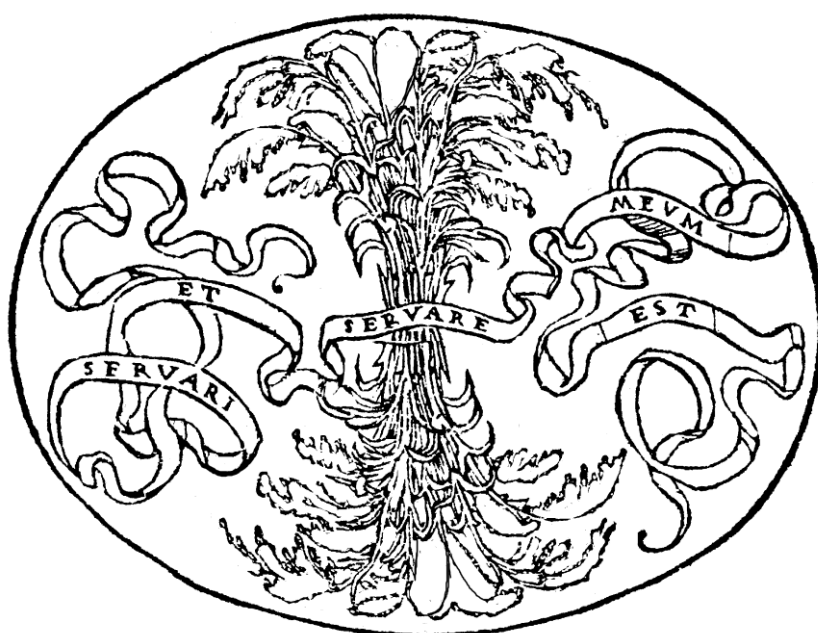


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Monica Preti

*Cura redazionale*

Elena Miraglio, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

### *Berenson e la Francia*

M. Preti, <i>Editoriale</i>	p. 1
M. Laclotte, <i>Bernard Berenson: souvenirs</i> (recueillis par M. Preti)	p. 6
R. Colby, <i>Manifesting Dionysus at the Louvre: Berenson in Paris, ca. 1892</i>	p. 21
H. Duchêne, <i>Aux origines d'une métamorphose. Salomon Reinach, éditeur et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)</i>	p. 36
E. Assante Di Ponzillo, <i>Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André de Châalis</i>	p. 49
A. Ducci, <i>Una questione di tatto: Berenson e Focillon</i>	p. 98
A. Nigro, <i>Bernard Berenson, Charles Vignier e i mercanti d'arte orientale a Parigi</i>	p. 136
M. Casari, <i>Berenson e la Persia, via Parigi</i>	p. 169
J. Picon, <i>Proust et Berenson: le «hameçon» florentin</i>	p. 196
M. Minardi, <i>Morelli, Berenson, Proust. «The art of connoisseurship»</i>	p. 211
C. Pizzorusso, <i>Berenson, Cocteau. Incontri</i>	p. 227
A. Trotta, <i>Bernard Berenson et l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais, 1935</i>	p. 244



**BERNARD BERENSON:  
SOUVENIRS**

Propos recueillis par Monica Preti

Deux générations séparent Bernard Berenson (1865-1959) et Michel Laclotte (né en 1929), autant dire deux époques de la culture et de la sensibilité, deux types d'approches de l'histoire de l'art et de ses pratiques. L'un, lithuanien d'origine, émigré aux États-Unis, francophile, a vécu en Italie la majeure partie de son existence. L'autre n'a pas oublié ses origines malouines, mais c'est à Paris que cette grande personnalité des musées publics français a mené sa carrière, dans un domaine où il a laissé sa marque en collaborant avec des architectes de premier plan, comme Gae Aulenti ou I. M. Pei, tout en défendant l'autonomie de l'institution à une époque où, plus que jamais, la politique culturelle apparaissait une affaire d'État.

Berenson fut un homme de la Belle Époque, un dandy, un esthète 'disciple' de Walter Pater et qui connut Oscar Wilde. Quant à Michel Laclotte, c'est dans le contexte de la Libération et de l'après-guerre que son intérêt profond pour le patrimoine national s'est formé et développé. L'un fut un humaniste en sa demeure – la célèbre Villa I Tatti – l'autre est un homme de terrain, un bâtisseur de musées. Dans l'intervalle, les pratiques de l'histoire de l'art ont changé, les expositions et les musées se sont affirmés comme des lieux de recherche. En acceptant de revenir sur son propre parcours et d'évoquer pour nous le souvenir de Berenson, Michel Laclotte nous aide à prendre la mesure de ces transformations. Il nous a reçu chez lui, dans un lieu qui, parce qu'il porte partout les traces d'une vie consacrée au travail patrimonial, mais aussi à l'étude et au goût de la beauté, n'aurait sans doute pas déplu au vieux seigneur florentin. [Monica Preti]

*Quand avez-vous commencé à vous intéresser à Bernard Berenson? Que retenir de l'homme et de l'historien de l'art?*

Dès que j'ai commencé à m'intéresser aux primitifs italiens, mon attention et mes lectures sont allées à Bernard Berenson. J'avais la plus grande admiration pour son œuvre et notamment pour ce qu'il avait trouvé un peu partout en France où il avait voyagé avec sa femme Mary Logan, à la fin du siècle<sup>1</sup>. Il a été un pionnier dans le domaine des attributions à un moment où le patrimoine des musées de province n'était pas encore inventorié de manière systématique.

Au début des années Cinquante, je me suis rendu dans sa villa de Florence, I Tatti, mais je ne n'ai pas eu la chance de le rencontrer: il était alors à Vallombrosa, sa résidence d'été. J'ai travaillé dans sa bibliothèque, en particulier sur son répertoire des tableaux italiens de la Renaissance, ses fameuses «listes».

