

## Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire : itinéraire d'un catalographe privilégié du musée du Louvre

*Charles Sterling (1901-1991) and the practice of the temporary exhibition:  
itinerary of a favoured cataloguer at the Musée du Louvre*

Marie Tchernia-Blanchard

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/cel/888>  
DOI : 10.4000/cel.888  
ISSN : 2262-208X

**Éditeur**

École du Louvre

**Référence électronique**

Marie Tchernia-Blanchard, « Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire : itinéraire d'un catalographe privilégié du musée du Louvre », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 03 mai 2018, consulté le 05 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cel/888> ; DOI : 10.4000/cel.888

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2018.



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire : itinéraire d'un catalographe privilégié du musée du Louvre

*Charles Sterling (1901-1991) and the practice of the temporary exhibition: itinerary of a favoured cataloguer at the Musée du Louvre*

Marie Tchernia-Blanchard

---

- 1 Célèbre pour sa contribution à la redécouverte de la peinture médiévale autant que pour ses travaux sur la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle, Charles Sterling est une figure archétypale de l'historien de l'art tenté par l'éclectisme tel qu'on le rencontrait fréquemment au siècle dernier. C'est à l'âge de 24 ans que le jeune étudiant polonais, licencié en droit de l'université de Varsovie, se tourne vers l'histoire de l'art et choisit la France comme berceau de sa nouvelle formation. Entre 1925 et 1928, il y suit l'enseignement d'Henri Focillon, tout juste nommé à la chaire d'histoire de l'art médiéval de la Sorbonne, et de Gaston Brière, professeur d'art français du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle à l'École du Louvre, avant d'obtenir, l'année suivante, un poste au département des Peintures du musée attendant. S'il obtient la nationalité française en 1934, il est contraint de quitter ses fonctions en décembre 1940 en vertu de l'application de la loi de Vichy du 17 juillet de la même année. Grâce au soutien de ses supérieurs hiérarchiques, il est accueilli au Metropolitan Museum de New York, où il est chargé de rédiger le catalogue des peintures françaises. Il est toutefois rappelé au Louvre dès la fin de la guerre, où il est promu conservateur, sans que cessent pour autant ses activités américaines. Après dix années passées à naviguer entre les deux rives de l'Atlantique, Sterling se fixe de façon permanente en France et, bien qu'il cède pourtant une dernière fois à l'appel de l'Amérique en 1961 en acceptant un poste de professeur à l'Institute of Fine Arts de la

New York University, où il enseigne jusqu'en 1972, son nom reste, jusqu'à aujourd'hui, étroitement lié à la vie du plus grand musée français.

- 2 Des multiples fils qui relient la trajectoire intellectuelle de Charles Sterling à l'institution, la critique retient surtout sa participation à certaines des plus éminentes manifestations organisées par les musées nationaux entre les années 1930 et 1960, au point d'en avoir fait l'un des plus grands *exhibition makers* du *xx<sup>e</sup>* siècle – à la manière dont Francis Haskell avait créé la figure des *taste makers* du *xix<sup>e</sup>* siècle pour qualifier l'œuvre des « redécouvreurs » des maîtres oubliés dans *La Norme et le caprice*<sup>1</sup>. Un rapide survol de sa bibliographie suffit d'ailleurs à démontrer qu'il a contribué, au cours de sa carrière, à la préparation de près de quarante manifestations<sup>2</sup>, même si ce chiffre occulte en partie la question de sa responsabilité effective dans la mise en œuvre de ces projets. Celle-ci réclame un examen approfondi et permettra de réévaluer la contribution de Charles Sterling à la pratique de l'exposition temporaire au *xx<sup>e</sup>* siècle, mais aussi de déterminer en quoi la façon dont il s'est illustré dans cet exercice en fait tout à la fois un témoin et un acteur privilégié de la transformation de l'objet qui accompagne ces événements, le catalogue d'exposition, en véritable instrument de mise en récit de l'histoire de l'art et, plus encore, en outil scientifique à part entière.

## Le parcours d'un attaché non rétribué au département des Peintures

- 3 Avant toute chose, il ne paraît pas inutile de rappeler que l'affectation précoce de Sterling à la rédaction des catalogues d'expositions organisées par le musée du Louvre, qui exercera une influence décisive sur sa conception et sa pratique même de l'histoire de l'art, tient en grande partie au hasard.

En effet, si Charles Sterling a la chance de compter parmi les quelques élèves les plus méritants de l'École du Louvre qui, chaque année, se voient proposer un poste d'attaché de conservation au sein de l'institution muséale auprès de laquelle ils ont été formés, le prestige d'une telle nomination cache une réalité bien plus prosaïque, dans la mesure où la fonction est, à l'époque, entièrement bénévole et renouvelable annuellement.

- 4 Les missions qui incombent à ces jeunes « attachés non rétribués » varient d'ailleurs sensiblement selon les cas et la carrière muséale de Charles Sterling débute en l'occurrence par plusieurs mois passés dans un petit bureau du Cabinet des dessins sans autre tâche à accomplir que d'étudier les œuvres qui l'entourent<sup>3</sup>, avant qu'il soit associé à plusieurs pans de l'activité de son département de tutelle, dont il est notamment désigné correspondant officiel auprès du Laboratoire d'étude et de restauration des collections nationales nouvellement créé au sein du musée<sup>4</sup>. On lui confie en outre un poste « pratiquement fictif<sup>5</sup> » – mais rémunéré – de secrétaire de l'Association générale des amis des musées de France, fondée sous l'impulsion d'Henri Verne pour soutenir la restauration d'œuvres d'art ou de salles d'exposition dans les musées de province<sup>6</sup>, auprès desquels il effectue quelques enquêtes, de même qu'il se rend à plusieurs reprises à l'étranger pour étudier les procédés muséographiques en vigueur dans les principaux musées hollandais, espagnols, allemands, autrichiens et italiens<sup>7</sup>.

