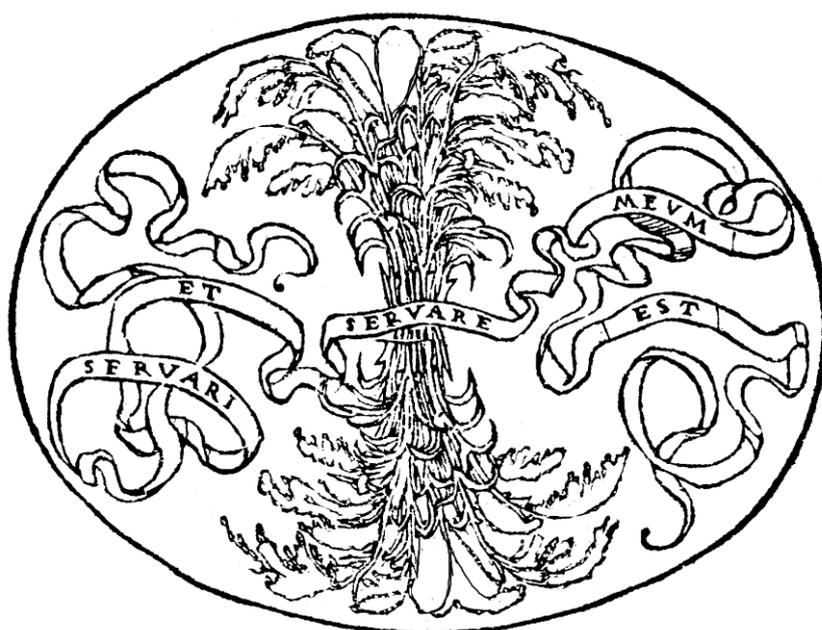


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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

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

**LOUIS GILLET, BERNARD BERENSON ET LA COLLECTION DES PEINTURES
DE LA RENAISSANCE ITALIENNE
DU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ DE CHAALIS**

Le XIX^e siècle, siècle de l'histoire, est aussi celui du développement des collections, de l'ouverture des musées et de la course aux acquisitions. Les 'connaisseurs' se multiplient, attentifs aux documents et soucieux d'une précision nouvelle: l'étude des peintures devient une discipline d'experts avec des figures typiques comme celles de Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) ou de Giovanni Morelli (1816-1891) qui élaborent une théorie de l'attribution fondée sur l'observation de détails permettant de reconnaître la main des différents artistes. Cette technique va séduire dans un premier temps Bernard Berenson qui en 1902 publie *Rudiments of Connoisseurship*, une bible pour les critiques et les historiens de l'art, mais qui finira lui même par dénoncer les limites du 'morellisme'.

Pourtant, au début du XX^e siècle, Bernard Berenson était considéré l'un des plus grands connaisseurs des primitifs italiens de son époque et était fréquemment consulté en matière d'attributions. L'historien et écrivain Louis Gillet (1876-1943) s'adressa notamment à lui pour l'aider à identifier les œuvres du très jeune musée Jacquemart-André dont il avait été nommé directeur en 1912. La relation entre Bernard Berenson et Louis Gillet n'a pas été approfondie, bien qu'elle fut la plus régulière et la plus riche parmi celles entretenues avec d'autres interlocuteurs français¹. Je souhaite ici attirer l'attention sur l'importance des sources non publiées sur le sujet, sources qui attestent de l'influence qu'exercèrent la pensée et les théories de Bernard Berenson sur les travaux de son ami. Cet article est l'occasion d'aborder les origines et le développement de la relation des deux historiens à travers leur correspondance, le travail de Louis Gillet sur les collections du musée de Châalis et l'influence que cette relation a eue sur l'identification des œuvres de la Renaissance de Châalis. Il se base sur deux années de travaux universitaires² et donnera, je l'espère, l'envie d'approfondir l'étude de certaines sources concernant à la fois Bernard Berenson, ses correspondants, l'influence de ses théories et de ses méthodes en France, mais aussi les travaux des conservateurs du début du XX^e siècle, la gestion des musées entre les deux guerres, les collections du musée Jacquemart-André.

Je remercie Monica Preti pour m'avoir invité à participer à ce recueil mais aussi pour sa révision avisée et détaillée de mon texte, pour son temps et ses précieux conseils. Je remercie également le Directeur de la Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies – pour l'autorisation de publier les photographies inédites provenant de la bibliothèque et de la photothèque Berenson illustrant les œuvres évoquées. Ma gratitude va aussi à Ilaria Della Monica et Giovanni Pagliarulo qui ont facilité les recherches à la Villa I Tatti. Je remercie l'Institut de France et l'équipe de musée de Châalis pour avoir ouvert leurs archives inédites. Enfin, Monsieur Nicolas Sainte-Fare Garnot, conservateur du musée Jacquemart-André pour son aide.

Toutes les lettres de la correspondance Berenson-Gillet citées dans les notes, proviennent soit du fonds de la Bibliothèque Nationale de France (fonds Louis Gillet) soit de celui de la Villa I Tatti (Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies).

¹ Jocelyne Rotily a signalé et exploité cette correspondance dans le cadre de sa thèse sur Berenson et la France: ROTILY 1985 et ROTILY 1986.

² Entre 2006 et 2008, dans le cadre d'un mémoire de Master, j'ai effectué des recherches sur le travail de conservateur de Louis Gillet au musée Jacquemart-André de Châalis et sur la relation amicale et intellectuelle des deux historiens à travers une correspondance de trente ans. Voir: ASSANTE DI PANZILLO 2007 e ASSANTE DI PANZILLO 2008.

Louis Gillet

Louis Marie Pierre Dominique Gillet (Paris, 11 décembre 1876-Paris, 1^{er} juillet 1943) entre à l'École Normale Supérieure en 1896. Il épouse Suzanne Doumic, fille de René Doumic (1860-1937). Cet ancien professeur au collège Stanislas, académicien et surtout puissant Directeur de la «Revue des Deux Mondes» favorise les débuts de Louis Gillet dans le monde des Lettres. Il obtient pour son beau-fils une chaire de littérature française à l'université de Laval à Montréal (1907-1909), puis une place à la «Revue des Deux Mondes», où Louis Gillet s'initie à la critique d'art. Il publie ensuite des chroniques de 1901 à 1914 dans le «Journal des Débats», le «Correspondant» et la «Revue hebdomadaire».

Grâce aux relations que René Doumic entretient avec Frédéric Masson (membre de l'Institut de France), son beau-fils est élu en 1912 conservateur du musée Jacquemart-André de Châalis. À ce poste, Louis Gillet se révèle à la fois un gestionnaire habile et rigoureux et un brillant historien de l'art. Il y crée «l'idéal musée de province», mettant en application les préceptes de muséologie exposés dans son ouvrage *Trésors des musées de province*³. Il obtient aussi une chaire de professeur d'histoire de l'art à l'Institut catholique de Paris; de ces cours naîtra un ouvrage de référence, *L'histoire artistique des ordres mendiants*⁴. Il prend ensuite la direction de la Société des Conférences, mais ne voulant pas se fondre dans le moule dicté par son charismatique beau-père, il s'absente souvent de Châalis, poussé par ses multiples activités d'écrivain, de chroniqueur, de critique littéraire et artistique, et voyage dans toute l'Europe.

En 1914, il est affecté au front. Dans son abondante correspondance et dans ses carnets de guerre⁵, où il note chaque événement, transparait une foi inébranlable en la victoire. Ses actes de bravoure lui valent d'ailleurs la Légion d'honneur. De la glorieuse mais pénible expérience du front, il tire ensuite de bouleversants ouvrages⁶ et observe avec lucidité la situation géopolitique internationale entre les deux guerres, et notamment la montée des fascismes italien et allemand. Les notes relevées dans ses nombreux carnets et agendas conservés à la Bibliothèque Nationale de France et dans sa correspondance avec Bernard Berenson témoignent de cette attention soutenue pour la politique internationale. Au fil des pages, l'on découvre un esprit critique qui analyse avec lucidité l'évolution des mentalités et pressent un nouvel embrasement de l'Europe. L'éclatement de la Seconde Guerre mondiale confirma ses craintes.

La curiosité de Louis Gillet est insatiable, ses connaissances très étendues. Il incarne le modèle de l'intellectuel français tel qu'on l'entend à l'aube du XX^e siècle, c'est-à-dire un esprit encyclopédique, intéressé autant par les grands peintres classiques que par l'architecture religieuse ou la littérature⁷. En répertoriant ses diverses publications et en dépouillant sa correspondance et ses notes⁸, on parvient toutefois à dégager les grands axes de ses recherches. Tout d'abord, il rédige des monographies concernant aussi bien des artistes que des écrivains: Dürer, Michel-Ange, Poussin, Gustave Moreau, Claude Monet, et Shakespeare, Paul Valéry, Charles Péguy, etc. Il réalise également des études thématiques sur l'art religieux,

³ GILLET 1934.

⁴ GILLET 1912b et GILLET 1939.

⁵ Bibliothèque Nationale de France, fonds Louis Gillet, département des manuscrits (sans côte). Simple dépôt de 1980, juridiquement, ce fonds n'appartient pas à la Bibliothèque Nationale.

⁶ GILLET 1921.

⁷ C'est peut-être pour cette raison qu'il est le premier historien de l'art élu à l'Académie française (le 21 novembre 1935).

⁸ Une série de petits cahiers de notes conservés à la Bibliothèque Nationale de France dans les fonds Louis Gillet témoignent de la diversité de ses sujets d'étude: la politique papale, l'art chinois, quelques notes sur les peintres italiens du XV^e siècle, sur le Moyen Âge tardif en France, l'art religieux français, l'hôtel de Cluny, Titien, les femmes peintres etc. Il s'agit essentiellement de notes de lecture, sans indication bibliographique et dont il est difficile de comprendre la finalité.

l'art médiéval, les primitifs français, etc. Enfin, il tente de grandes synthèses portant sur la peinture en Europe aux XVI^e et XVIII^e siècles et écrit sa célèbre *Histoire de l'art français*⁹. Parallèlement, il mène un brillant travail de chroniqueur d'art, de littérature et d'observateur de ses contemporains. Suivant les conseils de son beau-père René Doumic, il utilise ses articles comme des esquisses pour ses ouvrages et y teste l'intérêt que suscitent ses sujets. Il rédige ainsi de nombreuses critiques d'expositions et de salons, écrivant dans «L'Écho de Paris», le journal de la droite conservatrice, «Paris soir» ou la «Revue des Deux Mondes»¹⁰.

Si sa plume est connue et appréciée, bien peu de ses lecteurs peuvent associer un visage à son nom. Louis Gillet reste longtemps dans l'ombre de René Doumic. Il n'aime pas paraître dans le monde; aux salons parisiens il préfère le calme du château et des bois du domaine de Châalis. Ses échanges épistolaires avec ses nombreux amis nourrissent ses écrits. Le dépouillement de sa correspondance et la conférence inédite de son fils, Jérôme Gillet, intitulée «Les amis de Louis Gillet» le prouvent¹¹. Louis Gillet développe ses différents réseaux tout au long de sa vie: au collège Stanislas avec Marc Sangnier, à l'École normale supérieure avec son professeur Romain Rolland et son camarade Charles Péguy, ou encore avec Émile Mâle de l'Académie française. Il entretient surtout une amitié de trente ans avec Bernard Berenson¹². Cette amitié se construit autour de la passion que porte Louis Gillet à l'art italien et à l'Italie, intérêt né lors d'un voyage à Rome à l'âge de douze ans, peut-être à l'origine de sa vocation d'historien de l'art.

Il fait partie de groupes d'intellectuels, artistes ou écrivains qui se réunissent dans la maison de François Mauriac à Vémars. Il y retrouve Ferdinand Bac, Ludovic Halévy, Paul Claudel, Rodin, Monet, Denis, Joyce, Rudyard Kipling, etc. Il fréquente aussi le Castel Saint Claire à Hyères où Edith Wharton accueille Jean Cocteau, André Gide, Louis Bromfield, rejoints parfois par Bernard et Mary Berenson. La relation entre Auguste Rodin et Louis Gillet donne en outre lieu à une passionnante correspondance et à un bel ouvrage sur les cathédrales¹³. Ses relations font de lui une personnalité incontournable de la première moitié du siècle dernier.

Nélie Jacquemart-André et Châalis

Nous ne saurions expliquer les échanges autour des œuvres de Châalis sans aborder la création de ce musée. Remontons à 1902, Nélie Jacquemart (Paris, 25 juillet 1841-Châalis, 14 mai 1912), veuve depuis dix ans du grand collectionneur Édouard André, achète le château de Châalis, son abbaye et son parc situés à Ermenonville dans l'Oise au nord de Paris. Elle procède à la modernisation du château et en fait son 'musée' en y installant ses collections. Elle décède en février 1912 et lègue l'ensemble de ses biens à l'Institut de France. Ils comprennent Châalis, un hôtel particulier boulevard Haussmann à Paris, un important portefeuille d'actions, son patrimoine immobilier parisien et, bien entendu, une collection exceptionnelle d'œuvres d'art dont la plus belle collection privée d'œuvres de la Renaissance italienne en France.

⁹ GILLET 1922.

¹⁰ Eryck de Rubercy vient de rassembler et d'annoter un riche florilège de plus d'une soixantaine d'articles et de textes de conférences de Louis Gillet, écrits entre 1903 et 1943, principalement inspirés par l'actualité artistique européenne de ce demi-siècle: GILLET/RUBERCY 2012.

¹¹ J. GILLET, «Louis Gillet et ses amis», conférence inédite pour le séminaire de M. Daguegan, professeur à la Sorbonne, 1996. Témoignage oral de la petite fille de Louis Gillet au sujet de la conférence de son père, Jérôme Gillet.

¹² BERENSON/GILLET 1926.

¹³ GILLET 1936.

Peintre, portraitiste de mode, femme du monde et femme de goût, elle épousa Édouard André, député, héritier d'une famille de la haute banque protestante et grand amateur d'art, à l'origine du musée des Arts décoratifs. Le couple avait des goûts artistiques proches, bien que Nélie fût d'avantage sensible à la Renaissance italienne. Cette union de convenance fut un succès. Ils voyagèrent beaucoup, en Italie notamment, où ils y firent de nombreux achats chez les antiquaires. Nélie prit une part importante dans l'acquisition des œuvres d'art italien du boulevard Haussmann. Vigilante sur la qualité de ses choix, lorsqu'elle envisageait un achat, elle soumettait tout d'abord les pièces à des experts, conservateurs et critiques d'art, pour s'assurer de leur valeur et de leur authenticité. En 1894, elle retourna en Italie, où elle entreprit de compléter sa collection de médailles, plaquettes de bronze, marbres, peintures et objets décoratifs de la Renaissance italienne. Selon les factures conservées, elle effectua plus de 260 achats. Elle partait pour un périple en Orient lorsqu'elle apprit la mort de la princesse Murat, héritière du domaine de Châalis, autrefois propriété de sa bienfaitrice Madame de Vatry. Elle acquit la propriété en vente publique en juin 1902. Souhaitant rivaliser avec le faste de l'hôtel parisien, elle décora somptueusement salons, bibliothèque, corridors et appartements, vidant pour cela, les réserves de sa demeure parisienne. Le décor fut modifié, après sa mort, en 1912, par l'adjonction des achats effectués lors de son dernier voyage en Italie, chez des antiquaires de Florence, de Venise et de Milan.

Par testament du 19 janvier 1912, elle légua ses biens à l'Institut de France avec obligation de créer un musée dont elle précise la muséographie et la gestion. Le testament stipule que l'Institut de France devra: conserver intact l'aménagement de Châalis et de ses collections; veiller à la protection et à l'entretien du parc, des ruines et des dépendances; nommer un conservateur pour diriger le musée¹⁴.

La Fondation Jacquemart-André est créée le 19 janvier 1912 au sein de l'Institut de France pour organiser la gestion de l'ensemble des biens. Conformément aux volontés de la donatrice, deux conservateurs, Émile Bertaux et Louis Gillet, prennent en charge respectivement le musée du boulevard Haussmann et l'abbaye de Châalis, sous l'égide d'un directeur à la tête de la Fondation. Il faut inventorier les collections, les classer et concevoir leur mise en valeur.

Le testament de Nélie comporte un inventaire complet et manuscrit du château, du domaine d'Ermenonville et de l'Abbaye de Châalis¹⁵. La donatrice étant décédée le 15 mai 1912, on peut considérer que l'inventaire a été réalisé sous son autorité et donne un aperçu exact de l'état des collections à sa mort. Gillet, dont les premières missions furent de constituer un catalogue et de concevoir une politique d'acquisition¹⁶, réalisera ses inventaires et son catalogue en s'appuyant sur ce document pour tenter de préciser la répartition des œuvres entre le musée de Châalis et celui de Paris à la date du décès de la légataire. L'inventaire indique quelles œuvres étaient à Châalis à la mort de Nélie, leur emplacement, leur attribution, leur datation et leur valeur monétaire. Chacune est accompagnée d'un numéro d'inventaire et du numéro du catalogue de Gillet au crayon à papier (rajouté tardivement). Malheureusement les reçus des antiquaires pour l'achat des œuvres italiennes du musée n'ont pas été retrouvés dans les différents fonds consultés.

¹⁴ Une autre clause du testament posera problème aux conservateurs: l'interdiction de déplacer les œuvres ou de les prêter même en cas de nécessité, par exemple pour une restauration urgente. Cependant l'Institut contournera cette clause pendant la guerre, pour des raisons de sauvegarde des œuvres.

¹⁵ Nélie Jacquemart André, extrait du testament du 19 janvier 1912, fonds du musée de Châalis.

¹⁶ Il s'occupa notamment de l'achat des manuscrits ayant appartenu à la bibliothèque de l'Abbaye et, en 1923, de celui de la collection du marquis de Girardin, comme indique la correspondance Gillet conservée aux Archives de l'Institut de France.

Le 26 juin 1912, Louis Gillet est confirmé par l'Institut de France dans ses fonctions de conservateur de Châalis, comprenant le musée, les ruines et le parc¹⁷. Il restera à son poste jusqu'à sa mort en 1943¹⁸.

Les sources

Précisons à présent quels sont les fonds connus dont la consultation a permis d'éclairer les relations entre Louis Gillet et Bernard Berenson¹⁹.

La Villa I Tatti conserve la correspondance de Bernard Berenson et de Louis Gillet (1908-1943)²⁰. Cette correspondance rend compte de la visite de Berenson à Châalis en juillet 1920, visite au cours de laquelle il étudie les peintures de la Renaissance et propose des attributions. Louis Gillet sollicite alors son aide pour établir la seconde édition du catalogue du musée de Châalis et sollicite des précisions sur les attributions suggérées lors de la visite. En retour, Berenson demanda des photographies. Le 7 mars 1924, Louis Gillet écrit: «Je vous fais envoyer par la poste trois ou quatre photographies italiennes de mon petit musée. Il y en a une quinzaine d'autres qui pourront vous intéresser et entrer dans vos collections, mais la plupart ne sont pas faites». Outre une collection importante de photographies du musée Jacquemart-André à Paris, la Villa I Tatti conserve dix photographies de Châalis représentant principalement les œuvres de la Renaissance. Les quelques lettres de Mary Berenson se présentent de la même manière que celles de son mari, elle y parle essentiellement des futures visites de Louis Gillet, faisant référence à la commande d'une photographie d'une œuvre de Châalis. Les lettres de Mme Gillet à Berenson de 1944, 1945 et 1948 traitent de la publication de cette correspondance, en préparation.