*Berenson était alors une sorte de légende vivante?*

C'est le mot: l'humaniste de grand style, d'une courtoisie parfaite, l'homme du monde assis sous sa *Madonna* de Domenico Veneziano, l'œillet bleu à la boutonnière, ou coiffé d'un Panama devant la Pauline Borghese de Canova (Fig. 1); sa grande villa florentine, une

---

<sup>1</sup> Mary Logan est le pseudonyme de Mary Berenson, née Smith (nom du premier mariage Costelloe).

atmosphère de luxe et de travail, le thé rituel (Fig. 2), une immense bibliothèque, de riches collections d'œuvres choisies (non seulement de primitifs italiens, mais aussi d'art chinois et islamique). Et puis Berenson avait ses fidèles, un petit nombre d'esprits choisis qui propageaient les bons mots de «B.B.» et entretenaient la légende: Kenneth Clark en Angleterre<sup>2</sup>, Georges Salles en France<sup>3</sup>. Voilà pour le personnage, le dandy. N'oublions pas l'esthète, francophile et francophone – et bien sûr le connaisseur. C'est le connaisseur qui restera.

*Comment définiriez-vous sa méthode?*

Il se rattachait à une certaine tradition de l'histoire de l'art, celle du *connoisseurship* dont Giovanni Battista Cavalcaselle fut le père fondateur et qui fut poursuivie par Giovanni Morelli. Morelli que Berenson avait connu, se concentrait sur les attributions et avait tenté de mettre au point une méthode rigoureuse d'analyse du dessin, de ses détails révélateurs (le rendu d'un ongle ou d'un œil, par exemple). Il a posé les bases de cette méthode, mais Berenson fut le premier à en faire un véritable métier. Personne avant lui n'avait étudié les maîtres anciens comme il le fit avec constance, pendant plus de 70 ans. Le travail similaire de Max J. Friedländer, pour les primitifs flamands, s'appliquait à un corpus plus restreint. Dans le domaine du *connoisseurship*, l'apport de Berenson fut considérable. Sa méthode était fondée sur un critère de jugement largement personnel. Sa théorie des «valeurs tactiles» et des «valeurs de mouvement» procède d'une fréquentation continue et intime des œuvres d'art. Quand il parle de «qualités», il ne s'intéresse pas à ce que le tableau peut illustrer, mais à sa réalité sensible, sensuelle. La qualité n'est pas dans l'œuvre, ni dans le spectateur, mais dans le rapport physiologique qui les unit. Il s'agit d'un composé de valeurs tactiles. De même, le mouvement suggéré par la peinture fait naître le mouvement sensible du spectateur. Devant un tableau l'imagination est stimulée de telle sorte que nous sommes amenés à sentir les volumes des objets, à les soupeser, les saisir, et à éprouver leur potentiel d'existence.

*À vingt-six ans vous avez organisé votre première exposition, désormais historique: De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France, largement fondée sur la méthode du connoisseurship. Derrière cette exposition et les pages de son catalogue, on perçoit les ombres tutélaires d'André Chastel et Roberto Longhi. Avez-vous eu recours aussi à Bernard Berenson, et dans une mesure comparable?*

J'avais soutenu ma thèse sur les tableaux toscans des musées français en 1955<sup>4</sup>; l'année suivante, Jean Vergnet-Ruiz<sup>5</sup>, alors Inspecteur des musées de province, m'a chargé d'une exposition générale sur les tableaux italiens des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles conservés dans les musées de provinces français. Comme je vous l'ai dit, j'avais la plus grande admiration pour l'œuvre de Berenson et notamment pour le travail de prospection accompli au cours de ses voyages en France, à la fin du siècle. Ses *Italian Pictures of the Renaissance* de 1932 étaient une Bible pour moi (Fig. 3)<sup>6</sup>. J'ai largement utilisé ses «listes» qui recensaient, avec ses attributions, une bonne part des tableaux exposés. Je ne reprenais pas certaines de ses attributions, pas plus que celles d'autres spécialistes, lorsque j'avais moi-même une autre opinion ou que d'autres avis

---

<sup>2</sup> Kenneth Clark (1903-1983).

<sup>3</sup> Georges Salles (1889-1966).

<sup>4</sup> LACLOTTE 1955.

<sup>5</sup> Jean Vergnet-Ruiz (1896-1972).

<sup>6</sup> BERENSON 1932.

m'avaient convaincu, à commencer par ceux de Longhi. Ce fut le cas, par exemple, pour *l'Ivresse de Noé*, le Bellini du musée de Besançon. Berenson l'attribuait à Cariani, mais avant-guerre Longhi l'avait restitué à Giovanni Bellini – celui de la dernière période – ce qui était tout à fait inattendu à l'époque. Il avait eu cette intuition, confirmée depuis, et qui a changé radicalement notre vision de Bellini. À l'Orangerie, le tableau figurait à la fin du parcours, et l'attribution de Longhi trouvait là une sorte de consécration.

*Lorsqu'on feuillette aujourd'hui ce catalogue publié en 1956, on est surpris par le nombre des illustrations, fait peu courant à l'époque.*

Ce petit catalogue comportait cent soixante-huit numéros et tous y étaient reproduits, en effet (Fig. 4)<sup>7</sup>. Il a d'ailleurs connu deux éditions. Ce travail m'a valu d'être associé pour la première fois à André Chastel<sup>8</sup>, que nous avons sollicité pour un article introductif. Son texte novateur a inauguré une série de recherches sur le goût pour les primitifs dans la France du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, que d'autres ont poursuivies depuis, et d'abord Giovanni Previtali<sup>9</sup>. Chastel, qui enseignait à la Sorbonne, n'appartenait pas à l'espèce des connaisseurs. Mais il avait rencontré Berenson, il admirait «ce grand homme de goût» et lui avait consacré un article à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire<sup>10</sup>. Chastel nous encourageait surtout à voyager pour nous informer des lieux vivants où s'élaborait la recherche : Florence, Londres, les États-Unis (Fig. 5).

