Le Musée national d'art moderne pendant l'Occupation : la genèse d'un nouveau musée et sa politique d'acquisition

Mégane Garito

▶ **To cite this version:**

Mégane Garito. Le Musée national d'art moderne pendant l'Occupation : la genèse d'un nouveau musée et sa politique d'acquisition. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01691944

HAL Id: dumas-01691944

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01691944

Submitted on 24 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Mégane GARITO

Le Musée national d'art moderne pendant l'Occupation :

La genèse d'un nouveau musée et sa politique d'acquisition

Mémoire de recherche (2nde année de 2ème cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections présenté sous la direction de
Mme Isabelle LE MASNE DE CHERMONT,
Directrice du département des Manuscrits de la BnF
et de **Mme Camille MORANDO**,
Responsable de la documentation des œuvres pour les collections modernes
au MNAM-Cci, Centre Pompidou.

Septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND

ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire de recherche
Septembre 2016

Le Musée national d'art moderne pendant l'Occupation :

La genèse d'un nouveau musée et sa politique d'acquisition

Mégane GARITO

Résumé

Les années d'Occupation (1940-1944) consacrent par leur gravité le caractère exceptionnel de la situation de la France. Ainsi à travers cette secousse politique et humaine, une interrogation pèse sur la vie des collections de musées en temps de conflits idéologiques et armés. Afin d'éclairer cet aspect, l'investigation menée dans ce mémoire se concentre davantage sur l'une des principales missions inhérentes à la vie d'un musée, à savoir : l'enrichissement de ses collections.

Parmi l'ensemble des musées parisiens, le Musée national d'art moderne se distingue par la singularité de son identité et de son action. En effet, outre son impatience à se révéler au public durant une période peu propice à la pensée culturelle, la complexité de sa vocation repose sur l'institutionnalisation d'un art vivant, d'un art en train de se faire.
Si l'appréciation d'un musée s'exprime généralement à la vue de la qualité de sa collection, l'analyse des acquisitions du Musée national d'art moderne pendant la période d'Occupation contribue à interpréter ces choix, notamment grâce à l'étude simultanée d'une histoire du goût, d'une réalité de la création artistique mais également d'une histoire de l'art théorisée.

MOTS-CLEFS

Histoire des collections, Musée national d'art moderne, Occupation, Seconde Guerre mondiale, politique d'acquisition, art moderne, conservateur, histoire du goût, avant-garde, acquisitions, Etat français, pouvoir, artistes, idéologie nationale-socialiste, art contemporain, collaboration, Libération, art vivant, régime de Vichy, comités et commissions, administrations.

« La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas.
Mais c'est un produit de l'homme : il s'y projette, s'y reconnaît ;
seul, ce miroir critique lui offre son image. »

Jean-Paul Sartre
Les Mots, 1964.

Table des matières

Résumé **3**

Remerciements **9**

Avant-propos **11**

Introduction **17**

I. Les relations entre l'art et l'Etat en France pendant l'Occupation **22**

A. Entre bouleversement et continuité : le devenir de l'art contemporain en situation exceptionnelle *22*

1. L'armistice, une modification majeure de la société et des administrations culturelles françaises 22
2. La cohabitation avec le modèle national-socialiste et son attitude envers l'art contemporain 28
3. Le prestige artistique de Paris mis en péril ? 34

B. Le pénible parcours d'une collection nationale d'art vivant *40*

1. Les origines complexes de la collection 40
2. La réclamation d'un « véritable » musée d'art moderne 44
3. Le Palais des Musées d'Art Moderne, enfin un lieu dédié à l'art moderne 48
4. Les mouvements des collections modernes en vue de leur protection 51

II. Une politique d'acquisition pour le Musée national d'art moderne en phase avec son époque ? **56**

A. L'attrait inaltérable de l'Etat envers les acquisitions d'œuvres d'art pour ses musées *56*

1. L'enrichissement des collections nationales comme mission principale 56
2. Les différents modes de financement : provenance et mise en œuvre des crédits 59

B. L'action des comités et commissions d'acquisition : une élite intellectuelle décisionnaire *63*

1. Lecture des inventaires et analyses statistiques des acquisitions attribuées au Musée national d'art moderne 63
2. La composition et le déroulé des conseils et commissions d'acquisition 72
3. Des choix influencés par les membres 83

C. L'imprégnation d'une crise extérieure globale *98*

1. Un retour à la tradition 98
2. Les enjeux de la nationalité 102
3. Entre reconnaissance et compassion, l'Etat acteur social de la vie artistique 107

III. L'œuvre d'art exposée, témoin d'une volonté de représentativité de l'art vivant **111**

A. L'inauguration oubliée *111*

1. Une mobilisation contre l'occupant 111
2. Une présentation abrégée de la collection 115

B. Etude de cas des artistes dont les œuvres ont été les plus acquises entre 1937 et 1945 ..... *119*

1. Les maîtres français, une modernité refuge 120

C. Les carences d'une politique d'acquisition dédiée aux œuvres dites « contemporaines » *132*

1. Un musée incomplet ? 132
2. La domination d'une tradition académique 138

3. Quelques effets modernes 142
D. L'après-guerre, une renaissance pour la collection 146
1. Une campagne de recrutement pour les maîtres de l'art vivant 146
Conclusion 152
Bibliographie 156
Index des noms 162

Remerciements

Avant tout développement, il est de tradition de remercier les personnes ayant contribué – d'une manière ou d'une autre, de près comme de loin – à la réalisation de ce mémoire de recherche.

Dans un premier temps, je tiens à remercier Monsieur Bernard Blistène, directeur du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle (Centre Pompidou) ainsi que sa directrice adjointe chargée des collections Madame Brigitte Léal, pour m'avoir facilité l'accès aux documents et aux archives du musée attachés à la période traitée.

Je remercie également Monsieur Didier Schulmann, conservateur au Musée national d'art moderne-Cci, chef de service de la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou), co-directeur de mon précédent mémoire de Master 1 à l'Ecole du Louvre, de m'avoir à nouveau témoigné d'un intérêt sincère à l'égard de mon projet de recherche et m'avoir orienté vers le sujet en question.

De plus, je remercie vivement Madame Isabelle le Masne de Chermont, directrice du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, pour sa disponibilité et sa curiosité constante à l'égard de mon travail. Chacun de nos entretiens a été d'un apport considérable à mes connaissances et mes réflexions, me poussant à aller au-delà de mes perspectives. Outre la préciosité de ses propos, nos échanges m'ont permis également de voir plus clair à des instants où le doute et le désarroi, inhérents au travail d'un chercheur, s'emparent de sa pensée.

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance envers Madame Camille Morando, responsable de la documentation des œuvres pour les collections modernes au Musée National d'art moderne-Cci, pour sa bienveillance et son dévouement au suivi de ce travail. Je salue également la pugnacité avec laquelle elle a soutenu mon projet d'effectuer un stage d'une durée de deux mois à ses côtés : arrivé à point nommé, ce dernier a été une expérience exceptionnelle et unique, contribuant à ma familiarisation avec la collection, ses outils de gestion ainsi que ses responsables et leurs différents rôles au sein de l'institution. Je la remercie à nouveau pour la confiance dont elle m'a témoignée tout au long de cette cohabitation quant aux différentes missions déléguées, ainsi qu'à l'exploitation des

inventaires et des dossiers d'œuvre en vue de ma recherche personnelle. Sa capacité d'écoute et de partage m'ont été extrêmement bénéfiques tant pour ces travaux que pour mon avenir professionnel.

Enfin, je remercie tout le personnel de l'Institut National d'Histoire de l'Art, de la Bibliothèque nationale de France, de la Bibliothèque Kandinsky et du site des Archives Nationales à Pierrefitte-sur-Seine, de leur accueil et leur bienveillance à l'encontre des jeunes chercheurs.

Bien évidemment, je remercie mes amis pour toutes leurs attentions qui ont contribué à maintenir mon moral au beau fixe.

J'ai une pensée toute particulière pour ma maman et ma sœur Alexiane qui ont su m'apporter la chaleur et le réconfort nécessaires lorsque l'exercice s'avérait par moment douloureux, et au moment où la solitude devenait pesante.

Je remercie également mon papa pour son impartiale relecture, ses remarques pertinentes, et la fierté dont il me témoigne, qui me porte à chaque instant.

Avant-propos

L'initiation à la recherche proposée par l'Ecole du Louvre lors de ma première année de master m'a confortée à poursuivre dans cette voie en intégrant le Master 2 – Recherche en Histoire de l'art appliquée aux collections.

J'avais donc à cœur de m'approprier un sujet captivant, conciliant deux disciplines étroitement liées que sont l'histoire et l'histoire de l'art. En effet, outre ma passion pour l'art, je nourrie également à titre personnel un intérêt profond envers l'épisode de la Seconde Guerre Mondiale.
Ainsi, je me suis présentée à mes anciens directeurs de mémoire de 1ère année – Madame Camille Morando et Monsieur Didier Schulmann – pour partager avec eux certaines pistes de recherche. Une discussion enthousiasmante s'en est suivie aboutissant rapidement à l'énoncé du sujet traité ici.
Il est certain que ce travail reposant d'une part sur une histoire des collections, et d'autre part, sur cet épisode précis de l'histoire contemporaine comblait parfaitement le dessein du master mais également mes propres envies.

La période invoquée, celle de l'occupation allemande de la France (1940-1944) est certainement l'époque historique la plus délicate à traiter, car celle-ci est solidement associée à l'un des épisodes de l'Histoire le plus extrême que l'humanité toute entière ait connue. Cela explique sans doute la production abondante d'études et autres exploitations en tout genre dont elle est depuis le sujet. Depuis quelques décennies seulement, le temps ayant opéré, nous sommes désormais prêts à dévoiler les faits les plus sombres, à révéler les secrets les plus pesants, et à les assimiler afin d'en appliquer les leçons sur notre temps présent.
Peut-être est-ce parce qu'elle est l'objet de multiples angles d'exploitation, que ses mystères en sont le plus appuyés ? Il n'empêche que j'ai rapidement constaté que cette dernière n'en a pas terminé de nous révéler ses énigmes, ses secrets. De multiples interrogations demeurent et persisteront, face à une situation qui fût inhabituelle et qui impliquait par conséquent des actions et des réactions exceptionnelles, et ce, dans un espace-temps très réduit. Voilà, les

principaux motifs qui m'invitent à avertir sur la difficulté à énoncer des conclusions : aujourd'hui, le temps agissant comme remède de guérison et les témoins étant amenés à définitivement disparaitre, je n'ai personnellement ressenti cette époque qu'à travers un apprentissage scolaire et les sources documentaires relevant de cet épisode. De même, malgré le « rejet » que nous pouvons éprouver vis-à-vis de cette époque, il est primordial de la considérer avec exactitude et retenue afin de ne pas tomber dans le piège le plus évident, celui d'une vision manichéenne des faits.

Evoquer les années sombres implique de façon inévitable à possiblement déranger certaines réalités, certaines évidences. Là où, précédemment aux années 90, cela aurait pu poser problème, je souligne aujourd'hui – tout en ayant conscience du caractère modeste et limité de ma recherche – n'avoir observé aucune réticence de la part de qui que ce soit à l'égard de cette dernière. Au contraire, je constate avec joie l'expression d'une curiosité certaine et d'un désir de connaissances manifeste. En effet, plusieurs professionnels du Musée national d'art moderne m'ont encouragé à la réalisation de ce travail ; celui-ci pouvant contribuer, je l'espère, à l'approfondissement de quelques connaissances sur la collection.

Il est vrai que les ouvrages français relatant l'épisode de l'Occupation ne connaissent un éveil tout particulier qu'à partir des années 90 seulement. Celui-ci fait suite à la reconnaissance verbale d'une responsabilité de l'Etat français durant cette période trouble, où une partie de la France collabora avec l'ennemi, et à la mise en place d'une dictature française.

A ce propos, je remarque qu'il est relativement rare d'accéder aux développements d'historiens de l'art sur cette époque trouble. En effet, le traitement de la question est davantage étayé par des historiens « purs », établissant à travers leurs écrits les relations « art-pouvoir » alors entretenues (le nazisme et la culture, la vie culturelle sous Vichy, art et Etat,…etc.).

A mon sens, et jusqu'à présent, seule l'historienne de l'art Laurence Bertrand-Dorléac[1] contribue à la fois à l'étude de la vie politique et des institutions culturelles, et en décrit les

[1] Historienne de l'art, elle est aujourd'hui professeur d'histoire de l'art à Sciences Po et chercheuse permanente au Centre d'histoire de Sciences Po.

pratiques et les œuvres artistiques. Toutefois, face à l'immense champ d'investigation qui se dessine alors, ses principales publications abordent dans un sens large l'ensemble des productions plastiques et des faits politiques, sociaux et économiques.

Quant au sort du Musée national d'art moderne, il ne fait l'objet d'études qu'à travers des chapitres ou articles réduits. Ces derniers visent essentiellement à exposer le caractère exceptionnel de son inauguration, en pleine Occupation (le 6 août 1942), et insistent régulièrement sur « *la maigreur et la médiocrité*[1] » de ses collections.

Pour obtenir des analyses quelque plus appuyées sur les œuvres même du musée, et voir apparaitre le terme générique « d'acquisitions », il est donc préconisé de se référer aux travaux dressant un historique de la collection. Pour la plupart, ces publications sont générées le plus souvent lors d'événements forts liés aux grandes mutations de la collection (notamment les inaugurations du Centre Georges Pompidou en 1977 et du Centre Pompidou-Metz en 2010).

Ainsi, mon sujet de recherche n'a pas pour prétention de revendiquer un caractère inédit – bien qu'il n'ait fait l'objet d'aucune étude à part entière – mais se veut davantage une forme de continuité aux travaux déjà amorcés.

S'ajoutent à la hardiesse de la tâche, plusieurs difficultés qu'il a fallu assimiler ou contourner.

En effet, derrière l'aspect précis et borné du sujet traité, se dissimule une condition logique à sa bonne analyse : la prise en compte d'une réalité globale du monde de l'art. Pour me concentrer sur les acquisitions du Musée national d'art moderne pendant l'Occupation, je me devais d'intégrer les différents facteurs propres à la période donnée, à savoir : une histoire du goût du public, une vision politique de l'appréhension de l'art en parallèle des événements historiques, une connaissance de la création artistique vaste et plurielle, ainsi que de son marché, et enfin les individualités à l'origine du processus d'inscription d'une histoire de collection.

De même, afin de visualiser un phénomène particulier ou une simple continuité, j'ai élargi la période d'investigation à l'année 1937 (date symbolisant la création officielle du Musée national d'art moderne) jusqu'à 1945 (date signant la fin du conflit mondial et le retour d'une

[1] BERTRAND DORLEAC Laurence, "Les Fausses continuités : l'ouverture du Musée d'art moderne en 1942", *Traverses*, n° 3/automne 1992, p. 84.

personnalité indissociable de l'histoire du musée, Monsieur Jean Cassou).

De plus, à la suite de ma première consultation de l'inventaire du Musée national d'art moderne, j'ai très vite été confrontée au nombre conséquent d'acquisitions effectuées entre 1937 et 1945, inscrites à travers les différents volumes classés par type de support : peinture, sculpture, dessin et enfin objets d'art. Nous avons convenu alors avec Madame Camille Morando qu'il était préférable de se focaliser sur un seul type d'œuvre, à savoir : les peintures. Ce choix s'explique notamment par le fait qu'elles représentent à elles seules, le plus important nombre d'acquisitions enregistrées ; se joint également la caractéristique non négligeable que ces dernières n'induisent pas l'existence de « multiples » contrairement aux autres supports. Enfin, il faut avouer qu'elles bénéficient d'un plus grand intérêt et d'une plus solide maîtrise théorique de ma part.

Autre point à souligner, l'adaptation à des méthodes et des outils de gestion des collections – alors bien différents de ceux actuels – s'est avérée nécessaire notamment face à des situations parfois « inconvénientes » s'expliquant par l'absence de technologie ce qui laisse davantage place à l'incertitude voire l'erreur humaine. Toutefois, cela participe en grande partie au « charme » de cette investigation. Les pages de l'inventaire et les dossiers d'œuvres consultés, datant de plus de 70 ans aujourd'hui, conservent la trace de multiples manipulations et accumulations de documentation provenant de différents producteurs du musée.

Quant aux archives du musée et des administrations qui s'y rapportent, elles ont été extraordinairement passionnantes par leur contenu et l'émotion qu'elles suscitent à la redécouverte d'une histoire. A ce sujet, du fait des conditions précaires engendrées par la guerre, la matérialité même de certains supports documentaires en a souffert. Ainsi, à plusieurs reprises, je me suis vu refuser ou allonger les délais de communicabilité pour certaines consultations, le mobile étant la grande fragilité des documents suscités.

Pour continuer avec les contraintes documentaires, je me dois d'insister sur la principale déception liée à mon sujet de recherche : la consultation de la série F21 (Beaux-Arts) aux Archives Nationales. Contrairement aux autres séries d'archives parcourues, je pense notamment à celle des Musées Nationaux où les procès-verbaux des conseils et comités d'acquisition sont clairement référencés et même reliés, j'ai constaté avec regret que ceux de la Direction générale des Beaux-Arts ne bénéficient pas de la même exemplarité de traitement. Derrière des intitulés de cartons accrocheurs, quelques déconvenues sont à

attendre selon les boîtes d'archives : profusion, éparpillement des documents, lacunes constatées liées à la période chronologique ou les supports techniques des œuvres, abondance de brouillons de lettres ou de notes sans grand intérêt. Par ailleurs, j'ai remarqué que parmi les quelques procès-verbaux rédigés par la Direction générale des Beaux-Arts m'étant parvenus, ceux-ci n'allaient pas au-delà de l'année 1942. De même que leur nombre était très réduit et par conséquent ne pouvait être représentatif de la réalité[1]. J'ai alors trouvé une maigre consolation dans l'explication suivante à savoir très certainement : la vaste étendue de documents émanant de cette administration, l'irrégularité des versements voire le non-versement et leur plausible dispersion à travers le nombre conséquent de cartons.

Pour autant, ces quelques difficultés enfin dévoilées ne m'empêcheront pas, je l'espère, de proposer une analyse détaillée se rapprochant au plus près des faits.

[1] A ce propos, j'ai suscité l'aide de Marine Zelverte, conservatrice du patrimoine et directrice des fonds du département Éducation-Culture-Affaires sociales aux Archives nationales – site de Pierrefitte-sur-Seine.
Deux mois après ma demande d'orientation de consultation effectuée début mai 2016, j'ai pu enfin bénéficier de son expertise sur le fonds extrêmement vaste. Cette dernière m'a indiqué que je trouverais très probablement les éléments recherchés dans les cartons encore non classés de la sous-série F/21, à savoir :

- F/21/NC/482: procès-verbaux de séances de la commission des achats et commandes de l'État de 1942 à 1948
- F/21/NC/482: procès-verbaux de séances de la commission des achats et commandes de l'État de 1943 à 1951
- F/21/NC/989 et 990: dossiers d'attribution d'œuvres d'art (1939-1946)
- F/21/NC/998: achats commandes et dépôts d'œuvres (1941-1961); Salons (1939-1940)
- F/21/NC/1066: attributions d'œuvres d'art (1911-1954)
- F/21/NC/1067: attributions d'œuvres au musée national d'art moderne (1937-1954)

Dans la mesure où ces cotes ne sont pas classées, elles ne figurent donc pas dans l'inventaire général de la sous-série F21 et ont ainsi échappé à mes recherches.
De ce fait, les documents en question suscitent une grande curiosité de ma part, mais ne sont toutefois pas librement communicables. En effet, une demande de communication exceptionnelle pour les consulter doit être faite, ce qui implique un délai d'instruction de la demande.
Par conséquent, la consultation de ces cartons fera, sans aucun doute, l'objet d'une consultation dès la rentrée, qui pourra être jointe à postériori à ma recherche.

Introduction

Pour relater les années d'occupation de la France par les autorités allemandes de juin 1940 à l'été 1944, il est nécessaire d'ingérer la globalité des éléments et des aspects propres à ces temps troubles, dans le but de reconstituer le plus fidèlement possible ce que fût la réalité historique. Et bien que le conflit s'étende sur une courte durée, l'extrême gravité qui se dégage de cet épisode marquera l'Histoire de France au plus profond de son essence, trahissant par-là, les valeurs fondamentales qui lui valaient jusqu'alors sa prééminence.

L'entrée de la France au cœur des hostilités à partir du 3 septembre 1939 inscrit à nouveau le pays dans un conflit mondial à la fois militaire mais avant tout idéologique. Moins d'une année après la déclaration de guerre, la défaite de la France s'annonce et prend une incarnation physique lorsque les troupes armées du IIIe Reich envahissent une partie de son territoire, dès le mois de mai 1940. Abasourdis par cette débâcle, les Français tentent à tout prix d'éviter le chaos inhérent à cette position de faiblesse. Dès lors, les premières négociations de « paix » éconduisent le statut de nation opprimée à la France, qui semble alors jouir d'un traitement de faveur de la part d'Hitler.

Le 22 juin 1940, la signature de l'armistice entre les deux nations concrétise un arrangement mutuel assurant à la France une « paix » sur le compte d'une politique de collaboration avec l'ennemi. A cette issue, les administrations et les personnalités rattachées au parti nationale-socialiste s'insèrent à des degrés divers dans le vie des Français. Ainsi sous la férule allemande, ce sont désormais les relations entretenues avec l'occupant qui régissent le sort de la France.

Dans l'immédiateté des péripéties de juin 1940 se forme à Vichy, un nouveau gouvernement patronné par la figure glorieuse du maréchal Pétain. Aussitôt, celui-ci tire avantage du déploiement des autorités du IIIe Reich dans le pays pour opérer des changements profonds aussi bien dans le système français qu'au sein de sa population. Le régime de Vichy est alors à l'initiative de nombreux bouleversements marquant ainsi une rupture flagrante avec la IIIe République. Progressivement, le nouvel Etat français se dirige au gré de ses procédures et de ses réformes sur la voie du fascisme, à l'instar de son

homologue allemand. De même, il façonne sa propre idéologie, celle de la « Révolution nationale » prônant simultanément un retour de la France « aux vrais Français » et à la tradition française.

Dès 1939, le tournant des évènements historiques et politiques aurait pu naturellement induire le renoncement à une vie culturelle. De la même manière, l'installation de l'occupant aurait pu étouffer les esprits créatifs et abjurer l'intérêt du public envers ces réalisations.
Cependant malgré les souffrances morales et matérielles liées à la nouvelle situation, les Français semblent résolus à retrouver rapidement leur quotidien. Après un temps d'arrêt, les institutions culturelles et les artistes reprennent peu à peu leurs activités, et le public ne tait guère son désir de les apprécier à nouveau. Cependant, le visage de la scène artistique se révèle métamorphosé.

En outre, la guerre est à l'origine de l'exode des collections nationales opéré dans le but d'assurer leur protection. Ces dernières sont alors vouées à rejoindre leurs repaires, les condamnant par la même occasion à l'isolement. En parallèle, certaines collections privées sont entièrement spoliées par l'occupant et sont l'objet de sa soif d'avidité et de cupidité. Quant aux Hommes, ils ne sont pas moins épargnés par les mutations, et en sont même les victimes de premier ordre. Tous sont à présent confrontés au choix de vie et de position qui leur incombe dans cette France meurtrie. Par ailleurs, un climat de censure vient à comprimer les expressions artistiques, qui de ce fait n'en suggère qu'une représentation amputée.

Ainsi à travers cette secousse à la fois politique et humaine, une interrogation pèse sur le devenir des musées durant cet épisode de la Seconde Guerre mondiale. Le sort de ces derniers a été pendant longtemps négligé par les études, et ce à juste titre, au regard du massacre humain qui y fût perpétré. Les recherches associées à l'histoire artistique de cette période sont rares, à la différence de celles rapportant les liens entremêlés de l'art et du pouvoir ; ce dernier appelant plus que jamais à imposer son idéologie par son intermédiaire.

Etudier plus particulièrement, la politique d'acquisition d'un musée abritant de plus une collection nationale, revient justement à disséquer avec précision les relations entre l'art

et l'Etat. Jusqu'alors ce sont ses fonctionnaires qui ont pour tâche d'appliquer sa politique culturelle. Et parmi les nombreux champs d'intervention de l'Etat, l'un d'eux se résume à garantir l'une des missions indispensables au développement de ses musées, à savoir : l'enrichissement de ses collections.

Par ailleurs à l'aube des années 30, le musée devient cet instrument de prestige indispensable à la grandeur d'une nation. A l'époque si l'on admet que la réputation d'un musée, à laquelle est également suspendue celle de l'Etat, dépend de la qualité de sa collection, il est de rigueur qu'elle se présente sous son meilleur jour. Par conséquent, les ambitions de l'Etat ne peuvent se réduire à une simple pulsion accumulatrice de trésors, mais s'inscrivent dans une volonté d'exposer aux yeux du monde les talents d'artistes se développant sur son sol.

Durant cet état de guerre, il est particulièrement saisissant de constater la continuité quasi intacte des acquisitions promulguées par les diverses administrations de l'Etat. Par ailleurs, ces dernières bénéficient d'un intérêt plus explicite de la part de l'Etat, se traduisant notamment par une légère hausse de leurs moyens financiers alors que l'atmosphère régnante ne consent à retenir pour mot d'ordre que celui de la restriction.

Quant au choix du Musée national d'art moderne, il s'explique par la singularité de son identité et de son action parmi l'ensemble des musées français. Si la ville de Paris apparait alors comme le scintillement des expériences esthétiques de toute une France, il émerge en son sein l'unique musée voué à l'exposition d'un art vivant : le Musée national d'art moderne.

La vocation même de son existence a pour tâche non seulement de rassembler les expressions esthétiques de son temps mais de distinguer, parmi elles, les plus dignes de concourir à la représentation d'une réalité artistique.

Le terme même de « modernité » ne se rapporte pas seulement à la date de création de l'œuvre mais invoque conjointement une différence vis-à-vis de ce qui la précède. Par conséquent, elle renferme la difficulté à détecter ce qui jusqu'alors n'a pu être encore révélé par le temps. De plus, l'étude d'une collection d'art contemporain est particulièrement captivante à l'heure où la modernité est condamnée moralement par le discours idéologique du gouvernement français et de son occupant.

Par ailleurs, bien que l'histoire de la collection du Musée national d'art moderne remonte au début du XIXe siècle, cette dernière se voit offrir l'opportunité de faire table rase à l'aube de la guerre.

En effet, un lieu digne de l'accueillir lui est enfin entièrement dédié. Cette construction enclenche simultanément la possibilité pour le musée de redorer sa réputation. Mais pour cela, il va de soi que le musée redéfinisse ses missions.

Enfin alors que ses camarades parisiens connaissent une mise en sommeil de leurs activités, le Musée national d'art moderne est l'unique musée à faire l'objet d'une inauguration, et ce, en pleine Occupation, le 6 août 1942. Durant 10 mois, il présente ainsi ses collections permanentes et révèle ses toutes dernières acquisitions au public. Cette figure d'exception dans le paysage parisien n'est pas sans rappel de la multiplicité des attitudes adoptées face à une situation qui ne laissait percevoir que l'incertitude.

Enfin, si la nature d'une collection définit le prestige du musée, alors il en va de rigueur d'en analyser l'introduction des œuvres qui constituent, encore aujourd'hui, le socle de sa collection. Ainsi, ce travail de recherche tend à répondre aux questionnements suivants, à savoir :

Quelle politique d'acquisition d'œuvres artistiques est menée par l'Etat, en vue d'une attribution au Musée national d'art moderne, durant la situation exceptionnelle que traverse la France d'alors ? Quels moyens sont engagés par l'Etat français à cet effet ?

Quels sont les modes et les procédures d'acquisitions privilégiés ? Y a-t-il une évolution fondamentale ou une stabilité de ces procédures pendant l'Occupation ? Quelles ont été les mutations et les attitudes au sein de la haute fonction publique ? Quel état d'esprit guide alors les choix des décideurs ? Quelles connaissances ont-ils des expressions artistiques contemporaines ?

Alors que le modèle national-socialiste exalte une purification du monde artistique via son idéologie et l'application d'une censure, ces dernières façonnent-elles la vision de la scène française ? Existe-il une ingérence ou une influence de l'occupant sur les acquisitions effectuées ? Quelle marge d'indépendance fut laissée au régime de Vichy ?

L'idéologie de la « Révolution nationale » aspirée à investir le champ de l'art a-t-elle contribué à la mise en pratique d'une politique culturelle ? Les nouvelles acquisitions

reflètent-elles alors les ambitions du régime de Vichy ?

Est-il approprié de parler d'un enrichissement de la collection ou seulement d'un accroissement ? Quel panorama d'œuvres et d'artistes est projeté ? Les acquisitions témoignent-t-elles d'un goût dominant du public ou de celui exprimé par les représentants de l'Etat ? Ces choix prennent-ils en compte la réalité d'une création artistique ?

A la suite de son inauguration en 1942, quelles relations peuvent être établies entre ce premier accrochage de la collection et les récentes acquisitions ? Cet événement culturel découlait-il d'une forme de collaboration culturelle ou peut-il être compris comme un acte de résistance de la part de ses initiateurs ?

Enfin combien d'œuvres acquises au cours de ces années d'Occupation se sont-elles révélées dignes d'être exposées encore aujourd'hui ?

Dans le but de répondre à ce florilège de questions, nous adopterons une focale progressive s'attachant à développer : l'historique, puis la politique d'acquisition et enfin l'objet d'art, en lui-même.

Dans un premier temps, les rapports entretenus entre les pouvoirs politiques et l'art vivant seront examinés. Ils permettront ainsi de caresser l'attention que porte l'Etat à l'égard du développement de la collection d'un art amené à s'institutionnaliser, et de son destin en temps de guerre.

Puis, nous tacherons d'analyser le degré d'intervention de l'Etat dans le processus d'enrichissement de son récent Musée national d'art moderne, que constitue alors l'acquisition d'une œuvre. Les choix opérés pour ce dernier se garderont alors d'indiquer les diverses influences auxquelles se soumettent les conseils et commissions d'acquisition, dont l'ambition est de générer une collection à l'image de son époque.

Enfin, nous nous accorderons sur le fait qu'il est une chose d'acquérir, il en est une autre d'exposer. Il faut donc voir le premier accrochage des collections permanentes comme la continuité, si ce n'est l'aboutissement d'une politique d'acquisition et la volonté de s'inscrire dans l'histoire de la collection.

I. Les relations entre l'art et l'Etat en France pendant l'Occupation

A. Entre bouleversement et continuité : le devenir de l'art contemporain en situation exceptionnelle

1. L'armistice, une modification majeure de la société et des administrations culturelles françaises

Le 14 juin 1940, les troupes allemandes pénètrent dans la capitale parisienne[1]. La chute de la ville, désormais aux mains de l'adversaire, précipite la vie de l'ensemble des Français dans une ambiance chaotique. Ils s'en trouvent déroutés à la fois par le chamboulement d'un quotidien et l'absence de tous repères politiques. Encore durement marqués par le premier conflit mondial et les multiples crises, les Français caressent aussitôt l'espoir d'obtenir une paix proche et concentrent leur ultime sursaut d'optimisme en la personne du maréchal Philippe Pétain. Ils projettent en lui l'image du sauveur de la nation et de cet ancien combattant triomphant qui éviterait à tout prix la guerre.

De tous les pays occupés[2] par l'armée du Troisième Reich, seule la France obtient de défendre son sort prochain et gagne l'opportunité de négocier avec l'ennemi. Le 25 juin 1940, l'armistice signé quelques jours auparavant entre les représentants des deux forces opposées entre en application. Il scelle ainsi les rapports entre une France vaincue et une Allemagne conquérante. Et si Hitler se montre si « permissif » dans les discussions des clauses, notamment en n'investissant qu'une moitié du territoire français[3], c'est davantage pour user des réflexes d'autonomie de la France et la tenir à l'écart de la guerre, en particulier celle menée contre l'Angleterre. De même, l'armistice lui assure un gouvernement et des administrations bien dociles, sans avoir pour autant la tâche pénible de s'initier dans leur gestion. Bien que privilégiée parmi les autres nations vaincues, la France n'est néanmoins pas sur un pied d'égalité avec l'Allemagne, elle apparait en effet être un partenaire à part entière, utile pour ses ressources économiques et militaires tant que cette

[1] (Annexes : Figure 1, p. 76)

[2] Le Danemark et la Norvège en avril 1940, puis le Luxembourg, les Pays-Bas et la Belgique en mai 1940.

[3] La France métropolitaine est divisée en deux zones, l'une occupée et l'autre libre. En réalité, elle est découpée en 5 zones : une zone rattachée au commandement militaire allemand de Bruxelles (le Nord), une zone annexée au Reich au mépris des conventions d'armistice (l'Alsace-Loraine), une zone interdite au retour des réfugiés ou réservée pour une éventuelle colonisation aryenne (Nord-Est et bande littorale) puis le reste de la zone occupée, et enfin la zone « libre » au sud de la « ligne de démarcation ».

dernière ne présente pas le moindre désir d'insoumission.

Les Français sont traumatisés par la défaite et trouvent progressivement une consolation lorsque les rênes du pouvoir sont entièrement confiées au maréchal Pétain. Cela fait suite au vote quasi unanime de l'Assemblée nationale, le 10 juillet 1940, qui instaure ainsi un régime autoritaire[1], et de ce fait met à mort la République. Prestement, les volontés du nouveau gouvernement formé ne tardent pas à définir la politique de coopération avec l'occupant. D'ores et déjà inscrit à l'article 3 de l'armistice[2], le terme de *collaboration* assure la mise en place d'un travail en commun effectué avec les autorités du Reich, plus honnêtement sous leur commandement[3], dans lesquelles ce sont désormais les relations franco-allemandes qui déterminent l'avenir de la France.

Sitôt la fin de la guerre en 1944, les principaux représentants de ce régime de Vichy tout comme une partie des Français se sont défendus en invoquant l'argument du « double-jeu ». Depuis le début, ils auraient anticipé la chute du Troisième Reich et s'étaient efforcés de préserver la vie des Français, tant d'un point de vue moral et matériel que charnel. De même que le raisonnement consistant à croire en la totale soumission de Vichy aux directives allemandes est faux. Le régime de Pétain, lui-même, est à l'initiative des nombreux

[1] Face à l'avancée de l'armée allemande, le gouvernement de Paul Reynaud quitte la ville de Paris pour rejoindre la Loire, puis finalement Bordeaux. Lors de sa réunion du 16 juin 1940 portant sur l'union envisagée des forces françaises et britanniques, un conflit éclate entre les partisans de l'armistice et ceux qui souhaitent poursuivre la guerre. A son issue, Paul Reynaud remet sa démission au président de la République Albert Lebrun qui nomme immédiatement le maréchal Pétain en tant que nouveau Président du Conseil. Le 17 juin, ce dernier demande aux Français de cesser les combats, avant d'avoir discuté de l'armistice.
Depuis Londres, le général de Gaulle prononce son appel du 18 juin à résister.
Le 21 juin, certains membres du gouvernement Paul Reynaud tentent de fuir à bord du paquebot le *Massilia* afin de rejoindre les terres d'Afrique du Nord et y former un gouvernement d'exil. Cependant dès leur arrivée, ils sont arrêtés et accusés de « désertion devant l'ennemi ». A son bord, se trouvaient les personnalités suivantes : Edouard Daladier, Georges Mandel, Pierre Mendès France, ou encore Jean Zay, ancien ministre de l'Education nationale et des Beaux-Arts.
Le 22 juin 1940, l'armistice est signé dans le wagon de Rethondes, et son application est effective à partir du 25 juillet. Le 1er juillet 1940, le gouvernement Pétain s'installe avec la plupart des membres des Assemblées, dans la station thermale de Vichy. Ce choix d'abord provisoire, perdure tout au long de l'Occupation malgré les tentatives de retrouver la capitale parisienne.

[2] « *Dans les régions occupées de la France, le Reich allemand exerce tous les droits de la puissance occupante. Le Gouvernement français s'engage à faciliter par tous les moyens les réglementations relatives à l'exercice de ces droits et à la mise en exécution avec le concours de l'Administration française. Le Gouvernement français invitera immédiatement toutes les autorités et tous les services administratifs français du territoire occupé à se conformer aux réglementations des autorités militaires allemandes et à collaborer avec ces dernières d'une manière correcte.* » - Texte de l'armistice signé à Rethondes le 22 juin 1940.

[3] Le 8 août 1940, Hitler nomme Otto Abetz, ancien professeur de dessin, comme ambassadeur d'Allemagne à Paris. Sous ses directives, une véritable direction politique émanant directement d'Allemagne se constitue dans la capitale, jusqu'en 1944.

bouleversements qui marqueront de façon indélébile l'histoire de la France. En effet, il profite justement de l'occupation allemande pour assouvir ses ambitions de rénovation nationale, visant à injecter des mutations profondes d'ordre politique, administrative, institutionnelle et sociétale.

Si nous devions résumer le déroulement de ces 4 années terribles pour les Français, nous pourrions nous référer aux dires de Robert Paxton[1]. Selon lui, deux phases sont à distinguer :

- La première qui s'étend de 1940 à 1942 correspond davantage à l'élaboration du régime de Vichy et son aspiration idéologique à la « Révolution nationale »[2]. Cette dernière prend fin dès le retour de Pierre Laval au gouvernement en avril 1942, et conjointement avec le constat de la perte d'influence du maréchal Pétain.
- La seconde concerne les deux dernières années du conflit : les tensions avec les autorités allemandes sont des plus extrêmes à la suite de l'occupation totale du pays en novembre 1942. Dans le même temps, les voix de la Résistance se font plus en plus entendre.

D'urgence, le régime de Vichy né récemment doit alors agir pour un redressement à la fois moral et économique. Dès juillet 1940, l'autorité et la discipline s'infiltrent dans le système français engendrant **la révision des administrations publiques**.

En ce qui concerne la réorganisation de l'administration à laquelle nous portons un intérêt tout particulier, soit la Direction générale des Beaux-Arts (1870-1940), celle-ci reste sous la tutelle du Ministère de l'Education nationale[3] qui prend désormais la forme d'un Secrétariat d'Etat à l'Education nationale et à la Jeunesse. Elle est de la même manière rebaptisée Sous-secrétariat aux Beaux-Arts[4] dont les bureaux sont transférés définitivement à Vichy. Selon la

[1] PAXTON Robert, *La France de Vichy : 1940-1944*, Paris, Ed. du Seuil, 1997.

[2] La « Révolution nationale » est un programme idéologique directement établi par les membres de Vichy cherchant à renouer avec la tradition française dans l'intérêt général de la population. Elle vise à opérer un redressement moral du pays perçu comme décadent, rejetant la faute sur l'ensemble des valeurs inhérentes à la vie moderne. Les valeurs de stabilité sociale sont alors glorifiées, celles de la trilogie « *Travail, Famille, Patrie* » remplacent désormais la devise républicaine « *Liberté, Egalité, Fraternité* ».

[3] Ce Secrétariat d'Etat de l'Instruction publique et à la Jeunesse, puis de l'Education nationale et à la Jeunesse est composé : d'un Sous-secrétariat général de l'Instruction Publique et d'un Sous-secrétariat général des Beaux-Arts. Six personnalités se succèdent à sa tête entre 1940 et 1944, à savoir : Albert Rivaud, Emile Mireaux, Georges Ripert puis Jérôme Carcopino à partir de février 1941, et enfin Abel Bonnard à partir d'avril 1942. – AN : F21/8086, *Administration : fonctionnement de l'administration et de la direction générale des Beaux-Arts, 1940-1944.*

[4] Dans le but de faciliter la lecture de ce mémoire, et s'épargner les nombreuses autres appellations de

loi du 13 décembre 1940 propre à la réorganisation de l'administration, le Sous-secrétariat aux Beaux-Arts est divisé en deux grands services subdivisés en huit bureaux aux attributions bien définies : un service de l'Enseignement, des Travaux d'art et des spectacles[1] et une Direction des Services d'Architecture[2] justement née de cette réorganisation, sans oublier le bureau de la comptabilité et du personnel.

Outre cette subtile redéfinition du partage des départements, la première conséquence, actée dès la formation du gouvernement Pétain, est **la « purification » des membres de toutes ses administrations**. Cela revient à lutter contre la République en révoquant tous ceux qui témoignent des opinions politiques contraires à celles du régime en place, souvent trop liées à « la gauche » ; mais également tous ceux perçus comme responsables de la défaite française, à savoir les Juifs, les francs-maçons et les communistes. Il est légitime de penser que derrière cette entreprise se dissimulent les consignes dictées par l'occupant. En réalité, il est plus juste d'évoquer une influence idéologique se soldant par une décision incontestablement française, sous l'œil assidu des autorités allemandes[3].

Dans le milieu culturel, les Juifs sont les premiers à en subir les effets dès le mois de juillet 1940 : parmi eux, Julien Cain, administrateur de la Bibliothèque nationale et Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts[4]. Aussitôt révoqués, ils sont remplacés par des personnalités nommées directement par le sommet de l'Etat. C'est ainsi que Louis

---

ses institutions, nous conserverons, dans le cas d'une évocation générale, les intitulés de : Ministère de l'Education nationale et Direction générale des Beaux-Arts.

[1] Ce service comprend : un bureau de l'Enseignement, Manufacture et Mobilier National, un bureau des Travaux d'Art, Musées et Expositions, un bureau de la Musique et des Spectacles et un service d'Action artistique.

[2] Ce service comprend : un bureau de l'Architecture, un bureau des Bâtiments civils et des Palais Nationaux, un bureau des Monuments Historiques, un bureau de la Liquidation des Dépenses et du Contentieux et enfin un bureau du Contrôle technique.

[3] Après l'agitation des premiers mois, la Délégation générale du gouvernement français transmet à ses directeurs la lettre suivante, datée du 27 décembre 1940 : « *Le Commandant des Forces militaires allemandes en France a fait connaitre à la Délégation Générale qu'il renonçait à partir du 24 décembre à l'examen préalable de tous les arrêtés et décrets devant paraitre au JO et qui ont exclusivement pour objet la nomination, la révocation, la mise à la retraite, la mutation etc, de fonctionnaires. […] Au moment où il renonce à la communication préalable des projets de ce genre, le Haut Commandement Allemand ne doute pas que le Gouvernement français, dans les décisions concernant le personnel, tiendra désormais compte tout spécialement, des intérêts de la puissance occupante, ainsi que les circonstances actuelles l'imposent.*

Il continue d'ailleurs à se réserver le droit d'exiger la révocation des fonctionnaires qui ne collaboreraient pas correctement avec les services de l'administration militaire allemande. » - AN : F21/8086, *Administration : fonctionnement de l'administration et de la direction générale des Beaux-Arts, 1940-1944.*

[4] Tous deux sont révoqués par le décret du 23 juillet 1940. – Journal Officiel de la République Française, 25 Juillet 1940, n° 181. Quelques jours auparavant, Georges Huisman s'était également joint aux députés, sénateurs et hauts-fonctionnaires qui prirent le Massilia en direction de l'Afrique du Nord, le 21 juillet 1940.