Le fonds de la Bibliothèque Nationale de France présente la correspondance de Louis Gillet à Bernard Berenson (1908-1943) classée de manière similaire à celle conservée à la Villa I Tatti²¹. La correspondance de Bernard Berenson à Louis Gillet est manuscrite, celle de Louis Gillet à Bernard Berenson est dactylographiée, chacune conservée dans un carton distinct.

On constate que ces correspondances se complètent, les manques de la Villa I Tatti étant comblés par les lettres conservées à la Bibliothèque Nationale et réciproquement.

Auprès du musée Jacquemart-André l'on retrouve: les archives de Louis Gillet, contenant les manuscrits annotés des catalogues du musée, des lettres envoyées au régisseur du domaine de Châalis et le testament de Nélie Jacquemart André ainsi que l'inventaire après décès. En outre on peut y consulter le catalogue informatisé de l'ensemble des collections avec l'évolution des attributions²².

¹⁷ Le conservateur partage la gestion avec le régisseur du domaine qui, en 1912, est M. Becker.

¹⁸ Lui succèdent de 1945 à 1954, Émile Mâle, de l'Académie française, qui termine ses jours à Châalis, puis le peintre Jean-Gabriel Domergue de 1954 à 1963, les historiens Paul Deschamps de 1963 à 1974, Pierre Marot de 1974 à 1990 et Robert-Henri Bautier de 1990 à 2000 et enfin Jean-Pierre Babelon, l'actuel conservateur. Le domaine de Châalis est classé Monument historique depuis 1965 (lettre à propos du classement du domaine, fonds du musée Jacquemart-André de Châalis).

¹⁹ Voir aussi, en fin d'article, la liste des sources.

²⁰ Elle se compose de quatorze pochettes, classées par dates, neuf de Louis Gillet à Bernard Berenson (manuscrites) et cinq de Bernard Berenson à Louis Gillet (dont quelques lettres de Mary Berenson et deux lettres manuscrites, probablement des renvois). William Morstyn-Owen a publié quelques-unes de ces lettres: GILLET-BERENSON 1956.

²¹ On y retrouve aussi une importante correspondance de Louis Gillet avec de nombreux historiens de l'art, conservateurs, écrivains et artistes ainsi que divers manuscrits préparatoires à ses ouvrages, ses carnets de notes et ses agendas personnels.

²² Consultable au château de Châalis, Ermenonville, Oise, sur demande. Réactualisé dans la base de données Rétif de l'INHA.

L'Institut de France conserve dans sa bibliothèque et ses archives: la correspondance très dense de Louis Gillet avec les différents régisseurs de Châalis, directeurs de l'Institut de France et de la Fondation, les rapports d'activités, tous les documents administratifs de gestion, les procès verbaux de la Commission chargée de la gestion et le fonds Émile Mâle. Ce fonds donne un bon aperçu des trente années de travail d'un conservateur-gestionnaire de Châalis confronté aux difficultés inhérentes à la création du musée et à l'entretien du domaine.

Les photographies envoyées à Berenson et celles qui ont illustré le catalogue de Châalis sont conservées dans le fonds Bulloz de la Réunion des musées nationaux²³.

La correspondance de Louis Gillet avec Bernard Berenson

S'adressant à Louis Gillet, Bernard Berenson écrivait: «Je suis comblé d'être connu en France. Sur tant de points, c'est là que je suis humainement le mieux compris, et le plus apprécié»²⁴. C'est en octobre 1908 que les deux hommes se rencontrèrent sur le pont du navire *La Provence* qui faisait route vers New York. Louis Gillet avait déjà beaucoup d'estime pour les ouvrages de Bernard Berenson. En 1908, il lui avait écrit une longue lettre pour le complimenter sur son étude des *Peintres italiens de la Renaissance*:

C'est peut-être le plus grand service que vous avez rendu à l'histoire de l'art, que d'avoir défini mieux qu'aucun autre critique la personnalité des différentes écoles, d'avoir distingué à côté de l'école florentine, la physionomie spéciale des écoles ombriennes, et à côté de Venise, la figure de l'école du Nord; d'en avoir caractérisé les différents génies, d'en avoir plus précisément qu'aucun autre délimité la carte²⁵.

Ils entretenirent des relations complexes, animées par de nombreux échanges intellectuels sur leur analyse de la société occidentale, les quarante années d'histoire qu'ils traversèrent, l'actualité littéraire et artistique de la première moitié du XX^e siècle, leur vie privée (voyages, lectures, familles, désirs, ambition, espoirs) et leurs travaux d'historiens de l'art et de conservateur. Cette amitié ne prit fin qu'à la mort de Louis Gillet en 1943.

La correspondance de Bernard Berenson semble un reflet assez exact de sa personnalité. Au fil de la lecture, le caractère se dessine. Bernard Berenson parle principalement de lui, pose peu de questions à son interlocuteur, sauf sur des thèmes en rapport avec ses centres d'intérêts. Il attend des réponses exactes et circonstanciées, aussi exigeant avec les autres qu'avec lui-même. Plus la relation entre les deux hommes avança plus leurs liens se resserraient, plus Berenson confiait à Louis Gillet ses déceptions, concernant l'avancée de ses recherches, ses projets de publication ou ses lectures:

You mention Cocteau and Gide. The latter despite his fine prose repels and bores me. As for le petit Jean it is hard for me to take him seriously and harder to understand that Paris takes him so hard. He would be the eternal adolescent if a world like eternal could in the most attenuated way, be applied to Cocteau, a moth-eaten butterfly²⁶.

²³ Le fonds a été racheté par la Réunion des musées nationaux en 1999. Dans le registre cédé à la Réunion des musées nationaux par l'agence Bulloz, on trouve la liste de toutes les œuvres photographiées par Bulloz à Châalis. Il est intéressant de voir quelles photographies furent utilisées pour les catalogues, et lesquelles sont restées en réserve.

²⁴ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 21 août 1927.

²⁵ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 27 décembre 1908.

²⁶ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 22 avril 1934. Sur les relations entre Bernard Berenson et Jean Cocteau, voir, dans ce volume de «Studi di Memofonte», l'article de Claudio Pizzorusso.

Ses opinions sur les événements historiques, la politique contemporaine ou l'histoire de l'art étaient très arrêtées et n'appelaient que rarement la discussion. L'essentiel de la correspondance tournait autour de leurs travaux, de la traduction des *Italian Painters*²⁷, que Berenson confia à Louis Gillet dès 1908, peu après leur rencontre, de ses opinions le plus souvent sans appel, de nouvelles de leurs amis communs, de leurs voyages et de ses ambitions personnelles et, bien entendu, des corrections à apporter au catalogue de la collection de Châalis comme nous verrons plus loin.

Berenson écrit par exemple à propos des traductions en cours:

I am returning your Mss. translation of my central and North Italian Painters, and I want to tell you how remarkable I find it as a paraphrase. You have made a French book out of it, and that is an achievement I little exacted from anybody. In fact it was skepticism on that score that made me so lukewarm in the matter. Now that I see it can be done I shall be greedy to see a good deal more of myself in French and, in your French at least. But when will you find the leisure for a task so unremunerative. At all events I am sending you a copy of my "Sienese Painters of the Franciscan Legend". You still have the Venetian Painters to finish the preface to write, to revise Mme de Rohan Charles du Bos's Florentine Painters- how I wish you had done it all yourself! But before you begin to translate the Sienese Painters I shall have some corrections and additions, particularly for the second part²⁸.

Berenson sera ravi de la traduction des *Italian painters*: «je serais heureux – écrit-il – d'être accessible aux lecteurs français, et je ne voulais certainement pas être traduit par un autre que vous»²⁹. Il y aura trois éditions françaises avec une préface et une introduction de Louis Gillet en 1926, 1935 et 1938.

Malgré sa propension à l'égoïsme, ces lettres expriment l'affection sincère qu'il porte à Louis Gillet. Il s'inquiète de sa santé au point d'écrire à Mme Gillet pendant la première guerre mondiale (n'ayant aucune nouvelles du front) où son mari est commandant, puis pendant la seconde guerre mondiale en 1943 lorsque Gillet est très malade.

La correspondance de Louis Gillet reflète l'image d'un homme extrêmement cultivé. Catholique convaincu (sa passion pour l'architecture religieuse, son attachement à enseigner pour des institutions catholiques, et son projet de jeunesse d'entrer dans les Ordres le prouvent) il fait preuve de tolérance et d'intérêt pour les autres; posant de nombreuses questions sur la santé de Mary Berenson, celle de Berenson ou de leurs amis, etc. Il dit préférer le calme de Châalis à la société parisienne mais devoir revenir à Paris pour que sa femme ne se sente pas isolée. Il s'excuse systématiquement de son retard concernant les travaux confiés par Berenson, se reprochant de ne pas avancer, mais ne se plaint que rarement de sa charge de travail écrasante. Considérant comme un grand honneur de traduire les ouvrages de Berenson, qui constitue à ses yeux la référence en histoire de la Renaissance italienne, il s'évertue à l'achever au plus tôt.

Les deux hommes s'estimaient, se respectaient mais une certaine pudeur interdisait les discussions d'ordre privé; on donnait simplement des nouvelles de la santé des uns et des autres (lorsque Mary Berenson fut malade, ou lors du décès d'un des fils de Gillet pendant la guerre, de la situation de sa fille aînée et de son beau-fils en Grèce où il était Directeur de l'école d'Athènes).

Des affinités intellectuelles, naît vite une amitié. Gillet écrit durant la première guerre mondiale: «Ce qui me manque le plus dans les tranchées, c'est le plaisir de la conversation. Il n'y a presque personne avec qui échanger deux idées. C'est pourquoi vos lettres me sont

²⁷ BERENSON/GILLET 1926 (plusieurs rééditions).

²⁸ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 22 juin 1924. Lettre intégralement transcrite dans l'Annexe 1.

²⁹ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 20 novembre 1923.

tellement précieuses. Par vous je me rattache encore à la vie spirituelle»³⁰. Pourtant entre le pont du bateau voguant pour New York et la mort de Louis Gillet en 1943 qui affecta profondément Bernard Berenson (si l'on en croit les lettres qu'il adressa à la veuve de son ami), les deux historiens de l'art n'eurent pas beaucoup l'occasion de se voir. Ils se retrouvèrent surtout à Sainte Claire le Château chez leur amie la romancière Edith Wharton.

Louis Gillet reçut aussi Bernard Berenson au musée de Châalis. Dans la réédition de 1935 des *Peintres italiens de la Renaissance*, évoquant la visite que Bernard Berenson y fit en 1914, fait l'éloge de la curiosité et de l'érudition de son ami:

Le musée de Châalis est une bien petite collection et qui ne contient guère que des peintures de second ordre; le musée était à peine entr'ouvert, que j'y reçus la visite de M. Berenson. Et il n'y perdit pas son temps. Il reconnut aussitôt dans ces peintures négligées un joli tondo de Balducci³¹ (Fig. 1), dont j'ai retrouvé les "pendants" chez M. Henri Woodward, à Londres, et une précieuse toile de ce maître exquis, le plus rare de tous ceux qui sortirent de la boutique de Squarcione, Domenico Morone³².

Berenson qui critiqua pourtant la collection Jacquemart-André tout le temps où il fut le conseiller d'Isabelle Stewart Gardner, qui collectionnait également les primitifs italiens³³, était consulté aussi pour les œuvres du musée Boulevard Haussmann à Paris:

J'ai été pour vous, il y a deux ou trois semaines au musée du Boulevard Haussmann, pour découvrir la vierge de D. Morone, mais j'ai joué de malheur: il s'est rependu ce jour là un brouillard si sombre sur Paris [...] C'est à recommencer. Naturellement, ce Morone n'est pas marqué au catalogue (du moins sous le nom de Morone); je ferai choix d'un jour clair pour recommencer mon inspection, j'y trouverai mon profit, car je connais fort imparfaitement cette collection. C'est un endroit si triste, avec ce luxe importun, je m'y sens mal à l'aise et je n'y mets jamais les pieds³⁴.

J'ai revu au musée André le numéro 736³⁵: on aurait bien envie que vous eussiez raison que ce fût un Bellini. Le paysage est de toute beauté et le rapport de ce paysage avec la figure, l'importance qu'il prend comme accompagnement du tableau, sont une chose qui à cette date ne peut être que d'un grand maître: cela annonce le petit Titien du Louvre, sur le même sujet (le *Saint Jérôme* au clair de lune). Bulloz n'a pas la photographie, on la fera pour vous, vous la recevrez avec le reste de votre commande³⁶.

On sait que du vivant de Nélie, Bernard Berenson s'était rendu sans y être invité boulevard Haussmann³⁷. En 1913, il identifia la plupart des œuvres des primitifs italiens du musée du boulevard Hausmann³⁸ pour le catalogue d'Émile Bertaux et ses attributions ne furent pas remise en cause, pour la plupart, jusqu'à nos jours. De la même manière, il semblait normal qu'il aidât Louis Gillet à identifier les œuvres de Châalis et y découvrit des tableaux de maîtres. Aujourd'hui ses attributions ont été remises en question mais son analyse a servi de base pour identifier la période et l'école³⁹.

³⁰ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, le 18 juillet 1915.

³¹ Giacomo Pacchiarotti, *L'Hiver*, attribuée à tort à Matteo Balducci par B. Berenson.

³² BERENSON/GILLET 1935, p. 10.

³³ BERENSON-GARDNER/HADLEY 1987.

³⁴ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 7 mars 1924. Voir la transcription de la lettre dans l'Annexe 1.

³⁵ Il s'agit d'un *Saint Jérôme dans le désert* d'Anonyme vénitien conservé au musée Jacquemart-André de Paris.

³⁶ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 16 janvier 1927.

³⁷ Cahier de notes de Nicky Mariano, Archives de la Villa I Tatti, Florence.

³⁸ BERENSON 1966.

³⁹ Voir Annexe 2 et le répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises XIIIe-XIXe siècles (RETIF) dressé par l'INHA.

La propension de Berenson à analyser une œuvre en fonction des correspondances formelles et de rapprochements stylistiques (de la période et de la même région), plutôt que de s'appuyer sur un travail de recherche documentaire et archivistique est connue. C'est à cette approche intuitive que Louis Gillet fait appel pour identifier les œuvres de Châalis, comme le démontre ce passage:

J'ai reçu ce précieux "tirage à part" de Dedalo, j'ai lu votre pièce pirandellienne à neuf tableaux ou à neuf personnage⁴⁰. C'est assurément un petit chef-d'œuvre de démonstration, un parfait exemple de méthode. J'admire comme l'intérêt se soutient d'un bout à l'autre, comme la curiosité ne nous fatigue pas et se renouvelle toujours, sans aucun élément étranger au problème, sans historiettes ni anecdotes sans considération sur "le moment" et le "milieu": j'imagine que ce morceau qui résume trente ans d'expériences demeurera le type de votre manière, quelque chose de classique en son genre comme certaines leçons de Claude Bernard ou de Pasteur. C'est la perfection de ce que vous cherchiez depuis le temps de votre Lorenzo Lotto⁴¹: mais depuis lors quelle prodigieuse étendue de ressources vous avez acquise! Comme le clavier d'instruments dont se servent un Morelli paraît mince et insuffisant! Vous avez doué votre art d'un extraordinaire outillage technique, d'appareil d'analyse étonnamment diversifié, sans parler d'une connaissance de la peinture italienne où personne dans le monde ne vous dispute l'excellence. Ce qui émerveille d'ailleurs, plus que tout le reste, c'est que tout cela demeure au service du goût le plus délicat, le plus juste. On rêve avec un peu d'effarement à ce que deviendra cet arsenal critique entre les mains de quelques "apprenti sorcier" d'oltr'Alpe, et chez une intelligence dénuée de votre sensibilité⁴².

On notera enfin les échanges réguliers de leurs travaux, livres, cours, articles, et critiques d'expositions mais aussi critiques de pièces de théâtre et d'ouvrages, chacun attendant avec hâte l'appréciation de l'autre. Tous deux catholiques, ils partagent les mêmes valeurs et la même vision de l'art religieux occidental. Berenson croit fermement à la supériorité de la religion catholique sur toutes les autres religions. Gillet sensibilise ainsi Berenson à l'art médiéval et notamment à Saint François d'Assise⁴³.

La collection de Châalis

À présent, penchons nous sur la constitution de la collection de Châalis, objet d'une partie des échanges avec Bernard Berenson. Des œuvres d'art de Châalis rassemblées par Nélie Jacquemart-André, peu gardèrent l'attribution donnée lors de leur acquisition. Louis Gillet consacra beaucoup de temps et d'énergie à «mettre des noms» sur des œuvres de qualité mais souvent anonymes ou manifestement mal attribuées. Certains des noms prestigieux proposés pour les peintures de la Renaissance ont à présent été écartés, même si Louis Gillet les assortissait de prudents «atelier de» ou «attribué à» dans son catalogue, mais elles restent des témoignages du goût exquis de leur propriétaire qui rassembla à Châalis une collection d'œuvres de maîtres italiens – du XIV^e au XVIII^e siècle – moins connus que ceux du musée de Paris.

Louis Gillet aime parler de l'abbaye de Châalis comme d'une campagne rêvée empreinte de poésie et d'histoire. Il apprécie de s'y isoler pour écrire. Certes, de prime abord, les collections ne l'intéressent guère: «elles n'offrent que peu d'objets très remarquables. Mais il y a le cadre; il y a l'abbaye elle-même, avec ses monuments, les restes de son église gothique, ses

⁴⁰ BERENSON 1924-1925.

⁴¹ BERENSON 1895.

⁴² Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 12 juin 1925.

⁴³ GILLET 1926c et 1926d.

fresques italiennes, son château du XVIII^e siècle, son parc, les miroirs d'eau, et l'enceinte infinie des bois qui l'environnent»⁴⁴.

Il écrit à Berenson le 16 octobre 1912:

Vous y étiez venu trois ou quatre jours avant moi. Chaalis ne possède pas de grandes merveilles en fait de peinture, mais ce sont des tableaux pour lesquels votre clairvoyance serait bien nécessaire. Y a-t-il beaucoup de faux? Je ne crois pas: la plupart des tableaux d'ici n'en vaudraient pas la peine, ce sont surtout des œuvres très repeintes, très abîmées, mal éclairées, mais où un historien tel que vous trouverait, je n'en doute pas, quelques documents curieux, ou quelques rapprochements à faire.

Mais Gillet est tombé sous le charme du lieu. Son attirance pour l'art italien s'épanouit dans l'étude du portique Renaissant, des fresques du Primateo dans la chapelle royale et de quelques œuvres majeures de la collection dont l'attribution problématique fera l'objet de discussions avec Bernard Berenson. Ainsi, le 6 juin 1922:

Je suis en train de rédiger un petit erratum pour mon catalogue de Chaalis qui en a grand besoin, j'y tiens compte naturellement des attributions si précieuses que vous m'avez indiquées au cours de votre visite. Il y a en particulier une Présentation au Temple que vous avez reconnue pour être de Morone. Je crois me souvenir que ce morceau fait partie d'une série, dont quelques autres fragments se trouvent dans une collection parisienne. Je n'ai pu en retrouver l'indication dans le t.VII de Venturi, (le dernier que je possède, je n'ai pas encore le suivant), ni dans le catalogue sommaire qui se trouve à la fin des North italian painters. Auriez-vous l'obligeance de compléter mes souvenirs et de me donner l'adresse qui me manque?

