



2016

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

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

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

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

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

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

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

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, 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 Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, 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

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

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SIMMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

L'art et le temps de la chasse dans la section française de l'“Internationale Jagdausstellung” (Berlin, 1937)

Catherine Girard*

Abstract

Cet article se concentre sur la section française de l'“Internationale Jagdausstellung” de Berlin (1937), une grandiloquente exposition consacrée à la chasse qui fut convoquée par Hermann Göring et sanctionnée par le programme nazi d'expositions temporaires. Conçue pour rétablir l'autorité historique de la France sur les arts décoratifs et la vénerie, une technique de chasse à courre traditionnelle, l'enclave française avait pour particularité de présenter ses trophées et artefacts cynégétiques au milieu de pièces de mobilier, de peintures et de tapisseries datant des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Si l'un des objectifs avoués du comité français était de promouvoir le tourisme de chasse dans ses colonies, il chercha également en Allemagne à restaurer ce qui était perçu comme une grandeur nationale en

* Catherine Girard, Visiting Assistant Professor, Williams College, 160 Water St. Apt. 103, Williamstown, 01267, USA, e-mail: catherine.girard@yahoo.com.

Merci à Tom Baione, Harold Boeschstein Directeur de la bibliothèque de l'American Museum of Natural History, pour son aide précieuse.

décadence. En examinant l'accrochage de l'«Internationale Jagdausstellung» ainsi que les écrits de Guillaume Janneau, le commissaire des œuvres d'art françaises, nous analysons comment la muséographie de la section française créait le récit d'une modernité culturelle nationaliste ancrée dans une vision réactionnaire du XVIII^e siècle, imaginé et mis en scène comme l'âge d'or de la pureté nationale.

This article attends to the French section of the 1937 «Internationale Jagdausstellung», a grandiloquent hunting fair convened by Hermann Göring and sanctioned by the Nazi program of temporary exhibitions. Designed to affirm France's historical authority on decorative arts and venery, an old-fashioned form of hunting with dogs, the French enclave had the distinct feature of showing its trophies and artifacts alongside seventeenth- through nineteenth-century paintings, furniture, and tapestries. While one of the declared objectives of the French committee was to promote colonial hunting tourism, it also found in Germany the means to restore what it believed to be France's declining national grandeur. By looking at the display of the French section and the writings of its curator of artworks, Guillaume Janneau, this article examines how its museography created a narrative about a nationalist cultural modernity rooted in a reactionary vision of the eighteenth century, imagined and staged as the golden age of national purity.

Julien s'adossa contre un arbre. Il contemplait d'un œil béant l'énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire.

Gustave Flaubert, *La légende de saint Julien l'Hospitalier*

L'un des tropes du discours sur la vénerie d'Ancien Régime – une technique de chasse à courre qui s'est développée à partir de la fin du XIV^e siècle et qui fut interdite aux roturiers français jusqu'au début de la Révolution¹ – est celui d'une grandeur nationale à la fois historique et naturelle. Dans un ouvrage publié en 1953, l'historienne Françoise Vidron plaçait cet âge d'or de la vénerie quelque part XVIII^e siècle: «Le XVIII^e siècle restera, pour tous les veneurs, l'époque des plus somptueux laisser-courre, images des temps heureux où la cour de France menait grand train, spectacles à jamais égalés dans nul autre pays, splendeurs à jamais révolues»². S'il y eut, en effet, une certaine intensification des pratiques de la vénerie durant le règne de Louis XV, leur violence – visible et invisible – continuait d'alimenter une ambivalence qu'il est possible de retrouver, dans un contexte chrétien, dans les légendes de saint Eustache et de saint Hubert. Pendant que les trompes des équipages de Louis XV résonnaient dans les forêts entourant Paris, Denis Diderot en pourfendait ouvertement la continuation des pratiques, déplorant qu'elles ruinaient les champs, qu'elles vidassent les coffres et qu'elles corrompissent les mœurs, tandis que Jean-Jacques Rousseau les soupçonnait, dans son *Émile*, de conduire à la banalisation de la cruauté³.

¹ Salvadori 1996, pp. 15-36.

² Vidron 1953, p. 84.

³ Diderot 2011, p. 225; Rousseau 1852, p. 606.

Ce que nous affirmons n'est pas tant que l'analyse de Vidron est historiquement incorrecte, mais plutôt qu'elle relève du mythe.

Si le rétablissement des droits de chasse à la suite de la Révolution française⁴ contribua de fait à démocratiser l'accès à la vénerie, ses pratiques et son imaginaire se marginalisèrent graduellement, obscurcissant le sens des œuvres d'art et des artefacts lui étant associés. Les veneurs post 1789 maintinrent l'aura d'exclusivité de la chasse à courre en adoptant l'ésotérisme de son jargon et de ses rituels anciens, certains évoquant encore des pratiques qui remontent au *Livre de chasse* de Gaston Phébus (1387-1389), exacerbant à la fois son anachronisme et son pouvoir de télescoper le temps. Le malaise grandissant suscité par certaines formes de violence envers les animaux mena à l'interdiction de la vénerie dans plusieurs pays européens, dès 1934 en Allemagne⁵ puis, plus récemment, en Belgique et en Grande-Bretagne.

La chasse à courre est toujours pratiquée en France, sorte de spectacle spectral donnant corps à la hiérarchie sociale associée à l'exercice du pouvoir monarchique par l'attribution sélective et ostentatoire de ses privilèges. C'est d'ailleurs cette capacité de la vénerie française à créer et à faire voir un décalage temporel qui est articulée dans le passage de Vidron cité précédemment. Aussi, la survie de la vénerie en France ne doit pas être comprise simplement comme un particularisme culturel – cette idée est, en bonne partie, une production discursive –, car la vénerie est inexorablement politique. Son air d'obsolescence et sa capacité à télescoper le temps de la nation contribuèrent d'ailleurs à en faire un efficace objet de performance du nationalisme durant la montée du fascisme.