Hautecoeur, conservateur du Musée du Luxembourg est nommé Secrétaire général des Beaux-Arts[1], ce jusqu'en avril 1944. Dès lors, il affiche sa volonté de réviser certaines avancées propre à l'élargissement des intervenants amenés à prendre les décisions dont son prédécesseur Huisman était à l'origine.

Mais une fois les principaux hauts-fonctionnaires écartés s'en suivent d'autres révocations à un échelon subalterne, à l'exemple de Jean Cassou. Celui-ci partage cet épisode à travers ses mémoires[2], alors qu'il est conservateur du Musée national d'art moderne et adjoint de Louis Hautecoeur. A l'instant où il est mis à la retraite, il est remplacé à ce poste par Pierre Ladoué, ancien adjoint de Hautecoeur au Luxembourg. D'autre part, Jacques Jaujard s'emploie à la nomination au Musée national d'art moderne d'un jeune conservateur proche des artistes indépendants, Bernard Dorival, comme suppléant de Ladoué. D'autres personnalités du monde des musées se sont vus plus tard reprochés leurs origines après les premières mesures ayant frappé les israélites, ou leur attitude[3]. En définitive, ces nombreux mouvements de personnalités ne sont pas sans conséquence sur le devenir et les actions de l'administration des Beaux-Arts puisqu'ils concourent à l'exclusion des esprits les plus progressistes, si ce n'est avant-gardistes. Toutefois, ceux-ci sont à contrebalancer avec le maintien de nombreux autres fonctionnaires à l'exemple de Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux depuis 1939.

Il est ici important de se remémorer le contexte de l'époque où la méfiance et la suspicion s'immiscent dans les relations professionnelles. Les fonctionnaires les plus réfractaires au régime se trouve confronté à une question d'ordre éthique revêtant deux

---

[1] « *Art. 1er. — M. Hautecœur (Louis), conservateur des musées nationaux et professeur à l'école nationale supérieure des beaux-arts, est nommé, à compter du 24 juillet 1940, directeur général des beaux-arts, en remplacement de M. Huisman*. » - Journal Officiel de la République Française, 11 août 1940, n° 198.

[2] En septembre 1940, Louis Hautecoeur annonce à Jean Cassou la signature prochaine par le ministre de l'arrêté établissant sa nomination en tant que conservateur en chef du Musée national d'art moderne.
« *Il [Louis Hautecoeur] m'avait dit : « C'est fait. Le ministre a signé votre nomination. Je lui avais très franchement expliqué […] que vous veniez du Cabinet de Jean Zay, que vous aviez soutenu les républicains espagnols, etc., mais que l'on ne pouvait douter de votre farouche patriotisme et qu'enfin votre personnalité d'écrivain et surtout d'écrivain d'art, etc., vous désignaient tout naturellement à ma succession. On était au courant de tout cela, on était d'accord et le ministre a conclu : « Le Maréchal ne veut pas de représailles. » Comme je hochais la tête : « Mais qu'avez-vous donc à craindre dans tout ça ? s'exclama Hautecoeur. Cette nomination est parfaitement régulière. Il n'y a rien à y redire. » Et il partit, enchanté. De retour chez moi, je tournai le bouton de la radio et entendis : « Le communiste juif rouge espagnol front populaire franc-maçon anarchiste Jean Cassou, membre du cabinet d'un ministre juif du ministère du Juif Blum, le Juif Jean Zay fauteur de guerre, etc., est nommé conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne. » Le lendemain, j'étais destitué et mis à la retraite. ».* – CASSOU Jean, *Une vie pour la Liberté,* Paris, Robert Laffont, 1981, p. 142.

[3] Raymond Escholier, conservateur du Musée du Petit-Palais et André Dezarrois, conservateur du Musée du Jeu de Paume.

issues possibles : partir pour ne pas être assimilé à cette dictature ou rester dans l'administration de Vichy afin de poursuivre la protection des œuvres d'art quitte à collaborer avec l'ennemi[1], en étant convaincu de ne pas être influencé par les dérives totalitaires sans éveiller les soupçons.

Quant au Sous-secrétariat des Beaux-Arts sous Vichy, il poursuit ses missions d'avant-guerre portant principalement sur la protection et la défense des collections nationales, sur la démonstration de son soutien aux artistes vivants par la commande, l'acquisition d'œuvres d'art et l'organisation d'expositions. Des réformes et des lois sont évidemment à noter notamment celles portant sur la réforme des musées et des manufactures, des fouilles archéologiques, ou encore des monuments historiques mais toutes auraient pu découler des initiatives de la précédente république. Toutefois, Laurence Bertrand-Dorléac énonce les réformes propres à Vichy et aux nouvelles valeurs du régime : « *le renforcement des pouvoirs de l'administration, la constitution d'une « intendance » artistique et culturelle dans chaque région, une réforme de l'enseignement et la création d'une corporation des arts graphiques et plastiques*[2] *qui devra participer à la croisade contre le mauvais gout et à la rationalisation de l'activité sociale en faveur des artistes*. »[3].

Au regard de son prédécesseur ce Sous-secrétariat aux Beaux-Arts, dirigé tout au long de son existence par Louis Hautecoeur, semble témoigner d'une volonté de rupture se traduisant par la recomposition de ses acteurs, sans toutefois en modifier leurs missions. Les principales transformations sont inhérentes à l'excitation des premiers mois, mais se confirment davantage comme des tentatives dès lors que l'idéologie d'une « Révolution nationale » s'affaiblie. Plus que jamais, les mots d'ordre qui dominent tout au long la

[1] A l'exemple de la relation entretenue entre Jacques Jaujard et le Comte Franz von Wolff-Metternich, envoyé par Hitler à Paris dès la signature de l'armistice en tant que Chef du Service de protection artistique allemand nommé *Kunstschutz*. Les deux hommes entretenaient visiblement des relations excellentes, du moins tout à fait cordiales et professionnelles entre deux passionnés d'art. Aux yeux des Allemands, le Comte de Metternich pris sa mission de protection des collections françaises un peu trop à cœur et fut démis de ses fonctions en 1942. Les oppositions de ce personnage à son propre parti encouragent les qualificatifs héroïques à son sujet. Cependant, n'est-il pas plus raisonnable de traduire son comportement par un sentiment patriotique, qui traversait bon nombre d'Allemands attachés au respect des conventions internationales afin de ne pas compromettre leur réputation de nation disciplinée.

[2] Hautecoeur n'est jamais parvenu à mettre en place une corporation des arts plastiques, toutefois il créé en 1940 un Ordre des Architectes. D'après Laurence Bertrand-Dorléac, il avait fait part de ses réticences au gouvernement et le projet fut abandonné, pour finalement rejaillir avec son successeur Georges Hilaire en août 1944.

[3] (BERTRAND-DORLEAC, 1986)

politique culturelle de Vichy sont « prestige » et « protection » de l'ensemble des expressions artistiques françaises, aux mépris d'une grande majorité de ses représentants. Faut-il voir à travers cet étalage, un acte de résistance face à l'ennemi ou plutôt la danse de séduction adressée à l'Allemagne de l'aptitude de la France à collaborer pour la construction d'une Europe nouvelle ?

2. La cohabitation avec le modèle national-socialiste et son attitude envers l'art contemporain

Durant ces quatre années, les Français côtoient les uniformes allemands qui leur rappellent chaque jour la défaite. Et bien que la présence allemande sur le territoire français soit avant tout militaire, l'idéologie plus que les actes en somme s'infiltre dans tous les domaines y compris la culture. Il est toutefois difficile de clairement définir les liens qui se sont formés entre Vichy et les autorités occupantes au sujet d'une politique artistique pour la France. Si les effets inconscients d'une fréquentation quotidienne ou d'une fusion imposée ou bien encore d'une aspiration à l'imitation sont incontestables, ils n'en demeurent pas moins difficiles à cerner.

Toujours est-il que le comportement totalitaire de l'Allemagne nationale-socialiste à l'égard de l'art est parvenu jusqu'aux oreilles de ses pays voisins. Depuis le début des années 30, l'art est une déclinaison intégralement investie par l'idéologie nationale-socialiste et la diffusion de cette dernière. Loin d'être simplement un instrument de propagande, l'art constitue la première exécution d'un monde nouveau auquel aspirent ses partisans, parmi lesquels émerge son principal théoricien : Alfred Rosenberg. Ce disciple d'Hitler voue la plupart de ses écrits à la renaissance allemande par le biais de la culture. Dans sa principale œuvre littéraire *Le Mythe du XXe siècle*, il soumet la réécriture d'une histoire universelle et la relecture des arts dans le but d'éveiller l'âme de la « race » allemande et sa supériorité, ceci afin d'en faire une référence ultime à l'édification d'une nouvelle civilisation[1]. De ses dires, il n'y a visiblement aucune distinction effective entre le mythe et la réalité, le mythe étant

[1] « *Presque tous les philosophes qui ont parlé de l'immuabilité de l'esthétique ou de la fixation des valeurs en art ont, en fait, occulté ou négligé un idéal racial de la beauté, un rapport physique et une valeur suprême raciale dans l'âme.* » – ROSENBERG Alfred, *Le Mythe du XXe siècle*, Paris, Avalon, 1986, p. 263.

amené à devenir réalité.

Cette future révolution de l'homme et de sa société d'après l'idéologie nationale-socialiste prend appui sur la certitude que le génie artistique résulte d'un génie biologique, personnifié à travers la figure de « l'Aryen ». Celui-ci s'illustre à travers un panorama d'œuvres et d'auteurs précisément sélectionnés dont l'esthétique est qualifiée de « purement germanique »[1]. En définitive, la mise en lumière de cet art témoigne d'une conception artistique bornée à un art du passé et autolâtre. Le réalisme, le romantisme, et l'héroïsme sont prônés au détriment de toutes expressions instinctives et/ou attestant d'une influence étrangère.

Depuis 1933, des conférences sont organisées régulièrement en Allemagne réunissant historiens de l'art, conservateurs et directeurs de musées afin de déterminer quels sont les artistes, anciens comme modernes, qui recevront l'étiquette de « dégénérés ». Voilà, le qualificatif qui condamne aussi bien l'auteur que son œuvre à une exclusion, si ce n'est une destruction totale. De surcroit, il est accusé des maux de ce monde[2]. La censure s'exerce sur les artistes Juifs puisque la décadence est orchestrée par eux, les artistes subissant une influence juive ou bolchevique, les artistes dont l'œuvre est empreint d'une personnalité excessive, jugée trop audacieuse ou encore ceux dont les représentations viennent à déshonorer les valeurs relayées par le régime nazi[3]. De manière toujours aussi méthodique

[1] Principalement les œuvres purement nordico-germaniques (Brueghel, Rembrandt, Van Dyck, Vermeer, Cranach, Holbein), parmi elles un grand nombre de primitifs hollandais et flamands des XVII et XVIIIe siècles. Mais également des artistes italiens notamment de l'école vénitienne (Primatice, Véronèse, Bellini, Tintoret) et quelques maîtres de l'école française (Poussin, Boucher, Fragonard).

[2] «*Celui qui ne veut pas voir cet état des choses, se rend complice de la prostitution lente de notre avenir qui assurément repose sur la génération qui vient. Cette purification de notre civilisation doit s'étendre sur presque tous les domaines. Théâtre, art, littérature, cinéma, presse, affiches, étalages, doivent être nettoyés des exhibitions d'un monde en voie de putréfaction pour être mis au service d'une idée morale, un principe d'Etat et de civilisation.* » – HITLER Adolph, *Mein Kampf-Mon combat*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2014, p. 254.

[3] La même année que l'Exposition universelle de 1937 est organisée dans la ville de Munich l'exposition intitulée *Entartete Kunst* (trad. : Art dégénéré). A visée didactique d'après ses instigateurs, elle se veut le rassemblement de toutes les expressions artistiques désignées comme pathologiquement décadentes et dont le développement se fit en Allemagne. En réalité, cet évènement se révèle davantage être un peloton d'exécution de la scène artistique moderne pour tous les artistes dont les noms sont mentionnés. (Annexes : Figure 2, p. 77)

Les titres données aux salles évoquent explicitement les raisons de leur condamnation : *Ils raillaient même Dieu* (Emil Nolde, Max Beckmann, Christian Rohlfs, …etc.) ; *Manifestations de l'âme juive* (Jankel Adler, Marc Chagall, Ludwig Meidner, …etc.) ; *Idéal : Crétin et prostituée* (Otto Mueller, Ernst Ludwig Kirchner, …etc.) ; *Insondable saleté* (Oskar Kokoschka, Karl Hofer, …etc.) ; *La Folie comme méthode* (Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff, …etc.) ; *Anarchie* (Lovis Corinth, Franz Marc) ; mais également l'artiste Otto Dix, chef de file de la Nouvelle Objectivité, pour son antimilitarisme et le pacifisme militant ; George Grosz, le peintre de la critique sociale et assimilé au bolchevisme ; ou encore Wassily Kandinsky pour son art non-figuratif et surtout ses

des listes de noms sont dressées, d'abord attachés aux artistes allemands, elles s'élargissent peu à peu aux noms d'artistes célèbres dont les œuvres circulent sur le marché européen. Pour autant, il n'existe pas de liste unique, et il s'avère infaisable d'en faire connaître une. Car à ce sujet, même les hauts-dignitaires nazis sont entaillés par les contradictions ; faut-il y percevoir le privilège d'acquérir ou la manifestation sincère d'un goût personnel ? De toute évidence, les choix sont loin de faire l'unanimité[1] et d'être suivis par tous[2] . Pour ne rien simplifier, ils sont également sujets à de nombreuses exceptions. L'art moderne, mais d'autant plus la création d'avant-garde, figurent en première ligne de cette épuration généralisée tant au sein des milieux artistiques que des institutions muséales. La composition même des collections de musées allemands est revisitée voire liquidée lors de grands ventes organisées à l'étranger, sans en négliger leur rentabilité dans l'économie de guerre[3]. A l'exemple de la vente de Lucerne de 1939[4] où figurent principalement les noms d'artistes incarnant l'école moderne française : Henri Matisse, Marie Laurencin, Georges Braque, André Derain, Paul Gauguin ou encore Vincent Van Gogh et Pablo Picasso. De ces artistes, les collections nationales françaises possèdent des œuvres. Pour autant, il est notable de faire remarquer qu'aucune volonté de purification des musées français, et plus particulièrement des musées d'art moderne, n'est à déclarer durant la période de

origines russes. – Voir PALMIER Jean-Michel (sous la dir. de), *L'art dégénéré : une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, J. Bertoin, 1992.

[1] En 1938, le journaliste Maurice Van Moppès du Journal Beaux-Arts rapporte un récent scandale ayant éclaté au cours d'une conférence réunissant les directeurs des musées allemands et Walter Hansen, organisateur de l'exposition *Entartete Kunst* : « *Van Gogh se voit reprocher sa folie. Mathias Grünewald est considéré comme dépourvu d'héroïsme et atteint de la Psychose du Péché originel. Enfin, Rembrandt se voit qualifié de l'appellation, honteuse dans l'Allemagne d'aujourd'hui, de peintre du ghetto. C'est cette dernière phrase qui déclencha le scandale. La conférence fut interrompue par le tumulte et les protestations des directeurs de musées.* » – « Van Gogh, Mathias Grünewald et Rembrandt seront-ils expulsés des Musées allemands ? », *Journal Beaux-Arts - chronique des Arts et de la curiosité*, n°264, 21 janvier 1938.

[2] Pour exemple la collection de Göring rassemblée dans sa propriété de Carinhall présente des tableaux de Boudin, Monet, Sisley, Corot, Renoir mais également Cézanne ou encore Van Gogh. Or, l'Impressionnisme entre autre est considéré par les nazis comme le courant à l'origine même de la décadence artistique. – Voir DREYFUS Jean-Marc, *Le catalogue Göring*, Paris, Flammarion, 2015.

[3] « *Voici, que les Allemands vont vendre les chefs-d'œuvre de leurs musées pour se procurer des devises étrangères. Ils cherchent à vendre actuellement aux Etats-Unis certaines œuvres de leur patrimoine artistique ayant la plus grande valeur marchande.* » – « L'art devient-il contrebande de guerre ? », *Journal Beaux-Arts – chronique des Arts et de la curiosité*, n°356, 16 mars 1940.

[4] Plusieurs ventes d'œuvres d'art appartenant à des musées allemands avaient été déjà organisées, notamment à Londres et à Oslo. Cependant en 1939, a lieu la plus retentissante de toutes, dans la ville de Lucerne. La vente présente quelques 125 peintures et sculptures. Du fait de la qualité des œuvres, les ventes déchainèrent une grande curiosité. Il semble qu'au milieu de tous les représentants envoyés par l'Angleterre, les Etats-Unis, la Belgique, …etc., la France n'ait pas conclu, ni même envisagé la moindre acquisition. Toutefois, notons que la Belgique procède à l'achat d'une dizaine d'œuvres exceptionnelles pour ses collections publiques. – Voir DUSCHENE Jean-Patrick, *L'art dégénéré selon Hitler : la vente de Lucerne*, 1939, la Cité Miroir (Liège), 16 octobre 2014-29 mars 2015, Liège, Musée d'art moderne, 2014.

cohabitation, tant de la part des autorités allemandes que de Vichy. Alors, comment expliquer une fois encore cette exception de traitement[1] ? Certes une forte mobilisation des responsables français pour la protection des collections nationales est incontestée, néanmoins celle-ci aurait pu être aisément enrayée par les ambitions de l'occupant. Laurence Bertrand-Dorléac[2] émet diverses explications à ce sujet, desquelles la plus pertinente, est animée par le souhait de l'occupant d'exhiber cet art « décadent » dont Paris est proclamé en être le berceau dans l'intention d'illustrer plus encore la dégénérescence du pays hôte. Ce fait profite également à un déchainement assez commun de critiques internes qui se déversent sur la création contemporaine et encourage d'autre part un phénomène d'autocensure, du fait de l'occupation ennemie qui inhibe la scène artistique française.

Seul un pouvoir politique suffisamment puissant s'avère en mesure de procéder à un assainissement aussi global et profond du champ artistique, et d'en espérer l'influence auprès de ses nations subordonnées. Afin d'asseoir cette emprise tant politique qu'artistique sur la France, les autorités nationales-socialistes se montrent particulièrement investies lorsqu'il s'agit d'organiser des manifestations culturelles, lesquelles sont voilées d'une détermination à imposer leur modèle de vie et de pensée. Toutes naissent sous une impulsion allemande qui, résonnant dans les idées affirmées par la « Révolution nationale » du maréchal Pétain, engendre alors une collaboration franco-allemande sur ces projets. La plupart sont d'ordre politique[3] et attestent de la volonté d'un rapprochement mutuel[4]. Lorsque la matière artistique est abordée, elle est toujours discriminée pour des raisons raciales ou politiques, mais rarement pour des raisons de contenu, de formes ; à l'exemple de

[1] Soulignons que les collections publiques de l'Europe de l'Est furent systématiquement pillées contrairement à l'Ouest où le pillage fut ciblé sur les familles juives. – DREYFUS Jean-Marc, *Le catalogue Göring*, op. cit. p. 45

[2] (BERTRAND-DORLEAC, 1986)

[3] Dans un ordre chronologique : *La Franc-maçonnerie dévoilée* (octobre-novembre 1940, Petit-Palais, Paris) ; *La France européenne* (mai 1941, Grand Palais, Paris) ; *Le Juif et la France* (septembre 1941-janvier 1942, Palais Berlitz, Paris) ; *Le bolchevisme contre l'Europe* (avril-juin 1942, Salle Wagram, Paris) ; *La vie nouvelle*, second volet de *La France européenne* (avril 1942, Grand Palais, Paris).

[4] « *Ainsi, l'exposition de La France Européenne est un acte de foi et un acte d'énergie. Nous entendons prouver que la France est prête à fournir volontairement sa contribution au monde qui s'édifie.* » - Discours d'inauguration prononcé par Fernand de Brinon, délégué général du gouvernement français dans les territoires occupés, face aux représentants allemands lors de l'exposition *La France européenne*. – Vidéo : *Inauguration de l'exposition de la France européenne au Grand Palais*, 6 juin 1941, site de l'INA : http://www.ina.fr/video/AFE85000540.

l'exposition *Le Juif et la France* de 1941[1], où la décadence et l'avarice du peintre juif sont soulignées tandis que « *nos peintres, devant des toiles pleines de goût et de finesse, meurent de faim* ».

L'événement artistique le plus retentissement durant toute la période d'Occupation est assurément l'exposition dédiée à l'artiste officiel du parti national-socialiste, Arno Breker, au sein du Musée de l'Orangerie[2] en 1942. De toutes les appropriations artistiques et passéistes effectuées au service de l'idéologie nazie, il en est une qui symbolise sur tous les points l'art « de demain » spécifiquement nazi : la sculpture d'Arno Breker. Directement inspirée des sculptures de marbre antiques, elle exulte la race aryenne à travers la représentation du héros dans des proportions monumentales. Voilà, le modèle de l'artiste contemporain allemand dont la revue *Signal* se félicite du succès de l'exposition : « *Ce succès sensationnel n'est point dû aux efforts officiels. La vraie raison en est beaucoup plus profonde : des cercles de plus en plus larges sont prêts à reconnaitre la nouvelle union européenne qui se forme sous l'égide de l'esprit de paix et non par le glaive. Et Arno Breker est un des premiers messagers de cet esprit nouveau* »[3]. A en croire cette revue, cet évènement n'a pas été patronné par les autorités occupantes, mais par le gouvernement français, et doit être vu comme la démonstration indéniable d'une rencontre franco-allemande s'accordant sur la définition même d'une esthétique féconde[4], socle d'un art « nouveau ». Tandis que certains

[1] *Le Juif et la France*, Palais Berlitz (Paris), septembre 1941-janvier 1942, Paris, Institut d'étude des questions juives, 1941, n. p. (Annexes : Figure 4, p. 79)

[2] Le choix du Musée de l'Orangerie n'est pas anodin, il est en effet le lieu consacré aux honneurs adressés aux grands maîtres français, à l'exemple de l'exposition rétrospective C*entenaire Monet-Rodin* de 1940. – Voir *Arno Breker*, Musée national de l'Orangerie (Paris), 15 mai-31 juillet 1942, Berlin, O. von Holten, 1942. (Annexes : Figure 4, p. 79)

[3] « Un succès : l'exposition d'Arno Breker à Paris », *Signal*, n°15/août 1942. *Signal* était la principale revue de propagande allemande distribuée dans l'ensemble des pays occupés et traduite dans de multiples langues.

[4] Notons qu'aucune œuvre d'Arno Breker n'entre dans les collections nationales, encore moins lorsque la période d'Occupation prend fin.
En septembre 1945, le Directeur des domaines de la Seine transmet à Jean Cassou, alors conservateur en chef du Musée national d'art moderne, l'inventaire établi des biens dépendant du séquestre du sculpteur allemand Arno Breker. Il l'interroge quant à un susceptible intérêt artistique de sa part, lui assurant dans ce cas la délivrance d'une autorisation de visite, en vue certainement de possibles futures acquisitions pour le compte des Musées nationaux.
Ce à quoi, Jean Cassou répond : « *J'irai volontiers visiter les locaux où sont entreposées les œuvres de cet artiste où j'y enverrai mon collègue M. Dorival, mais je puis vous informer dès maintenant, que sans éprouver le besoin de les revoir, j'en ai une idée très suffisamment nette et précise pour pouvoir exprimer l'opinion que leur valeur artistique ne justifie nullement leur présence dans un musée français.*

D'autre part, la publicité faite autour de cet artiste pendant l'occupation de notre pays, ne saurait éveiller en ce moment que des souvenirs pénibles et j'estime pour ma part, qu'il serait inopportun de provoquer le moindre incident à ce sujet. » – AN : 2HH61(2), *Propositions d'acquisitions*.

vivent cette démonstration comme une humiliation, la ville de Paris est invitée à contempler et à intellectualiser cet œuvre[1], dont l'artiste ne dédaigne d'ailleurs pas l'influence de maîtres modernes de la sculpture française tels qu'Aristide Maillol ou Charles Despiau.

L'arrivée des troupes allemandes sur le territoire français coïncide avec l'installation de bureaux culturels au sein de la capitale, notamment les bureaux de la *Propaganda Staffel (Service de Propagande)* qui exercent davantage une politique de censure sur les manifestations artistiques veillant à l'application de la politique d'exclusion des artistes d'origines juives[2]. Mais gagner l'opinion du public est un enjeu politique tant pour les Allemands que pour le régime de Vichy, qui entretient également, dans cette perspective de collaboration, une censure à la fois médiatique et artistique notamment grâce à la réappropriation des missions du Ministère de l'Information et la création d'un Commissariat général aux questions juives (1941-1944)[3].

A l'image de son homologue autoritaire qu'il côtoie, le régime de Vichy tente d'imprégner l'esprit des Français de sa « Révolution nationale » prenant essor non pas dans la promotion d'un idéal esthétique mais davantage dans un retour au passé, un retour aux valeurs paysannes et artisanales, désapprouvant donc la modernité : « *l'artiste renoncera à son intellectualisme et à son individualisme, l'artisan dépassera la simple dextérité manuelle afin de s'adonner aux joies de la création* »[4]. Bien qu'un modèle allemand se soit déployé devant eux, la célébration d'un art de tradition française n'a jamais été invoquée avec autant de conviction.

De ce fait, Laurence Bertrand-Dorléac en vient à évoquer dans ses recherches l'existence d'un style Vichy : « *d'un côté, le dévoiement des fondements républicains en une dictature soumise à l'occupant ; de l'autre, des formes, des couleurs, des traditions esthétiques*

[1] Sont Membres du comité d'honneur les personnalités suivantes : Abel Bonnard (Ministre, Secrétaire d'Etat à l'Education nationale et à la Jeunesse), Henri Bouchard, Paul Belmondo, André Derain, Charles Despiau, Jean-Claude Dondel, Cornelis Van Dongen, André Dunoyer de Segonzac, Othon Friesz, Henri-Léon Greber, Louis Hautecoeur, Jen Janin, Paul Landowski, Raymond Legueult, Aristide Maillol, Roland Oudot, Auguste Perret, Maurice de Vlaminck, Jean Walter.

[2] Voir chapitre *Présence culturelles allemandes,* (BERTRAND-DORLEAC, 1986).

[3] Créé par Vichy d'après la loi du 23 mars 1941. Il est un nouvel organisme administratif chargé d'appliquer la politique discriminatoire du régime de Vichy envers les Juifs de France. Ses missions consistaient à proposer de nouveaux textes antisémites, coordonner l'action des administrations françaises dans la politique anti-juive, gérer et liquider les biens juifs. Au titre de Sous-secrétaire d'Etat, Xavier Vallat est nommé commissaire général aux Questions juives, et sera remplacé en mars 1942 par Louis Darquier de Pellepoix.

[4] Voir chapitre *Retour à l'artisanat*, (BERTRAND-DORLEAC, 1986).

utilisées, comme des armes politiques pour convaincre les foules, l'image sérielle d'un vieux chef charismatique[1]*, signifiant majeur, la volonté à long terme de caporaliser la société et ses artistes* »[2]. En réalité, il s'agit davantage d'une « conception Vichy » qui certes s'est suffisamment développée pour être définie ici, néanmoins son exécution et le peu d'énergie consacrée à sa théorisation nous conduisent rapidement à relater l'échec flagrant de ce qui se voulait une politique culturelle aussi ferme que celle du Reich et de son dirigeant, Hitler.

3. Le prestige artistique de Paris mis en péril ?

De tous les temps troubles, l'art apparait comme un des moyens d'en échapper. Cette vie, devenue précaire et incertaine depuis la déclaration de la guerre, aurait pu cadenasser de manière définitive la vitalité générée à l'organisation de manifestations culturelles et l'intérêt du public. Mais il n'en fut rien. En effet, il était primordial pour le gouvernement français et les autorités occupantes de rapidement offrir aux Français l'illusion d'une continuité afin d'éviter tous mouvements d'agitation. De plus parmi les Français, les Parisiens sont particulièrement habitués à fréquenter le dynamisme et la diversité artistique inhérents à la ville, et se montrent par conséquent les plus impatients à retrouver leurs activités d'antan.

En ce début du XXe siècle, la ville de Paris rayonne indiscutablement sur tous les autres grands centres européens, et hérite ainsi du statut de **capitale mondiale de la culture**. Cette souveraineté, elle la doit principalement à la révolution impressionniste qui a secoué la création artistique de cette fin du XIXe siècle. A l'image des périples d'artistes partis jadis vers l'Italie, la France et plus particulièrement Paris devient cette destination incontournable pour tout artiste voulant prendre part à la révolution de l'art moderne qui s'y produit. De plus à partir des années 30 qui correspondent à l'entrée de l'Europe dans une crise globale, les régimes autoritaires se développent d'où s'ensuit une amplification des migrations. Paris devient alors la terre d'accueil, une terre d'exil pour tous les artistes avides de cette atmosphère de liberté et de créativité. Dès lors, ces communautés importantes d'immigrés

[1] L'existence d'un art-maréchaliste, un art au service du culte du chef de l'Etat est officialisé avec la création d'un Service artistique du Maréchal. Celui-ci veille à ce que le visage du Maréchal inonde de nombreux supports, mais surtout les bustes de ses amis sculpteurs François Cogné, Robert Lallemant et Gérard Ambroselli. Créé seulement en 1944, cette date tardive témoigne une fois de plus, de l'engourdissement avec lequel le régime de Vichy tente d'imposer son style.

[2] Voir chapitre *Le maréchal à l'infini* (BERTRAND-DORLEAC, 1993)

s'installent tel un phénomène naturel dans les quartiers de Montmartre et Montparnasse. Des rencontres s'y provoquent entre Français et étrangers. Les génies artistiques se confrontent, se servent, se confondent, et finissent par se fusionner à l'histoire de la ville ; Paris est désormais assimilé au foyer audacieux et multiforme de l'art vivant.

Mais cette harmonie dérape lorsque le mécanisme de défense le plus universel à l'Homme consume les esprits à la suite de la défaite de 1940, à savoir cette tendance à vouloir expliquer le mal par la présence de l'autre. Depuis longtemps ces présumés coupables sont l'objet d'une détestation répandue et de surcroit enflammée par les discours ordinaires des pouvoirs politiques. Sans grande surprise, les coupables désignés sont les mêmes que ceux avancés par le Reich. L'Etat français quant à lui ne s'est pas simplement contenter de maintenir une vie culturelle en présence de l'ennemi, mais en a profité pour mettre en application ses propres lois de stigmatisation et d'exclusion. Les étrangers, les communistes, les francs-maçons et les Juifs sont désignés comme les responsables de cette défaillance du monde contemporain et de son produit, l'art vivant.

Dès juillet 1940, le régime de Vichy entame l'épuration de sa société sur la totalité de son territoire, en commençant par établir la déchéance de nationalité pour tous les Français ayant quitté le pays. Implicitement, cette loi vise particulièrement les Juifs, et permet également la révision de l'ensemble des naturalisations effectuées après la loi de 1927, qui portait alors sur l'assouplissement des critères permettant l'acquisition de la nationalité française[1].

La persécution se poursuit de manière beaucoup plus perceptible cette fois avec la promulgation de la loi du 3 octobre 1940 instituant un « statut des Juifs »[2], qui leur interdit l'accès et l'exercice de fonctions publiques. Celle-ci est remplacée par la loi du 2 juin 1941 élargissant cette-fois considérablement la liste des professions interdites[3]. A travers cette loi,

[1] L'historien Patrick Weil évoque la déchéance de nationalité de 15 154 personnes dont 7000 juifs entre 1940 et 1944. – WEIL Patrick, *Qu'est-ce qu'un Français ? Histoire de la nationalité française depuis la Révolution,* Paris, Grasset, 2002.

[2] « *Article 1. - Est regardé comme juif, pour l'application de la présente loi, toute personne issue de trois grands-parents de race juive ou de deux grands-parents de la même race, si son conjoint lui-même est juif*. » – extrait, Journal officiel, 18 octobre 1940, p. 5323.

[3] Notamment : « *Négociant de fonds de commerce, marchand de biens ; […] Éditeur, directeur, gérant, administrateur, rédacteur, même au titre de correspondant local, de journaux ou d'écrits périodiques, à l'exception des publications de caractère strictement scientifique ou confessionnel ; […] Exploitant, directeur,*

les artistes Juifs n'échappent pas à la stigmatisation. Leur activité professionnelle n'est pas interdite mais censurée. L'exposition de leurs œuvres est rejetée à l'entrée des salons et des galeries. De même cette législation a des répercussions importantes dans le circuit de l'art. Le champ de la littérature perd bon nombre de ses rédacteurs, critiques ou encore intellectuels qui se retrouvent évincés de leur fonction pour leur origine juive. Le marché de l'art est également lourdement frappé car parmi les plus importantes galeries parisiennes beaucoup sont tenues par des propriétaires juifs. La plupart d'entre eux ont anticipé les événements et ont pu fuir avant même l'arrivée des troupes allemandes, et dans le meilleur des cas avec leur collection familiale et/ou le stock de la galerie afin de les mettre à l'abri. Pour d'autres, elles seront parmi les premières œuvres à rejoindre les locaux de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)[1] au sein du Musée du Jeu de Paume.

La ville de Paris est asséchée de ses plus grands marchands d'art et principaux défenseurs des avant-gardes artistiques ; les rues de la Boétie et du Faubourg Saint-Honoré sont privées de leur effervescence suscitée jusqu'alors par ses galeries représentant les artistes les plus résonnants de l'époque[2]. Au final, ces œuvres issues de collections ou de stocks privés sont assujetties à l'occupant et à son jugement – et non aux autorités françaises – qui les qualifie d'art « dégénéré ». Elles sont aussitôt saisies par l'ERR, avant de connaître un exil vers l'Allemagne en vue de ventes réparties à travers l'Europe, ou directement conduites sur le marché parisien[3]. Après les remous dus aux premiers mois de l'Occupation,

---

administrateur, gérant d'entreprises ayant pour objet la fabrication, l'impression, la distribution ou la présentation de films cinématographiques, metteur en scène, directeur de prises de vues, compositeur de scénarios ; […] Exploitant, directeur, administrateur, gérant de salles de théâtre ou de cinématographie ; Entrepreneur de spectacles ; […] Exploitant, directeur, administrateur, gérant de toutes entreprises se rapportant à la radiodiffusion. […] ». – extrait Article 5, Journal officiel, 14 juin 1941, p. 2475.

[1] L'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) était une équipe d'intervention dirigée par le théoricien du parti national-socialiste Alfred Rosenberg, chargée des opérations de pillage des biens juifs. Ses bureaux installés à Paris sont confiés au baron Kurt von Behr.

[2] La galerie Wildenstein (Picasso, Monet, Bonnard) ; galerie Kahnweiler (Picasso, Braque, Gris et Derain) ; galerie Paul Rosenberg (Picasso, Matisse, Braque, Léger). Certains galeristes trouvent le moyen de maintenir leur activité notamment en cédant intégralement leur galerie, le plus souvent à un proche, ne présentant aucune « influence juive ». C'est ainsi que la galerie Bernheim-Jeune devient la galerie Louise Leiris (Cézanne, Renoir, Monet, Bonnard, Matisse) et survie ainsi durant les 4 années d'occupation.

[3] L'exemple du galeriste Paul Rosenberg, marchand entre autre de Pablo Picasso, est assez parlant, car il rend compte des bouleversements et des drames dus à cette époque :

Dès les années 30, Paul Rosenberg se prépare à son départ au vu des évènements internationaux qui se trament. En juin 1940, il part précipitamment rejoindre avec sa famille les Etats-Unis où il avait déjà transférer plusieurs centaines d'œuvres d'art. Déchu de sa nationalité française en juillet 1940, son immeuble comprenant au rez-de-chaussée sa galerie et quelques 200 œuvres encore entreposées fait l'objet d'une spoliation le même mois par les équipes de l'ERR. Sa résidence secondaire près de Bordeaux connait le même sort en septembre 1940. L'acharnement de l'ERR se poursuit allant en septembre 1941 jusqu'à forcer le coffre de la banque de Libourne où le galeriste avait entreposé une quinzaine d'œuvres. L'ensemble de la collection

le marché de l'art parisien, lui, prospère plus que jamais durant la période de conflit. La dévaluation du franc par rapport au reichsmark imposée par l'occupant[1] attire de nombreux acheteurs venus de l'étranger désireux de se saisir de l'abondance de trésors de l'art français à coût moindre[2].

Dans ses mémoires, l'ambassadeur allemand Otto Abetz[3] dresse le tableau des principaux comportements adoptés par les Français envers l'occupant allemand. Bien que les traits soient plutôt grossiers, il a pour mérite de nous décrire l'ambiguïté et la complexité des engagements et des actions de chacun. D'après lui, il y a les « *engagés , les résistants* » ; puis les partisans d'une politique d'attente, les « *attentistes* », qui sont malgré tout contre l'occupant ; les « *collaborationnistes à temps* », qui sont convaincus de la victoire allemande et qui souhaiteraient avant tout épargner la France des conséquences catastrophiques de la défaite ; et enfin « *les vrais collaborationnistes* » qui défendent en toutes circonstances la collaboration avec l'Allemagne et sont persuadés des bienfaits de son intervention en vue de l'édification d'une Europe nouvelle conduite par l'Allemagne. Et bien qu'il soit hors de question de procéder à une classification aussi rigide des intentions de chacun, les acteurs de la scène artistique n'échappent en rien aux divisions qui se profilent.

En ce cas, l'Occupation évoque un temps d'arrêt pour grand nombre d'entre eux. Un exode des artistes se dessine, certains cherchant à rejoindre l'autre zone au-delà de la ligne de démarcation[4], d'autres vers des terres étrangères plus sereines (Etats-Unis, Suisse) [5] avec la volonté de poursuivre leur activité tant bien que mal, en toute liberté. D'autres n'ont pas

---

est alors présentée au sein du Jeu de Paume et devient, dans un premier temps, l'objet de convoitise de Göring avant d'être dissolue en grande partie sur le marché parisien.

[1] Un taux de 20 francs pour 1 reichsmark.

[2] Voir chapitre *Changement de propriétaire. Le marché de l'art parisien sous l'Occupation* - FELICIANO Hector, *Le musée disparu : Enquête sur le pillage d'œuvres d'art par les nazis*, Paris : Gallimard, 2001.

Récemment, l'INHA a procédé à la mise en ligne des catalogues de vente de l'Hôtel Drouot pour les années s'écoulant de 1939 à 1945. Plus tard, nous pourrons espérer la mise en ligne des catalogues datés de 1933 à 1950 qui ont fait l'objet jusqu'à présent d'une indexation et représente environ 7000 à 8000 catalogues. Ces données sont actuellement exploitées par la chercheuse Emmanuelle Pollack (INHA) à l'effet de son projet de thèse portant sur *le marché de l'art parisien pendant l'Occupation*.

[3] ABETZ Otto, *Abetz, Pétain et les Allemands, mémorandum d'Abetz sur les rapports franco-allemands*, Paris, Gaucher, 1948.

[4] A l'exemple du groupe de Grasse formé durant la guerre entre 1941 et 1944, où les artistes Ferdinand Springer, Alberto Magnelli, François Stahly et Sonia Delaunay trouvent refuge dans la maison du couple Jean Arp et Sophie Taeuber pour créer et traverser ensemble cette période précaire et incertaine.

[5] Bon nombre des artistes et intellectuels modernes partent se réfugier aux Etats-Unis et plus particulièrement dans la ville de New-York. Pour la plupart, il s'agit des principaux représentants des avant-gardes entre autre les surréalistes (Masson, Breton, Tanguy, Ernst, etc.), les abstraits (Mondrian, Kandinsky, Klee).

cette opportunité et sont victimes des premiers internements dans des camps spéciaux[1] en octobre 1940, puis à partir de la fin de l'année 1941 des convois de déportations[2] les envoyant à la mort.

L'évocation de ce chapitre très sombre peut laisser croire à une période d'absence de toute représentation artistique. Or, à la suite des quelques mois nécessaires à la mise à l'abri des collections des musées et la phase d'appréhension des intentions de l'ennemi passée, les musées rouvrent leur portes pour le plus grand bonheur des Parisiens. Certes leurs espaces d'exposition sont plus réduits et présentent des pièces d'un intérêt second, compte tenu du départ des œuvres les plus prestigieuses vers les dépôts situés en province. Les principaux lieux culturels sont réinvestis et de multiples expositions sont organisées. Seul le Musée de l'Orangerie offre l'occasion d'apprécier des œuvres d'art dites modernes, le Musée national d'art moderne et son acolyte le Musée d'art moderne de la Ville de Paris restant fermés et le Musée du Jeu de Paume cédé aux Allemands. Les maîtres (post)impressionnistes[3] sont donc à l'honneur dans une atmosphère pourtant peu encourageante, puisque le courant impressionniste est accusé d'avoir conduit l'art moderne à sa débâcle, et que Vichy tend à renouer avec un art traditionnel antérieur à la révolution impressionniste. Les salons d'art[4] continuent d'être une référence en matière de modernité, alors qu'ils se vouent à l'exposition seule d'artistes français, et sont des lieux essentiels à la vigilance des conservateurs de musées cherchant à enrichir leurs collections. De même les galeries poursuivent leur activité, les plus audacieuses d'entre elles ne sont pas exemptées d'une tendance à l'autocensure en exposant plutôt des artistes de nationalité française. Toutefois, une petite dizaine[5] se distingue par leur intrépidité à soutenir des artistes d'avant-garde (surréalistes, abstraits) ou encore à défendre des artistes d'une nouvelle génération, tel que

[1] « *Article 1. - Les ressortissants étrangers de race juive pourront, à dater de la promulgation de la présente loi, être internés dans des camps spéciaux par décision du préfet du département de leur résidence.* » – Journal officiel, 18 octobre 1940, p. 5324.

[2] Parmi eux, des artistes décédés dans les camps de la mort comme Freundlich, Berline, Gotko, Aizik Feder, Max Jacob et d'autres rescapés comme Max Ernst, Hans Bellmer, Wols, Max Lingner, Gowa, Isenber, Lipmann Wulf, Franz Meyer. – Source : (BERTRAND-DORLEAC, 1993).

[3] *Centenaire Rodin-Monet* (7 décembre 1940-18 mars 1941) ; *Donation Paul Jamot* (4 avril-29 mai 1941) ; *Berthe Morisot (et Renoir ?)* (31 mai-été 1941) ; *Vuillard* (25 novembre 1941-7 avril 1942) ; *Jacques-Émile Blanche* (28 mai-30 septembre 1943).

[4] Le Salon des Artistes Français qui occupe les salles du Palais de Tokyo, le Salon des Tuileries, le Salon des Indépendants, le Salon d'Automne, le Salon d'Hiver, etc.

[5] Les galeries Jeanne Bucher, Jeanne Castel, Alfred Poyet, l'Esquisse, René Drouin, Louis Carré et la galerie de France.

le mouvement des Jeunes Peintres de tradition française – dont l'alibi à sa présentation se condense dans l'intitulé.

Ainsi sous la férule allemande, **Paris s'obstine à maintenir son rang de première ville culturelle au monde.** L'idée de l'occupant de l'entretenir dans sa « décadence » pour davantage tirer profit des retombées ne semble pas prendre. Paris continue, non sans périples et sans drames, de proposer de multiples manifestations et accrochages à un public plus désireux que jamais de les apprécier.