*L'exposition des Primitifs italiens fut un succès. Dites-nous un mot de sa réception. Quelle fut la réaction de Berenson?*

Chastel et Longhi<sup>11</sup> ont publié d'excellents articles dans la presse. Le jour de l'inauguration, Germain Bazin<sup>12</sup> m'a proposé d'entrer au département des Peintures du Louvre, proposition flatteuse que j'ai évidemment déclinée... Une note plus que discordante s'est fait entendre au milieu de cet agréable concert : dans «Combat» du 4 juin 1956, je lis un article de George Isarlo<sup>13</sup>: *Les croûtes italiennes de l'Orangerie*. Un éreintement en règle de l'exposition: choix des œuvres, attributions, catalogue. Mais voici le pire: «À lire ce catalogue, Berenson n'existe plus, c'est de la poussière [...] Ce catalogue, misérable petit pamphlet contre l'œuvre grandiose de Berenson, noble nonagénaire vénéré par le monde entier...» etc. Voilà ce qui m'atteignait le plus dans ce fatras d'invectives. Isarlo dénonçait un coup monté contre Berenson. J'ai immédiatement écrit à Berenson pour lui dire que cette accusation était absurde et combien j'en étais navré, car nous savions tous qu'il était le pionnier de la recherche sur les tableaux italiens conservés en France. Il m'a répondu fort aimablement, confirmant à ma demande qu'il approuvait l'attribution à Bellini du *Noé* de Besançon et terminant ainsi: «Il y a cinquante ans, j'ai commencé une exploration systématique de toute la France pour voir ce que je pourrais trouver comme tableaux italiens en général, et en particulier comme tableaux Campana. J'ai eu toutes les joies d'un pionnier et d'un explorateur. Je n'ai pas besoin d'autre reconnaissance et n'en demande pas». Ce qui dit assez, hélas, qu'il avait été touché. Luisa

---

<sup>7</sup> *DE GIOTTO A BELLINI* 1956. Une deuxième édition revue et corrigée par M. Laclotte fut éditée la même année.

<sup>8</sup> André Chastel (1912-1990).

<sup>9</sup> Giovanni Previtali (1934-1988). Voir son livre désormais classique PREVITALI 1964.

<sup>10</sup> CHASTEL 1980, p. 65-73.

<sup>11</sup> Roberto Longhi (1890-1970).

<sup>12</sup> Germain Bazin (1901-1990).

<sup>13</sup> George Isarlo (1897-1978).

Vertova<sup>14</sup>, la dernière assistante de Berenson, était l'héritière de ses idées. Elle allait mettre au point tous les livres de Berenson après sa mort, ainsi que ses «listes». C'est à elle que le «Burlington Magazine» avait demandé le compte rendu de l'exposition<sup>15</sup>. Du fait de cette polémique, j'étais terrorisé quand je l'ai vue arriver à l'Orangerie. Et, au contraire, sa critique fut attentive, précise dans la discussion des attributions et favorable dans l'ensemble. Elle recommandait même aux autorités des musées de donner «time an money» à Michel Laclotte «pour qu'il puisse continuer les études qu'il a si bien commencées». Je ne sais comment il faut prendre cette recommandation... En tout cas, les berensoniens ne considéraient pas que j'avais fauté à l'égard du maître. Je comprends aujourd'hui ce que je n'avais pas ressenti à l'époque: je n'avais pas du tout le sentiment d'avoir réalisé cette exposition à la gloire exclusive de Longhi.

### *Qui était George Isarlo?*

George Isarlo était un *free lance*, comme on dit aujourd'hui. D'origine russe, il avait dû arriver à Paris au début des années Vingt. Peut-être a-t-il lu dès cette époque les livres de Berenson, dont les premières traductions paraissaient alors en France? Isarlo avait une sorte de génie bizarre, celui de la documentation, une passion pour les photos d'œuvres d'art, et sans grands moyens il avait accumulé dans une chambre d'hôtel, rue de Seine, d'énormes archives faites de photos noir et blanc, de coupures de journaux d'un intérêt réel pour la recherche. Un Douanier Rousseau de la documentation, d'une certaine façon, doué par ailleurs d'un réel talent de polémiste. Il avait créé une rubrique d'art dans le journal «Combat», très lu à l'époque.

*La correspondance entre Berenson et Longhi dans la belle édition de Cesare Garboli et Cristina Montagnani<sup>16</sup>, permet de mesurer les relations complexes entre l'historien de l'art américain et son jeune émule italien: deux parmi les plus grands connaisseurs qui ont traversé le vingtième siècle et «les seuls qui aient laissé derrière eux une légende et un style». Comment avez-vous perçu cet antagonisme?*

En fait, les années Cinquante, les dernières de Berenson, avaient vu s'affirmer le rayonnement du nouveau «patron» de la peinture italienne, Longhi, comme plus tard un nouveau *padrone* de la peinture italienne succédera à Longhi en la personne de Zeri<sup>17</sup>. Berenson demeurait une figure majeure, mais il était déjà entré dans l'histoire, sa légende de vieux sage humaniste embaumée dans la douceur toscane. Longhi, grâce à «Paragone», à son enseignement, à ses articles dans la presse, à quelques polémiques piquantes, devenait une figure publique, éclatante de verve et d'invention. Ses œuvres, depuis le *Piero della Francesca*, l'avaient imposé. Et surtout, pour s'en tenir au Trecento et au Quattrocento, il proposait une vision beaucoup plus variée de la production picturale, réintroduisant des artistes et des écoles un peu négligés par Berenson mais aussi par les autres spécialistes. Ce qui conduisait à des nouvelles hiérarchies: Florence, Sienne, Venise, n'étaient plus les seules capitales de la création. L'exposition de l'Orangerie, sans en avoir l'air, pouvait suggérer, même sur le plan international, que le flambeau était bien passé de Berenson à Longhi. Brouillés pendant quarante ans, les deux hommes s'étaient pourtant réconciliés officiellement, Berenson n'ayant

---

<sup>14</sup> Voir les témoignages de Luisa Vertova sur Bernard Berenson dans le site d'histoire orale de la Villa I Tatti : [http://oralhistory.itatti.harvard.edu/luisa\\_vertova](http://oralhistory.itatti.harvard.edu/luisa_vertova)

<sup>15</sup> VERTOVA 1956.

<sup>16</sup> BERENSON-LONGHI 1993.

