



2017

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 15, 2017

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Saggi

La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne

Jean-Baptiste Jamin*

Abstract

Instauré comme organe de coopération culturelle au sein de la Société des Nations en 1926, l'Office International des Musées, entre autres actions, est à créditer de l'organisation en 1934 d'une conférence dédiée à l'architecture et à l'aménagement des musées. À cette occasion, quelques soixante-neuf experts de dix-neuf nationalités partagèrent leurs expériences concernant la conception architecturale du musée, ses aménagements intérieurs et la mise en valeur des collections.

S'appuyant sur la documentation de cette période – à commencer par le manuel *Muséographie*, régulièrement cité afin de mettre en évidence la pertinence et la modernité des préceptes énoncés – cet article s'attache à présenter, au travers de cette Conférence de Madrid

* Jean-Baptiste Jamin, diplômé de l'École du Louvre et de l'Institut d'Études Politiques de Strasbourg, e-mail: bjjamin@orange.fr.

Que soient remerciés M. François Mairesse, qui en plus d'avoir accepté d'être mon directeur de recherche lors de mon mémoire à l'École du Louvre, m'a fait l'honneur de me transmettre l'appel à communication, mes différents interlocuteurs aux archives de l'UNESCO qui auront facilité mon travail en m'aidant dans mes recherches, ainsi que celles et ceux qui ont eu la gentillesse de me relire.

qui les illustre parfaitement, à la fois la coopération culturelle à l'échelle internationale et l'avancée des réflexions à l'origine de la discipline muséographique à l'œuvre durant l'entre-deux-guerres.

Created as organ of cooperation in breast to the Society of the Nations in 1926, the Office International des Musées, among other activities, took care of the organization, in 1934, of a meeting devoted to the architecture and the preparation of museums. In this occasion, sixty nine experts of nineteen nationalities exchanged their experiences on the architectural conception of the museum, its exhibitions and the valorisation of the collections.

Founding on the documentation of the time, starting from the manual *Muséographie*, regularly cited for putting in evidence the pertinence and the modernity of the enunciated precepts. this article intends to introduce, through the Lecture in Madrid that perfectly illustrates them, the intellectual cooperation on international staircase, as the spread of some reflections around the origin of the museographic discipline in the inclusive period among the two wars.

1. 1926-1934: quand la coopération permet le réveil des musées

1.1. *L'Office International des Musées, un acteur engagé dans la diplomatie culturelle*

Sous l'égide de la Société des Nations, créée en 1919 dans la volonté de pacifier les relations internationales, différents organismes de coopération culturelle voient le jour afin de faciliter les relations entre ses pays membres. Parmi eux, la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI, instaurée en 1922) puis l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI, 1925) se rattachent à

una serie di gruppi di lavoro che mirano al dialogo tra i popoli, in opposizione ai crescenti fermenti nazionalistici, e che tendono all'instaurazione di un nuovo *humanisme*, che combatta l'appiattimento delle coscienze attraverso la diffusione della cultura¹.

Dédié à l'ensemble des manifestations «de la vie de l'esprit», ce dernier – précurseur de l'UNESCO – s'intéresse rapidement aux «institutions de coopération toutes faites» que constituent les musées²: proposé par Henri Focillon dès le 12 janvier 1926³, le projet d'un organisme supranational pour

¹ Ducci 2005, pp. 288-289.

² «Depuis l'âge des Cabinets de curiosité, les musées jouent un rôle de premier ordre dans l'histoire des voyages, des échanges d'idées et des influences [...] Ils ont été La première esquisse ou le premier moyen d'une conscience européenne et mondiale», «*Mouseion*» 1927, vol. 1, p. 4.

³ Archives de l'Unesco de Paris (AUP), boîte 529, IICI, Sous-Commission des Lettres et des

les musées est validé en juillet de la même année. La délégation de pouvoirs de la SDN obtenue en novembre par un comité formé autour de Jules Destrée autorise l'Office International des Musées à initier son action, et la réunion des conservateurs des principaux musées européens et américains organisée les 13 et 14 janvier 1927 entérine le programme de travail de l'OIM. À partir de cette date, l'institution va s'efforcer de susciter la coopération internationale entre les musées à travers trois biais: l'organisation d'expositions transnationales⁴, la tentative de mise en place d'un système de prêt d'œuvres d'art à grande échelle⁵ et, plus encore, la diffusion des techniques muséales.

Si la réunion de janvier 1927 marque donc le lancement officiel de l'OIM, elle annonce aussi la création d'une revue: dès avril et la parution du premier numéro, «*Mouseion*» constitue l'organe officiel de diffusion de l'Office dont elle reprend les idéaux humanistes et les valeurs de coopération internationale. Bien que n'étant pas la première revue consacrée à la vie des musées⁶, «*Mouseion*» va se distinguer de celles préexistantes par sa dimension internationale – dès le deuxième numéro, elle adopte le sous-titre de «*Revue internationale de muséographie*» – qui tend à se développer, comme l'attestent l'ajout de résumés traduits en anglais (dès le premier numéro) puis en trois autres langues (allemand, italien et espagnol, à partir de 1930) ainsi que l'intégration de conservateurs et architectes américains parmi les auteurs aux côtés de ceux initialement démarchés au sein de l'IICI⁷. L'objectif de créer un centre de documentation de référence pour les professionnels des musées du monde entier est atteint⁸ puisque (malgré quelques défauts⁹) «*Mouseion*», au

Arts, 1-35 (1925-1931), Rapport de Henri Focillon sur l'organisation et le fonctionnement d'un Office international des Musées, ordre du jour du 12 janvier 1926.

⁴ Concrétisée dès le printemps 1927 avec l'ouverture d'expositions d'estampes et de chalcographies à Madrid, Paris et Rome.

⁵ En 1932 est préconisée l'«adaptation des législations nationales aux nécessités actuelles de la coopération internationale». Quatre ans plus tard, l'OIM publie également (en 5 langues) «La réglementation des expositions internationales d'art».

⁶ La paternité revient aux Associations nationales. Citant par exemple «*Der Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde*» (Dresde, 1878), «*Le Bulletin des Musées de France*» (1890), «*The Museum Journal*» (Londres 1901) ou «*Museum News*» (Etats-Unis 1924), Marie Caillot rappelle: «Le besoin d'une littérature scientifique guidant les conservateurs dans l'exercice de leur profession se fait ressentir dès le XIXe siècle. Les premières revues apparaissent [...] à une époque les périodiques constituent le principal vecteur d'information». Cfr. Caillot 2011, p. 62.

⁷ Les rédacteurs français restent néanmoins les plus représentés (78 articles sur 544), suivis par les italiens (75) et les allemands (69). Cfr. Mairesse 1994, p. 16.

⁸ «Sa compétence est établie, son utilité reconnue et les administrations nationales des Beaux-Arts et des Musées le considèrent comme le centre naturel de toute recherche». «*Mouseion*» 1933, vol. 24, p. 235.

⁹ «*Mouseion*» présente le défaut de l'IICI, qui, trop élitiste, ne parvient pas à vulgariser son travail. Cfr. Renoliet 1999. Par ailleurs, la revue manque de ligne directrice institutionnalisée: malgré une résolution votée en février 1930, «la structure instable des rubriques persiste jusqu'à la fin de la revue en 1946». Cfr. Caillot 2011, p. 64. Enfin, «*Mouseion*» présente des difficultés financières car le seuil de 900 exemplaires vendus permettant d'amortir son budget annuel de 40000 francs ne sera jamais atteint.

travers de ses 58 volumes parus entre 1927 et 1946¹⁰, «divenne così la sede di un acceso dibattito museografico, dove si confrontano le posizioni più diverse [e] anche un prezioso veicolo di informazioni»¹¹.

En plus de ce travail de publication de revues¹², l'OIM œuvre pour la diffusion de la muséographie à travers d'autres vecteurs, notamment en organisant des congrès, concours et expositions¹³. Parmi ces manifestations, les conférences d'experts ont pour objectif de permettre aux professionnels de différentes nationalités de confronter leurs techniques respectives. La première occurrence d'un tel événement remonte à 1930, quand l'OIM organise à Rome une conférence dédiée aux méthodes de conservation et de restauration des œuvres d'art. L'année suivante se tient la Conférence d'Athènes sur la restauration des Monuments historiques. Outre la troisième conférence qui se déroule à Madrid en 1934, celle du Caire instaure en 1937 une déontologie dans la pratique archéologique.

De telles manifestations internationales, non contentes de permettre l'élaboration collaborative de techniques patrimoniales et muséales, sont particulièrement importantes également en ce qu'elles sont à l'origine de publications qui assurent la pérennité de ces réflexions et deviennent par la suite des références pour l'ensemble des acteurs culturels¹⁴.

1.2. *L'essor de la muséographie moderne*

Il y a vingt-cinq ans, personne ne pensait qu'un musée put être autre chose qu'un lieu solennel et à peine accessible, où l'on se rendait, pour ainsi dire, en pèlerinage. Les musées n'avaient pas d'autre but que de pourvoir à la conservation – certains ont même dit à l'«ensevelissement» – des œuvres d'art. Le personnel supérieur des musées aurait été sérieusement alarmé si les visiteurs étaient venus en trop grand nombre. On se préoccupait peu de l'intérêt du public quand il s'agissait d'organiser un musée¹⁵.

¹⁰ Interrompue pendant la guerre, la publication est définitivement arrêtée lors de la substitution de la SDN par l'ONU. «Museum» puis «Museum International» assureront la continuité de la revue à partir de 1948. Cfr. Mairesse 1998.

¹¹ Fiorio 2011, p. 123. La revue est également décrite comme un «forum permanente, vera e propria palestra di dialogo aperto a tutti i contributo provenienti dalla galassia dei musei delle nazioni affiliate [alla SDN]», Dalai Emiliani 2008, p. 13.

¹² «Mouseion» est complétée à partir de 1932 par les «Informations Mensuelles» «destinée à renseigner mois après mois, les divers milieux qui s'intéressent à la vie des Musées et à la conservation des Monuments d'art et d'histoire [à travers] les nouvelles proprement dites, les actualités et la bibliographie courante», «Musées et Monuments – Informations Mensuelles», 1932, n. 1, p. 1.

¹³ Voir le fonds OIM. XII. 1-7, AUP.

¹⁴ Outre les articles parus dans «Mouseion», citons le *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures* en 1939, un Dossier sur «La conservation des monuments d'art et d'histoire / The conservation of artistic and historical monuments» (1931) puis l'ouvrage *La conservation des monuments d'art et d'histoire* (1933) et le *Manuel pour les techniques de fouilles* (1939) qui fait suite à l'Acte final de la Conférence internationale des Fouilles publié dans une édition bilingue en 1937.

¹⁵ «Mouseion» 1929, vol. 9, pp. 290-291.

Si, comme l'indique le constat ci-dessus, les musées sont remis en cause au début du XX^{ème} siècle¹⁶, certains considèrent qu'ils constituent malgré tout un «mal nécessaire» et méritent d'être réformés¹⁷. Le monde muséal va dès lors connaître de nombreuses évolutions¹⁸ afin, comme le souhaite l'OIM, de rapprocher ces institutions de la société de l'époque.