L'épuration et la fermeture des musées des pays voisins auraient pu lui être favorable si la France ne s'était pas prise dans les griffes d'un Etat français antisémite et de plus partisan de la « Révolution nationale ». Avant même le débarquement allié, les Etats-Unis d'Amérique ont été les libérateurs pour tout un milieu fuyant les persécutions et l'assimilation à un régime autoritaire. Pendant que les Etats-Unis fournissent leur énergie à de nouvelles conceptions muséographiques, à l'enrichissement de leurs collections, et à la défense de nouvelles mouvances artistiques venus tout droit d'Europe, la France en parallèle se livre durant ces 4 années à un combat réactionnaire, consistant à se féliciter des productions liées à son sol et à son sang. Les artistes ne bénéficiant pas d'un soutien de l'Etat sont priés de créer en cachette dans des conditions matérielles déplorables, tandis que les Etats-Unis déploient les moyens économiques à leur reconnaissance et présentent les dispositions idéales de création. De ce fait, ce qui était davantage un phénomène de curiosité et d'échanges depuis les années 30, prend finalement l'allure d'un dernier recours lorsque la France chute, impulsant sans appel un déplacement d'une partie de la scène artistique française la plus avant-gardiste et de son marché vers la ville de New-York. Néanmoins, malgré les profondes cicatrices et le sentiment d'abandon ressenti par ces exilés, notons que sitôt la guerre achevée, la majorité ne tarde guère à effectuer le voyage retour vers cette patrie enfin délivrée.

B. Le pénible parcours d'une collection nationale d'art vivant

1. Les origines complexes de la collection

Une hésitation persiste toujours quant à la formule exacte d'une histoire « de collection » ou « des collections ». Dans le cas du Musée national d'art moderne, la dernière proposition semble la plus appropriée. En effet, contrairement à l'ensemble des Musées Nationaux, le Musée national d'art moderne[1] est loin d'avoir suivi un schéma de développement de ses collections parfaitement linéaire. Cela explique certainement pourquoi aujourd'hui encore lorsque son historique est évoqué, des imprécisions et des lacunes persistent, d'autant que les origines du musée ne font l'objet que de paragraphes très synthétiques à travers la littérature[2].

Comme dit précédemment, l'arbre généalogique du Musée national d'art moderne est composé de diverses branches, nous permettant ainsi de remonter à son ancêtre le plus lointain : le Musée des artistes vivants, créé le 11 avril 1818 par ordonnance du roi Louis XVIII, convertissant par conséquent la Galerie du Luxembourg en « *musée royal destiné aux artistes vivants* ». Perpétuant ainsi la mémoire de ce lieu dédié entièrement aux arts depuis sa construction par Marie de Médicis, l'endroit offre désormais pour la toute première fois au public la possibilité de côtoyer les œuvres d'artistes nationaux contemporains. A cet instant, une véritable politique d'acquisition nait par la même occasion. Elle est assurée par les conservateurs successifs du musée, dont la principale tâche consiste à respecter l'intitulé associé à la nouvelle institution muséale. Au fil des ans, des choix sont effectués dans le but d'exposer un art représentatif de la création de son temps à travers tous les supports techniques[3], et ce, avec plus ou moins de pertinence et de justesse. De ce fait durant plusieurs décennies, la galerie est le réceptacle des goûts, des styles et de leurs évolutions

[1] Le Musée national du Luxembourg est l'un des quatre premiers musées – aux côtés des musées du Louvre, de Versailles, de Saint-Germain-en-Laye – à constituer la Réunion des Musées Nationaux reconnue par la loi du 16 avril 1895. Toutefois, la création du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou en 1975 modifie quelque peu le statut de « Musées Nationaux » attaché au Musée national d'art moderne, puisque celui-ci bénéficie désormais d'une certaine indépendance, notamment en ce qui concerne sa gestion (responsabilité des acquisitions, de la programmation et de la gestion du personnel).

[2] Se référer à l'ouvrage entièrement dédié au sujet : LAWLESS Catherine, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986.

[3] Peintures, sculptures, objets d'art, dessins, gravures et médailles.

propres à leur temps se manifestant à travers la création artistique[1].

A défaut, peut-être, de ne pas bénéficier de la même attention de la part de l'Etat que ses camarades, le Musée des artistes vivants est encore loin de pouvoir profiter d'une parfaite stabilité pourtant nécessaire à sa perpétuité.

Notons que l'ensemble des transformations subies est lié de façon récurrente à des problématiques d'espace : les salles d'exposition et les réserves se révèleront continuellement de taille insuffisante face à une collection amenée à s'accroître. Les difficultés de ce type se poursuivent jusqu'à la construction du Palais de Tokyo en 1937, sans jusqu'alors parvenir à offrir une solution convenable à l'épanouissement total d'une telle collection. Ainsi pendant près de plus de 60 ans, la collection nationale d'art vivant erre, de lieux en lieux, obligeant ses responsables à envisager des solutions alternatives conduisant à plusieurs reprises à des mouvements de la collection, voire à sa plausible implosion.

Le Musée des artistes vivants gêne. Il est d'ailleurs délogé par le Sénat en 1879 à qui le bâtiment fut affecté. S'en suit une installation plus que précaire[2] jusqu'en octobre 1885 où le musée occupe la terrasse reliant les deux pavillons du Palais. Mais enfin, en 1886, après une fermeture de quelques mois causée par le déménagement de ses collections, le musée jouit désormais d'un emplacement plus décent, au sein de l'Orangerie même du Palais du Luxembourg. Comme pour officialiser et garantir l'attachement définitif au site, c'est à ce moment que le musée reçoit l'appellation de Musée national du Luxembourg.

Dès 1899, Léonce Bénédite nommé conservateur du musée en 1892 procède à un état des lieux et fait connaitre l'urgence à la construction du nouveau musée ; toutes les cimaises et les recoins du lieu étant envahies par les œuvres de la collection. Ses revendications ne trouvent finalement écho qu'en 1900[3], où l'on s'attèle à la construction

[1] Durant toute la première moitié du XIXème siècle, la galerie est un lieu unique de la capitale, où sont exposées les œuvres traduisant alors un goût prononcé pour un art néoclassique (David, Prud'hon,…etc.) Jusqu'au début du XXème siècle, les œuvres exposées reflètent davantage un art purement académique et conservateur d'artistes issus du Salon et de l'Institut. Toutefois, les œuvres impressionnistes ont connu un vif succès beaucoup plus tôt que nous sommes amenés à le croire, dès la fin du XIXe siècle.

[2] « *un baraquement en planches* », selon Bernard DORIVAL dans *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, Paris, A. Somogy, 1961.

[3] Pour preuve de la difficulté à recomposer l'histoire du musée, la date de cette construction varie en fonction des ouvrages : entre 1900 ou 1912. J'ai personnellement opté pour la première proposition, qui me paraissait plus cohérente du fait de la date d'acceptation du legs Caillebotte en 1895 et des conditions d'exposition exigées par celui-ci (les œuvres devaient être exposées en permanence avant de rejoindre le Musée du Louvre).

d'un petit pavillon jouxté à l'Orangerie afin d'y accueillir notamment le legs Caillebotte[1].

Malheureusement cette petite annexe n'est toujours pas suffisante, et invite de nouveau son conservateur à la réflexion. D'autant que depuis son arrivée, Bénédite s'est investi à la formation d'une section d'art étranger contemporain, une action nouvelle qui élargit davantage encore la politique d'acquisition du musée. A ce propos, la thèse de Luc Alary nous rapporte que le musée comptait en 1919 à peu près 300 œuvres de peintres étrangers, ces dernières étant présentées au public par roulement, « *ce qui permettait de présenter chaque école au public que tous les cinq ans environ* »[2] ; en 1938, ses collections permanentes dépassent 700 peintures et 150 sculptures[3].

Même les transferts continus des œuvres de la collection jugées dignes de rejoindre le Musée du Louvre, ne permettent pas de désengorger le musée. De cette façon, et dans le but permanent d'optimiser la présentation des œuvres et leur surface de stockage, une décision des plus drastiques de l'histoire du musée est prise par son conservateur Léonce Bénédite : celle de la scission de sa collection. L'unique critère sur lequel repose cette division est celui de la nationalité de l'auteur de l'œuvre. Il est clair que cette donnée apparait alors comme l'une des plus simples et des plus documentées. Ainsi, toutes les œuvres d'artistes étrangers ne possédant pas la nationalité française – et ce, même si certains d'entre eux demeuraient depuis de longues années, et pour une grande majorité, à Paris – sont amenés à rejoindre en 1922 : le Musée du Jeu de Paume[4] situé au sein du Jardin des Tuileries. Cette même année, André Dezarrois est nommé en tant que conservateur-adjoint du Musée national du Luxembourg, chargé de l'annexe du Jeu de Paume. Sa vision de l'art contemporain et ses nombreuses amitiés tissées avec les milieux artistiques indépendants déterminent profondément une nouvelle politique du musée prenant en

[1] Le legs Caillebotte est soumis au Comité consultatif des Musées Nationaux en 1894 puis accepté en 1895. Il fait son entrée en 1897 au sein du Musée du Luxembourg. Une polémique a toujours subsisté quant au fait que tous les tableaux ne purent être exposés au sein du Musée du Luxembourg. Sur les 70 œuvres initialement destinées au musée seulement une quarantaine rejoignit la collection nationale. Un siècle plus tard, l'historien de l'art Pierre Vaisse propose une nouvelle version des faits à travers son article : « L'impressionnisme au musée : l'affaire Caillebotte », *L'Histoire*, n°158/septembre 1992.

[2] ALARY Luc, *De l'art vivant à l'art moderne : genèse du Musée national d'Art moderne*, Lille, A.N.R.T., 1998, p. 123.

[3] D'après André Dezarrois dans son avant-propos sur l'exposition *120 peintures étrangères contemporaines*, Musée des Beaux-Arts (Lyon), 1938, Lyon, Musée de Lyon, 1938.

[4] Construit en 1861 sous Napoléon III. Il fut à partir de 1909, une galerie d'exposition en lien étroit avec les Musée du Louvre et Musée de l'Orangerie.

compte l'existence d'un art moderne international[1]. Cette position originale est d'autant plus encouragée par le décret de 1930[2] instituant une relative autonomie du musée lui permettant davantage de liberté quant à l'organisation d'expositions et sa politique d'acquisition. Mais mal agencé, le Musée du Jeu de Paume est contraint de fermer ses portes de 1929 à 1932 pour cause de travaux, dans l'objectif d'offrir un nouvel espace muséographique plus approprié. Le 23 décembre 1932, le Musée du Jeu de Paume rebaptisé officiellement le Musée des Ecoles Etrangères contemporaines ouvre ses portes.

En fin de compte, la vocation initiale du musée consistant à la présentation des artistes vivants ne fut jamais abandonnée. Celle-ci connue même un élargissement de son champ d'investigation par la prise en compte d'un art « étranger » comme précieux point d'étude. Cependant les nombreuses contraintes inhérentes à la gestion de l'espace entrainant plus tard la scission de la collection, tendent à nous rappeler la vision extrêmement césurée, défectueuse, si ce n'est à proprement scandaleuse proposé au public de cet art qui lui est contemporain.

Outre bien entendu, son développement peu ordinaire, la grande exception du Musée du Luxembourg réside dans le fait qu'il ne conserve que provisoirement les œuvres de sa collection, contrairement aux autres musées nationaux dont les collections accumulent les œuvres de façon exponentielle.

Cette caractéristique peu commune a suscité de nombreuses réactions ainsi que de nombreux débats de la part de ses contemporains quant à la date fixée anticipant un reversement au Musée du Louvre. Lorsque certains ont tendance à mépriser ce « musée de passage », d'autres se réjouissent de cette richesse où la marche du temps est mesurée avant toute inscription définitive et révolue dans une histoire de l'art tantôt stagnante : « *Le Luxembourg est la salle d'attente du Louvre* »[3] s'exaltait son conservateur Philippe de Chennevières.

Au cours de son histoire, le transfert des œuvres du Luxembourg au Musée du Louvre s'est fait successivement de plusieurs manières. A ces débuts, une dizaine d'années après la mort des artistes était requise afin d'émettre un avis quant à la qualité et la réputation de

[1] Voir partie II. A. 3.

[2] (ALARY, 1998) p. 126

[3] Philippe de Chennevières, conservateur du Musée du Luxembourg de 1861 à 1868, dans *l'Ecole moderne exposée dans les galeries du Musée national du Luxembourg*, Paris, C. de Mourgues, 1876.

son auteur avant son inscription à l'inventaire du Louvre. Cependant le système avait des inconvénients, ainsi un artiste mort à trente-cinq ans pouvait entrer au Louvre vers quarante-cinq, ou cinquante ans après sa naissance. Alors que ses contemporains, ses amis, les membres de son groupe pouvaient n'y parvenir qu'un demi-siècle plus tard.

Conscient de cette aberration, un arrêté du 18 mai 1931[1] stipule que le Musée du Luxembourg conservait les œuvres des artistes décédés dont les dates de naissance n'étaient pas antérieures à 80 ans. Ce système présentait d'incontestables avantages sur le précédent, mais chaque année à peine un artiste était-il mort, que les œuvres étaient soumises au jugement d'une commission. Ainsi, l'arrêté du 17 février 1936[2] reporte de 80 à 100 ans, après la date d'anniversaire de naissance de l'artiste, le reversement au Musée du Louvre permettant ainsi au temps d'avoir pu faire son effet.

2. La réclamation d'un « véritable » musée d'art moderne

En 1925, parait dans la revue *L'Art Vivant*[3], les résultats d'une enquête menée auprès de personnalités diverses du milieu de l'art[4] qui pose à ces dernières deux questions au sujet de l'avenir du musée, à savoir : *faut-il transformer le Musée du Luxembourg, ou fonder un nouveau musée ? D'après vous, quels sont les 10 artistes peintres et sculpteurs qui doivent y entrer les premiers ?*

Ce débat tend à répondre en partie à un vent de transformations qui se fait sentir à l'aube de ces années 1920. Rappelons qu'à cette même époque, l'art moderne indépendant et les quelques mouvements découlant rencontrent un accueil du public de moins en moins hostile. Ce sentiment d'acceptation est étroitement lié à l'intérêt que lui ont porté les plus grands collectionneurs d'art d'alors ainsi qu'aux écrits d'intellectuels s'obstinant désespérément à défendre cet art nouveau des années auparavant. Nous avons souvent tendance à le négliger, voire le nier, mais ce sont avant tout eux qui font l'art. En effet, la

[1] AN : L1, *Organisation et historique : 1808-1961*

[2] Ibid.

[3] Une revue artistique bimensuelle publiée de 1924 à 1939 et dirigée par le journaliste et écrivain d'art, Florent Fels. L'enquête est développée dans le numéro consacré entièrement à « La question du Luxembourg », *L'Art Vivant*, Les Nouvelles littéraires, n°139, 13 juin 1925. La publication est à nouveau présentée dans l'ouvrage : CHARENSOL Georges, *Pour un musée français d'art moderne : une enquête de "L'Art vivant" en 1925*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

[4] Artistes, marchands, critiques, …etc. mais aucun représentant de l'Etat.

plupart du temps, ce sont eux qui interviennent avant même que les musées ne portent les yeux sur cette part de la création, qui leur est pourtant contemporaine. D'ailleurs, la plupart des musées voués à l'art moderne naissent ou connaissent un essor considérable par le seul fait de bénéficier de dons importants de la part de ces collectionneurs avisés[1]. De ce fait, la période de l'entre-deux-guerres enregistre un nombre singulièrement important en matière de construction de ces musées : le Museum of Modern Art (New-York) en 1929, le Kuntmuseum (Bâle) en 1933, le Stedelijk Museum (Amsterdam) en 1936. Une nouvelle muséologie s'attache à ce phénomène qui cherche davantage à rompre avec les valeurs traditionnelles de l'institution muséale. Elle mène à des expérimentations en tout genre au bénéfice d'une appréciation plus dépouillée des œuvres par le visiteur, de même qu'elle s'oriente vers une professionnalisation du personnel de musée.

A l'heure où la muséographie s'adapte à l'entrée de cet art nouvellement reconnu comme historique – pendant les années 20 mais plus encore durant les années 30 – un débat s'engage quant à la construction d'un nouveau musée digne de la France.

Bien sûr, ce dernier émerge au moment même où une véritable prise de conscience a lieu : l'art devient un enjeu national face à une concurrence étrangère toujours plus élevée[2], d'autant plus que le Musée du Luxembourg et son annexe du Musée du Jeu de Paume peinent à s'implanter dans le paysage parisien. « *Tous les pays étrangers en ont un, nous seuls n'en possédons pas* » s'exclame l'investigateur de l'enquête, Florent Fels, introduisant ainsi le véritable malaise dont il est question. D'ores et déjà, nous pouvons remarquer qu'il ne semble pas se préoccuper de la collection d'art moderne produit par les artistes étrangers, abritée au Musée du Jeu de Paume. En effet, il semble que celle-ci soit parvenue à trouver sa place au sein de l'annexe qui lui était désormais entièrement destinée. Finalement, seul le cas du Musée du Luxembourg mérite son attention, avant que les œuvres issues de cet art français ne rejoignent le Musée du Louvre. Ainsi, quelques années après la scission de ses collections contemporaines, le manque de place[3] figure toujours à l'ordre du

[1] Les deux exemples, les plus emblématiques : le Museum of Modern Art de New-York est créé en 1929 autour des donations de ses mécènes Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan et Abby Aldrich Rockfeller. Le Musée de Grenoble, lui, est complété en 1923 par le legs inestimable Agutte-Sembat.

[2] La Galerie Nationale de Rome, la Tate Gallery à Londres, le développement de la section moderne dans « l'île des musées » de Berlin, le développement des salles pour l'art contemporain au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. (ALARY, 1998) p. 148.

[3] Malgré le transfert des collections considérées comme historiques de l'école française et le legs

jour. Cette préoccupation constitue un facteur important quant à la possibilité d'une nouvelle construction, pour autant cette dernière n'est pas envisagée dans le but de « re-fusionner » la collection au temps de ses origines.

En réalité, la question soulevée va bien au-delà et sous-entend également de remettre en question la vocation et les missions même du musée, censé accueillir l'art vivant. L'enquête témoigne de la chose suivante, à savoir que tous les appelés insistent sur la nécessité absolue à en redéfinir l'essence avant tout début de transformation, et en appellent à un musée d'art « réellement » moderne. La France agirait donc comme exception face à la compréhension du terme « moderne », et semblerait ne l'assimiler qu'à un art créé à l'instant T, celui d'un art plutôt académique, et non à un art réellement contemporain. La nature même des acquisitions est alors remise en cause : « *Il faudra surtout choisir. Là est l'écueil de tout musée. On aura beau créer mille musées, si l'organisme chargé du choix ne va pas, rien ne va.* »[1] réagit l'écrivain Joseph Delteil à l'enquête. Sur le même élan, le marchand d'art Paul Guillaume poursuit le procès qui est fait et avance la condition suivante, à savoir : « *Mais un musée d'art moderne donnant la mesure authentique de l'art vivant dans le monde serait une initiative louable. Si à la tête d'une telle entreprise se trouvaient des hommes suffisamment intelligents, informés, désintéressés, passionnés et impartiaux, je lui prédis le succès.* »[2].

Les carences du Musée du Luxembourg sont appuyées par tous. Le projet d'un musée d'art moderne apparait alors davantage comme le moyen de faire table-rase, dans le but d'offrir des perspectives nouvelles à son remplaçant. Les personnalités interrogées s'inquiètent de voir un art moderne si mal représenté à Paris, et à Florent Fels de poser le constat suivant : « *Elle est très grave, la question du Luxembourg. Le sort de la peinture française en dépend. L'Ecole impressionniste n'a, pour la représenter, que les quelques toiles du legs Caillebotte. A l'exception de deux Matisse, de Laprade, d'un lamentable Bonnard, d'un piteux Marquet, la peinture contemporaine en est absente, et les étudiants d'art, les étrangers y chercheraient vainement les œuvres de nos artistes que les revues du monde entier, et quelques-uns de nos*

Caillebotte entre 1927-1928. L'insuffisance de surface est toujours à déclarer, et ce, jusqu'à la construction du Palais de Tokyo en 1937.

[1] (CHARENSOL, 1996) p. 61

[2] Ibid. p. 80

journaux, célèbrent périodiquement. »[1]

Dans l'ensemble, les personnes questionnées se prononcent en faveur de la création d'un musée d'art moderne[2], à l'image des propos du critique d'art et marchand de tableaux, Alfred Flechtheim : « *Un musée d'art français contemporain est absolument nécessaire, si la France veut conquérir pour des artistes vivants le monde entier.* »[3]. Il transparait clairement d'après les déclarations qu'une simple évolution du Musée du Luxembourg ne suffirait pas, sa réputation est si déconsidérée, dénigrée qu'il lui faut repartir de zéro.

A la seconde question, l'ensemble des personnalités interrogées ne se risque pas à énoncer nettement les noms des artistes qu'ils estiment indispensables par leur présence au sein des collections du musée : certains par peur d'oublier ou de frustrer, d'autres parce qu'ils estiment absurde l'idée d'une hiérarchie entre les artistes, mais encore et sans tellement l'avouer, parce qu'il est finalement difficile de désigner des noms récents. Toutefois, une liste peut être dressée : Matisse arrive à sa tête, suivi de près par Maillol, Derain, Dunoyer de Segonzac, Picasso, Utrillo, Rouault, Bonnard, Braque et de Vlaminck. De manière moins systématique, on note également les noms de Despiau, Vuillard, Dufresne, Léger, Dufy, Laurencin, Friesz, Luc-Albert Moreau. Enfin d'autres sont mentionnés beaucoup plus rarement : Van Dongen, Monet, Marquet, Guérin, Maurice Denis, Signac, Gromaire, Alix, Le Fauconnier, Laurens ou encore Naudin.

Malgré une investigation menée de façon à servir la requête de son auteur au sujet de l'avenir de la collection nationale d'art vivant, le projet d'un musée d'art moderne est ici fortement souhaité par cette élite des milieux indépendants de l'art dont l'influence auprès des autorités publiques n'est pas à négliger. En effet, l'enquête se révèle bel et bien être le reflet d'une nécessité incontestable qui persiste jusque dans les années 30 et renchérie un peu plus encore les revendications des conservateurs du musée auprès de l'Etat. Ainsi en 1929, Louis Hautecoeur alors conservateur du Musée du Luxembourg dépose le projet d'un nouveau musée devant la Chambre des députés.

[1] Ibid. p. 33

[2] A la question : Faut-il transformer le Luxembourg, ou fonder un nouveau musée ? Sur la soixantaine de personnalités interrogées, les réponses sont les suivantes : 36 d'entre elles sont pour la création d'un nouveau musée, 9 souhaitent transformer le Musée du Luxembourg, 8 sont contre la création du musée (sans pour autant suggérer des modifications au Musée du Luxembourg), et enfin 10 n'ont pas d'opinion.

[3] (CHARENSOL, 1996) p. 68

3. Le Palais des Musées d'Art Moderne, enfin un lieu dédié à l'art moderne

Face aux réclamations toujours plus nombreuses exprimées à la fois par les milieux indépendants et par les fonctionnaires des musées, l'Etat prend véritablement conscience de l'enjeu de cette construction au sein d'un monde où les concurrences entre nations sont de plus en plus exacerbées. Bien entendu, ce projet de création de musée découle, tant bien que mal, d'une politique culturelle menée par le pouvoir politique d'alors qui y voit l'opportunité de stimuler les domaines culturel, politique, mais également touristique dans une France en crise. Malgré les nombreuses directives lancées par les défenseurs de l'art moderne depuis le début des années 20, celles-ci ne trouvent leur aboutissement auprès des autorités politiques qu'à partir de 1933. La construction d'un musée dédié à l'art moderne naît de manière conjointe à l'élaboration du projet de l'Exposition Internationale[1] prévue pour 1937. En effet, l'événement s'avère être l'occasion parfaite à la planification de cette construction[2] au cœur d'un Paris amené à être métamorphosé par de multiples chantiers.

En février 1934 débutent alors les premiers dialogues entre Louis Hautecoeur, conservateur du Musée du Luxembourg, et les services d'architecture responsables de l'Exposition Internationale de 1937. Leur première volonté consiste à s'entendre sur un terrain[3] afin d'y établir le nouveau musée d'Etat, où il est possible de croire à la réunion du Musée du Luxembourg et du Musée du Jeu de Paume. Cependant, la ville de Paris exige elle-aussi son musée et obtient ainsi la moitié du terrain pour la création d'un édifice capable d'abriter sa collection municipale[4]. Il est alors conclu de construire deux musées distincts présentant le même discours architectural sans aucune distinction de part de ses dimensions. Ne disposant désormais plus que de la demi-surface promise, cette modification majeure conduit Louis Hautecoeur à revoir intégralement son programme. Dès lors à cet

[1] Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne, Paris, du 25 mai au 25 novembre 1937.

[2] Contrairement à la plupart des autres monuments, la construction de ce futur musée est envisagée dès ces prémices de façon pérenne, en vue de remplacer le Musée du Luxembourg. Seuls deux autres édifices conçus intégralement pour l'Exposition Internationale de 1937 sont encore aujourd'hui érigés : le Palais de Chaillot et le Palais d'Iéna.

[3] Perpendiculairement au quai de Tokyo, sur les anciens terrains de la manutention militaire et de l'ambassade de Pologne, qui fut déménagée à l'Hôtel de Sagan puis démolie. Le terrain est connu pour être particulièrement difficile à son exploitation.

[4] A l'image des problématiques liées au manque d'espace rencontrées par Le Musée du Luxembourg et le Musée du Jeu de Paume, la Ville de Paris songe à décongestionner les collections du Musée du Petit Palais en scindant sa collection en vue de la construction d'un nouveau musée capable d'abriter les œuvres issues des courants artistiques du XXe siècle.

instant où est chanté aux oreilles du monde l'éloge de la France par les Français eux-mêmes, la projection du futur musée se transforme davantage comme un « *musée d'art français moderne* » et non pas un « *musée français d'art moderne* »[1].

Sur le modèle d'une révolution tant espérée du contenu du musée, il était primordial que son contenant soit tout aussi empreint de modernité à l'égard de son architecture. En 1934, est ainsi lancé un concours international pour la construction de ce lieu par conséquent entièrement dédié à l'art moderne. Les plus grands architectes du moment y prennent part tels que Le Corbusier ou Auguste Perret. Finalement, le projet élaboré collectivement par quatre architectes est retenu ; il s'agit d'André Aubert, Jean-Claude Dondel, Paul Viard et Marcel Dastugue, dont les trois premiers sortent depuis récemment de l'Ecole des Beaux-Arts et n'ont auparavant jamais mené une construction de cette ampleur. Le pose de la première pierre de l'édifice consacré au Palais des Musées d'Art Moderne[2] à l'Exposition Internationale de 1937 a eu lieu le 5 juillet 1935, en présence du président de la République Albert Lebrun[3]. Contrairement à beaucoup, le bâtiment est prêt à temps. Il se présente perpendiculaire à la Seine sous la forme unifiée de deux ailes se faisant face reliées entre elles par un axe de colonnes monumentales, dans un style architectural typique des années 30 renouant avec la sobriété et monumentalité des lignes. L'Exposition Internationale consacrée « aux Arts et techniques appliquées à la Vie moderne » est l'occasion de convaincre de la forte mobilisation de la France pour cet événement, et ce malgré les temps difficiles. Le travail des ouvriers, techniciens et artistes français y est exposé célébrant ainsi le vrai visage de la France du Front populaire. L'Etat français y témoigne d'un enthousiasme certain à dévoiler ses collections d'art français à travers deux manifestations : *Les Chefs d'œuvre de l'art français*[4] présentée sous la direction de Georges Huisman au sein même du nouveau Palais des Musées d'Art Moderne et *Les Maitres de l'art indépendant*[5] au Petit Palais sous la responsabilité de Raymond Escholier.

[1] (ALARY, 1998) p. 144

[2] L'ensemble architectural tel qu'il est nommé à l'époque : réunissant dans son aile Ouest le musée d'Etat, et dans son aile Est le musée de la Ville.

[3] AN : L1, *Organisation et historique : 1808-1961*. (Annexes : Figure 3, p. 78)

[4] Exposition présentée de juin à octobre 1937. Occupant entièrement l'ailé réservée à accueillir les collections du Musée du Luxembourg, l'exposition présente un rassemblement d'environ 1300 chefs-d'œuvre issus de collections diverses témoignant de la production artistique « typiquement » française depuis le Moyen-Age jusqu'aux œuvres impressionnistes.

[5] Exposition présentée de juin à octobre 1937. Elle tend à souligner l'apport de la « tradition française » dans les œuvres contemporaines françaises comme étrangères.

Par la suite, la fin de l'Exposition internationale devait amorcer le déménagement des collections du Musée du Luxembourg, puis du Musée du Jeu de Paume au sein du tout nouveau Musée d'Art Moderne. Toutefois, l'exposition *Les chefs d'œuvre de l'art français* qui avait déjà révélé les nombreuses imperfections du récent bâtiment, conduit Jean Cassou à demander une nouvelle campagne de travaux. Les problématiques à l'ordre du jour demeuraient les mêmes que celles déjà avancées par Louis Hautecoeur[1] au cours de la construction. Elles concernent le système de chauffage, de ventilation et de sécurité du bâtiment ; l'éclairage est jugé insuffisant dans certaines salles alors qu'il s'avère trop violent dans d'autres du fait des verrières latérales qui laissent les rayons du soleil frapper directement les yeux du visiteur ; la disposition des salles fortement critiquée dans un premier temps pour sa monotonie, présente une morphologie peu adéquate, jugée trop volumineuse à l'accueil des œuvres et à leur contemplation.

Informé des conditions de travail inhérentes à l'organisation d'un tel événement pour lequel la rapidité de réflexion et d'exécution prévaut, entrainant par répercussion de multiples grèves ouvrières et où les restrictions budgétaires déterminent les décisions prises, le Palais des Musées d'Art Moderne ne pouvait faire exception. Ces travaux s'échelonnant sur quelques mois après le départ des équipes de l'Exposition à partir de novembre, retardent d'autant le transfert des collections du Musée du Luxembourg. Aujourd'hui, il est commun d'acquiescer le déménagement des collections du Musée du Luxembourg à partir de l'année 1938 jusqu'en 1940, ce dernier ayant fermé ses portes au public dès 1937. Cependant une énigme persiste quant au transfert des collections étrangères du Musée du Jeu de Paume. En effet, les évènements internationaux viennent bouleverser les plans et actionnent à partir de juillet 1939 celui de la mise à l'abri des œuvres en direction de la province. Il est par conséquent fort probable que certaines œuvres, pour majorité celles du Jeu de Paume pour lesquelles l'urgence de leur trouver un toit était moindre et l'empressement des conservateurs moins explicite, n'aient jamais eu l'occasion d'investir leur nouvel espace mais

[1] AN : L1, *Organisation et historique : 1808-1961* – Rapport daté du 17 novembre 1937 dressé par Louis Hautecoeur à destination du Ministre de l'Education nationale et des Beaux-Arts, sur la construction des Musées d'Art Moderne. Louis Hautecoeur revient avec précision sur la difficulté rencontrée à dialoguer avec les architectes chargés du projet à l'époque : « *Nous n'avons caché aucune des critiques que nous avons adressées aux architectes durant l'exécution. Ils ont eu le tort de considérer l'affectataire comme un Monsieur qui vient déranger les plans préconçus ; […]. Deux d'entre eux avaient eux-mêmes la belle confiance de la jeunesse et croyaient leurs opinions supérieures à toutes les données de l'expérience.* ».

aient été directement conduites dans les dépôts mises à leur disposition en vue de leur protection.

De cette addition de péripéties et du sursis qu'elles engagent, le nouveau Musée d'Art Moderne devra prendre son mal en patiente avant toute révélation au public, celui-ci se montrant apte à son inauguration[1], seulement, le 6 août 1942.

4. Les mouvements des collections modernes en vue de leur protection

Cette image de l'affrontement opposant le pavillon de l'Allemagne nazie à celui de l'URSS lors de l'Exposition de 1937, illustrait déjà les tensions glaciales de l'époque pour en définitive apparaitre quelques années plus tard comme la vision prémonitoire des évènements qui allaient suivre.

En septembre 1938 dans le Journal Beaux-Arts, Pierre Inbourg pose déjà la question fatidique, à savoir : « *Comment seraient protégées les œuvres d'art et les monuments historiques en cas de guerre ?* »[2], celle-ci apparaissant de plus en plus comme inévitable. A cet instant, les souvenirs désastreux du conflit de la Première Guerre mondiale n'en sont que plus intenses, tout comme ceux de la guerre d'Espagne. C'est d'ailleurs à partir de 1936, suite à l'orchestration d'une évacuation des œuvres du Musée du Prado à laquelle participe activement Jacques Jaujard[3], qu'est élaboré un véritable plan de protection des collections nationales en France[4].

A quelques jours de la déclaration des hostilités, la Direction des Musées nationaux ordonne **le transfert des collections nationales dans les différents dépôts de province**. Cette défense passive se met rapidement en place mobilisant l'ensemble du personnel des

[1] Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris subit la même paralysie. L'inauguration du musée n'étant proclamée que le 6 juin 1961. Entre temps, le musée est davantage transformé comme lieu d'exposition pour des salons et connait également une longue période de travaux s'étalant sur 6 années.

[2] Journal Beaux-Arts – chronique des Arts et de la curiosité, 10 septembre 1938.

[3] Episode peu connu de la protection du patrimoine, face à l'urgence imminente d'un assaut franquiste, les collections du Prado sont transportées à partir de novembre 1936 par plus de 70 camions pour un exode de plusieurs mois les menant au-delà de la frontière des Pyrénées avant d'être conduites à Genève en 1939, suite à l'intervention quelque peu houleuse d'un «Comité international pour la sauvegarde du trésor espagnol » rassemblant alors les principaux représentants des musées européens. Les collections y attendront la fin du conflit avant leur retour.

[4] « *Dès 1938, des milliers de caisses furent fabriquées et numérotées, tandis qu'on distinguait les tableaux à évacuer en priorité de ceux de seconde urgence.* », (ALARY, 1998) p. 257.

musées[1]. Les premières caisses chargées d'œuvres d'art quittent leurs locaux afin d'entamer leur exode à partir du 27 août 1939 ; les cargaisons se poursuivant jusqu'au 23 octobre 1939. Elles s'en vont ainsi rejoindre les principaux dépôts[2] situés à l'écart des grandes villes principalement dans des châteaux isolés en pleine campagne dans le but d'échapper aux possibles bombardements ou toutes autres formes de destructions. Louis Hautecoeur rapporte dans ses mémoires que 3 jours ont été suffisants au Musée du Luxembourg à l'emballement de ses œuvres dans des caisses numérotées avant leur transfert dans le donjon de Chambord, où il avait reçu l'ordre de les entreposer[3], aux côtés des trésors provenant d'autres musées.

Cependant au mois de mai 1940, une nouvelle évacuation se révèle nécessaire face au déploiement progressif des forces armées du IIIe Reich sur le territoire français. Désormais les mesures de protection s'élargissent aux monuments et objets classés, aux musées de province, aux bibliothèques ainsi qu'aux archives en vue de leur transfert dans des dépôts nouvellement constitués[4]. Quant au mois de juin 1940, il scelle la défaite de la France et annonce un retournement majeur de sa situation après la signature de l'armistice. Une nouvelle carte de la France se dessine instituant de ce fait une zone de combat et une zone libre. Les collections abritées dans la première zone se doivent alors de gagner d'autres abris dans les régions moins exposées aux risques – et non par volonté de les cacher au nouvel occupant – par des déplacements successifs.

Malgré un Musée d'Art Moderne fermé, ce dernier reste sous l'entière responsabilité de son conservateur en chef, Louis Hautecoeur. La protection de ses collections se poursuit par **des évacuations continues, de juin 1940 jusqu'à la fin du conflit**, de caisses d'œuvres renfermant

[1] En plus des petites mains plus que bienvenue à l'emballage et au convoiement des œuvres, les conservateurs des musées furent affectés sur l'ensemble de ces dépôts afin de s'assurer de la bonne organisation des transferts, du choix de refuge mais également des conditions de conservation des œuvres et de leur sécurité contre le vol et l'incendie.

[2] Les principaux dépôts d'œuvres d'art des Musées nationaux constitués en septembre 1939 sont situés : dans la commune de Valençay (Indre), les châteaux de Chambord (Loir et Cher), de Cheverny (Loir et Cher), de Fougères-sur-Bièvre (Loir et Cher), de Sourches (Orne), de Brissac (Maine et Loire) et de Courtalain (Eure et Loire).

[3] Dans sa thèse, Luc Allary annonce le transfert de 33 caisses pour les collections du Luxembourg, 18 caisses pour celles du Jeu de Paume auxquelles s'ajoutèrent un ensemble de 166 tableaux « de deuxième catégorie, non emballés » ; tandis qu'un nombre non négligeable d'œuvres moins importantes ou tout simplement non déplaçables restèrent dans les réserves du Musée d'Art Moderne.

[4] En mai 1940, de nouveaux dépôts sont constitués à l'exemple des dépôts situés dans les communes : Le Donjon (Allier), Saint-Blancard (Gers), ou Loc Dieu (Aveyron).

pour l'essentiel les nouvelles acquisitions du musée en direction des deux principaux dépôts destinés au musée que sont le Château de Chambord et celui de Sourches, ou par la mise à l'abri sur place au sein des réserves du musée ou celles du Musée du Louvre[1].

Depuis l'implantation des troupes et des administrations allemandes dans le paysage français, des craintes animent la haute fonction publique quant au sort des collections nationales d'œuvres d'art[2]. En effet, le projet d'Hitler de s'accaparer l'ensemble du patrimoine européen en vue de la constitution de son musée de Linz et ses actions menées au profit d'une purification des musées allemands inquiètent les responsables. De plus, depuis des décennies circulent des listes dressées par les Allemands en vue de futures restitutions d'œuvres pour suite principalement des pillages napoléoniens ayant largement contribué à la constitution des prestigieuses collections françaises.

Dès le 1er juillet 1940, l'ambassadeur d'Allemagne Otto Abetz reçoit l'ordre d'Hitler de saisir la totalité des collections artistiques appartenant à l'Etat pour un transfert sous la garde nazie avec l'intention de les inclure dans de possibles négociations de paix. Rose Valland[3] est une des rares témoins de l'époque à formuler l'existence de tentatives de négociations directement discutées entre les dirigeants allemands et français quant à d'éventuels procédures d'échanges ; ces dernières concernent une dizaine de chefs-d'œuvre classiques appartenant avant tout au Musée du Louvre (tel *Diane sortant du bain* de Boucher). Cependant les négociations échouent face au Maréchal Pétain et à l'administration des Beaux-Arts fermement opposés à troquer leurs œuvres contre d'autres de moindres valeurs. De même la direction des Musées nationaux dirigée par Jacques Jaujard veille

[1] AN : R5, *Plans et opérations d'évacuations (Louvre et musées nationaux) : 1936-1954* – A partir de 1942, l'accentuation d'une collaboration plus poussée avec les autorités allemandes notamment par l'envahissement de ces dernières de la zone libre pousse la direction des Musées nationaux à multiplier les évacuations vers les dépôts de province.
Pour exemple, le legs Vuillard attribué en 1941 au Musée d'Art Moderne est directement placé à l'abri dans les réserves du Musée du Louvre en août 1942. Les sculptures imposantes et autres œuvres où l'évacuation s'avérait impossible demeurent durant tout le conflit dans les réserves du Musée d'Art Moderne.

[2] Le Secrétaire général des Beaux-Arts Louis Hautecoeur évoque dans ses mémoires avoir reçu le 24 août 1940 un appel téléphonique des Musées nationaux l'avertissant que le Dr. Karl Epting, collaborateur d'Abetz, exigeait que lui fussent livrés l'ensemble des inventaires de ces musées. A la suite d'une discussion avec Abetz, celui-ci reconnut que les inventaires appartenaient aux musées et que la convention de l'armistice ne semblait en justifier la demande, mais il ajouta aussitôt que la convention n'avait pas pu tout prévoir et qu'il fallait l'adapter aux circonstances.
« *L'affaire n'eut pas de suite, parce que j'avais résisté. […] Il fallut toute la courtoise patience et l'adresse pour éviter le pire.* ». (HAUTECOEUR, 1948) p. 279.

[3] Rose Valland, assistante de Louis Hautecoeur au Musée du Jeu de Paume. Elle décerne ses chapitres XVI et XVII à cet épisode. – VALLAND Rose, Le front de l'art : défense des collections françaises : 1939-1945, Paris, Editions Plon 1961 (réédition Réunion des musées nationaux, 2014).

religieusement sur le devenir des collections nationales[1].

Il faut avouer que les Allemands se cantonnent derrière l'idée qu'ils pourront à tout moment mettre la main sur ce qu'ils convoitent ; pour le moment, ils disposent largement de quoi se servir au sein des collections particulières[2], plus précisément les collections appartenant à des Juifs, qui n'ont alors pas eu la chance de bénéficier du même niveau de protection[3]. Les lois antisémites instaurées par le gouvernement de Vichy amplifient ce phénomène d'exclusion qui en vient à accélérer le processus de spoliation des collections juives mis en place par l'unité d'intervention ERR[4] chargée des saisies systématiques de tous les biens appartenant à des Juifs. Une fois les œuvres d'art saisies, celles-ci sont stockées puis examinées avant leur transfert vers l'Allemagne[5]. Quelques salles du Louvre servent alors à entasser ces prises jusqu'à ce que celles-ci ne suffisent plus. A la demande de l'occupant, Jacques Jaujard est contraint de céder entièrement les locaux du Musée du Jeu de Paume le 2 novembre 1940, qui présentent l'avantage d'être plus isolés que ne l'est le Musée du Louvre. Sans certitude absolue, il semble que les collections étrangères du Musée du Jeu de Paume aient été principalement évacuées vers les réserves du Musée d'Art Moderne, le Château de Chambord et le Musée de Compiègne[6] dès les premiers mouvements des collections en 1938, et que certaines œuvres restées sur place dans les réserves du sous-sol

[1] Au retour de Pierre Laval au sein du gouvernement en 1942, ce dernier n'hésite pas à envisager les collections comme un instrument stratégique dans de futures négociations avec l'Allemagne. « *Ce procédé constituait une telle enfreinte au principe d'inaliénabilité du patrimoine que Jaujard dut réunir les conservateurs français durant le mois de novembre 1942 pour leur faire voter une motion de protestation à l'adresse du ministre de l'Education nationale contre « atteinte à l'honneur des Musées nationaux ».* » (ALARY, 1998) p. 266.

[2] Dès le 15 juillet 1940, une ordonnance issue des autorités allemandes imposait une déclaration à la Feldkommandantur de tous les objets d'art d'une valeur supérieure à 100.000 frs. Derrière cette promesse de mise en sureté des œuvres se cachait en réalité le projet de constituer un recensement préliminaire des collections juives.