Et le 30 juillet 1924:

En même temps que cette lettre, je vous adresse la nouvelle édition de mon catalogue; vous y retrouverez presque toutes les corrections que vous m'avez proposées. Puis-je vous demander en échange un petit service? Il y a aux Offices un admirable petit tableau de Bellini⁴⁵, qui passe pour représenter une scène empruntée au livre des trois pèlerinages. Vous savez que ce poème a été composé par un moine de Chaalis, et qu'il a servi de modèle au livre de John Bunyan⁴⁶: ce n'est pas une petite gloire pour mon abbaye. Savez vous qui a le premier reconnu le sujet du tableau des offices, pour qui et à quelle occasion ce tableau a été peint, et qu'elle est la meilleure étude à consulter sur cet article? Peut être trouverez vous cela en feuilletant dix minutes les fiches de votre admirable bibliothèque: mais n'y consacrez pas plus de recherches. Si cela doit vous coûter trop de peine, j'aime mieux me débrouiller tout seul.

Louis Gillet considère sa mission comme triple: conservateur d'un musée d'art, d'un musée d'histoire et d'un musée littéraire. Il veut créer une sorte de «réserve ou de parc national»⁴⁷ de la pensée et de l'histoire française, selon ses propres termes. Ce travail qui paraît idyllique au premier abord, devint rapidement une charge compliquée pour le conservateur. Car il découvre vite que l'ouverture d'un musée demande beaucoup d'organisation. Il faut écrire un règlement, décider des heures de visites, baliser un parcours d'exposition, rédiger des cartels, encadrer et protéger les œuvres, sécuriser le château et le domaine, former le personnel. Il faut aussi et surtout inventorier les collections, écrire le catalogue pour qu'il soit

⁴⁴ GILLET 1925, p. 427.

⁴⁵ Il s'agit, peut-être, de l'*Allégorie sacrée* du musée des Offices de Florence de Bellini.

⁴⁶ Guillaume de Digulleville, moine cistercien de l'abbaye royale de Châalis, est l'auteur d'une trilogie allégorique (*Pèlerinage de vie humaine* 1330-1355, *Pèlerinage de l'âme* 1355-1358, *Pèlerinage de Jésus Christ* 1358), qui inspira le conte allégorique de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (1678).

⁴⁷ GILLET 1925, p. 427.

disponible à la vente avant l'ouverture au public et même se préoccuper de faire éditer des cartes postales.

Tout cela occupe Gillet jusqu'à sa mobilisation en 1914, et même à son retour de la guerre où une lourde tâche l'attend: récolter les collections, réparer les dégâts, et rouvrir au public, ect. Finalement, aussi merveilleux que soit le domaine, le travail ne va pas être de tout repos pour un jeune conservateur qui n'a pas été formé à ce métier.

Néanmoins, il réalise vite qu'on lui confie un «capharnaüm»⁴⁸, où gisent les trésors imprécis d'une collection tout aussi indéfinissable sans un inventaire précis/clair. Le travail commence, il se prépare pour l'ouverture de Châalis: «ce qu'est Chantilly pour l'intelligence de la France féodale, Châalis va l'être pour celle de la France religieuse»⁴⁹. Le musée ouvre ses portes le 10 décembre 1913. Gillet prend très au sérieux son rôle et le définit en ces termes à Frédéric Masson, régisseur de la Fondation Jacquemart-André: «Le conservateur dresse et tient régulièrement à jour l'inventaire des meubles, tableaux, marbres et objets d'art dont il a la conservation, il assure la confection des catalogues de l'abbaye et du musée de Châalis. Il a également la garde de tous les documents pouvant servir à l'histoire de l'abbaye de Châalis et de divers objets du musée»⁵⁰.

On aménage au mieux pour protéger les objets, permettre les visites et conserver la présentation originale. Beaucoup d'œuvres changent de place: des salles sont transformées pour faciliter le parcours, tout en protégeant les œuvres. Gillet se justifie en expliquant que Nélie Jacquemart-André modifiait très souvent la disposition des meubles et objets⁵¹. Il faut aussi intégrer les dernières caisses d'œuvres achetées par Nélie en Italie. Toutes ces modifications poseront des problèmes de réaménagement après la guerre et surtout de catalogage.

Louis Gillet va s'efforcer de donner au visiteur le sentiment d'être reçu dans l'intérieur de la donatrice, intérieur qu'il réorganise quelque peu à la manière des *period rooms* qu'on commence à installer à cette époque dans les musées anglais et aux États-Unis. Il apprécie l'idée de constituer des salles évoquant une période artistique donnée, et regroupant Beaux-Arts et Arts appliqués; être tenu de respecter, partiellement, le décor voulu par Nélie Jacquemart-André n'est pas pour lui déplaire, mais il s'efforce de créer un parcours muséographique compréhensible.

Parallèlement, un musée lapidaire est créé dans l'orangerie dès juillet 1913 pour présenter les vestiges archéologiques retrouvés dans les fouilles de l'abbaye.

En compilant les archives des réunions de la Commission Administrative Centrale (C.A.C.) de l'Institut de France, les correspondances administratives de Louis Gillet ainsi que ses rapports d'activité et en corroborant ces informations éparses avec les photographies réalisées par Jacques-Ernest Bulloz, le photographe attitré de la Fondation, on parvient à retracer les nombreux réaménagements effectués entre 1913 et 1943.

L'inventaire

Lors de sa prise de poste en 1913, Louis Gillet réalise rapidement l'inventaire des collections afin de rédiger un catalogue pour l'ouverture du musée, en s'appuyant sur l'inventaire annexé au testament⁵². Il crée une table de concordance entre les numéros

⁴⁸ Lettre de L. Gillet à R. Rolland, 22 mars 1914, Bibliothèque Nationale de France, fonds Louis Gillet.

⁴⁹ GILLET 1914, p. 15.

⁵⁰ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 10 janvier 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁵¹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 19 avril 1937, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁵² Extrait de l'inventaire complet, original, du château, du domaine d'Ermenonville et de l'Abbaye de Châalis, compris dans le Testament de Nélie Jacquemart-André et rédigé par son notaire en janvier 1912, Archives du

d'inventaire et les numéros du catalogue qui ne comprend que les œuvres principales⁵³, mais il veut dresser un véritable inventaire scientifique comme base de travail sur la collection et instrument d'identification des œuvres: il cherche systématiquement les signatures tant sur les tableaux que sur les meubles⁵⁴ et prévoit la restauration de certaines œuvres pour en améliorer la lisibilité⁵⁵.

Le C.A.C. s'étant rendu compte que un certain nombre d'œuvres avaient été déplacées «sans aucune autorisation et sans qu'il y en ait eu trace dans les écritures»⁵⁶, on envoie à Châalis M. Morère, secrétaire de la Fondation, pour assister le jeune conservateur inexpérimenté dans son récolement. Le travail est très long: l'inventaire se poursuivra pendant la guerre et sera achevé par Morère en l'absence de Louis Gillet. Ce dernier écrit régulièrement à F. Masson pour lui faire part de l'avancée du travail: «je continue le fastidieux inventaire, M. Morère viendra opérer le récolement dans une dizaine de jours». La tâche est difficile et il a «hâte d'en avoir fini»⁵⁷. L'étude des derniers achats de Nélie est ardue, elle n'a laissé «que des notes confuses, pleines d'attributions douteuses, ne contenant [...] aucune indication certaine; et ces faibles indices, manquent tout à fait huit fois sur dix»⁵⁸.

En juillet 1914, il a presque fini l'inventaire: «j'ai à peu près achevé mon travail d'inventaire. M. Morère s'installe décidément lundi pour le récolement; j'espère qu'à la fin de la semaine nous en aurons fini avec la révision et qu'il ne restera qu'à vérifier notre œuvre»⁵⁹. Il instaure un système de fiches: «nos fiches quand elle seront constituées, avec signalement et bibliographies, formeront un recueil précieux, et peut-être la meilleure part du musée de Châalis»⁶⁰. Dans la continuité de ce travail, juste avant son départ pour la guerre, Louis Gillet annote son catalogue, y rajoutant les nouvelles attributions.

Il lance aussi une campagne de photographies: «l'on peut contrôler au moyen des photographies qui ont été prises dans l'automne 1912 (par Buloz)⁶¹». Ces photographies, seul témoignage de la «muséographie» initiale, seront très précieuses en 1918 lorsque Louis Gillet devra remettre en place toutes les œuvres déplacées à Paris pendant la guerre.

En 1920, Louis Gillet remettra à l'Institut en même temps que l'inventaire général une liste des livres et manuscrits de la bibliothèque de Châalis qui sera classée afin de paraître dans le catalogue général des bibliothèques de l'Institut⁶².

À partir de la copie de l'inventaire de 1912, du manuscrit annoté du catalogue-itinéraire de 1914, du récolement réalisé avec Morère et achevé durant la guerre, il dresse, sous forme de feuillets manuscrits et en procédant salle par salle, toutes œuvres confondues:

musée Jacquemart-André de Châalis.

⁵³ L'inventaire de 1912 a été annoté par Louis Gillet, il y a ajouté les numéros de son inventaire de 1914 en face des numéros de 1912. Il précise parfois le déplacement des œuvres d'une salle à l'autre ou leur disparition.

⁵⁴ En juillet 1914, Gillet raconte: «Je continue l'inventaire, en reprenant les meubles un à un et en les retournant de toutes les manières pour découvrir les signatures» (Lettre de L. Gillet à F. Masson, 30 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance). Il fait appel à des spécialistes, qu'il invite à venir examiner les œuvres: «un M. de Salveste est venu hier, et m'a rendu le service de deviner sur un meuble une signature indéchiffrable de Martin Ohneberg. Ce Monsieur a été stupéfait de notre richesse en meubles française du XVIII^e siècle» (lettre de L. Gillet à F. Masson, 23 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance). Convaincu de l'importance de ce travail, il écrit à F. Masson que «si l'on fait juste un grand catalogue général et illustré, Châalis fournira en ce genre une contribution excellente, pour le mobilier ordinaire du XVIII^e siècle, autant que pour le mobilier italien de la Renaissance. Ce sera vraiment une mine pour les arts décoratifs» (Lettre de L. Gillet à F. Masson, 20 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance).

⁵⁵ Un restaurateur, Chauffrey, est dépêché à Châalis pour nettoyer certaines peintures.

⁵⁶ P. v. de la C.A.C., séance du 31 juillet 1918, Archives de l'Institut de France, 5A11.

⁵⁷ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 25 juin 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁵⁸ GILLET 1914, p. 8.

⁵⁹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 23 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁰ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 23 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶¹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 1^{er} août 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶² CATALOGUE GENERAL DES MANUSCRITS 1928.

- un état A des objets précieux (peintures, sculptures, objets d'art) qui correspond au catalogue-itinéraire de 1914;
- un état A' des objets précieux pour les œuvres complémentaires récolées après la rédaction du catalogue-itinéraire;
- un état B pour tout le mobilier du château, les vieux tapis, morceaux de moquettes et autres objets de peu d'importance⁶³ dont on avait dressé l'inventaire avant 1918;
- un état B' pour les objets «ordinaires» inventoriés postérieurement.

Le travail est terminé en 1922. Louis Gillet s'atèle alors à la réalisation d'un répertoire méthodique, une sorte de contre inventaire, par nature d'objets et par technique, peintures, pastels, dessins, meubles, objets d'art, textiles, afin de faciliter la consultation de l'inventaire et de disposer d'un outil de travail d'usage plus aisé⁶⁴. Cet inventaire sert de base aux différentes éditions des catalogues et donc à l'attribution des œuvres.

La conservation

Le travail d'inventaire permet aussi d'évaluer l'état de conservation des œuvres, peu satisfaisant (on constate que de nombreux tableaux «s'écaillent»). Louis Gillet procède dès 1914 à la protection des œuvres par des systèmes de sécurité et s'efforce de stabiliser le taux d'hygrométrie afin de les protéger de l'humidité. Il demande un crédit pour faire restaurer un Bellotto en novembre 1913. En 1920, un restaurateur est affecté à Châalis, M. Boutreux⁶⁵. Il prend en charge la restauration des tableaux, des sculptures, des terres cuites, des fresques de la chapelle et des monuments. Il faudra attendre 1937 pour que l'Institut de France et Louis Gillet décident de faire appel à des experts reconnus par les musées nationaux, Pierre Paulet, Pierre Michel et Jacques Maroger, les chefs des ateliers de restauration du Louvre, pour restaurer les collections de la Fondation Jacquemart-André. Un état des travaux à effectuer d'urgence sur les peintures est établi le 27 juin 1937. Les restaurateurs sont très inquiets du mauvais état du «Vieillard» de Matteo Balducci⁶⁶ (Fig. 1), ils se contenteront donc «de le débarrasser des nombreux repeints qui le maculent»⁶⁷.

Toujours dans le dessein de protéger les œuvres et pour respecter le testament de Nélie Jacquemart-André, interdisant les déplacements, les prêts sont presque tous refusés, particulièrement lorsque les œuvres demandées sont fragiles. De Nolhac, nouveau conservateur du musée du Boulevard Haussmann, sollicite le prêt d'une *Suzanne au bain* conservée à Châalis (il s'agit vraisemblablement de *Suzanne et les vieillards* de Palma le Jeune). Louis Gillet la lui refuse à cause de son état⁶⁸. En revanche, étonnamment, les deux panneaux de polyptique de Giotto (*Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Laurent*)⁶⁹, sont prêtés pour l'exposition sur l'art italien du Petit Palais en 1935 en dépit de leur fragilité, alors qu'ils avaient été refusés en 1922 pour une rétrospective de Giotto à Florence⁷⁰. La politique de prêt, dictée par l'Institut, est très stricte durant les dix premières années d'existence de la Fondation. Comme à Chantilly, on refuse alors systématiquement les prêts mais des dérogations sont ensuite

⁶³ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 2 mars 1921, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁴ Répertoire manuscrit: archives du musée Jacquemart-André de Châalis, dossier Louis Gillet.

⁶⁵ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 4 juin 1922, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁶ *L'Hiver. Un vieillard se chauffe devant une cheminée*. Œuvre aujourd'hui attribuée à Giacomo Pacchiarotti (Andrea de Marchi, 1993 ; Everett Fahy 1999).

⁶⁷ Aujourd'hui c'est le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) qui prend en charge la restauration des œuvres de la Fondation Jacquemart-André (musées de Châalis et de Paris).

⁶⁸ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 17 octobre 1922, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁹ Sur ces deux panneaux, voir le catalogue de l'exposition GIOTTO E COMPAGNI 2013, pp. 132-151.

⁷⁰ Lettre de L. Gillet à L. Germain-Martin, 23 mai 1932, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance générale 1931-1939.

accordées ponctuellement. Cette politique restrictive des prêts pénalise aussi la recherche scientifique, les œuvres d'étant pas présentées dans le cadre d'exposition sont peu étudiées.

Les catalogues et les notices

Dès le 23 juillet 1912 les exécuteurs testamentaires de Nélie Jacquemart-André demandèrent que débutent les travaux nécessaires à la confection du catalogue critique des musées de la fondation. En avril 1913, Louis Gillet propose que soit imprimé, avant le catalogue critique, un guide d'une centaine de pages comprenant une notice sur Mme Édouard André, des extraits de son testament et une histoire abrégée de l'abbaye de Châalis et de ses monuments, un catalogue sommaire des collections, un itinéraire, une carte du désert d'Ermenonville⁷¹, enrichi de photographies réalisées par le photographe Jacques-Ernest Bulloz⁷².

Il y travailla durant l'été 1913, fit des recherches auprès d'érudits locaux, dans les archives d'Île-de-France, les archives départementales de l'Oise, puis il rédigea un historique de l'abbaye de Châalis. Pour écrire les notices des collections, il découvrit des signatures, des annotations diverses, des estampilles ou encore des dates camouflées sous un vernis. Il fit appel à Gabriel Hanotaux qui lui rendit visite en mars 1914 pour identifier blasons et armes. Il travailla aussi avec Jacques Doucet, Paul-André Lemoisne (directeur du cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France). Il recueillit des avis de spécialistes, tels le directeur des musées nationaux Henry Marcel, Louis Dimier, Maurice Tourneux de la manufacture nationale de Sèvres, les conservateurs de Versailles Gaston Brière et André Pératé. Mais aussi Ernest Babelon, son ami de l'Institut, Émile Mâle, l'un de ses maîtres, spécialiste de l'art médiéval français, Jean de Foville, Max Prinnet, spécialiste de l'héraldique, et Émile Bertaux, conservateur du musée Jacquemart-André de Paris.

En janvier 1914, il fit «venir des spécialistes de (sa) ma connaissance pour (le) me renseigner sur les objets étant de leur spécialité», il attend «un orientaliste, qui sera suivi d'un historien du mobilier»⁷³. Parmi d'autres, Salomon Reinach, conservateur des cabinets des médailles de la Bibliothèque Nationale, fut consulté pour les médailles, Paul Alfassa du musée des arts décoratifs, pour le mobilier XVIII^e. Paul Vitry qui avait entrepris d'inventorier les sculptures françaises du vivant de Nélie Jacquemart-André, transmet ses notes à Louis Gillet. Stanislas Lami, auteur de dictionnaires de la sculpture française, apporte sa contribution, acceptant même de se rendre à Châalis⁷⁴, à l'instar de Gaston Migeon et Paul Faucher pour les objets d'Extrême-Orient, Jacques Guérin et Jean Hanoteau pour un buste et Gustave Mendel, conservateur du musée impérial de Constantinople pour la sculpture antique.

Concernant les œuvres italiennes en particulier, il s'adresse à Jean Alazard de l'Institut français de Florence, Lionello Venturi critique et historien de l'art italien (peinture vénitienne), Claude Cochin (rapprochements avec les œuvres conservées en Italie), Carle Dreyfus, attaché au musée du Louvre, Gaston Migeon, conservateur au musée du Louvre pour les objets d'art, André Michel, conservateur des sculptures au musée du Louvre, etc. Pour la deuxième édition du catalogue il fait appel principalement à Bernard Berenson pour l'attribution des œuvres

⁷¹ *CATALOGUE ITINÉRAIRE* 1913. Dans les fonds conservés sur Louis Gillet à la Bibliothèque Nationale de France, on retrouve une série de documents, manuscrits, lettres préparatoires à la rédaction du catalogue, qui cependant ne contiennent pas d'informations supplémentaires par rapport au catalogue.

⁷² Conservées dans le fonds photographique de la Réunion des musées nationaux; des duplicatas réalisés et envoyés à Bernard Berenson sont encore, en partie, conservés dans la photothèque de la Villa I Tatti. Nélie avait fait appel au même photographe en 1898 lorsqu'elle avait le projet de réaliser un catalogue de son musée, boulevard Haussmann, qui cependant n'aboutit pas.