<sup>17</sup> Federico Zeri (1921-1998).



plus que quelques années à vivre. Tout cela n'était pas purement académique. Je l'ai mesuré bien plus tard. Après avoir été le conseiller de Joseph Duveen<sup>18</sup>, le plus grand marchand de son temps, Berenson était celui de Georges Wildenstein<sup>19</sup>. Que le dogme de son infaillibilité fût contesté ne pouvait être anodin. D'autant plus que Longhi, de son côté, avait conseillé l'un des grands rivaux de Wildenstein, Alessandro-Contini Bonacossi, qui fut le principal fournisseur de Samuel Kress, avec des centaines de tableaux italiens, aujourd'hui à Washington et dans des dizaines d'autres musées américains. Pour en revenir à l'histoire de l'art stricto sensu, Longhi a bouleversé les hiérarchies admises au début du siècle. Il a révélé dans la peinture italienne une veine plus libre, plus réaliste, que l'inspiration classicisante qui a servi de modèle à l'Europe. De là son intérêt pour des écoles négligées par Berenson, Bologne, Ombrie, plus populaires et plus naturalistes que celles de Florence et de Sienne. De là, également, son intérêt précoce pour Caravage.

*Mais Berenson a écrit un Caravage, lui aussi.*

Je suis en train de relire ce livre<sup>20</sup> pour un documentaire filmé en préparation (Fig. 6). Berenson l'a écrit à 85 ans: il se confrontait à ce qui était, depuis les années Vingt, le sujet de prédilection de son jeune antagoniste. Il l'a publié en Italie en 1951, la même année – ce n'est pas un hasard – de l'exposition milanaise *Caravaggio e i caravaggeschi* qui marqua le triomphe de l'interprétation réaliste défendue par Longhi<sup>21</sup>. Les intuitions ne manquent pas, et elles sont portées par une écriture pleine de charme (très bien rendue dans la traduction française), mais le jugement de Berenson reste ambivalent et très critique au fond: il n'apprécie pas le réalisme du Caravage. Sur le *Saint Mathieu et l'ange* de Berlin il écrit (je cite de mémoire): le Saint est trop plébéien, sans grâce, avec ses grosses jambes paysannes. Il reprend le schéma de lecture de Longhi qui expliquait par cet excès de réalisme le rejet de la commande, et cependant il réajuste le tir: ce sont les effets de transparence «à la Titien» de la robe de l'ange qui firent sans doute scandale, plutôt que les pieds crasseux au premier plan, comme le voulait Longhi. Poursuivons. *L'Eros endormi* du Palais Pitti? «Banal, dénué de vision». Le *Baptiste* de la villa Borghese: «curieusement, Caravage ne percevait pas l'importance des mains, il ne savait pas les rendre expressives, ni même les restituer avec précision». Sur la *Conversion de Paul*: «Une charade [...] rien de plus incongru que l'importance accordée au cheval, la bête l'emporte sur le saint [...] peinture picaresque plutôt que sacrée, aucune trace de miracle» etc. Voilà le connaisseur, l'homme qui aime caresser les fonds d'or, toucher la riche matière des œuvres, et qui finit par admettre: «Aux peintures originales du Caravage, il me faut le confesser, je préfère leurs reproductions photographiques».

*Quels autres connaisseurs d'art italiens ont compté pour vous?*

Je citerai d'abord Pietro Toesca<sup>22</sup> – qui introduisit Zeri auprès de Berenson – et Adolfo Venturi<sup>23</sup>. Bien que leur approche de l'histoire de l'art ait été plus générale et plus synthétique, ils ont d'abord cherché à vérifier les attributions des œuvres étudiées: ils ont fondé leur

---

<sup>18</sup> Joseph Duveen (1869-1939).

<sup>19</sup> Georges Wildenstein (1892-1963).

<sup>20</sup> Le livre fut publié pour la première fois en Italie: BERENSON 1951. La traduction française suivit l'édition anglaise (1953): BERENSON 1959.

<sup>21</sup> MOSTRA DEL CARAVAGGIO E DEI CARAVAGGESCHI 1951.

<sup>22</sup> Pietro Toesca (1877-1962).

<sup>23</sup> Adolfo Venturi (1856-1941).

méthode sur l'étude du style de chaque artiste, pour définir sa manière singulière de concevoir les sujets et de les peindre, ses caractères distinctifs, et regrouper les artistes de même famille en atelier et en écoles, donc s'attacher aux notions d'invention, d'influence, de rupture ou de tradition dans un cadre historique et géographique donné ou recréé. Peu d'historiens de l'art français, dans le domaine de la peinture ancienne, appartenaient à cette famille. Lionello Venturi<sup>24</sup>, le fils d'Adolfo Venturi, s'intéressait davantage à l'art moderne. Grand critique et historien de l'art, il avait quitté l'Italie fasciste au début des années Trente et s'était installé à Paris, où il écrivit plusieurs essais sur la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle. On lui doit aussi l'établissement des catalogues de Cézanne et de Pissarro. À ce propos, je me suis toujours demandé comment Bernard Berenson, juif et américain, avait pu rester en Italie durant la guerre: il devait sans doute bénéficier de protections. La Villa I Tatti et sa collection furent aussi préservées<sup>25</sup>.

*Dans vos «Souvenirs d'un conservateur»<sup>26</sup>, vous citez également Richard Offner<sup>27</sup>*

Le plus grand spécialiste américain des primitifs toscans depuis Berenson. Il passait une partie de son temps à Florence, le reste à New York, où il enseignait. Avant-guerre, il s'était lancé dans une énorme entreprise: un corpus qui visait à publier la totalité des peintures florentines, avec pour chacune un luxe intimidant d'analyses, de bibliographie, de reproductions etc<sup>28</sup>. Des mécènes américains l'avaient soutenu dans cette folle aventure, les Strauss – qui ont donné leur collection, en partie inspirée par lui, au musée de Houston. Offner a toujours été très respecté pour la rigueur et la qualité de ses analyses; il avait un œil extraordinaire. Mais, selon lui, l'œuvre d'un artiste devait être pure de toute scorie, autrement dit tout ce qui n'était pas attribuable avec certitude et intégralement à la main de l'artiste devait relever de l'atelier ou d'un suiveur. Méthode intellectuellement impeccable, mais trop radicale: bon nombre des tableaux de cette époque étant des œuvres de collaboration, comment nier la responsabilité créatrice du maître principal?

