

Predella journal of visual arts, n°57, 2025 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

This text reflects on M. Laclotte's scientific contribution and recounts the author's many years of research and friendship with him.

Il n'est pas facile de parler de Michel Laclotte. C'est douloureux aussi, depuis qu'il n'est plus parmi nous. Il était le grand homme de musées – du Petit Palais à Avignon, du Musée d'Orsay, du Grand Louvre – que tout le monde connaît, et il fut aussi le savant qui nous a laissé de beaux articles, des notices élégantes et des catalogues précis. Pour ceux qui ont eu le privilège de le connaître et de profiter de son amitié, il a été également bien plus que cela. Il incarnait jusque dans son style de vie et dans la façon de se présenter une idée d'histoire de l'art que je qualifierais d'« humaniste », en ce qu'elle était capable de retrouver dans les qualités intimes des œuvres d'art, et surtout de la grande peinture, de toutes les époques et de toutes les latitudes, quelque chose de vivant, de toujours vivant, et de le plonger dans le flux d'une culture large et généreuse, en premier lieu littéraire et historique. Son appartement de la rue du Pré-aux-Clercs, bourré de peintures comme de livres, dans un désordre apparent, était pourtant extrêmement accueillant. Le lieu parlait comme lui et parlait avec lui.

Breton né à Saint-Malo en 1929, à l'apparence un peu rude et réservée mais qui cachait un esprit généreux follement épris d'art italien, de Sienne et du Midi, Michel Laclotte avait deux visages. D'un côté il y avait l'homme formel, toujours à l'heure, qui respectait ses devoirs et avait un sens rigoureux des institutions. Un grand commis de l'État et un défenseur de la cause des musées, afin d'assurer à ceux-ci des ressources importantes, des acquisitions stratégiques, en un mot pour les faire vivre, comme un patrimoine partagé par le plus grand nombre de personnes. Dans ce rôle, il était redouté et parfois intraitable, il pouvait dompter son interlocuteur par un regard. Lorsque les circonstances officielles l'exigeaient, il savait être un orateur admirable, aux belles tournures, à la fois incisives et mesurées. Et puis il y avait aussi en privé un autre Michel Laclotte, railleur et distrayant, prodigue en anecdotes comme en calembours, allergique à toute médiocrité, toujours impatient et prêt à passer à la suite, qui aimait plaisanter sur tout (et sur tous), et qui provoquait une réaction immédiate et franche de la part de son interlocuteur.

Il avait une idée bien précise de l'histoire de l'art, jamais abstraite et perdue dans les syllogismes et les élucubrations, mais toujours nourrie de l'œuvre d'art elle-même. Comprendre par qui, où et quand une œuvre avait été peinte était évidemment pour lui le *prius*, mais c'était aussi la façon d'entrer dans une communication directe avec elle, de la comprendre vraiment. Pour lui, celui qui ne vivait pas cette expérience ne pouvait pas se dire historien de l'art : il était hors champ. Comme me l'a dit Nicolas Joyeux, « il était toujours sur le terrain ». Il était animé d'un esprit antiacadémique et antirhétorique vraiment singulier pour un Français, si je puis me permettre un tel jugement. Le récit pour le récit ne l'intéressait pas. Il l'admirait peut-être, mais au fond cela le laissait froid. Il écrivait très bien, avait une vaste culture littéraire et aimait le beau français. Il m'avait recommandé de lire Chateaubriand, en me disant que c'était la langue que j'aurais dû apprendre ! Mais finalement, la vraie histoire de l'art, pour lui, c'était celle en action, quand on voit les œuvres et qu'on discute devant elles : comme une occasion de plaisir et aussi de partage. En comparaison, ce qui était publié était beaucoup moins important, plus marginal, ou du moins lié à la clarté de la transmission à un public plus large, ce à quoi il tenait énormément, par profonde conscience politique. Le savoir d'un connaisseur devait se mettre constamment en jeu et se projeter vers l'avant, sans limites : en chasse, à la découverte. « Allez hop ! » - comme il aimait répéter. En homme du monde, il dissimulait bien son impatience en société, mais ceux qui l'ont connu savaient combien il était excédé des bavardages, même brillants, qui ne l'aidaient pas à mieux comprendre et apprécier les œuvres par elles-mêmes.