Les regards se tournent alors vers les Etats-Unis, dont les musées développent un nouveau modèle qui marque les observateurs européens¹⁹. À la suite des travaux de George Brown Goode sur l'*educational museum* puis ceux de John Cotton Dana sur le *community service*, les Américains avancent en effet

l'idea del museo come servizio sociale, “democratico” e popolare, in nome della quella al “museo tempio” doveva essere sostituita la “sala per esposizioni” concepita in modo non più monumentale ma dinamico, per offrire al visitatore un'opportunità educativa²⁰.

Afin d'offrir une nouvelle expérience de visite et de s'adapter au goût du temps, ces «palazzi per le gente» – dont l'utilité est désormais reconnue²¹ – intègrent donc de nouveaux espaces dédiés aux visiteurs à qui les «services éducatifs» proposent également des activités variées²².

La fonction sociale des musées américains se diffuse en Europe surtout à partir de 1921, date à laquelle se tient à Paris le XI^{ème} Congrès international d'Histoire de l'Art. Si de nombreux professionnels font le déplacement d'outre-Atlantique, c'est toutefois un français qui retient l'attention en livrant à cette occasion sa *Conception moderne des musées*: influencé notamment par *L'Art pour tous* et *Musée du soir*²³, Henri Focillon y milite pour un «musée vivant»²⁴ et affirme «quelque paradoxal que cela puisse paraître, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public».

¹⁶ En 1908 le rédacteur du «Burlington Magazine» affirme: «The time has arrived when the question of exactly what their function is and what it ought to be must be asked and solve». Cfr. Gilman 1918, p. X.

¹⁷ «Ne pouvant abolir cette institution déjà séculaire, ne vaut-il pas mieux, plutôt que de s'acharner contre elle, la fortifier par d'utiles réformes?». Cfr. Réau 1909, pp. 147-148.

¹⁸ Les décennies 1920-1940, dont l'importance pour notre culture muséale actuelle est démontrée par Poncelet 2008, constituent un «momento di costruzione di una moderna museografia e di ridefinizione delle funzioni del museo»; de même, Basso Peressut parle de «momento strategico di cerniera e ponte tra il museo classico e quello contemporaneo». Cfr. Cecchini 2013, p. 58.

¹⁹ «La vieille Europe aurait intérêt à s'inspirer, à cet égard, de l'exemple américain pour réveiller les musées de leur sommeil léthargique et transformer ces institutions de conservation en foyers de progrès et de vie». Cfr. Réau 1909, pp. 173-174.

²⁰ Dragoni 2010, p. 18.

²¹ Au même titre qu'une église et une bibliothèque (Réau 1909) voire plus qu'un hopital. Cfr. Réau 1909; Capart 1930.

²² «Coleman, convinto assertore del fatto che ogni museo dovesse essere dotato di un servizio educativo in grado di rispondere alle domande del pubblico, sia in presenza che a distanza, tramite posta o telefono, aveva riportato nel volume [Manual for small museums, 1927] alcuni esempi di attività effettuate nei confronti dei bambini e degli adulti». Cfr. Dragoni 2015, p. 160.

²³ Ducci 2005, p. 294.

²⁴ Focillon 1923.

Ces paroles, qui marquent les esprits²⁵, lancent une dynamique que s'évertuera de perpétuer l'OIM. Afin de diffuser cette nouvelle vision, «Mouseion» est tout d'abord mis à contribution, à l'image d'un article de Laurence V. Coleman publié en décembre 1928 dans lequel est proclamé que les musées sont «destinés à élever le niveau général de la culture et de l'instruction de l'ensemble des citoyens plutôt que des institutions vouées aux intérêts limités d'une classe ou d'une catégorie particulière»²⁶.

Et si de nombreux autres articles sont dédiés à ce sujet et que plusieurs musées européens s'engagent dans le développement d'actions éducatives²⁷, il convient surtout de noter l'organisation au siège de l'IICI les 27 et 28 octobre 1927 d'une «Conférence d'experts sur le rôle éducatif des musées» au cours de laquelle sont présentées les méthodes pédagogiques alors déployées par les institutions²⁸. L'objectif visé par l'accumulation d'une riche documentation²⁹ montre par son ambition l'importance accordée à ce sujet: en effet il était prévu avant que la guerre ne l'empêche que

au cours de l'été 1940, l'Office international des Musées organise[ra] la deuxième Conférence internationale pour l'élaboration d'un traité de muséographie. Les travaux de cette conférence en constitueront le tome III qui traitera de *La mission sociale et éducative du Musée*³⁰.

L'affirmation de l'objectif didactique du musée a pour conséquence l'émergence de réflexions concernant l'aménagement des espaces d'exposition, et la mise en place de deux systèmes différents.

Le premier, héritier des *period rooms* élaborés par Wilhelm von Bode, a pour principe l'exposition des collections dans un décor historicisant, comme c'est le cas au Philadelphia Museum of Art – considéré comme l'une des plus belles illustrations de cette recherche de contextualisation des œuvres. Le succès de ce mode d'exposition se limite néanmoins aux Etats-Unis car «comprendibile soprattutto da parte di un pubblico privo del retroterra culturale di cui

²⁵ Citons par exemple Elisabeth Moses (musée des arts appliqués de Cologne): «Un direttore di museo non può e non deve vivere senza questo pubblico». Cfr. Basso Peressut 2005, p. 110.

²⁶ Coleman 1928.

²⁷ La tâche éducative des musées est par exemple au centre des discussions de la réunion de la Deutscher Museumbund du printemps 1934. «Informations Mensuelles», juin 1934, p. 11; voir aussi Le rôle éducatif des Musées en Espagne, «Informations Mensuelles» mai 1933, p. 3 ou L'enseignement au Louvre «Informations Mensuelles» décembre 1933, p. 10. En Belgique, l'action de Capart est remarquable, tant pour la création d'un service des publics qui se développera de façon exponentielle qu'en raison de son utilisation des moyens de communication modernes afin de créer du lien avec la population. Voir «Allo! Allo! Ici les Musées Royaux du Cinquantenaire», in Capart 1932.

²⁸ «Mouseion» vol. 2, 1927, p. 138. À ce sujet, se référer à Dragoni 2015, pp. 161-169.

²⁹ Conservée aux AUP, dans le fonds OIM. XI. 1-8.

³⁰ «Mouseion. Supplément mensuel», mars 1939, pp. 12-23, reproduit in Dragoni 2015, pp. 216-221.

potevano invece disporre i visitatori dei musei europei»³¹. En effet, à l'exception de quelques musées notamment italiens – apparenté au modèle de «musée seigneurial» théorisé par Gustavo Giovannoni³² – les professionnels des musées européens délaissent ce mode de présentation³³ et se rallient à *La conception moderne* de Focillon pour qui

nous devons à coup sûr éviter de tomber dans l'erreur, un peu vulgaire, qui consiste à reconstituer de toutes pièces des ensembles, à accumuler dans le même espace des objets ou des œuvres qui risquent de se nuire [...] Peu à peu nous verrons disparaître le vieux système des accumulations et des entassements³⁴.

En réponse à cette nécessité de moderniser le système de présentation, des voix s'élèvent en faveur d'un aménagement déjà suggéré au XIX^e siècle³⁵: permettant une meilleure considération des visiteurs, «la division bi-partite des musées – où seront exposés d'une part les chefs-d'œuvre représentatifs, de l'autre les séries indispensables à l'étude» – est finalement consacrée en 1931 dans l'*Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques* réalisée par Georges Wildenstein³⁶.

Cette proposition de double parcours composé d'espaces d'expositions aérés et de galeries d'études présentant les séries complémentaires aux chefs d'œuvres correspond d'ailleurs à la vision promue par l'OIM – «che a ragioni estetiche univa l'obiettivo di non scoraggiare i visitatori, di non sacrificare il valore didattico delle opere sovrappollando le pareti e sommergendo, nascondendoli nella massa, dipinti di sommo pregio»³⁷ – et est donc appliquée dans un certain nombre de musées, à l'image de l'Ancienne Pinacothèque de Munich, du musée des Beaux-Arts de Boston, du Musée national de Palerme, du Musée Boijmans de Rotterdam ou encore du Musée du Prado de Madrid qui, quatorze ans avant d'accueillir la conférence, est même réaménagé selon trois niveaux de parcours.

Les réflexions rappelées précédemment sont déterminantes dans le domaine de l'architecture muséale. En effet, s'il n'en a jusqu'ici pas été directement question – selon Basso Peressut «più sfumata rimane la questione del linguaggio

³¹ Fiorio 2011, p. 121.

³² Giovannoni 1934.

³³ Ainsi, dans un courrier à Maclagan, Foundoukidis «recall the new arrangement at the Rijksmuseum Amsterdam of period interiors, where the curator has frankly abandoned all attempt to convey the impression of old interiors – an effect which is, moreover, difficult to obtain – by endeavouring to create the atmosphere of a given period». Cfr. Kannes 2011, p. 74.

³⁴ Focillon 1923, pp. 92-93.

³⁵ Proposé par Goethe en 1821 et Agassiz en 1873 puis mis en application à Londres par Flower et à Berlin par Bode.

³⁶ «Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts» 1931, p. 370.

Cette Enquête «viene impostato come luogo di raccolta di idee ed opinioni attorno alla necessità di riformare i musei, con attenzione rivolta a tutti gli aspetti che riguardano la vita di queste istituzioni». Cfr. Cecchini 2013, p. 60.

³⁷ Ivi, p. 62.

architettonico, almeno fino alla metà degli anni Trenta»³⁸ – c'est précisément parce que, dans la démarche de proposer un musée qui soit le plus adapté à ses visiteurs, il convient de déterminer auparavant la mission que l'on souhaite qu'il remplisse. C'est ce qu'explique Louis Hautecœur à ses élèves de l'École du Louvre puis aux lecteurs du manuel *Muséographie*:

l'architecture d'un musée dépend du programme fixé; le programme dépend de l'espèce particulière du musée que l'on veut instituer et de la conception générale qu'on se fait du musée. Ce programme impose le plan du musée, c'est à dire la forme des salles, la distribution, la circulation³⁹.

Parce que le musée recouvre différentes réalités (collections, fonctions, publics), plusieurs questions se posent sur les dispositions architecturales à privilégier. Et Maria Teresa Fiorio de remarquer:

a molti di questi interrogativi era già stata una risposta ma, in modo molto pragmatico e apparentemente imparziale, Hautecœur porta esempi a sostegno dell'una o dell'altra tesi. Emergono così le antinomie funzione – decorazione, selezionare – ambientare, spazio fluido – percorso obbligato, vale a dire il contrasto tra rinnovamento e tradizione⁴⁰.

«Le Musée idéal n'est-il pas celui où tous les détails de la construction concourent à la préservation, au classement et à la mise en valeur des œuvres d'art?» se demandait Louis Réau en 1908. Si sa proposition de «construire pour ainsi dire *du dedans au dehors*, en modelant le contenant sur le contenu» marque une progression, la réponse est complétée par la suite. En effet, à partir des années 1920-1930, le type d'édifice particulier que représentent les musées suscite un intérêt grandissant chez les professionnels de l'architecture, qui sont nombreux à s'approprier le sujet de la conception et de l'aménagement de ces nouveaux bâtiments et à en publier les principes programmatiques dans les revues spécialisées alors en plein développement⁴¹. L'OIM se montre attentif à cet intérêt et une relation se développera entre ces deux mondes dans les années 1930. Si la correspondance conservée⁴² atteste d'un dialogue entre les conservateurs et les architectes, la collaboration se matérialise surtout par la publication dans la revue de réflexions à l'avant-garde de l'architecture muséale. En effet, deux ans après sa création – et bien que l'aménagement des musées y occupe déjà une place importante⁴³ – est votée une «résolution orientant

³⁸ Basso Peressut 2005, p. 22.