Un autre américain avait choisi l'Italie comme patrie d'adoption, un grand spécialiste des peintres primitifs italiens, en particulier des Siennois: Frederick Mason Perkins<sup>29</sup>. Il était fils d'un médecin du Consulat américain à Shangai et natif du Massachusetts. Perkins découvrit d'abord l'Italie en touriste et puis, comme tant d'autres étrangers, il tomba amoureux de ses cités, des monuments, de l'art antique. C'était le marchand-amateur par excellence, un type humain caractéristique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle: l'anglo-saxon classique qui étudie les tableaux, apprend à les aimer, les comprend, les collectionne et vit finalement de leur commerce, avec honneur et profit. De la même espèce que Berenson, sur le mode mineur. Perkins écrivait surtout des articles brefs, mais son œil de connaisseur était quasiment infaillible. J'ai souvent eu recours à ses écrits et à ses attributions. Sa collection se limitait aux premiers siècles de la peinture italienne. Les œuvres se trouvaient en partie dans sa maison d'Assise, en partie dans une autre maison, à Lastra, qui fut saccagée et pillée pendant la guerre.

---

<sup>24</sup> Lionello Venturi (1885-1961).

<sup>25</sup> Berenson revient sur cette période de sa vie dans son livre autobiographique: BERENSON 1952. Voir aussi le site d'histoire orale de la Villa I Tatti, en particulier la partie consacrée à la vie à la Villa I Tatti dans les années Trente et Quarante avec le témoignage de Fiorella Gioffredi Superbi:  
[http://orallhistory.itatti.harvard.edu/life\\_30s40s](http://orallhistory.itatti.harvard.edu/life_30s40s)

<sup>26</sup> LACLOTTE 2003.

<sup>27</sup> Richard Offner (1889-1965).

<sup>28</sup> Le projet du *Corpus of Florentine Painting*, développé par Richard Offner de 1930 à 1965 et poursuivi par Miklós Boskovits de 1984 à 2011, continue aujourd'hui sous l'égide de l'association du même nom, présidée par Mina Gregori et dirigée par Sonia Chiodo (Université de Florence).

<sup>29</sup> Frederick Mason Perkins (1874-1955).

Sa collection, comme celle de Berenson, n'a pas quitté l'Italie. Mais il ne l'a pas léguée à une université américaine, ni à l'État italien: elle est conservée au Sacro Convento di San Francesco ad Assisi<sup>30</sup>. Je n'oublie pas Enrico Castelnuovo<sup>31</sup>, un homme de ma génération et qui vient de disparaître. Ce fut un ami proche. Giovanni Previtali<sup>32</sup> était un peu plus jeune, je l'ai rencontré à Paris où il séjournait. Il a étudié, lui aussi, la fortune critique des primitifs.

*Francis Haskell dans son livre sur l'essor des expositions, mentionne un compte rendu de Berenson sur l'exposition d'art vénitien de la New Gallery de Londres en 1894-1895<sup>33</sup>. Le jeune historien de l'art contestait la majeure partie des attributions et en proposait d'autres. Trois décennies plus tard, en 1934, Officina ferrarese de Longhi, qui est désormais un classique de l'histoire de l'art, se présentera comme un commentaire détaillé de la grande exposition de peinture ferraraise de la Renaissance organisée l'année précédente à Ferrare. Dans les mêmes années, l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais (1935) confirmait la réputation de Berenson en France et soulevait divers débats sur ses attributions<sup>34</sup>. Les expositions s'affirmaient alors, aux côtés des musées, comme des lieux de recherche. Quel fut le rôle de Berenson dans ce contexte?*

En effet, Berenson fut le témoin de ce phénomène naissant des expositions, qui cependant ne se confirma qu'à partir des années trente et par la suite, après la seconde guerre mondiale, quand la sauvegarde du patrimoine devint une préoccupation majeure, à quoi venaient s'ajouter de nouveaux enjeux nationalistes. Mais Berenson n'était pas un homme de musées, même s'il connaissait bien les musées français et était régulièrement consulté. Depuis les recherches d'Éléonore Assante, on sait combien son ami et correspondant Louis Gillet<sup>35</sup> profita de ses conseils, pour l'attribution des œuvres de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André à Chalais<sup>36</sup>. Il est très probable, cependant, que Berenson n'a pas pu voir tous les tableaux de la collection. Par ailleurs, il ne reconnût pas les deux panneaux de Giotto, *Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Laurent*, que Longhi identifia par la suite et qui ont été restaurés tout récemment, à l'occasion de l'exposition *Giotto et compagni* organisée par Dominique Thiébaud au Louvre<sup>37</sup>. Au musée Fesch, Jean Leblanc, jeune conservateur, avait procédé à l'inventaire d'un fonds d'un millier de tableaux italiens provenant de la collection du cardinal. Lui aussi avait eu l'intelligence de consulter Berenson et il obtint des indications précieuses sur les primitifs. Ajoutons que l'autorité de Berenson fut décisive pour l'acquisition des trois panneaux du Polyptyque de Borgo San Sepolcro avec *La Vierge et l'Enfant entourés des Anges*, *Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Antoine de Padoue* provenant de la collection Teyssonneau de Bordeaux et aujourd'hui au Louvre<sup>38</sup>. Dominique Thiébaud a étudié ce projet d'achat difficile et coûteux pour lequel Germain Bazin<sup>39</sup>, alors conservateur en chef du département des Peintures, sollicita l'appui de Berenson sur l'injonction du directeur des musées de France Georges Salles<sup>40</sup>. Ce grand patron des musées français était un homme extraordinairement

---

<sup>30</sup> ZERI 1988.

<sup>31</sup> Enrico Castelnuovo (1929-2014). Une journée d'hommage à Enrico Castelnuovo a été organisée par Michel Laclotte, Chantal Georgel et Damien Bril (Paris, INHA, 9 janvier 2015).

<sup>32</sup> Voir note 10.

<sup>33</sup> HASKELL 2002, p. 199-202.

<sup>34</sup> Voir l'article d'Antonella Trotta dans ce volume.

<sup>35</sup> Louis Gillet (1876-1943).

<sup>36</sup> Voir l'article d'Éléonore Assante dans ce volume.

<sup>37</sup> GIOTTO E COMPAGNI 2013, p. 132-151.