⁷³ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 10 janvier 1914, Archive de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁷⁴ Lettre de L. Gillet à S. Lami, 4 mars 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

italiennes. La liste des personnes ressource est longue mais importante, car elle montre que Louis Gillet était en contact avec la quasi-totalité des spécialistes de son temps, ce que le dépouillement de sa correspondance confirme.

Le premier guide de visite est imprimé en 1913 mais un second, plus complet, paraît en 1914 sous le titre de *Notice et guide sommaire*⁷⁵, complété par un *Catalogue itinéraire* qui fournit les notices des œuvres principales exposées à Châalis, salle par salle⁷⁶. Il y aura six éditions de ces opuscules en 1913, 1914, 1920, 1924, 1926 et 1933, puis plusieurs rééditions.

Louis Gillet envoie ces catalogues ainsi que des photographies de certains œuvres aux grands musées et aux historiens étrangers, notamment italiens, comme le directeur du musée des Beaux-Arts de Rome, le byzantiniste Corrado Ricci, le directeur du musée national de Florence (le Bargello), Giacomo di Nicolò, le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, Giovanni Fegolari, mais aussi des Hollandais tel Bredius de la Haie, écrivain d'art et collectionneur des dessins de Rembrandt. Il s'adresse également au directeur de la National Gallery de Londres, G. Holmes et à Laurence Binyon, directrice du British Museum.

Le *Guide sommaire*⁷⁷ est, comme son nom l'indique, incomplet et ne comprend que les œuvres les plus marquantes de la collection, soit 704 numéros (le second volume, organisé de la même manière mais beaucoup plus complet, comporte 1237 numéros). Les œuvres sont décrites salle par salle et dans chaque salle par technique – peinture, sculpture, objets d'art, tapisserie, vitraux, mobilier – et par pays en commençant par les œuvres françaises. Chaque notice comporte le nom de l'auteur en caractères gras, ses dates de naissance et de mort lorsqu'elles sont connues, le numéro d'inventaire, le titre de l'œuvre, la signature (ou l'estampille) et la date, la description, la provenance, le matériau, la forme, les mesures. Il donne aussi des références bibliographiques, les expositions ou les ventes dans lesquelles l'œuvre a figuré. Il note l'attribution par: «atelier de, d'après, attribué à, manière de, copie, inconnu».

Certaines notices s'avèrent être aussi longues que complexes; par ailleurs, les attributions posent très souvent des problèmes, surtout pour l'édition de 1914 où rien n'est sûr, toutes les propositions sont donc discutées et Louis Gillet cite les opinions exprimées par les spécialistes:

Donatello (attribué à). Vers 1450. 842. Buste de Lodovico Gonzaga, marquis de Mantoue (à partir de 1444; m. 1478) [...] L'attribution est encore un problème. L. Courajod et M. A. Venturi ont mis en avant le nom de Nicola Baroncelli, disciple de Brunellesco, qui travailla à Ferrare et y donna le modèle de la statue équestre de Borso d'Este. Rien ne prouve que ce Florentin ait voyagé à Mantoue, où il est certain que Donatello s'est rendu en 1450, vers la fin de son long séjour à Padoue. L'œuvre ne paraît pas être de la main du maître⁷⁸.

Le *Catalogue itinéraire* paru peu après le guide sommaire (quoique vendus ensemble sous la forme de deux volumes) ne s'adresse plus au «grand public» mais à l'érudit, au véritable amateur d'art. Gillet y démontre ses capacités à réaliser un travail scientifique d'envergure. Il proposera, dans l'édition de 1920, de rajouter un «errata et addenda» pour les modifications effectuées pendant l'impression du premier catalogue et à son retour de guerre⁷⁹. Considérant l'édition du premier catalogue inaboutie, Gillet fait appel pour le deuxième et la troisième

⁷⁵ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1914.

⁷⁶ CATALOGUE ITINÉRAIRE 1914. Gillet aurait souhaité des notices d'œuvre plus complètes, mais il se fait une raison: « ce sera pour une autre édition » (Lettre le L. Gillet à F. Masson, 19 février 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance), probablement celle de 1920.

⁷⁷ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1926.

⁷⁸ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1914.

⁷⁹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 4 juin 1922, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

édition à Bernard Berenson afin de l'aider à préciser les attributions des œuvres de la Renaissance italienne.

La présentation des chefs d'œuvre est la seule partie revue d'une édition à l'autre: seules la description des œuvres, les références bibliographiques, et les attributions changent, tandis que la présentation reste sensiblement la même. Chacune des éditions débute par une notice biographique de Nélie Jacquemart-André et de son époux, et les lecteurs y sont invités à faire part de leurs commentaires sur les attributions. Le catalogue suit l'ordre de visite et est enrichi des photographies de Bulloz, qui sont aussi vendues sous forme de cartes postales.

Pour l'édition de 1933⁸⁰, la dernière que Louis Gillet supervisera, il propose «une édition remaniée et augmentée: une dizaine de pièces ont été identifiées»⁸¹. Puis en 1938, il rédige un dépliant sur Châalis⁸², un livret dactylographié de six pages présentant l'abbaye, le domaine, le désert, le château, le musée, les collections, une aide à la visite pour ceux qui ne peuvent pas acheter le catalogue. Dans l'un de ses écrits, il annotera:

Ce n'est pas moi qui dirai du mal du musée de Châalis; il est plein de choses curieuses, de choses rares, et même de belles choses. J'ai passé de longues années à les cataloguer, et j'y travaille encore: un catalogue n'est jamais fini, ou plutôt jamais définitif. On peut toujours rectifier une erreur, corriger une attribution, remplacer une conjecture par une autre, plus vraisemblable. C'est un jeu très divertissant⁸³.

Bernard Berenson conseiller pour l'attribution des tableaux de Châalis

Bien que Louis Gillet ait consulté de nombreux historiens de l'art, Bernard Berenson fut celui qui fit le plus important travail d'attribution pour la Renaissance italienne. Dans son édition de 1926, Louis Gillet écrit ainsi en avertissement: «note de la nouvelle édition: plusieurs attributions du présent catalogue ont été rectifiées par M. Bernard Berenson»⁸⁴.

Concernant l'étude des primitifs italiens, quelques lettres seulement sont conservées; il y est débattu d'une peinture de Bellini conservée à Paris et des œuvres de Morone et de Giotto⁸⁵. Cette correspondance documente les déplacements de Bernard Berenson à Châalis où il se rend à deux reprises: en 1914, puis en 1920. Après avoir identifié en 1913 bon nombre d'œuvres des primitifs italiens du musée Jacquemart-André du boulevard Haussmann pour Émile Bertaux, il lui semble légitime d'aider Louis Gillet à identifier les œuvres de Châalis. Gillet, craignant que Berenson ne soit déçu par la collection de Châalis, le prévient:

Vous y trouverez un mélange vraiment inestimable de belles choses et de choses hideuses. La peinture italienne est représentée par d'abominables barbouillages. C'est la conséquence de l'amour malheureux que Mme André a nourri pour les artistes de ce pays. J'ai dû pourtant cataloguer avec un grand sérieux; vous m'instruirez de mes bévues. J'accueillerai vos corrections avec reconnaissance⁸⁶.

⁸⁰ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1933. Nouvelle édition, rectifiée par Bernard Berenson. L'article intitulé «L'Abbaye de Châalis, esquisse historique et archéologique» est signé Louis Gillet.

⁸¹ Lettre de L. Gillet à H. Omont, 19 septembre 1933, Archives de l'Institut de France, 61C5, documents divers «1937-1938-1939».

⁸² NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1933. Nouvelle édition, rectifiée par Bernard Berenson. L'article intitulé «L'Abbaye de Châalis, esquisse historique et archéologique» est signé Louis Gillet.

⁸³ Ébauche d'article, *Les jardins d'Ermenonville*, manuscrit, sans date, Bibliothèque Nationale de France, fonds Louis Gillet.

⁸⁴ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1926.

⁸⁵ Voir Annexe 1.

⁸⁶ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, Châalis, 10 juin 1914.

Lors de sa première visite à Châalis, durant l'été 1914, Bernard Berenson avance déjà l'attribution à Matteo Balducci du tondo *L'Hiver* (ou *Un vieillard*), aujourd'hui attribué à Giacomo Pacchiarotti (Fig. 1) et remarque une dizaine d'autres œuvres sur lesquelles il effectuera des recherches successivement, notamment un *Saint évêque* qu'il attribuera à Vincenzo Foppa⁸⁷.

Lors de sa seconde visite en juillet 1920, il examine avec attention la collection des peintures de la Renaissance. Selon une lettre de Louis Gillet datée du 10 juin 1924 (transcrite en annexe), il avance un certain nombre de nouvelles attributions auxquelles les lettres font référence⁸⁸. Ainsi, il écrit le 13 juin 1922:

That reminds me to ask of you a very great favour. I have no photographs of the Italian pictures at Chaalis. If any such exist, please send them to me- at my expense, of course. I am particularly anxious to have a photo of the very picture that you are inquiring about-the Presentation in the Temple that I have ascribed to D. Morone⁸⁹. I am again absorbed in the subject that is my constant preoccupation- the origin and early history of Christianity. I am just finishing Ed. Meyer's fascinating second volume⁹⁰.

Louis Gillet à Bernard Berenson le 7 mars 1924:

Je suppose que le portrait du Gonzague⁹¹ que je vous envoie est la copie d'un Titien perdu, en connaissez-vous d'autres exemplaires? Le poète de cour et la muse⁹² ressemble assez au Dosso Dossi de la National Gallery, et la tête de la femme me rappelle (est-ce une illusion?) celle de la Circé de la collection Benson Pour la Présentation au temple⁹³ auriez-vous l'obligeance de me dire où se trouvent les autres morceaux de la même suite, que je crois que vous connaissez? Je ne me parerai pas de cette découverte je vous en ferai honneur dans mon catalogue, qui va s'imprimer, mais ce serait un grand retard d'attendre votre article. Pour le petit Balducci⁹⁴ (Hyems) (Fig. 1) – que je vous enverrai plus tard, vous ai-je dit que les trois autres "saisons" se trouvent à Londres chez W. H. Woodward? Il y a là dessus un article du Burlington (juin 1923).

Gillet suit fidèlement les conseils de Berenson et lui écrit à maintes reprises pour demander des précisions. Pour être en mesure de répondre et pour compléter ses dossiers, Berenson demande des copies des clichés réalisés par Bulloz pour la première édition du catalogue. Les photographies conservées à la Villa I Tatti ont le mérite de présenter les œuvres *in situ* en l'état et dans le décor de l'époque. Par ailleurs, la plupart des photographies commandées par Bernard Berenson semblent correspondre aux attributions qu'il a effectuées pour la confection du catalogue de Châalis. On peut en déduire que cette commande a servi de support pour les recherches de Bernard Berenson concernant les attributions.

Berenson confirme l'identification du tondo de Matteo Balducci *L'Hiver* (Fig. 1) et de la *Présentation au Temple* (ou *Purification de la Vierge*) de Domenico Morone (Fig. 2)⁹⁵. À la suite de l'attribution de *L'Hiver* à Balducci, Louis Gillet trouve les trois autres *tondi* de cette série sur le thème des *Quatre saisons* chez W. H. Woodward à Londres, publiés pas le «Burlington Magazine» de juillet 1922. Cette attribution est la seule confirmée par des recherches dans la

⁸⁷ Louis Gillet en 1914 l'avait donné à P.-A. Mezzastris de Foligno (GILLET 1914, p. 5); il est aujourd'hui attribué à Giovanni Martino Spanzotti.

⁸⁸ Annexes 1 et 2.

⁸⁹ Fig. 2.

⁹⁰ Édouard Meyer (1855-1930), historien de l'art allemand. Il doit s'agir de l'un des volumes de son *Histoire de l'Antiquité (Geschichte des Altertums)*.

⁹¹ *François II Gonzague*, attribué à Girolamo da Carpi par B. Berenson. Aujourd'hui donné à un Anonyme mantouan (milieu XVI^e siècle).

⁹² Fig. 4.

⁹³ Fig. 2.

⁹⁴ Giacomo Pacchiarotti, *L'Hiver*, attribuée à tort à Matteo Balducci par B. Berenson.

⁹⁵ Lettres de B. Berenson à L. Gillet, 13 juin 1922 et 3 février 1924.

bibliographie de l'époque. Gillet est particulièrement fier de cette découverte: «je ne suis pas peu fier de posséder le 4^{ème} panneau des *tondi* de Monsieur W. H. Woodward par Balducci»⁹⁶.

Berenson propose aussi onze attributions nouvelles, mais il perd les notes prises lors de sa visite⁹⁷ et en demande une copie: «tous mes remerciements pour vos notes sur Châalis. Elles me seront précieuses, d'autant plus que mes propres notes ont vraisemblablement disparu»⁹⁸. Les notes de Berenson ayant disparu, on ne peut dresser la liste des œuvres auxquelles il s'est intéressé qu'à partir de la précieuse lettre de Louis Gillet du 10 juin 1924⁹⁹ et des notices des différents catalogues où il précise la source des attributions.

Cependant, dans son catalogue, Louis Gillet reste prudent, il indique les différentes attributions possibles même s'il s'agit d'œuvres identifiées par Berenson. Ainsi, pour les deux panneaux représentant Saint Jean l'Évangéliste et Saint Laurent, attribués à Giuliano da Rimini par Berenson, Louis Gillet maintient l'attribution à Giotto confirmée par Perkins en 1918 et Mather et Weigel en 1925¹⁰⁰.

Le 30 juillet 1924, Louis Gillet envoie un exemplaire du catalogue réédité à Bernard Berenson. D'autres nouvelles attributions suggérées par Berenson figurent dans l'édition de 1933. Même tardivement, le 12 avril 1940, Louis Gillet demande de l'aide à Bernard Berenson pour une sculpture n. 30 du catalogue:

J'oubliais (j'oublie tout en ce moment) de vous demander un tuyau. Il y a à Palerme, à Santa Maria della Catena (Cette charmante église près du vieux port) une chapelle, la seconde à droite, décorée de quatre statues. Ces figures sont du même artiste, très médiocre, qui est l'auteur des deux statues qui se trouvent à Châalis, dans la salle gothique, de chaque côté de la cheminée. Une d'elles est même identique à l'une de mes statues de Châalis. C'est celle qui porte le numéro 31 dans la première édition de mon catalogue. L'autre (n. 30) est reproduite à la planche VIII. Cette planche a disparu des éditions suivantes. J'avais attribué, à tout hasard, avec beaucoup d'hésitations, à l'école de Giovanni Pisano. En réalité il s'agit d'un maître retardataire et provincial du premier quart du XVI^e siècle et même d'une famille d'artisans, qui ont travaillé de père en fils: il y a de leurs ouvrages dans toutes la Sicile. Ce ne sera qu'un jeu pour vous de retrouver le nom qui s'obstine à me fuir. J'ai perdu mes notes à ce sujet. J'avais écrit il y deux ans, au fils de la Duchesse dell'Arenella, celui qui a épousé une de vos compatriotes, et qui se pique un peu d'histoire, j'ai égaré sa lettre. Il m'avait mentionné un ouvrage, déjà un peu ancien, d'un érudit local, sur cette famille de sculpteurs. Tout cela doit être dans vos fiches. Pardonnez-moi de recourir à vous.

Notons que Berenson n'a pas seulement participé à l'identification des œuvres; il a contribué aussi, par le biais de ses nombreuses publications, à faire mieux connaître et apprécier quelques œuvres italiennes du musée de Châalis. Il demanda par exemple à Louis Gillet de lui envoyer des photographies du panneau de la *Purification de la Vierge* de Domenico Morone afin de nourrir «un article sur l'artiste véronais actif à la fin du XV^e siècle» qui parut en juin 1925 dans la revue italienne «Dedalo»¹⁰¹, ce qui ravit Louis Gillet:

⁹⁶ Lettre de L. Gillet à B. Berenson du 19 avril 1924.

⁹⁷ Lettre de B. Berenson à L. Gillet du 28 avril 1924: «Comme je vous l'ai dernièrement écrit, j'ai égaré tous mes écrits sur cette collection».

⁹⁸ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 2 juin 1924.

⁹⁹ Transcription de la lettre dans l'Annexe 1.

¹⁰⁰ Cette attribution proposée par Longhi et successivement certifiée par Laclotte, est désormais unanimement acquise. Voir le catalogue d'exposition GIOTTO E COMPAGNI 2013, pp. 132-151.

¹⁰¹ BERENSON 1924-1925.

Vous jugez si je suis fier de voir mon petit tableau en si belle compagnie. Si Mme André avait su! Elle fut devenue folle d'orgueil à la pensée qu'elle avait découvert sans le savoir deux Domenico Morone, un peu comme Jourdain faisait de la prose sans s'en douter¹⁰².

Berenson mit aussi en pratique les méthodes d'analyse de Giovanni Morelli en étudiant plus précisément cette œuvre dans *Three Essays in Method*, s'en servant d'exemple pour démontrer la pertinence de ses techniques d'attribution¹⁰³.

Le travail scientifique effectué par Louis Gillet durant près de trente ans est resté une référence pour les conservateurs qui lui succédèrent. Bien que certaines attributions aient été revues, beaucoup restent inchangées. M. Babelon, l'actuel conservateur, et M.me Opozda, chargée de l'inventaire, ont utilisé la dernière édition du catalogue de Louis Gillet comme base de travail pour réaliser leur récolement¹⁰⁴. Il faut attendre les recherches pour la constitution du RETIF (Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIIIe-XIXe siècles)), de l'INHA pour que de nouvelles attributions soient faites.

Les recherches en bibliothèque, en archives et les correspondances avec les historiens de l'art contemporains montrent que Louis Gillet a adopté une méthode de travail moderne, même s'il tient le plus grand compte de la démarche plus 'intuitive' de Berenson. Il est suffisamment organisé pour aller puiser et recouper ses informations dans les revues scientifiques et auprès des spécialistes de telle ou telle période. Son «répertoire», un remarquable carnet d'adresses, lui permet de savoir à qui s'adresser pour obtenir des informations et son sens relationnel lui permet de faire venir des spécialistes à Châalis pour travailler sur les œuvres. En outre, l'attention qu'il porte aux restaurations favorise les découvertes.

Dans une lettre du 10 juin 1920 à Bernard Berenson, il explique que son temps a été occupé dès 1912 par l'écriture de *l'Histoire artistique des ordres mendiants*, *l'Histoire de l'art français*, puis après la guerre par un ouvrage sur la bataille de Verdun et des articles sur Rubens et Rembrandt dans *l'Histoire de l'art* d'André Michel, sans compter la traduction des *Italian Painters*, la direction de la «Revue des Deux Mondes», la Société des Conférences héritée de son beau-père. Dégager du temps pour gérer le musée de Châalis et son personnel, prendre soin de sa famille à laquelle il est très attaché et effectuer des recherches pour la rédaction du catalogue relève de la gageure. Dans ses lettres à Bernard Berenson il paraît toujours disponible alors que nous le savons accablé de travail. Il est impressionnant qu'il ait réussi à réaliser un catalogue scientifique exemplaire dans ces conditions. Peut-être est-ce la rigueur normalienne qui lui a appris à fort bien s'organiser?