³⁹ Hautecœur in OIM 1935, p. 13.

⁴⁰ Fiorio 2011, p. 130.

⁴¹ Lemoine 1990.

⁴² Issues du fonds «architecture moderne des musées» (AUP, OIM IV. 9), certaines lettres sont reproduites en appendice (fig. 5).

⁴³ 34% des 141 illustrations publiées entre 1927 et 1930 concernent l'aménagement des musées. Cfr. Caillot 2011, p. 32.

«Mouseion» dans une direction plus technique et muséographique»⁴⁴. Les projets en cours de réalisation et les propositions techniques, qui constituent désormais l'essentiel des articles, se rattachent aux principaux débats qui se posent alors. Ainsi, Clarence Stein répond à l'enjeu de l'articulation des services dans un parcours rationnel par son «musée de demain»⁴⁵ quand le musée des artistes vivants «à croissance illimitée»⁴⁶ est imaginé par le Corbusier comme solution à la question de la flexibilité. Plus généralement, «Mouseion» n'hésite pas à publier les propositions d'architectes tel Auguste Perret dont le programme pour un «Musée moderne» constitue un véritable manifeste⁴⁷.

«Ces idées entraînent nécessairement une technique particulière, tant au point de vue de la manière dont les musées doivent être composés et conservés que celle dont ils doivent être présentés et commentés» avait prévenu Focillon en 1921. Avec la création de l'Office International des Musées, il œuvre à l'élaboration d'une nouvelle discipline afin de rendre le musée vivant:

c'est donc à cette date de 1926 que l'on peut faire remonter la naissance officielle de la Muséographie en tant que science, avec ses règles et ses lois [...] Il s'agissait de montrer au public que les musées ne sont pas de simples dépôts où sont exposées 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 les moyens propres à fixer son attention et conserver et présenter les œuvres d'art suivant certaines règles⁴⁸.

1.3. *L'organisation de la Conférence de Madrid, entre projet scientifique et enjeux politiques*

C'est dans ce contexte d'ébullition qu'est annoncée en juin 1933 «une conférence internationale d'experts pour étudier les questions relatives à l'architecture et l'aménagement des musées»⁴⁹. Si le programme communiqué laisse présager de son importance du strict point de vue de la muséographie, un fonds d'archives⁵⁰ permet également d'appréhender les efforts diplomatiques déployés pour l'organisation de cet événement. Outre différents points factuels – dont le fait que le projet d'une conférence d'experts à Madrid remonte à 1932⁵¹; la

⁴⁴ Réunion du comité consultatif d'experts de l'OIM, 8-9 février 1929, «Mouseion» 1929, vol. 7, p. 77.

⁴⁵ Stein 1933.

⁴⁶ Le Corbusier 1940.

⁴⁷ Perret 1929. Voir le plan reproduit en appendice (fig. 6).

⁴⁸ Henraux 1937, p. 1.

⁴⁹ «Mouseion. Informations Mensuelles», juin 1934, pp. 1-2. Voir appendice (fig. 1).

⁵⁰ AUP, Fonds OIM. IV. 13.

⁵¹ Lettres de Foundoukidis à Sanchez-Canton du 2 et 26 décembre 1932, et à Ricardo de Orueta du 20 décembre 1932.

date initialement prévue et celles des reports successifs⁵²; les modalités financières⁵³ – la correspondance conservée nous éclaire en effet sur la méthodologie mise en place pour préparer la manifestation. À première vue, un même principe sous-tend l'organisation des quatre conférences de l'OIM: après avoir défini un sujet, l'Office invite des experts du monde entier à venir en débattre. Comme ce fut le cas pour celles de Rome de d'Athènes, c'est donc le Secrétaire Général de l'OIM qui choisit au printemps 1933 le thème de cette troisième conférence⁵⁴. La Conférence de Madrid se distingue néanmoins des précédentes puisque c'est lors de l'organisation de celle-ci qu'il est décidé de rompre avec le système des présentations individuelles d'experts au bénéfice de rapports généraux:

voici en effet la méthode de travail que nous avons pensé adopter pour ces travaux: d'abord, nous éliminerons pendant la conférence les communications individuelles sur tel ou tel point de l'ordre du jour. Ces communications seront transmises au secrétariat de l'Office International des Musées avant la conférence et réparties suivant le problème traité entre différents rapporteurs choisis d'avance et qui présenteront des rapports généraux sur la base de ces communications individuelles⁵⁵.

Le choix d'une telle méthode – justifiée selon Gianluca Kannès «in parte per motivi economici, ma, credo, soprattutto per venire incontro al clima di rafforzamento delle autocrazie che dominava all'epoca in tutta Europa»⁵⁶ – met en évidence l'aspect éminemment politique des actions de l'OIM. En effet, alors que le programme de la Conférence proposé par Euripide Foundoukidis en avril 1933 est progressivement enrichi⁵⁷, le secrétaire général de l'OIM s'attelle, dès le principe collégial entériné, à sélectionner les experts susceptibles de rédiger les rapports généraux en fonction non seulement de leurs compétences mais aussi

⁵² Si elle devait se dérouler en 1933, la conférence est d'abord décalée au 4 avril 1934 – afin de ne pas coïncider avec le XIIIe Congrès d'histoire de l'art à Stockholm et d'accorder un temps de préparation (lettre de Foundoukidis à Sanchez-Canton du 18 avril 1933) – puis au 14 octobre, en raison de changement dans le personnel des Beaux-Arts espagnols (lettre de Foundoukidis à Destrée du 2 décembre 1933), pour finalement s'ouvrir le 28 octobre (report décidé le 8 octobre en raison des troubles qui agitent l'Espagne).

⁵³ Dans sa lettre du 26 novembre 1932, Foundoukidis informe Sanchez-Canton que l'OIM subventionne l'organisation de la conférence à hauteur de 30 000 francs, «étant donné que cette dernière somme suffirait pour organiser la conférence au siège de l'Office International des Musées, c'est à dire à Paris». Les dépenses supplémentaires – 95 000 livres pour la conférence de Rome selon Foundoukidis – doivent donc être prises en charge par le pays hôte.

⁵⁴ Lettre du 18 avril 1933 au directeur du musée du Prado.

⁵⁵ Lettre de Foundoukidis à Van Gelder du 1er juillet 1933. Il explicite encore: «Ce mode de préparation assurait à chacune de ces études l'éclectisme nécessaire à un ouvrage de ce genre, une certaine et indispensable homogénéité dans la présentation des éléments, sans exclure toutefois la part opportune d'originalité et d'opinions personnelles de tout exposé». OIM 1935, pp. 9-10.

⁵⁶ Kannès 2011, p. 72.

⁵⁷ Une première évolution du programme intervient suite à une réunion du Comité de l'OIM les 6-7 décembre 1933, avant que la structure quasi définitive ne soit annoncée dans les «Informations mensuelles» d'avril 1934 (pp. 19-21).

de la représentativité des nations membres de la SDN⁵⁸. Une lettre de l'été 1933 renseigne sur la complexe composition souhaitée pour cette sélection :

je prévois, en tenant compte des différents points de l'ordre du jour, que nous aurons besoin d'une vingtaine de rapporteurs; d'après mes calculs actuels, ces rapporteurs peuvent être répartis de la façon suivante:

3 Américains, 2 Anglais, 2 Allemands, 2 Italiens, 2 Espagnols, 1 ou 2 Hollandais, 1 ou 2 Français, 1 Suédois, 1 Autrichien, 1 Suisse ou représentant des pays de l'Europe Centrale ou de la Belgique⁵⁹.

Durant six mois, Foundoukidis n'a de cesse d'échanger et de négocier avec nombre d'interlocuteurs de différents pays afin d'affecter les chapitres à leurs rapporteurs⁶⁰. Si leur désignation ne semble pas poser de problèmes dans la plupart des cas, il est intéressant de s'arrêter sur le cas de la délégation italienne, dont la composition permet d'illustrer les problématiques qui se posent aux instances de la coopération culturelle. Pour l'Italie fasciste du début des années trente, la Conférence de Madrid est – comme les manifestations culturelles organisées en Italie et dans les grandes villes européennes⁶¹ – une vitrine dont il convient de se servir pour affirmer au monde la primauté de la « romanità ». De fait, on note une présence massive des Italiens à Madrid avec pas moins de quatorze participants⁶² et surtout trois rapporteurs⁶³, qui se font les porte-paroles du gouvernement de Mussolini – Paribeni est ainsi qualifié d'« archeologo puro fascistizzato »⁶⁴ tandis qu'Ojetti, qui cumule les fonctions dans les années 1920-1930, est une « figura di primo piano della politica culturale del regime fascista »⁶⁵ – souhaitant marquer « l'affermazione sulla scena internazionale di una persistente validità, per le istituzioni italiane, del modello museale ottocentesco »⁶⁶. Si elle s'explique par la

⁵⁸ À l'été 1933, Foundoukidis envoie ainsi des courriers à MM. Gauffin, Pellati, Gaul, Baud-Bovy et Canton-Sanchez demandant à « connaître le plus tôt possible les techniciens qui, dans votre pays, seraient le plus autorisés pour remplir la tâche de rapporteur. Il va sans dire que nous sommes obligés de tenir compte de l'équilibre des nationalités, sans toutefois pousser ce scrupule jusqu'à négliger certaines compétences internationalement reconnues ».

⁵⁹ Lettre de Foundoukidis à Canton-Sanchez du 29 septembre 1933.

⁶⁰ La lettre de Foundoukidis à Richard Graul du 2 octobre 1933, reproduite en appendice (fig. 2), est particulièrement représentative du travail diplomatique déployé par le Secrétaire Général de l'OIM qui multiplie rencontres et propositions.

⁶¹ L'on peut citer les expositions d'art italien de Londres (1930) et Paris (1935), ou l'Exposition Universelle de 1942 prévue à Rome. Voir Paulais 2014, pp. 18-40. Se reporter également à Dragoni 2010, pp. 22-31.

⁶² Le rapport fait au ministre de l'Éducation nationale proclamera que « La nostra delegazione è stata la più numerosa e la più distinta qualitativamente ». Kannes 2011, p. 75. En réalité, l'Espagne la devance avec 15 participants.

⁶³ La nomination d'Amadeo Maiuri suite à la défection des américains et au désistement du Vatican et de la Grèce en septembre 1934 s'ajoute à celles de Roberto Paribeni et d'Ugo Ojetti.

⁶⁴ D. Manacorda, citée dans Catalano 2013, p. 24.

⁶⁵ Fiorio 2011, p. 132. Son rôle dans la diplomatie culturelle fasciste transparaît notamment dans Paulais 2014.