Entre 2004 et 2005, j'ai eu la chance de l'accompagner dans le projet RETIF de l'INHA, le *Répertoire des tableaux italiens en France* qu'il avait inventé dans ses dernières années (comme du reste l'Institut national d'histoire de l'art). Il aimait la Province, les petits villages de la France profonde où il espérait toujours découvrir à l'improviste, dans l'une de ces églises dépouillées, un fond d'or scintillant dans un coin sombre. Devant les œuvres, lorsqu'il percevait une réelle qualité, il s'enthousiasmait. Il parlait aussi avec ses tripes : « ce sot de Bernardo Daddi ! », « ce crétin de Sano di Pietro ! ». Ses connaissances de la peinture européenne dans son ensemble étaient impressionnantes (je n'ai guère connu qu'Everett Fahy et Keith Christiansen qui en avaient de comparables). Il s'y connaissait vraiment, sur toutes les époques et dans tous les domaines, et il s'orientait rapidement avec un nez de chien truffier.

Michel Laclotte était un homme de musées. Cela le distinguait essentiellement de beaucoup de ses collègues et amis italiens de l'école de Longhi auxquels il était si lié – à savoir Carlo Volpe, Giovanni Previtali, Enrico Castelnuovo, Luciano Bellosi, Mina Gregori, Bruno Toscano, Gianni Romano, etc. – qui étaient des historiens

de l'art universitaires (issus tout de même du monde de la *Soprintendenza* pour Bellosi et Romano). Pour lui, cependant, le travail au musée s'entremêlait avec la recherche, une position qui n'a fait que perdre de sa valeur. Il a eu le temps d'entrevoir ce renversement de son métier, depuis une appréhension savante de la connaissance vers une promotion commerciale sur les médias de masse. Je ne doute pourtant pas que son témoignage sera un jour redécouvert, au gré des « corsi e ricorsi storici » (pour parler comme Giambattista Vico). Il est intéressant de considérer la façon peu dogmatique avec laquelle il affrontait les querelles d'attribution : c'était justement les questions ouvertes et difficiles à résoudre qui le passionnaient le plus ; dans ces cas-là, il ne craignait pas de proposer des alternatives, ainsi de la *Chasse de Toulouse*¹ (Giovanni di Francesco, Pesellino ou Alesso Baldovinetti ? Selon moi, il s'agit du premier peintre d'après un dessin du troisième, donc il y avait bien des raisons de s'interroger) ou des *Saints évêque et Antoine abbé* du Pecq, déposés au Louvre² (Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani ou Alvise Vivarini ? Il identifiait ainsi un vrai nœud entre le premier et les deux autres, légèrement plus jeunes que Bellini et qui, à mon avis, ont travaillé dans son atelier, participant notamment à l'exécution des triptyques de la Carità). Je me souviens bien de sa profonde implication dans des discussions subtiles comme celles sur la collaboration et la distinction de mains entre les jeunes Pesellino et Domenico di Michelino en rapport avec Zanobi Strozzi, dans les deux paires de *cassoni* racontant l'*Histoire de Susanne* et partiellement conservées à Avignon. Il aimait se remettre en jeu, en concevant l'histoire de l'art comme un processus toujours ouvert et dynamique, *in fieri*. Je me demande si cette attitude expérimentale ne lui venait pas aussi de la pratique quotidienne des musées, où il faut continuellement faire des choix, effectuer des mises au point, pas nécessairement définitives. Il soignait les rituels dans lesquelles se condensait la responsabilité du conservateur : accrochages, expositions, acquisitions, catalogues, restaurations, divulgation. Mettre côte à côte deux peintures pour déclencher une étincelle, découvrir des œuvres inconnues, toucher de près la peinture, la retourner pour y lire au revers, l'examiner au labo et finalement raconter tout cela aux autres de façon limpide et évidente, avec son langage si concis et si pénétrant – en un mot : juste.