[3] Dès le mois d'octobre 1940, Jacques Jaujard avertis ses supérieurs du risque de spoliation des plus importantes collections juives par les autorités allemandes, dont les propriétaires furent déchus de leur nationalité française par la loi du 23 juillet 1940. Quelques mois plus tard, la loi du 5 octobre 1940 confie à l'Etat la gestion des biens de ces Français. C'est alors que la Direction des Musées nationaux sous l'impulsion de Jacques Jaujard favorise la mise sous séquestre de ses collections privées au sein même de ses dépôts situés en province avec l'accord des propriétaires, afin d'en empêcher la saisie par l'occupant. Cependant, à partir de juin 1941, l'organisation allemande chargée des saisies d'œuvres d'art accentue son action, et procède à l'enlèvement systématique de ces grandes collections au sein même de ces repaires de trésors (exemple de la collection David-Weill saisie au Château de Sourches).

[4] L'ERR installe ses bureaux à Paris dès juillet 1940, celui-ci étant placé sous la direction de Kurt von Behr. Il en est un parmi les nombreuses autres installations à travers l'Europe de l'Est, où il était avant tout question de piller les collections publiques.

[5] Conduites par convois vers l'Allemagne, certaines œuvres pouvaient au préalable être l'objet des convoitises du Reichsmarschall Hermann Göring, des ambitions d'Hitler pour son musée de Linz, ou encore de quelques marchands d'art, pour la plupart allemands, venant directement procéder à des achats auprès de l'ERR.

[6] (ALARY, 1998) p. 266.

aient immanquablement été évacuées au moment de l'installation de l'ERR.

Toujours est-il que règne, durant toute la durée du conflit, un climat de méfiance permanent à l'égard des intentions de l'occupant[1] voire des dirigeants français eux-mêmes. Par chance dans ce tumulte des idéologies et des exécutions d'ordre, les collections nationales demeurent épargnées au détriment certain d'un dépouillement bien ciblé des collections particulières françaises. Une étanchéité totale est donc à constater, conduisant nos collections du Musée d'Art Moderne et du Musée du Jeu de Paume à leur mise en sommeil tandis qu'en parallèle les collections privées juives étaient conduite à leur démembrement puis leur dispersement à travers l'Europe[2].

[1] Le gouvernement de Vichy met en œuvre certaines mesures lui permettant d'assurer la préservation de ses collections nationales à l'instar de la loi du 23 juin 1941 relative à l'exportation des œuvres d'art : « *Les objets présentant un intérêt national d'histoire ou d'art ne pourront être exportés sans une autorisation du secrétaire d'Etat à l'Education nationale.* »

[2] En 2000, le rapport Matteoli portant sur l'étude de la spoliation des Juifs de France durant la Seconde Guerre Mondiale reprend pour estimation le transfert de 100 000 objets et œuvres d'art en provenance de le France vers l'Allemagne, dont 60 000 sont revenus à leurs propriétaires légitimes à dater de la fin du conflit. Quelques 2000 œuvres retrouvées restent aujourd'hui encore sans propriétaire identifié et furent confiés aux Musées nationaux sous le sigle MNR (Musées Nationaux Récupération).

II. Une politique d'acquisition pour le Musée national d'art moderne en phase avec son époque ?

A. L'attrait inaltérable de l'Etat envers les acquisitions d'œuvres d'art pour ses musées

1. L'enrichissement des collections nationales comme mission principale

Quels rapports entretiennent l'art et l'Etat ? Sans revenir sur le débat philosophique reconsidérant la légitimité du pouvoir à interagir avec l'art, l'action politique dans ce domaine est tout à fait singulière à la France en regard des autres nations européennes. Ceci est principalement lié à l'histoire et les idées qu'elle draine depuis des siècles. Si pendant longtemps l'art fut le joyau caché de grands hommes politiques, la pensée que chaque homme peut atteindre un bonheur par cet intermédiaire nait avec la philosophie des Lumières au XVIIIe siècle. Sous peu, l'art est envisagé en tant qu'instrument idéologique, politique, éducatif pour le peuple et ne tarde guère à investir un champ à part entière dans l'interventionnisme d'Etat.

Parmi l'ensemble des activités administrées par les pouvoirs successifs sur le milieu des Beaux-Arts – qui mériterait sans aucun doute une étude à part entière – il en est une qui capte plus particulièrement notre attention, à savoir : son rôle joué à l'égard de la vie des musées d'art et leurs collections. Comment l'Etat agit-il, et comment se doit-il d'agir ?

Héritiers des nouvelles valeurs insufflées par la période révolutionnaire, les pouvoirs successifs se sont conférés à honorer de multiples missions, tout en les élargissant. Ainsi, l'Etat se doit de soutenir la création contemporaine ; protéger et conserver le patrimoine artistique ; dispenser un enseignement ; et enfin rendre accessible à tous cet héritage commun de création. Pour assouvir ce besoin de partage des connaissances et des émotions cher à la France, l'Etat se doit alors de mémoriser une réalité. Voici une mission des plus fortement consolidées par le principe d'inaliénabilité[1] régissant les collections nationales, qui garantit ainsi leur accroissement perpétuel.

[1] D'ordinaire, on remonte l'origine de cette règle au XVIe siècle par application de l'édit de Moulins (1566) garantissant l'inaliénabilité des biens appartenant au domaine de la Couronne. Mais c'est véritablement en suite des nombreuses confiscations de biens et aux épisodes de vandalisme liés à la Révolution, qu'une prise de conscience patrimoniale se dessine et pose ainsi les bases juridiques de ce principe.

Dans l'objectif de couronner de succès leur mission et de combler l'intérêt du public, les musées d'Etat se doivent de présenter leurs collections – notamment par la création et le développement de musées en tant que lieu permanent – et de les alimenter continuellement d'œuvres pour le moins significatives, définissant ainsi une politique d'acquisition propre à la vocation du musée.

L'Etat seul, du moins ses fonctionnaires – le personnel de musée, relevant de la Direction des Musées nationaux, elle-même supervisée par la Direction générale des Beaux-Arts – sont impliqués dans les procédures d'achat, et parfois assistés par des personnalités externes. Toutes les commissions, comités, et conseils – que nous aurons l'occasion de détailler- sont orchestrées dans une vision globale de politique d'acquisition ; aucun musée ne bénéficiant à titre exclusif de l'un de ces rassemblements. Ces derniers aident de leurs avis et de leurs connaissances à la formation et à la transmission des collections. L'Etat achète ou accepte dans le cadre de dons ou legs pour, par la suite, distribuer les œuvres par des arrêtés d'attributions ou de mise en dépôts temporaires auprès de l'ensemble de ses musées, ou encore des ministères, ambassades, préfectures, mairies français. Les achats sont effectués dans une initiative de groupe dominée par un sentiment d'accomplissement d'une politique d'acquisition globale. Mais, cela n'en exclue pas pour autant, bien au contraire, l'émergence de propositions et de choix particulièrement ciblés et défendus par quelques protagonistes, parmi lesquels les conservateurs jouent un rôle décisif si ce n'est d'ores et déjà par leurs connaissances approfondies des collections dont ils ont la charge.

Concernant l'enrichissement des collections modernes, il se distingue des collections classiques sur un point essentiel, le fait qu'il comporte intrinsèquement à la temporalité des œuvres une volonté à leur historisation. En effet pour les premières, il est davantage question de compléter un corpus prédéfini et déjà officialisé, ou du moins d'en élargir ses contours, alors que les collections modernes invoquent inévitablement une introduction vers la reconnaissance et leur institutionnalisation. Rappelons que la particularité du Musée du Luxembourg et de son annexe du Jeu de Paume réside dans le fait d'être un « musée étape » avant l'intronisation au Musée du Louvre d'œuvres jugées dignes d'en intégrer la collection.

Ainsi, les acquisitions d'œuvres modernes entretiennent une véritable prise de risque, le temps n'ayant jusqu'alors pas encore eu ses effets. L'entrée au musée est une étape

inévitable pour toute individualité ou tout mouvement artistique s'efforçant à obtenir une reconnaissance et à immortaliser cette dernière, comme le récapitule la sociologue Raymonde Moulin : « *La temporalité des mouvements artistiques comporte trois séquences : la première est celle de l'inscription sur la scène artistique, avec ou sans succès commercial ; la seconde est celle du repli et de l'attente où se jouent, pour les artistes, les choix de carrière décisifs ; la troisième celle de l'historisation.* »[1]. Bien que parfois désavoué par l'artiste lui-même, ce palier final de l'historisation génère une consécration telle, qu'elle tend à une désappropriation de son œuvre pour l'intégrer au domaine public à la fois inaliénable, imprescriptible et insaisissable.

Cette inscription à l'institution muséale n'est pas seulement le résultat d'une volonté propre à l'Etat, mais bel et bien, la conséquence d'interventions multiples antérieures de la part de marchands, d'intellectuels, de collectionneurs qui apparaissent souvent comme les premiers bâtisseurs de ce chemin vers l'officialisation, sans en oublier également le goût du public. A ce propos, il est quasi impossible d'évaluer la part d'influence sur le goût du public des choix effectués par l'Etat, et inversement, l'enthousiasme du public dans les choix de l'Etat. Louis Hautecoeur remémore que l'Etat « *ne doit pas prétendre imposer une esthétique ni créer un style, l'expérience a prouvé la vanité d'un tel effort* »[2], mais il doit pour ainsi dire consolider une relation de confiance mutuelle avec le public pour ce qui est des choix effectués. L'Etat doit offrir un panorama le plus complet et le plus large qui soit et participer à sa diffusion. Toutefois, sa tâche ne serait-il pas également d'orienter le goût du public, lorsque celui-ci se montre réticent à certaines formes d'art, notamment l'art vivant. Ce qui peut éventuellement s'apparenter à un tour de force du fait que l'Etat n'a pas à justifier ses choix, ce dernier peut également se révéler être un éclaireur, au risque de ne pas combler l'attente du public. De même, l'Etat doit avant tout saisir l'importance de son implication à soutenir la création et non à la diriger ; cet accompagnement se traduit principalement par l'achat d'œuvres. Pour cela, il est nécessaire que celui-ci dispose de budgets décents à cette entreprise, ne prétextant à aucun moment un don suprême à déceler des chefs-d'œuvre : « *Il faut beaucoup de feuilles mortes pour constituer le terreau où pousseront quelques fleurs.* »[3].

[1] MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 75.
[2] (HAUTECOEUR, 1948) p. 85.
[3] *Ibidem*.

2. Les différents modes de financement : provenance et mise en œuvre des crédits

L'examen des budgets de l'Etat destinés aux acquisitions d'œuvres d'art s'avère être un paramètre indispensable à l'évaluation de son implication. En effet, l'analyse des moyens financiers mis à disposition par l'Etat lui-même nous indique quel intérêt porte ce dernier à l'enrichissement de ses propres collections. De même, elle contribue à en déterminer son poids au milieu de toutes les autres activités à sa charge. Bien que l'Etat n'ait jamais renoncé à l'achat d'œuvres, les sommes attribués à l'accomplissement de cette mission sont pour le moins révélatrices des évolutions diverses constituant la politique culturelle nationale.

Concernant la période qui nous est impartie (1937-1945), rappelons que depuis 1932 c'est le ministère de l'Instruction publique qui assure la tutelle de l'administration générale des Beaux-Arts. Cette dernière prend de façon temporaire sous Vichy la forme d'un **Sous-Secrétariat aux Beaux-Arts (1940-1944)**. Sous cette direction largement distincte des autres Directions du Ministère, abonde de multiples bureaux dont les secteurs d'intervention varient : Bâtiments civils, Monuments historiques, Mobilier national, Manufactures, Musées, Spectacles et musiques, Expositions, …etc. Parmi eux, le bureau des Travaux d'art[1], est chargé de l'ensemble administratif portant sur les acquisitions et les commandes d'œuvres d'art plastiques effectuées auprès des artistes vivants[2] au nom de l'Etat, avant leur attribution au sein des différentes institutions publiques. Sans avoir pu clairement définir les relations entretenues avec le bureau des Travaux d'art, la Direction des Musées nationaux rattachée à la Réunion des Musées nationaux est également un acteur principal à l'enrichissement des collections nationales.

Une fois de plus, le Musée national d'art moderne se distingue des autres musées nationaux, en l'occurrence ici par son mode d'enrichissement. Car contrairement à ses partenaires, le plus grand nombre de ses acquisitions est assuré par **le bureau des Travaux d'art de la Direction générale des Beaux-Arts**, et une plus faible quantité par la Direction des

[1] Ce bureau est né dès l'an VIII (1799-1800) au sein du ministère de l'Intérieur, avant d'être démantelé au sein du service de la création artistique alors formé en 1962. – « *Description du producteur Beaux-Arts* », série F21, Archives nationales.

[2] Cependant le bureau des travaux d'art a traité, parfois, de l'achat et de la répartition d'œuvres anciennes, voire d'objets archéologiques.

Musées nationaux. En effet, cette dernière administration est affectée exclusivement à l'achat d'œuvres dont les auteurs sont décédés – ce qui n'est pas forcément indiqué pour un musée voué à l'art vivant –, mais également à toutes les œuvres faisant l'objet d'un don ou d'un legs, et dont les auteurs peuvent être aussi bien en vie que disparus.

Ainsi, les achats du Musée national d'art moderne relèvent essentiellement de la Direction générale des Beaux-Arts et de son bureau des Travaux d'art[1] qui apparaissent alors comme les piliers de la création contemporaine, en favorisant l'achat et les commandes seulement d'artistes vivants. Puis par la suite, elle les répartit à l'ensemble des musées nationaux et des musées relevant des Beaux-Arts dits « de province » ou « départementaux », ainsi qu'à toutes les administrations publiques incarnant l'exercice d'un pouvoir politique.
Depuis ses origines, l'administration des Beaux-Arts dispose d'un budget qui lui est propre, pleinement dissocié de celui de l'Instruction publique et engagé par l'Etat. De même, le reversement de ce budget spécial est établi séparément des uns et des autres services qui en dépendent, et ce, sans la moindre recherche d'uniformisation. Par conséquent, le budget du bureau des Travaux d'art lui est attribué indépendamment de tout autre bureau, le conduisant à gérer son budget comme il l'entend.

Quant à la **Direction des Musées nationaux**, ses crédits sont engagés par la Caisse de la Réunion des Musées nationaux elle-même au service de l'Etat, alimentée majoritairement par les bénéfices générés par le droit d'entrée des musées, la vente de produits dérivés, les dons, mais encore les sommes allouées par l'État à titre de subventions, uniquement dans le cadre d'acquisitions.

A ce propos, l'élaboration d'un tableau récapitulatif voulant contracter les divers montants des services engagés dans les procédures d'acquisition, tout comme ceux relatant le budget global de la **Direction générale des Beaux-Arts** s'est révélée complexe. En effet, obtenir des chiffres ne fut pas une tâche aisée compte tenu qu'aucun document de seconde main ne fournit un bilan complet et suffisamment détaillé – de plus attaché à notre période – qui constituerait un outil capital à l'écriture d'une histoire économique des services culturels

[1] Sur les 457 acquisitions effectuées de type « peinture » entre 1937 et 1945 pour le Musée national d'art moderne, on compte : 62 œuvres ayant fait l'objet d'un don, 18 d'un legs, et près de 26 achats effectués par la Direction des Musées nationaux. Cela nous amène ainsi à évaluer le taux de participation de la Direction des Musées nationaux à environ 23% pour l'ensemble des acquisitions attribuées au Musée national d'art moderne ; les 77% restants étant assuré par la Direction générale des Beaux-Arts.

publics. Dans le but de remédier à cette carence, une immersion dans les cartons d'archives renfermant la documentation relative à cet aspect financier s'est avérée nécessaire. Au cœur de ce fourmillement de données quantifiées, quelques chiffres sont apparus, cependant ces derniers sont à considérer avec précaution[1] (Annexes : tableau 4, p. 34).

Les quelques lignes formulées ci-après se révèlent être davantage des hypothèses, des pistes de recherches pour lesquelles un approfondissement serait le bienvenu. Ainsi, si nous nous référons aux chiffres mentionnés dans le tableau, nous estimons que la Direction générale des Beaux-Arts engage environ 3% de son budget global au chapitre des acquisitions et des commandes auprès des artistes vivants[2]. De manière intemporelle, l'entrée en guerre annoncée en septembre 1939 engendre des restrictions budgétaires dans le domaine de la culture ; l'art et la guerre n'ayant jamais fait bon ménage. Le budget global des Beaux-Arts en pâti[3] alors que celui accordé aux acquisitions et aux commandes connait une légère hausse, qui se stabilise durant toute la période du conflit[4]. Il n'y a rien d'hasardeux à voir à travers cette subtile augmentation, l'espoir de lutter contre le chômage artistique caractéristique de cette période trouble, en multipliant notamment le nombre de commandes faites aux artistes.

A plusieurs reprises, il est fait mention à travers les archives qu'un montant de 200 000 anciens francs[5] est réservé au Musée national d'art moderne, soit environ 3% du budget accordé aux acquisitions et commandes[6] de la Direction générale des Beaux-Arts.

[1] Parmi cette abondance de documents constituée pour l'essentiel de lettres, rapports, brouillons, tableaux récapitulatifs, et publications officielles, les chiffres uniquement les plus probables ont été inscrits dans le tableau présenté en annexe. Certaines données n'ont pu être inventoriées, la plupart étant aussitôt contredites par d'autres documents. De même, il a fallu faire la part des choses entre : les crédits demandés, les crédits acceptés, et enfin ceux qui furent réellement engagés. De plus, le budget n'étant parfois pas utilisé dans son intégralité pouvait être reporté d'une année à l'autre.

[2] En plus des acquisitions et des commandes, le chapitre auquel était destiné le budget pouvait comprendre d'autres champs d'activité : organisation d'expositions à l'étranger, prix national et bourses de voyage en France et à l'étranger, …etc. Ce qui ne facilite pas l'interprétation des données auxquelles nous portons un intérêt particulier.

[3] Une dévaluation tournant autour des 28% est à constater entre l'année 1939 et 1940.

[4] Dans son ouvrage, *Histoire de l'art : Paris 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités* (1986), Laurence Bertrand-Dorléac confirme que « *La Direction générale des Beaux-Arts procède régulièrement durant ces quatre années à des acquisitions, bénéficiant d'un budget sensiblement en hausse au regard des années précédentes.* ». D'après le tableau, celui-ci se stabilise autour des 7 000 000 d'anciens francs (conversion : soit 2 400 000 euros).

[5] Pour les années respectives de 1939 et 1940 (conversion : soit près de 80 000 euros). AN : F21/7048, *Règlement concernant les commandes et acquisitions d'œuvres d'art, 1878-1937 ; Listes des achats et commandes de l'Etat*, 1937-1946 _ F21/ 2HH61(2), *Acquisitions, 1938-1953*

[6] Dépourvu de chiffres quant à la distribution du budget global, le complément est réservé : aux

En ce qui concerne le budget global de la **Direction des Musées nationaux** dédié aux acquisitions (Annexes : Tableau 5, p .35), celui-ci augmente sensiblement d'une année à l'autre pendant la période de conflit et parvient, à partir de 1943, à dépasser largement celui de la Direction générale des Beaux-Arts. Précisons que ce budget est consacré à l'acquisition commune d'œuvres d'art pour l'ensemble des quelques vingt musées nationaux. De plus, la plupart des œuvres achetées s'inscrivent dans un art ancien, où la qualité et l'intérêt de l'œuvre sont avant tout définis par l'importance historique de l'œuvre mais également l'empreinte de son auteur. Par conséquent, même si les musées bénéficient d'ordinaire de prix spéciaux bien plus profitables que la valeur marchande de l'œuvre, les prix d'achat associés à ce type d'œuvre ont un impact beaucoup plus immédiat et lourd sur le budget. En effet, une grande différence est à noter entre l'art ancien et l'art moderne à l'époque, le poids financier des œuvres modernes étant à des années lumières de celui que nous côtoyons aujourd'hui sur le marché de l'art[1]. Avec seulement 26 achats de peintures enregistrés pour le compte du Musée national d'art moderne entre 1937 et 1945, le budget de la Direction des Musées nationaux semble accessoire. Néanmoins, il est à l'origine de l'entrée au musée des tableaux les plus onéreux, dont les prix avoisinent, voire dépassent largement le budget prévu de la Direction générale des Beaux-Arts. Il constitue donc un appui sur lequel les conservateurs du Musée national d'art moderne peuvent se reposer de manière assez exceptionnelle lorsque l'opportunité de compléter la collection du musée d'œuvres d'exception se présente.

Sous Vichy, cette complémentarité d'apports financiers et l'implication avec laquelle ces deux provenances maintiennent leur rôle joué permet au Musée national d'art moderne

---

acquisitions destinées aux musées de province, aux commandes auprès des artistes (ces dernières constituant probablement une part plus importante que celle des acquisitions). De plus, ne parvenant pas à démêler l'interaction entre le bureau des Travaux d'art et la Direction des Musées nationaux, il est possible que les subventions d'Etat reçues de la part de la Direction générale des Beaux-Arts envers cette direction soient directement prélevées sur le budget spécial mis à disposition du bureau des Travaux d'art.

Il semble également que des sommes soient allouées directement aux conservateurs en chefs des musées pouvant ainsi réaliser des achats quasi directs, de faibles coûts dits « petits crédits ». A l'exemple, le Musée des Ecoles étrangères qui jouissait depuis le décret de 1930 d'une autonomie de gestion était capable d'intégrer directement ses achats aux collections, tandis que le Musée du Luxembourg devait tout de même les valider par le vote du Comité des Conservateurs.

[1] Pour exemple, lors de la séance du Conseil du Comité des Conservateurs datée du 5 mai 1942 est proposé pour acquisition le portrait équestre du *Chancelier Séguier* par Charles Le Brun au prix de 1 500 000 frs (conversion : 600 000 euros), tandis que lors de la séance du 2 décembre 1943, Bernard Dorival propose l'acquisition de la toile *Le Repos dans le cellier* de La Patellière au prix de 150 000 frs (conversion : 60 000 euros). – AN : 3AA1, *Procès-verbaux des musées nationaux et arrêtés ministériels, 1942-1959*.

de poursuivre sa politique d'acquisition, et ce, malgré des temps rudes où l'art semble dépourvu de toute utilité et donc de toute attention de la part d'un Etat en crise.

B. L'action des comités et commissions d'acquisition : une élite intellectuelle décisionnaire

1. Lecture des inventaires et analyses statistiques des acquisitions attribuées au Musée national d'art moderne

Par la loi du 4 janvier 2002 relative à la gestion des Musées de France[1], l'obligation de tenir un inventaire est à nouveau réaffirmée. En réalité depuis près de 200 ans[2], ce support manuscrit s'est imposé comme l'outil indispensable à la bonne gestion des collections. Son actualisation est l'une des missions premières du conservateur, qui se doit d'inscrire au fur et à mesure les nouvelles acquisitions d'œuvres faisant leur entrée au sein de la collection du musée, et leur attribuer par cette action un numéro d'inventaire[3]. Dressé sous la forme d'une liste, il rend compte de l'enrichissement exponentiel du musée. Et bien que l'inscription des œuvres figure davantage comme un acte symbolique induisant entre autre leur insaisissabilité[4], c'est un document d'une importance scientifique capitale. Son ossature et les données qu'il renferme assurent une lecture efficace des principales caractéristiques des œuvres constituantes de la collection.

Rappelons que dans le cadre de notre recherche, nous nous bordons à **la consultation de l'inventaire des peintures**, tout à fait concevable puisque les inventaires de musées sont de manière générale scindés en plusieurs volumes, chacun étant consacré à un type de support des œuvres (peinture, sculpture, dessin, objets d'art, etc.).

---

[1] « *Article 12. – Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans.* » - loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002.

[2] Nous devons le premier modèle d'inventaire pensé en 1810, dit « inventaire Napoléon », au jeune Henri de Beyle (futur Stendhal). Il proposait alors un inventaire en 7 colonnes : N° d'ordre/Nom de l'artiste/Titre de l'œuvre/Hauteur/Largeur/Hauteur et nature du cadre/Observations. Puis il opte finalement pour un inventaire de 10 colonnes ajoutant les données suivantes : Origine/Provenance/Emplacement.

[3] Le numéro d'inventaire attribué aux œuvres du Musée national d'art moderne est précédé de l'immatriculation suivante : LUX et JP (respectivement pour Musée du Luxembourg jusqu'en 1931 et Musée du Jeu de Paume jusqu'en 1940), puis AM (pour Musée d'Art Moderne à partir de 1931).

[4] L'inscription à l'inventaire n'est pas l'acte juridique attestant de la propriété de l'œuvre, ce sont les arrêtés ministériels d'acquisition qui stipulent cet aspect.

Concernant notre collection du Musée national d'art moderne, ses origines complexes ont généré, au cours de l'histoire de la collection, la tenue de différents inventaires. Cette diversité des sources ne rend pas aisée la lecture d'un développement de la collection qui se voudrait « linéaire », et sur lequel s'appuie encore aujourd'hui la collection.

Tout d'abord, il semble qu'il n'y ait jamais eu de véritable inventaire pour le **Musée du Luxembourg**. En effet, son ancien conservateur de 1892 à 1925 Léonce Bénédite avait pour habitude d'inscrire l'entrées des œuvres sur des fiches et non dans un inventaire[1]. Afin de remédier à cette sévère lacune, Gaston Poulain dresse un état des lieux des collections alors présentes au sein du Musée du Luxembourg. En fait, il s'agit davantage d'un registre plutôt que d'un véritable inventaire, celui-ci étant de manière tout à fait originale classé dans l'ordre alphabétique des noms d'artistes et selon un ordre « n+1 ». En complément de ce travail de restitution, le nouvel inventaire du Musée national d'art moderne débute en février 1931 et présente cette-fois les critères conformes à sa bonne tenue[2]. Quant aux Ecoles étrangères, elles accusent une fois de plus d'un traitement bien distinct de celui du Musée du Luxembourg, puisque l'intégralité de leurs acquisitions est recensée dans l'inventaire du **Musée du Jeu de Paume**, depuis 1922 et jusqu'à sa fermeture en 1940[3]. Ce n'est qu'à partir de la fin de la guerre que les œuvres d'artistes étrangers sont intégrées à l'inventaire du Musée national d'art moderne suivant ainsi le rythme des nouvelles acquisitions.

S'ajoute à ces inventaires exclusifs aux différents musées, l'existence d'un inventaire pour chacune des administrations ayant contribué à l'enrichissement des collections du Musée national d'art moderne, à savoir : celui de la Direction générale des Beaux-Arts (l'Etat) et celui de la Direction des Musées nationaux[4]. Tous deux concentrent l'ensemble des

[1] Geneviève Lacamp rappelle que jusqu'en 1903, les acquisitions du Musée du Luxembourg étaient également en parallèle inscrites sur l'inventaire du Louvre, du fait de sa singularité à être un « musée-étape ». – MERLEAU-PONTY Claire (sous la dir. de), *Documenter les collections des musées : investigation, inventaire, numérisation et diffusion* [actes du Séminaire international d'été de muséologie organisé par l'École du Louvre, SIEM, Paris, 2012], Paris, la Documentation française, 2014.

[2] L'inventaire comporte 10 colonnes correspondant : [Date d'entrée] N° inventaire/Auteur/Titre de l'œuvre/Matière/Dimensions/Provenance/Prix/Situation (date d'attribution)/Sortie/Destination.

[3] En 1959, André Dezzarois rédige un répertoire intitulé « *Inventaire et Catalogue* ». Ce dernier propose quelques 500 œuvres acquises entre 1922 et 1940 classées par pays.

[4] Concernant la période invoquée pour cette recherche, son existence reste à confirmer. Cependant sont disponibles aux Archives nationales (site de Pierrefitte-sur-Seine) les arrêtés d'acquisition au sein des archives des Musées nationaux.

acquisitions effectuées, mêlant aussi bien les différentes natures et supports d'œuvres, et destinées aux multiples musées. Le premier, consulté auprès de la documentation des œuvres du Mnam s'est révélé particulièrement précieux à la vérification et au complément d'informations, notamment pour ce qui est de : la date d'achat de l'œuvre (à ne pas confondre avec la date d'attribution, ni même la date d'entrée de l'œuvre au musée), la date d'attribution et son destinataire, et parfois la provenance de l'œuvre[1].

Débuté en 1931, l'inventaire du **Musée national d'art moderne** se veut un prolongement de celui du Luxembourg disparu, et non du Musée du Jeu de Paume, même lorsque ce dernier ferme ses portes en 1940. Il marque ainsi dans l'histoire de la collection ce glissement quasi naturel du Musée du Luxembourg vers un Musée d'Art Moderne, puis un Musée national d'art moderne[2]. Malgré la création d'un nouveau musée initialement pensé pour réunir les deux collections du Jeu de Paume et du Luxembourg, la scission semble toujours d'actualité entre les artistes français et ceux de nationalité étrangère. En effet de 1937 à 1940, l'inventaire du Jeu de Paume continue d'enregistrer un peu plus d'une centaine de nouvelles acquisitions[3]. Sitôt le musée réquisitionné par l'occupant, ses acquisitions cessent, tout comme s'estompent de façon générale les achats aux artistes étrangers de la part de l'Etat.

Le sort du Musée national d'art moderne est quant à lui beaucoup moins catégorique. Alors que celui-ci n'a jamais été rendu accessible au public depuis sa création en 1937, les acquisitions pour son compte sont maintenues, même durant la guerre. La mise à l'abri des collections dans les dépôts de province ne semble pas avoir stoppé les procédures d'enrichissement de la collection. Entre 1937 (date de construction de l'édifice muséal) et 1945 (fin du conflit et arrivée de Jean Cassou aux manœuvres), l'inventaire dévoile l'entrée au musée de 457 œuvres de type « peinture ». Pour cette même période, la confrontation des données émanant d'une part du logiciel de collection Navigart[4] et celle émanant de

[1] Bien qu'une colonne leur soit réservée, les prix d'achat des œuvres ne sont jamais relatés. Quelques prix peuvent être néanmoins relevés au sein des archives (arrêtés d'acquisition, procès-verbaux).

[2] Dans une lettre datée du 9 janvier 1940, Georges Huisman autorise Jacques Jaujard à renommer le Musée d'Art Moderne situé au Palais de Tokyo en *Musée national d'art moderne*. – AN : L6, *Commandes et acquisitions : 1821-1955*.

[3] Quelques 130 œuvres, tout support confondu, réparties selon les années suivantes : 45 en 1937, 29 en 1938, 44 en 1939 et 12 en 1940.

[4] (Annexes : Tableau 7, p. 39)
L'application *Navigart* (version 3, datée de mai 2016) est un logiciel de recherche multicritères accessible au

l'inventaire laisse apparaitre des écarts importants.

Ceux-ci s'expliquent de la manière suivante, à savoir que le logiciel prend en compte la date d'achat effectué par l'Etat (seulement lorsque celle-ci est renseignée dans la base, ce qui n'est pas toujours le cas) tandis que la seconde s'appuie sur le déroulé chronologique des entrées d'œuvres au musée. Cette dissonance est relativement problématique, pour autant, elle invite à clairement distinguer deux notions, trop souvent confondues à savoir : la date d'achat et la date d'attribution. Car en effet, le plus souvent l'Etat achète en amont avant de fournir un arrêté d'attribution plus tard[1]. Par conséquent pour cette recherche, nous admettrons l'idée que les 3 étapes indispensables à la finalisation d'une procédure d'acquisition pour le Musée national d'art moderne, que sont : l'achat, l'attribution puis l'inscription à l'inventaire se sont successivement déroulés dans le courant de l'année retenue comme étant celle de l'inscription à l'inventaire.

D'après l'évolution du nombre d'acquisition du Mnam (Annexes : Graphique 3, p. 40), il apparait clairement que les années relevant de l'Occupation coïncident avec une nette diminution de ces acquisitions, tout support confondu. Aucun épisode ne semble avoir été comparable dans l'histoire de l'enrichissement de la collection.

A y voir de plus près (Annexes : Graphique 4, p. 41), les années 1937 et 1938 expriment assurément l'ambition d'acquérir un nombre important de peintures, avec pour fond de pensée la croyance encore intacte de leur présentation prochaine lors de l'inauguration du musée. La campagne de travaux débutée dès la fin de l'Exposition Internationale et ayant pour objectif la réhabilitation du musée ne semble pas avoir remis en cause la capacité d'accueil et de stockage des œuvres. Cependant, c'est véritablement la mise en application

---

public, qui permet d'interroger une banque de données commune à un réseau de musées et d'organismes gérant des collections d'art moderne et contemporain. La collection du Musée national d'art moderne y est entièrement recensée, et compte actuellement près de 103 500 œuvres : http://collection.centrepompidou.fr/#/ .

Pour chaque notice d'œuvre, les informations communiquées sont issues du logiciel de gestion des collections Gcoll2 utilisé quotidiennement par le personnel du musée (documentation, conservation, restauration, etc.). Une mise à jour est effectuée une fois par semaine afin d'assurer au public et aux potentiels chercheurs une diffusion actualisée des connaissances portant sur les œuvres de la collection (artiste, création, acquisition, exposition et bientôt bibliographie, etc.).

L'application est développée par le réseau de collections publiques *Videomuseum*.

[1] Le délai le plus courant entre la date d'achat et la date d'attribution est de quelques jours à quelques mois. Cependant des exemples, plus rares, dépassent largement cette durée. Exemple du tableau *Les Lutteurs* de Jacques Villon, une œuvre achetée par l'Etat en novembre 1938 et attribuée au Mnam en décembre 1942. L'œuvre entre au musée au mois d'août de cette même année.

du plan de « défense passive » à partir du mois d'août 1939 et le départ des collections pour les dépôts de province qui interrompt toutes entrées d'œuvres jusqu'au mois de décembre[1]. Même si les acteurs de cette migration des collections se félicitent de la bonne organisation et de la rapidité d'exécution avec lesquelles cette mission fut conduite, désormais de lourdes contraintes logistiques et techniques sont à retenir pour les prochaines acquisitions. D'ailleurs, il est vraisemblable que cette circonstance ait amené à reconsidérer l'acquisition de certaines œuvres, notamment les œuvres présentant des dimensions ou charges imposantes, mais également les œuvres de grande qualité, dont il faut réunir coûte que coûte les conditions idéales de conservation et de protection, ce que la mise en dépôt de province ne peut concrètement garantir.

Depuis le 3 septembre 1939, la France est désormais en guerre, et son destin à présent suspendu pendant plusieurs mois à l'avancée de l'ennemi. Jusqu'au mois de mai 1940, les attributions de peintures au Musée national d'art moderne sont par conséquent extrêmement rares[2]. Puis, dès lors que les troupes allemandes envahissent le pays, **un temps d'arrêt des procédures d'acquisitions s'impose de lui-même entre juin et novembre 1940**. Outre bien sûr les bouleversements d'ordre général, cette mise en sommeil s'explique dans un premier temps, par l'impératif pour les responsables de collection de prendre rapidement connaissance des ambitions de l'ennemi envers le devenir des collections nationales. De plus, la purge administrative qui sévit et la promulgation de nouvelles lois portant sur la composition même de ces comités et commissions d'acquisitions conduisent durant un temps à l'annulation de ces derniers.

Une fois la protection des œuvres assurée et le nouveau fonctionnement administratif rodé, l'enrichissement de la collection du Musée national d'art moderne reprend progressivement. **Les années 1941 et 1942 sont particulièrement riches en acquisitions** et distancent même les bilans des années antérieures à la guerre. Sans conteste, ce sursaut s'accorde avec l'inauguration du musée, jusque-là très attendue, qui a lieu en août

[1] Les deux dernières peintures à faire leur entrée au musée avant la dispersion de la collection, le 8 août 1939, sont les deux natures mortes intitulées : *Nature morte aux gibiers* d'Edmond Ceria et *Nature morte à la brioche* de Henry de Waroquier.
Des attributions sont à nouveau destinées au Mnam, à partir du 18 décembre 1939, par un arrêté stipulant l'entrée d'une quinzaine de tableaux.

[2] D'après l'inventaire, nous pouvons compter 6 attributions datée de 1940 dont 3 d'entre elles sont inscrites à l'inventaire en 1941, puis 2 en 1943.

1942.

De nombreuses acquisitions sont alors attribuées essentiellement par groupement durant le mois de décembre 1942 lorsque le musée prend congé en hiver, afin de proposer un accrochage plus complet et plus dense à sa réouverture au printemps. D'ailleurs, les nouvelles acquisitions disposent d'une salle entièrement dédiée à leur exposition au public.

A partir **d'octobre 1943**, le musée ferme cette fois définitivement ses portes jusqu'à la fin du conflit, ce qui **freine à nouveau le nombre d'attributions à son égard**. Une revitalisation des acquisitions attribuées au Musée national d'art moderne est à constater de nouveau à partir de 1945. Elle est à relier indéniablement à l'arrivée de Jean Cassou à la tête du musée et de son projet de renaissance pour la collection.

Par « acquisition », il convient d'entendre le terme générique regroupant les différents modes d'acquisitions que sont : l'achat, le don ou encore le legs[1]. Il transparait clairement d'après le graphique (Annexes : Graphique 5, p. 41), que l'acquisition à titre onéreux constitue environ 80% des procédures, tandis que les 20% restant résultent d'une transmission à titre gratuit. Le risque d'interpréter le don ou encore le legs comme étant issus d'une volonté externe à la politique d'acquisition du musée est courant. En effet, il est vrai qu'à travers ces deux modes d'acquisition résonne l'idée d'une proposition d'autrui incluant de ce fait les goûts et les conceptions propres à l'individu.

Cependant, rappelons que les donations[2] subissent – au même titre que les achats – l'examen d'une commission scientifique, dans ce cas, celle de la Direction des Musées nationaux qui se prononce alors sur leur acceptation ou leur refus. De plus, le choix du donateur de céder au musée une œuvre ou une collection émane rarement d'une décision soudaine et dépourvue d'une sympathie pour le musée. Le plus souvent, cet acte matérialise un lien privilégié entretenu entre le donateur et le musée, et plus particulièrement avec certaines de ses personnalités. Les conservateurs ont tout spécialement un rôle éminent à jouer afin d'encourager de nouvelles donations, et permettre ainsi au musée d'acquérir des œuvres pour le moins prestigieuses, sans avoir pour autant à vider les caisses de l'Etat. Par

[1] A l'époque étudiée à travers cette recherche, la dation n'est pas encore instituée comme mode d'acquisition. Elle ne le sera que plus tard par la loi du 31 décembre 1968. Cette précision peut paraitre superflue, toutefois elle est à prendre avec considération, puisque depuis sa création et jusqu'à nos jours, elle constitue une source profitable aux collections nationales notamment par l'acquisition d'œuvres auxquelles les musées ne peuvent prétendre en raison de leur prix sur le marché.

[2] Le legs est une donation à effet posthume.

conséquent, cela fait de la donation le mode d'acquisition privilégié par les conservateurs, tandis que l'achat est perçu comme le dernier recours à l'acquisition d'une œuvre.
Certes l'acte est signé d'une profonde générosité de la part du donateur, mais il est également alimenter d'un désir de reconnaissance institutionnelle envers les œuvres et artistes auxquelles il a cru ; d'autant plus que les principaux donateurs sont généralement les artistes eux-mêmes, les familles ou encore les marchands. Si ces derniers n'émettent aucun engagement à l'égard du musée, le conservateur a pour tâche de solliciter intelligemment une donation et de satisfaire les conditions inhérentes à celle-ci. A l'ombre de cette procédure quelque peu formelle, il est davantage question d'une relation humaine reposant sur la confiance et la fidélité d'un conservateur et de ses mécènes. Ce qui nous conduit à affirmer que **la donation est bien le résultat d'une politique interne d'acquisition**.

Grâce aux dons, la collection du Musée national d'art moderne s'enrichit par petite touche d'œuvres d'exception, tant par leur qualité que par l'étonnement à les voir figurer dans l'inventaire, telles que *La Noce* de Fernand Léger (legs d'Alfred Flechteim, 1937), *La femme aux chrysanthèmes* de Roger de La Fresnaye (don de Paul et André Vera, 1938), *La femme blonde* d'Albert Marquet (don d'Olivier Senn, 1939), l'*Autoportrait* d'Edouard Vuillard (don de Jos Hessel, 1942), *Le Croiseur vers les débuts du siècle* de Charles Lapicque (don de l'Association des amis des artistes vivants, 1942), *Portrait de l'actrice Paulette Pax* de Kees Van Dongen (don de Mme Ménard, 1943) ou encore *La Fenêtre à Machery* d'Amédée de La Patellière (don de son épouse, 1943).

D'autres donations comprenant cette fois un nombre beaucoup plus important d'œuvres viennent également accroître les collections nationales d'art ancien et d'art moderne avant leur attribution aux différents musées de Paris et de province. Parmi les plus prestigieuses et généreuses d'entre elles, Le Musée national d'art moderne hérite des **legs Edouard Vuillard** et **Paul Jamot** ainsi que de la **donation André Berthellemy**.

Bien que l'artiste Edouard Vuillard soit jusqu'alors dignement représenté à travers la collection[1], parmi les 55 œuvres (peintures, pastels, gouaches, ou dessins) figurant dans la donation le Musée national d'art moderne en reçoit une grande partie, l'autre étant destinée

[1] En effet, depuis l'année 1903 correspondant à l'achat de la toile intitulée *Le Déjeuner* pour le Musée du Luxembourg, les œuvres de l'artiste font régulièrement l'objet d'acquisition.

aux musées de province. Mort en 1940, l'artiste avait fait part de sa volonté de faire un don à l'Etat. Ce souhait est exécuté à titre posthume en 1941 grâce à la sœur de l'artiste et de son beau-frère, le peintre Ker-Xavier Roussel. Afin de témoigner de sa profonde gratitude envers les donateurs, l'Etat rend un dernier hommage à l'artiste en exposant, dans un premier temps, la donation à l'Orangerie des Tuileries[1], avant que celle-ci ne soit dispersée dans les différents musées. Par la suite, le Musée national d'art moderne accueille 29 toiles de l'artiste, principalement des portraits et des paysages, auxquelles viennent s'ajouter également deux dons : le *Portrait de Madame Vaquez* (don des héritiers du modèle, 1941) et le *Portrait de Madame Bénard* (don des héritiers du modèle, 1941). Désormais, Vuillard est le peintre le mieux représenté au sein de la collection, ce qui amène Pierre Ladoué à souhaiter la constitution d'une « Salle Vuillard » lorsque le musée sera inauguré[2].

Quelques mois auparavant est également présenté au sein de l'Orangerie en 1941 une autre grande donation, celle de Paul Jamot[3]. Décédé en 1939, cet amoureux inconditionnel des arts au parcours professionnel incomparable[4] accuse d'une expérience et d'une vision tout à fait remarquable de la peinture française. A travers sa collection figurent notamment les noms glorieux de Louis Le Nain, Claude Lorrain, Eugène Delacroix, Camille Corot, ou encore Nicolas Poussin qui rejoignent par conséquent le Musée du Louvre.
Paul Jamot ne se contentait pas seulement d'accumuler les trésors anciens, il était également un ardent défenseur d'artistes modernes dont il était également l'ami. La donation des œuvres modernes se partagent alors entre le Musée national d'art moderne et le Musée des Beaux-Arts de Reims où il fut le directeur. Elle témoigne d'un goût prononcé de la part de son collectionneur pour les artistes nabis et fauves. Ainsi, ce sont près d'une trentaine d'œuvres qui sont attribuées au Musée national d'art moderne dont une quinzaine intègre

[1] *DONATIONS Vuillard : 1868-1940*, novembre 1941-février 1942, Orangerie des Tuileries (Paris), Paris, Musées nationaux, 1941.