⁶⁶ Cecchini 2013, p. 70. En 1931, Pellati expliquait : « Dans la création de nouveaux musées

prégnance de l'idéologie nationaliste, l'affirmation d'une telle position rétrograde – confirmée par la critique faite par Ojetti lors de la publication du *Manuel*⁶⁷ – est d'autant plus regrettable qu'une grande «distanza separi le posizioni [ufficiale] e quelle di gran parte degli addetti ai musei d'Italia»⁶⁸. C'est d'ailleurs afin d'offrir une visibilité à l'alternative proposée par «la schiera di giovani che tenta di rinnovare l'impostazione dei musei»⁶⁹, que l'Office milite pour la présence à Madrid de Vittorio Viale – à qui l'on doit le réaménagement de la galerie d'art moderne de Turin «de manière à répondre aux principes modernes d'une exposition claire, sobre et intelligible»⁷⁰ – et de Guglielmo Pacchioni – responsable de l'aménagement de la Galleria Sabauda, «il primo in Italia ad applicare con sistematicità i criteri diffusi dalla rivista "Mouseion"»⁷¹. Et si malgré les efforts de Foundoukidis – qui tente aussi de faire remplacer Ojetti par un rapporteur moins proche du pouvoir⁷² – aucun des deux ne participe à la Conférence⁷³, la diffusion des aspirations modernes de la muséographie italienne est néanmoins assurée à travers le manuel *Muséographie* qui «contiene considerazioni e fotografie relative al recente allestimento della Galleria Sabauda»⁷⁴.

Comme l'illustre le cas italien, la sélection des rapporteurs constitue donc un exercice assez complexe, tant du point de vue scientifique que politique. Le programme – comprenant douze chapitres généraux et six spéciaux – ainsi que les noms (ou du moins les nationalités) des rapporteurs qui «ont déjà tous accepté cette tâche» sont néanmoins fixés lors d'une réunion organisée les 6 et 7 décembre 1933⁷⁵. Il est ainsi finalement fait appel à dix-neuf rapporteurs de onze nationalités⁷⁶.

aussi bien que dans l'agrandissement et la réorganisation de ceux qui existent déjà, l'Italie ne peut se soustraire à la tradition» (CLRSA 1931, pp. 159-160).

⁶⁷ «Si era fatto un gran parlare a Madrid di questi nuovi musei americani o olandesi che l'internazionale razionalista voleva asettici, quasi indistinguibili dagli ospedali [...] Che cosa si sarebbe potuto immaginare di più ginevrino?». Cité dans Kannes 2011, p. 76.

⁶⁸ Cecchini 2013, p. 62.

⁶⁹ Ivi, p. 76.

⁷⁰ Viale 1934, p. 111.

⁷¹ Propos tenus dans le «Corriere della Sera» du 1er octobre 1932, cités dans Cecchini 2013, p. 75. Voir aussi Pacchioni 1934, pp. 124-134.

⁷² Au prétexte que les débats seront techniques: courrier du 5 mai 1934 à Giuseppe Righetti, dans Kannes 2011, p. 74.

⁷³ L'absence du premier est due à l'inauguration du Palazzo Madama (Kannes 2011, p. 74). Concernant le second, «la [sua] partecipazione agli organi internazionali viene tassativamente preclusa». Cfr. Cecchini 2013, p. 71.

⁷⁴ Voir l'appendice au rapport VII et les photographies pp. 207, 208, 230, 356 et 426.

⁷⁵ Lettre de Foundoukidis à Opreco du 19 décembre 1933.

⁷⁶ La table des matières ainsi que la liste des rapporteurs sont reproduits en appendice (figg. 3-4).

2. Une étape déterminante dans la naissance de la muséographie moderne

2.1. Les objectifs de la Conférence de Madrid⁷⁷

Après cette période d'expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées – autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle: la muséographie [...] Ce fut là précisément l'une des tâches que s'est assignée, dès sa création, l'Office International des Musées et dont la Conférence internationale de Madrid a été l'aboutissement logique.

Comme annoncé par le comité de rédaction dans l'avant-propos du manuel *Muséographie*, l'objectif principal de cette Conférence de Madrid est de proposer une synthèse des expériences réalisées «depuis une vingtaine d'années, dans les divers pays». En effet, de même que «Mouseion» constitue un forum où les professionnels peuvent échanger à travers leurs articles, la rencontre de 1934 vise à amplifier le partage d'informations dans le but d'aider les responsables de musées à «déterminer les principes, les méthodes et les moyens pratiques propres à abriter, à conserver, à classer et à mettre en valeur les objets d'art»⁷⁸.

Pour autant, si une synthèse s'imposait, le souhait de ses concepteurs est qu'elle se présente

non point sous la forme d'un code de principes doctrinaires, mais sous celle d'un recueil d'ensemble des différents moyens actuellement applicables à la mise en valeur, – dans le sens le plus large du terme, – des objets confiés à la garde des conservateurs.

En effet, si l'on a vu que les architectes conçoivent des projets de musée plus ou moins utopiques, lors de la Conférence de Madrid les experts considèrent pragmatiquement que le musée idéal ne peut être réalisé. Plutôt que d'imposer une doctrine faite de «principes rigides et uniformes», ils proposent donc des préceptes généraux qui tiennent compte de la spécificité de chaque musée⁷⁹.

La Conférence a également pour but la constitution d'une documentation visuelle exhaustive. Afin d'illustrer les progrès réalisés dans le domaine muséographique, Foundoukidis, en même temps qu'il communique les bibliographies, contributions d'experts et questionnaires aux rapporteurs, s'efforce donc de solliciter auprès de ses multiples interlocuteurs les plans, photographies et maquettes – et même quelques films – de leurs projets. Les

⁷⁷ Sauf mention contraire, les citations de ce chapitre sont issues de OIM 1935, Avant-Propos, pp. 9-11.

⁷⁸ «Mouseion. Informations mensuelles» Octobre - Novembre 1934, p. 1.

⁷⁹ «Le conservateur d'une collection, si modeste soit-elle, trouvera précisément dans le nombre et la diversité mêmes des suggestions offertes, celles qui pourront convenir ou s'adapter [aux] besoins, tâches et ressources de son musée». OIM 1935, p. 48.

nombreuses illustrations ainsi réunies seront présentées durant le colloque dans une exposition conçue pour étayer les discussions d'experts.

Un troisième objectif visé par l'OIM au moment d'organiser la Conférence de Madrid est celui d'en publier les actes, «concepiti come una *summa* delle riflessioni tecniche, come manuale di museografia consultabile anche da chi non abbia partecipato al convegno»⁸⁰. En regroupant l'ensemble des rapports (traduits et pour la plupart réécrits par Foundoukidis⁸¹) amendés d'appendices et illustrés par des documents graphiques et photographiques⁸², le *Manuel*, paru en 1935⁸³, assure la pérennité des débats et recommandations des experts réunis à Madrid.

2.2. *L'architecture et l'aménagement des musées selon les experts de 1934*

La muséographie, avait expliqué l'Office International des Musées,

comprend non seulement des questions relatives à l'architecture (bâtiments nouveaux ou appropriation des bâtiments anciens, éclairage, ventilation, température, chauffage, préservation contre l'incendie et le vol), mais encore toutes les questions se rattachant à l'organisation intérieure du musée (inventaire, étiquetage, catalogues, présentation, personnel, bibliothèque, réserves, entretien des œuvres, etc.)⁸⁴.

C'est donc logiquement que le manuel *Muséographie* – sur lequel nous nous appuyons pour présenter les principes énoncés pendant la Conférence de Madrid – traite de la très grande majorité de ces sujets. Ainsi, la première partie dédiée aux rapports généraux regroupe en douze chapitres: le programme architectural du musée – l'aménagement des musées – l'éclairage – le chauffage, la ventilation et l'aération – l'adaptation des monuments anciens – la mise en valeur des œuvres d'art – les différents systèmes de présentation des collections – l'organisation des réserves – les expositions permanentes et temporaires – les problèmes soulevés par l'accroissement des collections – le matériel d'exposition et enfin le numérotage et l'étiquetage des collections⁸⁵. Dans un souci de

⁸⁰ Cecchini 2013, p. 72.

⁸¹ Confirmant ce que la mention «La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid par [...]» sous entendait, une lettre adressée à Oprescu le 12 décembre 1934 explique que Foundoukidis a entièrement refondu les rapports italiens et modifié quasiment tous les autres.

⁸² Pas moins de 734 illustrations (652 photographies en noir et blanc, 74 plans et schémas d'architecture et 8 miniatures d'affiches d'expositions en couleur) ont été sélectionnées pour orner les 526 pages du manuel et ainsi offrir «une image aussi complète que possible des ressources, des applications et des méthodes dont la technique muséographique dispose à l'heure actuelle».

⁸³ C'est en tous les cas ce que l'on peut supposer, les archives relatives à la publication ayant été détruites par Foundoukidis.

⁸⁴ Programme de l'Office international des musées, «Museum» vol. 1, 1927.

⁸⁵ La seconde partie regroupe les problèmes particuliers aux collections: de sculpture, d'art décoratif et industriel, ethnographiques et d'art populaire, de monnaies et médailles, graphiques et préhistoriques. Voir la table des matières en appendice (fig. 3).

synthèse, les propositions faites par les différents rapporteurs ont cependant été ici regroupées en trois thématiques:

- 1) La conception architecturale d'un musée: matériaux, emplacement, circulation, salles

À l'exception de Paribeni militant pour l'adaptation d'édifices anciens, les rapporteurs conçoivent le musée moderne comme construction *ex nihilo*, adaptée à son programme.

Construit dans des matériaux sélectionnés avec soin afin de garantir la pérennité du bâtiment, le musée devra par ailleurs être implanté «dans un quartier aisément accessible, de manière à intégrer la vie de l'édifice dans le mouvement quotidien de la cité»⁸⁶, les experts rappelant encore la nécessité d'autoriser un accès en automobile, facilité autant que possible par une signalétique adéquate⁸⁷.

Surtout, érigeant le Toledo Museum of Art en modèle, Louis Hautecœur insiste sur la flexibilité:

le plan devrait toujours prévoir les possibilités d'extension. Un musée est un organisme qui croît. L'architecture devrait donc établir un plan beaucoup plus développé que le bâtiment dont on lui demande la construction immédiate⁸⁸.

Plus encore que l'enveloppe, les aménagements intérieurs constituent le sujet central de la Conférence, les experts s'y attachant à réfléchir à l'articulation de l'ensemble des espaces du musée – liés à la conservation, aux ateliers et aux différents services à destination du public, qui occupent une place de plus en plus conséquente – selon la logique rationaliste alors en vigueur:

les salles d'expositions doivent être séparées des autres parties des musées, afin de pouvoir être fermées sans condamner l'administration et les services. Les bureaux de l'administration et de la conservation doivent occuper, dans les grands musées, une place centrale pour éviter aux conservateurs d'inutiles trajets entre leur cabinet et les salles les plus éloignées [...] L'administration ne doit pas être séparée de la conservation. Les bx doivent être directement accessibles aux visiteurs, sans cheminement à travers les salles d'exposition et les services⁸⁹.

Des recommandations comparables sont émises à propos des espaces dévolus aux agents du musée et surtout afin d' «éviter de promener les œuvres»⁹⁰. La

⁸⁶ Hautecœur 1935, p. 28.

⁸⁷ Ivi, p. 20. et Youtz in OIM 1935, p. 39.

⁸⁸ Hautecœur 1935, pp. 27-29.

⁸⁹ Ivi, pp. 20-21.