Aussi éclectiques qu'apparaissent les tâches effectuées par Sterling au cours de ses premières années au musée du Louvre, elles ont pour dénominateur commun de s'inscrire dans le cadre du vaste programme de réorganisation et de modernisation du musée

engagé à la fin des années 1920 en réponse aux critiques qui s'étaient multipliées à l'encontre de l'institution muséale depuis la fin du siècle précédent<sup>8</sup>.

- 5 L'organisation d'expositions temporaires constitue peut-être l'un des marqueurs les plus importants de la volonté de la direction des musées nationaux de moderniser sa politique scientifique et d'affirmer le nouveau rôle qu'entendait jouer le musée dans le paysage culturel. L'aménagement, dès 1929, d'une partie du futur musée de l'Orangerie en espace d'exposition directement affilié au Louvre confirme d'ailleurs l'ampleur de ce phénomène<sup>9</sup>. En consacrant ainsi un lieu à la seule présentation de manifestations ponctuelles, celui-ci témoigne, plus que toute autre institution française à l'époque, de sa volonté de mettre en place une action concertée et clairement définie en la matière, que son directeur Henri Verne n'hésite pas à comparer, en 1932, à celle d'un « laboratoire dont le certificat vaut une consécration<sup>10</sup> ». Dans tous les cas, il s'agit désormais, pour leurs concepteurs, de faire de ces expositions un véritable lieu de débat de l'histoire de l'art qui doit, par l'ambition et la variété des sujets présentés, attirer un public de plus en plus nombreux et diversifié, dont témoigne une forme nouvelle de catalogue, d'une ampleur inédite.

## « Le spécialiste des catalogues du Louvre »

- 6 Apparu au XVIII<sup>e</sup> siècle avec les livrets de Salon, le catalogue, au sens moderne du terme, connaît un essor sans précédent au XIX<sup>e</sup> siècle avec la multiplication des catalogues raisonnés d'artistes, des inventaires des richesses d'art de la France, mais surtout des catalogues de musées. Sa forme initiale, « dans laquelle les objets d'une ou plusieurs séries sont décrits sous forme de liste méthodique<sup>11</sup> », n'évolue cependant pas beaucoup avant le tournant des années 1920, au cours desquelles se mettent en place les prémices d'une réflexion autour de son importance « comme source d'information pour l'histoire de l'art<sup>12</sup> », qui ont également contribué à l'émergence d'un nouveau type d'ouvrage dont la rédaction semblait ne dépendre jusqu'alors que de la seule volonté des commissaires d'exposition.
- 7 Alors qu'au début du siècle près d'une exposition sur deux ne fait l'objet d'aucune publication particulière, vingt ans plus tard, l'élaboration d'une exposition à l'Orangerie s'accompagne de façon quasiment systématique d'un catalogue<sup>13</sup>, dont la fonction est ainsi amenée à évoluer et qui, en quelques années, de simple « souvenir » de l'événement qu'il était se transforme en outil scientifique répondant à des problématiques clairement définies.

Et si cette évolution n'est pas propre aux seules publications de la direction des musées nationaux<sup>14</sup>, on peut entrevoir dans la nette progression que connaît la diffusion de ces catalogues dans les années 1930 un signe évident de l'intérêt de l'institution pour cette question. Ainsi, tandis que les catalogues des expositions des années 1930 à 1933 sont édités à 2 000<sup>15</sup> ou 2 500<sup>16</sup> exemplaires, les chiffres disponibles pour la seconde moitié de la décennie témoignent de tirages à 7 000<sup>17</sup>, voire à plus de 10 000<sup>18</sup> exemplaires.

- 8 Pour faire face à ces exigences inédites, la direction des musées nationaux ne tarde pas à déployer de nouveaux moyens, que le parcours de Charles Sterling illustre de façon éloquente. Dans ses entretiens avec Michel Laclotte, il évoque ainsi la façon dont le fait d'avoir été invité par René Huyghe à participer à l'élaboration de la deuxième édition du catalogue de l'exposition Delacroix<sup>19</sup> – « la première grande exposition faite d'une manière scientifique<sup>20</sup> », d'après lui – a infléchi le cours de sa carrière de manière

significative. Il s'est dès lors vu confier plus particulièrement la tâche de rédiger les catalogues officiels des expositions montées par le département des Peintures et il est, grâce au succès de cette entreprise, devenu du jour au lendemain, selon ses propres dires, « le spécialiste des catalogues au Louvre<sup>21</sup> ». De fait, notre auteur a contribué à quatorze catalogues sur les quarante-huit expositions organisées par les musées nationaux au musée de l'Orangerie dans les années 1930 : les publications des sept volets du cycle impressionniste présentés entre 1930 et 1937<sup>22</sup>, qui ont marqué un jalon important dans la redécouverte du mouvement, mais aussi de plusieurs expositions d'art ancien consacrées à des artistes tels que Chassériau<sup>23</sup>, Goya<sup>24</sup> ou encore Hubert Robert<sup>25</sup>.

Il a en outre été invité à participer à plusieurs projets qui se sont tenus dans d'autres institutions parisiennes, comme *L'art italien de Cimabue à Tiepolo* au Petit Palais en 1935<sup>26</sup> ou encore la célèbre exposition des *Chefs d'œuvre de l'art français* en 1937<sup>27</sup>, voire à l'étranger, comme l'exposition d'art français présentée à la Royal Academy à Londres en 1932<sup>28</sup>.