[2] Une salle « *où chacun pourra venir se délecter et s'instruire, et qui donnera du talent du maître une idée aussi exacte que complète.* ». – Préface de Pierre Ladoué, conservateur du Musée d'Art Moderne, *DONATIONS Vuillard : 1868-1940*, novembre 1941-février 1942, Orangerie des Tuileries (Paris), Paris, Musées nationaux, 1941.

[3] AULANIER Christiane, La donation Paul Jamot, Musée de l'Orangerie (Paris), avril-mai 1941, Paris, Musée de l'Orangerie, 1941.

[4] Paul Jamot (1863-1939) : autrefois conservateur au département des Antiquités, puis au département des Peintures du Musée du Louvre ; membre de l'Institut ; directeur des Musées de Reims (1927-1939) ; critique d'art (membre du conseil de rédaction de la Gazette Drouot) et auteur de nombreux ouvrages d'art (les monographies de Degas, Dunoyer de Segonzac, Maurice Denis, etc.), et enfin, peintre lui-même.

l'inventaire des peintures. La plupart viennent compléter des ensembles déjà bien garnis d'artistes tels que Pierre Bonnard avec une toile intitulée *En yacht*, Albert Marquet et son *Port de Fécamp*, et Maurice Denis avec pas moins de neuf toiles dont six esquisses relatant l'Histoire de Psyché réalisées pour la décoration du salon de musique de l'hôtel d'Ivan Morosov, à Moscou. Puis d'autres artistes, cette fois moins représentés à travers la collection : notamment Raoul Dufy avec deux toiles *Rue de village* et *Terrasse de Café*, et qui jusqu'alors n'était présent qu'avec une seule toile *Le paddock à Deauville* acquise en 1930 ; mais encore une toile de Pierre Laprade, une de Charles-Marie Dulac et enfin une de Ker-Xavier Roussel.

Enfin, la donation André Berthellemy effectuée auprès des Musées nationaux avec réserve d'usufruit en 1931[1], compte une soixantaine d'œuvres destinées à être réparties entre le Musée du Louvre et le Musée national d'art moderne. Suite au décès du bienfaiteur en 1943, ce dernier inscrit dans ses inventaires une trentaine d'œuvres (peintures, sculptures, dessins) tout à fait importantes : *Le Lapin agile* de Maurice Utrillo, *La plage, marée basse* de Pierre Bonnard, une marine de Maurice de Vlaminck, *Couple* de Kees Van Dongen, *Le Buveur dans le cellier* d'Amédée de La Patellière puis trois toiles de Robert Lotiron, une de Edmond Ceria, une d'Othon Coubine et une de Pierre Laprade.

L'entrée en possession de ces donations se traduit par l'inscription à l'inventaire de plusieurs « blocs » d'œuvres plus ou moins imposants, du fait à la fois de leur nombre mais également des obligations exigées auprès des responsables de la collection afin d'honorer l'acte généreux des donateurs. Les autres entrées relèvent d'achats, effectués soit par la Direction des Musées nationaux ou par la Direction générale des Beaux-Arts. Et bien que ces deux modes d'acquisitions soient à clairement distinguer, ils sont tous deux soumis aux verdicts des réunions chargées d'en officialiser l'entrée au sein des collections.

[1] Par suite de revers de fortune, André Berthellemy demande à réviser ce don en 1942. Diverses mesures sont alors envisagées par la Direction des Musées nationaux afin de conserver le don, tout en donnant satisfaction à M. Berthellemy.
Mais en 1943 lorsque ce dernier décède, les conservateurs constatent au cours du transfert de la donation l'absence de 5 pièces particulièrement importantes. Il est alors probable que l'ancien propriétaire les ait vendu au moment de ses difficultés financières. Il est alors convenu, avec son légataire universel le Dr. Mauclair, qu'en échange des œuvres manquantes de Seurat, Degas, Renoir, Utrillo, Corot, le comité accepte un tableau de la Patellière, un de Lotiron, un de Van Dongen, et une gouache de la Fresnaye. – Consultation du dossier « *Donation Berthellemy* », Documentation des œuvres pour les collections modernes au MNAM-CCI, Centre Pompidou, Paris.

2. La composition et le déroulé des conseils et commissions d'acquisition

Le Musée national d'art moderne ne disposant pas d'une autonomie financière, la charge délicate de ses achats et acceptations de dons est confiée aux deux administrations distinctes, celles : de la Direction générale des Beaux-Arts et de la Direction des Musées Nationaux. Chacune joue un rôle différent du fait de la nature diverses des acquisitions décidées. La première assure les achats auprès d'artistes vivants tandis que la seconde prend en charge les œuvres d'artistes décédés ou bien l'ensemble des acquisitions n'engendrant aucune dépense tel que les dons et les legs.

Toutes deux présentent un dispositif administratif scindé par des étapes quasi rituelles de réunions et de modalités précédant ainsi la prononciation d'un verdict, aussi bien positif que négatif. L'étude de ces différentes procédures communes à l'ensemble des collections nationales et des musées départementaux rend compte de l'insatisfaction permanente à l'égard de leur fonctionnement. En effet au cours de la décennie impartie à ce travail de recherche, les membres de ces assemblées ont continuellement fait part des nombreuses lacunes liées à ce système d'enrichissement des collections conduisant ainsi les directeurs des Beaux-Arts successifs à réviser l'un après l'autre leur déroulement et composition.

Concernant la **Direction des Musées nationaux**, son intervention dans le cadre de l'enrichissement de la collection du Musée national d'art moderne apparait comme mineure en regard du nombre beaucoup plus important d'achats d'œuvre générés par la Direction générale des Beaux-Arts. Sa tâche vis-à-vis de la collection consiste à se prononcer sur les rares achats d'œuvres d'artistes décédés dont la valeur marchande frôle le plus souvent les sommets en matière d'art moderne. A cet égard, le Musée national d'art moderne n'est pas ouvertement sujet à une concurrence étant le seul musée d'art contemporain parmi l'éventail des musées nationaux. Par ailleurs, elle rend sa position quant à l'entrée ou non des donations et legs, et décide de sa dispersion entre les différents départements des musées nationaux lorsque la nature des œuvres porte sur l'ensemble.

Avant même le remaniement de cette administration procédé pendant l'Occupation, la procédure concourant à l'entrée d'une œuvre au sein des collections nationales s'organise en deux étapes (Annexes : Graphique 1, p. 36).

Tout d'abord, toutes proposition d'acquisition doit être soumise dans un premier temps au **Comité des conservateurs**. Lors de cette commission, les conservateurs et conservateurs-adjoints présentent tour à tour à leurs compères et au directeur des Musées nationaux leur projet d'obtenir la propriété d'une œuvre, dans le but évident que cette dernière vienne compléter leur collection propre. Ensemble, ils délibèrent sur l'acquisition des œuvres et l'acceptation de dons et legs afin. Ils décident si celles-ci peuvent être réalisées par chacun des départements au regard de l'état des crédits précisément rappelé en début de séance.

Si l'œuvre reçoit le nombre de consentement suffisant à son acceptation, celle-ci est à nouveau exposer devant le **Conseil des musées**. Cette fois, l'argumentation du conservateur se doit d'être plus poussée afin de convaincre ses membres issus de milieux professionnels divers. Cette seconde commission est composée de membres de droit : le directeur des Musées nationaux, le directeur général des Beaux-Arts, deux sénateurs, deux députés, des représentants des Finances et de la Cour des Comptes enfin des secrétaires de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres. De plus des membres nommés sont à comptabiliser, il s'agit réciproquement d'amateurs et d'artistes. Par la suite, ce conseil rend son verdict ultérieurement à la séance de présentation.

Pour ce qui est de la **Direction des Beaux-Arts**, son activité a toujours consisté à favoriser les artistes vivants notamment par l'achat mais également par la formulation de commandes d'œuvres auprès d'eux. Les commissions spéciales d'achats d'œuvres d'art dépendent du Conseil supérieur des Beaux-Arts formé entre autres de fonctionnaires, amateurs, académiciens, artistes, alors créé en 1875.

Au cours de l'histoire de l'administration des Beaux-Arts, celles-ci n'ont cessé de subir de profondes transformations ce qui ne lui a pas valu d'être définie comme stable. En effet, Marie-Claude Genet rappelle dans son étude portant sur l'historique de ce conseil[1] que 4 réorganisations majeures ont marqué son évolution, et ce, dans un espace-temps relativement court : d'abord en 1889, en 1905, puis en 1933 et enfin en 1939 (Annexes : Graphique 1, p. 36).

[1] GENET Marie-Claude, *Art et Etat sous la IIIe République, le système des Beaux-Arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 86.

A partir de 1933 et jusqu'en 1939, face à la multiplicité croissante des manifestations artistiques (salons, expositions en galerie, etc.) et des demandes d'achats de la part des artistes, l'administration des Beaux-Arts s'attèle à la redéfinition de son régime d'acquisition. A cet effet, elle instaure deux nouvelles commissions. D'une part, la **Commission des achats aux salons** qui réunit parmi ses 52 membres : les deux rapporteurs du Budget des Beaux-Arts au Sénat et à la Chambre des députés, les Présidents des divers salons, mais également des artistes, critiques et amateurs d'art. D'autre part, une **Commission d'achat** est composée de 12 membres et se doit d'émettre son avis sur les demandes d'achats faites par les artistes, et dont les œuvres n'ont pu être exposées dans les salons ou galeries[1].

Cependant, le décret du 7 février 1939 faisant suite à l'application de la loi budgétaire abroge les textes stipulant ces deux dernières. Désormais, deux nouvelles commissions voient le jour et ont pour mission de donner leur avis sur les achats mais également les commandes d'œuvres d'artistes vivants, à savoir : une Grande et une **Petite commission**.

Cette dernière est chargée des acquisitions et commandes dont le prix est inférieur à 6000 francs[2]. Parmi ses 11 membres décrétés, la majeure partie rassemble des conservateurs des Musées nationaux ainsi que des inspecteurs des Beaux-Arts. Les conservateurs du Musée du Luxembourg et du Jeu de Paume figurent parmi ses membres accompagnés également de leurs adjoints.

Quant à la **Grande Commission**, elle hérite du reste des projets d'acquisitions et de commandes dont le prix est estimé supérieur à 6000 francs. Présidée par le directeur des Beaux-Arts, elle réunit : deux rapporteurs du budget des Beaux-Arts l'un au Sénat et l'autre à la Chambre des députés, le conservateur du département des Peintures au Musée du Louvre, les conservateurs respectifs du Musée du Luxembourg et du Jeu de Paume, l'inspecteur général des Beaux-Arts et des musées de province, le président de la Société des Artistes français, le président de la Société national des Beaux-Arts, le président de l'Union des Artistes Modernes ainsi que les principaux présidents des salons parisiens tels que le Salon

[1] AN : F21/4759, *Créations des commissions, sous-commissions, délégations d'achats d'œuvres d'art aux artistes*.

[2] Elle concernait en grande majorité les dessins ou encore les peintures d'artistes encore inconnus. D'après la lecture des listes d'acquisition d'œuvres de cette commission, le plus grand nombre d'entre elles étaient destinées à rejoindre les collections des musées de province. Les quelques prix de peintures et listes d'acquisition recueillis à travers les archives nous conduisent à émettre l'hypothèse selon laquelle le Musée d'Art Moderne recevait un nombre assez faible pour ne pas dire insignifiant de peintures de la part de cette commission. Ainsi, la Grande commission est largement privilégiée pour les achats de peintures.

national indépendant, d'Automne, des Tuileries, des Indépendants et des Artistes décorateurs. De plus, 4 membres non-fonctionnaires parmi lesquels deux amateurs et deux critiques d'art sont nommés pour 3 ans et leur mandat possiblement renouvelable[1].

A présent, un regard s'impose quant à la période de l'Occupation dans la mesure où sous cette dernière est entreprise une transformation des modalités de fonctionnement mais également de désignation des membres de ces conseils et comités d'acquisition.

Ainsi le 12 juillet 1940, avant même la nomination de Louis Hautecoeur à la tête de la Direction des Beaux-Arts, une loi du gouvernement de Vichy promulgue « *la suspension des dispositions prévoyant l'avis d'un organisme consultatif* »[2]. D'abord délimitée sur une période s'étendant du 11 juillet au 31 octobre 1940, celle-ci est finalement effective jusqu'à la loi du 12 juillet 1942. Cette dernière confirme à nouveau sa mise en application jusqu'à la loi du 28 juillet 1943 qui, cette fois, la proroge « *jusqu'à la date légale de la cessation des hostilités* ». Parmi l'ensemble des conseils d'administration à la charge des Beaux-Arts, celle-ci vise précisément le Conseil Supérieur des Beaux-Arts ainsi que le Conseil des Musées[3]. Par cette présente loi, il faut y comprendre la réduction des compositions de ces conseils notamment par l'exclusion de tous les membres ex-officio.

Pour exemple au sein de l'administration de la **Direction des Musées nationaux**, le président du Conseil des Musées incarné depuis 1931 par le grand banquier et collectionneur d'art, David David-Weill[4], n'est pas immédiatement remplacé à la suite de sa

[1] AN : F21/4759, *op. cit*.

[2] Journal Officiel de la République Française, 13 août 1940, n° 200.

[3] Sont également concernés : le Conseil supérieur de l'enseignement de l'école nationale des Beaux-Arts ; Conseil supérieur de l'école nationale supérieure des arts décoratifs ; Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et d'art dramatique ; conseil général des bâtiments civils ; commission des monuments historiques et des sites ; Conseil d'administration de la manufacture nationale de céramique de Sèvres et le Conseil supérieur des Musées. – Journal Officiel de la République Française, *ibidem*.

[4] David David-Weill (1871-1952) débute en 1904 sa prestigieuse collection. Elle témoigne au fil de son enrichissement de la curiosité éclectique de son acquéreur, où figure aussi bien des antiquités égyptiennes, des objets d'art précolombien, que les célèbres noms de la peinture françaises classiques ou encore les œuvres d'artistes modernes à l'image de Picasso, Dufy, Vuillard ou encore Bonnard. Tout au long de sa vie, il cède aux musées français de façon anonyme près de mille pièces dont beaucoup sont des chefs-d'œuvre. Entre 1937 et 1945, le Musée national d'art moderne hérite ainsi de 4 dons, parmi : la première peinture d'Aristide Maillol à faire son entrée au sein de la collection intitulée *La Chaumière aux cinq arbres,* une toile d'Henriette Gröll, une nature morte de Félix Vallotton et enfin une autre de Pierre Laprade.

Outre sa mission portant sur l'enrichissement des collections à la suite de sa nomination en tant qu'administrateur de la Réunion des Musées Nationaux en 1931, il réalise également le lourd travail à l'origine de la protection des œuvres et des musées précédent le conflit. A l'arrivée des Allemands sur le territoire

révocation en septembre 1940. Ce poste auparavant confié à des personnalités externes à la fonction publique, le plus souvent d'illustres hommes d'affaires ou issus du monde de la culture, est durant un temps assuré par la personne du directeur général des Beaux-Arts. Jusqu'alors abandonné, le poste est finalement réintégré conformément à la loi du 10 août 1941, et confié habilement à Gabriel Cognacq[1], membre de l'Institut et fidèle lavaliste.

Dans ses mémoires[2], l'ancien conservateur du Musée du Luxembourg Louis Hautecoeur fait précisément part des points qui, avant même sa prise de fonction à la tête de la Direction générale des Beaux-Arts en 1940, suscitaient déjà chez lui une forme d'exaspération. En effet, il revient à reconsidérer la nature même de ce Conseil des Musées nationaux. A l'origine, celui-ci avait pour mission de gérer uniquement les finances des musées nationaux. Cependant au gré des années, il devenait également le juge des acquisitions se prononçant même sur l'acceptation ou le refus de dons qui par ailleurs n'entrainaient aucune dépense.

Sa composition extrêmement hétéroclite est elle aussi dénoncée par l'auteur. En effet, il accable cette assemblée formée de financiers, d'administrateurs, d'amateurs ou encore d'hommes politiques desquels les inspirations étaient dissidentes. Il pointe particulièrement l'attitude des amateurs d'art qui selon lui agissaient lors des conseils « *comme s'ils devaient enrichir leur galerie privée ou obéissaient à des considérations diverses* »[3].

De plus, il dresse le constat accablant d'une assistance préoccupée à résoudre les problèmes administratifs et autres points de trésorerie, s'avérant sans grand intérêt pour la plupart des membres ex-officio. Pendant ce temps, les conservateurs attendaient impatiemment dans l'antichambre parfois pendant des heures que l'on veuille bien les convier à entrer. A cette issue, ces derniers ne pouvaient entendre le verdict qui leur était rendu ultérieurement à la séance. « *De tels procédés n'étaient guère admissibles* »[4] s'exclame

---

français, David David-Weill rejoint la zone libre avec sa famille. Déchu de sa nationalité en septembre 1940, il est immédiatement relevé de ses fonctions de président du Conseil des Musées nationaux. De plus étant sujet aux lois antisémites instaurées par Vichy, il fera partie des grands collectionneurs israélites dépouillés par l'action de l'ERR.

[1] A son sujet, Hector Feliciano le décrit : « *Cognacq s'acquittera très consciencieusement de ses nouvelles fonctions sous le régime de Vichy et collaborera activement, et sans le moindre scrupule, avec les occupants allemands. Cela lui vaudra d'être mis à l'écart du Conseil et des activités des musées français.* » – (FELICIANO, 2001) p. 186.

[2] (HAUTECOEUR, 1948) p. 193-197.

[3] *Idem*, p. 193.

[4] *Idem*, p. 194.

alors Louis Hautecoeur. Ainsi de sa propre initiative, il convient à préparer la réforme de ce système.

La loi du 10 aout 1941 applique ainsi la proposition formulée par Louis Hautecoeur auprès de son ministre Georges Ripert. Comme le rappelle Agnès Callu dans sa thèse portant sur la Réunion des Musées nationaux, cette réorganisation eu un impact déterminant. Puisque ses grandes lignes sont consolidées à la sortie de la guerre par une ordonnance datée du 13 juillet 1945[1]. Ce remaniement prévoit en outre **le maintien du Comité des Conservateurs** alors présidé par le directeur des Musées nationaux. Cependant, il scinde le Conseil des Musées en deux parties : un Conseil d'administration et un Conseil technique (Annexes : Graphique 2, p. 37).

Le premier reçoit pour ordre de gérer l'ensemble des aspects administratifs et financiers de la Réunion des Musées nationaux. Il est ainsi constitué d'un nombre réduit de membres dont : le directeur général des Beaux-Arts, le directeur des Musées nationaux et son adjoint, un conseiller d'Etat, un conseiller maître à la Cour des Comptes, un inspecteur général des Finances, un contrôleur des dépenses engagées et enfin le chef des services administratifs, sans voix délibérative.

Le second conseil est quant à lui strictement limité à énoncer un avis esthétique. Il est formé de 6 membres de droit : le directeur général des Beaux-Arts, le directeur des Musées nationaux, le secrétaire perpétuel de l'académie de l'Inscription et des Belles Lettres, celui de l'Académie des Beaux-Arts, le président de la Société des Amis du Louvre et enfin un Inspecteur général des Monuments historiques. Quant aux membres externes, leur nombre diminue de 15 à 11. Désignés par le ministre, il comprend deux professeurs de la Sorbonne ou du Collège de France, trois conservateurs honoraires des Musées nationaux, deux artistes et quatre amateurs. Au même titre que les membres de droit, ils disposent d'un droit de vote.

Après l'avis du Comité des Conservateurs qui se réunit approximativement deux fois par mois ainsi que sur convocation exceptionnelle, ces responsables de collection se dirigent directement **vers le Conseil technique**. Seuls quelques représentants du Conseil d'administration se joignent alors à la séance. Cette fois, ils ne sont présents qu'à titre

[1] CALLU Agnès, *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940 : genèse et fonctionnement, Paris, École des chartes*, 1994, p. 425.

consultatif et entretiennent ainsi une communication permanente entre les deux entités.

En ce qui concerne l'évolution des commissions d'achats de la **Direction des Beaux-Arts** pendant l'Occupation, la documentation officielle sur le modèle du Journal Officiel de la République française ne laisse paraitre aucune information législative à son sujet. Les modifications apportées à leur fonctionnement ainsi que les actes de nomination de leurs membres ne semblent pas avoir été communiqués. Peut-être, faut-il avancer en guise d'explication, l'emprise beaucoup plus ferme du Sous-secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts sur ses instances ? En effet à la différence de la Réunion des Musées nationaux, les liens entre la direction générale des Beaux-Arts et le bureau des Travaux d'art sont plus directs. Par conséquent, ils peuvent prétendre d'être davantage imprégnés d'une discrétion propre à l'apanage de la politique.

Toujours est-il que l'exploitation des procès-verbaux de ces commissions d'acquisitions, voire plus précisément la confrontation de ces derniers à des instants différents, et le témoignage rapporté par Louis Hautecoeur corroborent l'application de la loi du 12 juillet 1940.

Peu de temps après sa nomination à la tête de la Direction générale des Beaux-Arts[1], Louis Hautecoeur exprime avoir lui-même chargé « *une petite commission* »[2] des achats et commandes destinées à enrichir les collections nationales et départementales, ou bien encore à décorer les bâtiments de l'Etat. Par « *petite* », il n'entend pas se référer aux précédentes commissions qualifiées de « Petite » et de « Grande » (Annexes : Graphique 2, p. 37). En l'occurrence, il est davantage question du nombre de personnalités constituant semble-t-il une seule et même commission. Celles qui autrefois étaient composées de représentants extérieurs se restreignent considérablement aux seuls membres nommés de droit, à savoir : le directeur général des Beaux-Arts, le directeur des Musées nationaux, l'administrateur du Mobilier National, le conservateur du Musée national d'art moderne, le président de la Société des Amis, le conservateur des Musées nationaux chargé de l'Inspection des Musées de province, l'architecte en Chef des Monuments Historiques et enfin l'inspecteur général des Monuments Historiques. Ainsi, les personnalités affiliées aux multiples salons parisiens

[1] Le 24 juillet 1940.
[2] (HAUTECOEUR, 1948) p. 149.

et la catégorie des amateurs et des critiques d'art sont effacées au bénéfice des fonctionnaires (Annexes : Tableau 6, p. 38).

Parmi eux, Louis Hautecoeur charge tout spécialement Pierre Ladoué alors conservateur en chef du Musée national d'art moderne d'entretenir « *les relations avec les artistes* »[1]. Par cet acte, il cherche visiblement à éviter toute interférence susceptible de se produire lorsque chacun des membres use de son indépendance. Toutefois compte tenu du nombre d'individualités attachées à cette commission, cette prescription semble quelque peu excessive. De plus si cette règle était avérée, les commissions antérieures se seraient vues submergées depuis bien longtemps par ce genre de problématiques, et, de ce fait les procédures considérablement ralenties. Or, ce ne fut visiblement pas le cas.

Face à l'accroissement des demandes d'achat de la part d'artistes en grande partie liées à la période trouble, Pierre Ladoué est rapidement embourbé dans sa tâche. De ce fait, Louis Hautecoeur a pour projet de réitérer une ancienne habitude perdue, celle d'envoyer directement deux inspecteurs visiter les ateliers d'artistes. Pour cela, il charge l'un de se rendre dans les ateliers parisiens, et l'autre dans ceux localisés en province.

La commission se réunit régulièrement sans pour autant fixer précisément de date. Les convocations sont le plus souvent envoyées en fonction du calendrier des grandes manifestations, notamment les salons. D'après la chronologie des procès-verbaux, la commission se regroupe approximativement 2 fois par mois. Chacune des séances débute par le récapitulatif du directeur général des Beaux-Arts exposant ainsi l'état des budgets et les moyens financiers mis à disposition en vue de nouvelles acquisitions lorsque ceux-ci le permettent. Une fois ce point éclairé, tous les membres sont autorisés à présenter leurs projets d'enrichissement des collections nationales et de province, mais également ceux concernant des commandes pour les édifices publics. Au cours de la réunion, ils défendent, commentent, conversent puis délibèrent. Les achats sont constamment groupés et figurent ainsi sur de longues listes d'arrêtés ministériels.

De la période d'Occupation, il transparait clairement que les administrations chargées des acquisitions, et par ailleurs subordonnées à l'Etat, ne sont pas passées au travers de ses ambitions de rénovation. Cependant, les dénigrements aisément engagés à l'encontre de toutes les mesures prises par Vichy ont pour préjudice de ne pas appuyer celles qui furent

[1] *Idem*.

pour le moindre probantes. Ainsi pendant Vichy, il se produit des modifications déterminantes tandis que d'autres manifestent inévitablement les revers d'une politique autoritaire.

Pour ce qui est des points à retenir, nous pouvons énoncer dans un premier temps les différentes mesures consistant **à séparer distinctement le rôle financier du rôle artistique dans les procédures d'acquisition**. Auparavant, ce système pouvait créer de singulières confusions, voire conditionner les choix effectués. Désormais, le poids financier est rendu compte de manière ciblée et à titre uniquement consultatif aussi bien lors des réunions d'acquisitions de la Direction des Musées nationaux que celles de la Direction générale des Beaux-Arts. Et bien que le prix d'achat des œuvres forme un critère à part entière dans les procédures, ceux-ci sont dorénavant désinhiber du climat d'avertissement attaché à la présence de représentants des Finances. L'avis purement esthétique prévaut ainsi sur l'élaboration d'une liste des acquisitions.

Cette même problématique agitait tout particulièrement la Petite et la Grande Commission des Beaux-Arts. En effet, l'unique distinction entre ces deux se définissait selon le prix de l'œuvre soit inférieur ou supérieur à 6000 francs. Cet élément induisait de ce fait des négociations en amont afin d'en connaitre la répartition des œuvres auprès de ses deux commissions. Dès l'application du décret de 1939, celui-ci ne manquait pas de faire réagir les fonctionnaires comme le montre le procès-verbal de la première séance de la Grande Commission[1]. En effet dans un premier temps, les membres exigent que leur soient précisément rappelées les fonctions de chacune d'elles. Puis, les langues se délient. Ils s'interrogent d'abord sur l'arrêt d'une somme à 6000 francs jugée beaucoup trop élevée. Enfin, ils estiment préférable que la Grande Commission puissent s'intéresser à tous les achats, et ce, quel que soit leur prix. A cela, le directeur général des Beaux-Arts Georges Huisman transmet les statistiques portant sur l'année 1938. Il en ressort que « *les achats et commandes d'un prix supérieur à 6000 frs ont absorbé 81% du crédit total inscrit au budget* »[2]. Par conséquent, l'utilité du maintien de la Petite Commission pour l'essentiel constituée de conservateurs des musées nationaux et d'Inspecteur des Beaux-Arts est

[1] Procès-verbal de la séance du 6 mars 1939. – AN : F21/4759, *op. cit*.
[2] *Idem*.

« *d'aller vite* »[1]. Cette explication ne semble pas suffisante aux yeux du représentant du Sénat qui compte tenu de la loi budgétaire ne conçoit guère l'existence de ses deux commissions.

A ce propos moins d'un an après sa mise en application, l'action de Louis Hautecoeur met définitivement un terme à ce fonctionnement peu propice à la vision limpide et globale nécessaire aux responsables de collection. Il élabore son remplacement par une commission unique, chargée des achats et commandes de l'Etat, et ce, sans en prédire la qualité d'une œuvre par son prix.

En somme, si les procédures d'acquisitions n'ont pas foncièrement été modifiées sous Vichy, et affichent le même parcours incontournable à l'entrée d'une œuvre dans les collections de l'Etat. En revanche, **les hommes associés à ce système sont sujets au changement**.

Depuis longtemps, un débat animait continuellement la composition de ces assemblées chargées de rendre leur décision quant à l'enrichissement des collections. Alors quelles personnalités, quelles catégories de métier s'avéreraient porteur des choix esthétiques de l'Etat ? Sans relâche, ses fonctionnaires font l'objet de nombreuses critiques en raison de leurs goûts jugés trop conventionnels. Ce constat tiendrait du fait des missions routinières qui leur sont confiées et de leur aveuglement à saisir tout ce qui attise la curiosité. Car finalement, « *en quoi les honorables fonctionnaires qui dirigent ces administrations sont-ils qualifiés pour promouvoir tel artiste plutôt que tel autre ?* »[2], c'est ainsi que s'exclamait déjà le successeur de Hautecoeur à la tête de la Direction générale des Beaux-Arts.

Ainsi, la IIIe République tend à offrir une place aux artistes au sein de ses commissions d'achat. Cependant, l'Etat pouvait-il réellement espérer par-là insuffler un vent nouveau sur les qualificatifs désignant ses collections ? De même, ce plausible élargissement des commissions engendrait de multiples questions. En effet, quelles personnalités pouvaient prétendre à cette mission ? De plus, selon quels critères l'Etat pourrait-il se fier à

[1] *Idem*.

[2] HILAIRE Georges, *Les Lauriers inutiles - traité sur une politique des Beaux-Arts*, Paris : Nouvelles éditions latines, 1949, p. 160.

lui ? Si toutes ces questions semblent avoir trouvé réponse en nommant principalement les artistes reconnus de leurs temps aussi bien par le public que par les institutions officielles, l'appel à leurs conseils exalte plus encore l'intervention d'autres professions.

Le système de la Réunion des Musées nationaux confirme cet attrait envers des personnes dénuées de toutes motivations outre celles pour l'art. Ainsi, il n'y a rien d'aberrant à mélanger les conservateurs et fonctionnaires aux mécènes, collectionneurs, artistes, critiques d'art et même aux hommes politiques. Pour ce qui est de la Direction générale des Beaux-Arts, elle se montre plus introvertie. Sous Georges Huisman, elle étend son champ de vision aux acteurs directs de l'art vivant, c'est-à-dire les présidents de salons (qui sont pour l'essentiel eux-mêmes des artistes), des artistes et des critiques d'art. En définitive, ce développement aspirait à atteindre le plus idéal des équilibres entre passion et réflexion, et donnait à discerner la vision la plus exacte d'un art contemporain.

Toutefois, cette ambition est enrayée par la mise en place d'un régime autoritaire cherchant âprement à garder l'emprise sur ses administrations.

A travers ses écrits, Louis Hautecoeur fait part de ses regrets quant au peu d'attention accordée aux conservateurs lors de ses procédures d'acquisition. Car d'après lui, ce sont ses derniers qui connaissent au mieux leurs collections et savent ce qui est profitable à leur enrichissement.

Pour autant, il n'exprime pas le moindre remords à entendre les conseils des artistes, mais ajoute aussitôt : « *que les hommes soient des artistes ou exercent d'autres professions, dès qu'on les assemble, leurs qualités diminuent en raison directe de leur nombre* »[1]. Manifestement, le problème est d'ordre quantitatif et entacherait ainsi la préciosité de leurs dires.

En réalité, l'exclusion des membres ex-officio orchestrée par la loi du 12 juillet 1940 correspond davantage à la nature même des relations entretenues par le régime de Vichy à l'égard de ses représentants. En effet, elles traduisent son besoin de contrôle absolu et son aspiration à éliminer de sa structure toute représentation de la société civile.

Ainsi, les personnalités jusqu'alors détachées d'une potentielle politique culturelle sont écartées au profit des fonctionnaires, seuls. Eux-aussi voient leur nombre restreint, et strictement limité aux rôles dominants joués par certains dans le cadre de ses instances.

[1] (HAUTECOEUR, 1948) p. 152.

En fin de compte, la rupture n'en est que plus profonde avec la IIIe République, qui jusqu'à présent s'était évertuée à incorporer des positions diverses du monde de l'art dans ses missions d'enrichissement. Ce remaniement a désormais pour tare de se priver de leurs connaissances, mais plus encore de se passer des quelques mentalités les plus avancées et progressistes en termes d'art. Enfin, il mutile ouvertement le réseau inhérent à ses individualités qui participait grandement à l'âme des acquisitions.

3. Des choix influencés par les membres

Il ressort de la composition de ces assemblées que leurs membres détiennent le pouvoir décisionnel en ce qui concerne l'enrichissement des collections de l'Etat. Si l'intitulé laisse croire à une cohésion totale, en réalité il est davantage question d'individualités amenées à s'exprimer. L'analyse des choix prononcés à l'issue de ces rassemblements concourt à cerner l'état d'esprit qui guidait chacun de ses membres.

Pour cela, **l'examen des procès-verbaux** qui retranscrivent le déroulé de chacune de ces séances s'avère être incontournable. Cet acte avant tout juridique constitue un instrument extrêmement précieux, en particulier pour cette recherche. Car finalement, il est le seul témoignage de la sélection d'œuvres avancée par ses membres, des commentaires alors suscités et enfin du verdict final. Il permet également de confronter les allégations tenues par les membres, le plus souvent dans leurs autobiographies rédigées à postériori et de leurs véritables prises de position au moment des faits.

Les rares exemplaires parvenus antérieurement à 1940 ne sont guère d'une grande loquacité. Ils avaient cependant pour mérite de comprendre un ordre du jour, de détailler davantage les propositions et d'en annoncer le rapporteur.

Cependant par la suite, force est de constater qu'une évolution rédactionnelle de ces comptes rendus est intervenue aux aurores des années 1941-1942, tout spécialement de ceux émanant de la Direction générale des Beaux-Arts. Le procès-verbal se limite alors : à rappeler brièvement l'état des crédits ; à recenser les présents et les excusés ; et à agencer point par point l'œuvre suggérée par les conservateurs et son prix, sans même en donner le titre. De plus parmi le nombre très réduit de procès-verbaux issus de la Direction générale

des Beaux-Arts, beaucoup traitent des commandes. Il semble parfois que la question des achats se bornait à transmettre une liste d'acquisition.

Au-delà de la composition des groupes et des commissions, **la prépondérance de certains corps de métier** semblent influencer la formation des décisions prononcées.

Ainsi, pour ce qui est du Conseil technique de la Direction des Musées nationaux, il transparait qu'au même titre de son ancêtre, le Conseil des Musées, les conservateurs ne détiennent pas le monopole du vote. Partant de ce principe, ils ne peuvent compter que sur leur travail fourni antérieurement à la séance. Celui-ci se solde le plus souvent par : la conduite de recherches scientifiques tout spécialement lorsque l'artiste est décédé, l'entreprise de négociations portant sur le prix ou sur les conditions de la donation ; puis la constitution d'un argumentaire qui se doit d'être cohérant et percutant auprès de ses compères, comme de cette assemblée composite. A la lecture des procès-verbaux, les arguments les plus usés se fondent sur : l'importance tant bien historique qu'esthétique de telle œuvre à rejoindre la collection, la pertinence de celle-ci à compléter un ensemble, ou encore le risque que cette opportunité ne se représente jamais.

Les conservateurs successifs de la collection du Jeu de Paume, du Musée du Luxembourg puis du Musée national d'art moderne n'échappent pas à la règle. Il semble parfois difficile de convaincre le conseil qui semble davantage accoutumé à juger les œuvres et objets d'art ancien. Difficile également pour le conservateur d'entendre sa demande rejetée, à l'image du conservateur du Musée du Jeu de Paume, André Dezarrois, lorsqu'il présente le 9 novembre 1937 une œuvre de jeunesse de Pablo Picasso[1]. Alors que certains membres s'y montrent favorables, l'œuvre engendre de vives critiques à son encontre. Agnès Callu rapporte ainsi les propos tenus par Maurice de Rothschild qui « *déclara qu'il ne voudrait même pas de cette peinture dans ses W.C.* »[2]. A la séance suivante, Dezzarois n'ayant pas digérer le refus prononcé à l'égard cette œuvre, il s'adresse à l'assemblée : « *[ce conseil] ne devrait pas même être juge des achats mais seulement des sommes à engager pour ceux-ci. C'est au Comité des conservateurs d'apprécier toute œuvre d'art à acquérir et le prix qu'on*

[1] La première œuvre de Pablo Picasso à entrer dans les collections nationales est un Portrait de Gustave Coquiot daté de 1901. Il s'agit d'un achat effectué par les Musées nationaux en 1933 auprès de Madame Gustave Coquiot.

[2] (CALLU, 1994) p. 417.

en demande. »[1]. Quand bien même il aurait été convenable de croire à un esprit plus audacieux voire d'une certaine complicité par la seule présence des ex-officio, cet exemple rappelle que les rapports entre les conservateurs et autres membres ne sont pas forcément des plus apaisés.

Visiblement aucun incident de cette sorte n'est à attester durant la période d'Occupation. Il faut dire que les conservateurs du Musée national d'art moderne défendent avant tout des donations. En 1943, Pierre Ladoué présente au conseil le don de la toile *Portrait de l'actrice Paulette Pax* par Kees Van Dongen[2]. En 1943 et 1944, Bernard Dorival défend la donation Berthellemy en soulignant particulièrement l'intérêt de l'œuvre *Le Buveur dans le cellier* de La Patellière qu'il cherche à rapprocher d'une autre œuvre du même artiste récemment acquise[3]. En effet, cette dernière intitulée *Le Repos dans le cellier* était également soutenue par le conservateur un an plus tôt, où il avançait cette fois « *la rareté des tableaux de cet artiste mort jeune, et dont l'œuvre presque entier est entre les mains de sa veuve*.»[4]. Il affirme également que ce tableau serait cédé à 150 000 francs, et que la femme de l'artiste s'engage à donner au musée une autre œuvre *Une Fenêtre à Machery*. L'état d'avancement des négociations entreprises en amont avec les donateurs met presque le conseil devant le fait accompli. Ce qui contribue commodément le conseil à sanctionner les donations mentionnées ci-dessus par un « Accepté ».

A proprement dit, les procès-verbaux ne relatent pas dans la forme une sévère opposition aux propositions des conservateurs. De même, **les très rares achats font régulièrement l'unanimité auprès des membres**. Puisqu'il s'agit de manière quasi exclusive d'artistes décédés dont la notoriété n'est plus à faire. Au besoin, la commission reporte l'acquisition pour des raisons budgétaires : crédits insuffisants ou recours à des négociations plus poussées. Ainsi de 1937 au début de l'année 1945, on compte approximativement l'achat d'une dizaine de toiles de maîtres consacrés de l'art moderne tels que Maurice Denis[5],

[1] *Ibidem*.

[2] Procès-verbal de la séance du 7 avril 1943 – AN : 3AA1, *Procès-verbaux des musées nationaux et arrêtés ministériels, 1942-1959*.

[3] Procès-verbal de la séance du 24 février 1944 – AN : 3AA1, *idem*.

[4] Procès-verbal de la séance du 2 décembre 1943 – AN : 3AA1, *idem*.

[5] Membre de l'Institut, Maurice Denis fut à ce titre désigné par le Secrétaire d'Etat à l'Education nationale pour rejoindre le Comité technique des Musées nationaux de 1942 jusqu'à sa mort en novembre 1943. A ses côtés, le nom du sculpteur Charles Despiau figure sur les procès-verbaux en tant que le second artiste de la commission, dès 1940 et jusqu'en 1944.

Edouard Vuillard, ou encore Suzanne Valadon. Pour preuve de cette admiration, en 1940, lorsque Louis Hautecoeur introduit l'acquisition d'un paysage de Suzanne Valadon au prix de 15 000 francs, la demande est aussitôt approuvée par : « *L'achat de ce tableau est accordé sans discussion au conservateur du Musée d'Art Moderne.* »[1].

A présent, il est plus significatif de s'attarder davantage sur les choix effectués par les membres de la Commission d'achat de la **Direction générale des Beaux-Arts**. D'une part parce que cette dernière est à l'origine de la majorité des achats attribués au Musée national d'art moderne et d'autre part, parce que l'une de ses tâche se résume à déceler les talents encore peu connus.

Tout d'abord, **la périodicité des séances** d'environ une fois par mois convie à penser que cette dernière est suffisante. En effet, elle permet de couvrir avec régularité l'ensemble des manifestations organisées à Paris. De plus, la commission prévoit de se réunir de manière exceptionnelle lorsque la situation l'exige. A ce propos, elle ajoutait à son programme des séances réservées exclusivement aux évènements culturels les plus attendus, comme les salons. Ces derniers se révèlent être des lieux habituels jugés très efficaces du fait de la multitude d'artistes et d'expressions qu'ils concentrent. Ainsi, les membres de la commission arpentent les cimaises de ses expositions à la recherche d'œuvres ou d'artistes qui attireraient leur attention. Et de façon réciproque, les artistes saisissent l'opportunité de formuler des demandes d'achat directement auprès d'eux. Dès lors, celles-ci sont examinées au cours d'une commission spéciale organisée spécialement à la fin de la manifestation[2]. L'enregistrement d'importants achats groupés de la part de l'Etat contribuent vivement à définir les salons comme le haut-lieu d'approvisionnement de ses collections en matière d'art vivant.

En 1941, Pierre Ladoué confirme cette abondance de choix réalisée dans les salons et insiste sur la multiplicité des salons qui invitent les membres de la commission à régulièrement se déplacer : « *Les achats n'ont pas été faits seulement dans les grands Salons*

[1] Procès-verbal de la séance du 7 mai 1940 – AN : 3AA1, *idem*.

[2] Exemples des commissions spéciales organisées en 1940 : Commission d'achat du Salon des Indépendants (vendredi 15 mars) ; Commission d'achat et des commandes au Salon 1940 regroupant des Salons d'Automne, des Tuileries, de la Société des Artistes décorateurs (mardi 23 avril 1940) ; Commission des achats et commandes pour examiner les demandes d'achats au Salon de la France d'Outre-Mer (mercredi 22 mai 1940) ; Commission des achats et commandes pour examiner les demandes d'achats au Salon d'Automne (palais de Chaillot (jeudi 21 novembre). – AN : F21/7048, *op. cit*.

parisiens, mais aussi à l'occasion d'exposition comme le Salon de l'Imagerie, le Salon populiste, l'Exposition de la Samothrace, le Salon du Sport, etc. et pareillement dans les Salons organisés en province : Clermont-Ferrand, Toulouse, Lyon, Châteauroux, etc. Les Musées de ces villes ont généralement bénéficié de l'attribution des œuvres qui y ont été acquises. »[1].

De cette phrase résulte l'idée que **le Musée national d'art moderne hérite donc principalement d'œuvres issues des salons parisiens**. Sans pouvoir clairement définir la provenance de toutes les œuvres, les quelques recherches menées confortent pleinement cette idée. Les Salons d'Automne, des Indépendants et des Tuileries surgissent le plus souvent. Il n'y a rien d'étonnant à voir leur nom émergés puisque tous trois sont associés à une longue tradition de représentations des tendances de l'art moderne[2]. Il y a bien des avantages en ces lieux où se côtoient si bien les maitres vénérés que les jeunes artistes en quête de reconnaissance, offrant ainsi un panorama très éclectique, plutôt en phase avec les créations de son temps.

A cela s'ajoute incontestablement la visite d'accrochages en galerie. Elles surviennent le plus souvent dès le jour du vernissage d'une nouvelle exposition. D'ordinaire, ce sont en priorité les galeries qui adressent des invitations aux personnalités des institutions culturelles avec pour fond de pensée la concrétisation d'un achat, et ainsi la reconnaissance officielle de leurs artistes exposés. Après cela, il est donné libre cours au destinataire de se rendre sur les

---

[1] LADOUE Pierre, « Les achats et les commandes de l'Etat aux artistes en 1941 », *Revue des Beaux-Arts de France*, octobre-novembre 1942, p. 22-30.