⁹⁰ «Un musée doit comprendre une salle de réception des œuvres d'art, avec entrée spéciale» offrant toutes les commodités (rangements accessibles, monte charge, sol à hauteur des camions); «des magasins provisoires doivent être établis à côté de cette salle [et] il y a intérêt à placer les salles de dépôt provisoire – où les objets attendent les décisions de la Direction – à proximité des locaux affectés à ladite Direction». En outre, «le laboratoire de photographie doit être proche de la salle de réception». Ivi, pp. 21-22.

prise en considération du public étant également primordiale dans la conception de ces aménagements, le *Manuel* dresse la liste des problèmes essentiels que comporte l'établissement d'un plan de musée:

1. Montrer au visiteur habituel un nombre limité d'œuvres sélectionnées [...].
2. Donner un accès direct aux collections que le visiteur désire voir, sans que celui-ci ait à traverser d'autres salles d'exposition [...].
3. Donner à l'étudiant et au savant un accès facile et des conditions de travail favorables pour tout le matériel dont dispose le musée [...].
4. Rattacher le musée destiné au public avec le musée réservé à l'étudiant⁹¹.

Le premier rapport comprend de fait un certain nombre de propositions de circuits – projet du «Musée de demain» à symétrie rayonnante de Clarence Stein, plan du musée de Pennsylvanie où «les galeries en cul-de-sac n'offrent pas d'inconvénients puisque le visiteur doit faire le tour de la pièce» et surtout le plan déjà évoqué du «Musée moderne» d'Auguste Perret qui «permet une circulation rationnelle» – que Hauteœur présente avant d'exposer son propre plan, ordonné pour faciliter la circulation⁹².

Au delà de leurs articulations, la forme et les dimensions des salles intéressent également les experts. Phillip Youtz (Brooklyn Museum) va ainsi étudier les espaces dédiés aux expositions permanentes, à propos desquels il explique qu'il convient de les concevoir de forme quadrangulaire allongée et «de dimensions diverses pour les œuvres d'échelles différentes»⁹³. Ces salles doivent également être bien orientées mais aussi modulables afin d'éviter la monotonie et donc l'ennui et la fatigue chez les visiteurs. Afin de maintenir une souplesse dans l'agencement, il est ainsi conseillé de limiter les vitrines encastrées, d'utiliser des cloisons mobiles et de sélectionner avec soin le revêtement des parois et des planchers⁹⁴. Les recommandations concernant les aménagements intérieurs sont ainsi résumées:

vues les exigences actuelles des musées et la mission qu'ils sont appelés à remplir, la distribution et l'aménagement des salles destinées au public doivent obéir à des facteurs strictement fonctionnels [...] principes assez généraux qui tendent tous à faire du musée un lieu accueillant, bien ordonné et vivant. Cette vitalité, en particulier, sera grandement favorisée par de fréquents renouvellements et perfectionnements dans la présentation des collections – autant de conditions qui demandent des locaux aisément modifiables dans leur structure interne, et, par conséquent, d'une architecture aussi simple que possible. Ce cadre simple et sobre n'exclura pas la variété et la diversité auxquelles on pourvoira par la pose de cloisons mobiles ou par des revêtements de couleurs appropriées aussi bien que par le mode d'exposition des objets⁹⁵.

⁹¹ Ivi, pp. 24-25.

⁹² Ivi, pp. 23-26. Voir les plans reproduits en appendice (figg. 6, 7-8).

⁹³ «Entre 10 et 15 mètres de largeur, 4 à 6 mètres de hauteur et jusqu'à 30 mètres de longueur». Youtz in OIM 1935, p. 49.

⁹⁴ Choix qui paraît incongru de nos jours, Youtz préconise l'adoption du linoléum ou du caoutchouc, qui «constituent le meilleur revêtement du sol pour les galeries d'exposition [car ils] sont tous deux silencieux et reposants pour les pieds». Ivi, p. 55.

⁹⁵ Ivi, pp. 60-61.

2) La mise en valeur des œuvres: principes généraux, éclairage, matériel d'exposition

À l'image de la position qu'il occupe dans le *Manuel* (VI / XII), le chapitre confié à Frederik Schmidt-Degener (Rijksmuseum) est central dans la discipline muséographique. Dans ce rapport, il en effet question des principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art, alors appréhendée comme

trois sujets dans leurs relations réciproques: les œuvres d'art, cette multiple variété d'objets qui remplit d'ordinaire les musées d'aujourd'hui; l'espace où elles seront placées et que nous appellerons les parois; le spectateur, aux réaction psychologiques duquel s'adressent tous les efforts de mise en valeur⁹⁶.

Premier élément du triptyque, les œuvres d'art font l'objet d'une attention nouvelle: parce que le problème muséographique s'explique par le fait qu' «on nous donne un certain espace, plus ou moins préparé à contenir une quantité d'œuvres qui se supportent à peine les unes les autres et qui pourtant doivent se faire valoir»⁹⁷, il convient désormais en effet de les restaurer, les sélectionner et les classer.

Ces œuvres doivent être équitablement réparties entre les cimaises d'une salle et disposées au centre de chaque paroi – «endroit psychologique qui fait valoir l'objet d'art». Si ces parois doivent être structurées par une cimaise (pour éviter un sentiment de flottement), selon le rapporteur «tout est à condamner qui donne à l'œil un travail gratuit et supplémentaire»⁹⁸: de fait, le tamponnement à l'éponge d'une couleur atmosphérique sur la partie intermédiaire de la paroi est le seul décor toléré. Le recours à un système d'accrochage modulable, à l'image des rails utilisés au Rijksmuseum depuis 1908, est quant à lui préconisé.

Enfin, le spectateur «doit être précieux pour le conservateur, car l'énorme appareil muséographique [...] n'existe que pour qu'il puisse diriger son regard vers l'enseignement de l'histoire ou vers l'enchantement de la beauté»⁹⁹. Tout doit donc être mis en place pour lui rendre la visite agréable, et ce même s'il

ne comprendra jamais que le respect accru qu'il éprouve devant certaines créations dépend quelque peu des interstices plus généreux qui séparent ces œuvres de l'ensemble [...] Si vous le questionnez au sujet des cadres, de la hauteur des cimaises, de la couleur des parois, il vous fera le meilleur des compliments, c'est qu'il n'en saura rien, qu'il ne se sera rendu compte de rien¹⁰⁰.

Si sa pensée peut paraître relativement abstraite et que celle-ci pourra être remise en cause (ce dont il est d'ailleurs en partie conscient), Schmidt-Degener

⁹⁶ Schmidt-Degener in OIM 1935, p. 199.

⁹⁷ Ivi, 1935, p. 200.

⁹⁸ Ivi, p. 206. Il rejoint Perret pour qui «L'aspect des salles ne doit pas lutter avec les œuvres exposées».

⁹⁹ Ivi, p. 216.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 218-219.

se montre néanmoins exigeant concernant certaines recommandations car l'ordonnancement des œuvres est selon lui primordial:

ce rapprochement de voisinage s'effectuera selon des lois esthétiques difficiles à définir; le public remarquera à peine si la tentative a réussi; il en tirera tout au plus une sorte de plaisir subconscient, un sentiment de satisfaction qui rendra agréable le séjour dans les salles [...] Il est bien évident que le conservateur, attaché aux œuvres d'art qui lui sont confiées, se préoccupera de leur assurer un maximum de rendement esthétique; mais, depuis quelques années surtout, il se préoccupe également du visiteur, qui est en droit d'attendre, de la seule disposition des œuvres, des aperçus sur les écoles et des indications sur la valeur intrinsèque des spécimens exposés; l'arrangement doit stimuler sa curiosité et ses tendances à apprécier ce qui lui est présenté¹⁰¹.

L'architecte new-yorkais Clarence Stein, à qui est confié l'un des rapports parmi les plus importants concernant l'aménagement de l'espace muséal qu'est celui dédié à l'éclairage, considère que celui-ci doit contribuer au plaisir esthétique recherché par les visiteurs de musées. Parce que «cette réalisation n'est possible que lorsque le mode d'éclairage forme une partie intégrante de l'architecture» il est nécessaire que le musée se détache de l'ancien modèle du palais au style monumental et rigide qui ne permet pas d'appliquer les concepts modernes, et ce alors que «la science et la technique de l'éclairage, tant naturel qu'artificiel, ont fait de tels progrès que savants et ingénieurs sont maintenant en mesure de satisfaire aux besoins les plus exigeants du conservateur»¹⁰².

Plusieurs éléments doivent être pris en compte afin d'adapter ces techniques à chaque musée¹⁰³. Ainsi, après avoir répondu à la question alors au centre des débats qu'est celle du choix entre l'éclairage artificiel et celui naturel – il serait selon lui «souhaitable que chaque musée possédât les deux systèmes à la fois et que ceux-ci fussent strictement coordonnés»¹⁰⁴ – Stein lance plusieurs pistes de réflexions concernant la quantité et la qualité de la lumière, qu'il conclut en expliquant que «Au lieu de rechercher un moyen unique applicable à tous les cas, il est préférable de se familiariser avec les divers moyens dont on dispose et de choisir celui qui sera le plus approprié pour la solution d'un problème déterminé»¹⁰⁵.

De fait, il consacre un chapitre à chacun des «moyens disponibles pour un éclairage naturel» – les éclairages par le haut (verrière, claire-voie, lanternon, principe Seager, méthode Nobbs), l'éclairage indirect, l'éclairage latéral – et pour «l'éclairage artificiel» – dispositifs fixes suspendus, plafond vitré, projecteurs, éclairage en bordure encastré dans le mur, éclairage par en dessous,

¹⁰¹ Ivi, p. 203.

¹⁰² Stein in OIM 1935, pp. 77-78.

¹⁰³ «Il faut tout d'abord se familiariser avec les éléments du problème: 1. Nature de la lumière; 2. Qualité de la lumière; 3. Dosage de la lumière; 4. Élimination des phénomènes d'éblouissement et de réflexion; 5. Direction et répartition de la lumière; 6. Influence de l'application rationnelle d'un mode d'éclairage sur l'architecture des musées». Ivi, p. 80.

¹⁰⁴ Ivi, p. 130.

¹⁰⁵ Ivi, p. 96.

fenêtres simulées. Après avoir ainsi présenté un certain nombre de techniques applicables dans les musées, il termine son rapport en préconisant de tester les différentes configurations en élevant par exemple «des constructions provisoires d'expérimentation, dans lesquelles les murs, planchers, plafonds et fenêtres, ainsi que les moyens d'éclairage artificiel pourront être facilement déplacés et réinstallés»¹⁰⁶.

Dernier élément concernant la mise en valeur des collections, le matériel d'exposition n'en est pas moins un sujet des plus importants de la muséographie, à propos duquel Axel Gauffin (Musée National de Stockholm) explique qu'il devra satisfaire aux nécessités suivantes:

1. L'effet esthétique des objets;
2. La facilité du public de voir et d'étudier les objets;
3. La protection des objets:
 - a. Contre les dégâts dus à l'action de l'air, de la lumière, de la poussière, etc.;
 - b. Contre les dégâts occasionnés par le public¹⁰⁷.