- 9 Si la réalisation des catalogues avait jusqu'alors toujours relevé de la stricte compétence du conservateur chargé de l'exposition, qui ne disposait souvent pour ce faire que de la documentation mise à sa disposition par les propriétaires (personnes privées ou institutions publiques) des œuvres exposées et devait assumer cette tâche en complément de ses autres activités, il apparaît qu'à partir de l'exposition Delacroix il devient de plus en plus courant de confier cette tâche à une tierce personne, plus à même de mener une recherche méticuleuse sur chacun des objets présentés. Plusieurs autres « attachés non rétribués », parmi lesquels on peut mentionner Marie Delaroche-Vernet, mais aussi Jacqueline Bouchot-Saupique, Pierre Schommer et Jean Vergnet-Ruiz, sont ainsi engagés aux côtés de Charles Sterling avec pour mission, au fil d'expositions sur les sujets les plus divers, d'étudier chaque œuvre présentée et de préciser par là même tous les éléments qui permettront de faire du catalogue un véritable outil scientifique, en les ordonnant selon un agencement clairement défini au sein de notices de plus en plus détaillées.
- 10 La grande variété des sujets abordés par tous ces jeunes chercheurs est sans doute liée à des impératifs financiers, dans la mesure où les droits perçus lors de la vente de ces catalogues constituent bien souvent la part la plus importante de leur traitement au Louvre. Et si, de l'aveu même de Charles Sterling, cette situation le conduit parfois à travailler sur des expositions « qui ne [l']intéressent absolument pas<sup>29</sup> » et que toutes les manifestations auxquelles il collabore ne revêtent d'ailleurs pas le même intérêt scientifique, il convient d'insister sur le fait qu'il s'agit bien toutefois, au départ, d'une volonté de la direction des musées nationaux : celle-ci revendique par là même son choix de mobiliser chez ces auteurs des compétences qui ne relèvent pas de l'objet étudié, mais de la manière dont celui-ci doit être appréhendé. Cette évolution montre bien que l'objet catalogue est en train d'acquiescer, aux yeux de la communauté scientifique, une importance comparable à celle des événements dont il doit fixer le souvenir.
- 11 On voit ainsi des principes éditoriaux stricts se mettre en place pour l'ensemble de ces ouvrages, qui contribuent à l'émergence d'un nouveau type de publication, dont témoigne notamment l'adoption d'une charte graphique précise, selon un procédé déjà expérimenté au Jeu de Paume dans les années 1920, mais dont il n'existe aucun autre exemple en France à la même époque. Cette tendance à l'uniformisation du catalogue est encore plus marquée si l'on considère le contenu du livre et l'organisation interne de ses différentes rubriques. Ainsi, les listes des comités d'honneur et d'organisation des expositions sont de plus en plus souvent reproduites en première page, tout comme les

lettres d'approbation du catalogue adressées au directeur des musées nationaux, qui présentent sommairement les objectifs et les enjeux de l'exposition. Suivent ensuite les textes rédigés à proprement parler, parmi lesquels figurent généralement un avant-propos ou une préface signés par un écrivain célèbre ou une personnalité publique. Souvent, ils sont complétés par une introduction de l'organisateur de l'exposition, dans laquelle sont rappelés certains éléments biographiques ou historiques permettant de mettre en contexte le propos de la manifestation. Ces textes peuvent également être agrémentés d'éléments d'érudition, qui prennent la forme de biographies ou de chronologies dans le cas des grandes expositions monographiques, mais aussi de bibliographies de référence autour de l'exposition et parfois même d'un index, qui contribuent pour beaucoup à faire du catalogue un instrument de travail à part entière.

- 12 C'est toutefois la notice d'œuvre qui constitue dès lors le principal élément déterminant du caractère scientifique de l'objet, et pour la première fois dans les musées français, elle adopte un schéma clairement défini. Se met ainsi en place une notice type, plus ou moins développée selon les informations récoltées, qui reprend systématiquement les mêmes éléments dans un ordre similaire. Y figurent en effet le titre de l'œuvre et son numéro dans l'exposition, une courte description technique, mais aussi, de façon plus notable, plusieurs éléments relatifs à sa « vie sociale » et à sa « carrière »<sup>30</sup>, ainsi qu'un commentaire descriptif argumenté et une bibliographie.
- 13 De fait, tout l'enjeu de la transformation méthodique du catalogue, dans les années 1930, réside dans le fait qu'il « étudie l'œuvre dans le détail et dans sa généralité<sup>31</sup> ». Dès lors, au-delà de la nécessité de procéder à une description adéquate de l'objet et de maîtriser les outils de l'érudition, du savoir, de la connaissance, le rédacteur du catalogue se doit de posséder un œil fiable, qui est le seul garant de la validité de l'attribution de l'œuvre présentée. Le travail interprétatif et l'expertise scientifique du catalographe acquièrent de ce fait une visibilité inédite, qui se reflète directement dans l'ouvrage où le nom de l'auteur des notices est de plus en plus fréquemment précisé à mesure que le catalogue se transforme en lieu d'exercice privilégié du *connoisseurship*, alors que, jusqu'en 1933, seules les préfaces et les textes introductifs étaient signés<sup>32</sup>. Et c'est notamment parce que, plus que tous les autres catalographes employés à l'époque par le Louvre, Sterling possédait cet œil mais, plus encore, parce qu'il a eu l'opportunité d'exercer son regard en accompagnant pendant près de dix ans cette mutation fondamentale qu'était en train de subir le catalogue d'exposition, que cette expérience a joué un rôle capital dans la détermination de ses orientations intellectuelles futures.