Bref (une interjection que Michel employait souvent dans son discours). Il essayait toujours de résumer ce qui était le plus important, avec une foudroyante capacité de synthèse. De là la conception, à partir de 1971 avec *Le Bain Turc* d'Ingres, des « Dossiers du département des peintures » du Louvre (fig. 1-2), département qu'il dirigeait alors. Il s'agissait d'une série de petits fascicules carrés, avec une élégante couverture en hublot, débordants d'images et de notices, rarement monographiques (hormis le n° 22, *Jean Fouquet*, 1981), mais consacrés

plutôt à une œuvre emblématique, à une problématique muséologique ou technique, à un groupe organique de peintures, à un genre ou à une conjoncture. C'était son format. C'est là qu'il publia en 1978 les *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle* (Dossier n° 16), témoignage pionnier de son intérêt pour l'évolution typologique des polyptyques et des retables, bien avant que ce genre d'études ne s'implante et ne devienne à la mode.

Tout son style était déjà à l'œuvre dans le catalogue de l'exposition de l'Orangerie des Tuileries en 1956, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, dont il était si fier (à juste titre). Un livre de petit format, carré et extrêmement maniable (fig. 3), riche d'illustrations en noir et blanc (140 vignettes sur 168 œuvres cataloguées, quelque chose de vraiment inouï pour l'époque). Pas un mot d'introduction de sa part, simplement la mention : « Ce catalogue a été rédigé par M. Michel LACLOTTE, Inspecteur des Musées de province ». Après une carte de l'Italie où figurent les villes d'où proviennent les œuvres exposées, suivent les notices introduites par quelques lignes sur chaque peintre. Outre l'aspect biographique, il y a toujours un mot pour encadrer de façon qualitative la position du peintre dans le développement global de l'art italien entre Gothique et Renaissance (et pas simplement, comme le faisait Berenson, deux ou trois noms pour circonscrire son éducation). Ainsi, pour Giotto : « Outre Florence, Giotto travailla à Assise, Rome, Padoue, Rimini, Naples, Milan, etc. imprimant aux écoles locales de chacune de ces villes, la marque puissante de son passage. La prise de conscience, par la presque totalité des centres d'art de la péninsule, du nouveau langage pictural inventé par Giotto peut être considérée comme l'origine de la rénovation de la peinture italienne »³. Pour un jeune français de vingt-sept ans, il était tout à fait admirable de s'orienter de façon si adroite dans la complexité et la variété des écoles régionales de la peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles. La boussole du jeune homme s'appelait, il est vrai, Roberto Longhi, avec lequel il avait tissé un rapport presque filial, plein de complicité. Cette vision claire s'appuyait sur un énorme travail de récolement partout dans les petits musées de France, et se projetait sur l'ambition formidable de réunir au Petit Palais d'Avignon la collection Campana acquise par Napoléon III (fig. 4), une collection comprise comme une « brève mais véridique histoire de la peinture italienne » inspirée par Longhi, pas seulement celle de Florence et de Venise, mais aussi celle de l'infinie symphonie des variétés régionales. D'une province à une autre, l'idée était de mélanger les niveaux, de proposer un scénario bigarré et de jeter de manière provocante sous les feux de la rampe les « mille voies » de la peinture italienne (une expression de son ami Enrico Castelnuovo). Il espérait également faire du Musée du Petit Palais un centre de recherche à part entière,

ce qui ne put se concrétiser, malgré les efforts des conservatrices successives du Petit Palais, Élisabeth Moggetti et Esther Moench. La faute en incombe surtout à la myopie des administrateurs locaux, qui encore aujourd'hui ne comprennent pas la valeur de ce chef-d'œuvre muséographique, ni les potentialités véritables et les spécificités uniques d'un tel musée (ils ne sont hélas pas les seuls).