Finalement lorsque Louis Gillet disparaît en 1943, Émile Mâle récupère une collection ordonnée, inventoriée et en cours de restauration et reprendra la discussion avec Berenson. Dans la correspondance transparait aussi, comme le mit en exergue Jocelyne Rotily dans sa thèse, un intérêt pour une période de l'art italien de la Renaissance bien précise, entre 1400 et 1550, la deuxième moitié du XVI^e siècle étant jugée décadente¹⁰⁵. Ils sont tous deux admiratifs de cette période «Pas un trou, écrit Louis Gillet en 1926, pas un arrêt dans cette création, pas une maille dans la chaîne de ce tissu»¹⁰⁶. «C'était, dit Berenson, le temps où l'on avait une vision héroïque mais non distante de ce qui était humain, c'était le temps de la sensualité vive mais cependant paisible, d'une volupté gracieuse»¹⁰⁷. Ils aiment Masaccio, Carpaccio,

¹⁰² Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 12 juin 1925. Mme André avait en effet acquis un autre tableau de Domenico Morone, une représentation de la Vierge à l'Enfant qui se trouve au musée Jacquemart-André à Paris.

¹⁰³ BERENSON 1927, p. 139.

¹⁰⁴ Manuscrit de l'inventaire du musée par Jean-Pierre Babelon et catalogue informatisé du musée de Châalis par Catherine Opozda, consultables au musée de Châalis. Réattributions faites dans le RETIF opus cit.

¹⁰⁵ ROTILY 1985, p. 972.

¹⁰⁶ GILLET 1926b.

¹⁰⁷ MORRA 1965.

Mantegna, Vincenzo Foppa, Giovanni Bellini, sans oublier tous les grands peintres vénitiens de la Renaissance tels que Giorgione, Titien et le Tintoret¹⁰⁸. Ils échangent aussi sur l'art florentin sur lequel ils divergent: Louis Gillet le trouve trop intellectuel, académique et formaliste. Le 3 février 1924 Berenson écrit: «Indeed not ask you to speak in your introductory essay, if you write one, and to point out that the Venetian Painters gives the cultural background, and the atmosphere in which the Renaissance masters worked, but does not attempt to state and explain the aesthetic or psychology of their artistic impulse. This begins with the Florentines». Gillet est sensible à l'émotion et au sentiment dans l'art. Berenson, à l'inverse, est sensible à cette école qui, par son rendu des valeurs tactiles, s'adresse directement à notre «sensation imaginaire» – ou sensation cérébrale – en laissant de côté la «sensation réelle». Il regrette seulement que Florence n'ait pas poursuivi plus loin cet idéal formel. Il dira que le *Jugement dernier* de Michel-Ange marque la fin de l'art florentin de cette période: «As for myself I am on Michelangelo, and hope before the end of the year to conclude the revision of the Drawings of Florentine Painters» (Lettre du 30 mars 1934).

Louis Gillet et Bernard Berenson échangèrent sur bien d'autres sujets que la Renaissance italienne et l'art médiéval. Ils débattirent de l'art moderne et de son avenir, ne croyant ni l'un ni l'autre à l'abandon du figuralisme pour l'abstraction. Ils redoutaient que l'art moderne, dans sa désacralisation de la forme, ne conduise à la destruction du langage comme l'illustre Louis Gillet dans son essai *Dans les montagnes sacrées*¹⁰⁹. Berenson y voyait une recherche de l'originalité à tout prix. Ils se séparent, en cela, tous deux des nouvelles générations de critiques et d'artistes.

Louis Gillet servit donc la diffusion en France de la pensée de Bernard Berenson à travers les traductions de ses ouvrages et leurs échanges sur l'histoire de l'art. L'aide et le soutien qu'apporta Berenson à Gillet dans le cadre de l'étude des œuvres de Châalis est indéniable et reste un exemple concret de l'influence du grand connaisseur sur une collection patrimoniale française. Hormis les catalogues, aucun ouvrage n'a été consacré aux peintures italiennes souvent considérées comme faisant partie de la collection de Paris. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, elles n'étaient pas prêtées et ne bénéficiaient donc pas de recherches scientifiques. D'autre part, certaines œuvres acquises lors de l'ultime voyage en Italie de la donatrice arrivèrent après sa mort en 1912 et d'autres furent transportées de la réserve de Paris aux salles de Châalis.

La correspondance entre Gillet et Berenson est davantage le reflet de la vie sociale des deux historiens, de leurs lectures, rencontres, voyages ou avis politiques que d'une réelle discussion autour de la collection de Châalis, les lettres de réponses de Berenson étant lacunaires contrairement à celles de Gillet au centre de notre étude. Elle révèle à travers les lignes les opinions des deux amis sur la situation politique et notamment sur la montée du fascisme. Au fil des carnets de Louis Gillet, l'on découvre une analyse critique de l'évolution des mentalités bourgeoises face au chaos de cette Europe en devenir. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Louis Gillet fit entendre ses désaccords avec le régime de Vichy à travers la Société des Conférences basée à Lyon et sa famille s'impliqua dans la Résistance: «J'ai remonté à Lyon la Société des Conférences. J'en fais d'autres dans cette ville et dans les villes voisines. Je ne suis nullement désespéré. Tout est devenu fort difficile, mais les difficultés sont un zest, comme vous dites»¹¹⁰. Il fit part à Bernard Berenson de ses inquiétudes dès 1938. Succinctement évoqué par Jocelyne Rotily dans sa thèse¹¹¹, cet aspect de la relation entre les deux hommes reste à explorer.

Le 3 novembre 1939, Louis Gillet écrit à Bernard Berenson:

¹⁰⁸ GILLET 1926b.

¹⁰⁹ GILLET 1928.

¹¹⁰ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 2 janvier 1941.

¹¹¹ ROTILY 1986.

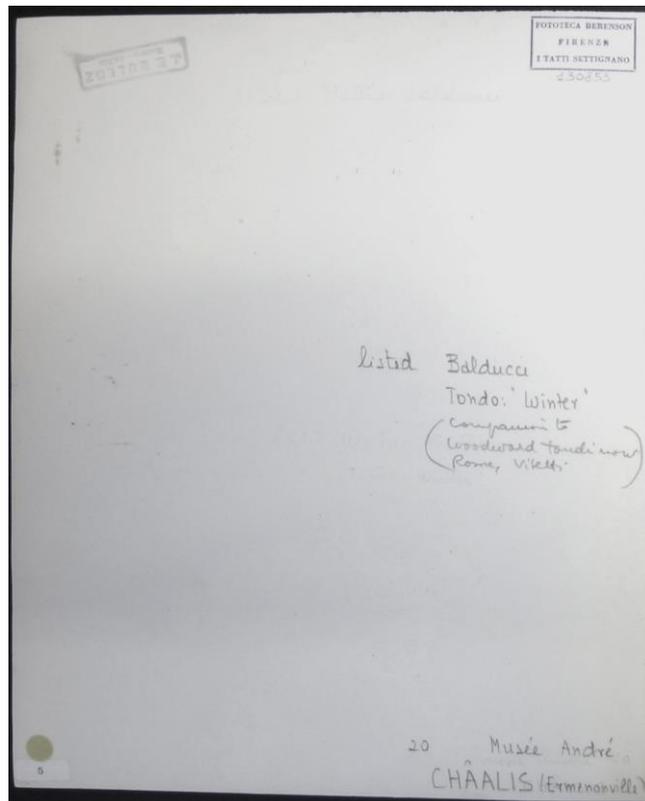
Ils commencent, si l'on peut dire que la guerre est commencée: il est certain qu'Hitler y montre peu d'empressement. C'était plus facile de la faire quand personne ne résistait, c'était le bon temps, on triomphait à l'aise. Ces beaux jours sont passés. Je note avec satisfaction que ce foudre de guerre témoigne d'un singulier respect, quoique tardif, pour l'armée française. Il semble la considérer avec beaucoup de circonspection. Ces égards me flattent. Je jouis profondément de son embarras. J'attends avec curiosité ce que lui dicteront ses voix. Mais elles me semblent tout à coup muettes et enrhumées. Il n'est pas au bout de ses peines. Pour nous rien ne nous presse. A notre tour de le laisser cuire dans son jus. Je le guette depuis le 30 juin 1934. Depuis cinq ans, je n'ai jamais désespéré une minute de voir l'effondrement de ce régime hideux, d'assister au dégonflement de ce faux génie. J'épie l'accomplissement des oracles de Bredow et de la prophétie de Schleicher. Quoi qu'il fasse, désormais, le gibier est ferré: il a la corde autour du cou. Quand le nœud se resserra-t-il? Je l'ignore. Mais indubitablement, cela finira par un massacre. Il y aura un thermidor. J'en ignore la date, j'ignore si elle sera précédé ou nom d'un désastre militaire, s'il faudra un choc extérieur pour précipiter la dissolution des Allemandes, et leur retour au chaos primitif, dont elles ne sont jamais réellement sorties; nous verrons cette façade s'écrouler dans la boue. Hitler l'aura voulu, l'imbécile. Heie Hitler!

Louis Gillet quitte Châalis en 1941 pour des raisons de santé et n'y retournera plus à cause des circonstances politiques et familiales, sa fille faisant partie de la Résistance et s'étant réfugiée à Lyon. Il pensera cependant à son musée jusqu'à la fin: «Je sais peu de choses chez moi: j'ignore ce qu'il me reste de ma bibliothèque. Le musée n'a pas été pillé (les meilleures pièces avaient été mises à l'abri), mais j'ai appris que mes affaires ont été un peu houspillées. C'est la guerre, et après tout, je tiens ce petit accident pour un honneur»¹¹².

¹¹² Lettre de L. Gillet à B. Berenson, Montpellier, 2 janvier 1941.



Fig. 1: Giacomo Pacchiarotti (attribué par Bernard Berenson à Matteo Balducci), *L'Hiver*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photographie: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



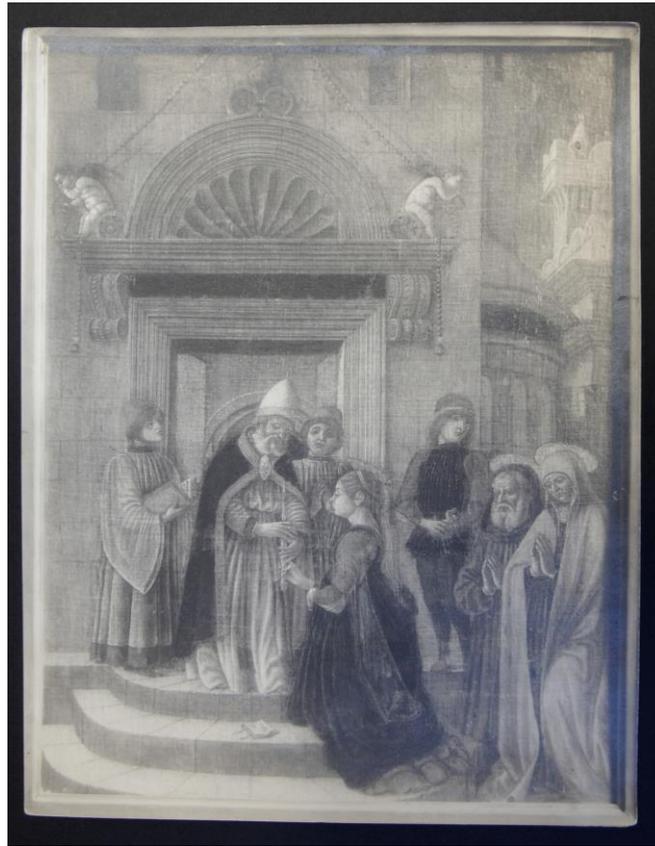


Fig. 2: Anonyme bolonais, 2^e moitié du XV^e siècle (attribué par Bernard Berenson à Domenico Morone), *Purification de la Vierge*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photographie: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

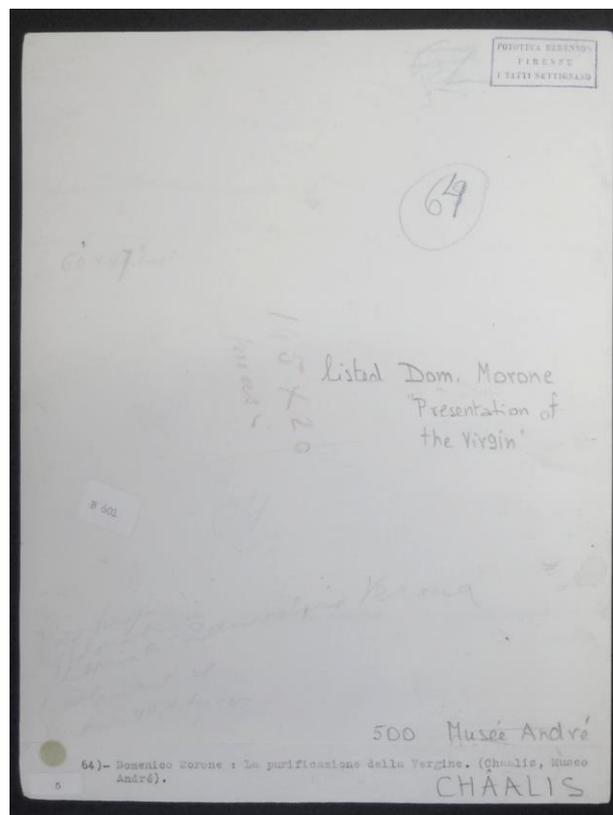




Fig. 3: Anonyme veneto-crétois, XVI^e siècle (attribué par Bernard Berenson à Francesco dai Libri), *La Nativité et Adoration des Mages*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photographie: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

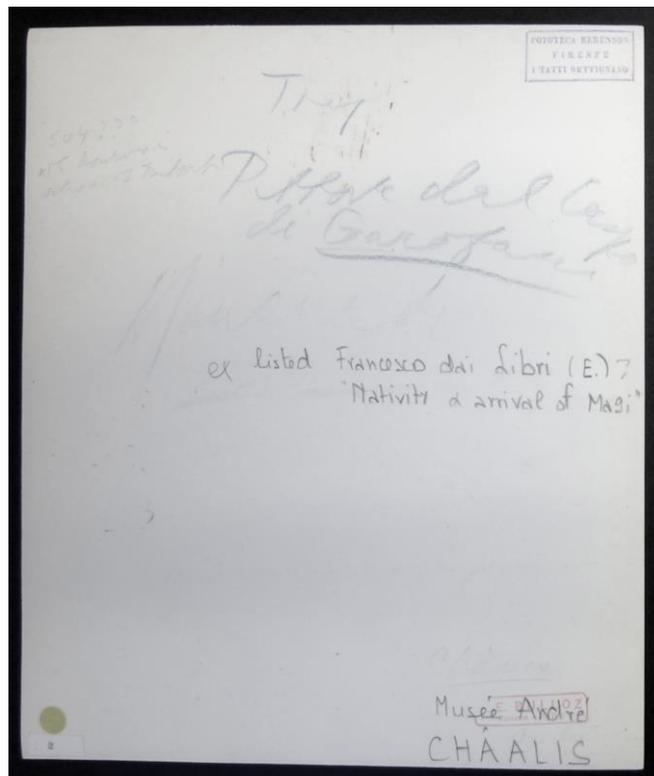
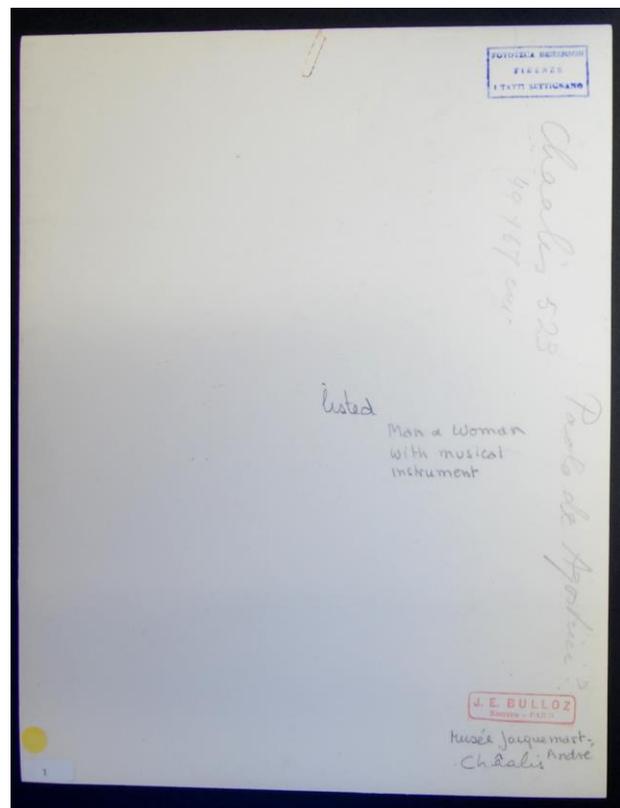




Fig. 4: Anonyme vénitien, XVI^e siècle (attribué par Bernard Berenson à Giovanni Paolo de' Agostini), *Un poète de cour et une jeune femme*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photographe: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



ANNEXE 1

Lettres extraites de la correspondance de Louis Gillet et de Bernard Berenson, conservée à la Bibliothèque Nationale de France (fonds Louis Gillet) et à la Villa I Tatti (Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies).

La transcription est fidèle aux documents originaux.

22-01-1924.

Paris, 32, boulevard Henri IV 4^{ème}

Cher ami,

Je tacherai de vous satisfaire dans le courant du mois prochain, toute la difficulté est de mobiliser le photographe¹¹³. Je vais me mettre à tirer des plans. Je n'ai à Chaalis qu'un Morone, une petite Présentation au temple, un peu fatiguée, mais jolie¹¹⁴. Pour la Vierge du musée André à Paris, je la demanderai à Nolhac¹¹⁵. Quand paraît votre article, et où le publierez-vous? Je prépare une nouvelle édition de mon catalogue, et je serais heureux d'y incorporer ces renseignements ainsi que ceux qui concernent les autres morceaux dont fait partie ma Présentation.

Je viens de découvrir que le petit tondo de Balducci, l'hiver, fait partie d'une série des quatre saisons, dont les trois autres sont à Londres chez W. H. Woodward (cf. Burlington magaz., juin 1922)¹¹⁶. Ma fille, que vous connaissez, est en train de copier la traduction des North Italian et des Central Italian painters. J'espère que cette copie sera bientôt prête et que vous la recevrez à Paques. Le volume pourrait paraître à l'automne prochain. Mais il y a des siècles que je n'ai pas aperçu Charles du Bos. Nous avons en revanche beaucoup vu les Porter, ses idées font du bruit, sans convaincre tout à fait. Mais il en restera toujours quelque chose. Présentez mes hommages à Madame Berenson et croyez moi, je vous prie, votre affectueusement dévoué.

Louis Gillet.

Jan. 14, 1924.

I tatti Settignano, Florence

Dear Friend,

Many thanks for your good wishes. You have mine always, and very affectionate ones. I thank you too for the charming letter written about Chaalis in 1736-40, which you have sent me. They are a revelation of taste.

A propos of Chaalis do you perhaps recall my asking you for photographs of two pictures there that I ventured to ascribe to Domenico Morone of Verona¹¹⁷. I am now eager to

¹¹³ Jacques-Ernest Bulloz (1858-1942), photographe des œuvres de la collection Jacquemart-André.