Concomitamment à ce cadre politique explosif, le foisonnement de la muséologie ethnographique de l'entre-deux-guerres, plus particulièrement entre 1935 et 1937, alimenta un renouveau institutionnel pour la présentation des cultures populaires, une revitalisation par l'exposition dont bénéficia la vénerie dans la muséologie française. En 1935, tandis que le musée du folklore (*Volkskunde*) rouvrait ses portes à Berlin, le premier musée dédié à la vénerie fut inauguré à Senlis, en France; deux ans plus tard, le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) était fondé à Paris où se tint également le Congrès international de folklore (CIFL) de 1937⁶. L'activité ethnographique durant ces années mena non seulement à l'élaboration de politiques muséographiques mieux définies et plus adaptées à une culture visuelle large, mais aussi à la création de réseaux internationaux de collaboration intellectuelle. Mais en internationalisant le dialogue sur l'exposition des arts populaires et nationaux, le projet de muséologie ethnographique des années 1930, mené en France par Georges Henri Rivièrè dont le laxisme idéologique en fit un inspirateur

⁴ Estève 2004; Barrot 1839, pp. 84-87.

⁵ Fugier 2002, pp. 65-66.

⁶ Rogan ..., pp. 275-277.

des politiques culturelles du général Pétain⁷, facilitait aussi la circulation et l'implantation du programme politique nazi en Europe. Le CIFL de 1937, par exemple, reçut une importante délégation allemande tandis que la volonté d'internationaliser la discipline de l'ethnographie rendit la vision muséologique de Rivière vulnérable à la récupération, voire aux glissements idéologiques⁸. Plus difficile à négocier encore fut la compatibilité du récit nationaliste légitimé par cette nouvelle muséologie ethnographique avec celui proposé par la mythologie nazie⁹.

L'objectif du présent article est d'étudier le mythe à l'œuvre dans la muséologie d'une petite enclave d'exposition sur la vénerie française présentée à Berlin en 1937. Placée sous le commissariat général du gouvernement de France et supervisée par Maxime Ducrocq, président du Conseil international de la chasse et du Saint-Hubert Club, la section française de l'"Internationale Jagdausstellung" (IJ), une "Exposition internationale de la chasse", offrait au public du parc d'exposition du Messe Berlin, dont la construction venait de se terminer, trophées, artefacts ainsi qu'une importante sélection de tableaux, de meubles et de tentures à sujet cynégétique datant principalement des XVI^e au XIX^e siècles. Après un rapide examen des motivations d'Hermann Göring dans l'organisation de l'IJ à Berlin et des difficultés économiques et techniques auxquelles fit face le comité français, nous analyserons l'originalité des solutions d'accrochage qu'il proposa avant de les replacer à l'intérieur du projet muséographique et de l'idéologie de l'artisanat de Guillaume Janneau, le commissaire des œuvres d'art de la participation française dans l'IJ.

1. *Les ramifications idéologiques de l'Internationale Jagdausstellung*

C'est Hermann Göring qui, au printemps de 1936, conçut le projet d'organiser une "Exposition internationale de la chasse"¹⁰. Avidé chasseur, il prononça, le 3 novembre 1937, le discours inaugural de l'IJ revêtu de son costume de Grand Veneur du Reich. Dans cette allocution, Göring clarifia en quoi le rassemblement de chasseurs locaux et étrangers, le premier de cette envergure depuis l'exposition de Vienne en 1910¹¹, contribuait, en substance, à la lutte idéologique contre l'«internationalisme»:

Si les chasseurs de tous les pays demeurent ainsi de bons camarades au-delà des les frontières, ce fait est certainement aussi un profit pour la paix du monde. C'est justement parce qu'ils

⁷ De la Rocha Mille 2011, p. 34; pp. 63-65.

⁸ *Ibidem*; Garberding 2012.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Waidwerk der Welt 1938, p. 7.

¹¹ Ivi, p. 7.

aiment leur pays par-dessus tout, parce qu'ils en sont fiers et qu'ils sont éloignés de tout internationalisme, qu'ils sont de bons et utiles intermédiaires entre les peuples¹².

L'internationalisme que combattait le discours grandiloquent et pugnace de Göring était plus spécifiquement associé au sémitisme et aux avant-gardes¹³. Plusieurs caractéristiques de la chasse, tel qu'elle s'était développée dans les cours européennes durant l'époque moderne, la rendaient facilement assimilable à la mythologie nazie en ce qu'elle servait d'assise à l'idée d'une formation naturelle et historique des nations. Fondées sur une forme de ségrégation sociale, la fauconnerie et la vénerie favorisaient en effet la légitimation identitaire par leur ancrage territorial et leur continuité historique, une supériorité qui put servir à justifier les chasses coloniales dans les territoires assujettis (dont les trophées étaient aussi représentés à l'IJ). Les techniques de chasse, particulièrement lorsqu'elles impliquent un important équipage, mettent également en scène une sorte de "volonté de sacrifice" – de la proie, des chiens, des oiseaux de proie, des piqueurs – qui faisait alors un inquiétant écho à l'apparition, dans *Mein Kampf*, d'une distinction essentielle entre l'Aryen et le Juif qu'Hitler privait de l'idéalisme nécessaire à l'abnégation de soi pour le bien commun¹⁴. Patriarcale, différentielle et traditionaliste, la chasse sanctionnée par Göring se conciliait aisément au projet totalitaire hitlérien par un simple glissement, de l'esthétique de la violence naturelle et monarchique vers l'esthétique de la violence raciale étatique.