Les deux premiers impératifs trahissent une attention aux sujets qui nous intéressent particulièrement. En effet, s'il va sans dire que les principes de la construction des vitrines varieront suivant le genre d'objets à exposer», une attention est désormais accordée au rendu esthétique du mobilier lui-même – socles et vitrines notamment – dont l'aspect (dimensions, matériaux, couleurs) et la disposition doivent être les plus satisfaisants possibles. Les vitrines, de différents types, focalisent d'ailleurs l'attention parce que – comme c'est le cas dans les grands magasins que Gauffin cite comme devant être une source d'inspiration – celles-ci font progressivement l'objet d'un travail d'éclairage spécifique. Surtout, le matériel d'exposition va refléter le corollaire permanent de la muséographie, à savoir l'attention au public. En effet, celui-ci influence la qualité de visite et joue notamment un rôle concernant la fatigue des visiteurs, comme le résume d'ailleurs Gauffin:

rien ne peut nuire d'avantage à l'aspect d'une salle de musée, rien ne peut fatiguer autant que des vitrines laides et mal appropriées à leur destination. En revanche, un arrangement de vitrine rationnel et de bon goût peut créer un sentiment de bien-être chez le visiteur, éveiller un intérêt pour des œuvres d'art qui, exposées d'une manière moins heureuse, n'auraient pas pu retenir l'attention¹⁰⁸.

3) Les expositions temporaires

Si elle peut aujourd'hui apparaître comme la manière la plus évidente de mettre les collections en valeur, l'exposition temporaire intéressait déjà

¹⁰⁶ Ivi, pp. 140-141.

¹⁰⁷ Gauffin in OIM 1935, p. 313.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 327-328.

les experts de la Conférence de Madrid. En effet, le développement de ces manifestations constitue tout d'abord une réponse à l'un des problèmes alors « parmi les plus importants qu'un conservateur de musée soit amené à considérer dans sa carrière » qu'est celui de l'accroissement des collections¹⁰⁹, puisque, comme l'explique le rapporteur Ugo Ojetti, « l'exposition temporaire a pour but de montrer successivement au public toutes les ressources du musée, dont la plupart doivent être conservées dans les réserves »¹¹⁰. Dès lors, l'exposition temporaire – qui peut avoir des formes variées – constitue selon les experts

l'instrument le plus approprié pour établir entre le musée et le public, le contact grâce auquel les richesses accumulées dans les collections pourront véritablement devenir des richesses spirituelles pour le visiteur. Ces manifestations devront être comme une page bien choisie qui fait désirer connaître le livre tout entier dont elle a été tirée¹¹¹.

Outre son intérêt évident pour l'histoire de l'art, l'exposition temporaire est également intéressante en raison précisément de son caractère non pérenne: les salles qui leur sont dédiées constituent ainsi

un champ d'études et d'expériences irremplaçable pour le conservateur, qui puisera là des principes utiles, non seulement pour étendre cette part spéciale de son activité muséographique, mais pour parfaire la présentation de ses collections permanentes [...] Il y a des rythmes, des tonalités, des architectures auxquelles on ne se risquerait guère pour une salle destinée à recevoir telle ou telle collection pour plusieurs années, par crainte de lasser le public lorsque les goûts auront changé. Or ces innovations peuvent se réaliser pour une exposition temporaire et, suivant les cas, être reprises pour les salles de musée, si l'expérience leur a donné raison¹¹².

3. Conclusion

C'est en 1926 que l'Institut International de Coopération Intellectuelle entreprenait la publication de la revue « *Mouseion* »: elle répondait si bien à une mise au point nécessaire qu'en 1934 le Congrès de Madrid réunissait les principaux conservateurs du monde, venus de partout pour proposer des solutions et les discuter¹¹³.

¹⁰⁹ Opresco in OIM 1935, p. 295.

¹¹⁰ Ojetti in OIM 1935, p. 290.

¹¹¹ Ivi, p. 293. En effet, elles constituent « une catégorie de manifestations qui appelle plus particulièrement l'attention du public sur l'activité muséographique d'un musée, d'une ville ou d'un état [ce qui a pour intérêt que] le visiteur ait conscience du travail qui s'accomplit dans une institution muséographique, et qu'ainsi s'établisse un contact réel entre le musée et le public. Il arrive aussi qu'une ville tienne à montrer à ses ressortissants les richesses dont ceux-ci ont, en quelque sorte, la co-propriété, et la façon dont elle en assure la garde et la mise en valeur ». Ivi, p. 291.

¹¹² Ivi, p. 292.

¹¹³ Henraux 1937, p. 1.

Si l'Office International des Musées n'a pas survécu à la seconde Guerre Mondiale (après laquelle il est remplacé par l'ICOM), cette institution s'est particulièrement illustrée sur le plan de la coopération culturelle internationale dans les décennies 1920 et 1930. Et si sa revue «*Mouseion*» a permis la diffusion d'idéaux humanistes puis de techniques avant-gardistes, les manifestations qu'elle a organisées constituent également une réussite tant au niveau scientifique que diplomatique.

De par la thématique à laquelle elle était consacrée mais aussi en raison de la façon dont elle a été organisée, la Conférence de Madrid représente probablement le point culminant de l'histoire de l'OIM. Lorsque Opresco écrit à Foundoukidis qu'il s'agit «de l'avis unanime d'une des meilleures réunions que nous ayons eues»¹¹⁴, c'est en effet non seulement parce que son format basé sur la présentation de rapports généraux a permis de traiter l'ensemble des sujets souhaités, mais aussi parce que les contenus échangés lors de la Conférence de Madrid et la publication qui en est issue marqueront la naissance de la discipline muséographique, science technique visant à la satisfaction d'un public qui occupe une place de plus en plus importante dans la vie des musées.

C'est d'ailleurs – plus encore que l'exposition de muséographie organisée lors de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris¹¹⁵ – le manuel *Muséographie* qui assurera la pérennité des réflexions et des connaissances de l'époque, lui qui deviendra un ouvrage de référence (pour les étudiants et futurs professionnels des musées notamment) jusque dans les années 1970¹¹⁶.

Si plus de 80 ans nous séparent désormais de la Conférence de Madrid, nous espérons donc avoir convaincu de la pertinence et de la modernité des préceptes qui y furent énoncés, d'ailleurs récemment rappelées par André Desvallées: «Les techniques muséographiques ont certes un peu évolué depuis 1934, mais pas au point de rendre ce texte caduc [...] et encore moins l'esprit dont il témoigne»¹¹⁷.

¹¹⁴ Lettre d'Opresco à Foundoukidis du 29 novembre 1934, AUP OIM. IV. XIII.

¹¹⁵ À laquelle a été associé l'OIM (voir La collaboration de l'Office International des Musées à l'Exposition internationale de 1937 à Paris, document dactylographié de 3 pages daté du 25 avril 1933, AUP, fonds OIM. XII. 2).

¹¹⁶ Ainsi, le manuel sur l'Organisation des musées publié par l'UNESCO en 1959 commence par rappeler: «Vingt ans se sont écoulés depuis la publication de *Muséographie* ouvrage en deux volumes établi par l'Office International des Musées. Cette publication n'offrirait pas seulement un aperçu de la situation des musées à cette époque; elle devait aussi stimuler leur développement dans le monde entier. Le succès que rencontra ce livre remarquable fut tel que l'édition en fut rapidement épuisée. Aujourd'hui encore, il demeure l'un des ouvrages de référence indispensables à la recherche muséographique», UNESCO 1959, p. 9.

Par ailleurs, Germain Bazin, chargé d'enseigner «la muséographie – le rôle des musées dans le monde moderne» à l'École du Louvre de 1941 à 1971, mettait en avant dans sa bibliographie générale la revue «*Mouseion*», «sans table donc d'une consultation très difficile [mais] dont certains numéros doubles sont très importants pour nous [et] la publication *Muséographie*, [...] manuel indispensable se trouvant aussi à la bibliothèque de l'École et qu'il faut avoir lu, traitant de la présentation des musées et qui a eu pour origine le Congrès de Madrid». Archives des Musées Nationaux, fonds de l'École du Louvre, F26.

¹¹⁷ Desvallées A., Avertissement in Hauteceur 1993, p. 16.

Références bibliographiques / References

- Basso Peressut L. (2005), *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milano: Lybra.
- Caillot M. (2011), *La revue Mouseion (1927-1946) – les musées et la coopération culturelle internationale*, Thèse de l’Ecole des Chartes (direction Jean-Michel Leniaud).
- Capart J. (1930), *Le rôle social des musées*, «Mouseion», vol. 12, pp. 219-238.
- Capart J. (1932), *Le temple des Muses*, Bruxelles: Musées Royaux d’Art et d’Histoire.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma: Gangemi.
- Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d’arte negli anni Trenta: l’Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013, pp. 57-107.
- Cecchini S. (2014), *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell’arte come impegno civile*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma: Campisano, pp. 47-54.
- Coleman L.V. (1928), *Le Rôle éducatif des musées. L’Enseignement dans les musées américains*, «Mouseion», vol. 3, pp. 240-243.
- Dalai Emiliani M. (2008), *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio.
- Desvallées A., Mairesse F. (2011), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo: sessant’anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2015), «*Accessible à tous*»: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni ’30 del Novecento, «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», n. 11, 2015, pp. 149-221, <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1176/869>>, 13.06.2017.
- Ducci A. (2005), «Mouseion», una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946), «Annali di Critica d’arte», n. 1, pp. 287-314.
- Focillon H. (1923), *La Conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d’histoire de l’Art organisé par la Société d’histoire de l’art français* (Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921), Paris: Presses Universitaires de France, pp. 85-93.
- Fiorio M.T. (2011), *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano: Mondadori.
- Gilman B.I. (1918), *Museum Ideals of purpose and method*, Cambridge: Riverside Press.
- Giovannoni G. (1934), *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, «Mouseion», vol. 35, pp. 17-23.
- Hautecoeur L. (1993), *Architecture et aménagement des musées*, Paris: RMN.
- Henraux A. (1937), *Préface*, «L’Amour de l’art», numéro 6 spécial «La muséographie à l’Exposition internationale», p. 1.

- Le Corbusier (1940), *Plan d'un musée à extension horizontale*, «Mouseion», vol. 49, pp. 29-38.
- Lemoine B. (1990), *Les revues d'architecture et de construction en France au XIXe siècle*, «Revue de l'art», n. 1, pp. 65-71.
- Jamin J.B. (2014), *La Conférence de Madrid (1934): origines et fortune de la muséographie moderne*, Paris: Mémoire de recherche de l'École du Louvre (direction François Mairesse).
- Kannès G. (2011), *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, «Palazzo Madama – Studi e notizie», n. 2, pp. 70-79.
- «*Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Art*», Paris (1931), n. 13.
- Mairesse F. (1994), *Le «Système Capart». L'art de penser et gérer les musées*, Bruxelles: mémoire de l'Université de Bruxelles.
- Mairesse F. (1998), *L'album de famille*, «Museum International», vol. 50, n. 1, pp. 25-30.
- OIM (Office International des Musées) (1935), *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Conférence internationale d'études (Madrid 1934), Paris: Société des Nations.
- Office International des Musées (1936), *La réglementation des expositions internationales d'art*, Paris: IICI – OIM.
- Office International des Musées (1939), *Manuel de la technique des fouilles archéologiques*, Paris: OIM.
- Pacchioni G. (1934), *Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin*, «Mouseion», vol. 27-28, pp. 124-134.
- Paulais J. (2014), *Echanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937*, Paris: Mémoire de recherche de l'École du Louvre (direction Michela Pasini).
- Perret A. (1929), *Le musée moderne*, «Mouseion», vol. 9, pp. 225-335.
- Pogliani P. (2013), *Sguardi sulle tecniche d'escuzione nella cultura italiana degli anni Trenta*, in Catalano 2013, pp. 151-174.
- Poncelet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie de l'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2, <<http://ceroart.revues.org/index565.html>>, 13.06.2017.
- Réau L. (1909), *L'organisation des musées*, Paris: Librairie Leopold Cerf.
- Renoliet J.J. (1999), *L'UNESCO oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Stein C. (1933), *Architecture et aménagement des musées*, «Mouseion», vol. 21, pp. 7-26.
- UNESCO (1959), *L'Organisation des musées. Conseils pratiques*, Paris: Unesco, 246 p.
- Viale V. (1934), *La réorganisation de la Galerie d'art moderne de Turin*, «Mouseion», vol. 25-26, p. 111.