## L'exposition des *Peintres de la Réalité* et l'affirmation d'un œil

- 14 Même si plusieurs des catalogues rédigés par Sterling dans les années 1930 lui ont permis de développer, outre ses capacités de recherche documentaire, sa sensibilité de connaisseur, aucun ne parvient à surpasser celui des *Peintres de la Réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>33</sup>, ni dans la trajectoire intellectuelle du chercheur, ni même dans l'historiographie générale du catalogue d'exposition dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il est, aujourd'hui encore, considéré comme un ouvrage fondateur et comme un véritable modèle, lieu de cristallisation de toutes les recherches théoriques et formelles de l'époque sur « l'objet » catalogue, en raison, notamment, de l'originalité de son sujet et de la

quantité d'œuvres inédites qui y ont été répertoriées. Dans la carrière même de Sterling, cette exposition tient une place toute particulière, dans la mesure où il s'agit du premier projet auquel il a été directement associé dès l'origine, même si le rôle exact qu'il a joué dans sa conception reste extrêmement difficile à déterminer, comme l'a montré Pierre Georgel dans le catalogue de l'exposition hommage qu'il a consacré à cette manifestation en 2006<sup>34</sup>.

- 15 Il est en revanche indéniable que l'implication et la participation de Sterling à sa mise en œuvre effective sont bien plus importantes que celles de son collègue Paul Jamot, qui revendique la paternité du projet, car celui-ci effectue, au moment de sa préparation, un séjour prolongé aux États-Unis, dont il ne rentre qu'au moment de l'accrochage des œuvres. L'évolution constante du propos et du contenu de l'exposition avant son ouverture doit donc beaucoup aux résultats des enquêtes menées par Sterling dans les collections des musées de France au cours de l'été 1934 et il joue un rôle essentiel dans la sélection des quelque 150 tableaux – dont certains inédits ou connus sous une fausse identité – présentés à l'Orangerie. Plus que dans le propos général de l'exposition, qui emprunte pour l'essentiel son appareil critique aux précédentes recherches de Paul Jamot, c'est en effet dans l'étude extrêmement précise et détaillée que Sterling livre de l'œuvre de chacun des artistes désormais réunis sous le vocable de « peintres de la réalité » que réside la part la plus significative de sa participation à l'immense succès de l'événement.
- 16 Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer d'une part l'introduction qu'il livre au catalogue, dans laquelle il peine à faire émerger une vision unitaire et cohérente d'un style dans un discours construit autour de l'énumération de noms d'artistes – Valentin, Georges de La Tour, Nicolas Tournier – et de genres – le portait, la nature morte, le paysage – dans lesquels ce courant de réalité, défini comme « une attitude de l'art français au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup> », a pu s'exprimer à des degrés très divers, et, d'autre part, la somme des informations contenues dans les notices qui accompagnent ce texte, qui lui permettent, notamment, de proposer la première chronologie détaillée et argumentée des œuvres de Georges de La Tour, vingt ans après la redécouverte de l'artiste<sup>36</sup>.
- 17 Il ne fait en tout cas aucun doute que cet événement a exercé une influence décisive sur la trajectoire de Sterling au Louvre, dont témoigne le rôle qu'il a joué, deux ans plus tard, dans la mise en œuvre de l'exposition *Rubens et son temps*.  
D'un point de vue pratique, déjà, sa situation semble avoir changé, puisqu'il est désormais crédité du titre de vice-président du comité d'organisation<sup>37</sup>. Son rôle effectif dans la mise en œuvre du projet s'est par là même également modifié, et il apparaît, ainsi que le note Paul Jamot dans sa lettre d'introduction au catalogue, que « la part de M. Sterling a été très grande dans le choix des œuvres [et que] le catalogue dont il est l'auteur ajoute un titre de plus à ceux qui lui ont valu déjà une large réputation scientifique<sup>38</sup> ». La peinture flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, qui lui est déjà extrêmement familière, lui offre ainsi une nouvelle occasion d'affirmer, en proposant des attributions inédites<sup>39</sup>, en en contestant d'autres<sup>40</sup>, ou en précisant la date d'exécution de certaines œuvres<sup>41</sup>, l'évolution de son rapport aux prises de position autorisées par l'écriture de la notice.

## La Nature morte de l'Antiquité à nos jours : une exposition manifeste

18 Si la promulgation des lois de Vichy marque un frein brutal dans sa carrière de catalographe au musée du Louvre, son retour dans les années 1950 lui permet de prendre une part beaucoup plus importante à la politique d'exposition des musées nationaux, bien que Germain Bazin, nommé conservateur en chef du département des Peintures en 1951, conserve dans certains cas l'autorité et la responsabilité morale pour les manifestations organisées sous sa tutelle. L'investissement particulier de Sterling dans « la préparation scientifique et la réalisation d'expositions présentées à l'Orangerie ou prévues à l'étranger<sup>42</sup> » et la répartition implicite des rôles qui semble s'être opérée à cet égard avec Bazin tient sans doute, au moins en partie, à la différence de sensibilité entre les deux conservateurs. Fervent défenseur de la confrontation visuelle entre des œuvres, qu'il considère comme un moyen privilégié de faire évoluer les connaissances en histoire de l'art, Sterling ne cessera jamais d'affirmer l'importance de l'exposition temporaire et son pouvoir démonstratif incomparable, alors que son supérieur affiche une position beaucoup plus nuancée à l'égard de l'expansion d'une pratique dont il réprovoque les répercussions sur les autres volets de l'activité muséale<sup>43</sup>.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le conservateur en chef du département des Peintures n'ait pas hésité à se décharger à plusieurs reprises d'une partie de son autorité au profit de son collaborateur, si bien que c'est aujourd'hui au nom de Charles Sterling que restent associées certaines des plus éminentes manifestations organisées par le département des Peintures dans les années 1950, soit à l'Orangerie, soit, plus exceptionnellement, au sein même du musée du Louvre.