La conscience de cette richesse foisonnante des différentes écoles de la peinture italienne et, par conséquent, le défi énorme que représente leur hiérarchisation, émerge dans les notices laclottiennes, précises et très à jour sur le plan historiographique. Ces notices sont aussi attentives à souligner par des mots bien choisis la teneur poétique de l'œuvre, son humeur en quelque sorte. Ainsi, pour sceller la paternité de Giovanni Bellini concernant l'*Ivresse de Noé* de Besançon : « À l'extrême fin de sa vie le vieux maître intrépide, participant au renouvellement plastique et spirituel tenté par ses jeunes élèves Giorgione et Titien, réchauffe sa palette, rajeunit sa sensibilité et met un terme à la longue suite de ses inventions poétiques en créant, à plus de quatre-vingts ans, des compositions aussi audacieusement "modernes" que les *Trois Saints* de San G. Crisostomo (1513), le *Festin des Dieux* de Washington (1514) ou le *Noé* de Besançon »⁴.

Entre Giotto et Bellini, se place la *Conversion de Saint Augustin* de Fra Angelico (fig. 5) donnée par Thomas Henry au musée de Cherbourg, en Normandie, en 1835. Un jeune homme accroupi plongé dans une méditation intérieure, au pied d'un pommier verdoyant : une peinture tout à fait dans l'esprit de Michel Laclotte, qui y reconnaît (avec Longhi) un chef-d'œuvre absolu (au contraire d'un Berenson qui pensait au Maître de la Nativité de Castello ou d'un Ragghianti pour qui il s'agissait de Zanobi Strozzi). C'est le tableau qui fut choisi pour la couverture du catalogue de l'exposition de 1956, avec un cadrage inoubliable. Dans la notice, le tableau est décrit comme un « fragment de prédelle ». L'auteur se trompait. Plus tard, une fois au Louvre, il affinerait son expertise sur les problèmes typologiques et matériels posés par la recomposition des ensembles démembrés. Bien après son départ à la retraite, ce *Saint Augustin* fut justement l'occasion d'une de ses découvertes les plus brillantes ; grâce à un fragment représentant des scènes de vie érémitique, repéré dans une collection particulière, il a réuni cinq tableaux, dispersés entre les musées d'Anvers, Philadelphie, Cherbourg et Chantilly, qui s'assemblaient comme par magie en une composition unitaire de grande envergure, un vaste paysage peuplé, de près et de loin, d'épisodes liés à la fondation des ordres cénobitiques. Il chercha la confirmation de son intuition dans l'analyse technique des supports, et il la trouva. C'était un esprit concret, il nourrissait un intérêt sincère pour les études matérielles et pour le monde du « labo », au service de la restauration et d'une connaissance des œuvres de plus en plus affinée et certaine.

La recomposition physique de cette sorte de « Thébaïde » moderne de l'Angelico eut lieu au Musée Condé à Chantilly en 2014⁵ (fig. 6) et fut pour lui une occasion émouvante, n'importe quelle simulation ne pouvant remplacer la réunion réelle de fragments qui, de ce fait, pouvaient acquérir une toute autre importance. Au fond, cet assemblage résumait à lui seul le métier qu'il exerça toute sa vie.