Appendice

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES

Architecture et aménagement des Musées

Le 4 avril 1934 s'ouvrira à Madrid une conférence internationale d'experts pour étudier des questions relatives à l'architecture et à l'aménagement des musées.

La conférence, qui durera environ dix jours, est organisée par l'Office international des Musées avec l'appui du Gouvernement espagnol.

Pendant les travaux de la conférence, une exposition montrera un ensemble de documents muséographiques.

Les travaux des experts porteront sur les Musées et Collections d'art, d'archéologie, d'histoire, d'ethnographie et d'art populaire.

L'ordre du jour de la Conférence comprend les points suivants :

A. ARCHITECTURE DES MUSÉES. — 1^o Construction des musées. — Principes généraux : plans (accès, circulation), matériaux ; nécessités particulières suivant la destination du musée ; emplacement ; voisinage ; possibilités d'extension. 2^o Construction d'un musée dans un ensemble d'architecture historique. 3^o Adaptation de monuments anciens à l'usage de musées.

B. AMÉNAGEMENT DES MUSÉES. — 1^o Salles d'exposition. 2^o Salles de conférences, de projections et de musique. Salles réservées aux enfants. Comptoirs de renseignements et de ventes (reproductions, catalogues, publications). 3^o Cours et jardins. 4^o Bibliothèques, archives et services de documentation. Bureaux de l'administration. 5^o Laboratoires. Ateliers de moulage, de photographie et de restauration. 6^o Réserves et magasins. Salles de maintenance. 7^o Logements.

C. QUESTIONS SPÉCIALES. — 1^o Eclairage naturel et éclairage artificiel. 2^o Nettoyage et entretien des locaux ; chauffage, ventilation, épuration et humidification de l'air. 3^o Sécurité des musées : incendies, vols, tremblements de terre, etc... 4^o Gardiennage. 5^o Revêtement des planchers. 6^o Confort des visiteurs (vestiaires, buffets, sièges, barres d'appui, etc...).

D. PRÉSENTATION DES COLLECTIONS. — 1^o Remarques générales sur la mise en valeur des objets exposés (dimensions et orientation des salles, revêtement et tonalité des murs, etc...). 2^o Expositions permanentes et expositions temporaires ; expositions dans le musée et expositions en dehors du musée. 3^o Présentation des collections :

a) Présentation intégrale,
b) Présentation sélectionnée,
c) Présentation d'ensembles composés de peintures, sculptures, objets d'art, meubles, tapisseries, etc...
d) Présentation systématique : présentation chronologique, historique, par écoles, par sujets, etc...
e) Les reconstitutions d'ensembles architectoniques, archéologiques, historiques, décoratifs, etc...
f) Présentation des nouvelles acquisitions.

4^o Problèmes soulevés par les accroissements de collections (achats, dons et legs). —

Épuration périodique des collections. 5^o Organisation des dépôts, réserves et collections d'études. 6^o Topographie des salles : plans et signes d'orientation à destination du public.

7^o Numérotage et étiquetage. 8^o Matériel d'exposition : cimaises, vitrines, systèmes d'accrochage, protection contre les vibrations, cadres, socles, cloisons mobiles, barres de protection, matériel de salles de réserves. 9^o Matériel de classement et conservation pour dessins, estampes, monnaies, médailles, textiles, etc... 10^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

11^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

12^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

13^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

14^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

15^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

16^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

17^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

18^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

19^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

20^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

21^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

22^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

23^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

24^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

25^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

26^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

27^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

28^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

29^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

30^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

31^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

32^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

33^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

34^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

35^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

36^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

37^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

38^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

39^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

40^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

41^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

42^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

43^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

44^o Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

Fig. 1. Annonce de la Conférence de Madrid, «Informations Mensuelles», juin 1933, pp. 1-2, ©Gallica

2 OCT 1933

Monsieur Richard Graul

Cher Monsieur Graul,

En rentrant à Paris, j'ai trouvé un certain nombre de suggestions au sujet de la Conférence de Madrid, notamment, en ce qui concerne la désignation des rapporteurs. Vous connaissez déjà les desiderata qui m'ont été exprimés par M. Eric MacLennan, directeur du Victoria and Albert Museum, qui voudrait se charger du rapport sur le Chapitre B (Présentation des collections), point 2, et de M. Axel Gauthier, qui aimerait présenter un rapport dans le même chapitre, sur les points 7, 8 et 9; enfin, pour ce qui est des principaux problèmes de construction des musées (points 1 et 2, du chapitre A), c'est M. Louis Bouteiller, qui se paraît être très qualifié pour présenter un rapport d'ensemble.

Je viens d'écrire à notre ami M. Pellat, pour lui suggérer en ce qui concerne les rapports italiens, d'une part, le point 3 du Chapitre A (Mobilier des musées antiques et autres édifices à l'usage des musées) dont il a l'expérience que les Italiens ont acquise dans ce domaine, et, d'autre part, à leur égard, le point 3 du Chapitre B ou le point 7 du Chapitre C.

Je pars demain pour la Hollande; j'y rencontrerai van Gelder, l'architecte d'Amsterdam, ainsi que le directeur des Musées de Rotterdam, M. van Gelder le point 4 du Chapitre B et, même les circonstances, je demanderai peut-être à l'architecte Steen un rapport sur un autre point.

Reste à savoir quels seront les rapports dont seront chargés les deux experts allemands. Post-étre dans les questions spéciales, Chapitre C, les problèmes relatifs au patrimoine et à la protection contre les vols, les questions de chauffage, ventilation, aération et humidification de l'air et, dans le Chapitre D, la question de l'organisation des études, recherches et collections d'études, questions de très grande importance, pourraient tenter quelqu'un de vos compatriotes.

Monsieur le Professeur Richard GRAUL
51, Wilhelmstrasse
BERLIN

Euripide Foundoukidis

Je serais très heureux d'être fixé sur ce point dans le plus bref délai possible.

Une fois les 8 rapporteurs allemands désignés, le Secrétariat de l'Office International des Musées se mettra en contact avec eux, par votre intermédiaire si vous le désirez, de façon à établir un schéma des rapports et réunir la documentation internationale, études et illustrations, qui leur sera nécessaire pour l'établissement de ces rapports. L'accord avec ces rapporteurs, on pourrait rédiger une sorte de circulaire-questionnaire, qui sera adressée aux musées et institutions choisis par les rapporteurs eux-mêmes. Les réponses reçues seront mises à leur disposition, sous une forme photographique ou graphique, l'Office International des Musées se chargera d'établir les clichés des projections pour la Conférence. Je pense qu'il serait préférable, au lieu de clichés sur verre, de faire une sorte de film sur pellicule, lequel montrerait, de façon plus commode et dans la succession voulue, les illustrations des rapports. Il va sans dire qu'en plus des 8 rapports qui seront présentés par des Allemands à Madrid, la collaboration des musées de votre pays sera indispensable pour l'établissement des rapports sur les autres questions; à cet égard, il y aurait lieu de réfléchir sur tous les points de l'ordre du jour une documentation qui sera mise à la disposition des rapporteurs intéressés et qui en tiendrait compte à la Conférence dans leurs rapports. Enfin, je ne reviens d'attirer votre attention sur l'importance géographique qui sera liée pendant la Conférence et pour laquelle il sera nécessaire de réunir dès maintenant les documents indiqués dans le Chapitre F, de l'ordre du jour.

Il me vient en l'esprit que pour les rapporteurs allemands les questions indiquées plus haut, ce n'est pas à dire que vous n'aurez pas la possibilité de proposer d'autres questions. Dans ce cas, je vous serais reconnaissant de bien vouloir en les faire connaître, de façon à en tenir compte dans la répartition définitive des sujets aux différents rapporteurs. La prochaine réunion du Comité de Direction de l'Office International des Musées, se tiendra à Paris, je crois au commencement du mois de décembre.

Après son retour de Hollande, je vous tiendrai au courant des résultats de mes entretiens avec vos collègues hollandais.

Très bien à vous,
E. FOUNDOUKIDIS

(2) A ce moment, il faut que nous possédions, au moins des esquisses assez développées. C'est pourquoi la désignation des rapporteurs devrait se faire immédiatement.

(E. FOUNDOUKIDIS)

Fig. 2-2b. Lettre d'Euripide Foundoukidis à Richard Graul du 2 octobre 1933, AUP, fonds OIM. IV. 13

<u>TABLE DES MATIÈRES</u>	
PREMIÈRE PARTIE	
CHAP. I. — LE PROGRAMME ARCHITECTURAL DU MUSÉE. PRINCIPES GÉNÉRAUX..	12
CHAP. II. — AMÉNAGEMENT DES MUSÉES	38
a) SALLES D'EXPOSITION ET LOCAUX ACCESSIBLES AU PUBLIC.	
b) SERVICES ET OUTILLAGE. /	
CHAP. III. — ÉCLAIRAGE NATUREL ET ÉCLAIRAGE ARTIFICIEL	76
CHAP. IV. — CHAUFFAGE, VENTILATION ET AÉRATION DES MUSÉES..	156
CHAP. V. — ADAPTATION DES MONUMENTS ANCIENS ET AUTRES ÉDIFICES A L'USAGE DES MUSÉES	180
CHAP. VI. — LA MISE EN VALEUR DES ŒUVRES D'ART. PRINCIPES GÉNÉRAUX	198
CHAP. VII. — LES DIFFÉRENTS SYSTÈMES DE PRÉSENTATION DES COLLECTIONS..	224
CHAP. VIII. — ORGANISATION DES DÉPÔTS, RÉSERVES ET COLLECTIONS D'ÉTUDES	248
CHAP. IX. — EXPOSITIONS PERMANENTES ET EXPOSITIONS TEMPORAIRES	286

4

CHAP. X. — PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'ACCROISSEMENT DES COLLECTIONS	294
CHAP. XI. — MATÉRIEL D'EXPOSITION	312
CHAP. XII. — NUMÉROTAGE ET ÉTIQUETAGE DES COLLEC- TIONS	348
DEUXIÈME PARTIE	
CHAP. XIII. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS DE SCULPTURE..	372
CHAP. XIV. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS D'ART DÉCORATIF ET INDUSTRIEL	388
CHAP. XV. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS ETHNOGRAPHIQUES ET D'ART POPULAIRE.	406
CHAP. XVI. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS DE MONNAIES ET MÉDAILLES..	436
CHAP. XVII. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS GRAPHIQUES.	460
CHAP. XVIII. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS PRÉHISTORIQUES	502