19 Il convient pourtant de noter que, parmi tous les événements dont il eut la charge à l'époque, seule l'exposition *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours* relève d'une initiative personnelle de Sterling. Véritable manifeste de ses conceptions en matière d'exposition et, plus largement, d'érudition en général, l'événement répond à deux objectifs distincts. Le premier, d'ordre esthétique, vise à offrir aux artistes contemporains, particulièrement sensibles aux possibilités plastiques offertes par la nature morte, de Cézanne jusqu'à Matisse et Picasso, « l'occasion de confronter leur conception de ce sujet avec toutes celles qui se sont succédé pendant deux mille ans<sup>44</sup> ». Le second, d'ordre historique, consiste à repenser la question des origines de la nature morte moderne, traditionnellement situées au nord des Alpes à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Or, et c'est là l'enjeu essentiel de son raisonnement, cette idée repose selon lui sur une méconnaissance de l'importance de l'esprit humaniste du Quattrocento italien qui, en ressuscitant la tradition antique, « a rendu possible l'émancipation de la nature morte en même temps que celle du paysage et des autres sujets appelés à devenir des genres indépendants<sup>45</sup> ». Pour étayer sa démonstration, qui s'appuie sur l'établissement d'une filiation directe entre la peinture de nature morte hellénistique et la réapparition de ce motif au XV<sup>e</sup> siècle, Sterling déploie un dispositif particulièrement ambitieux dans les salles de l'Orangerie, dont témoigne « le catalogue [...] qui dépasse de beaucoup les proportions d'ordinaire attribuées à ce genre d'écrit<sup>46</sup> ». En ce sens, il est possible d'affirmer que son auteur amorce ici l'évolution qui mènera, quelques années plus tard, à l'établissement d'un nouveau modèle éditorial. Pourtant, si l'on se concentre uniquement sur la structure de l'ouvrage, on se rend compte qu'il obéit à un plan très proche de celui mis en place



avant-guerre, et qu'il en reprend les principaux éléments. À l'exception d'une introduction d'une trentaine de pages qui décrit succinctement les enjeux de l'exposition et présente une bibliographie sommaire sur le sujet, c'est donc uniquement en parcourant les notices des œuvres exposées, développées parfois sur plusieurs pages, que le lecteur trouvera précisément argumentés les principaux éléments qui étayaient l'analyse de Sterling. Or, sans qu'il ne semble jamais remettre en question la fonction du catalogue en tant que telle, il ne paraît pas véritablement satisfait de la façon dont il rend compte de sa démonstration et il décide d'accompagner son exposition d'une seconde publication, sous la forme d'un ouvrage de synthèse, dont le succès fera date dans le domaine de l'édition d'art<sup>47</sup>.

- 20 Cette initiative peut évidemment s'expliquer, indépendamment de son éventuel intérêt financier, par sa volonté de surmonter « les obstacles ordinaires à ce genre de réunions éphémères<sup>48</sup> », dont l'absence de toute œuvre de Caravage à l'Orangerie constitue un exemple frappant<sup>49</sup>. Mais il faut également voir dans la rédaction de ce deuxième ouvrage une conséquence de l'éclatement de l'information à l'intérieur des notices, qui empêche de percevoir la juste valeur du raisonnement de l'auteur, principalement en ce qui concerne son interprétation de la préhistoire de la nature morte moderne, qui constitue le point central de son argumentation. Or, bien que les fondements même de la théorie de Sterling n'aient pas été acceptés de façon unanime par la communauté scientifique<sup>50</sup>, ce n'est pas ce point précis qui donne lieu aux critiques les plus virulentes à son égard, lesquelles touchent bien plutôt aux procédés rhétoriques qu'il a déployés pour justifier, en plusieurs chapitres, ce qui relève davantage d'une appréciation personnelle que d'une véritable démonstration scientifique<sup>51</sup>.

Malgré la légitimité des critiques qui ont pu reprocher à l'ouvrage de synthèse une altération du propos de l'exposition de Sterling, il n'en demeure pas moins que le dispositif mis en place atteste que la fonction assignée à l'événement, à la mise en valeur de son propos et à sa diffusion est en train d'évoluer. En un sens, c'est donc par sa décision d'utiliser le procédé démonstratif qu'il maîtrise le mieux – celui de l'exposition temporaire – comme moyen d'accès privilégié à un développement qui en dépasse largement les bornes traditionnelles qu'il préfigure une orientation nouvelle de la pratique de l'exposition.

## L'exposition *Nicolas Poussin* et la genèse d'un nouveau modèle historiographique

- 21 Dernière manifestation dont Charles Sterling ait assuré le commissariat général au musée du Louvre, l'exposition *Nicolas Poussin* constitue également l'un des projets les plus ambitieux portés par l'institution au tournant des années 1960, puisqu'il s'agit de la plus importante tentative de réunion des œuvres de l'artiste jamais envisagée jusqu'alors.

Or, fait singulier pour l'époque, on désigne, pour mettre en œuvre un dispositif d'une telle importance, un comité d'organisation restreint, composé uniquement de conservateurs du musée du Louvre, en l'occurrence Germain Bazin et Charles Sterling, et du plus grand spécialiste de l'œuvre de Poussin en activité, Anthony Blunt. Ce nouveau format de comité, où chaque membre est ainsi invité à prendre une part active et non plus essentiellement symbolique, marque l'aboutissement d'une évolution décisive dans la conception de l'exposition comme instrument scientifique, dont les prémices avaient pu être observées avant-guerre, mais qui trouve ici sa véritable assise.

- 22 Autre fait notable, les salles du musée de l'Orangerie, officiellement dévolues aux expositions des musées nationaux depuis 1929, ont été écartées au profit de salles situées à l'intérieur même du musée du Louvre<sup>52</sup>, considérées comme plus prestigieuses et plus à même de mettre en valeur l'ensemble, d'une ampleur exceptionnelle, des œuvres retenues, qui réunit « presque tous les chefs-d'œuvre d'un maître d'autrefois<sup>53</sup> ».