¹¹⁴ Aujourd'hui attribuée à un Anonyme bolonais, 2^e moitié du XV^e (Fig. 2).

¹¹⁵ Pierre de Nolhac (1859-1936), membre de l'Institut de France, conservateur de Versailles puis conservateur du musée Jacquemart-André à partir de 1920.

¹¹⁶ Fig. 1.

¹¹⁷ La *Purification de la Vierge* du musée Jacquemart-André de Châalis et la *Vierge et l'Enfant* du musée Jacquemart-André de Paris.

publish them in connection with the other panels to which they belong. Could you have them photographed at my expense, if the photos do not exist already? I should be most grateful. I cannot get over my regret at having missed you in Paris, although I was not at all well. Indeed I have been rather tired out since. However I am recovering and hope to get to work soon.

Sincerely yours

B. Berenson

7 mars 1924

32, boulevard Henri IV,

Cher ami,

Je vous fais envoyer par la poste trois ou quatre photographies italiennes de mon petit musée. Il y en a une quinzaine d'autres qui pourront vous intéresser et entrer dans vos collections, mais la plupart ne sont pas faites. Vous savez que Chaalis est d'accès difficile, la guerre est survenue deux mois à peine après l'inauguration, et depuis la paix (si c'est bien la paix que nous avons) les choses ont été aussi difficiles que pendant la guerre. J'espère venir à bout de faire ce petit travail dans le courant de l'été, Si les choses ne se gâtent pas: car, du train qu'elles vont, bien fou celui qui compterait trop fort sur ses projets.

J'ai été pour vous, il y a deux ou trois semaines au musée du Boulevard Haussmann, pour découvrir la vierge de D. Morone¹¹⁸, mais j'ai joué de malheur: il s'est rependu ce jour là un brouillard si sombre sur Paris, que appuis dix ans peut-être on n'avait vu nuée plus sinistre. J'ai dû me réfugier chez Nolhac¹¹⁹ et causer de Ronsard qui eut ce moment sa grande marotte. C'est à recommencer. Naturellement, ce Morone n'est pas marqué au catalogue (du moins sous le nom de Morone); je ferai choix d'un jour clair pour recommencer mon inspection, j'y trouverai mon profit, car je connais fort imparfaitement cette collection. C'est un endroit si triste, avec ce luxe importun, je m'y sens mal à l'aise et je n'y mets jamais les pieds.

Je suppose que le portrait du Gonzague¹²⁰ que je vous envoie est la copie d'un Titien perdu, en connaissez-vous d'autres exemplaires?

Le poète de cour et la muse¹²¹ ressemble assez au Dosso Dossi de la National Gallery, et la tête de la femme me rappelle (est-ce une illusion?) celle de la Circé de la collection Benson.

Pour la Présentation au temple¹²² auriez-vous l'obligeance de me dire où se trouvent les autres morceaux de la même suite, que je crois que vous connaissez? Je ne me parerai pas de cette découverte je vous en ferai honneur dans mon catalogue, qui va s'imprimer, mais ce serait un grand retard d'attendre votre article.

Pour le petit Balducci (Hyems)¹²³ – que je vous enverrai plus tard, vous ai-je dit que les trois autres “saisons” se trouvent à Londres chez W.H.Woodward?

Il y a là dessus un article du “Burlington” (juin 1923). La copie de la traduction s'avance, elle sera terminée à Pâques, et je suppose que le volume pourra paraître à la rentrée. Présentez mes hommages à Madame Berenson et veuillez me croire, cher ami, votre tout amicalement dévoué.

Louis Gillet.

¹¹⁸ *La Vierge et l'Enfant* que Bernard Berenson attribua à Domenico Morone, conservée dans la collection parisienne. N. 945 du catalogue d'Émile Bertaux: BERTAUX 1926.

¹¹⁹ Pierre de Nolhac (1859-1936), membre de l'Institut de France, conservateur de Versailles puis conservateur du musée Jacquemart-André à partir de 1920.

¹²⁰ *François II de Gonzague*, attribué à Girolamo da Carpi par B. Berenson et aujourd'hui attribué à un Anonyme mantouan (milieu XVI^e siècle), musée Jacquemart-André de Châalis.

¹²¹ Fig. 4.

¹²² Fig. 2.

¹²³ Fig. 1.

Apr. 28, 1924.

I tatti Settignano, Florence

Dear Friend,

I was delighted to get your letter from Santiago and glad to learn how much you were enjoying the exercise of your aesthetic and intellectual faculties. What you say about re-arrangement of the collections by a fussy bone and a German one at that amused me. It is so apt. The joke is that in Germany itself, they have entirely dropped the system now so much in vogue in Paris, in Madrid, in Florence, and in other Latin countries.

The reduction ad absurdum is the accumulation of all the Fra Angelico's in Tuscany in one depot, S. Marco. It is as if all the sugar in the world was brought together into one magazine.

But what are we to expect of museum directors, of whom you are not even minima pars. They treat their charges as if they were the eunuchs who had one and only one object, namely to prevent their being enjoyed by creative talent.

I am personally grateful for the trouble you are taking to do Kinsley Porter justice. He deserves it, for despite much that I regret and deplore in his publication, they do for the first time bring the material together in a handy and tractable form. That at the present moment is the one important occupation, and for that I am ready to pay homage to even such a Hun, hater of civilization, and utter charlatan as Strzygowski¹²⁴.

I have not yet received the manuscript of your translation of my Italian Painters. When it comes, I shall attend to it at once. What biographical material about my very private self can you wanting? As for what is public, is it not written in annuals called 'Who's who' published in London! If you seriously need more, why don't you come here to spend a few days with us at I Tatti, to discuss what you will? We shall probably be here till the end of July. And if you gave me good warning ahead it could easily be arranged.

I fear it shall not be comping noth myself, and if by miracle I should, it would not be before Aug. I am not good for anything in Paris, because I have too much to do, and too many society ties. I would respectfully propose that in a preface to the translation should appear- if at all- some account of what else I have written e.g. my Drawings of Florentine painters, my various studies and my small volume on Sassetta¹²⁵ which, by the way, should in turn be translated into French. I am really writing about Dom. Morone. Please do tell me whether the *Purification* form Chaalis of which you sent me the photo not long ago, is a picture that I attributed to this master¹²⁶. As I wrote recently I have unfortunately lost the notes of that collection.

It is of course ecstatically beautiful here just now. I must not forget to thank you for the vol. of your essays that came some time ago, which I perused with sympathy and approval.

All good wished to you from all of us.

Sincerely yours.

B. Berenson

10 juin 1924.

Musée Jacquemart André, Abbaye de Chaalis, Ermenonville, Oise.

Cher ami,

Que ne puis-je en effet m'échapper et passer avec vous quelques jours à Florence? Mais cette liberté est si peu en mon pouvoir, que je cherche en vain depuis un mois le temps de vous

¹²⁴ Joseph Strzygowski (1862-1941), historien de l'art autrichien.

¹²⁵ BERENSON 1948.

¹²⁶ Fig. 2.

écrire une lettre en réponse à la votre: il me serait bien agréable de vous dire que je ne l'ai pas reçue, mais je préfère vous confesser ma honte et l'insupportable embarras, le misérable enchevêtrement d'occupations ou je vis, sans réussir à me délivrer jamais.

Ne vous pressez pas de me renvoyer vos corrections.

Il sera temps que vous les apportiez à votre prochain voyage. Je ne pourrai certainement pas écrire la préface¹²⁷ avant l'été, si du moins nous n'avons pas alors d'occupations plus graves. Je vous avoue que l'avenir ne me dit rien qui vaille: j'ai de vieux souvenirs de 1914, qui me tourmentent comme un rhumatisme, reste d'une ancienne blessure, et qui sert de baromètre aux éclipses de la guerre. Jamais la paix de l'Europe de m'a paru plus menacée, et ce n'est pas ce serin d'Herriot¹²⁸ qui est capable de me rassurer.

Mais parlons d'autre chose, pendant que nous le pouvons encore. Je me rappelle fort bien votre visite de l'été de 1920. J'ai pris note à ce moment des attributions que vous me faites, et que vous retrouverez toutes dans la prochaine édition que l'on imprime de mon catalogue¹²⁹:

N°19 Un évêque, fresque transportée sur toile. Attribuée à V. Foppa.

N°20 L'hiver, tondo. Attribué à Matteo Balducci. Cette attribution a été confirmée d'une manière très élégante. Grâce à Lord Grawford, qui possède un très beau Balducci, j'ai retrouvé les trois autres tondi de cette série chez M.W.H Woodward, qui les a publiés dans le Burlington Mag. de juillet 1922¹³⁰.

N°380 Portrait de femme, profil. attribué à B. dei Conti.

N°388 Scène d'une vie de saint, dans le goût de Carpaccio. Attribué à F. Ferramola.

N°389 Vierge et enfant par F. Francia.

N°491 Portrait de Francois I de Gonzague attribué à G. da Carpi.

N°500 Purification de la Vierge attribuée à D. Morone¹³¹.

N°501 Saint Sébastien. Attribué à G. da Cotignola.

N°510 Adoration des bergers. Attribuée à F. dai Libri¹³².

N°512 Pietà, d'après G. Bellini. École calabraise.

N°524 Les filles de Bentivoglio. Atelier de L. Costa, d'après la fresque de S. Giacomo de Bologne.

Telles sont les principales rectifications que vous avez faites à mon ancien catalogue: vous voyez qu'elles sont étendues, et que l'une d'entre elles au moins a été parfaitement vérifiée. J'ajoute que vous n'avez eu aucune hésitation sur le caractère squarcionesque du D. Morone. Vous m'en avez dès lors demandé la photographie, en me parlant aussitôt de quelques autres morceaux de la même vie de la Vierge, qui étaient à votre connaissance, dans d'autres collections, dont le nom m'a échappé. Vous m'avez signalé aussi une Vierge de Morone au musée André à Paris¹³³, mais cette attribution vous est personnelle (je le dis sans la mettre en doute), elle n'est pas consignée au catalogue, et Monsieur de Nolhac n'en avait pas entendu parler.

Quand j'ai été cet hiver, pour essayer de la reconnaître, j'ai si mal pris mon jour, qu'il faisait une brouillard aussi épais qu'à Londres, et qu'il n'y avait pas à espérer de rien distinguer sur les murs. Je vous demande bien pardon de cette maladresse. J'ai rarement l'occasion d'aller dans ce quartier, et la maison elle-même m'exaspère par ses prétentions et par son luxe bête. Je

¹²⁷ Préface aux *Peintres italiens de la Renaissance*: BERENSON/GILLET 1935.

¹²⁸ Edouard Herriot (1872-1957), académicien, homme politique, essayiste, historien de la littérature.

¹²⁹ Voir Annexe 2.

¹³⁰ Fig. 1.

¹³¹ Fig. 2.

¹³² Fig. 3.

¹³³ *La Vierge et l'Enfant* que Bernard Berenson attribuera à Domenico Morone, conservée dans la collection parisienne. N. 945 du catalogue d'Émile Bertaux: BERTAUX 1926.

vous répète seulement que pour ce qui regarde mon tableau, comme celui de Mansueti¹³⁴, vous avez été catégorique.

Quant au Sassetta, je serais charmé de traduire ce petit livre: je ne connaissais que les deux articles publiés autrefois dans le Burlington, et qui étaient d'ailleurs, des meilleurs que vous avez faits. Mais ma collection du Burlington était arrêtée depuis la guerre, et j'ai vendu ce que j'en avais: et je ne possède pas non plus le texte sous la forme d'un volume. Je pense qu'il serait très facile de le traduire et de le publier: la maison Plon m'a chargé de reprendre la collection des "maîtres de l'Art" qui avait publié avant la guerre quelques bonnes monographies (le Donatello de Bertaux, les sculptures du XIII^e siècle de Melle Pillino, etc...).

Il me semble que votre Sassetta¹³⁵ honorerait notre collection, si vous vouliez m'en faire la faveur de le lui confier.

Ah! Il serait plus aimable de causer de ces choses, et de toutes les autres, sous vos cloîtres florentins, devant l'horizon miraculeux des cyprès et des Monti de Toscane. Il me semble que là l'esprit flotte plus libre, dégagé des vils soins des affaires temporelles de l'épouvantable bruit du monde. Rien n'y parvient que ne le traduise en formes intellectuelles. De là cette intelligence de cristal qu'est la votre, le riche diamant de votre esprit, où se reflète vivement une sensibilité exquise et épurée. Mis ce bonheur n'est pas fait pour nous. Continuez à en jouir: vos amis se plairont à cette idée, comme les anciens, sans provoquer la Némésis, se félicitaient que les dieux se nourrissent de nectar et d'ambrosie.

Veillez présenter mes hommages à Madame Berenson et croire cher ami, votre bien fidèlement dévouer.

Louis Gillet

June 22, 1924.

I Tatti Settignano, Florence

My dear friend,

I am returning your Mss translation of my Central and North Italian Painters, and I want to tell you how remarkable I find it as a paraphrase.

You have made a French book out of it, and that is an achievement I little exacted from anybody. In fact it was scepticism on that score that made me so lukewarm in the matter.

Now that I see it can be done I shall be greedy to see a good deal more of myself in French and, in your French at least. But when will you find the leisure for a task so unremunerative.

At all events I am sending you a copy of my "Sienese Painters of the Franciscan Legend"¹³⁶.

You still have the Venetian Painters to finish the preface to write, to revise Mme de Rohan Charlie du Bos's Florentine Painters- how I wish you had done it all yourself! But before you begin to translate the Sienese Painters I shall have some corrections and additions, particularly for the second part.

I shall be delighted to have it appear in the series you mention.

Now to return to your paraphrase I fear I impose on you the task of doing again a good bit of the passages on Fiorenzo (*sic*) and to bring Pinturicchio even lower than I used to hold him. I have indicated the changes in English of course and trust you will find them clear.

The other corrections I have ventured to make are by way of suggestion or question. I would beg you to glance at them, and to follow them in those cases only where they meet with your approval.

¹³⁴ Giovanni Mansueti, *Pietà*, musée Jacquemart-André de Châalis. L'attribution à Giovanni Mansueti est maintenue.

¹³⁵ BERENSON 1948.

¹³⁶ BERENSON 1909.

Many, many thanks for the notes of Châalis. They are of great value to me, as my own have somehow disappeared.

I am now in the midst of an article in which I discuss your ‘purification’¹³⁷ and all the other panels that go with it.

I fear however that it will be sometime before it appears in print. I work so very little now, owing either to senility. I am going to be 59 in four days-or- as I hope- to temporary bad health. And I fear it, the article I mean, is not going to be what I had intended. I have been too long preparing, and have got stale. Meanwhile I am sending you a short paper called “Un Botticelli Dimenticato”¹³⁸ in which a question of method is involved. I trust you received a year ago, a much more important study entitled “Un Antonello possibile e un altro impossibile”.

It is a great pity my dear Gillet, that I cannot see a great deal of you. Yours society is comforting, stimulating, consoling. You are one of the few bipeds free from any taint of cannibalism, and I cherish you accordingly.

Even cordially yours

B. Berenson »

¹³⁷ *Purification de la Vierge*, musée Jacquemart-André de Châalis, attribuée par Bernard Berenson à Domenico Morone et aujourd’hui donnée à un Anonyme bolonais, 2^e moitié du XV^e siècle (Fig. 2).

¹³⁸ BERENSON 1924.

ANNEXE 2

Exemples de notices des œuvres italiennes de Châalis dans le catalogue du musée de 1926 (qui intègre les attributions de Bernard Berenson)¹³⁹, confrontées à celles du catalogue informatisé du musée de Châalis¹⁴⁰. Les numéros sont ceux du catalogue de 1926. L'ordre est celui de présentation dans ce même catalogue.

Pour les attributions les plus récentes et la bibliographie complète, on peut maintenant voir le «Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises XIII^e-XIX^e siècles» (RETIF), consultable en ligne à partir de la plateforme AGORHA de l'Inha.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 46-47

N. 10 Giotto Di Bondone (1266-1336): *Saint Jean l'Évangéliste*, buste à mi-corps, sur fond d'or, tenant à la main une palme et un phylactère. Fragment d'un retable gothique. XIV^{ème} siècle. Bois. H. 1,50 x L. 0,62 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Ambrogio Bondone dit Giotto di Bondone (Colle di Vespignano, vers 1266 - Florence, 1336).

Saint Jean l'Évangéliste, Florence, Italie, XIV^{ème} siècle (1320-1328)

Renseignements techniques: 1,50 x 0,62 m. Panneau en bois de peuplier sur fond or, posé sur un chevalet. Encadrement non d'origine.

Emplacement: Salle des Moines

Acquisition: Vente Haro en décembre 1911 pour 3 600 Fr. (avec le Saint-Laurent).

Expositions: 15/10/2000 - 15/06/2001. Musée Jacquemart - André (Paris): Les primitifs italiens. 31/10/1978- 08/01/1979. Musée du Louvre (Paris): Les retables italiens du XIII^{ème} au XV^{ème} siècle.

Restauration: 1976 S.R.M.N. du musée du Louvre. Suppression des anciennes couches picturales et nettoyage.

Description: Tableau faisant partie d'un retable de cinq panneaux: le deuxième est le *Saint Étienne* de la collection Horne à Florence, et le 3^e (panneau central) la *Vierge à l'enfant* de la National Gallery of Art à Washington. Œuvre à associer avec le *Saint-Laurent*.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Lippo Memmi. Reconnue comme œuvre de Giotto par Perkins en 1918. Attribution confirmée par Mather et Weigle en 1925. Œuvre attribuée par B. Berenson à Giuliano da Rimini en 1932. Œuvre certifiée de Giotto par M. Laclotte en 1970.

Le RETIF maintient l'attribution à Giotto.

¹³⁹ *Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire*, Paris 1926. 5^e édition, entièrement revue. Ici abrégé comme suit: CATALOGUE ITINERAIRE 1926.

¹⁴⁰ Consultable au musée de Châalis sur demande. Ici abrégé comme suit: CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS <2015>.

CATALOGUE ITINÉRAIRE 1926, p. 46-47

N. 11 Giotto di Bondone (1266-1336): *Saint Etienne*. Buste à mi-corps; costume de diacre, dalmatique pourpre, portant dans la main gauche un livre à reliure verte et dans la droite une palme. Fond d'or.

Ces deux panneaux, ainsi que les angelots qui les surmontent appartenaient à un retable à cinq compartiments, dont on a retrouvé deux autres: le magnifique *Saint-Etienne* de la collection Horne, à Florence, et la *Vierge* de la collection Golmann, à New-York. Le cinquième fragment a disparu.

Le *Saint-Etienne* a été reconnu par Perkins dès 1918 comme un ouvrage de Giotto (*Rassegna d'Arte*, t. XVIII, p. 35). Cette attribution est acceptée par Weigelt (*Klassiker der Kunst, Giotto*, 1925, p. 242). M. G. Constable, de la National Gallery, a montré le premier que les panneaux de Châalis faisaient partie du même ensemble. Selon R. Longhi (*Dedalo*, oct. 1930, p. 285), il s'agirait d'un retable peint pour la Badia, aux environs de 1320, dans la dernière période florentine du Maître; le tableau serait contemporain des fresques de la chapelle des Bardi. Il daterait de cette époque où le style de Giotto atteint à une grandeur plastique qui égale déjà la majesté de Masaccio.