<sup>38</sup> Entre 1437 et 1444. H. : 2,07 m. ; L. : 1,18 m. Acquis en 1956. R.F. 1956-11 a et b. Sur ce sujet, voir THIEBAUD 2013.

<sup>39</sup> Voir note 13.

<sup>40</sup> Voir note 3.

séduisant, doué d'une nonchalance aristocratique dont il savait jouer: spécialiste de l'Extrême-Orient, lui-même collectionneur et grand amateur d'art, il dut apprécier en Berenson l'esthète vénérable, la grand seigneur de la Villa I Tatti.

Les enseignements de Berenson ont été importants et ont eu une influence durable. Parmi mes souvenirs de directeur du Louvre, je me rappelle d'avoir posé pour une photographie devant la *Vierge et l'Enfant* d'Ugolino di Nerio<sup>41</sup>, digne représentant de l'école siennoise du XIV<sup>e</sup> siècle que Berenson avait contribué à faire connaître: c'était une récente acquisition du musée dont j'étais particulièrement fier (Fig. 6)<sup>42</sup>.

*Berenson fut aussi le témoin des mutations des pratiques de histoire de l'art, liées notamment à l'usage de la photographie.*

Il fut l'un des premiers à l'utiliser. Et puis, dans les années Trente, les nouvelles méthodes d'analyse scientifique des œuvres ont pris leur essor. À cette époque, le Louvre a créé un Laboratoire scientifique chargé de l'analyse des œuvres et qui pouvait contrôler les conditions techniques de restauration. Cet organisme allait se développer avec l'ampleur et l'efficacité que l'on sait lorsque Magdeleine Hours<sup>43</sup> en fut chargée après la guerre. J'ai assisté dans les années Cinquante à une mutation assez sensible des pratiques. Magdeleine Hours, qui fut d'ailleurs en relation avec Bernard Berenson, produira par la suite plusieurs émissions télévisées pour divulguer les résultats de ces méthodes scientifiques appliqués à l'histoire de l'art. Federico Zeri eut largement recours, lui aussi, aux médias de masse. Ce n'est plus le monde de Bernard Berenson, celui d'une sociabilité encore liée aux pratiques du XIX<sup>e</sup> siècle: des hôtes choisis, l'art de la conversation avec, à l'arrière-plan, une nature humanisée par des siècles de civilisation; une vie de voyage vouée à toutes les formes de curiosité intellectuelle et aux raffinements de l'esprit. Encore une fois, je n'ai pas connu l'homme personnellement et ne peut que me figurer sa vie, je n'ai pas fréquenté cette société, seulement ses livres, mais ils suffisent à conserver la mémoire du grand connaisseur qu'il a été.

---

<sup>41</sup> Vers 1315-1320. H. : 0,69 m. ; L. : 0,47 m. Acquis en 1986. R.F. 1986-56.

<sup>42</sup> LACLOTTE 1987.

<sup>43</sup> Magdeleine Hours (1913-2005).



Fig. 1: David Seymour (Chim), *Bernhard Berenson, at ninety, visiting the Borghese Gallery, Rome, 1955.*  
© David Seymour Estate/Magnum Photos

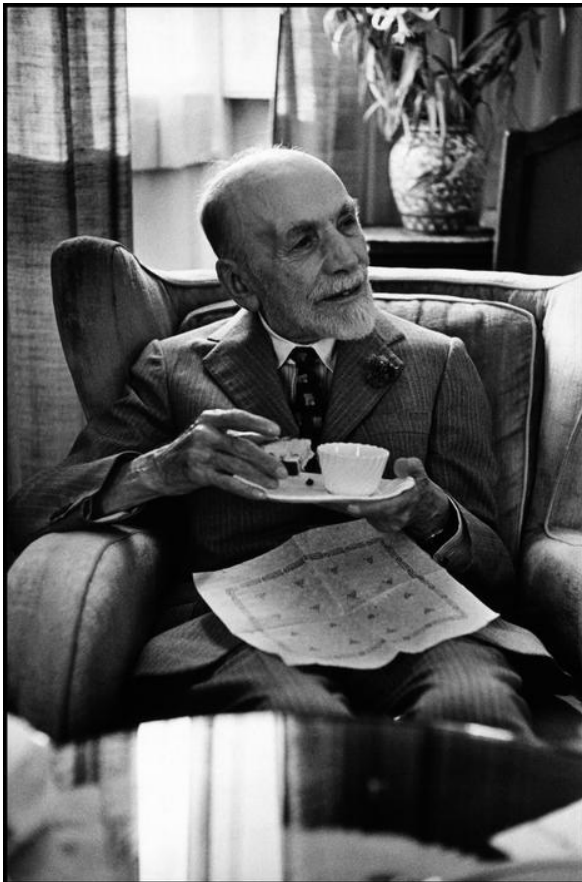


Fig. 2: David Seymour (Chim), *Bernhard Berenson, in his Villa I Tatti, near Florence, 1955* © David Seymour Estate/Magnum Photos