[2] Salon d'Automne créé en 1903 ; Salon des Indépendants créé en 1884 ; Salon des Tuileries créé en 1923. D'autres salons figurent dans un second temps parmi les acquisitions accordées aux salons artistiques, notamment : le Salon d'Hiver (1907) et le Salon des Artistes français (1881), qui se veut le descendant du Salon de peinture et de sculpture de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648). Dans l'ordre chronologique annuel : Salon des Indépendants, Salon des Artistes français, Salon des Tuileries, Salon d'Automne, et enfin le Salon d'Hiver.

Pour indication, une note datée de 1942 rapporte :

« *Les crédits accordés à l'administration des Beaux-Arts pour les achats et commandes d'œuvres d'art à des artistes vivants :*

En 1938, le montant des Achats et des Commandes effectués ont été répartis ainsi qu'il suit, entre les artistes appartenant aux différentes Sociétés artistiques :

- *Artistes appartenant au Salon des Indépendants : **9%** du crédit total*
- *Artistes appartenant au Salon des Tuileries : **4%** du crédit total*
- *Artistes appartenant au Salon d'Automne : **46%** du crédit total*
- *Artistes appartenant à la Société des Artistes français : **21 %** du crédit total*

[…]

- *Artistes n'appartenant à aucun salon : **16%** du crédit total* »

Le reste des pourcentages étant réparti dans des proportions infimes (<1%) à d'autres Salons. – AN : F21/7048, *op. cit*.

lieux.

A titre d'exemple en avril 1940, Louis Hautecoeur averti son supérieur le directeur général des Beaux-Arts, Georges Huisman, avoir été particulièrement sensible à une toile *Rotterdam* d'Albert Marquet exhibée à la Galerie des Beaux-Arts. Le conservateur souligne l'intérêt du musée pour cette œuvre datée de 1914. Car, si la collection possède des œuvres de la période fauve et des œuvres plus récentes, elle est pauvre en ce qui concerne la série des Ports. De plus, le conservateur enchaine en précisant qu'il a réussi à obtenir un rabais de 10 000 francs auprès de l'artiste et du galeriste. Dans la suite logique, l'œuvre est acceptée quelques jours après, au prix de 20 000 francs par la commission, et attribuée au Musée national d'art moderne en 1942[1].

Enfin **tout dépend du réseau développé par les membres de la commission**, mais il est courant que beaucoup disposent d'un accès direct aux ateliers d'artiste. Ce privilège se conquiert généralement sur la longue durée. D'abord appelé pour ses fonctions occupées, des liens intimes finissent par se forger entre le créateur et le potentiel acquéreur.

En somme, chacun des membres d'une Commission d'achat est sollicité, tant d'un point de vue personnel que professionnel, à se confronter en personne aux milieux artistiques. Les différentes provenances évoquées attestent de ces interférences avant tout sociales, plus qu'officielles. Les conservateurs des musées sont assurément les plus dévoués de tous dans cette tâche, et se doivent de jongler avec talent entre les obligations bureaucratiques et les appels à la « vraie vie ». Ne sous-estimons pas non plus le rôle joué par le directeur général des Beaux-Arts, qui à l'image des conservateurs, hérite dans une plus grande mesure d'une aura politique. Par conséquent à l'égal de ses subordonnés, il se révèle être un acteur de terrain très influent, également astreint à se plier à certaines mondanités inhérentes au milieu de l'art.

De cette manière, Pierre Ladoué énonce que « *241 artistes ont été favorisés d'acquisitions, plus ou moins importantes* »[2] durant l'année 1942. Cette annonce anime l'idée que même en temps de guerre l'Etat s'emploie à soutenir ses artistes. Elle laisse également

[1] Lettre du 24 avril 1940 de Louis Hautecoeur, conservateur du Mnam à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts. – AN : L6, *op. cit*.

[2] LADOUE Pierre, « Les achats et commandes de l'Etat aux artistes en 1942 », *Revue des Beaux-Arts de France*, avril-mai 1943, p. 213-222.

penser qu'aucun musée n'a été omis dans la répartition des œuvres aux musées nationaux et de province.

Même si Paris n'est pas la France, il s'avère que le dynamisme de l'art vivant se concentre dans l'unique Musée national d'art moderne. Par conséquent, celui-ci reçoit la part la plus importante des acquisitions effectuées par l'Etat, et en priorité les œuvres les plus dignes de sa réputation au détriment des musées de province. Louis Hautecoeur atteste dans ce sens de la mauvaise coordination des services de la direction générale des Beaux-Arts : « *Les musées nationaux sont pléthoriques ; les musées de province abritent le bon, le médiocre, le pire.* »[1]. De ce fait, le Musée national d'art moderne ne parait souffrir d'aucune concurrence. Il est destiné à accueillir les « fiertés » de la Commission d'achat, ce qui rend son analyse des plus significatives quant à la qualité des œuvres qui lui sont attribuées. .

Depuis la fermeture précipitée du Musée du Jeu de Paume à la suite de l'installation des bureaux de l'ERR en novembre 1940, le musée qui s'était jusqu'alors montré audacieux par certains de ses achats ne semble plus préoccupé les membres de la Commission. Les achats à son égard sont infimes. Il faut dire que le musée n'existe quasi plus, ses locaux ont été abandonnés à l'ennemi et la personnalité attachée le plus étroitement à sa collection, André Dezarrois, fut révoqué la même année. Désormais, aucun conservateur du Musée national du Jeu de Paume n'est mentionné présent dans les procès-verbaux, tout simplement parce qu'il n'a jamais été nommé. On aurait alors pu croire que le Musée national d'art moderne se serait désigné comme le nouveau logeur, mais il n'en fut rien. On continue à acheter – certes dans des proportions insignifiantes – des œuvres destinées à un musée qui n'est plus[2].

La grande secousse administrative de 1940 qui a fauché bon nombre de personnalités rattachées à la Commission d'achats et de commandes de l'Etat a eu un impact évident sur la nature des acquisitions. Passant de 19 à 8 membres, elle rassemble à présent de manière exclusive des professionnels du patrimoine culturel. Chacun de leurs titres affiliés à la fonction qu'ils occupent ont été scrupuleusement consignés au rôle que chacun pouvait y jouer. La rationalité et la clarté avec lesquelles l'orchestration de cette commission a été pensée est quelque peu déroutante. En effet, elle témoigne d'une rupture évidente vis-à-vis

[1] (HAUTECOEUR, 1948) p. 338.
[2] III.C.1

des avancées de la IIIe République. Outre bien sûr, l'exclusion des membres affranchis de ces anciennes commissions, les mois précédents la restructuration de cet organe a provoqué également **les révocations de 3 fonctionnaires**. Sans aucun doute, il s'agissait des personnalités les plus progressistes en matière d'art contemporain, à savoir : **Georges Huisman, André Dezarrois** et **Jean Cassou**.

Le conservateur du Musée du Jeu de Paume, André Dezarrois, offrait pour sa part la vision peu commune de l'existence d'un art contemporain international. Entre autres pour beaucoup, il défendait l'indéfendable, c'est-à-dire les artistes étrangers.

Quant à Jean Cassou, nommé en 1938 conservateur-adjoint du Musée d'Art Moderne, il était l'œil visionnaire de la commission. Ses liaisons amicales avec les milieux artistiques indépendants faisaient de lui le plus ardent défenseur des avant-gardes historiques tant auprès des musées qu'auprès du public de par ses nombreux écrits.

Enfin, tous deux pouvaient compter sur leur supérieur, Georges Huisman, qui soutenait leurs propositions les plus subversives. Il était parmi les rares à clamer à la commission tous les bienfaits de sa conduite vers un art de l'avenir. Ainsi, le départ de ses 3 individualités marquantes coïncide avec la disparition au sein de cette commission d'Etat des esprits les plus avertis en matière d'expression artistique contemporaine.

De plus pendant l'Occupation, les membres de la Commission spéciale ne sont pas amenés à être renouvelé contrairement aux conseillers extérieurs précédents qui étaient conscients de leur remaniement tous les 3 ans environs. Désormais, les mêmes individus se côtoient définitivement, et ce, sur le long terme pour peu de ne contrarie pas leurs habitudes.

Les rôles sont attribués méthodiquement par leurs fonctions distinctives :
Le directeur générale des Beaux-Arts supervise l'assemblée (louis Hautecoeur) ; le directeur des Musées nationaux assure la coordination entre les deux administrations (Jacques Jaujard) ; l'avis du conservateur du Musée national d'art moderne est fort souhaité puisqu'il sera le principal bénéficiaire (Pierre Ladoué) ; le président de la Société des Amis du Louvre est de toute évidence le seul membre qui fût auparavant nommé à titre consultatif (Albert Henraux) ; un administrateur du Mobilier national atteste de la volonté de Vichy à développer un art d'artisanat ; l'architecte et l'inspecteur des Monuments historiques

relatent les sollicitations aux commandes publiques auprès des artistes et font part de l'état d'avancement des paiements ; et enfin le conservateur des musées nationaux chargé de l'Inspection des Musées de province s'efforce d'interagir avec le reste de la France (Robert Rey).

De cette manière l'ordre et la discipline s'initient dans les procédures. En somme, ils limitent les membres à se prononcer uniquement sur leur domaine de maîtrise. A cet égard, le dialogue ne semble pas des plus libérés et constructifs. La répartition des tâches est telle que l'efficacité de son application prévaut sur le jugement accordé à l'esthétisme des œuvres.

Toutefois, cette composition d'assemblée semble malgré tout tourner à l'avantage du Musée national d'art moderne. Car parmi les 8 membres de droit, 3 ont une connaissance toute particulière de la collection du musée. Tout simplement parce qu'ils y ont été, ou en sont, le conservateur.

La réduction des effectifs au sein de la commission a assurément eu pour effet l'approbation plus exaltée de la part des autres membres à l'encontre des volontés du conservateur pour sa propre collection. Autrefois, l'insouciance de quelques membres désignés pouvait éventuellement infléchir sur la décision d'un éventuel achat. Mais désormais, la commission laisse libre cours à une forme de respectabilité entre fonctionnaires ne contribuant guère à alimenter le débat. Celle-ci se base sur le principe que le conservateur est le mieux placé pour décider de l'enrichissement de sa collection et pour pallier les carences de son fonds.

De surcroit ces personnalités influencent fortement l'issue de ces commissions. Ceci se ressent notamment lorsque l'on porte attention à leur parcours professionnel ainsi qu'aux liens qu'ils ont pu tisser avec le milieu artistique.

Parmi les 2 conservateurs dont le passé fut associé à l'histoire de la collection du Musée national d'art moderne et dont la présence est avérée au sein de la Commission d'Etat, il y a tout d'abord **Robert Rey**[1]. De 1925 à 1930, celui-ci occupait alors le poste de

[1] Rey, Robert (1888-1964) : conservateur du Musée du Luxembourg (1925-1930), inspecteur général des beaux-arts et des musées (1936-1944 ?), directeur des Arts plastiques et de la Production artistique (1944-1950), professeur d'histoire de l'art à l'École nationale supérieure des beaux-arts (1950-1960), professeur à l'Ecole du Louvre (1925-1946), membre libre de l'Académie des beaux-arts (1964).

conservateur adjoint du Musée du Luxembourg auprès de Léonce Bénédite. A partir de 1940, il est mentionné au sein de la commission en tant qu'inspecteur des Beaux-Arts chargé de la réorganisation des musées de province, aux côtés de Jacques Jaujard. Peu d'éléments abondent sur sa personnalité, mais ses écrits relatés pour la plupart dans le *Bulletin des Musées de France* lorsqu'il était conservateur tendent à nous avertir sur sa vision de l'art contemporain. Car bien que Laurence Bertrand-Dorléac limoge son sentiment raciste à l'encontre des artistes étrangers[1], Robert Rey est disposé à reconnaitre les maitres français de son temps, certes très assagis à côté des avant-gardes historiques, mais citant tout de même les noms d'artistes tels que Derain, Dufy, Braque, Rouault, Robert de La Fresnaye ou encore Marie Laurencin. Il signe notamment la réorganisation des salles du Musée du Luxembourg en 1929, et œuvre cette même année à l'entrée de la deuxième toile de son ami Henri Matisse, *Le Buffet*[2].

Puis, il y a **Louis Hautecoeur**, ancien conservateur du Musée du Luxembourg de 1927 jusqu'à juillet 1940, date à laquelle il prend ses fonctions de directeur général des Beaux-Arts sous Vichy.

Pour en savoir davantage sur lui, le parallèle établi entre son autobiographie et l'image dévoilée par Laurence Bertrand-Dorléac nous laisse confus. Si Laurence Bertrand-Dorléac le décrit comme un « *fidèle maréchaliste* »[3], ce dernier s'honore dans ses mémoires d'avoir eu « *l'avantage d'être totalement libre, de n'appartenir à aucun parti, à aucune coterie* »[4]. Son ancien collègue Jean Cassou, lui, penche plutôt envers la seconde allégation : « *S'il avait accepté les fonctions qu'on lui reprochait d'avoir acceptées, c'était par ignorance et naïveté.* »[5]. Au demeurant, il y a un point sur lequel tout le monde se met d'accord, c'est que Louis Hautecoeur était fermement opposé à la présence de l'ennemi.

Du fait de sa prise de fonction au sein du gouvernement de Vichy et au vu de la pérennité avec laquelle il s'inscrit dans son sillon, Louis Hautecoeur est, par facilité, appelé à rejoindre régulièrement le camp des collaborationnistes. Il est comme beaucoup de hauts-

[1] (BERTRAND-DORLEAC, 1993)

[2] REY Robert, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Bulletin des Musées de France*, Paris, Direction des musées nationaux, mars 1929.

[3] (BERTRAND-DORLEAC, 1993)

[4] (HAUTECOEUR, 1948) p. 84.

[5] (CASSOU, 1981) p. 142.

fonctionnaires associés à Vichy, celui dont on ne peut douter des motivations. Or, bien évidemment les explications sont multiples à son sujet.

Certes ses fonctions l'ont conduit à faire appliquer les lois antisémites aussi bien dans le milieu culturel qu'au sein de son administration[1]. Pour autant, cela faisait-il de lui un antisémite convaincu affligeant à son propre jugement esthétique ce fondement ? Des éléments nous incitent à penser le contraire. En effet, une archive approximativement datée de l'année 1939 relate la demande d'achat effectuée par le conservateur du Musée d'Art Moderne d'alors, Louis Hautecoeur, de deux toiles de Chagall[2].

Outre cette suspicion envers le personnage, une seconde réside à le désigner comme « *critique envers toutes les manifestations de la modernité artistique »*[3].

Il est vrai que passionné par l'architecture classique, il occupe successivement les postes de : professeur d'histoire de l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts, membre de la Commission des Monuments Historiques, conservateur au département des Peintures du Musée du Louvre, puis enfin du Musée du Luxembourg. Son parcours et ses écrits ne révèlent pas une attirance franche pour l'art contemporain, cependant il n'est point pour autant opposé.

Si foncièrement ce fut le cas, comment aurait-il pu être à la tête pendant plus de 10 ans d'un musée d'art dont les récentes motivations aspiraient à devenir réellement moderne ? Aurait-il pu être le porteur de ce projet d'un nouveau Musée d'Art Moderne, et ce, en témoignant tant de combattivité ?

Au même titre que les collègues qu'il supervise à présent, Hautecoeur a été confronté dans sa vie de conservateur aux refus des commissions. Dans ses mémoires, il se félicite d'être à l'origine de nombreux achats sur lesquels les comités émettaient des réserves, notamment celui du *Cuirassier* de La Fresnaye dont il soulignait l'importance dans l'art contemporain. Et non sans une légère autosatisfaction, il conclue par : « *Si l'on publie un jour la liste des œuvres qu'avec l'aide de Ladoué, puis de Cassou, j'ai pu acheter pour le musée, si l'on considère les prix qui ont été payés et que me consentit l'amitié d'artistes comme*

[1] A ce propos, des tensions ont visiblement éclatées à la suite de l'arrivée de Laval au gouvernement. Souvent menacé par ce dernier, il est durant un temps protégé par Pétain. Mais en mars 1944, Laval parvient à se défaire de lui. Aussitôt révoqué, il est remplacé par Georges Hilaire un fidèle lavaliste jusqu'à la fin du conflit.

[2] Présentation à la Grande Commission de deux demandes d'achats de Louis Hautecoeur :
- un tableau de Chagall provenant de la Galerie Katia Granoff, pour 12 000 frs
- un tableau de Chagall intitulée, *Les 3 cierges*, pour 30 000 frs.

Ce dernier sera par ailleurs reproposé lors d'une nouvelle séance de la commission le 31 janvier 1940, cette fois défendu par son adjoint, Jean Cassou. – AN : F21/4759, *op. cit*.

[3] (BERTRAND-DORLEAC, 1986)

Vuillard, Maurice Denis, Dufresne, Marie Laurencin, Marquet et tant d'autres ou la générosité de certains d'entre eux comme Matisse, on constatera qu'aucun nom important ne fut oublié et que l'Etat n'a pas fait de mauvaises affaires. »[1].

Ainsi, le personnage d'Hautecoeur rappelle la complexité qui s'accorde à vouloir confondre l'itinéraire professionnel à la formulation étroite de sensibilités esthétiques. Comme la plupart, ses goûts se dirigent vers les valeurs sûres de l'art moderne, mais ne peuvent s'apparenter à une vision réactionnaire de celui-ci.

A l'époque, la hiérarchie des musées implique à son niveau le plus élevé un conservateur en chef assisté d'un conservateur adjoint. Le premier poste ne pouvait être prétendu que si l'expérience avait été concluante dans le second. Ce système faisait qu'un conservateur était amené le plus souvent à évoluer au sein d'un même département, et ce, pour une durée indéterminée. Ses perspectives d'évolution se bornaient à celles de son responsable. Ainsi, s'il était conservateur-adjoint, il se devait de patienter jusqu'à ce que son supérieur quitte ses fonctions.

Il est intéressant de constater **cet apparent « jeu des chaises musicales »** où le destin d'un seul entraine celui d'un autre. De ce fait, de nombreuses interactions entre les membres d'une même commission sont à constater, les uns étant amenés à prendre le poste des autres.

A l'exemple de Louis Hautecoeur et de Pierre Ladoué qui travaillèrent ensemble pendant plus de huit ans au Musée du Luxembourg, de 1930 à 1938. Ensemble, ils se sont appliqués pendant près de deux années à reconstituer l'inventaire perdu du Musée du Luxembourg. Ce lourd labeur les a alors replongés dans les fondements de la collection, à la recherche des procès-verbaux, des lettres et des factures[2]. On imagine que cette investigation a été l'occasion de faire le point sur l'état de la collection : quels avaient pu être les manquements ou au contraire les succès de l'histoire de ses acquisitions ? Cette rétrospection suffisait dans sa durée à tirer des conclusions. Cela a eu très certainement une influence non négligeable sur leurs ambitions futures pour enrichir la collection : fallait-il oser, ou se contenter d'une forme de standardisation des choix ? Le goût du public était-il à

[1] (HAUTECOEUR, 1948) p. 207.

[2] Ils ont été soutenus dans leur tâche par Mme Homolle et Gaston Poullain. (HAUTECOEUR, 1948) p. 207.

prendre en compte ? De même, était-il préférable d'offrir le panorama d'un artiste, en présentant l'ensemble de ses créations ou seulement celles des périodes les plus fastueuses ?

Toujours est-il qu'au cours de ces années de collaboration, les deux hommes se sont liés d'amitié. Lorsque **Ladoué** est projeté en 1941 au poste de conservateur en chef du Musée national d'art moderne, les deux anciens collègues se retrouvent lors des séances de la Commission d'achats et des commandes de l'Etat jusqu'en 1944. Il est certain que leurs connaissances mutuelles de la collection et les liens noués entre eux ont pu se manifester par un esprit de camaraderie au cours de celles-ci, surtout lorsqu'il était question de prononcer un avis[1].

Les quelques articles rédigés par Pierre Ladoué dans la revue du Ministère de l'Education nationale *La Revue des Beaux-Arts de France* se révèlent davantage être l'inventaire des artistes ayant pu bénéficier des initiatives artistiques de l'Etat. En réalité, la plupart des noms cités ne suscite aujourd'hui aucun émoi car rares sont ceux dont le nom soit parvenu jusqu'à nous[2]. Pierre Ladoué insiste sur la ligne de conduite de ces acquisitions guidées, selon lui, par la pratique d'un « *éclectisme le plus absolu* »[3].

En réalité, bien que ses talents de poète et d'écrivain soient reconnus par grand nombre, Pierre Ladoué ne met guère sa plume au service de personnalités ou de groupes artistiques de son époque. Tant du point de vue de sa littérature qu'à travers les archives du

[1] Pour preuve de cette bienveillance, un extrait portant sur l'accrochage de l'exposition inaugurative de 1942 : « *Nous ne pouvions montrer qu'une partie des œuvres que contenait l'ancien Musée, ou qu'au cours des dix dernières années avait achetées, avec autant de soin que de bonheur, le Conservateur du Luxembourg, M. Louis Hautecoeur. ».* – LADOUE Pierre, « Ouverture Partielle du Musée national d'art moderne », *Revue des Beaux-Arts*, octobre-novembre 1942, p. 77-82.

[2] « *En peinture, le plus important des achats de 1941 fut le tableau de Bonnard, Mères et enfants, qui est entré tout de suite au Musée national d'art moderne, ouvert cet été.*

A côté de cette œuvre ont pris place, dans les collections de l'Etat, des compositions de Jean Bouchaud et Charles Fouqueray, de Constant Le Breton, Roland Oudot, Legueult, Paul Vera, Goerg, Fantanarosa, Adrienne Jouclard, Souverbie, Breuillaud, Emile Beaume, Poncelet ; des paysages de Friesz (Honfleur), Jean Marchand, Montézin (Fenaison en Normandie), de Waroquier (le Château de Chaumont), Aujame, Aplmeiro, P.Devaux, Asselin (Neige à Neuilly), Rol. Mascart, Bergé-sarrat, Brianchon (Le Mur blanc), Ch. Réal, Plisson, F. Labat, Bouneau, Guy-Loé, Quizet, Jean Moreau, Girieud, Feuillatte, Valdo-Barbey, Igounet de Villers, Bouillot, Etienne Bouchaud, Savin, Jacques Villon, Nivelt, Lucien Martial ; des figures, des nus, des natures mortes de Desnoyer, Capon, Trotereau, R. Durey, Stival, André Foy, Henri Jannot, Claude Vénard, Brunet, Kikoïne, Pierre Noury, Heuzé, Welsch, Vénitien, Cosson, Charmaison. ». – LADOUE Pierre, « Les achats et les commandes de l'Etat aux artistes en 1941 », op. cit.

[3] *Ibidem*.

musée, il laisse très peu de trace. La description qu'en donne Laurence Bertrand-Dorléac dépeint un homme « *proche de la retraite et très prudent* »[1].

Cependant, cette discrétion n'est pas synonyme d'indifférence. Pour exemple, Pierre Ladoué apparait auprès de son jeune adjoint Bernard Dorival à l'initiative, parmi d'autres représentants de la vie culturelle parisienne, de la naissance d'un nouveau Salon, le Salon de Mai. Fondé en 1943, celui-ci s'attache alors à rassembler les expressions esthétiques auxquelles s'oppose particulièrement l'idéologie nationale-socialiste. Parmi les membres constitutifs de ce comité figurent notamment les principaux noms des peintres téméraires ayant participé à l'exposition *Vingt Jeunes Peintres de Tradition française*.

Cette attraction pour cette jeune peinture est à relier à la fréquentation étroite de **Bernard Dorival**, arrivé au Musée national d'art moderne en juin 1941. Ce dernier occupe dès ce jour l'ancien poste de Jean Cassou, celui de conservateur-adjoint du musée. C'est semble-t-il grâce à l'action de Jacques Jaujard que le tout jeune conservateur fit son entrée au sein du musée[2]. En effet alors âgé de 27 ans, il est plus qu'aisé de lui attribuer, parmi la nuée d'hommes mûrs attachés d'ordinaire à ce genre de fonctions, le titre de plus jeune conservateur de musée.

Cette jeunesse aurait pu le consumer, cependant il en émane une certaine vitalité qui ne tarde pas à atteindre également la collection. Il se révèle notamment être un écrivain très prolixe et publie successivement en ces temps troubles : deux volumes de *La Peinture française* en 1941-1942, puis 3 tomes décrivant *Les étapes de la peinture française contemporaine* entre 1943 et 1946. Cette abondance d'essais contribue à le faire passer sur le devant de la scène, au détriment constaté du conservateur en chef du musée, Pierre Ladoué. Il s'avère très épineux de vouloir définir le rôle joué de chacun dans les prises de décision inhérentes aux acquisitions du musée, les influences et les frottements entre les deux collègues ne pouvant être clairement décelé. Toutefois, la littérature de Bernard Dorival se profile comme étant l'interprétation la plus proche des choix esthétiques et intellectuels ayant guidés cette complicité.

Peu à peu, Bernard Dorival s'immisce dans le cercle très concis des personnalités

[1] (BERTRAND-DORLEAC, 1993)
[2] (ALARY, 1998) p. 261.

officielles s'attelant à se rapprocher des artistes indépendants. Disposant d'une vision très avertie quant à la réalité de la création contemporaine, il se fait le défenseur d'artistes avant-gardistes : comme les principaux représentants du Cubisme avec Braque notamment ou encore l'œuvre respectifs des époux Delaunay.

Pour autant, ses choix se dirigent principalement vers un art français, ce qui lui vaut l'étiquette de chauvin. Mais cette affirmation est immédiatement à contrebalancer avec le climat de l'époque, où les louanges adressées à l'art français chantent alors comme le prix d'une revanche contre l'ennemi. A ce propos, Bernard Dorival ne se résigne pas à dissimuler son opposition à l'ennemi. D'ailleurs, c'est visiblement sous son impulsion qu'entrent dans la collection du musée les premières œuvres d'artistes de la *Jeune peinture de tradition française* tels que François Desnoyer, Charles Lapicque, Raymond Legueult ou encore Alfred Manessier.

L'absence de procès-verbaux postérieurs à l'année 1942 constitue un manque évident quant à la définition d'une politique guidant les décisions de la Commission d'achats et des commandes de l'Etat. Toutefois, il semble plus que jamais que ses principaux acteurs soient les conservateurs de ses collections. En effet, leur part de volonté et d'aboutissement parait en tout point supérieure à celle des autres membres de l'instance. La réduction du comité dès 1940 a considérablement renforcé cet aspect, notamment en atténuant les discussions en son sein.

L'avis du conservateur du musée national d'art moderne est sollicité, quant à lui, dans le cadre d'un enrichissement des collections d'art vivant à l'échelle nationale. Pour autant, elles ont pour première ambition de doter l'incomparable musée parisien des plus belles représentations de son temps priorisant ainsi son éclectisme. Au regard des évènements historiques adjacents, il parait toutefois que ces choix émanent aussi bien de préoccupations personnelles que politiques.

C. L'imprégnation d'une crise extérieure globale

1. Un retour à la tradition

Sitôt qu'une nation connaît des difficultés, celle-ci se tourmente sur son identité. La France d'après juin 1940 n'échappe pas à ce constat, et se retrouve projetée dans son passé. Il n'y a donc rien de singulier à ce qu'un régime, ce d'autant qu'il soit autoritaire et soudain, officialise une nouvelle moralité. Ainsi, le tout récent gouvernement de Vichy s'engage de manière quasi immédiate à en définir les points.

Il s'emploie à la diffusion de **sa nouvelle idéologie, celle de la « Révolution nationale »**. Édifiée par le maréchal Pétain et son entourage, cette dernière se montre particulièrement adaptée puisqu'elle s'inscrit dans un contexte de crise, lui-même enraciné depuis des décennies sur le sol français.

A l'instar du IIIe Reich, Vichy décline sa « Révolution nationale » dans l'art. Cependant à la différence du premier, elle n'envisage pas d'entériner, ni même d'orchestrer la destruction d'une partie de son histoire de l'art, mais en propose davantage une sélection. Le ton se veut beaucoup plus dilué et consiste essentiellement à exposer une supériorité française mettant à l'honneur son autonomie et ses traditions.

L'art se révèle être un vecteur très profitable lorsqu'il s'agit de transmettre une pensée. Censé être la propriété première d'un artiste, il n'apparait jamais au public comme découlant d'une volonté politique « étatique ». La « Révolution nationale » aurait pu être une copie conforme de l'idéologie nationale-socialiste, cependant elle émane d'une réflexion authentiquement française. De par son discours, elle sert davantage les intérêts de la France que le dessein d'une Europe nouvelle construite aux côté de l'Allemagne. De ce fait, sa conception s'accroche au sol français.

Dans le champ artistique, la « Révolution nationale » aspire à revenir à un art typiquement français. Elle décourage alors toutes les formes de modernité qu'elle lie étroitement à la décadence sociale. Par ailleurs, c'est cette dernière qui est tenue pour responsable du mal de la France. Cette incompatibilité évidente l'a donc conduite à prôner le retour aux expressions traditionnelles dans l'art, se traduisant notamment par la célébration

de l'artisanat. Un culte est ainsi voué aux pratiques ancestrales plongeant la France dans les racines de sa ruralité. En outre, les thèmes de la paysannerie et de la nature font sensation. De même, l'individualisme des artistes est blâmé au profit d'un certain humanisme. La figure humaine est alors exaltée et se doit d'être magnifiée par les nouvelles valeurs chères à la France, à savoir : le travail, la famille, et la patrie.

En réalité, les principes énoncés ne se sont pas montrés persuasifs auprès des artistes. S'ils parviennent à intégrer les musées, c'est uniquement le fait des fonctionnaires chargés de ces institutions. Car indépendamment du fait qu'ils tendent à renouer avec certaines formes de pratiques et de représentations artistiques, leur efficacité se résume à naviguer sur l'esprit patriotique, si ce n'est nationaliste de son temps.

A ces dires, la France ne pourrait consolider son hégémonie artistique que si son art en vient à porter ses valeurs traditionnelles.

D'ailleurs, la littérature de l'époque s'appesantit continuellement à définir l'art français selon cet héritage. Et quelle que soit la nature de celle-ci – de l'essai d'un conservateur à l'article d'un journaliste –, elle s'obstine à employer les termes de « *génie français de tradition* », « *de pur tradition française* »,… etc. Et bien qu'il s'agisse d'un usage linguistique propre à l'époque, le terme de « tradition » est visiblement utilisé à outrance, et sitôt accolé au qualificatif de « français ». Ainsi, il est possible d'attester du succès d'un artiste au vu du nombre d'emploi de ces termes qui en est fait.

Car si les artistes sont « bons », c'est parce qu'ils ont su prélever dans la coutume française. Ceci laisserait penser que seul un artiste de nationalité française peut prétendre aux éloges. Or, quelques acclamations sont également exprimées à l'encontre d'artistes étrangers. Elles s'expriment aisément à l'encontre des artistes – qui ne serait-ce que par leur venue sur le territoire louent déjà une admiration à la France –, qui sont parvenus à assimiler à leur art quelques-unes de ces caractéristiques, bien françaises.

Parfois, l'assimilation à un art du passé est poussée à un tel extrême que le compliment invite à reconsidérer la véritable part d'innovation de l'artiste. La modernité, voire l'avant-garde suscite la méfiance. On ne tient pas à voir « en avant ». Un constat demeure, celui que toutes les expressions du présent s'obtiennent du passé. Ce qui au demeurant implique à raisonner l'histoire de l'art non pas de façon linéaire, mais cyclique.

En matière d'art, la France ferait donc figure d'exception parmi l'ensemble des expressions européennes, celle-ci n'ayant jamais été assujettie à des influences extérieures. L'attraction des artistes étrangers pour la France, et sensiblement pour Paris, ravive cette existence d'un art « purement » français. De plus, elle contribue à confirmer toute sa spécificité.

Mais alors qu'entendent les contemporains par **le terme de « tradition française »** ?
A vrai dire, ils l'usent sans franchement y penser. Cette expression découle d'un phénomène quasi naturel, très abstrait, mais sur lequel tout le monde s'accorde.
Cependant au vu de certaines descriptions se vouant à la compréhension de l'œuvre d'artistes, quelques caractéristiques peuvent être mises en évidence.

De ce fait, la tradition française se définirait à travers son art par : sa figuration ; la simplicité de ses compositions ; la pureté de ses lignes ; son sens de la mesure ; l'élégance de ses sujets ; la finesse avec laquelle il relate les scènes d'intimité ; sa maitrise des couleurs ; la dimension sociale qui lui donné ; …etc.

Autant de paramètres qui nous laissent dans le flou. Toutefois, ils conviennent à discriminer l'abstraction, dans ce qu'elle a de plus excessif et de plus outrancier à exprimer. Pour ainsi dire, celle qui n'a pas recours à un semblant de figuration, pouvant prétendre à un retour au sujet ou à un certain humanisme. Cela explique sans doute l'entrée tardive aux musées de ses adeptes les plus impudents, parce qu'il y a finalement quelque chose de très confortable à sélectionner ce que l'on identifie déjà.

Durant l'Occupation, les artistes les plus à même d'incarner cette tradition sont pour les plus célébrés : les peintres Pierre Bonnard, Georges Braque et Henri Matisse, ou encore les sculpteurs Aristide Maillol et Charles Despiau.
Désormais, leur art est aisément associé aux grandes figures de l'art français, à l'image de la description formulée par Bernard Dorival au sujet de la peinture de Braque, et de Léger: « *[leurs deux peintures] où revivent l'esprit d'une part de nos miniaturistes gothiques, Louis Le Nain, Chardin, Corot, Boudin et celui, d'autre part, des plasticiens de notre art pictural, Fouquet, Poussin, David, Géricault et Courbet. Grâce à eux, la France n'est pas seulement le berceau du Cubisme, mais il existe une version française de cette peinture, une version à deux*

faces, si l'on peut ainsi dire, la face Braque et la face Léger. »[1]. Il ressort de cette longue tirade l'existence d'une sensibilité esthétique française transmissible de génération en génération, et ce, depuis des siècles. Ainsi, cette ligne conductrice inhérente à l'art français permettrait de comparer l'œuvre de Braque à celui de Louis Le Nain. Quant à la reconnaissance de leur talent, elle se justifie par l'équilibre subtil de leur peinture. Ils ont en effet réussi à s'approprier le Cubisme, même celui des plus vivaces, tout en l'imprégnant d'une continuité de l'art français.

Pierre Bonnard est également le grand élu. Sa peinture directement héritée des impressionnistes lui vaut la gloire du public. Ses scènes d'intimités sont particulièrement appréciées car elles conjuguent une apparente force instinctive à une grandeur décorative.

Quant à l'œuvre de Matisse, il témoigne de la façon la « *plus complète et plus décisive de la nature du génie français.* »[2]. La pureté et la sensibilité de son art sur fond de réflexion séduit particulièrement.

Le culte véritablement voué à cette tradition contagionne également la création contemporaine. Désormais, celle-ci n'est plus seulement identifiable dans une œuvre mais elle est ouvertement revendiquée par les artistes eux-mêmes. Conscient de son retentissement au sein de la société, le groupe d'artistes nommé les *Jeunes Peintres de tradition française* ne se dispense pas d'user de cette notoriété, et infiltre cette notion dans leur intitulé. A la suite de leur exposition-manifeste en 1941[3], l'un de ses participants l'artiste Léon Gischia écrit : « *pour nous la tradition ne consiste pas dans la soumission à des formes qui ont eu un jour leur raison d'être mais dans la volonté de retrouver et de perpétuer l'esprit qui les a inspirées.* »[4]. Il tient également à éclaircir la distinction existante entre la tradition et l'académisme, les deux n'étant pas des synonymes : « *L'académisme est une tradition figée, c'est-à-dire une chose morte, tandis que la tradition véritable est une chose vivante et donc*

[1] DORIVAL Bernard, *Les Étapes de la peinture française contemporaine. Le fauvisme et le cubisme, 1905-1911 (* (DORIVAL, 1943)*)*, Paris, Gallimard, 1944, p. 254.

[2] (DORIVAL, 1944), T. II, p. 101.

[3] Vingt jeunes peintres de tradition française, Galerie Braun (Paris), mai 1941. Elle réunissait les peintres : Jean Bazaine, André Beaudin, Paul Berçot, Jean Bertholle, Francisco Bores, Lucien Coutaud, François Desnoyer, Léon Gischia, Charles Lapicque, Jean Lasne, Lucien Lautrec, Raymond Legueult, Jean Le Moal, Alfred Manessier, André Marchand, Édouard Pignon, Suzanne Roger, Gustave Singier, Pierre Tal Coat et Charles Walch.

[4] GISCHIA Léon, Les problèmes de la peinture, 1945, p. 137-147 (tiré du catalogue d'exposition : *Paris, Paris : créations en France, 1937-1957*, Centre Georges Pompidou (Paris), 28 mai-2 novembre 1981, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 113.)

en perpétuel devenir. »[1].

Ainsi à la différence de l'idéologie vichyste, cette nouvelle génération d'artistes tend à prouver à travers son art que la tradition n'est pas incompatible avec la modernité, et qu'elles sont même toutes deux recherchées.

Cet esprit de tradition purement française ne séduit pas seulement en son antre, mais s'exporte également. Pendant l'Occupation, l'aura de ces principaux représentants est notamment sollicitée par les Allemands. En 1941, une douzaine d'artistes signalés de cette tradition répondent présents à l'organisation d'un voyage à portée culturelle en direction de l'Allemagne[2]. Bien que les participants se défendent de cette expédition en invoquant des raisons davantage personnelles, l'objectif caché est atteint. Il consistait à rassembler les artistes français les plus réputés tels qu'André Derain, Charles Despiau ou Maurice de Vlaminck dans le but de symboliser la nouvelle entente culturelle entre les deux pays. Cet épisode de l'histoire conforte l'idée que l'on avait fait appel à eux davantage pour le caractère national de leurs œuvres que pour un sincère goût esthétique à leur égard.

Même si l'idéologie vichyste s'avère être un échec, l'atmosphère tendant à l'autoritarisme favorise l'exhibition d'un art modéré. Une censure est dirigée à l'encontre de toutes les formes empreintes d'une modernité trop exaltées. Certes, le phénomène n'est pas nouveau, mais plus que jamais le recours à un art alliant tradition et francité est revendiqué. Ce choix ne répond guère à l'application d'une politique culturelle, mais bel et bien à un sentiment patriotique de toute une nation, troublant de ce fait la frontière entre un art d'héritage national et un art nationaliste.

2. Les enjeux de la nationalité

Pour nous contemporains, il parait difficilement concevable de penser l'histoire de l'art comme étant intrinsèquement liée à celle d'une seule et même nation. Et l'idée même

[1] *Ibidem*.

[2] Paul Belmondo, Henri Bouchard, André Derain, Charles Despiau, Cornelis Van Dongen, André Dunoyer de Segonzac, Othon Friesz, Paul Landowski, Raymond Legueult, Louis Lejeune, Roland Oudot, Maurice de Vlaminck. – Liste établie dans (BERTRAND-DORLEAC, 1993).

que la nation détermine l'esprit créatif de ses artistes semble interdite.

Pourtant depuis des siècles, et tout particulièrement depuis de le XIXe siècle, les grands essais relevant de l'esthétisme et parfois de la philosophie se sont consacrés à l'écriture d'une histoire nationale de l'art.

En 1945, Jean Cassou note « *L'art n'a pas de patrie, dit-on, mais personne ne dit que les artistes n'en ont pas : […].* »[1]. Pour ainsi dire, la nation n'impose pas le talent, mais la nation est identifiable par le talent. De cette manière, le génie d'un artiste français est à comprendre dans un temps à travers les étapes de sa vie, son lieu de naissance, de formation, et enfin son environnement de création. Puis, lorsqu'il convient d'expliquer son art, le décèlement d'une tradition française est fortement souhaité. De ce fait, il est admis qu'il n'existe pas de véritables innovations dans l'art, mais davantage une continuité scandée progressivement par des apports. C'est cette ligne de conduite qui mènerait à définir le goût d'une nation, et par conséquent à la distinguer des autres.

En 1937, alors que l'Allemagne exhibe les formes esthétiques à bannir lors de l'exposition *Entartete Kunst*, la France saisit quant à elle l'occasion de l'Exposition Internationale organisée à Paris pour affirmer sa dominance artistique. Et pendant que le Palais de Tokyo accueille une rétrospective de l'art français avec l'exposition *Les Chefs-d'œuvre de l'art français*, le Musée du Jeu de Paume propose un accrochage tout à fait original. L'événement est par ailleurs retenu par les historiens de l'art comme une référence notable puisque pour la première fois une institution française mettait à l'honneur les principales avant-gardes de son temps, et ce, dans une perspective internationale.

Ce projet très audacieux fut organisé par le conservateur émérite du Musée des Ecoles étrangères contemporaines, André Dezarrois, et pris le nom d'*Origines et développement de l'art international indépendant*. Dans l'avant-propos, ce dernier informe le spectateur de son ambition : « *Cette exposition est consacrée aux artistes des écoles étrangères. La participation française y est réduite aux seules œuvres qui expliquent les sources auxquelles ces artistes ont puisé.* »[2].

[1] CASSOU Jean, "L'art et la nation", *Arts de France*, n°1, 1945, p. 8.

[2] Composition du comité organisateur : Georges Braque, Jean Cassou, Madame Cuttoli, André Dezarrois, Paul Eluard, Dr Henri Laugier, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Henri-Matisse, Pablo Picasso, Maurice Raynal, George-Henri Rivière, Christian Zervos. – *Origines et développement de l'art international indépendant*, Musée du Jeu de Paume (Paris), 30 juillet-31 octobre 1937, Paris, [s.n.], 1937.

L'organisation des salles présente successivement dans son déroulement : le Fauvisme, le Cubisme, le Purisme, le Néoplasticisme, le Dadaïsme, le Surréalisme, le Constructivisme et l'Art non-figuratif. Toutes les œuvres sont issues à la fois des collections étrangères du musée et de collections particulières. Elles se veulent le témoin de la plupart des expressions nouvelles alors développées pour la majorité par des artistes étrangers. À leurs côtés sont également présentées des œuvres d'artistes français. Leur nombre réduit par rapport à l'abondante concentration des œuvres de leurs camarades étrangers les introduisait comme des références, des sources. De cette façon, la muséographie adoptée s'attache à montrer qu'une dizaine d'œuvres de ces artistes relevait en réalité de la continuité d'une tradition française. Ainsi, un artiste hollandais comme Van Gogh est rapproché de l'illustre français Cézanne, puis Kandinsky de Delaunay, Picasso de Braque, Lipschitz de Laurens, …etc.

A l'époque certes, l'initiative est fort louable car le développement de l'exposition suggère un panorama cosmopolite et élargi de l'art contemporain. Cependant, sa conception confère aux artistes français une portée didactique de leurs œuvres aux dépends d'artistes étrangers s'affichant comme simples suiveurs.