L'IJ comportait une vingtaine de sections nationales gérées par les pays représentés, un large panorama ainsi que des salles thématiques dédiées à différentes espèces animales, à la conservation, ainsi qu'à la peinture et la photographie de chasse. Construite sur un modèle similaire à celui des expositions universelles avec son découpage par pays, l'IJ appelait en effet, par son discours et sa forme, les différentes délégations à amplifier leurs particularismes régionaux et à les subsumer sous des identités nationales distinctes. Les objectifs de cette manifestation dépassaient ceux de l'organisation d'une grand-messe de chasseurs discutant de gestion du territoire et du gibier, jugeant et récompensant leurs meilleurs trophées, offrant des démonstrations techniques et recrutant de jeunes participants. Le projet de Göring était sanctionné par le régime nazi qui venait de lancer un programme d'expositions temporaires qui vilipendait l'art des avant-gardes et glorifiait un art rural, naturaliste et réactionnaire, l'état s'ingérant dans la production visuelle contemporaine tout en s'appropriant les formes de l'exposition d'artiste pour des visées propagandistes¹⁵.

¹² *L'exposition internationale de la chasse à Berlin 1937*; cfr. *Waidwerk der Welt 1938*, p. 14.

¹³ Mooney 2001, p. 75.

¹⁴ Michaud 1996, pp. 127-128.

¹⁵ Buchloh 2014, pp. 49-62.

2. *L'organisation de la section française*

Au moment où Göring invitait les nations étrangères à participer à l'IJ, le gouvernement français était confronté à deux difficultés majeures dans la production d'une exposition temporaire en sol allemand. La première était de nature économique : la participation à l'exposition de Berlin, décidée in extremis, fut d'abord privée de fonds gouvernementaux. Si l'Allemagne assumait les coûts substantiels de l'organisation générale de l'événement, les pays invités devaient fournir seuls l'entièreté des sommes liées à la préparation et la réalisation de leurs sections respectives. En raison d'une confusion administrative – et peut-être refroidi par l'ampleur de la dépense envisagée –, le gouvernement français ne vota pas à temps les crédits nécessaires à l'organisation de la participation française, privant son commissaire, qui fut par ailleurs nommé par décret présidentiel, de son soutien financier à un moment critique de la planification d'un tel projet, un an et demi seulement s'écoulant entre le moment où Göring annonça, en 1936, sa décision de tenir une IJ à Berlin et son ouverture officielle au début du mois de novembre de l'année suivante¹⁶.

L'autre problème auquel fit face Ducrocq était plus substantiel encore : les trophées français ne seraient pas de taille dans cet exercice comparatif international. Au milieu des imposants trophées qu'allaient présenter les pays d'Europe centrale, les trophées français allaient faire piètre figure. La valeur des cornes et bois était principalement corrélée à leur taille, la détermination de leurs mensurations obéissant à des règles strictes et soumises à la réévaluation constante du Comité international de la chasse (CIC). L'un des principaux enjeux soulevés pendant l'IJ de 1937 était justement la mise en place d'un système de mesure plus fiable et méticuleux qui devait être élaboré au cours d'une prochaine rencontre du CIC¹⁷. Cette surenchère mathématiquement détaillée de la taille créait un désavantage pour la France que le modèle comparatiste de l'exposition internationale ne faisait qu'exacerber. En effet, le gibier français ne pouvait rivaliser avec les gigantesques massacres obtenus sur le territoire de la Roumanie ou de la Hongrie. Ce constat n'était pas nouveau et ne s'expliquait pas complètement par la déforestation du territoire, comme le laissaient entendre certains journaux de l'époque, puisqu'il apparaissait dans les mêmes termes au XVIII^e siècle. Le duc de Luynes concédait, dans ses mémoires, que les têtes les plus massives de la galerie des cerfs du château de Fontainebleau n'avaient pas été chassées en France, mais venaient plutôt de « pays étrangers »¹⁸. Durant son discours prononcé à l'IJ, Ducrocq admit que la France ne pouvait gagner contre les trophées d'Europe centrale¹⁹. Cette disparité de taille ne manqua

¹⁶ Janneau 1937, pp. VIII-IX; *Waidwerk der Welt* 1938, p. 7.

¹⁷ Ivi, p. 8.

¹⁸ Luynes 1862, p. 37.

¹⁹ *Waidwerk der Welt* 1938, p. 57.

pas d'être relevée dans le catalogue accompagnant la section française et dans les articles qui mentionnaient l'exposition de Berlin, notamment dans l'édition du 21 novembre 1937 du journal «Le Temps». On pouvait également lire en première page du «Figaro» du 20 novembre 1937: «les grands pays de chasse de l'Europe centrale offrent aux chasseurs des trophées tels qu'il n'est pas possible d'en conquérir dans nos plaines et nos futaies».

Le handicap morphologique de la France, à la fois flagrant et inéluctable, affectait également les trophées coloniaux. Les règlements de l'exposition de Berlin encadraient non seulement la provenance des têtes (elles devaient avoir été tuées sur un territoire appartenant au pays de l'exposant), mais aussi la nationalité des chasseurs même. En raison de ce règlement, Hettier de Boislambert, qui œuvrait au sein du Saint-Hubert Club de France aux côtés de Ducrocq, alléguait que les trophées coloniaux les plus impressionnants appartenant à des collections françaises avaient été exclus de la participation française²⁰. Tout en reconnaissant l'infériorité objective des trophées coloniaux français, Boislambert vantait le zèle réglementariste de son comité d'organisation, expliquant que les plus impressionnantes pièces des collections françaises étaient disqualifiées parce qu'elles avaient été obtenues dans des colonies non françaises. L'avalanche de prix que reçurent les propriétaires des trophées envoyés à Berlin fit bien peu pour contrer le défaitisme qui teintait la réception des trophées français à l'exposition de Berlin. Les trente-huit premiers et seconds prix récoltés par les chasseurs français, dont six par Boislambert pour ses trophées ramenés d'Afrique, faisaient pâle figure en comparaison aux 136 et 280 prix reçus par les chasseurs yougoslaves et hongrois, respectivement²¹.