En choisissant, d'après une idée de Sterling, d'investir les salles Mollien, Denon et Daru, les commissaires de l'exposition s'inscrivent dans la lignée d'une précédente manifestation mémorable, l'exposition Delacroix organisée par René Huyghe en 1930, qui avait elle-même eu les honneurs de l'intérieur du palais du Louvre, un an après l'ouverture au public de l'Orangerie. D'ailleurs, cette exposition apparaît à plus d'un titre comme un modèle pour les organisateurs de l'exposition Poussin. Dans une lettre préparatoire, Anthony Blunt demande ainsi à Germain Bazin : « Si cette exposition doit réellement constituer un hommage à la mesure de l'un des plus grands peintres français, ne conviendrait-il pas qu'elle se déroule dans un cadre aussi beau que celui de l'exposition Delacroix de 1930<sup>54</sup> ? » Et Bazin reprend lui-même cette comparaison dans le catalogue : « Je ne vois de comparable à la présente manifestation que le glorieux rassemblement de l'œuvre de Delacroix réalisé au Louvre même, et presque au même emplacement, par les soins de M. René Huyghe, en 1930<sup>55</sup>. »

- 23 Le parallèle assumé entre les deux rétrospectives s'avère ici particulièrement intéressant, car il replace les enjeux liés à l'élaboration du projet non pas tant sur le plan de la qualité esthétique des œuvres exposées que sur celui, plus technique, d'une réflexion sur la scientificité de l'exposition en tant qu'outil au service de l'histoire de l'art, qui serait née au sein même du musée du Louvre trente ans auparavant. Bazin poursuit d'ailleurs en préambule du catalogue :

Dans un moment où les expositions qu'on pourrait appeler « de prestige », ou « d'agrément », ou « de propagande », ou encore d'intérêt touristique se multiplient dans le monde entier, de plus en plus malaisées à réaliser deviennent les manifestations du genre de celle-ci qui n'ont de valeur que suffisamment complètes pour faire progresser l'œuvre d'un maître et procurer au public les meilleurs exemplaires de son art, propres à motiver son admiration<sup>56</sup>.

- 24 Pour satisfaire à ces exigences, les organisateurs mettent en place une nouvelle forme de catalogue, qui frappe en premier lieu par ses dimensions, lesquelles se distinguent nettement des normes en vigueur à l'époque. De même, s'il reprend en grande partie les rubriques traditionnelles, celles-ci y sont, tant par la forme que par le fond, traitées très différemment. La lettre de Bazin au directeur des musées nationaux, par exemple, constitue ici un texte d'une vingtaine de pages qui vise autant à présenter le propos de la rétrospective qu'à plaider pour une certaine lecture de l'œuvre de l'artiste, opposant les perspectives offertes par l'iconologie à une approche formaliste jugée trop réductrice, mais aussi à faire le point sur des questions de chronologie ou de restauration de tableaux. De même, la bibliographie passe d'une longueur moyenne de deux pages à plus de quarante. Figurent en outre à la fin de l'ouvrage ce que les auteurs qualifient de « documents de laboratoire », à savoir des études photographiques et radiographiques de quelques tableaux de Poussin présentées par la directrice du laboratoire du musée du Louvre, Madeleine Hours. Mais surtout, ce catalogue, dont la rédaction des notices est confiée à Anthony Blunt, qui prépare alors le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste, s'accompagne d'une importante biographie rédigée par Sterling lui-même, dans laquelle il a, à partir d'un ensemble de sources qu'il recense en préambule, « année après année, et même souvent mois par mois, en donnant des preuves documentaires, retracé les

événements de la vie de l'artiste, ses idées, les œuvres conservées ou perdues qu'on peut dater avec précision, de manière à dresser, autant que faire se peut, l'armature de la vie et de l'œuvre de [Nicolas Poussin]<sup>57</sup> ».

Par la somme documentaire ainsi réunie dans le catalogue de l'exposition et par les moyens engagés pour la mettre à disposition du public, cet ouvrage fait figure d'œuvre pionnière, et annonce la mise en place de nouvelles normes éditoriales qui resteront en vigueur pendant près d'un demi-siècle<sup>58</sup>.

- 25 Et si des voix ont pu s'élever, depuis lors, contre la fonction « quasi rituelle » acquise par ces livres trop imposants qui serviraient uniquement « à tranquilliser le public quant au soin et à la réflexion qui ont présidé à l'organisation de ce qu'on lui montre »<sup>59</sup>, il n'en reste pas moins que Charles Sterling aura, en trente années de recherches et de réflexion sur la mise en exposition de sujets, parfois les plus ardues, et sur leur transcription verbale dans un catalogue, participé à faire de ce type d'ouvrage un outil scientifique de première main, qui n'a rien à envier aux autres genres éditoriaux sur lesquels l'histoire de l'art s'appuie au quotidien.

---

## NOTES

1. Francis Haskell, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 [1976, trad. fr. 1986].
2. « Bibliographie de Charles Sterling », *Hommage à Charles Sterling. Des Primitifs à Matisse*, sous la direction de Nicole Reynaud, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 108-119.
3. C. Sterling, « Entretiens avec Michel Laclotte », *Ibid.*, pp. 53-104, p. 59.
4. Arrêté fixant la composition du Comité consultatif du laboratoire pour l'étude scientifique des peintures et œuvres d'art des Collections Nationales, 12 décembre 1932, Archives nationales de France 20144790/210.
5. C. Sterling, *op. cit.* note 3, p. 61.
6. Loïc Vadelorge, « L'entre-deux-guerres : une professionnalisation incertaine », *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Philippe Poirrier, Paris, La documentation française, 2002, pp. 253-283, p. 257.
7. *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hautecoeur, F21 8088.
8. Voir Henri Verne, « Projet de réorganisation du musée du Louvre », *Museion*, 10, 1930, pp. 5-13.
9. Alors qu'on ne recense que neuf expositions abritées dans les salles du musée du Louvre entre 1918 et 1929, le musée de l'Orangerie accueille quarante-huit manifestations dans ses murs entre 1929 et 1939. Voir le *Répertoire des expositions dans les musées français (1900-1950)*, [www.purl.org/inha/agorha/001/33](http://www.purl.org/inha/agorha/001/33) [16/02/2018].
10. Henri Verne, « Introduction », cat. exp., *Les achats du musée du Louvre et les dons de la Société des Amis du Louvre (1922-1932)*, Paris, musée de l'Orangerie, 10-30 avril 1933, Paris, Musées nationaux, 1933, p. VII.
11. André Chastel, « Le problème des catalogues de musées », éditorial, *Revue de l'art*, 6, 1969, pp. 4-7, p. 4.