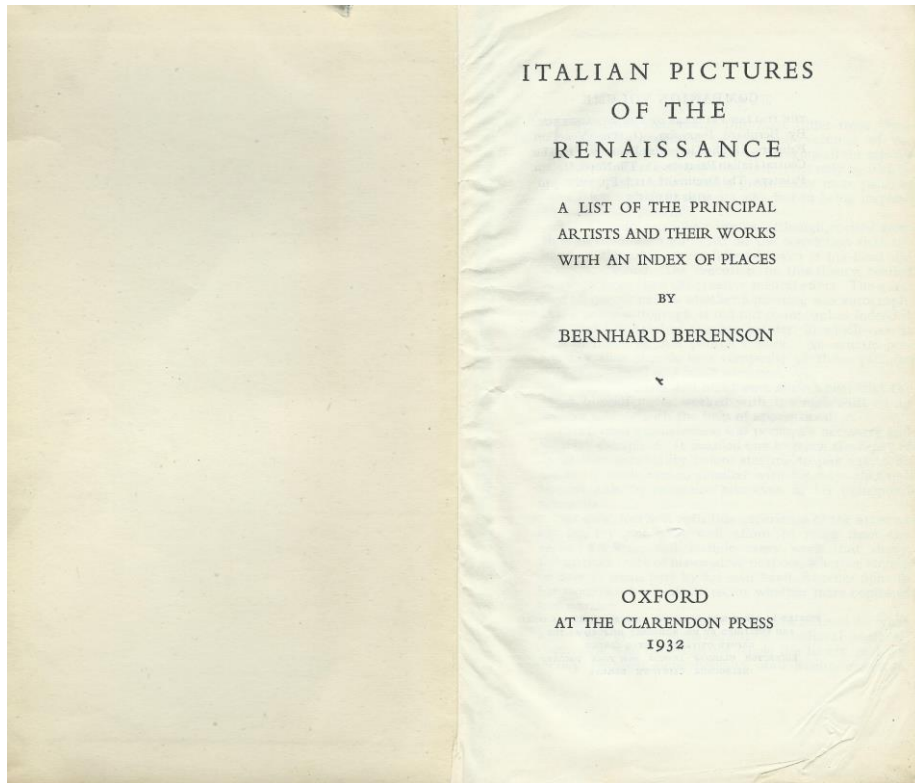


Fig. 3: Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932. (Exemplaire de Michel Laclotte). Frontispice



Fig. 4: *De Giotto à Bellini: Les Primitifs italiens dans les musées de France*, catalogue d'exposition, Orangerie des Tuileries, mai-juillet 1956, Paris 1956. (Exemplaire de Michel Laclotte). Couverture: détail du tableau de Fra Angelico (et son atelier), *La conversion de saint Augustin*, Cherbourg, Musée Thomas Henry



Fig. 5: Michel Laclotte dans les années Cinquante à Londres

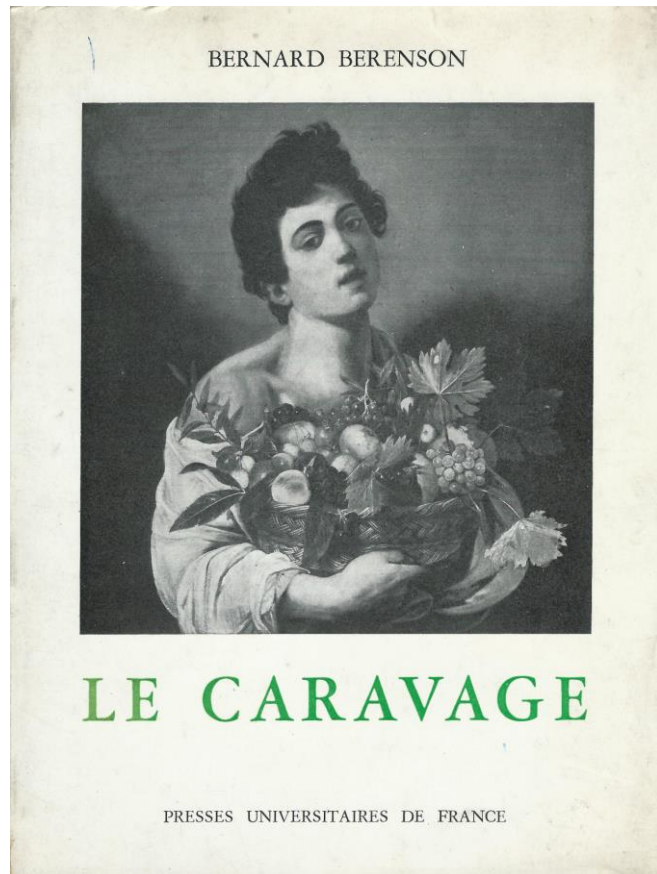


Fig. 6: Bernard Berenson, *Le Caravage, sa gloire et son incongruité*, Paris 1959. (Exemplaire de Michel Laclotte). Couverture: *Le Caravage, Garçon à la corbeille de fruits*, Rome, Galleria Borghese