Devant organiser la participation française avec peu de moyens financiers, dans l'urgence et avec trophées d'apparence modeste dans le concert des nations, Ducrocq envisagea de mêler des objets historiques et contemporains²². Cette approche transhistorique de l'espace d'exposition dédié à la France, en émulant les projets de muséologie ethnographique évoqués supra, permettait d'en rehausser le niveau parce qu'elle mettait de l'avant le discours sur l'autorité historique de la nation sur la vénerie à travers les productions visuelles d'une période présentée comme un apogée culturel. La solution que proposait Ducrocq minimisait ainsi les lacunes des artefacts contemporains et le sentiment d'infériorité qui plombait le discours de ses compatriotes. Par sa temporalité unifiée, la proposition muséographique de Ducrocq suggérait que la France de l'Ancien Régime avait valeur de source spirituelle capable d'agir sur la nation moderne, faisant entrer l'accrochage de la section française dans le domaine du mythe²³.

²⁰ Janneau *et al.* 1937a, p. XI.

²¹ *Waidwerk der Welt* 1938, pp. 402-422.

²² Ivi, pp. 56-57.

²³ Antliff 2007, p. 74 and ff.

3. *L'accrochage de la section française*

La section française était localisée de part et d'autre de la partie centrale du hall six qui présentait d'autres sections nationales (ex.: Belgique, Portugal, Grande-Bretagne) ainsi que des salles de trophées coloniaux (fig. 1). L'appareil iconographique du catalogue de l'exposition publié en 1938, *Waidwerk der Welt*, dont l'American Museum of Natural History de New York possède un exemplaire en bonne condition, permet de remarquer une différence notable entre l'accrochage de la section française et celui de la plupart des autres salles. En effet, la participation française présentait un accrochage moins surchargé et plus varié, reconfigurant le rapport hiérarchique entre les œuvres d'art et les autres objets (fig. 2). En intégrant tous les types d'objets de son espace dans un dialogue formel plus subtil, l'accrochage de la section française recomposait un horizon culturel large qui réduisait l'importance des trophées déficients et palliait ainsi le sentiment d'infériorité évoqué précédemment. La section polonaise, que Göring visita en compagnie de l'ambassadeur polonais à Berlin, donne une bonne idée du rôle structurel que jouaient les trophées dans l'accrochage de la plupart des salles de l'IJ (fig. 3). Ce déploiement d'andouillers créait un effet de répétition qui mettait en valeur la taille des bois et suggérait l'abondance du gibier dans les forêts de Pologne.

Les deux salles d'exposition de la section française, au contraire, n'étaient que sporadiquement ponctuées de trophées, révélant l'unicité des têtes. Cette réduction de l'attention portée aux trophées ouvrait l'espace à une série d'autres objets, allant des costumes de chasse aux manuscrits, qui n'avaient pas tous un lien clair avec l'affirmation de la qualité des trophées, avec les pratiques contemporaines, ou avec les questions de conservation, sujets qui semblaient accaparer le récit produit dans la plupart des autres salles. Prenons le détail d'une photo prise de la salle de la section française où était présentée la tenture du mois de juin de la Maison Royale de Fontainebleau d'après un carton de Charles Le Brun, par exemple (fig. 4). Cette tapisserie, qui appartenait alors au mobilier national (dans le coin supérieur droit) avait été tissée aux Gobelins vers 1665. Au second plan du centre de la composition, un jeune Louis XIV à cheval poursuit un cerf, précédé de ses chiens de chasse et suivi des membres de son équipage. Sur le mur adjacent (à l'extrême gauche) se trouve la *Chasse du duc de Berry*, un tableau peint par Carle Vernet en 1818, deux ans à peine avant que son protagoniste ne soit assassiné par un antimonarchiste bonapartiste. Un paravent à six feuilles réalisé à la Savonnerie d'après des cartons de Pierre Mignard au tournant du XVIII^e siècle (au centre, vers le fond) agit comme une sorte de tiret entre ces deux représentations de chasse à courre; il articule spatialement deux bornes du long XVIII^e siècle, du début du règne du Roi-Soleil (1643-1715) au retour de la monarchie durant la Seconde Restauration (1815-1830). Dans ces deux larges compositions, l'expérience de l'espace propre à la vénerie créait une même projection des corps des chasseurs et des chiens vers

celui du cerf, le rétrécissement de la distance les séparant annonçant l'hallali prochain. Cet effet de contraction de la distance recrée dans l'espace muséal l'expérience de l'espace et du temps de la vénerie, les chiens et les chevaux tissant des lignes de force sur les chemins de la poursuite; il se répercute non seulement dans les pans du paravent qui se contracte en se pliant, mais aussi dans l'expérience du temps de l'histoire qui se contracte et se plie, articulant dans la salle d'exposition cette temporalité unifiée qu'imaginait Vidron en 1953.

Cette organisation atypique des objets dans les deux salles de la participation française visait à créer, chez les visiteurs, un sens de la continuité historique qui ne se déploierait pas de façon linéaire, se rapprochant davantage de ce qu'Henri Bergson nommait la «durée vraie» que du «temps spatialisé»²⁴. Comme le présent qui se construit, chez Bergson, de façon rétroactive, l'identité nationale suggérée par l'exposition placée sous le commissariat de Ducrocq se préfigurait elle-même dans ses «antécédents»²⁵. L'accrochage des objets dans les salles de la section française ne produisait son effet de durée vraie non pas par les objets eux-mêmes, ni même par leur accumulation, mais bien par l'expérience, chez les spectateurs, de la plasticité du temps.