Toutefois B. Berenson (*Italian pictures of the Renaissance*, 1932, p. 236), ne prononce aucun nom et se borne à signaler ces peintures dans la liste des contemporains ou des élèves immédiats de Giotto. Il les daterait environ de 1340. Ces deux admirables tableaux n'en comptent pas moins parmi les plus précieuses trouvailles que nous devons à Mme André. Le *Saint-Jean* est une figure sublime; c'est le frère du *Joseph d'Arimathe* qu'on voit dans la *Mise au tombeau* de la prédelle giottesque de la collection B. Berenson. Le visage du *Saint-Laurent* a été amolli par quelques légères retouches. Cf. l'article cité de R. Longhi (*Progressi nella reintegrazione d'un pollitico di Giotto*) et mon article, *Un Giotto retrouvé* (12 nov. 1930).

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Attribué à Giotto di Bondone (1266-1336).

(Nouvellement identifié comme) *Saint-Laurent*, peinture italienne, Florence, Italie, XIV^{ème} siècle (1320 - 1326).

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Panneau en bois de peuplier sur fond or, 1,50 x 0,62 m. Posé sur un chevalet. Encadrement non d'origine.

Saint-Laurent (? - 258) est un diacre de Rome, originaire d'Espagne. Selon la tradition, il fut brûlé vif sur un gril pour avoir refusé de livrer les biens de l'Eglise au préfet de Rome, bien qu'il les distribua aux pauvres. Buste à mi-corps, costume de diacre, dalmatique pourpre, portant dans la main gauche un livre à reliure verte et dans la main droite une palme. Fonds or. L'icône est surmontée d'un angelot.

Acquisition: XIX^{ème} siècle. France. Collection H. Aro. Vente H. Aro en décembre 1911 pour 3 600 Fr. (avec le *Saint-Jean*).

Restaurations: 1976 S.R.M.N. Louvre. Suppression des anciennes couches picturales et nettoyage.

Description: Tableau faisant partie d'un retable de cinq panneaux: le deuxième est le *Saint Étienne* de la collection Horne à Florence, et le 3^e (panneau central) la *Vierge à l'enfant* de la National Gallery of Art à Washington. Œuvre à associer avec le *Saint Laurent*.

Expositions: 31/10/1978 - 08/01/1979. Musée du Louvre: Les retables italiens du XIII^{ème} au XV^{ème} siècle.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Lippo Memmi. Reconnue comme œuvre de Giotto di Bondone par Perkins en 1918, attribution confirmée par Mather et Weigel en 1925.

Mais attribuée par B. Berenson à Giulinao da Rimini en 1932. Et finalement certifiée de Giotto par Laclotte en 1970.

Le RETIF maintient l'attribution à Giotto.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 47

N. 12. Atelier de Botticelli (1444-1510): *La Vierge*, debout à mi-corps, manteau bleu, corsage rouge, devant une balustrade où se voit à droite un bouquet d'anémones dans un verre; fond de paysage; à gauche, la fuite en Egypte. Repeints dans le visage et les chaires. École florentine, vers 1500. Bois. Tondo. Diam. 0,90 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Attribué à Botticelli (1444-1510)

Sandro di Mariano Filipepi dit Botticelli (Florence, 1444-Florence, 1510) est un peintre, un dessinateur et un graveur italien. Il fut l'élève de F. Lippi et d'A. De Verrochio. Fraîcheur des tons et mouvement caractérisent ses œuvres dont les plus importantes sont exposées au musée des Offices à Florence: *Le Printemps* (1478) et *la Naissance de Vénus* (1485).

Vierge à l'Enfant: Florence. XVI^{ème} siècle (1500).

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Tondo en bois. D 0,96 m. Tenu par des cimaises.

Acquisition: Achat chez Gagliardi le 25 octobre 1888 pour 6 500 livres.

Description: Debout à mi-corps, manteau bleu, corsage rouge, devant une balustrade où se voit à droite un bouquet d'anémones dans un verre, fond de paysage; à gauche, la fuite en Égypte. Repeints dans le visage et les chairs.

Expositions: 15/10/2000 -15/06/2001 Musée Jacquemart-André (Paris) *Les primitifs italiens*

Restauration: 2004 S.R.M.N. Louvre. Nettoyage et restauration.

04-06-1996: à Châalis. Repositionnement du cadre.

Le RETIF l'attribue à l'école de Botticelli.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 48¹⁴¹

N. 19 Vincenzo Foppa (v. 1427-1515): *Saint-Évêque*: à mi-corps, les mains gantées et jointes en prière, dans un médaillon d'architecture. École milanaise, XVI^{ème} siècle.

Renseignements techniques: Fresque transportée sur toile. 0,62 x 0,47 m.

Cf. Berenson, Ital. Pict. of the Renaissance, 1932, p. 199.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

G. M. Spanzotti (Casale, av. 1456-Casale, vers 1528) est un peintre italien qui eut comme élève Sodoma. En 1511, il est le peintre des ducs de Savoie. Ou école Lombarde.

Saint-Évêque: peinture italienne, XVI^{ème} siècle. École lombarde.

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Fresque transposée sur toile. 0,62 x 0,47 m. Tenu par des cimaises.

¹⁴¹ Fig. 1.

Acquisition: Achat de Mme Nélie Jacquemart-André chez Achille Cantoni, à Milan, en mars 1899 pour 975 liras, avec un autre tableau.

Expositions: 15/10/2000 - 15/06/2001: musée Jacquemart-André, Paris: *Les primitifs italiens*.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à P.-A. Mezzastris de Foligno (L. Gillet). Œuvre attribuée à V. Foppa par B. Berenson (1920). Œuvre attribuée à G. M. Spanzotti par M. Laclotte en 1970. Œuvre attribuée à un Anonyme d'école lombarde par A. De Marchi en 1993.

Le RETIF l'attribue à Giovanni Martino Spanzotti (- 1526).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 48-49 (Fig. 1)

N. 20 M. Balducci (1509-1554): *L'Hiver*. Un vieillard se chauffe devant la cheminée; la porte s'entrouvre sur un paysage. Dans un cartouche, en bas, se lit le mot: Hyems. Ecole siennoise, XVI^{ème} siècle.

Médaille, bois. Forme ronde. D. 0m51. Provient d'une suite des *Quatres Saisons*, dont les trois autres morceaux (autrefois la propriété de Dante Gabriel Rossetti) se trouvent à Londres chez W.-H. Woodward. Publiés dans le Burlington Magazine, juillet 1922, p. 22. (Cf. Berenson, *Ital. Pict. Of the renaissance*, Oxford press, 1932, p. 38.)

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS

G. Pacchiarotti (Sienne, 1474 - Viterbe, ap. 1540) est un peintre italien.

L'Hiver, Sienne, Italie, XVI^{ème} siècle. Œuvre attribuée en 1914 à une école ombrienne du XV^{ème} siècle.

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Panneau en bois: D 0,51 m. Médaille ronde. Tenu par des cimaises.

Acquisition: Achat chez les Fratelli Bassetti à Sienne en janvier 1889 pour 50 liras.

Description: Œuvre faisant partie d'une suite de Quatre Saisons dont les trois autres se trouvent à Londres chez W. H. Wodward.

Attributions: Œuvre attribuée à M. Balducci par B. Berenson (1914) et par M. Laclotte en 1970. Œuvre attribuée à G. Pacchiarotti par A. De Marchi en 1993. Attribution confirmée par E. Fahy en 1999.

Le RETIF maintient l'attribution à Giacomo Pacchiarotti (1474-1539).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 114

N. 380 Bernardino dei Conti (trav.1496-1522): Buste de femme: de profil, décolletée, les cheveux ondulés en bandeau sur les tempes tombant en natte sur les épaules; corsage roué à crevés, rubans de velours noir, une feronnière sur le front. École milanaise, début XVI^{ème} siècle. Graves repeints. Bois 0,45 x 0,35 m.

B. Berenson, *Ital. Pict. Of the Renaissance*, 1932, p. 78. Cf. le tableau identique de la collection Morrison, *Exhibit. of Italian art*, Londres, 1930, n°192 de l'*Illustrated Souvenir*.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Bernardino dei Conti (Pavie, vers 1450-vers 1528) est un disciple de Zenale à Milan où il passa la plus grande partie de sa vie. Il fit surtout des portraits et subit l'influence de L. De Vinci.
Portrait de femme: peinture italienne, Milan, XVI^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: panneau en bois. H 0,45 x L 0,35 m. Tenu par des cimaises.
Attributions: Œuvre attribuée à B. dei Conti par B. Berenson en 1932. E. Fahy et N. Sainte Fare Garnot ne reconnaissent pas la main de l'artiste lombard.

Le RETIF maintient l'attribution à Bernardino de' Conti (Vers 1470 - Vers 1522).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p.116

N. 388 *Scène d'une vie de saint*, dans le goût de V. Carpaccio. Attribué à F. Ferramola: Saint Zacharie recevant Saint Serge dans une église. Décor de portique vénitien, fond de paysage avec le Lido et des gondoles sur la lagune. Au-dessus du groupe des deux saints, le Père Éternel apparaît tenant une banderole où se lisent les mots: PAX VOBIS. Sous le saint patriarche à droite, la syllabe: ZA. École de Brescia, vers 1510. Toile 0,57 x 1,30m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

F. Ferramola (Brescia, 1480-Brescia, 1528) est un peintre italien.

Saint Zacharie recevant Saint Serge dans une église, Brescia, XV^{ème} siècle (vers 1510).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Toile 1,62 x 1,30 m. Tenu par des cimaises.

Description: Décor de portique vénitien, fond de paysage avec le Lido et des gondoles sur la lagune. Au-dessus du groupe des deux saints, le Père Éternel apparaît tenant une banderole où se lisent les mots: PAX VOBIS. Sous le saint patriarche à droite, la syllabe « ZA »; sous le jeune saint agenouillé à gauche, la syllabe « SER ».

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'école de V. Carpaccio. Attribution à F. Ferramola confirmée par E. Fahy en 1999.

Le RETIF maintient l'attribution à Floriano Ferramola (1480-1528).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 116¹⁴²

N. 389 Francesco Francia (1450-1517): *La Vierge avec l'Enfant*. Cadre ancien. École bolonaise, v. 1490. Toile. 0,57 x 0,44 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Francesco di Marco Raibolini dit Francesco Francia (Bologne, 1450-Bologne, 1517).
Vierge à l'Enfant, peinture italienne, Bologne, XV^{ème} siècle (vers 1490).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: panneau en bois. 0,78 x 0,65 m. (hors cadre: 0,57 x 0,44 m.).
Tenu par des cimaises.

¹⁴² Fig. 3.

Acquisition: Achat de Mme Nélie Jacquemart-André chez Pacifico Capponi, à Florence, le 22 aout 1887 avec un autre tableau pour la somme de 7000 francs.

Restauration: 28-05-2007 S.R.M.N. Louvre. Nettoyage et restauration.

Le RETIF maintient l'attribution à Francesco Francia.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 133

N. 491 Girolamo da Carpi (1501-1556): *François I^{er} de Gonzague*, marquis de Mantoue (1466-1519). Debout, en armure, à mi-corps, tenant d'un air d'autorité le bâton de commandement. Italie, XVI^{ème} siècle. Jean-François de Gonzague, mari de la célèbre duchesse Isabelle D'Este, est le héros de la bataille de Fornoue, en l'honneur de laquelle Andrea Mantegna peignit son chef-d'œuvre du Louvre, *la Vierge de la Victoire* (1495) Girolamo da Carpi travailla pour la famille d'Este. Peut-être la copie d'un Giorgione ou d'un Titien perdu. Toile 0,97 x 0,73 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Girolamo da Carpi (Carpi, 1501-Ferrare, 1556) est un peintre italien, fils de Tommaso da Carpi. Il est l'élève de Garofalo à Ferrare, mais ne suit pas la manière de son maître. Il s'inspire plutôt de Corregge, Raphaël et de Parmesan. Portrait de *François II de Gonzague*, XV^{ème} siècle (vers 1495).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: 0,97 x 0,73 m. Tenu par des cimaises.

Description: *François II de Gonzague*, marquis de Mantoue, debout, en armure, à mi-corps, tenant d'un air d'autorité le bâton de commandement. Œuvre donnée en 1914 comme le Portrait de *François I^{er} de Gonzague*, marquis de Mantoue.

Attribution: Portrait certifié de *François II de Gonzague* par H. Signonni du musée de Mantoue en 1996.

Le RETIF l'attribue à un Anonyme mantouan du milieu du XVI^e siècle.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 135¹⁴³ (Fig. 2)

N. 500 Domenico Morone (1442-ap. 1517): *Purification de la Vierge*. École de Vérone, XV^{ème} siècle. Un second tableau de ce maître très rare (il manque au Louvre), une Madone du temps de sa jeunesse, -tandis que notre peinture est de sa maturité, - se trouve à Paris au musée André, n^o945 dans le catalogue de E. Bertaux. Bois, transporté sur toile 0,60 x 0,46 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Agnolo et Bartolomeo degli Erri deux frères qui ont vécu au XV^{ème} siècle à Modène en Italie. Bartolomeo travailla pour le prince Borso D'Este et décora la cathédrale et l'église Saint-Dominique à Modène. *Présentation de la Vierge au temple*, Modène, deuxième moitié du XV^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois transposé sur toile. 0,60 x 0,46 m. Tenu par des cimaises.

Acquisition: Achat chez Vincenzo Favenza à Venise le 15 octobre 1887 pour 500 liras.

¹⁴³ Fig. 2.

Expositions: 15/10/2000 - 15/06/2001, musée Jacquemart-André, Paris: *Les primitifs italiens*.
Attributions: Œuvre retenue par Paul Kievert en octobre 1911. Œuvre attribuée à D. Morone
par B. Berenson en 1927. Œuvre attribuée à Agnolo et Bartolomeo Degli Erri par A. De
Marchi en 1993.

Le RETIF l'attribue à un Anonyme bolonais (2^e moitié du XV^e siècle).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 136

N. 501 Girolamo da Cotignola dit Marchesi da Cotignola: *Saint-Sébastien*. Marchesi da
Cotignola (1481-1550), *Saint-Sébastien*, buste à mi-corps, fond de paysage; cadre ancien. École
bolonaise, XVI^{ème} siècle. 0,60 x 0,475 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Maître du tondo Holden (actif entre 1480 et 1500)

Saint Sébastien, fin XV^{ème} - début XVI^{ème} siècle (vers 1500).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois 0,60 x 0,48 m. Tenu par des cimaises.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Boltraffio, école milanaise, vers 1500 par
B. Berenson. Œuvre attribuée au maître du tondo Holden par E. Fahy en 1971.

Le RETIF maintient l'attribution au Maestro del Tondo Holden (actif à Florence à la fin du XV^e siècle).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 138 (Fig. 3)

N. 510 Francesco dai Libri (v. 1450-1514 au plus tard): *La Nativité et l'Adoration des mages*. École
de Vérone, v. 1490-1500. Cet artiste est le père du célèbre miniaturiste Girolamo dai Libri
(1474-1556). Forte influence de Mantegna et de Domenico Morone. Bois 1,27 x 1,07 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Francesco dai Libri l'Ancien (Vérone, 1452- av. 1514).

Nativité et Adoration des mages, école de Vérone, fin du XV^{ème} ou début du XVI^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois. 1,27 x 1,07 m. Tenu par des cimaises.

Acquisition: achat chez Carrer à Venise le 10 octobre 1888 pour 2 000 livres.

Attributions: Œuvre attribué en 1914 à une école byzantine sous influence italienne. Œuvre
attribuée à Francesco dai Libri par B. Berenson en 1933. Œuvre donnée par G. Bazin à une école de
Valence du XVI^e siècle. Œuvre donnée par E. Fahy à une école adriatique. Œuvre considérée
par A. De Marchi comme une copie.

*Le RETIF l'attribue à un Anonyme veneto-crétois bolonais (XVI^e siècle). Attribution d'A. De Marchi
(communication orale 2011).*

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 138

N. 511 Giovanni Mansueti (v. 1470-1530): *Pietà: Le Christ mort*, assis sur le bord du sépulcre, soutenu par la *Vierge* et par *Saint Jean-Baptiste*. Un exemplaire mieux conservé se trouvait dans le commerce à Paris en juin 1914. École vénitienne, XVI^{ème} siècle. Suite de Gentile Bellini. Bois 0,82 x 0,64 m. Attribution sur l'avis de B. Berenson.

La fiche de cette œuvre n'est pas disponible dans le catalogue informatisé.

Le RETIF maintient l'attribution à Giovanni di Niccolò Mansueti (- Avant 1527).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 138

N. 512 *Pietà*, d'après G. Bellini. École calabraise: *Le Christ mort, assis dans les bras de la Vierge*. Cf. Le Christ dans la *Pietà* (pinacothèque du Vatican) attribué à Jean Bellin. École des Abruzzes, d'après J. Bellin, XVI^{ème} siècle. Bois 0,63 x 0,49 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Pietà d'après G. Bellini (1428-1516)

Copie d'une *Vierge à l'Enfant* de Giovanni Bellini, Venise, fin du XV^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois sur fond d'or. H. 0,63 x L. 0,49 m. Œuvre entièrement repeinte.

Attribution: L'original de cette œuvre se trouve à la Gemaldegalerie de Berlin. Œuvre certifiée par A. De Marchi en 1993 comme une copie de G. Bellini.

Le RETIF l'attribue à un Anonyme dalmate (XVI^e siècle).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 140 (Fig. 4)

N. 523 Dosso Dossi (1479-1541), *Un poète de cour et une jeune femme*, bustes. Cf. *le poète et la muse*, n. 1234 de la National Gallery. École de Ferrare, première moitié du XVI^{ème} siècle. B. Berenson propose le nom d'un peintre napolitain, ami de Sannazar, P. de' Agostini. Toile H. 0,80 x 0,67 m.

CATALOGUE INFORMATISEE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Giovanni Paolo de' Agostini (? - 1525).

Un de cour et une jeune femme, Naples, XVI^e siècle

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Toile. 0,49 x 0,67 m. Tenu par des cimaises.

Description: le tableau représente deux personnages: à gauche, un homme portant sur la tête une couronne de laurier et tenant dans la main un instrument de musique; à droite, une femme, vue de trois - quart dos.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à Dosso Dossi (1479-1541), école de Ferrare par B. Berenson *Italian pictures of the Renaissance*, I, Londres, 1957. Œuvre attribuée à Giovanni Paolo de' Agostini par A. De Marchi en 1993. Lettre du 6 septembre 1996 de Mme Uta Henning sur les différentes versions de ce tableau (Florence: Ex. Severino Spinelli Collection; Vienne: Kunst. Museum). Œuvre donnée comme une copie du XIX^{ème} siècle par E. Fahy en 1999.

Reproduction de la version du Kunsthistorisches Museum de Vienne (Kunsthistorisches Museum, Inv. 3052).