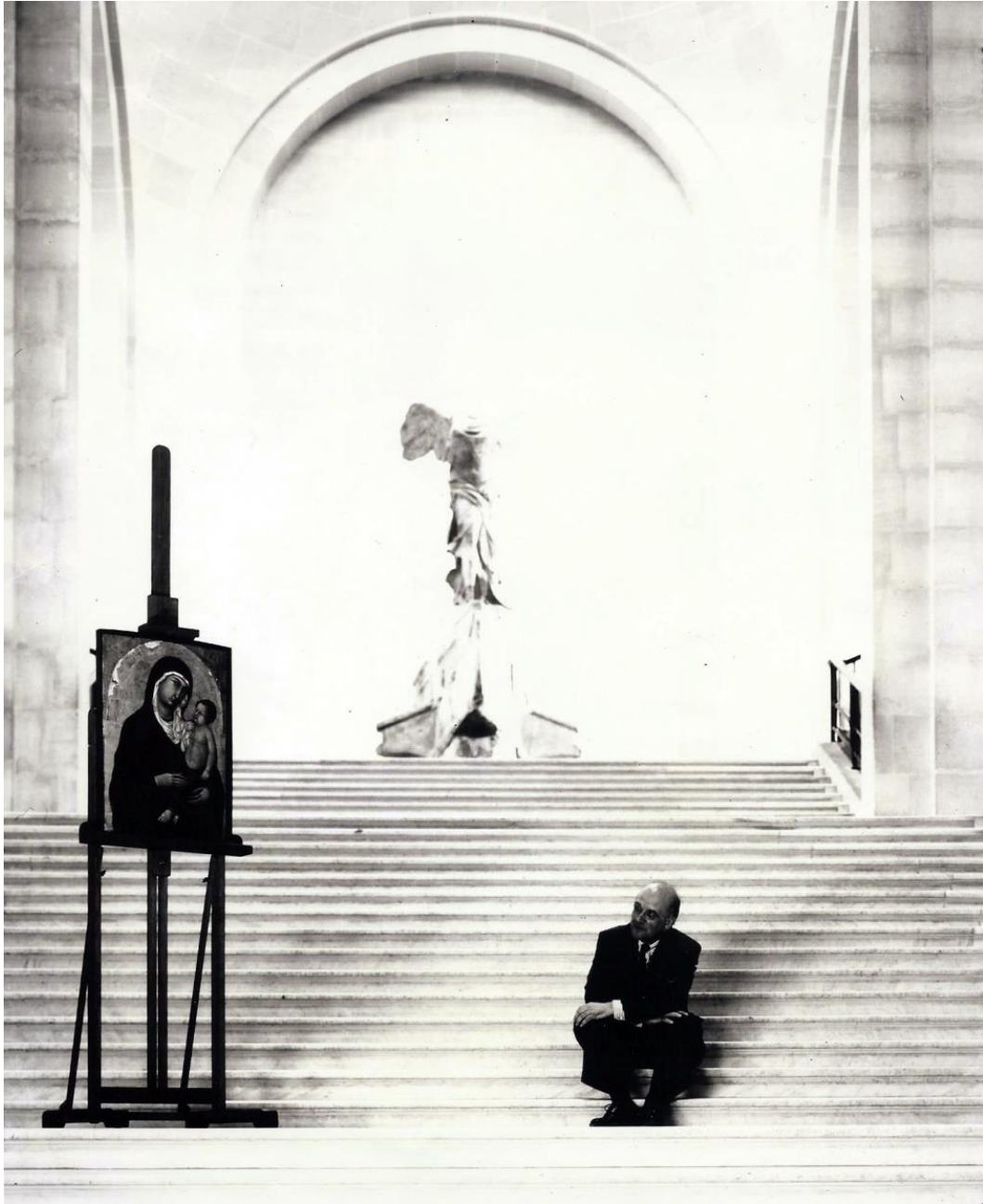


Fig. 7: Michel Laclotte en 1987 au Louvre, assis au pied de l'escalier Daru, avec la *Victoire de Samothrace* sur le fond, et regardant la *Vierge et l'Enfant* d'Ugolino di Nerio



## BIBLIOGRAFIA

BERENSON 1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.

BERENSON 1951

B. BERENSON, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, version du manuscrit de L. Vertova, Florence 1951.

BERENSON 1959

B. BERENSON, *Le Caravage, sa gloire et son incongruité*, traduction par J. Charles Du Bos, Paris 1959.

BERENSON 1952

B. BERENSON, *Rumor and Reflection, 1941-1944*, Londres 1952.

BERENSON-LONGHI 1993

B. BERENSON-R. LONGHI, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, édité par C. Garboli, C. Montagnani, Milan 1993.

CHASTEL 1980

A. CHASTEL, *Les quatre-vingt-dix ans de B.B.*, in *L'image dans le miroir*, Paris 1980, p. 65-73.

DE GIOTTO A BELLINI 1956

*De Giotto à Bellini: Les Primitifs italiens dans les musées de France*, Catalogue d'exposition, rédigé par M. Laclotte; «Le Goût des Préraphaélites en France» par A. Chastel; Introduction par M. Florisoone; Lettre-préface de J. Vergnet-Ruiz, Paris 1956.

GIOTTO E COMPAGNI 2013

GIOTTO E COMPAGNI, Catalogue d'exposition, sous la direction de D. Thiébaud, Paris 2013.

HASKELL 2002

F. HASKELL, *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, «Bibliothèque des Histoire», Paris 2002, p. 199-202.

LACLOTTE 1955

M. LACLOTTE, *Catalogue des tableaux florentins et siennois des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles des musées de province français*, Thèse de la section supérieure de l'École du Louvre, 1955.

LACLOTTE 1987

M. LACLOTTE, *Une Madone d'Ugolino da Siena*, in *Art, objets d'art, collections: études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections: hommage à Hubert Landais*, Paris 1987, p. 53-56.

LACLOTTE 2003

M. LACLOTTE, *Histoires des musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris 2003.

*MOSTRA DEL CARAVAGGIO E DEI CARAVAGGESCHI* 1951

*Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, Catalogue d'exposition, introduction par R. Longhi, Milan 1951.

PREVITALI 1964

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai Neoclassici*, Turin 1964.

THIEBAUT 2013

D. THIEBAUT, *Berenson, Sassetta... et la France*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, sous la direction de M. Israëls et L.A. Waldman, I-II, Firenze 2013, I, p. 702-713.

VERTOVA 1956

L. VERTOVA, *Early Italian Paintings at the Orangerie*, «The Burlington Magazine», 98 (642), 1956, p. 309-314.

ZERI 1988

F. ZERI, *La collezione Federico Mason Perkins, Sacro convento di S. Francesco (Assisi)*, Turin 1988.

## ABSTRACT

Deux générations séparent Bernard Berenson (1865-1959) et Michel Laclotte (né en 1929), autant dire deux époques de la culture et de la sensibilité, deux types d'approches de l'histoire de l'art et de ses pratiques. Berenson fut un homme de la Belle Époque, un dandy, un esthète "disciple" de Walter Pater et qui connut Oscar Wilde. Quant à Michel Laclotte, c'est dans le contexte de la Libération et de l'après-guerre que son intérêt profond pour le patrimoine national s'est formé et développé. L'un fut un humaniste en sa demeure – la célèbre Villa I Tatti – l'autre est un homme de terrain, un bâtisseur de musées. Dans l'intervalle, les pratiques de l'histoire de l'art ont changé, les expositions et les musées se sont affirmés comme des lieux de recherche. En acceptant de revenir sur son propre parcours et d'évoquer pour nous le souvenir de Berenson, Michel Laclotte nous aide à prendre la mesure de ces transformations.

Two generations separate Michel Laclotte (born in 1929) from Bernard Berenson (1865-1959), which means that two different cultural ages and two different approaches to art history and to its protocols are at play. Berenson was an exponent of the Belle Epoque, a dandy, an aesthete and a 'disciple' of Walter Pater, one who had known Oscar Wilde. On the contrary, Michel Laclotte developed his profound interest for the national art heritage during the WW2 and in the first post-War period. At his famous residence – the Villa I Tatti – Berenson acted as a humanist, while Laclotte was a man with a practical experience, a builder of museums. In the meanwhile the protocols of art history have changed and museums and exhibitions have become centers of research. Having accepted to illustrate his career and to offer his reminiscence of Berenson, Michel Laclotte helps us to better understand the transformations that have taken place in the art world.