Les ellipses temporelles de l'accrochage de la section française permettaient un jeu opératoire entre les objets, invitant les spectateurs à tisser des liens dans les interstices. Prenons pour exemple les murs compris entre les trois objets précédemment évoqués – le tableau de Vernet, le paravent de la Savonnerie, la tenture des Gobelins. Cet espace était ponctué de quatre autres œuvres peintes et dessinées aux dimensions plus modestes, d'un massacre et d'une arbalète à jalet française datant de la fin du XVI^e ou du XVII^e siècle. Sous le coin inférieur gauche de la tenture des Gobelins était accrochée une arme à feu. Le portrait peint de chasseur se trouvait ainsi placé au centre de la triangulation de l'arquebuse, de l'arme à feu et du massacre, ces quatre objets générant une sorte d'écho à travers lequel le chasseur portraituré, les armes et la proie se répondaient les uns aux autres, recréant dans l'expérience de l'exposition le drame relationnel de la chasse. Les vitrines placées au centre de cette salle présentaient différents traités de vénerie, dont deux exemplaires du *Livre de chasse* de Phébus: les deux manuscrits, datant des XV^e et XVI^e siècles et prêtés par la bibliothèque Mazarine et la bibliothèque de l' Arsenal, servaient, dans le récit de l'exposition, de texte fondateur. Les traités de vénerie de Jacques du Fouilloux (1561) et de Jacques d'Yauville (1788) étaient également exposés dans ces vitrines. Ces manuscrits et livres rares ne se limitaient pas à historiciser les pratiques dépeintes dans les œuvres exposées, car ils contribuaient à en valider l'ancrage dans un passé lointain, indéterminé, mais heureux, écrivait Vidron en 1953, dans lequel pouvait se redéfinir le présent.

²⁴ Bergson 1938, p. 13.

²⁵ Ivi, p. 16.

Si nous retournons à l'accrochage des peaux et trophées coloniaux dans la salle de la section française où étaient exposées les tentures des *Nouvelles Indes*, nous découvrons un même rapport mutuel entre les objets exposés (voir fig. 2). Les trophées provenant des colonies françaises d'Afrique et d'Indochine mettent en exergue le syncrétisme de la série des *Nouvelles Indes*. L'artiste français François Desportes en avait réalisé les cartons en 1737, s'inspirant de compositions de l'artiste hollandais Albert Eckhout datant du siècle précédent. Tandis que ce dernier présentait dans ses compositions la faune et la flore de l'Amérique du Sud, Desportes avait ajouté à ce monde naturel des spécimens venant de l'Afrique et de l'Asie. Motivée par une esthétique de l'exotisme et la volonté de naturaliser les images d'Eckhout, l'opération de Desportes sur les compositions des *Nouvelles Indes* avait la possibilité de devenir, dans son dialogue avec les trophées coloniaux récents, le passé rêvé du colonialisme.

L'accrochage d'objets à sujet cynégétique dans la section française de L'IJ s'inscrivait dans un nouveau courant muséologique qui s'était précisé lors de la création du musée de la Vénérie à Senlis en 1935. En vertu d'une anxiété liée à la possible disparition de la vénerie (nous reconnaissons là la rhétorique qui apparaissait chez Vidron), le fondateur du musée de Senlis, Charles-Jean Hallo, avait orchestré un accrochage qui mêlait différentes catégories d'objets liés à sa pratique historique et contemporaine, à la culture matérielle des chasseurs et aux beaux-arts²⁶. Dans un esprit pédagogique, les galeries du musée de Senlis comportaient aussi de nombreux panneaux explicatifs. L'expertise de Hallo avait d'ailleurs été mise à contribution pour l'installation de la section française de l'IJ de 1937 à laquelle il avait collaboré²⁷. L'expérience esthétique du musée de Senlis se fait sentir dans la section française, les deux projets d'exposition, permanent dans un cas et temporaire dans l'autre, contribuant à faire de la chasse le liant historique du nationalisme français.

Cette muséographie nouvelle de la vénerie utilisait un formalisme exacerbé pour créer un dialogue entre des objets autrement disparates, jouant de la mémoire des intérieurs des pavillons de chasse. Les murs de massacres servaient, dans la section française de l'IJ, d'écrin aux sculptures, médailles, armes et tableaux rassemblés dans le même espace. Ce foisonnement culturel et cette liberté temporelle peuvent, à première vue, réjouir les visiteurs contemporains en ce qu'ils décloisonnent les œuvres d'art, mélangent *high* et *low* et évoquent l'aspect relationnel des *period rooms* mais dans une temporalité disloquée de la mémoire. Mais ce modèle d'accrochage des collections de vénerie généré par les commissaires français dans les années 1930 facilitait aussi l'appropriation, au mieux, voire l'affinité, au pire, de son récit par un discours sur la régénération raciale de la nation.

²⁶ Ottinger 2001, pp. 13-21; Dumarteau 2015.

²⁷ Janneau *et al.* 1937, p. XVII.

Cette capacité du dispositif muséal à produire le mythe d'une origine historique et naturelle de la "race" française à travers le liant de la vénerie n'échappait pas à un public qui s'était radicalisé politiquement à la fin de l'entre-deux-guerres. L'auteur d'une lettre adressée à Hallo en 1939 et déterrée récemment par Marie-Bénédicte Dumarteau, par exemple, pourfendait explicitement l'internationalisme et le sémitisme, suggérant que la représentation de «l'activité des vrais Français» dans le nouveau musée de la vénerie à Senlis contribuait à façonner une identité nationale à la fois naturelle («elle est dans notre sang»), historique et noble («le berceau des Rois de France»)²⁸. Si la conservatrice actuelle du musée de la Vénerie propose de comprendre ce type de dérapage antisémite comme un geste individuel qui excède ce qui se passe dans les salles d'exposition, nous croyons nécessaire de examiner comment ces projets muséographiques libéraient une violence dans l'espace d'exposition. Qui plus est, la forme elliptique des accrochages et le mirage d'une continuité historique de l'appareil muséographique qui caractérisaient les expositions dédiées à la vénerie française dans les années 1930 autorisaient ces amalgames en leur fournissant une structure narrative.