Quelques-uns des « Dossiers du département des peintures » du Louvre, comme celui sur *Piero della Francesca. Le portrait de Sigismond Malatesta* (1978), avait pour sous-titre « le petit journal des grandes expositions ». Lors de l'exposition de l'Orangerie en 1956, à côté du catalogue susnommé, il publia aussi un petit journal, un grand *bifolium*, numéro spécial du magazine « Arts Spectacles », pour rendre disponible au grand public – « pour les amateurs non érudits » – une bonne sélection d'images en noir et blanc, un texte d'introduction générale et une liste des œuvres les plus remarquables. Je ne sais s'il fut l'inventeur des « petit journaux » à l'occasion des expositions, ou s'il y avait déjà des modèles. En tout cas cet objet éphémère est rarissime, échappe à toute bibliographie, et donc mérite d'être reproduit ici (fig. 7-10), parce qu'il témoigne de l'esprit de vulgarisation à la fois intelligente et très spécifique qui animait Michel Laclotte depuis ses débuts. Il est amusant de voir qu'il partagea en deux la liste des œuvres sélectionnées : « Œuvres importantes et d'attribution non discutée » et « Choix d'œuvres d'attributions discutées, anonymes ou d'importance moindre ». La hiérarchie des images reproduites n'est pas banale : en premier lieu la *Sainte Conversation dans un paysage* de Carpaccio à Caen (aujourd'hui à Avignon) et la *Mise au tombeau* de Filippo Lippi à Cherbourg (à présent plutôt censée être du jeune Filippino ; il prévient, « Berenson, changeant d'avis, l'attribue maintenant à Botticelli jeune »), puis le *Noé* de Giovanni Bellini à Besançon, l'*Annonciation* d'Aix-en-Provence comme « école siennoise d'Avignon » (un sujet de prédilection dans ses recherches et ses publications suivantes, partagées avec Dominique Thiébaud), la *Crucifixion* de Giotto à Strasbourg, puis la *Vierge à l'Enfant* de Giovanni Bellini à Ajaccio, exposée dans la section complémentaire, avec un autre catalogue, dans la salle des Coupoles du Musée des Arts Décoratifs, le *Christ au jardin des Oliviers* de Mantegna à Tours, la *Conversion de Saint Augustin* de Fra Angelico à Cherbourg, et enfin, en encore plus petit, la *Vierge à l'Enfant et un ange* du jeune Botticelli à Ajaccio et la *Sainte Agathe* de Pietro Lorenzetti au Mans. Les appréciations qui enrichissent ces sortes de légendes, à côté des brefs comptes-rendus des principales querelles d'attribution, trahissent tout son esprit, au point qu'elles semblent issues de conversations avec Raymond Charmet, le critique d'art qui signe ces lignes : « une des révélations de l'exposition » (le triptyque de Perpignan, à présent dans la salle des sept mètres au Louvre, donné à Jacopino di Francesco, dans lequel il découvrira la date fondamentale 1333) ; « remarquable par la

fraîcheur de l'inspiration, la poésie du paysage » (Giovanni Francesco da Rimini) ; « peinture très émouvante » (Lorenzo Monaco, *Funérailles de Saint Augustin*) ; « On remarquera le personnage aux pieds noirs et griffus qui figure le diable. On peut rapprocher ce détail des pattes de Ma mère l'Oye » (*Histoires de Saint Julien* de Masolino à Montauban) ; « on voit que le Christ aux bras levés n'est pas une invention des jansénistes » (de la *Crucifixion* du Maître de Verrucchio à Strasbourg) ; « d'un curieux style caricatural » (des panneaux de Guido Palmerucci, aujourd'hui Mello da Gubbio, à Nancy) ; « peinture originale par son dépouillement très moderne » (*Annonciation* de Moulins, donnée par Longhi à Bartolomeo della Gatta, à présent à Avignon, « Matteo Lappoli ») ; « vaut par la sincérité expressive du sentiment » (*Baptiste* de Tours de Girolamo di Giovanni da Camerino, aujourd'hui Giovanni Angelo d'Antonio, à Avignon) ; « curieuse par le mélange de caricature et de mysticisme » (Ludovico Urbani) ; « l'élégance de cette merveilleuse silhouette cambrée fait songer, à certains égards, à Watteau » (d'un dessin de Ghirlandaio) ; « très belle étude anatomique, dépourvue de tout académisme » (d'un dessin de nu de Signorelli) ; « où l'influence du gothique français est évidente et du reste heureuse » (d'une sculpture du XIV^e siècle).

Pour Michel Laclotte l'histoire de l'art était une aventure sans fin. Il se réjouissait à chaque fois que des idées reçues étaient remises en cause et des attributions contestées. Il attendait avec une impatience joyeuse d'apprendre des nouveautés, pour revoir sous un autre jour les peintures bien connues et tant aimées. Et la vie des musées pour lui devait se mettre constamment au diapason de cet esprit de perpétuel laboratoire des connaissances.