12. Daniel Ternois, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », *Histoire de l'art*, 1-2, juin 1988, pp. 103-109, p. 105.
13. Voir le *Répertoire des expositions dans les musées français (1900-1950)*, *op. cit.* note 9.
14. Sur la genèse du « type ambitieux » de catalogue d'exposition, voir Guilhem Scherf, « Le catalogue d'exposition : plaidoyer pour un genre littéraire », *Le Catalogue dans tous ses états*, Actes des Rencontres de l'École du Louvre (12, 13 et 14 décembre 2012), publiés sous la direction de Cecilia Hurley Griener et Claire Barbillon, Paris, École du Louvre, 2015, pp. 243-255.
15. Archives nationales 20150042/18, Exposition Chassériau.
16. Archives nationales 20150042/12, Exposition des dessins italiens du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.
17. Archives nationales 20150042/32, Exposition Corot.
18. Archives nationales 20150042/62, Exposition Monet-Rodin.
19. Cat. exp., *Eugène Delacroix*, Paris, musée du Louvre, juin-juillet 1930, Paris, Éditions des musées nationaux, 1930.
20. C. Sterling, *op. cit.* note 3, p. 60.
21. *Ibid.*, p. 60.
22. Cat. exp., *Centenaire de la naissance de Camille Pissarro*, Paris, musée de l'Orangerie, février-mars 1930, Paris, Éditions des musées nationaux, 1930 ; cat. exp., *Monet*, Paris, musée de l'Orangerie, 15 juin-15 juillet 1931, Paris, Éditions des musées nationaux, 1931 ; cat. exp., *Degas, Portraitiste et sculpteur*, Paris, musée de l'Orangerie, juillet-novembre 1931, Paris, Éditions des musées nationaux, 1931 ; cat. exp., *Manet*, Paris, musée de l'Orangerie, juin-septembre 1932, Paris, Éditions des musées nationaux, 1932 ; cat. exp., *Renoir*, Paris, musée de l'Orangerie, 29 juin-20 novembre 1933, Paris, Éditions des musées nationaux, 1933 ; cat. exp., *Cézanne*, Paris, musée de l'Orangerie, 20 mai-19 octobre 1936, Paris, Éditions des musées nationaux, 1936 et cat. exp., *Degas*, Paris, musée de l'Orangerie, mars-avril 1937, Paris, Éditions des musées nationaux, 1937.
23. Cat. exp., *Chassériau*, Paris, musée de l'Orangerie, 12 mai-18 juin 1933, Paris, Éditions des musées nationaux, 1933.
24. Cat. exp., *Peintures de Goya des collections de France*, Paris, musée de l'Orangerie, 7 janvier-30 mars 1938, Paris, Éditions des musées nationaux, 1938.
25. Cat. exp., *Hubert Robert*, Paris, musée de l'Orangerie, 16 décembre 1933-12 mars 1934, Paris, Éditions des musées nationaux, 1933.
26. Cat. exp., *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, Paris, musée du Petit Palais, juin-juillet 1935, Paris, Petit Palais, 1935.
27. Cat. exp., *Chefs d'œuvre de l'art français*, Paris, Palais national des Arts, 19 juillet-31 octobre 1937, Paris, Éditions des musées nationaux, 1937.
28. Cat. exp., *Exhibition of French Art (1200-1900)*, Londres, Royal Academy of Art, janvier-mars 1932, Londres, Oxford University Press, 1933.
29. C. Sterling, *op. cit.* note 3, p. 61.
30. Michela Passini, « Le catalogue, outil d'une mise en histoire de l'art contemporain », *Le Catalogue dans tous ses états*, *op. cit.* note 14, pp. 233-242, p. 236.
31. Pierre Rosenberg, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *En Revenant de l'expo*, Cahiers du MNAM, 29, automne 1989, pp. 49-56, p. 52.
32. M. Passini, *op. cit.* note 30, p. 238.
33. Cat. exp., *Les Peintres de la Réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, musée de l'Orangerie, novembre 1934-mars 1935, Paris, Éditions des musées nationaux, 1934.
34. Cat. exp., *Orangerie, 1934 : les « Peintres de la Réalité »*, Paris, musée de l'Orangerie, 22 novembre 2006-5 mars 2007, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.
35. C. Sterling, *op. cit.* note 33, p. XLIV.
36. Voir Jean-Pierre Cuzin et Dimitri Salmon, *Georges de La Tour : Histoire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1997.