4. *Nationalisme et artisanat*

La solution proposée par Ducrocq pour remédier aux difficultés auxquelles il avait été confronté lors de l'organisation de la participation française à l'exposition de Berlin reposait aussi sur une plus grande place faite aux arts décoratifs. Tandis que la présentation des trophées coloniaux avait pour bénéfice espéré de promouvoir le tourisme cynégétique dans les colonies françaises, la sélection de peintures et tapisseries visait plus spécifiquement à rétablir l'autorité historique de la France sur les arts. S'adjoignant les services de Janneau, qui était alors administrateur du Mobilier national et des Manufactures nationales de Tapisseries des Gobelins et de Beauvais, Ducrocq s'assurait ainsi un accès privilégié aux collections publiques et privées d'œuvres à sujet cynégétique. Dans le texte de présentation des œuvres d'art qu'il rédigea pour le catalogue de la participation française, Janneau révélait d'ailleurs son adhésion à cette source mythique, à cette temporalité unifiée: les traités de chasse exposés en vitrine, écrivit-il, attestaient de la «vénérable antiquité de notre pays»²⁹. Janneau n'utilisait pas, de toute évidence, le mot "antiquité" dans le sens d'une période historique, mais plutôt dans celui, aujourd'hui vieilli, d'une vague idée d'ancienneté, sorte de passé lointain sur lequel l'on pourrait refonder le présent.

²⁸ Dumarteau 2015, p. 30.

²⁹ Janneau *et al.* 2015, p. XVII.

De façon encore plus spécifique que les catalogues publiés par les comités d'organisation allemand et français précédemment évoqués, les écrits de Janneau attestaient du programme culturel qui sous-tendait un accrochage mêlant tapisseries, portraits peints, massacres et autres vestiges d'une époque "révolue" aux trophées régionaux et coloniaux. C'est dans ses écrits pour des catalogues d'exposition que Janneau révéla de façon plus pressante sa réflexion sur le rapport entre, d'une part, nationalisme et artisanat et, d'autre part, nationalisme et exposition temporaire. En 1925, Janneau s'inquiétait déjà de la "menace" que posait à la main de l'artiste l'introduction de luminaires faits en série³⁰. Le questionnement de Janneau sur la réévaluation du "métier" avait des ramifications idéologiques plus larges puisqu'il lui donnait l'occasion de se prononcer contre l'internationalisme. Son étude des nouveaux luminaires, par exemple, était obstinément centrée sur la France, ignorant les solutions proposées par le Bauhaus et De Stijl au problème de la place du "métier" dans le design³¹. En 1937, il alla plus loin en écrivant que le succès du mobilier nouveau devait passer par un style régional et par un «retour, singulièrement heureux, au vieux et solide rationalisme français»³².

La tapisserie joua un rôle central dans l'élaboration d'un modèle d'exposition temporaire chez Janneau. Il était particulièrement sensible à la qualité du métier et des fibres de la tapisserie. Ainsi, il facilita l'envoi d'importantes tentures datant de l'Ancien Régime à l'IJ de Berlin, tentures dont la réception participait là, comme nous l'avons souligné, de la réception des trophées français récents. Dans le catalogue de la section française, Janneau trahissait d'ailleurs son intérêt particulier pour la tapisserie en identifiant les différents ateliers de tissage et en soulignant la finesse du travail technique³³. Janneau soutenait par ailleurs que le meilleur mode d'exposition de la tapisserie se rapprochait de celui de l'exposition temporaire³⁴, faisant de la section française de l'IJ un cadre idéal pour activer la capacité des tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles à refonder le présent. Il avançait que la rotation d'objets propre à l'exposition temporaire pouvait servir de modèle à toute présentation de tapisseries dans un contexte muséal parce qu'elle se rapprochait des conditions historiques de la présentation des tapisseries. Paradoxalement, ce mode d'exposition dynamique mettait en valeur la résistance de la tapisserie aux «révolutions politiques»³⁵ et à «l'esprit de mode», cet «ennemi intime de l'art décoratif»³⁶ qui domina les arts au XIX^e siècle. Le XVIII^e siècle offrait ce fragile point d'équilibre entre l'art et l'artisanat puisque c'est à ce moment, Janneau écrivit-il, que la fonction esthétique de la

³⁰ Janneau *et al.* 1992, p. 34.

³¹ *Ivi*, p. 14.

³² Janneau 1937, n.p.

³³ Janneau 1937, p. XV.

³⁴ Janneau and Niclausse 1938, pp. 9-16.

³⁵ *Ivi*, p. 10.

³⁶ Janneau 1937, n.p.

tapisserie supplanta le rôle qu'elle jouait dans la division des intérieurs³⁷, une révolution esthétique que Janneau situait autour de 1715 alors que les modes de représentations allégoriques laissaient place au naturalisme. En attribuant à la tapisserie une capacité à résister aux modes supérieure à celle de la peinture, Janneau en faisait le médium idéal pour construire, dans l'espace muséal et dans les ambassades françaises³⁸, le mythe de la nation française.