Le RETIF attribue à un Anonyme vénitien (XVI^e siècle). Selon A. De Marchi il pourrait s'agir d'une copie d'un tableau pas encore identifié, peut-être de Titien ou Palma il Vecchio (communication orale 2011).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 141

N. 524 Atelier de Lorenzo Costa: *Les filles de Bentivoglio*, d'après la fresque de S. Giacomo de Bologne. Les filles de Bentivoglio, copie d'un fragment de la fresque de Lorenzo Costa (1488) à San Giacomo Maggiore de Bologne École bolonaise, deuxième moitié du XV^{ème} siècle. Toile 0,80 x 0,70 m. Tenu par des cimaises.

Lorenzo Costa l'Ancien dit Ottavio (Ferrare, vers 1460-Mantoue, 1535) est un peintre, dessinateur et graveur italien. Il se créa un style personnel remarquable pour la richesse et le goût de son architecture et de sa perspective. Il est surtout connu pour avoir exécuté plusieurs travaux dans la chapelle des Bentivoglio l'église San Giacomo Maggiore de Bologne, avec notamment une Madone, avec les portraits de la famille, y compris les 11 enfants (1488 - 1490). Il ouvrit une école à Ferrare entre 1492 et 1497, puis revint à Bologne, pour finalement s'établir à Mantoue sous la protection du marquis François De Gonzague, où il prit la succession de Mantegna.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Atelier de Lorenzo Costa (vers 1460-1535). Quatre jeunes femmes, fragment de la fresque de Lorenzo Costa à Bologne, deuxième moitié du XV^{ème} siècle

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Toile. 0,80 x 0,70 m.

Description: Les personnages représentés sont quatre des filles de Giovanni II Bentivoglio. Quatre jeunes femmes à mi-corps, en costumes des environs de 1470.

Attribution: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Francesco Cossa, école de Ferrare, avec comme référence, les fresques de Schifanoja. `

Le RETIF maintient l'attribution à l'Atelier de Lorenzo Costa.

SOURCES

The Bernard and Mary Berenson Papers. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

Correspondance Louis Gillet à Bernard Berenson: lettres manuscrites.
Dix pochettes classées chronologiquement de 1908 à 1919: 149 lettres.

Correspondance Bernard Berenson à Louis Gillet: lettres dactylographiées.
Quatre pochettes classées chronologiquement de 1909 à 1943: 159 lettres.

Une pochette contenant les lettres dactylographiées de Mary Berenson à Louis Gillet:
1923-1926, 7 lettres.

Notes de voyage sur feuillets libres de Mary Berenson des visites des grandes collections d'art parisienne, notamment du Musée Jacquemart-André à Paris.

Photographies des œuvres de la Renaissance italienne du musée Jacquemart-André de Châalis commandées par Louis Gillet à Jacques-Ernest Bulloz pour Bernard Berenson.

Liste jointe aux photographies:

«Balducci. Winter. Châalis Ermenonville, musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm.¹⁴⁴

Morone, Domenico. Presentation of the virgin. Châalis, musée André, 15 x 20 cm.¹⁴⁵

Girolamo da Carpi. Francesco Gonzaga. Châalis, musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm.

Agostini, Giovanni Paolo de. Woman and man with Musical instrument. Châalis, musée André. J.E. Bulloz, Paris. 29 x 22 cm.

Costa, Lorenzo. Four women. Châalis, musée André. J.E. Bulloz, Paris 22 x 29 cm.

Francesco dai Libri. Nativity and arrival of the Magi. Châalis, Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm.¹⁴⁶

Botticelli, Sandro. Tondo: Madonna and blessing child. Châalis, Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 23,4 x 27,9 cm.

Giotto. St John. Châalis (Ermenonville), Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20,5 x 30 cm.

Giotto. St Lawrence. Châalis (Ermenonville), Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 21 x 29 cm.

Marchesi Girolamo dit Girolamo da Cotignola. St Sébastian. Châalis. Musée. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm»

Bibliothèque Nationale de France, département des Manuscrits. Fonds Louis Gillet

Correspondance Louis Gillet à Bernard Berenson, lettres dactylographiées: 1908 -1943: 157 lettres.

Correspondance de Bernard Berenson à Louis Gillet, lettres manuscrites: 1908- 1943: 170 lettres.

Correspondance de trois lettres de Mary Berenson à Louis Gillet: 1927-1931.

¹⁴⁴ Fig. 1.

¹⁴⁵ Fig. 2.

¹⁴⁶ Fig. 3.

Correspondance de Madame Gillet à Bernard Berenson: 1944-1948: 4 lettres.

Un texte de Bernard Berenson faisant l'éloge de Louis Gillet.

Correspondances diverses:

Romain Rolland, Barrès, Rodin, Péguy, Jérôme Tharaud, J. Bédier, Ferdinand Bac, René Bazin, Henri Bergson, Jérôme Carpino, Paul Claudel, Maurice Denis, Ludovic Halévy, François Laurentie, Emile Mâle, Frédéric Masson, François Mauriac, Anatole de Monzie, Pierre de Nolhac, Paul Valéry, James Joyce, Rudyard Kipling; lettres de Louis Gillet à sa femme et lettres de Mme Gillet à Louis Gillet; lettres de Louis Gillet à divers, correspondance adressée à Madame Louis Gillet.

Emile Mâle à Louis Gillet: 49 lettres du 24 avril 1906 au 5 juin 1942.

Pierre de Nolhac à Louis Gillet: 15 lettres du 30 novembre 1903 au 04 août 1924.

Corrado Ricci à Louis Gillet: boîte n. 35: 5 lettres du 26 août 1921 à 1933.

Jean Alazard à Louis Gillet: boîte n.38: 8 lettres du 27 mars 1920 au 14 décembre 1935.

Charles Guérin à Louis Gillet: boîte n. 41: 1 lettre sans date.

André Michel à Louis Gillet: boîte n.42: 19 lettres du 27 février 1914 à 1921.

Contenu des autres cartons du fonds Louis Gillet (uniquement les documents en rapport avec les collections du musée Jacquemart-André de Châalis):

Liasse concernant Châalis composée de manuscrits, d'articles et de conférences de Louis Gillet et de quelques doubles de lettres. Carton intitulé «Châalis»

Trois cartons des agendas de Louis Gillet classés chronologiquement: 1915, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1936, 1937, 1938, 1941.

Boîtes, dossiers manuscrits classés thématiquement (intitulés des boîtes tirés de l'inventaire de la famille Gillet lors de la remise du fonds en 1980 classés sous le terme «ART»).

Musée Jacquemart André. Abbaye royale de Châalis, Ermenonville, Oise¹⁴⁷

Dossiers concernant le remaniement des catalogues et le recollement des œuvres (14 pochettes).

Exemplaire dactylographié du testament de Nélie Jacquemart André en faveur de l'Institut de France daté du 19 janvier 1912.

Inventaire complet manuscrit original du château, du domaine d'Ermenonville et de l'Abbaye de Châalis, compris dans le Testament de Nélie Jacquemart André et rédigé par son notaire vers janvier 1912.

Première édition du catalogue de Châalis annotée par Louis Gillet.

Archives des différents conservateurs de Châalis.

Inventaire informatique de l'ensemble des collections du musée de Châalis: fiches des œuvres, compte-rendu des restaurations, différentes attributions, expositions, déplacements, emplacements, historique de l'œuvre.

¹⁴⁷ Ces documents sont conservés dans les appartements du conservateur.

Archives de l'Institut de France. Fonds du musée Jacquemart-André de Châalis¹⁴⁸

61 C 4: Châalis (carton 334)

Correspondance Becker (régisseur), 1919-1923.

61 C 5: Châalis (carton 335)

Correspondance de Louis Gillet avec le régisseur de la Fondation Jacquemart-André 1906-1922: 162 lettres. Correspondance de Frédéric Masson directeur de la Fondation 1914-1921: 370 lettres.

Correspondance générale 1931-1939: 11 pochettes diverses.

Rapports mensuels 1916-1919.

61 C 6 Châalis: Châalis (carton 336)

Correspondance générale 1940-1965.

C5 A 10, Commission administrative centrale de l'Institut de France (C.A.C.), procès verbaux de 1907 au 18 décembre 1912.

C5 A 11, Commission administrative centrale, du 29 janvier 1913 au 24 décembre 1918.

C5 A 12, Commission administrative centrale, du 29 janvier 1919 au 24 février 1930.

C5 A 13, Commission administrative centrale, du 27 janvier 1932 au 28 juin 1939.

C5 A 14, Commission administrative centrale de l'Institut de France (C.A.C.), procès verbaux, du 28 août 1939 au 2 avril 1946.

Fonds Émile Mâle: Mss. 7654, correspondance générale, 52 lettres de Louis Gillet; 1 mémento; 8 lettres d'Émile Mâle à Louis Gillet; 33 lettres de René Doumic.

¹⁴⁸ Conservées dans à l'Institut de France.

BIBLIOGRAPHIE

ABBAYE DE CHAALIS ET MUSEE JACQUEMART-ANDRE 1967

Abbaye de Châalis et musée Jacquemart-André, Senlis 1967 (Nouvelle édition).

ASSANTE DI PANZILLO 2007

E. ASSANTE DI PANZILLO, *Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du musée Jacquemart-André de Châalis*, Mémoire de Master I, sous la direction de B. Jobert et N. Sainte Fare Garnot, Université de Paris IV Sorbonne 2007.

ASSANTE DI PANZILLO 2008

E. ASSANTE DI PANZILLO, *Louis Gillet, premier conservateur du musée Jacquemart-André de Châalis*, Mémoire de Master II sous la direction de B. Jobert et N. Sainte Fare Garnot, Université de Paris IV Sorbonne 2008.

BAUTIER—LANDOWSKI 1994

R.-H. et A.-M. BAUTIER, L. LANDOWSKI, *Châalis, l'abbaye, les collections, Paris, Fondations de l'Institut de France*, «Hors série Beaux-Arts Magazine», Paris 1994.

BERENSON 1895

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York 1895.

BERENSON 1909

B. BERENSON, *Sieneze painter of the Franciscan legend*, London, 1909.

BERENSON 1924

B. BERENSON, *Un Botticelli dimenticato*, «Dedalo», 1924, V, I, pp. 19-21.

BERENSON 1924-1925

B. BERENSON, *Nove pitture in cerca di un'attribuzione. II*, «Dedalo», 1924-1925, V, III, pp. 690-721.

BERENSON/GILLET 1926

B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduction de L. GILLET, Paris 1926.

BERENSON 1927

B. BERENSON, *Three Essays in Method*, Oxford 1927.

BERENSON/GILLET 1935

B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduction et avant-propos de L. GILLET, Paris 1935.

BERENSON/GILLET 1938

B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduction et avant-propos de L. GILLET, Paris 1938.

BERENSON/FRANCHI 1947

B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, édité par R. FRANCHI, Florence 1947.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Sassetta. Un peintre siennois de la légende franciscaine*, Paris 1948.

BERENSON 1953

B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Florence 1953.

BERENSON 1966

B. BERENSON, *Treasures of musée Jacquemart-André*, Paris 1966.

BERENSON AND THE CONNOISSEURSHIP OF ITALIAN PAINTING 1979

Berenson and the connoisseurship of Italian painting, Catalogue de l'exposition, sous la direction de D. Alan Brown, Washington 1979.

BERENSON–GARDNER/HADLEY 1987

B. BERENSON, I. GARDNER, *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924 with correspondence by Mary Berenson*, edited and annotated by R. van Nostrand Hadley, Boston 1987.

BERTAUX–DACIER–GILLET 1913

E. BERTAUX, E. DACIER, L. GILLET, *Le musée Jacquemart-André. Les Donateurs et la donation, l'art italien*, Paris 1913.

BERTAUX 1926

E. BERTAUX, *Le musée Jacquemart-André de Paris, catalogue itinéraire*, Paris 1926.

CATALOGUE ITINERAIRE 1913

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1913 (1^{ère} édition).

CATALOGUE ITINERAIRE 1914

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1914 (2^e édition, entièrement revue).

NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1914

Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire des monuments, des collections et de promenade du désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur, Paris 1914.

CATALOGUE ITINERAIRE 1920

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1920 (3^e édition, entièrement revue).

CATALOGUE ITINERAIRE [1924]

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris [1924] (4^e édition, entièrement revue).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926

Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1926 (5^e édition, entièrement revue).

CATALOGUE GENERAL DES MANUSCRITS 1928

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France: Paris. Bibliothèques de l'Institut, musée Condé à Chantilly, Bibliothèque Thiers, musées Jacquemart-André à Paris et à Chaalis, Paris 1928.

CLAUDEL 1947

P. CLAUDEL, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française... le 13 mars 1947. Réponse de François Mauriac. Portrait de Louis Gillet*, Paris 1947.

GERIN 1976

J.-F. GERIN (Abbé), *Peintures de Chaalis, restaurées par M. P. Balze, compte-rendu lu en séance du Comité archéologique de Senlis*, Senlis 1876.

GILLET 1912a

L. GILLET, *L'abbaye de Châalis*, «La Revue des Deux Mondes», 15 septembre 1912, pp. 3-19.

GILLET 1912b

L. GILLET, *Histoire artistique des ordres mendiants: étude sur l'art religieux en Europe du XIII^e au XVII^e siècles*, Paris 1912.

GILLET 1914

L. GILLET, *Le musée Jacquemart-André, de Châalis*, «La Revue de l'Art ancien et moderne», t. XXXV, Paris 1914, pp. 321-338.

GILLET 1921

L. GILLET, *La bataille de Verdun*, Paris-Bruxelles 1921.

GILLET 1922

L. GILLET, *Histoire des Arts*, dans *l'Histoire de la nation française*, publiée sous la direction de G. Hanotaux, avec illustrations de René Piot, t. XI, Paris 1922.

GILLET 1925

L. GILLET, *Essais et notices. L'abbaye de Châalis*, «La Revue des Deux Mondes», 6^e période, t. 11, septembre 1925.

GILLET 1926a

L. GILLET, *Abbaye de Chaalis et musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire, des monuments, des collections et la promenade du Désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur*, Paris 1926 (2^e édition).

GILLET 1926b

L. GILLET, *Bernard Berenson, une esthétique américaine de la peinture en Italie*, «Bibliothèque universelle et Revue de Genève», septembre 1926.

GILLET 1926c

L. GILLET, *Saint François d'Assise*, Paris 1926.

GILLET 1926d

L. GILLET, *Sur les pas de Saint François d'Assise*, Paris 1926.

GILLET 1928

L. GILLET, *Dans les montagnes sacrées. Orta. Varallo. Varese*, Paris 1928.

GILLET 1934

L. GILLET, *Le trésor des musées de province: Le Midi, Avignon, Carpentras, Arles, Marseille, Montpellier, Nîmes, Aix-en-Provence*, Paris 1934.

GILLET 1936

L. GILLET, *La Cathédrale vivante*, Paris 1936.

GILLET 1939

L. GILLET, *Histoire artistique des ordres mendiants. L'art religieux du XIII^e au XVII^e siècle*, Paris 1939.

GILLET-ROLLAND 1949

L. GILLET, R. ROLLAND, *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland. Choix de lettres*, préface de P. Claudel, Paris 1949.

GILLET-BERENSON 1956

L. GILLET, B. BERENSON, *Louis Gillet et Bernard Berenson. Quelques lettres*, « Botteghe Oscure », XVII, Roma 1956.

GILLET 1977

L. GILLET, *Histoire de l'art français*, I-II, Paris 1977.

GILLET/RUBERCY 2012

L. GILLET, *Essais et conférences sur l'art: de Giotto à Matisse*, édition établie, annotée et présentée par Eryck de Rubercy, Paris 2012.

GIOTTO E COMPAGNI 2013

Giotto e compagni, Catalogue de l'exposition, sous la direction de D. Thiébaud, Paris-Milan 2013.

L'ART ET L'ÉCRIVAIN 1976

L'Art et l'écrivain: centenaire de Louis Gillet, Catalogue de l'exposition, sous la direction de G. Bazin, Paris 1976.

LENNE 1982

F. LENNE, *Louis Gillet écrivain d'art, 1876-1943*, Thèse de doctorat, sous la direction J. Robichet, Université de Paris IV Sorbonne 1982.

LES COLLECTIONS DE L'INSTITUT 1995

Les collections de l'Institut. Bicentenaire de l'Institut de France, sous la direction de M. Landowski et P. Messmer, Paris 1995.

MABILLE DE PONCHEVILLE 1936

A. MABILLE DE PONCHEVILLE, *M. Louis Gillet, historien de l'Art français*, «La Croix», 28 novembre 1936.

MARIANO 1965

N. MARIANO, *Inventory of Correspondence on the Centenary of the Birth of Bernard Berenson 1865-1959*, compiled by Nicky Mariano, Cambridge (MA) 1965.

MAROT 1978

P. MAROT, *Abbaye de Chaalis et musée Jacquemart-André: Désert d'Ermenonville et galerie J.J. Rousseau*, Colmar-Ingersheim 1978.

MONTARNAL 2006

G. MONTARNAL, *Louis Gillet conservateur de l'abbaye royale de Châalis: 1912-1943*, Mémoire de muséologie sous la direction de C. Barbillon, F.-R. Martin et N. Sainte Fare Garnot, École du Louvre 2006.

MORRA 1965

U. MORRA, *Conversations with Bernard Berenson*, Boston 1965.

NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1926

Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur, Paris 1926.

NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1933

Abbaye de Châalis et musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur, Paris 1933 (6^e édition).

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», t. 97, 2, 1985, pp. 961-989.

ROTILY 1986

J. ROTILY, *Bernard Berenson (1865-1959) et la France*, Thèse de doctorat sous la direction de G. Démians d'Archimbaud, Université de Provence Aix-Marseille 1986.

SEGARD 1914

A. SEGARD, *Le musée de Châalis*, «La Revue Française, politique et littéraire», 43, 9^e année, 1914.

TRESORS DE JACQUEMART-ANDRÉ 1976

Trésors de Jacquemart-André, Catalogue d'exposition, sous la direction de N. Blondel, Paris 1976.

VASSEUR-BABELON 2007

J.-P. VASSEUR, J.-P. BABELON, *L'abbaye royale de Chaalis et les collections Jacquemart-André*, Paris 2007.

ABSTRACT

Sur la base de la correspondance inédite entre Bernard Berenson et Louis Gillet – conservée à la Bibliothèque Nationale de France et aux Archives de la Villa I Tatti – cet article se propose d'étudier la relation des deux historiens et notamment le rôle que le premier eut dans l'identification des œuvres de la Renaissance italienne du musée Jacquemart-André de Châalis. Plus globalement, nous nous intéresserons à la méthode d'attribution de Bernard Berenson et à son influence en France, à l'évolution du métier de conservateur au début du XX^e siècle ainsi qu'aux politiques et pratiques de gestion des musées entre les deux guerres notamment sous l'égide de l'Institut de France.

The article is based on the unpublished correspondence between Bernard Berenson and Louis Gillet, kept respectively at the Bibliothèque Nationale de France and at the Villa I Tatti Archives. It deals with the relationship between them and specifically considers Berenson's role in the attribution of the Italian Renaissance artworks of the Musée Jacquemart-André of Châalis. The focus will be on the method used by Berenson in attribution and to its influence in France as well as on the development of the role of keepers at the beginning of 20th century and to the cultural policy and management of museums between WW1 and WW2, as they took place under the aegis of the Institut de France.