5

Fig. 3-4. Table des matières, *Muséographie* OIM 1935, pp. 4-5

<u>LISTE DES RAPPORTEURS</u>	
M. JULIEN CAIN <i>Administrateur général de la Bibliothèque Nationale (Paris).</i>	M. PEDRO MUGURUZA <i>Architecte du Musée du Prado (Madrid).</i>
M. JOSE FERRANDIS <i>Secrétaire du Musée des Arts Industriels (Madrid).</i>	M. UGO OJETTI <i>Membre de l'Académie Royale d'Italie (Florence).</i>
M. AXEL GAUFFIN <i>Directeur général du Musée National (Stockholm).</i>	M. JOERGEN OLRİK <i>Conservateur du Dansk Folkemuseum (Copenhague).</i>
Dr. H. E. VAN GELDER <i>Directeur des Musées Municipaux (La Haye).</i>	Prof. GEORGES OPRESKO <i>Directeur du Musée Tomo Stifan (Biscarost).</i>
M. LOUIS HAUTECEUR <i>Conservateur des Musées Nationaux, Professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris).</i>	S. E. M. ROBERTO PARIBENI <i>Ancien Directeur général des Antiquités et Beaux-Arts, Membre de l'Académie Royale d'Italie (Rome).</i>
Dr. AUGUST LOEHR <i>Directeur de la Bundsammlung von Medaillen, Münzen und Geklöchten (Vienne).</i>	Dr. F. SCHMIDT-DEGENER <i>Directeur général du Rijksmuseum (Amsterdam).</i>
Mr. J. A. MACINTYRE <i>Senior Engineer Office of Works (Londres).</i>	Mr. CLARENCE S. STEIN <i>Architecte (New-York).</i>
Sir ERIC MACLAGAN <i>Directeur du Victoria and Albert Museum (Londres).</i>	Prof. Dr. ALFRED STIX <i>Directeur de la Gemäldegalerie et premier Directeur du Kunsthistorisches Museum (Vienne).</i>
Prof. AMEDEO MAIURI <i>Directeur du Musée National de Naples (Naples).</i>	Mr. PHILIP N. YOUTZ <i>Directeur du Brooklyn Museum (New-York).</i>
Dr. LAJOS MARTON <i>Directeur général du Musée National Hongrois (Budapest).</i>	

7

Fig. 5. Liste des rapporteurs, *Muséographie* OIM 1935, p. 7

8381
aa

26 JUIN 1930

G.LIII.100

27/JULI

Monsieur Victor BOURGEOIS
120, avenue Seghaire, 103
BRUXELLES (Belgique)

Monsieur,

Le Bureau de l'Office International des Musées, réuni à Paris, le 20 mai, sous la présidence de M. Jules Perrot, après avoir constaté l'accueil sympathique réservé aux études sur l'architecture des musées, publiées, comme vous le savez, dans notre revue "Museum", a insisté sur l'intérêt que présenterait un contact direct de l'Office International des Musées avec les congrès internationaux d'architectes, de façon à introduire ses services à l'étude des problèmes relatifs aux musées.

En effet, l'architecture des musées est l'une des principales préoccupations de notre Office et, à cet égard, nous avons été très heureux d'obtenir la collaboration des plus éminents architectes des divers pays. Les articles qui paraîtront dans notre revue, à laquelle vous avez bien voulu nous promettre de collaborer, seront réunis par la suite en un volume spécial.

Afin de développer notre action dans ce domaine, nous avons pensé qu'il serait désirable qu'une partie des travaux des congrès internationaux d'architectes fut consacrée à l'étude des problèmes relatifs aux musées. Je me suis permis de porter à votre connaissance cette suggestion dans l'espoir que vous voudriez bien le signaler à l'attention de la Commission d'organisation du IIème Congrès International d'Architecture modernes, dont on a annoncé la prochaine réunion à Bruxelles.

L'intérêt que vous avez témoigné à cette branche de l'activité de notre Office, nous autorise à espérer que vous voudrez bien soutenir dans votre Commission la réalisation de votre espoir par le Bureau de l'Office International des Musées.

En vous remerciant à l'avance de votre précieuse collaboration, veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de nos sentiments distingués.

Pour le Directeur de l'Institut
et par autorisation

Le Secrétaire de
l'Office International des Musées:

ENLÈVÉ A :
Bourgeois

SK
W

LXXXI

THE AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS
HEADQUARTERS AT THE SMITHSONIAN INSTITUTION
WASHINGTON, D. C.

DIRECTOR
LAURENCE VAIL COLEMAN

June 25, 1930

6 JUL 1930 - 025.214
Répondre 15-4-30
Lettre
1 3 JUL 1930

U. S. Foundoukidis,
International Office of Museums,
2 Rue de Montpensier,
Paris, France

Dear U. Foundoukidis:

Fortunately, one of the three or four architects best qualified to write for Museum about our museum problems is just leaving for Paris, and I am giving him a letter of introduction to you. This is Mr. Paul P. Crest, as you will see by the enclosed copy.

Sincerely yours,
Laurence Vail Coleman
Director

INDEXED A:
Coleman
Museum
International Office of Museums
Crest

8379
aa

2 JUL 1930

G.LIII.100

27/JULI

Monsieur Pierre FONDOKIDIS
rue de Sévres 30
PARIS (8ème)

Monsieur,

La Revue "Museum", organe de l'Office International des Musées, se propose de publier une série d'articles sur l'architecture des musées. Vous trouverez par le même courrier un tirage à part du premier de ces articles et le numéro de notre publication contenant le deuxième article.

Un certain nombre de vos collègues de l'étranger nous ont bien que de l'indiquer nous ont assurés de leur collaboration. Nous savons, d'autre part, que le problème de l'architecture des musées vous intéresse d'une façon particulière. Aussi, nous permettons-nous d'avoir recours à votre obligeance pour vous prier de prendre part à cette étude de caractère international en acceptant d'exposer aux lecteurs de cette revue de pédagogie technique vos idées sur l'architecture d'un musée moderne, tel que vous le concevez.

Dans l'espoir que vous voudrez bien réserver à notre demande un accueil favorable, veuillez agréer, Monsieur, nos remerciements anticipés, l'assurance de notre considération la plus distinguée.

Pour le Directeur de l'Institut
et par autorisation

Le Secrétaire de
l'Office International des Musées:

Le Corbusier
Architecte et Peintre

SK
W

Fig. 6. Lettres de Foundoukidis à Victor Bourgeois du 26 juin 1930 (AUP, fonds OIM. IV. 13)
 Fig. 7. Lettre de Laurence V. Coleman à Foundoukidis du 25 juin 1930 (AUP, fonds OIM. IV. 13)
 Fig. 8. Lettre de Foundoukidis à «Pierre Le Corbusier» du 2 juillet 1930 (AUP, fonds OIM. IV. 13)

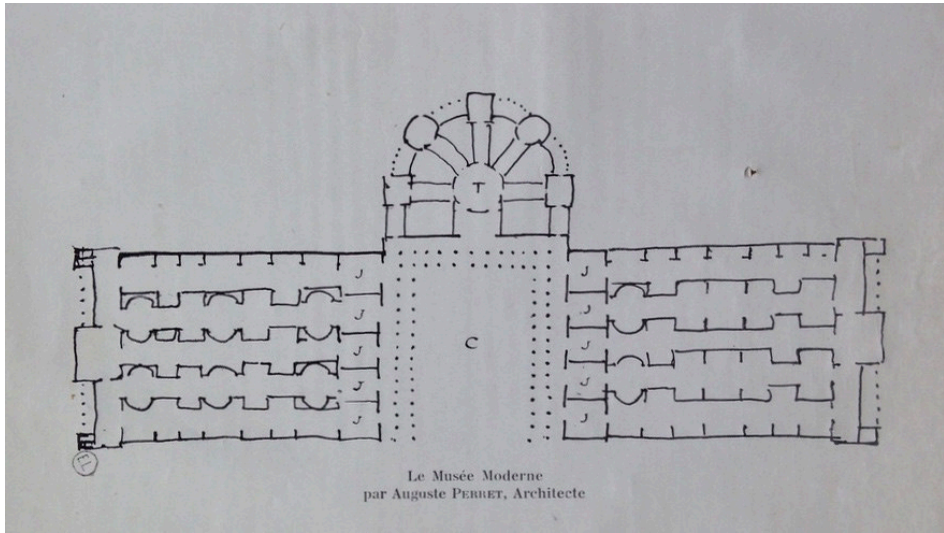


Fig. 9. Plan du «Musée moderne» d'Auguste Perret, «Mouseion», 1929, n. 9, pp. 225-235

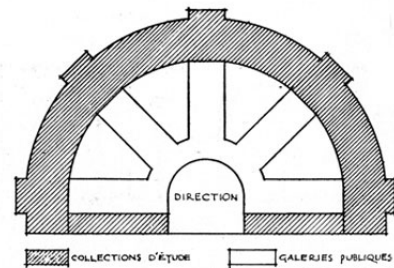
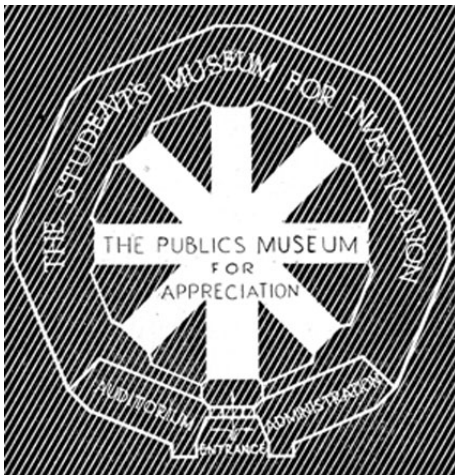


Fig. 10-11. Plans de Clarence Stein, *Muséographie*, OIM 1935, p. 9 et 22

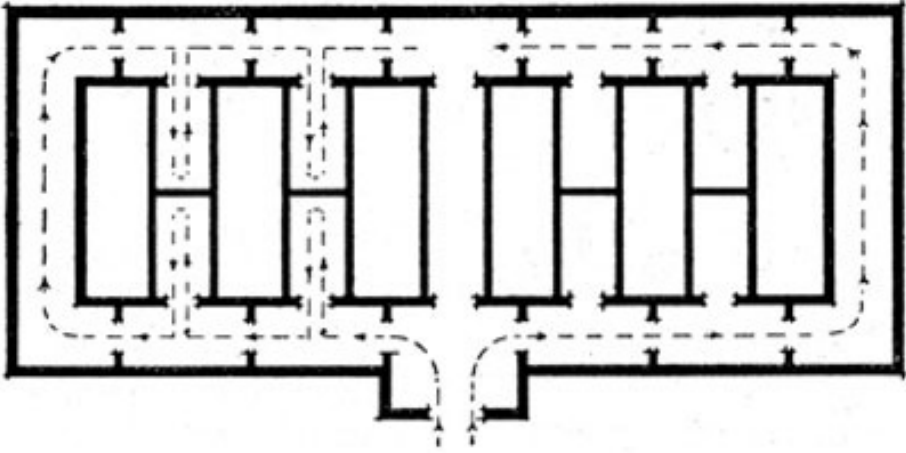


Fig. 12. Plan de Louis Hauteccœur, *Muséographie*, OIM 1935, p. 21

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Valentina Alunno, Ivana Čapeta Rakić, Mara Cerquetti,

Aurelio Cevolotto, Marco Cioppi, Francesca Coltrinari,

Maria Giovanna Confetto, Giuseppe Cruciani Fabozzi,

Maurizio De Vita, Giorgia Di Marcantonio, Jean-Baptiste Jamin,

Joaquín Martínez Pino, Antonio Pinelli, Germano Pistolesi,

Maria Luisa Ricci, Alfonso Siano, Giovanni Urbani

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