Cette façon de protéger le caractère français du design contemporain par un repli régionaliste témoigne, chez Janneau, de ce que Laurence Bertrand Dorléac a nommé le «culte rétro»³⁹. Sous le couvert d'une recherche d'authenticité, de styles régionaux distincts et d'un conservatisme assurant la persistance des formes en dehors des effets de mode, Janneau plaçait sa réflexion sur l'artisanat sous la tutelle de la régénération nationale. La vision des arts décoratifs mise de l'avant par Janneau préparait ainsi le terrain, dans l'espace muséal, du programme culturel du régime de Vichy dont les politiques se présentaient comme la réponse au mythe de la dégénérescence, posture que les politiques du gouvernement français du début des années 1940 avaient en commun avec le fascisme⁴⁰. De la vision de Göring, nous passons donc au rêve de Janneau qui fabriqua, dans son travail muséographique, une modernité culturelle qui puisait sa source dans un passé imaginé, un âge d'or de la pureté identitaire. Janneau profita de l'IJ de Berlin pour diffuser plus largement l'idée d'une grandeur culturelle en perte de vue qu'il fallait restaurer par le retour au travail artisanal et la mise en scène des productions culturelles datant du long XVIII^e siècle.

5. Conclusion

Le déploiement du temps de la nation dans l'espace d'exposition distinguait la section française des autres salles de l'IJ de 1937. Les quelques autres salles qui intégraient des tableaux et sculptures à leurs accrochages de trophées de chasse montraient plutôt des œuvres contemporaines qui participaient d'un renouveau de l'art animalier auquel le régime nazi donnait son assentiment⁴¹. La proposition muséologique de la section française avait donc ceci de particulier – et de malencontreux – qu'elle donnait une forme expérientielle au mythe de la temporalité unifiée également à l'œuvre dans les projets culturels fascistes qui lui étaient contemporains. Si des idées antisémites ne sont jamais formulées dans les écrits de Janneau, ni dans ceux de Ducrocq, une anxiété de la contamination apparaît néanmoins de façon sporadique dans ses textes. Janneau attribuait

³⁷ Janneau and Niclausse 1938, pp. 13-14.

³⁸ Janneau 1933.

³⁹ Dorléac 1986, p. 18.

⁴⁰ Cone 1997.

⁴¹ Wonders 2006.

notamment ce qu'il identifiait comme une "désintégration" des arts durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle aux "influences extérieures", anglaises et allemandes pour l'esthétique, à la grecque pour le goût⁴². Un traité de vénerie français publié en 1930 usait d'une rhétorique similaire pour dénoncer l'influence des pratiques cynégétiques allemandes sur la chasse dite à la française, avant de conclure que, grâce au retour de la vénerie impériale, «l'art ne périra pas»⁴³. Du silence des acteurs de la muséologie cynégétique français au début des années 1940, l'on ne peut pas tirer grand-chose. Ducrocq restera, dans cette photo d'Hoffmann prise le soir du 2 novembre 1937, assis, silencieux, à la droite d'Emmy Göring et de son mari dont le monumental projet d'une exposition nazie sur la chasse battait son plein, dans une loge du *Staatsoper* pour une performance spéciale de l'opéra *Freischütz*, nous interrogeant de son regard vide (fig. 5). Que reste-t-il du mythe de la nation et du temps de la vénerie dans les modes d'exposition utilisés aujourd'hui pour déployer les collections cynégétiques?

References bibliographiques / Riferimenti bibliografici

- Antliff M. (2007), *Fascism, Modernism, and Modernity*, in *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*, Durham: Duke University Press, pp. 17-62.
- Barrot O. (1839) *Recueil général des lois, décrets, ordonnances, etc., depuis le mois de juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830*, I, Paris: Administration du Journal des notaires et des avocats.
- Bergson H. (1938), *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Buchloh B. (2014), *The Dialectics of Design and Destruction: The Degenerate Art Exhibition (1937) and the Exhibition internationale du Surréalisme (1938)*, «October», CL, automne, pp. 49-62.
- Cone M.C. (1997), *Decadence and Renewal in the Decorative Arts under Vichy*, in *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, edited by M. Affron, M. Antliff, Princeton,; Princeton University Press, pp. 239-262.
- De la Rocha Mille R. (2011), *Museums without Walls: The Museology of Georges Henri Rivière*, unpublished doctoral thesis, City University of London.
- Diderot D. (2011), *Chasse*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, ed. D. Diderot, J. le Rond D'Alembert,

⁴² Janneau 1964, p. 1.

⁴³ Houdedot 1930, p. 145.