37. « Comité d'organisation de l'exposition », cat. exp., *Rubens et son temps*, Paris, musée de l'Orangerie, 26 novembre 1936-29 février 1937, Paris, musées nationaux, 1936, p. X.
38. Paul Jamot, « Lettre d'introduction au catalogue », *Ibid.*, p. XII.
39. *Tête d'homme* (Aix-en-Provence, musée Granet), *Ibid.*, n°20, p. 46.
40. *Paysage avec des chasseurs* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Ibid.*, n°98, p. 165.
41. *Angélique et l'Ermite* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), *Ibid.*, n°70, p. 127 ; *Une mère et ses filles* (anc. New York, Metropolitan Museum), *Ibid.*, n°108, p. 183.
42. Rapport sur l'organisation et les travaux de la section des peintures, 1<sup>er</sup> janvier-20 octobre 1957, Archives nationales 20150337/98.
43. Voir Germain Bazin, *Le Temps des musées*, Bruxelles, Desoer, 1967, pp. 276 sq.
44. C. Sterling, « Avant-propos à l'édition de 1952 », *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Macula, 1985 [1952], p. 3.
45. *Idem, Ibidem.*
46. G. Bazin, « Lettre au Directeur des musées de France », cat. exp., *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, musée de l'Orangerie, 16 avril-29 septembre 1952, Paris, Éditions des musées nationaux, 1952, pp. III-VI, p. VI.
47. C. Sterling, *op. cit.* note 44.
48. *Idem, Ibidem*, p. 4.
49. *Id.*, « En préparant l'exposition de la nature morte », *Revue des Arts*, 1952, 1, pp. 31-36, p. 34.
50. Voir notamment Ingvar Bergström, *Dutch still-life painting in the 17<sup>th</sup> century*, Londres, Faber & Faber, 1956.
51. Voir Ernst Gombrich, « Tradition et expression dans la nature morte occidentale », *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003 [1963], pp. 175-192.
52. « Exposition Poussin au musée du Louvre, Projets d'emplacement (9 janvier 1960) », Archives nationales 20150160/24.
53. G. Bazin, « Lettre au directeur général », cat. exp., *Nicolas Poussin*, Paris, musée du Louvre, mai-juillet 1960, Paris, Éditions des musées nationaux, 1960, p. 32.
54. « *If this is really to be a proper tribute to one of France's greatest painters, should it not have as fine a setting as the Delacroix exhibition of 1930?* », Lettre d'A. Blunt à G. Bazin, 3 novembre 1958, Archives nationales 20150160/24.
55. G. Bazin, *op. cit.* note 53, p. 32.
56. *Idem, Ibidem*, p. 14.
57. *Id.*, *Ibid.*, p. 35.
58. D. Ternois, *op. cit.* note 12, p. 105.
59. E. Gombrich, « La Peinture de genre hollandaise », *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Chambon, 1992, pp. 182-191, p. 182.

---

## RÉSUMÉS

Célèbre pour sa contribution à la redécouverte de la peinture médiévale autant que pour ses travaux sur la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle, Charles Sterling (1901-1991) est également considéré par la critique comme l'un des plus grands *exhibition makers* du XX<sup>e</sup> siècle et son nom est, aujourd'hui encore, étroitement associé à certaines des plus éminentes manifestations

organisées par les musées nationaux entre les années 1930 et 1960. En retraçant le fil de son parcours intellectuel à travers ces événements, cet article se propose de réévaluer la contribution de Charles Sterling à la pratique de l'exposition temporaire au xx<sup>e</sup> siècle et de déterminer en quoi la façon dont il s'est illustré dans cet exercice en fait tout à la fois un témoin et un acteur privilégié de la transformation de l'objet qui accompagne ces événements, le catalogue d'exposition, en véritable instrument de mise en récit de l'histoire de l'art et, plus encore, en outil scientifique à part entière.

Famous for his contribution to the rediscovery of medieval painting and for his work on seventeenth-century French painting, Charles Sterling (1901–1991) is also considered by critics as one of the greatest exhibition makers of the twentieth century and his name is still closely associated to some of the most eminent events organised by the French national museums between the 1930s and 1960s. By retracing the development of his ideas through these events, this article proposes to reevaluate Charles Sterling's contribution to the practice of the temporary exhibition in the twentieth century and to determine how the way in which he made a name for himself in this exercise make him both a witness to and a privileged actor of the transformation of the object that accompanied these events, the exhibition catalogue, into a real instrument of storytelling in art history and, plus encore, a full-fledged scholarly tool.

## INDEX

**Mots-clés :** Charles Sterling, exposition, musée du Louvre, catalographe, peintres de la Réalité, nature morte, Nicolas Poussin

**Keywords :** Charles Sterling, exhibition, Musée du Louvre, cataloguer, Peintres de la Réalité, still life, Nicolas Poussin

## AUTEUR

### MARIE TCHERNIA-BLANCHARD

Après une maîtrise à l'université Paris IV-Sorbonne, Marie Tchernia-Blanchard a intégré l'École du Louvre où elle s'est spécialisée en histoire de l'histoire de l'art. À la suite de ses deux premiers mémoires de recherche qui portaient sur les *Écrits et engagements politiques d'Henri Focillon (1931-1943)* et les *Historiens de l'art français en exil aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale*, elle a préparé, sous la direction conjointe de Pierre Sesmat et de François-René Martin, une thèse de doctorat intitulée *Le Style comme civilisation : Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art*, qu'elle a soutenue à l'université de Lorraine en juin 2016. Elle a été chargée d'études et de recherche à l'INHA entre 2009 et 2013 et a bénéficié de l'allocation de recherche Daniel et Nina Carasso à l'École du Louvre en 2013-2014. Depuis septembre 2014, elle est enseignante en histoire et théorie des arts pour le Cycle pluridisciplinaire d'études supérieures de l'université Paris Sciences et Lettres.

\*\*\*

After completed a master's at the Université Paris IV-Sorbonne, Marie Tchernia-Blanchard went to the École du Louvre where she specialised in the historiography of art. After her first two dissertations, "*Les Écrits et engagements politiques d'Henri Focillon (1931-1943)*" and "*Les Historiens de l'art français en exil aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale*", she wrote a doctoral thesis, jointly supervised by Pierre Sesmat and François-René Martin, entitled "*Le Style comme civilisation : Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art*", which she

defended at the Université de Lorraine in June 2016. She was a researcher at the INHA between 2009 and 2013, and was awarded the Daniel and Nina Carasso research grant at the École du Louvre in 2013-14. Since September 2014, she has been teaching the history and theory of the arts for the Cycle Pluridisciplinaire d'Études Supérieures at the Université Paris Sciences et Lettres.