- 1 M. Laclotte, *Une "Chasse" du Quattrocento florentin*, dans « Revue de l'art », 40-41, 1978, p. 65-70.
- 2 M. Laclotte, dans *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée national du Louvre, 14 octobre – 15 janvier 1977), édité par C. Ressayre, S. Béguin, M. Laclotte, Paris, 1978, n° 30-31, p. 49-51.
- 3 *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogue de l'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, mai-juillet 1956), édité par M. Laclotte, Paris, 1956, p. 7.
- 4 *Ivi*, p. 34.
- 5 M. Laclotte, dans *Fra Angelico, Botticelli... chefs-d'œuvre retrouvés*, catalogue de l'exposition (Chantilly, Musée Condé, 6 septembre 2014 – 4 janvier 2015), édité par M. Laclotte, N. Volle, Paris, 2014, p. 52-57.



Fig. 1: Quelques couvertures de la série « Les dossiers du département des peintures » du Louvre.

Les dossiers du département des peintures			
1 Le Bain Turc d'Ingres	1971	14 Le XVII^e siècle flamand au Louvre, histoire des collections	1977
2 François Boucher, Les Tableaux du Louvre (le petit journal des grandes expositions)	1971	15 Piero della Francesca : le portrait de Sigismond Malatesta (le petit journal des grandes expositions)	1978
3 Le Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert	1972	16 Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle	1978
4 La Grande Galerie du Louvre (le petit journal des grandes expositions)	1972	17 L'enlèvement des Sabines de Poussin (le petit journal des grandes expositions)	1979
5 La Collection de François I^{er}	1972	18 Le Louvre d'Hubert Robert	1979
6 Autoportrait de Courbet	1973	19 La Madone de Lorette	1979
7 La Mort de Germanicus de Poussin du Musée de Minneapolis	1973	20 Tableaux flamand et hollandais du Louvre : à propos d'un nouveau catalogue (le petit journal des grandes expositions)	1979
8 Copies, Répliques, Pastiches (le petit journal des grandes expositions)	1973	21 Restauration des peintures	1980
9 Les Primitifs de l'École de Cologne	1974	22 Jean Fouquet	1981
10 Le Studio d'Isabelle d'Este	1975	23 La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848) (le petit journal des grandes expositions)	1981
11 Les Paysages de Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) (le petit journal des grandes expositions)	1976	24 Tableaux italiens, anglais, espagnols du Louvre : à propos d'un récent catalogue (le petit journal des grandes expositions)	1981
12 Technique de la peinture : L'atelier	1976		
13 La diseuse de bonne aventure de Caravage	1977		

Prix : 32 F

Fig. 2: Plan éditorial des « Dossiers du département des peintures » du Louvre
(d'après la manchette du n° 25, *Le XVI^e siècle florentin au Louvre*,
catalogue édité par Sylvie Béguin et alii, Paris, 1982).



Fig. 3: Catalogue de l'exposition *De Giotto à Bellini*.
Les primitifs italiens dans les musées de France, édité par Michel Laclotte,
Paris, 1956. Photo : Nicolas Joyeux.



Fig. 4: Accrochage de la collection Campana au Musée du Petit Palais d'Avignon.
Photo : « Droits réservés ».



Fig. 5: Fra Angelico, *Conversion de Saint Augustin*, détail, vers 1430, tempera sur bois.
Cherbourg, Musée Thomas Henry. Photo du musée.



Fig. 6: Recomposition d'un panneau de Fra Angelico avec des *Scènes de vie cénobitiques* au Musée Condé de Chantilly, lors de l'exposition *Fra Angelico, Botticelli... chefs-d'œuvre retrouvés*, catalogue édité par M. Laclotte, N. Volle, Paris, 2014.



Fig. 7: Petit journal de l'exposition *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, numéro spécial de « Arts Spectacles », 1956, p. [1].



Fig. 8: Petit journal de l'exposition *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, numéro spécial de « Arts Spectacles », 1956, p. [2].



Fig. 9: Petit journal de l'exposition De Giotto à Bellini. *Les primitifs italiens dans les musées de France*, numéro spécial de « Arts Spectacles », 1956, p. [3].



Fig. 10: Petit journal de l'exposition *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, numéro spécial de « Arts Spectacles », 1956, p. [4].