- University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, ed. Robert Morrissey, <<http://encyclopedie.uchicago.edu/>>, III, p. 225.
- Dorléac L.B. (1986), *Histoire de l'art: Paris, 1940-1944: Ordre national, traditions et modernités*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Dumarteau M.-B. (2015), *Muséfier la chasse: Charles-Jean Hallo, aux origines d'un modèle muséographique*, in *Exposer la chasse? Exhibiting Hunting?*, proceedings of the symposium (Paris, Musée de la chasse et de la nature, 19-20 March 2015), <<http://fondationfrancoissommer.org/IMG/pdf/cp-exposer-la-chasse-fr-2.pdf>>, 20.09.2015.
- Estève C. (2004), *Le droit de chasse en France de 1789 à 1914. Conflits d'usage et impasses juridiques*, «Histoire & Sociétés Rurales», XXI, 1, pp. 73-114.
- Fugier E.H. (2002), *Un recyclage française de la propagande nazie: la protection législative del l'animal*, «Ecologie & Politique», 1, n. 24, pp. 65-66.
- Garberding P. (2012), «*There are dangers to be faced*»: *Cooperation within the International Association of Folklore and Ethnology in 1930s Europe*, «Journal of Folklore Research», n. 49, 1, pp. 25-71.
- Hardouin-Fugier A. (2002) *Un recyclage français de la propagande nazie: La protection législative de l'animal*, «Écologie et politique», I, 24, pp. 51-70.
- Houdedot A. d' (1930), *La petite vénerie ou la chasse au chien courant*, Paris: Librairie cynégétique.
- Janneau G. (1933), *Nos tapisseries dans nos ambassades*, «La Renaissance de l'art français et des industries du luxe», April-May.
- Janneau G., Hettier de Boislambert C., Foury P., Desnues L., Reille K. (1937), *Exposition internationale de la chasse, Berlin 1937*, exhibition catalogue (Berlin, Messe Berlin, 2-28 November 1937), s.l.
- Janneau G. (1937), *Meubles nouveaux*, exhibition catalogue, Paris: C. Moreau.
- Janneau G., Niclausse J. (1938), *Le musée des Gobelins*, Paris: Bibliothèques nationales de France.
- Janneau G. (1964), *L'époque Louis XVI*, Paris: Presses universitaires de France.
- Janneau G., Guidot R., Henriot G., (1992), *Le luminaire, 3 séries*, Paris: C. Moreau.
- Janneau G., Hettier de Boislambert C., Foury P., Desnues L., Reille K. (2015), *L'exposition internationale de la chasse à Berlin (1937)*, «Bulletin périodique de la presse allemande», 478, p. 22.
- Luynes C.-P.d'A., Dussieux L., Soulié E. (1862), *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV, 1749-1750*, Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie, Libraires, X.
- Michaud E. (1996), *Un art de l'éternité. L'image et le temps du nationalisme-socialisme*, Paris: Gallimard.
- Mooney K. (2001), *Degeneration in World War II Germany*, «Art Criticism», XVII, 1, pp. 73-85.
- Ottinger B. (2001), *Tableaux de chasse. Peintures du musée de la Vénerie*, Paris: Somogy.

- Rogan B. (2008), *From Rivals to Partner on the Inter-War European Scene: Sigurd Erixon, Georges Henri Rivière and the International Debate on European Ethnology in the 1930s*, «Arv: Nordic Yearbook of Folklore», n. 64, pp. 275-324.
- Rousseau J.-J. (1852), *Émile*, in *Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Paris: Alexandre Houssiaux, voll. II.
- Salvadori P. (1996), *La chasse sous l'Ancien Régime*, Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Titeux G. (2015), *L'Exposition internationale de la chasse de 1937, à Berlin*, in *Exposer la chasse? Exhibiting Hunting?*, Proceedings of the symposium (Paris, Musée de la chasse et de la nature, 19-20 March 2015), <<http://fondationfrancoissommer.org/IMG/pdf/cp-exposer-la-chasse-fr-2.pdf>>, 20.09.2015.
- Vidron F. (1953), *La chasse à curre*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Wonders K. (2006), *Wildlife art and the Nazis: The Case of Sweden's Bruno Lijefors (1860-1939)*, «Lychnos», pp. 70-86.
- Waidwerk der Welt: Erinnerungswerk an die Internationale Jagdausstellung. Berlin, 1937, 2-28 November (1938)*, Berlin: Paul Parey.

Appendice

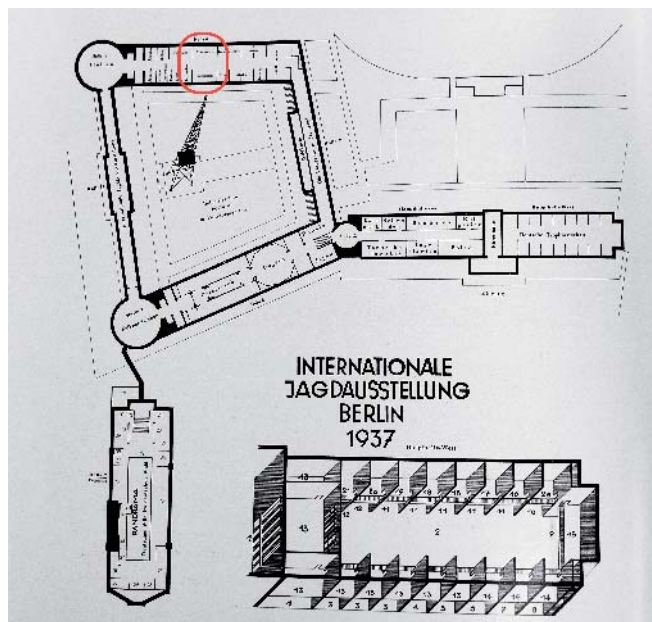


Fig. 1. Plan de l'«Internationale Jagdausstellung» de Berlin, 1937, marque rouge ajoutée par l'auteur. Tiré de: *Waidwerk der Welt* 1938, n.p.), Bibliothèque de l'American Museum of Natural History, New York (Photo: C. Girard. Reproduced Courtesy of the American Museum of Natural History Research Library)



Fig. 3. Göring visitant la section polonaise, 1937. Tiré de : *Waidwerk der Welt* 1938, p. 14, Bibliothèque de l'American Museum of Natural History, New York (Photo: C. Girard. Reproduced Courtesy of the American Museum of Natural History Research Library)



Fig. 2. Détail d'une salle de la section française, 1937. Tiré de: Janneau *et al.* 1937, Bibliothèque nationale de France, Paris



Fig. 4. Deux vues d'une même salle de la section française, 1937. Tiré de: Janneau *et al.* 1937, Bibliothèque nationale de France



Fig. 5. Maxime Ducrocq (à l'extrême gauche) dans la loge du Staatsoper, à la droite d'Emmy et Hermann Göring, le 2 novembre 1937. Tiré de: *Waidwerk der Welt* 1938, p. 23, Bibliothèque de l'American Museum of Natural History, New York (Photo: C. Girard. Reproduced Courtesy of the American Museum of Natural History Research Library)

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 Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

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

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

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