D'ailleurs, cette tare ne manque pas d'être soulevée par quelques spectateurs dont certains éprouvent le besoin de s'exprimer par le biais d'une lettre ouverte adressée directement aux organisateurs de l'exposition, le 7 août 1937 [1] : « […] *Des français ont une représentation trop importante, sans respect pour le principe adopté à l'origine et appliqué aux autres Français. […] Nous considérons que, par les moyens et la présentation adoptés, ce but [de l'exposition] ne peut être atteint et le résultat présente de graves dangers quant à l'éducation du public et ses rapports avec les artistes. Nous nous élevons contre la rédaction de l'avant-propos et du texte explicatif du Catalogue qui sont faux. Pour tous ces motifs, les soussignés demandent la réorganisation équitable de cette Exposition.* ». La demande sera vaine et certaines négligences ne seront pas modifiées d'ici la fin de l'exposition.

Ainsi, si la palette d'artistes étrangers présentés aux côtés d'artistes français devait introduire dans l'esprit du public l'existence d'une évolution collective de l'art contemporain, le discours l'accompagnant est une fois de plus contaminé par l'idée d'une excellence

[1] Feuillet glissé dans le catalogue de l'exposition. La consultation de ce document à la BNF n'a pas permis d'identifier les auteurs.

française.

Pendant l'Occupation, les temps troubles que traverse la France viennent à animer profondément le sentiment patriotique des Français. La défaite face à l'occupant amorce inévitablement un processus d'introspection dans lequel l'art prend une place à part entière. Car si la situation politique, économique et morale du pays est au plus bas, l'art quant à lui semble bel et bien être le remède à cette morosité : « *La France n'avait perdu aucune bataille artistique et je passais mon temps à déclarer aux Allemands que sur ce terrain les vainqueurs, c'était nous et que toute intromission de leur part serait ridicule.* »[1] écrit Louis Hautecoeur. De cette déclaration, il ressort que la grandeur de l'art français fait partie intégrante de la mise en place d'un mécanisme d'autodéfense, lui-même engendré par la situation de fragilité morale du pays. Il se trouve que depuis longtemps, la France est persuadée de son hégémonie sur l'ensemble des autres nations européennes. Ceci avait été corroboré par l'immigration de nombreux artistes étrangers en ce début de siècle : l'art devient l'instrument privilégié d'une élévation nationale.

Depuis l'armistice, les Allemands s'adonnent à l'extraction des richesses de la France tout en lui affligeant un état d'appauvrissement. Dans le champ culturel, cette dernière prétend même lui imposer son modèle artistique notamment dans le cadre de l'exposition Arno Breker, ce à quoi la France finit par répliquer. Désormais, tout ce qui n'a pas trait à un label national est aussitôt relégué au second rang. Un glissement s'opère quant à l'exposition d'un art célébrant l'esprit français vers un art aux traits de nationalisme, dans la mesure où ce dernier en vient à exclure toutes contributions étrangères.

L'appel à l'unité nationale donne lieu à une vision artistique autocentrée. Une primauté est alors accordée à la nation au détriment d'une présence étrangère. Cette dernière est par ailleurs désignée comme responsable de la décadence artistique qui s'accomplie sur son sol et qui mène les artistes français sur la voie d'un art de vicissitudes, alors bien trop éloigné des valeurs traditionnelles propres à la France.

En conséquence, **la nationalité de l'artiste devient un critère de sélection à part entière**. En fonction de celle-ci, elle peut s'avérer être aussi bien un propulseur de carrière ou dans le cas contraire un obstacle. Puisqu'elle vient à gouverner l'ensemble de la scène

[1] (HAUTECOEUR, 1948) p. 88.

artistique. En effet, la participation à certains salons exige la nationalité française de l'artiste, même si ce dernier séjourne sur le territoire depuis de nombreuses années. De même, l'Etat accorde une attention toute particulière à cet élément identitaire qui s'avère déterminant pour la répartition des œuvres au sein de ses musées.

L'exemple de la collection du Musée national d'art moderne est éloquent de ce point de vue. Dès les années 20, face au manque évident d'espace d'exposition, il est décidé de séparer la collection en fonction de la nationalité des artistes : les artistes français restent au Musée du Luxembourg qui devient le musée des artistes français, tandis que les étrangers rejoignent le Musée du Jeu de Paume qui se veut le musée des écoles étrangères.

En 1937, malgré l'opportunité unique que présente le projet de création d'un nouveau musée, l'idée de réunir à nouveau les deux collections est rapidement abandonnée. Face à l'infiltration du Musée d'art moderne de la Ville de Paris dans le projet, le chauvinisme ambiant finit par trancher : le nouveau musée est accordé aux artistes français, uniquement. Les écoles étrangères contemporaines quant à elles continuent de souffrir du manque de place, alors que son homologue présente les capacités d'accueil suffisantes à sa venue. Le nombre d'acquisitions pour chacun des musées révèle également ce favoritisme : les attributions de type « peinture » représentent moins d'un 1/3 de celles du Musée national d'art moderne. Durant l'Occupation, les achats d'artistes étrangers destinés au Jeu de Paume s'amenuisent, si ce n'est qu'ils deviennent quasi inexistants, depuis la révocation de leur conservateur et l'installation des bureaux de l'ERR dans les locaux, en 1940. A cet instant, le Musée national d'art moderne aurait pu manifester son soutien et réserver lors de son inauguration un espace d'exposition – même des plus minimes – aux œuvres de la collection, mais il n'en fut rien.

Une désillusion de plus, qui malheureusement rend compte du mépris, sinon de **la discrimination perpétrée à l'encontre des artistes étrangers**. Ce système de sélection notamment perceptible dans les procédures d'acquisitions nourrit un discours très confus, pour ne pas dire complètement absurde. La nationalité de l'artiste est donnée comme indication première à l'entrée d'une œuvre au sein du musée. En somme, la Commission ne juge pas le travail mais bel et bien l'identité de l'auteur, à l'exemple de plusieurs allocutions de conservateurs du Musée national d'art moderne où ces derniers insistent sur la

« *fraicheur de la naturalisation* »[1] de l'artiste à des fins de voir l'une de ses œuvres rejoindre la collection. Même si l'artiste s'est imposé depuis des années sur la scène artistique française, mais surtout parisienne, il ne peut prétendre entrer au musée. Ainsi officiellement, la collection du Musée national d'art moderne ne comprend pas d'œuvres d'artistes d'origines étrangères à quelques exceptions près, à l'exemple des peintres : le suisse Théophile Alexandre Steinlen, les néerlandais Willem van Hasselt et Kees Van Dongen, le polonais Henri Hayden, les autrichiens Gabriel Zendel et Willy Eisenschitz, et le russe Alexandre Jacovleff. En réalité, tous ont obtenus la nationalité française bien des années avant l'acquisition de leurs œuvres. L'alliance est donc possible entre un artiste étranger et un artiste français à condition que le premier naturalise son esprit.

Mise à part quelques manifestations dans des salons et galeries, rares sont les occasions pour le public français de contempler une représentation unie de deux types d'art que l'on s'emploie à séparer, et ce, même si leurs expressions aspirent formellement à être rapprochées.

3. Entre reconnaissance et compassion, l'Etat acteur social de la vie artistique

Depuis l'entrée en guerre de la France, la Direction générale des Beaux-Arts s'efforce de maintenir l'ensemble de ses missions dont l'une d'elles consiste à aider les artistes à subsister et à produire. Pour cela, l'Etat prévoit de favoriser les acquisitions ou bien la création d'œuvres d'art, mais parfois en dépit de véritables qualités esthétiques.

Bien qu'il ait toujours d'une certaine manière soutenu les artistes par le déploiement de moyens financiers, la crise économique des années 30 puis finalement la déclaration de guerre en 1939 l'incitent à entreprendre plus fortement encore son activité sociale auprès des artistes.

Les 3 premières années du conflit se révèlent être les plus terribles pour bon nombre

[1] Brouillon de lettre de la Direction des Musées nationaux adressée à M. le Directeur général des Beaux-Arts (G.Huisman) daté du 9 février 1940 : à propos d'un tableau de Marc Chagall exposé à la Galerie Katia Granoff. Chagall a en effet obtenu la nationalité française en 1937. L'œuvre en question ne sera jamais acquise. Le prix de l'œuvre semble poser problème « *un prix considérable pour le musée mais qui est très en-dessous des prix du marché* ». – AN : 2HH61(2), *op.cit*.

d'artistes. Beaucoup sont mobilisés et cessent par conséquent leur activité. D'autres sont déportés ou victimes de la guerre, une aide est donc envisagée par la Direction générale des Beaux-Arts. De plus, la hausse des prix causés par la dévaluation du franc imposée par l'Allemagne, dissuade certains artistes à se fournir en matériel. De même, la situation s'aggrave pour ceux qui souffraient auparavant déjà de la mévente de leurs œuvres.

Pour combattre ce genre de difficultés, l'Etat disposait depuis la Première Guerre mondiale de subventions spéciales pour venir en aide à certains artistes, figurant au budget sous le nom de « secours ». Il s'agit d'une indemnité régulière pouvant être perçue par des artistes infirmes, âgés, ou les veuves d'artistes.
Un rapport daté de 1939 émis par le service des Travaux d'art évoque que près de 300 000 francs ont été distribués depuis le début de l'année aux veuves d'artistes se trouvant « *souvent dans la gêne sinon dans la misère* ». Le service confirme également que quelques « *vieux artistes* » ou « *veuves d'artistes particulièrement méritantes* » ont bénéficié d'une aide plus suivie, sous forme d'allocation mensuelle[1].

A cela, l'Etat décide également de procéder à des achats et des commandes auprès d'artistes afin d'alléger leur peine. A la séance du 31 janvier 1940, la Grande Commission a **pour projet de venir en aide aux artistes qui sont soit mobilisés, soit privés de leurs moyens d'existence**. Pour cela, elle envisage de demander aux grandes sociétés artistiques de lui faire part d'une liste dressant les noms des sociétaires qui mériteraient d'être encouragés. Une fois la liste communiquée, la Direction générale des Beaux-Arts émet le projet « *d'acheter aux artistes mobilisés des dessins ou des croquis pour une somme variant entre 1500 et 2000 frs.* » et « *faire des commandes de maquettes, de plâtres, pour des sommes variant entre 10 et 40 000 frs, à des sculpteurs* »[2]. Elle précise dans un document portant sur la séance qu'elle « *écrira à ces artistes, en leur disant que, s'ils ont des notations, des croquis, ou des esquisses représentant des spectacles dont ils sont témoins au front, ils les réservent et les montrent le cas échéant, à la Direction générale des Beaux-Arts à toute éventualité et sans engagement de la part de la Direction Gle des Beaux-Arts.* »[3]. La dernière

[1] « *Ces demandes sont inscrites par le service qui fait procéder à une enquête discrète par la Préfecture de police*. ». – AN : F21/4761, *Achats d'œuvres (arrêtés collectifs), 1918-1940*.
[2] Procès-verbal détaillé de la séance du 31 janvier 1940 (Grande Commission). – AN : F21/4759, *op. cit*.
[3] Note pour Monsieur le Directeur général des Beaux-Arts, projet d'ordre du jour pour la réunion du 31 janvier 1940. – AN : F21/7048, *op. cit*.

condition invoque le droit de la commission de se rétracter si elle estime que l'œuvre ne présente pas un intérêt certain: « *Elle [la Direction générale des Beaux-Arts] n'entend encourager, aussi bien par ses achats que par ses secours, que les artistes de talent. La grande foule des artistes sans intérêt devrait normalement se faire inscrire au chômage.* »[1].

A l'arrivée de Louis Hautecoeur au poste de directeur général des Beaux-Arts, celui-ci retire à la Commission d'achats et de commandes de l'Etat le soin de distribuer les secours. Il ajoute : « *J'ai toujours été choqué par ce mot qui figure au budget. Donner un secours à un artiste, c'est volontairement l'humilier.* »[2]. A cela, il tient à préciser l'incommodité du principe, à savoir : « *les artistes médiocres croient posséder une hypothèque sur l'Etat et insistent pour que leur œuvre trouve place dans un Musée.* »[3].

Ainsi, il semble que les secours ne soient plus accordés par la commission, mais par un autre administration. Toutefois, les budgets accordés à cette dernière subissent à cet instant une légère hausse de plusieurs millions. Sans pouvoir établir la répartition de ce budget entre les achats et les commandes, ni mêmes les statistiques globales portant sur les œuvres, il est probable que les dernières aient été privilégiées par rapport aux acquisitions destinées aux musées ; et ceci, dans le but de lutter contre la non-activité des artistes. Le successeur de Louis Hautecoeur, Georges Hilaire, évoque dans ses mémoires quelques chiffres se rapportant aux années communes de 1942, 1943 et 1944. Selon lui, l'Etat a passé commande d'environ 250 peintures, principalement aux artistes sociétaires des salons où l'Etat se fournit déjà le plus grandement en achat, tels que le Salon d'Automne ou le Salon des Tuileries ; puis près de 260 commandes à des sculpteurs et 80 commandes vouées à rejoindre les manufactures nationales[4].

Sans doute parmi cette multitude de travaux, tous n'ont pu se révéler être des chefs d'œuvres, et la plupart des artistes soutenus par cette démarche charitable sont aujourd'hui totalement ignorés. Louis Hautecoeur reconnait lui-même, que la période de guerre ne laissait d'autres choix : « *en de telles circonstances la philanthropie dut parfois primer le*

[1] S'agissant pour beaucoup de dessins, il est difficile de dire si le Musée national d'art moderne s'est vu distribué certaines de ses œuvres.
Procès-verbal détaillé de la séance du 31 janvier 1940 (Grande Commission). – AN : F21/4759, op. cit.

[2] (HAUTECOEUR, 1948) p. 152.

[3] *Ibidem.*

[4] (HILAIRE, 1949) p. 274.

mécénat. »[1].

Ce même comportement se lit également à travers les archives du Musée national d'art moderne. Les demandes d'achat auprès du conservateur en personne connaissent un accroissement certain pendant la période de guerre. Le plus souvent les veuves d'artistes ou les artistes eux-mêmes font appel à un geste de la part du musée, se traduisant concrètement par une aide financière en échange d'une œuvre, quitte à ne pas rechigner sur la nature de celle-ci. Un espoir anime profondément ces personnes envers lesquelles le musée avait pu le plus souvent déjà témoigner de son intérêt en procédant à l'acquisition d'œuvre. Dans le cas où la demande captiverait l'attention du conservateur, celui-ci est amené à se déplacer pour sélectionner une ou plusieurs œuvres. A la suite des négociations alors entreprises avec le demandeur, il fait part de sa visite au directeur général des Beaux-Arts en n'omettant pas de préciser les véritables motivations liées à la demande, et en appuyant sur la situation extrêmement précaire de ces individus[2]. Dans le cas d'un refus de sa part, il revient au conservateur de faire connaître la pénible décision, rappelant à l'occasion le budget restreint qui lui est accordé et qui « *ne lui permet pas de telles libéralités.* »[3] .

En somme, **l'Etat tente d'éponger le malheur des artistes ou de leurs proches** du fait de la situation exceptionnelle à laquelle est confrontée la France. Il fait preuve d'assistance dans ce cas précis et ne peut écoper du statut d'opportuniste. Cependant bien que son âme se veut bienfaisante, il ne peut assurer le confort de tous.

Dans des proportions minimes, les dispositions prises quant à la formulation d'achats et de commandes ont assurément faussées le jugement de ses représentants au sein des commissions d'acquisitions. Même si la démarche administrative reste la même, les sentiments humains plus qu'esthétiques ont sans doute dans certains cas influencer la décision. Cela revient donc à reconsidérer la présence de quelques œuvres dans les collections nationales.

[1] (HAUTECOEUR, 1948) p. 149.

[2] A l'exemple de la veuve du peintre Charles Chériane, qui après la visite d'atelier de Louis Hautecoeur en mai 1940, obtient l'acquisition d'une toile de son mari intitulée *Le printemps sur les quais de l'église Saint-Gervais* au prix de 6000 francs. – AN : L6, *op.cit*.

[3] Refus d'achat d'une toile à l'artiste Gérard Cochet. – AN : L6, *op. cit*.

III. L'œuvre d'art exposée, témoin d'une volonté de représentativité de l'art vivant

A. L'inauguration oubliée

1. Une mobilisation contre l'occupant

Lors de la séance du Conseil Technique des Musées nationaux datée du 7 juillet 1942[1], Jacques Jaujard en appelle à l'attention de tous les membres, car la situation est grave.

En effet quelques jours auparavant, les conservateurs du Musée national d'art moderne Pierre Ladoué et Bernard Dorival apprennent par deux officiers allemands que le musée serai très prochainement réquisitionné afin d'installer des services de radio.

Le renseignement n'a rien d'étonnant car lorsque l'on prend connaissance de l'implantation des administrations allemandes sur une représentation cartographiée de la ville de Paris, il parait évident que les locaux du musée formaient un point éminemment stratégique, non loin des principaux services bureaucratiques et qui plus est aux alentours proches de la Tour Eiffel. De plus, les salles volumineuses, et toujours vides, du Palais de Tokyo ne pouvaient que susciter la convoitise de l'occupant.

Le conseil s'émeut de cette nouvelle, et aussitôt à l'unanimité, les membres se déclarent opposés au projet. Il est alors inenvisageable pour eux que le musée soit cédé ; non seulement parce que des sommes considérables ont été engagées dans les travaux de réaménagements depuis 1937, puis bien entendu, parce que cela signifie que les collections n'auraient plus de logis. Cette annonce vient également anéantir toutes les perspectives d'une inauguration proche, en laquelle certains plaçaient leur espoir depuis le début du conflit[2]. Et par là même, cela condamne le rayonnement artistique français à rejoindre les réserves. Si cela advenait alors la France perdrait *« une des meilleures positions d'où son prestige peut s'exercer efficacement en direction de l'étranger.* »[3].

[1] AN : 3BB6, *Procès-verbaux du Conseil des musées nationaux et du Conseil artistique de la Réunion des musées nationaux, 12/01/1937-06/12/1944*.

[2] « *Malgré l'évacuation en province d'une partie des collections, Louis Hautecoeur manifesta dès les premiers mois de la guerre sa volonté d'ouvrir au plus vite le musée et de faire de cette ouverture une manifestation de vitalité pour le pays. Il fallait que l'institution prenne corps même si les collections devaient momentanément rester à l'abri.* ». – (ALARY, 1998) p. 258.

[3] Procès-verbal de la séance du 7 juillet 1942 du Conseil Technique des Musées nationaux. – AN : 3BB6,

A l'issue du débat, Louis Hautecoeur est chargé, de par ses fonctions, de se faire l'interprète de la volonté du conseil auprès du gouvernement. Devant ce dernier, il ne peut évidemment pas se contenter de traduire une simple opposition à l'occupant, mais avance l'argument sacré de l'avenir du prestige de l'art français. Car si la réquisition des lieux se confirmait, plus aucun lieu ne serait à même d'exposer cette grandeur, si propre à la France.

Depuis octobre 1940, les musées parisiens ouvrent peu à peu à nouveau leurs portes[1]. Mais la fuite des collections vers les dépôts de province a sérieusement modifié leur accrochage et tous ne présentent qu'une vision très restreinte de leurs collections, et souvent, il faut l'admettre de seconde qualité. Le public n'a alors guère le choix s'il souhaite apprécier de l'art contemporain : le Musée des Ecoles étrangères est fermé, et ce, sans espoir de réouverture à partir de novembre 1940, et le Petit-Palais accueille durant un temps l'exposition maçonnique. Seule la programmation du Musée de l'Orangerie peut éventuellement pallier cette déficience en proposant une exposition sur l'art français contemporain organisée par l'Entraide des artistes. Ce même lieu succombera quelques mois plus tard à la détermination de l'ennemi d'exposer son artiste vivant fétiche, Arno Breker.

Les temps difficiles que subissent les Français les conduisent dans leurs soubresauts d'espoir et de force à renouer avec leur quotidien d'avant-guerre, malgré la présence de l'uniforme allemand. Puis c'est à l'occupant lui-même de souhaiter que Paris reprenne son rythme de vie auréolé de ses nombreuses attractions culturelles. Tout d'abord parce qu'elles sont pour lui à la fois un bon divertissement, mais également l'assurance d'engourdir les sentiments d'adversité des Français à l'égard des Allemands.

Mais au milieu de cet absurde décor de paix, l'absence du Palais de Tokyo rappelle que la vie s'est arrêtée, enterrant les arts en premier. Pendant près de 5 ans, il demeure un bâtiment fantôme dont chacun des parisiens qui l'avait connu jadis, avait le souvenir d'un Paris festif et éblouissant dévoilé lors de l'Exposition Internationale de 1937. Un résultat si stérile au final qu'il en devenait exaspérant d'attendre.

Mais la menace d'une réquisition précipite son sort et se révèle finalement comme

---

op. cit.

[1] Le Musée Carnavalet, le Musée Cernuschi, le Musée de l'Homme, le Musée de la France d'Outre-Mer, le Musée de l'Orangerie, le Musée du Louvre (salles antiques), le Musée des Monuments français, le Musée de Meudon, et le Petit-Palais. – le Journal des Beaux-Arts, n°14/26 septembre 1940.

l'acte de sa délivrance. Les responsables du musée se hâtent à trouver l'alibi qui lui permettrait d'échapper à un destin malheureux.

Avec l'accord du gouvernement, **Louis Hautecoeur fait aussitôt annoncer l'inauguration du musée** et fait croire que ce projet s'inscrit pleinement dans l'optique d'un regain de la vie culturelle parisienne. Dans l'urgence, il charge Pierre Ladoué et son adjoint Bernard Dorival de faire revenir un certain nombre de caisses d'œuvres d'art en provenance des dépôts de province. La future exposition s'organise dans l'urgence, chaque membre du personnel est sollicité dans sa tâche.

Bernard Dorival assume la lourde logistique que constitue le rapatriement des œuvres. Dès le 11 juillet 1942, il fait part au directeur des Musées nationaux d'une première liste comportant les numéros de caisses d'œuvres d'art à immédiatement retourner au musée. Les risques de confusion sont alors grands puisque le musée continuait encore en juin dernier d'envoyer des caisses en direction des différents dépôts de province[1]. Puis une semaine après, c'est au tour de Jacques Jaujard de requérir auprès du président de la Commission de protection des œuvres d'art en France, le Comte Wolff-Metternich, les autorisations nécessaires pour permettre le déplacement des œuvres[2].

Aucun incident n'est à déplorer. Les convois proviennent principalement des Châteaux de Chambord, Sourches et Valençay et parviennent jusqu'à leur destination. Il semble que la moitié des œuvres évacuées soient revenus pour l'occasion[3] : parmi elles une « *cinquantaine de toiles dues à des peintres âgés de moins de cinquante ans.* »[4], et un nombre très réduit de sculptures et d'objets d'art. Ainsi ces œuvres rejoignent celles qui sont restés jusqu'alors dans les magasins du musée, cela concerne les collections de sculpture qui « *n'ont pas été évacuées, ou fort peu* »[5], mais également les collections de meubles et d'objets d'art qui figurent « *pour leur presque totalité* » au sein du musée.

Les peintures quant à elles semblent avoir reçu les plus délicates attentions, Bernard Dorival rapporte à ce sujet que « *les œuvres les plus précieuses ont été évacuées, et il ne reste pour*

[1] Lettre de Bernard Dorival (conservateur du Musée d'Art Moderne) à Jacques Jaujard (directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre) datée du 22 juin 1942. – AN : R20.1, *Personnel, matériel, défense passive : 1938-1958.*

[2] Ce qui confirme une fois de plus que les Allemands savaient pertinemment où se trouvaient les œuvres des collections publiques françaises. De même qu'ils connaissaient le contenu des caisses. – AN : *ibidem*.

[3] (ALARY, 1998) p. 273.

[4] Lettre de Bernard Dorival (conservateur du Musée d'Art Moderne) à Jacques Jaujard (directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre) datée du 8 juillet 1942. – AN : L1, *op. cit.*

[5] *Ibidem.*

ainsi dire rien des grands maitres nabistes, fauves, cubistes…etc. Mais il n'en serait pas moins possible, […], de présenter un panorama fort convenable de la peinture française actuelle. »[1]. Quelques œuvres sont également rapatriées des réserves des musées voisins, notamment plusieurs toiles issues du legs Vuillard et jusqu'alors conservées dans les sous-sols du Louvre.

Malgré les réaménagements survenus à la fin de l'Exposition Internationale, quelques travaux de dernière minute s'avèrent une fois de plus nécessaires. En l'occurrence, ils concernent la couverture des plafonds et le vitrage des fenêtres qui n'était toujours pas posé. En parallèle, il y a bien sûr toutes les étapes indispensables à l'organisation d'une exposition. En effet, il revient à l'équipe du musée de relayer l'information à travers la presse, d'établir le catalogue de l'exposition, d'écrire les cartels, de planifier l'emplacement des œuvres, de réparer parfois les œuvres lorsque ces dernières ont souffert des nombreux déplacements, puis construire les socles et les estrades pour accueillir les sculptures, …etc. Autant d'actes qu'il parait difficile d'accomplir convenablement en l'espace d'un mois, à peine.

Bien que l'événement soit perçu comme le plus attendu et stimulant de ces 5 dernières années, la rapidité avec laquelle les conservateurs ont dû penser et orchestrer l'exposition en laisse plus d'un perplexe. Il va de soi qu'un désenchantement se fait sentir au sein même du musée, car tous n'imaginaient pas que la première se passerait de la sorte. Mais les équipes du musée se réconforte, et à Bernard Dorival de résumer l'affaire : « *Mais peut-être vaut il mieux une ouverture partielle qu'une fermeture définitive ?* »[2].

Le projet arrive enfin à son terme. Et **le 6 août 1942, l'ouverture du Musée national d'art moderne est proclamée**. Il s'agit d'un évènement considérable, qui a surpris tout le monde.

On n'ignore encore, si ce jour si particulier, fut salué par la présence de quelques officiers allemands[3]. Toutefois la participation de quelques personnalités politiques suffisait à remémorer la position troublante de la France, coincée entre ceux qui agitaient le drapeau français, et ceux qui aspiraient à la construction d'une Europe nouvelle aux côtés de

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.
[3] « *Pour l'instant, aucune photographie ne vient témoigner de la présence des occupants lors de l'inauguration d'août 1942. Le musée national d'Art moderne au Palais de Tokyo : une affaire française, décidément.* ». – SCHULMANN Didier, "Mon cher ami, ce n'est pas moi qui ai construit le Musée d'Art moderne, ni moi non plus qui en ai choisi l'emplacement", *Palais de Tokyo magazine*, n° 15/printemps 2012, p. 36-53.

l'Allemagne.

Louis Hautecoeur prononce son discours le premier, et comme à son habitude, il se cantonne à encenser l'art français : « *Il nous a semblé qu'inaugurer ce bâtiment en de semblables moments, était manifester notre confiance en la survie de l'art qui est la fleur de notre nation, en la persistance d'une activité qui a besoin de toutes les forces de notre race. Dans les tristes circonstances que nous traversons, ces œuvres diront la foi d'un peuple en un idéal qui, depuis tant de siècles, ne l'a jamais abandonné ; elles seront comme une préfiguration des travaux pacifiques où nous souhaitons que les hommes puissent bientôt se consacrer.* »[1]. Puis au tour d'Alfred Bonnard de redresser l'éloge vers des horizons plus collaboratives avec l'Allemagne : « *Puissé, lança-t-il, la sérénité qui préside aux rapports internationaux en matière artistique, et qui fait planer l'art au-dessus de la mêlée, descendre parmi les peuples.* »[2].

Il est vrai que l'inauguration du musée en ces années sombres, revêtait soit d'un acte délibérément hostile à l'ennemi en exhibant sous son nez l'art le plus français ; ou bien la preuve d'une continuité sans méandre, dédaignant de ce fait toutes les réalités intolérables que comportait la période d'Occupation. Toujours est-il qu'il s'agit avant tout d'un nouveau sauvetage des collections françaises. De même que chaque Français serait invité à définir lui-même la signification de cet évènement dans l'histoire.

2. Une présentation abrégée de la collection

Depuis la déclaration de la guerre, l'inauguration du Musée national d'art moderne est sans aucun doute la manifestation culturelle la plus retentissante de toutes, aussi bien complimenter par le public au vu du nombre de visites qui dépassa les attentes du musée[3], que relayer par la presse de l'époque comme un évènement réconfortant.

Mais désormais, il fallait au musée tenir bon. Un tel évènement en ces temps difficiles et de surcroit enfiévré par tant d'années d'attente, ne pouvait que laisser présager la venue de

[1] « Au Palais de Tokyo – Ouverture du Musée national des Arts Modernes », *Beaux-Arts*, 17 aout 1942. – tiré de (ALARY, 1998) p. 273.

[2] BIZARDEL Yvon, *Sous l'Occupation, souvenirs d'un conservateur de musée, 1940-1944*, Paris, [s.n.] p.173 – tiré de (ALARY, 1998) p. 273.

[3] Aucun chiffre n'est donné. (ALARY, 1998) p. 278.

nombreux esprits curieux dont beaucoup se complairait à partager la critique du lieu et de son contenu.

Pour l'occasion, un catalogue est établi par l'équipe du musée en 1942 sous le titre d'*Exposition permanente d'œuvres appartenant au Musée National d'Art Moderne*[1]. Dans la préface signée par Pierre Ladoué, le conservateur avertit aussitôt du contenu « *sommaire et provisoire* » du catalogue qui ne rend compte alors que de l'état des salles daté du jour de l'inauguration. En effet, étant donné l'urgence dans laquelle le projet fut mené, il paraissait évident qu'au cours des mois succédant à l'inauguration, les conservateurs procèderaient à plusieurs remaniements.

Concernant les espaces d'expositions, ils ne s'étendent pas sur tout l'ensemble du bâtiment. Divisé en 3 étages, les salles du rez-de-chaussée bas accueillent principalement les sculptures du musée, parmi lesquelles les plus imposantes ; le rez-de-chaussée haut est quant à lui plus largement destiné à présenter les peintures ; et enfin le premier étage n'est tout simplement pas accessible au public pour cause de travaux. Voilà une des raisons pour laquelle, il n'est pas possible de parler de l'ouverture du musée mais d'une ouverture partielle, seulement. Pierre Ladoué se contente de cet échantillon et assure qu'il ne s'agit là que d'un « *embryon du Musée futur* »[2], ce dernier étant amené à tripler sa surface d'exposition dans les années prochaines.

D'ordinaire, une inauguration est vue comme le commencement d'une aventure sans fin. Or, malgré la bataille des responsables, le musée ne parvient pas à esquiver les obstacles liés à l'état de guerre. Ainsi 4 mois à peine après son ouverture, le musée est contraint de fermer ses portes durant tout l'hiver pour défaut de chauffage ; ce qui rendait alors inenvisageable l'accueil du public.

Puis, il ouvre de nouveau en avril 1943 pour fermer définitivement cette fois, le 1er octobre de cette même année. Une fois de plus, le problème de chauffage est évoqué dans la presse. En réalité, les premiers bombardements anglo-américains survenus en septembre sur la ville de Paris conduisent inévitablement les responsables de la collection à mettre à l'abri les

[1] *Musée national d'art moderne : exposition permanente*, Musée national d'art moderne (Paris), Paris, Musée national d'art moderne, 1942.

[2] LADOUE Pierre, "Ouverture partielle du Musée national d'art moderne", *Revue des Beaux-Arts de France*, octobre-novembre 1942, p. 77-82.

œuvres dans les caves du musée[1]. Bon nombre des œuvres jusqu'alors conviées pour l'évènement sont réemballées et empruntent à nouveau les routes en direction des dépôts situés en province. La plupart ne reviendront qu'à la fin du conflit en septembre 1945. De ces faits, il ressort que des œuvres de la collection du musée ont éprouvé jusqu'à 4 déplacements majeurs durant les 6 années du conflit mondial.

Ce constat traduit malgré lui les vacillements d'une France tantôt assujettie à la rupture et tantôt en quête d'une continuité. L'ouverture du Musée national d'art moderne ne fut finalement qu'une parenthèse, et malgré les intermittences, l'exposition de sa collection a été rendue visible au public pendant près de 10 mois (Annexes : Tableau 21, p. 75).

L'avertissement de Pierre Ladoué quant à l'aspect abrégé de l'exposition laisserait penser qu'une minorité d'œuvres a été réunie pour l'occasion. Or les chiffres sont loin d'évoquer une telle désertion, puisque ce n'est pas moins de 655 œuvres qui sont réunies pour l'occasion mélangeant ainsi tous les types d'œuvres : peinture, sculpture, dessin, mobilier et médaille. Quelques 323 artistes sont ainsi représentés. Il est estimé que près d'un tiers de la collection est ainsi révélé au public.
En ce qui concerne notre étude, parmi cette multitude de propositions figurent 102 peintures ayant fait l'objet d'une acquisition récente entre 1937 et 1942, représentant ainsi 1/3 du nombre total de ces acquisitions. Les 102 peintures se répartissent selon 77 artistes.

Certes à l'instar des propos tenus par Bernard Dorival, les toiles les plus importantes n'ont pu rejoindre les locaux du musée en raison des conditions de protection inhérentes à leur statut de chefs-d'œuvre. Cependant, l'isolement de ces dernières ne semble guère avoir empêché les conservateurs d'exhiber toutes les tendances artistiques « *des plus classiques aux plus indépendantes* », et dont ils énoncent les principales lignées « *Traditionnalistes, réalistes, néo-impressionnistes, nabis, fauves, cubistes, expressionnistes, néo-naturalistes et surréalistes, tous ces groupes divers constituent la richesse de l'Art moderne.* »[2].

[1] Note de Louis Hautecoeur (secrétaire général des beaux-arts) à Jacques Jaujard (directeur des Musées nationaux) datée du 20 septembre 1943 : « *Le Ministre est d'avis de fermer pendant l'hiver le Palais de Tokio et de mettre à l'abri dans les caves les chefs-d'œuvre de valeur. Il suffirait d'annoncer que le défaut de chauffage empêche l'ouverture pendant cette saison.* ». – AN : L1, *op. cit*.

[2] *Musée national d'art moderne : exposition permanente*, Musée national d'art moderne (Paris), Paris, Musée national d'art moderne, 1942.

Le panorama d'œuvres proposé au public est extrêmement abondant. A travers celui-ci, la peinture bénéficie d'une plus grande aura que la sculpture, au vu du grand nombre de salles qui lui est destiné et de la multitude d'œuvres exposées.
Une telle avalanche de représentations ne peut alors résonner chez le spectateur seulement si un ordre logique lui est apprêté. A ce titre, le catalogue nous apprend également que Bernard Dorival s'est chargé du placement des œuvres et a tâché, pour la peinture et la sculpture, de grouper les expressions artistiques par écoles ou affinités.
Ainsi, il semble que ce soit Bernard Dorival qui ait prêté son discours sur l'art à la présentation des collections permanentes du musée. À cet égard, une confrontation entre ses écrits portant sur la peinture contemporaine et les choix scientifiques et muséographiques adoptés pour l'exposition s'avérerait très intéressante, et scandera à l'avenir les propos tenus à travers les différentes parties de ce mémoire.

Certes, s'il convient d'analyser une politique d'acquisition d'œuvres pour un musée, l'étude des moyens financiers engagés dans cette logique, ainsi que des procédures d'acquisition et de ses acteurs est fortement recommandée. L'inventaire des œuvres est quant à lui un instrument particulièrement loquace lorsqu'il est question d'extraire les enjeux de cette ligne de conduite. En effet par son contenu, il semble alors concentrer à lui seul l'ensemble des dispositions prises en vue du développement de la collection. D'autre part, une approche aussi bien quantitative que qualitative des choix d'œuvres opérés se montre très précieuse, et tend à indiquer la définition et la portée de la collection.

Bien souvent une politique d'acquisition est relatée sous son aspect le plus élémentaire, c'est-à-dire comme étant la suite successive de choix se résumant au décèlement, à la proposition, puis à l'acceptation d'œuvres d'art. Or, une politique d'acquisition se doit d'être examinée sur la durée. En effet, elle ne peut être réduite au simple accroissement d'une collection qu'officialisent alors les arrêtés d'acquisition.
Car finalement, une fois l'œuvre entrée dans la collection, qu'en advient-il ? Quelle visibilité lui est-il donné ?

Ce sont des points souvent omis, mais qui concourent pourtant à déterminer l'impact d'une acquisition, dans la mesure où cette dernière s'inscrit encore aujourd'hui dans l'histoire de la collection. Pour cela, il faudrait immanquablement confronter la politique d'acquisition et la politique d'exposition du Musée national d'art moderne ; d'autant plus que

la première est décidée par les membres des commissions de l'Etat tandis que la seconde est dictée uniquement par la vision des conservateurs.
Ce dialogue rendrait alors compte de l'attention portée à une œuvre au moment de son acquisition, puis en définitive de sa véritable place attribuée au sein de la collection. D'autant qu'il n'y a rien de saugrenu à révéler que certaines acquisitions sont parfois animées par les pulsions accumulatrices de l'Etat, lesquelles viennent alors compromettre le plan de développement envisagé par les conservateurs.

C'est pourquoi, **le rapport entre l'acquisition et la présentation d'une œuvre est fort intéressant**. L'exposition d'une œuvre doit véritablement être perçue comme l'aboutissement de la politique d'acquisition ; puisque l'accrochage est finalement une deuxième sélection d'œuvres aspirant à rendre accessible au public celles dont les conservateurs estiment les plus significatives pour leur projet.

Ainsi dans le but de déceler parmi les œuvres acquises depuis 1937, celles jugées comme étant les plus dignes à intégrer la collection par les conservateurs, il conviendrait d'établir dans les parties suivantes les relations entre celles-ci et les œuvres figurant au premier accrochage de 1942. Cette comparaison reflèterait à l'évidence la conception des conservateurs du Musée national d'art moderne, que sont Pierre Ladoué et Bernard Dorival vis-à-vis de l'art moderne mais également de la création contemporaine.
Bien que l'accrochage de 1942 soit enrayé par l'absence de certaines œuvres, mais également la réduction des espaces et du temps d'exposition ; l'évènement traduit tout de même l'ambition du musée de présenter au public les tendances caractérisant l'art vivant, dans ses aspects les plus manifestes et éclectiques.

B. Etude de cas des artistes dont les œuvres ont été les plus acquises entre 1937 et 1945

Il a été possible d'analyser les différents intervenants dans une politique d'acquisition de l'art vivant menée par l'Etat, cependant il demeure épineux de définir concrètement parmi les membres des commissions d'acquisition lequel ou lesquels domine(nt) la décision finale, pour ce qui concerne en tout cas le Musée national d'art moderne.

Au vu des déroulés de ces commissions, il semble que les conservateurs du musée

détiennent une place toute particulière, étant quasi exclusivement à l'origine des propositions d'achats et assurant par ailleurs le rôle crucial d'intermédiaire entre la scène artistique et le système administratif. Leur connaissance pointue de la collection leur confère une autorité certaine à l'égard de leurs confrères. En effet, il leur revient d'établir le plus clairement possible les manques et besoins de la collection afin de guider au mieux la décision des membres. De cette manière, ils assurent à l'Etat l'acquisition d'œuvres qui ne peuvent être envisagées que comme une plus-value pour la collection préexistante.

De plus, la réduction des membres de ces commissions d'acquisition à partir de 1940 concourt à octroyer aux conservateurs du Musée national d'art moderne plus de poids encore dans la prise de décision qu'auparavant. Mais qu'en est-il réellement de l'influence exercée par eux sur la politique d'acquisition ?

Toujours est-il qu'il existe une cohérence entre la politique d'acquisition et la politique d'exposition du Musée national d'art moderne. Celle-ci se traduit de la manière suivante, à savoir que les artistes ayant fait l'objet du plus grand nombre d'acquisitions entre 1937 et 1945 sont également les plus représentés lors de l'exposition permanente des collections. Ce constat tend à nous faire penser que les conservateurs seraient principalement à l'origine des acquisitions, tout comme ils le sont très nettement dans le cadre des accrochages du musée.

Ainsi le développement qui suit a pour intention de cerner le volontarisme des conservateurs du Musée national d'art moderne dans la politique d'acquisition de ce dernier.

1. Les maîtres français, une modernité refuge

La presque totalité de la période d'Occupation est couverte par l'entente professionnelle de deux conservateurs que sont alors Pierre Ladoué et Bernard Dorival. Si le premier semble passif au regard du nombre de publications quasi inexistant sur l'art de son temps, son adjoint au contraire fait preuve d'un dynamisme certain à l'égard des artistes contemporains. Cette observation n'aspire pas à ternir le travail de l'un par rapport à l'autre, mais elle explique pourquoi le développement qui suit se rapproche davantage de la

conception de Bernard Dorival.

En effet à travers celui-ci, il sera question de confronter les essais de Bernard Dorival et les acquisitions du Musée national d'art moderne. D'autant plus que son principal écrit titré *Les étapes de la peinture française contemporaine* a été développé par ses soins durant la période d'Occupation entre 1943 et 1945. De cette façon, l'analyse proposée peut donner des indications quant aux choix effectués. En effet, au vu de la manière avec laquelle il évoque certains artistes, l'étude pourrait se montrer très révélatrice quant à sa perception de la scène artistique, son attrait plus ou moins marqué à l'égard de certains artistes et la hiérarchie qu'il prête à ces derniers dans l'apport à l'histoire de l'art.

Autant d'éléments qui contribuent à élucider l'équilibre prégnant entre une politique d'acquisition et les goûts du conservateur.

Pour ce faire, une sélection d'artiste est opérée dans le but d'examiner le jugement de Bernard Dorival à leur encontre. Cette liste correspond aux artistes dont les œuvres ont fait l'objet du plus grand nombre d'acquisitions entre 1937 et 1945[1]. Classés dans un ordre décroissant, elle concerne : Edouard Vuillard (32 œuvres), Maurice Denis (14), Pierre Bonnard (7), Suzanne Valadon (7), François Desnoyer (7), Maurice de Vlaminck (7), Albert Marquet (6), Jacques Villon (6), Henry de Waroquier (6), Edmond Ceria (5) et Kees van Dongen (5)[2].

D'ores et déjà, il surgit en tête de ce classement les noms des principaux représentants du mouvement des Nabis, à savoir **Maurice Denis**, **Pierre Bonnard** et **Edouard Vuillard**[3]. Tous développèrent leur art à l'atelier Julian dès la fin du XIXe siècle. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'un nombre important de leurs œuvres constituent le fonds historique de la collection. S'ils se retrouvent sans difficulté au rang des artistes les mieux représentés à travers la collection, c'est sans doute parce que leur mouvement est perçu comme le

[1] Dans le but d'obtenir un corpus d'œuvres raisonnable, le nombre d'acquisitions pour ces artistes a été porté comme devant être supérieur à 5. (Annexes : Tableau 8, p. 42)

[2] Si l'on se tient au tableau présenté en annexe, Marie Laurencin figure également dans ce classement. Cependant, 3 des œuvres parmi les 5 acquises ont été inscrites à l'inventaire de manière distincte alors qu'il s'agissait en réalité d'un triptyque.
De même, Henri Matisse enregistre 8 acquisitions dans la période impartie, cependant 7 d'entre elles font suite à un achat groupé réalisé par Jean Cassou en 1945. Par conséquent, celui-ci ne peut être retenu relevant de la politique d'acquisition d'après-guerre.

[3] (Annexes : Tableaux 9, 11, 18 ; p. 53, 56, 68)

commencement de la peinture contemporaine française, réagissant alors contre l'académisme du XIXe siècle. Les origines de l'art moderne sont sensiblement à rechercher à travers cette peinture, ce qui attisait tout naturellement l'intérêt des conservateurs du Musée du Luxembourg.

De même, cette avant-garde a eu le temps d'investir l'histoire de l'art, et laissait déjà de grands noms à la postérité. Dès lors, il était plus sûr pour les conservateurs de se retourner vers ces principaux maîtres. Ainsi, un vaste ensemble nabi est à voir à l'aube même de la naissance du Musée national d'art moderne. Si son enrichissement se poursuit alors que le musée traverse une crise sans précédent durant la guerre, c'est essentiellement grâce aux importants dons effectués envers le musée.

Le plus abondant fut bien entendu le legs Vuillard réalisé en 1941 qui venait ainsi compléter un ensemble déjà très riche de l'artiste. Ainsi, près d'une trentaine d'œuvres rejoignent la collection et ont pour mérite de jalonner l'ensemble de la carrière de l'artiste.

Bien que la donation reçoive toute l'attention de ses nouveaux propriétaires et soit ainsi mise à l'abri dans les réserves du Louvre dès son entrée dans les collections nationales, il parait inenvisageable que l'ouverture du Musée national d'art moderne se fasse en l'absence de quelques chefs-d'œuvre de l'artiste. Dès lors, 2 œuvres issues du legs quittent leur repaire et rejoignent ainsi une autre toile résultant d'un don de Jos Hessel, entrée in extrémis dans la collection, la vieille de l'évènement.

Pour l'événement, il semble que les œuvres de l'artiste antérieures aux années 1900 charment tout particulièrement le conservateur Bernard Dorival alors chargé du discours de l'exposition. Ainsi, il est donné à voir le *Portrait de Vuillard, par lui-même* daté vers 1889. Si le conservateur émet ce choix envers une œuvre pourtant exécutée avant même l'adhésion de l'artiste au groupe nabi, c'est parce qu'il voit à travers elle un sens prématuré pour ce qui était du traitement de la lumière et de l'exécution.

Ce qui différenciait visiblement Vuillard des autres membres du groupe, c'était sans aucun doute « *la gravité et la tendresse* »[1] qui se caractérisaient à travers ces œuvres. Ses nombreuses scènes intimistes étaient pour lui l'occasion de styliser le réel, à l'image de ses célèbres toiles *Au Lit* et *Le Déjeuner* qui regagnaient toutes deux les cimaises du musée. La première demeure à ce jour une œuvre des plus magistrales de l'artiste alliant un

[1] (DORIVAL, 1943) T. I, p. 125.

chromatisme très froid et une stylisation au bord de la déformation.
Aux yeux de Bernard Dorival, Vuillard était peut-être parmi les nabis « *le plus habile* »[1]. Il semble alors regretter le retour à la tradition de l'artiste le menant aux alentours des années 1920 vers une peinture beaucoup plus réaliste, dont illustrait par exemple *Le portrait de Mme Vaquez*.

Maurice Denis se voyait également largement favorisé par les acquisitions notamment grâce au legs de Paul Jamot effectué en 1941. Une certaine admiration, si ce n'est une émotion se dégage des propos tenus par Bernard Dorival dès lors qu'il évoque l'artiste. Sans pouvoir éclairer les liens qui unissaient les deux hommes, il est cependant certain qu'ils se côtoient régulièrement lors des séances du Conseil technique des Musées nationaux où Maurice Denis est nommé membre depuis 1942.
Si Bernard Dorival salue l'intelligence du théoricien du groupe nabi qu'il était, il ne démérite pas non plus sur son talent artistique à transformer les sujets sacrés en scènes d'intimité. D'après lui, Maurice Denis représentait à lui seul la tendance mystique, celle qui sut renouveler l'art religieux.

A la suite du décès accidentel de l'artiste en 1943, Bernard Dorival sera notamment à l'origine de l'exposition hommage rendue à l'artiste intitulée *Maurice Denis, ses maîtres, ses amis, ses élèves* en 1945. Par cette dernière, il dit espérer rendre les Français plus familiers « *avec l'une des créations les plus hardies de la France contemporaine* » [2]. Selon lui, l'art de Maurice Denis définissait « *un aspect de son temps, l'aspect précieux, alangui, et épris d'innocence* »[3]. Pour exemple, il avait su traiter avec jeunesse du thème mythique de l'histoire de Psyché à travers ses décorations réalisées pour l'hôtel Morosov à Moscou et d'où ressortait son classicisme. De surcroit, Bernard Dorival lui discernait « *un talent essentiellement décoratif* »[4], et qui venait ainsi s'emparer avec élégance de ses toiles, comme celle de *Saint-Georges et le dragon*. A ces dires, Maurice Denis mérite de passer à la postérité d'autant plus qu'il fut un modèle pour bon nombre d'artistes contemporains.

[1] *Idem*, p. 128.
[2] DORIVAL Bernard, *Exposition de peinture contemporaine. Maurice Denis, ses maîtres, ses amis, ses élèves*, exposition itinérante : Musée de Cambrai/Orléans/Dijon/Nice/Montpellier/Valence/Annecy, novembre 1945-août 1946, Paris, impr. de Durial-Archereau, 1945, p. 5.
[3] (DORIVAL, 1943) T. I, p. 121.
[4] *Ibidem*.

Quant à Pierre Bonnard, son art se veut le grand héritier des impressionnistes, tout en conciliant à la fois l'influence du symbolisme. Parmi les nabis, il est celui dont l'expression apparait la plus personnelle, bien loin des théories aux accents philosophiques portant sur l'élaboration d'une esthétique collective. D'après Bernard Dorival, l'art de Bonnard « *représente le mieux l'idéal de sa génération* »[1]. Par cette déclaration, il semble que le conservateur fasse allusion à cette force d'âme, si propre aux artistes français, capable de dissimuler un discours très pensé sous une apparence instinctive. Il n'est pas sans rappeler que cette caractéristique est assimilée à la tradition française dont Pierre Bonnard est élu le principal représentant. Ainsi, bien que Pierre Bonnard réduise considérablement sa production dès les années 30, le Musée national d'art moderne poursuit l'acquisition de ses œuvres dont l'incarnation française est le plus souhaitée. Ses scènes d'intimités auxquelles se lie un souci ornemental sont très certainement les plus convoitées, à l'image de l'œuvre *Le Peignoir.* Il séduit également par sa douceur à traiter d'une sensibilité du monde qui s'illustre parfaitement dans ses portraits de vie de famille, comme sa toile intitulée *Femmes et enfants*, à laquelle Bernard Dorival assigne une vision spirituelle.

Enfin la majorité de ses toiles faisant l'objet d'une acquisition durant notre période impartie viennent à célébrer le Pierre Bonnard coloriste qui s'exprime dans nombreux de ses paysages aux couleurs pures, à l'exemple de son *Paysage méridional : Le Cannet*. Par ailleurs, ce dernier est subtilement placé par Bernard Dorival dans la salle du Fauvisme lors de l'exposition de 1942 en lequel il perçoit la voie toute tracée vers ce courant.

Un regard s'impose également quant à **Suzanne Valadon**[2] qui fut une des très rares femmes aux côtés de Marie Laurencin à intégrer dignement la collection du Musée national d'art moderne. Son décès survenu en 1938 coïncida avec l'entrée de bon nombre de ses œuvres. Lors de l'inauguration de 1942, son art se promène suivant la nature des salles, tantôt affilié aux Fauves ou bien rejoignant les rangs de la peinture d'instinct aux côté de son fils Maurice Utrillo et de son époux André Utter. Son positionnement dans l'histoire de l'art est plus ou moins déterminé, mais pour beaucoup elle serait ce trait d'union entre « *les*

[1] (DORIVAL, 1943) T. I, p. 124.
[2] (Annexes : Tableau 14, p. 61)

gauguinisants et les fauves »[1].

L'originalité et la force de sa peinture lui valent depuis les années 30 tous les honneurs. Et si une telle attention lui est portée, c'est probablement parce qu'il n'y a finalement rien de féminin dans sa peinture. A ce titre, Bernard Dorival lui décerne l'expression artistique « l*a plus virile – et la plus grande- de toutes les femmes de la peinture* »[2].

En effet d'après lui, elle était la seule des artistes de Montmartre à égaler le talent d'un certain Toulouse-Lautrec, ce qui lui faisait dire qu'elle pourrait bien être avec lui « *notre dernier grand portraitiste* »[3]. Ses portraits étaient d'ailleurs d'une grande présence, et s'inscrivaient parfaitement dans l'esprit de la tradition française combinant ainsi un aspect très intellectualisé de ses personnages tout en faisant poindre une grande émotion.

Les origines rustiques, le destin pathétique de Suzanne Valadon alimentaient également sa notoriété, à l'image d'un Modigliani ou d'un Pascin, qui ne pouvait alors que diriger l'artiste sur la voie de la vérité. Son célèbre portrait de famille intitulé *Maurice Utrillo, sa grand-mère et son chien* venait à rappeler l'aspect social si ce n'est foncièrement pessimiste de son œuvre.

Bernard Dorival percevait également le classicisme et la rigueur du dessin d'un Puvis de Chavannes, notamment à travers les deux représentations de nus que comptaient le Musée national d'art moderne à savoir *Adam et Eve* et *Les Lanceurs de filet*. Enfin, il entrait dans la collection deux paysages plus tardifs, que sont la *Maison dans un jardin* et le *Village de Saint-Bernard*, qui faisait dire au conservateur que c'était à travers ces derniers que Suzanne Valadon « *atteint le mieux à une grandeur aristocratique* »[4].

De ces multiples sujets, Suzanne Valadon parvenait à travers sa seule peinture à anticiper les mouvements les plus importants de la peinture moderne, à savoir le Fauvisme, l'Expressionnisme, et même le Néo-primitivisme.

Un fauve arrivait enfin à la tête du classement, il s'agissait de **Maurice de Vlaminck**[5]. La participation de ce dernier au fameux voyage organisé en direction de l'Allemagne nazie

[1] (DORIVAL, 1943) T. I, p. 216.

[2] Préface de Bernard Dorival dans le catalogue de l'exposition *Suzanne Valadon*, Musée national d'art moderne (Paris), 17 mars-30 avril 1967, Paris, Réunion des musées nationaux, 1967.

[3] (DORIVAL, 1943) T. I, p. 214.

[4] Préface de Bernard Dorival dans le catalogue de l'exposition *Suzanne Valadon*, Musée national d'art moderne (Paris), 17 mars-30 avril 1967, Paris, Réunion des musées nationaux, 1967.

[5] (Annexes : Tableau 17, p. 66)

en 1941 aurait pu lui causer bien du tort surtout qu'à la différence de ses camarades qui se cherchaient des justifications dès leur retour, lui y était allé de bon cœur. Pour autant cette escapade ne semble pas avoir été retenue par le résistant Bernard Dorival lors de l'accrochage de 1942.

S'il était facile de rappeler les origines fauves de Maurice de Vlaminck, celui-ci tentait de s'en éloigner dès 1907 pour revenir à des compositions plus rigoureuses traduisant alors une influence cézanienne. Bernard Dorival semble particulièrement admiratif de cette période où « *Vlaminck devient soudain Vlaminck* »[1], et dont les toiles peintes à la manière fauve sont sans doute « *ses œuvres les meilleures* »[2]. Ainsi, tout en conservant cette pâte de couleur pure, Vlaminck assombrit sa palette et donne une construction nouvelle de l'espace aux traits quasi expressionnistes, à l'exemple de sa fameuse toile *La Maison dans les arbres* datée vers 1908.

La plupart des acquisitions réalisée pour le Musée national d'art moderne depuis sa création révèle un attrait tout particulier pour les œuvres tardives du peintre, où ce dernier appelait à un retour au réalisme. C'est visiblement lorsque l'artiste abandonne tout esprit de recherche et de nouveauté à l'image de ses toiles datant des années 30 qu'il suscite un intérêt auprès du musée. Il faut attendre la fin de la guerre pour voir intégrer plusieurs œuvres de sa période véritablement fauve, la plus lumineuse, avec l'entrée entre autres d'*Une rue de Marly-le-Roi*[3].

Quant à **François Desnoyer**[4], l'artiste est explicitement rattaché par Bernard Dorival à la « jeune » peinture contemporaine. Pour l'époque, cette dernière s'est développée au courant des années 30, et rassemblait bon nombre d'artistes dont le cri de ralliement était de donner un prolongement aux grands mouvements avant-gardes du début du XXe siècle à savoir : le Fauvisme et le Cubisme. A travers ses écrits, Bernard Dorival cite tout particulièrement François Desnoyer qu'il considère comme « *le plus instinctif* » et « *le plus aberrant de tous* »[5]. Les éloges ne se comptent plus à son sujet, et lui valent même toujours

[1] (DORIVAL, 1944) T. II, p. 146.
[2] *Ibidem*.
[3] *Une rue de Marly-le-Roi* datée vers 1905-1906, achetée en vente publique en 1947 avec 2 autres toiles : *Les coteaux de Rueil* [1906] et *Les arbres rouges* (1906).
[4] (Annexes : Tableau 12, p. 58).
[5] (DORIVAL, 1946) T. III, p. 298.

selon Bernard Dorival une place « *parmi les meilleurs d'aujourd'hui* »[1]. Il reconnait à travers sa peinture le même tempérament que Vlaminck, aussi généreux dans ses gestes.

La jeunesse semblait définir en tout point aussi bien sa peinture que son physique parmi la sélection d'artistes proposée. Cependant il y avait quelque chose d'outrageusement fallacieux dès lors que la cinquantaine de l'auteur est révélée.

Ses œuvres exaltaient un lyrisme puissant, rythmant ainsi les scènes de vie les plus foisonnantes, à l'image de ses deux grandes toiles qui caractérisent si bien son œuvre : *La Foire du Trône* et *L'Escale 40*. La confusion et la vivacité des traits animaient la toile tout comme les couleurs fraiches émanant des Fauves refaisaient surface.

Mais pour tout dire, François Desnoyer était typiquement l'un de ces artistes dont la grandeur fut reconnue aux aurores de la guerre, et qui disparut dans son sillon peu de temps après.

Un autre grand fauve, **Albert Marquet**[2], figurait parmi les artistes les plus représentés lors de l'accrochage de 1942. Son refus à exposer ses œuvres dans les salons et les galeries pendant toute la période d'Occupation[3] incitait très certainement d'autant plus le Musée national d'art moderne à ne pas passer sous silence les quelques chefs-d'œuvre dont regorgeait alors le musée.

L'art de Marquet avait le privilège de se distinguer des autres Fauves notamment par son chromatisme, ce qui visiblement invitait Bernard Dorival à lui reconnaitre cette principale qualité qu'était « *son instinct du singulier* »[4].

A la différence de son confrère Maurice de Vlaminck, la période de la guerre correspond pour Albert Marquet à l'entrée de plusieurs œuvres de sa période fauve parmi lesquelles la plus vives en couleurs, *le Port de Fécamp*. Une autre toile titrée Le *Portrait d'André Rouveyre* émerveillait tout particulièrement Bernard Dorival, tant celui-ci venait suggérer très naturellement au spectateur d'achever lui-même le contour des formes.

Et mise à part sa période fauve, le Musée national d'art moderne recevait principalement

[1] DORIVAL Bernard, *François Desnoyer*, Paris : [s.n.], 1943.

[2] (Annexes : Tableau 13, p. 59).

[3] « *Il refusa le voyage à Weimar, en 1941 et fut le seul artiste à s'opposer par écrit, dans une lettre à Louis Hautecoeur alors Directeur du Musée national d'art moderne, à « être exposé à Paris tant que cette ville serait sous la botte nazie. ».* » - HERGOTT Fabrice, *Albert Marquet : peintre du temps suspendu*, cat. expo., Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Paris), 24 mars-21 août 2016, Paris, Paris-Musées, 2016, p. 7.

[4] (DORIVAL, 1944) T. II, p . 126.

depuis une dizaine d'années les œuvres d'un Albert Marquet de plus en plus amené vers un art traditionnel. Ce basculement, qui s'est opéré au cours des années 30, Bernard Dorival l'interprétait comme le « *progrès de cette virtuosité* »[1] qui se traduisait magistralement à travers *la Vue du Pont-Neuf, la nuit*.

Puis vint le seul artiste aux origines étrangères de ce classement, le très célèbre Hollandais naturalisé français, **Kees Van Dongen**[2]. Dès 1910, ce dernier s'était éloigné du Fauvisme pour se consacrer de manière quasi exclusive aux portraits. Son utilisation poussée des couleurs criardes dérivée des fauves et son abondante production lui valut toutes les reconnaissances de son temps amenant Bernard Dorival à dire de lui qu'il est l' « *un de ces favoris du sort à qui il est donné d'entrer vivants dans la légende et dans l'histoire* »[3].

Il poursuit à son sujet et tend à vouloir valoriser une partie de la production de Van Dongen bien souvent négligée au regard de son incroyable succès dans le domaine des portraits. Ainsi, il invite à découvrir un autre talent de l'artiste, également capable de développer une peinture « *d'une plus grande puissance poétique et émotive* »[4]. Cette initiative coïncide avec l'entrée de plusieurs toiles représentant des paysages taciturnes, à l'exemple de *La Grille de l'Elysée* ou encore de *Deauville, le bateau du Havre à Trouville.* Ces deux derniers sont exposés lors de l'inauguration de 1942, au détriment de ses célèbres portraits, l'objectif étant de montrer que « *parfois, Van Dongen est capable de faire mieux que des Van Dongen.* »[5].

Le classement comprenait également deux artistes, **Edmond Ceria** et **Henry de Waroquier**[6] dont les noms étaient associés au courant du Néo-Réalisme. A son sujet, il était proprement impossible de parler de groupe, ni même de dénombrer ses membres, car tous aspiraient à créer dans l'indépendance et sous multiples visages.

Cependant, chacun d'eux était animé par une même hostilité envers l'irrationnel. Il

[1] *Idem*, p. 129.
[2] Il obtient la nationalité française en 1929. (Annexes : Tableau 15, p. 63).
[3] Préface de DORIVAL Bernard, *Van Dongen*, cat. expo., Musée national d'art moderne (Paris), 13 octobre-26 novembre 1967 [Museum Boymans-van Beuningen (Rotterdam), 8 décembre 1967-28 janvier 1968], Paris, [s.n.], 1967.
[4] (DORIVAL, 1944) T. II, p. 141.
[5] *Ibidem.*
[6] (Annexes : Tableaux 10 et 19, p. 55, 71).

s'agissait là d'une tendance qui bénéficia d'une sympathie toute particulière de la part des Français à partir des années 30. Son succès reposait sur son entrain à se construire en opposition avec les véritables courants de l'avant-garde que sont essentiellement le Fauvisme et le Cubisme. Ils voyaient en eux une atteinte directe faite à la tradition française. Bernard Dorival s'attèle à donner les raisons de cette protestation : « *J'en vois cinq pour ma part : le refus de l'intellectualisme, le refus de l'ésotérisme, le refus du décor, le refus de l'exclusivisme et le refus du modernisme, que les peintres de 1930 relèvent et détestent dans les œuvres de leurs aînés.* »[1]

De cette réaction, ils prônaient alors un retour à une peinture objective et concrète. La copie de la nature guide leur esthétique revenant ainsi aux traditionnels portraits, paysages et natures mortes. Ce dégoût des théories avant-gardistes les ramenait vers l'amour des objets, l'utilisation subtile du clair-obscur et la rigueur voire rigidité de la composition. Si ce retour narguait toutes les évolutions les plus révolutionnaires de ces dernières années, les néo-réalistes étaient appréciés des Français non pas parce que ces derniers aimaient le réel mais parce que cette peinture leur procurait une émotion[2].

De cette manière, plusieurs branches se dessinaient chacune tendant à traduire un sentiment : Edmond Ceria recevait le qualificatif d'un art délicat tandis qu'Henry de Waroquier héritait de l'adjectif inquiétant. Au vu de leurs œuvres, l'assimilation à l'académisme est très engageante, pour autant les néo-réalistes se déclaraient défavorables à celui-ci dans le sens où ils ne se contentaient pas de reproduire le réel mais de lui injecter une dose de subjectivité.

Par ailleurs, le discours de Bernard Dorival à leur encontre semble plutôt réservé, il leur décerne du moins le compliment d' « *artistes de sentiment* »[3]. Si Bernard Dorival réserve à ces deux artistes une place de premier ordre dans la salle dédiée aux néo-réalistes durant l'accrochage de 1942, peut-être était-ce davantage pour satisfaire le goût du public ? Néanmoins, il parait déceler dans les recherches actuelles de Waroquier un certain génie à « *traduire les sentiments les plus pathétiques sur les visages humains* »[4], notamment à travers l'œuvre *Visage au diadème* entré récemment dans la collection, et qui le menait sur la voie de l'Expressionnisme.

[1] (DORIVAL, 1946) T. III, p. 247.
[2] HUYGHE René, *La peinture française : les contemporains*, Paris, Pierre Tisné, 1939, p.46
[3] *Idem*, p. 63.
[4] (DORIVAL, 1946) T. III, p. 118.

Enfin, du courant le plus important de la peinture contemporaine que fut le Cubisme, seul l'artiste **Jacques Villon**[1] se hissait parmi les artistes les plus acquis pour la période traitée.

Bien que Bernard Dorival lui concédait de ne pas avoir eu un rôle de fondateur dans le développement du Cubisme, il défend aussitôt que Villon y eut « *une action incontestable* »[2]. Il le place parmi les satellites du Cubisme, et plus particulièrement auprès des cubistes français, à l'instar de Marie Laurencin, Maria Blanchard, André Lhote et surtout Roger de la Fresnaye. S'il lui clame autant d'ardeur c'est certainement parce que selon lui, « *L'art de Villon s'affirme ainsi comme le dépositaire de la plus pure tradition française* »[3].

En effet, le cubisme de Villon concorde parfaitement à l'image qui se faisait de ce talent « français », celui de la retenue et de la mesure. Sa peinture est une synthèse très équilibrée entre la figuration et l'abstraction, et renferme une puissance poétique. Chacune de ses toiles est rigoureusement ordonnancée et les couleurs aux tons tendres soigneusement organisées, de manière quasi scientifique.

De plus, il était revenu à la pratique du portrait comme le dévoilent ses deux toiles prestigieuses *La Femme en rouge* et *Anne Dariel.* Lorsque Villon s'exila en province dès les débuts de l'Occupation, il s'attela à peindre des paysages où sa recherche de synthèse parut la plus aboutie. Par ailleurs, c'est Bernard Dorival, lui-même, qui présenta en 1941 à la Commission d'achats de la Direction générale des Beaux-Arts un paysage de l'artiste, *Entre Toulouse et Albi*. En 1961, Bernard Dorival se félicitait encore de cet achat qu'il considérait comme l'« *une des perles du Musée national d'art moderne aujourd'hui* »[4] alors que l'artiste était encore peu reconnu à cette époque.

Bernard Dorival se saisit également du destin de Jacques Villon pour démontrer toute l'importance d'un bon marchand d'art dans la vie d'un artiste. Tout d'abord couvé par la Galerie Louis Carré depuis 1937 qui en quelques années seulement lui apporte une certaine notoriété, son art fut également consacré par plusieurs manifestations organisées pendant la période de l'Occupation à la Galerie de France. Cette dernière fondée en 1942 se vouait alors à présenter la jeune peinture indépendante française, un lieu où s'exposaient également les

[1] (Annexes : Tableau 16, p. 65).
[2] (DORIVAL, 1944) T. II, p. 312.
[3] *Idem*, p. 314.
[4] DORIVAL Bernard, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, Paris, A. Somogy, 1961, p. 54.

artistes issus de l'exposition *Vingt jeunes peintres de tradition française*. Certes au moment de sa création, cette galerie fut perçue par ses contemporains comme le repaire de l'avant-garde française. Or, il suffit de scruter le parcours de chacun de ses artistes pour s'apercevoir que le succès ne fut qu'éphémère. Comme d'autres, Jacques Villon était l'artiste dont l'art s'est épanouit pendant les années sombres, mais qui aussitôt la fin de la guerre proclamée ne semblait plus être au goût du jour.

Ainsi dans son œuvre littéraire *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Bernard Dorival s'est engagé à évoquer toutes les tendances artistiques de son temps. De même, l'accrochage de 1942 établi par ses soins tend à présenter au public français cet éclectisme d'expressions pour toutes développées sur son sol, depuis les origines de l'art moderne.

Sa vision d'historien de l'art donne lieu à une classification très claire des courants et des artistes et se prête aisément à lui décerner un esprit lucide quant à l'art français de son époque. Pour autant, il délaisse ouvertement l'internationalisme de la peinture.

La plupart du temps, on ne peut que constater une concomitance entre ses dires et la politique d'acquisition menée pour le Musée national d'art moderne. A plusieurs reprises l'interaction entre ces deux notions est si prégnante, qu'il est quasiment impossible de distinguer si c'est Bernard Dorival qui s'accommode de la politique d'acquisition du musée, ou si la politique d'acquisition émane de l'action de Bernard Dorival.

Toujours est-il que certaines de ses ardeurs artistiques finissent par s'appliquer à l'institution, à l'exemple de François Desnoyer ou encore Jacques Villon. Il semble que ce soit véritablement sous son impulsion, et non sous celle de Pierre Ladoué, que plusieurs œuvres de cette jeune peinture française fassent leur entrée au musée.

Quant au classement, il révèle cet engouement constant du musée à s'accaparer des valeurs sures de l'histoire de l'art, essentiellement fauves et nabies. En conséquence de leur retentissement historique, les œuvres les plus achetées se révèlent également être les plus chères. De même qu'elles encourageaient davantage à définir le Musée national d'art moderne comme un musée bel et bien d'art moderne, et non plus tellement d'un art vivant, au vu de la disparition de 3 de ses artistes les plus acquis.

Sur ce même élan, un certain goût pour la gérontocratie est à constater, la moyenne d'âge de

cette dizaine d'artiste avoisinant autour de 65 ans à l'approche des années 40. Ainsi, on ne peut que constater qu'aucun soutien solide n'est adressé à l'égard de la jeune génération d'artistes.

Pendant l'Occupation, les quelques tentatives de patronage de la jeune peinture, qui s'inscrivaient alors dans la pure tradition française, seront immédiatement après la guerre assimilées au souvenir d'une France aigrie et imbue de son excellence ; un phénomène qui n'est sans conséquence sur leur notoriété à travers l'histoire de l'art.

C. Les carences d'une politique d'acquisition dédiée aux œuvres dites « contemporaines »

1. Un musée incomplet ?

Parfois dans le travail de recherche de petites attentions viennent subitement remettre en cause un discours scientifique fondé jusque-là sur une idée bien ancrée.

Ainsi, une énigme a toujours plané quant au devenir de la collection du Musée des Ecoles étrangères contemporaines alors installée depuis 1932 au sein du Musée du Jeu de Paume. Même si son histoire fut l'objet à de très rares occasions d'une investigation, lorsqu'elle le fut les archives ne semblaient guère pouvoir répondre à cette interrogation.

Le peu d'informations disponibles sur la question du transfert des écoles étrangères au sein du Musée national d'art moderne conduisait naturellement plus d'un chercheur à passer sous silence cet épisode. La plupart s'accommodait du fait quasi légendaire, par ailleurs le plus probable, de croire sincèrement en l'exécution du projet de Louis Hautecoeur formulé en 1934 : ce dernier souhaitait alors réunir les deux musées au sein de la toute nouvelle création architecturale prévue pour l'Exposition Internationale de 1937. Par conséquent, il fut acquis que le transfert eu bien lieu, et ce, en même temps que celui des collections du Musée du Luxembourg, à savoir vers 1938 peu de temps après la fin des travaux de réaménagements.

En réalité au cours de notre étude, certains indices laissaient fort à penser qu'il n'y avait jamais eu la moindre intention, de la part des responsables de l'époque, de transférer la

collection du Jeu de Paume au sein du tout récent Musée national d'art moderne ; du moins pas avant la guerre.

Tant bien même que le projet fut soutenu par Louis Hautecoeur en 1934 auprès du gouvernement, dès lors que la ville de Paris réclama la moitié du terrain pour construire son propre musée, ce dernier fut délaissé au profit d'un musée d'art français.

S'il y eut un transfert d'un musée à l'autre, il n'avait pour unique objectif que la protection de quelques œuvres et était d'ailleurs davantage lié à l'évacuation des collections alors mise en place en août 1939.

Aucune archive relatant un transfert « officiel » n'est à attester encore aujourd'hui. Il s'ajoute également à cela que la tenue de l'inventaire du Musée du Jeu de Paume se poursuit jusqu'en 1940. Dans le même temps son conservateur, André Dezarrois, continue de se présenter aux différentes commissions d'acquisition en tant que Conservateur du Musée national du Jeu de Paume jusqu'à sa révocation cette même année.

Toutefois, une déclaration de Pierre Ladoué rédigée dans la Revue des Beaux-Arts en 1942 attire l'attention. Après avoir listé bon nombres d'achats attribués au Musée national d'art moderne, il cite la réalisation par l'Etat de 3 achats d'œuvres d'artistes étrangers : « *[Ces œuvres] iront au Musée des Ecoles Etrangères contemporaines* »[1]. Dans ce cas précis, l'allusion à l'appellation encore inchangée encore inchangée de Musée des Ecoles étrangères contemporaines ainsi que l'emploi du futur interpellent.

Or depuis le mois de novembre 1940, le Musée du Jeu de Paume est alloué à l'occupant, et plus particulièrement à son activité de spoliation des biens français appartenant à des familles juives. Cette intrusion, soldée par la révocation de son dévoué conservateur André Dezarrois condamna alors le musée à ne plus espérer son ouverture au public. De surcroit,à cet instant les collections du Musée du Jeu de Paume entamaient un nouvel exode vers les différents dépôts situés en province et très certainement vers les réserves du Musée national d'art moderne.

Les recherches entreprises pour chacune des œuvres citées dans l'article de Pierre Ladoué ont révélé que l'arrêté d'attribution était bien destiné au Musée du Jeu de Paume, et

[1] LADOUE Pierre, "Les achats et commandes de l'Etat aux artistes en 1942", *Revue des Beaux-Arts de France*, avril-mai 1943, p. 213-222.

non au Musée national d'art moderne[1]. Mais le musée étant vide, il accueillait alors les bureaux de l'ERR. De ce fait, les attributions d'œuvres pour le Musée du Jeu de Paume continuent d'être promulguées mais ne pouvaient entrainer l'entrée physique des œuvres au sein du musée.

Si bien que face à l'incertitude du dénouement final de la guerre, l'Etat français semble adopter une position attentiste consistant à espérer le retour de son musée. En conséquence, l'Etat réduisit considérablement ses achats aux artistes étrangers puisque que le Musée des Ecoles étrangères contemporaine était d'ordinaire leur principale destination.

Les quelques œuvres évoquées finissent par intégrer la collection du Musée national d'art moderne mais seulement quelques années après, en 1947. Ainsi, le transfert des collections du Musée des Ecoles étrangères contemporaines au Musée national d'art moderne ne se réalise pas avant la guerre, comme il fut si souvent mentionné, mais assez tardivement, à la sortie de la guerre. Une phrase de Bernard Dorival vient conforter cette idée, donnant également une indication quant à la date du transfert : « *Il fallut penser à l'ouverture définitive du Musée national d'art moderne, auquel on adjoignit l'ancien Musée des Ecoles étrangères contemporaines installé depuis 1930 dans le Jeu de Paume des Tuileries.* »[2]. En définitive la seconde inauguration, celle de 1947 reconnue comme étant la « véritable », signe du même pas la fusion des deux collections.

En somme, **l'oubli incontestable des artistes étrangers** au cours de l'exposition des collections permanentes du Musée national d'art moderne à partir de 1942, n'est pas tant l'application d'une politique d'exclusion propre au gouvernement de Vichy, mais plus raisonnablement, la continuité d'une passivité administrative.

Pour preuve depuis toujours, l'histoire de la collection des écoles étrangères affichait clairement le peu de volonté dont lui témoignait l'Etat : scission des collections modernes en nationale et étrangère, des conditions d'expositions chaotiques, une politique d'acquisition

[1] Les 3 achats concernent :
- *Buste de femme* de Frisendahl
(Achat de l'Etat en 1942 ; Attribution en 1942 sous le n° d'inv. JP 142 S puis AM 5019 S ;
- *Bouquet de fleurs* d'Ove Olson
(Achat de l'Etat en 1942 ; Attribution en 1942, puis arrivé au MNAM en mai 1947 sous n° inv. AM5096P) ;
- *Nature morte au homard* de Khmeluck
(Achat de l'Etat en 1943 ; Attribution en 1943, puis arrivé au MNAM en mai 1947 sous n° inv. AM5110P).
Informations recueillies grâce aux recherches menées par Madame Camille MORANDO, Responsable de la Documentation des œuvres d'art pour les collections modernes au MNAM-Cci, Centre Pompidou, Paris.

[2] DORIVAL Bernard, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, Paris, A. Somogy, 1961, p. 29.

moindre, une simple annexe à disposition. Le décret de 1930 reconnaissant une relative autonomie du Musée du Jeu de Paume illustrait déjà la nonchalance de l'Etat à s'immiscer dans ses perspectives de développement.

L'unique occasion de mettre en valeur la collection aurait été de lui offrir sa place au sein du nouveau Musée d'Art Moderne, mais en vain.

Bien avant la guerre, les enjeux de la nationalité sont tels qu'ils s'infiltrent dans une logique irréparable de hiérarchie des arts : d'une part les artistes français puis d'autre part les artistes étrangers. La création du nouveau musée en 1937 tendait à accroitre cette différenciation. En effet, celui qui se voulait au départ une fraiche illustration de toutes les tendances artistiques développées sur le territoire français, se termine par devenir le musée exclusif des artistes de nationalité française.

Il est probable qu'au moment de la fermeture définitive du Musée du Jeu de Paume en novembre 1940, les hauts-responsables des collections nationales auraient pu remédier à cette absence totale de présentation des artistes étrangers dans la capitale. Dans ce cas, il aurait été cohérent de prescrire la fusion des collections, ou pour le moins de révéler au public quelques échantillons de cette peinture pendant l'ouverture partielle du Musée national d'art moderne. Or, il n'en fut rien.

Les temps sombres de la période d'Occupation imposaient plus que jamais une certaine idée de l'art moderne, celle d'une célébration nationale. La nationalité des artistes français étaient largement applaudie et il en était de même pour le retour à la francité à travers leurs œuvres. Quand bien même la grandeur de la France était encensée, cette dernière devait s'abstenir d'une bonne partie de son entièreté.

Ainsi, l'absence d'artistes étrangers, qui plus est souvent Parisiens, diminuait considérablement un panorama déjà trop étroit de l'art de l'époque.

Dans son ouvrage *L'Ecole de Paris au Musée national d'art moderne* publié en 1961, Bernard Dorival aspire à répondre quant à la pauvreté de la collection du musée en matière d'œuvres étrangères : « *Tout simplement parce que tout Musée est toujours le reflet du goût du public, et que le public français, encore indifférent aux productions artistiques étrangères, a été longtemps, trop longtemps, hostile aux créations de l'art vivant, qui se faisaient sous ses*

yeux, entre Montmartre et Montparnasse. »[1].

Cette déclaration fait subtilement écho à notre période et a pour mérite de remémorer les carences d'une politique d'acquisition et des conséquences de celle-ci sur le long terme. De plus, Bernard Dorival semble amoindrir son action de persuasion auprès du public en tant que conservateur, prétextant que, seul, le gout du public forge une collection. Or, n'était-ce pas justement au conservateur d'offrir le panorama le plus exact qui soit d'une réalité artistique ?

Finalement, ce dédain envers tout ce qui se rapporte à l'étranger est davantage le reflet d'un esprit français qui s'inscrit bien antérieurement à la guerre, et qui sous les durs coups de la défaite se verra intensifier.

Certes les collections du Musée national d'art moderne ne brillaient pas par leur pertinence à saisir les chefs-d'œuvre de son temps, cependant ce n'était guère différent en ce qui concerne le Musée du Jeu de Paume. Malgré, son conservateur André Dezarrois fort éclairé à sa tête, et ce, pendant près d'une vingtaine d'années, la liste des achats effectués dévoile les nombreuses insuffisances et oublis du musée en matière de politique d'acquisition.

Tout d'abord, comme l'avait révélé son audacieuse exposition de 1937, *Origines et développement de l'art international indépendant*, la collection des écoles étrangères est étroitement liée à la France. A l'époque, aucune prospection à l'étranger de la part du conservateur ne se faisait en vue d'exposer une autre forme d'art que celle fécondée sur le territoire. Ainsi, la collection englobe les artistes étrangers habitant de manière quasi exclusive la capitale. L'Ecole de Paris était l'essence même de la collection, celle-ci dont le discours de l'époque se plaisait à dire : « *Répétant l'aventure de Van Gogh, c'est en France qu'ils se sont révélés, et grâce à la France qu'ils l'ont fait, sans qui ils n'auraient sans doute jamais peint ce qu'ils peignirent.* »[2].

L'accrochage de 1937 révélait avec une grande clairvoyance la vision de son organisateur en exposant principalement toutes les avant-gardes de son temps. La plupart des noms d'artistes présentés correspondait à ce que l'histoire de l'art allait valider à

[1] DORIVAL Bernard, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, Paris, A. Somogy, 1961, p. 45.
[2] A propos de Picasso, Juan gris et Marcoussis. – (DORIVAL, 1944) T.II, p. 215.

postériori. Toutefois, parmi les quelques 1000 œuvres, tout support confondu que comptent la collection, les maîtres de ces avant-gardes ne se faisaient l'auteur que d'une ou deux toiles tout au plus, et qui plus est, sont entrées tardivement dans la collection. En effet, il faut véritablement attendre le milieu des années 30 pour percevoir cette très sensible introduction des avant-gardes.

L'inventaire du Musée du Jeu de Paume arrêté en 1940 retranscrit pour les artistes les plus fameux ces différentes arrivées[1] : Picasso n'est présent qu'avec une seule œuvre, un achat réalisé en 1933, *Portrait de Monsieur Coquiot* ; deux toiles de Kandinsky , *La Ligne Blanche* et une *Composition* achetées réciproquement en 1937 et 1939 ; Juan Gris est entré depuis 1935 avec *Pierrot à la guitare* ; Chagall depuis 1934 avec *L'Acrobate* ; Marcoussis depuis 1937 avec *La table devant le balcon* ; Salvador Dali depuis 1938 avec *Apparition de Lénine* ; puis Gino Severini avec deux toiles ; une toile de Chirico ; une toile de Modigliani. Beaucoup d'autres ne firent jamais l'objet d'une acquisition à l'exemple de quelques figures : Paul Klee, Piet Mondrian, Max Ernst, Umberto Boccioni, Chaïm Soutine, Joan Miro, …etc.

Cette énumération donne un aperçu des privations que s'est infligé le Musée national d'art moderne. La vision des responsables de sa collection est obstruée par la quête d'une tradition nationale. Ainsi, ils contribuent d'une certaine manière à la mise en place d'un système de ségrégation, interdisant au public de contempler l'art des étrangers.

De même, l'Etat ne semble guère se soucier de ce manque évident dans le paysage artistique parisien. Il est possible d'imaginer la bataille qui aurait été menée si le même sort fut réservé aux collections françaises. Durant la période d'Occupation, ce désamour entre l'Etat et les artistes étrangers se trouve à son paroxysme. Mais finalement peut-être y avait-il un argument très confortable à avancer l'occupation du Musée du Jeu de Paume, lorsqu'il était question du devenir de sa collection ?

Enfin, la difficile tâche d'André Dezarrois à faire la part des choses entre l'acceptable et le révolutionnaire en matière d'esthétisme semble avoir été tout aussi difficile qu'au Musée national d'art moderne.

[1] Concerne uniquement les peintures.

2. La domination d'une tradition académique

Le premier accrochage de 1942 révèle un panorama de l'art moderne qui s'apparente sensiblement aux préoccupations de son temps. Le bouillonnement des années créatrices d'un Paris libre et prospère au début du XXe siècle laisse place peu à peu dans l'entre deux guerre à une crise de l'esprit qui s'avère palpable au regard du florilège d'œuvres sélectionnées pour l'occasion.

Comme pour toute période fastueuse en matière de révolutions artistiques, il se succède une réaction à celles-ci, prônant alors l'ordonnance et la prudence.
Face aux crises économiques, morales et politiques auxquelles la société française est davantage amenée à être confrontée depuis les années 30, cette dernière tend donc à préserver sa quiétude en invoquant le repli sur soi et l'appel au collectivisme.

Les tendances d'avant-garde du début du XXe siècle ont souvent clamé leur indépendance vis-à-vis d'une emprise académique. Elles n'hésitaient pas d'ailleurs à fustiger celle-ci, ce qui n'était pas sans susciter la stupeur du public le plus souvent hostile à tout ce qui le dépayse. Toutes ces révolutions s'agrippaient à un discours intellectuel avide de penser la peinture afin d'en extraire les nouveautés les plus offensives.

En réaction à ces courants, il y a ceux dont l'art tend à être plus mesuré et répondre dans la mesure du possible à l'attente du public. En cela, l'art proposé se rapporte à une forme d'académisme, puisqu'il tire parti d'un positionnement en contraste avec les avant-gardes afin d'affirmer leur légitimité d'existence.

Ainsi, la violence inhérente aux courants fauve et cubiste soulevait dans l'œuvre d'autres artistes un retour au réalisme et à la tradition. Le plus souvent, il était reproché aux cubistes l'asservissement de leur peinture à une base théorique conviant de ce fait les capacités cérébrales de l'auteur au détriment de ses sentiments. Ce n'était pas sans déplaire aux peintres se fiant particulièrement à leur instinct et qui aspiraient alors à défendre un retour aux idées simples. La tradition nationale devenait en cela un repère car elle était empreinte d'une certaine modération et des caractères proprement français, qui par ailleurs avaient le vent en poupe. Dès lors, cette sollicitation engendrait l'éviction de toutes les expressions aux affirmations tranchantes pour une accumulation de retours : un retour au réalisme, un retour au sujet et un retour à l'humanisme.

Cette panoplie renfermait un sentiment de réconfort, dont le besoin s'accentue durant la période d'Occupation.

En 1942, le panorama d'œuvres rassemblées au Musée national d'art moderne est de ce point de vue tout à fait représentatif de la situation de la scène artistique de son temps. La majorité des œuvres présentées reflète cet engouement plus que bienvenu à l'art français, certes, mais surtout à son goût prononcé pour la tempérance des formes et l'élégance des sujets.

Dans son article portant sur l'exposition des collections permanentes, Laurence Bertrand-Dorléac rapporte que la peinture exposée propose « *une kyrielle éclectique où dominaient les paysages, les natures mortes, les marines et les représentations humaines* ». Sur les quelques 657 œuvres présentées, elle identifie également 258 représentations de figures humaines dont 147 portraits ou figures de femmes[1]. Bien que les portraits demeurent le thème de prédilection tant pour les artistes que pour le public, le besoin d'un véritable humanisme se fait sentir durant ces années de guerre.

L'art figuratif est de rigueur. Sans pouvoir évoquer un pourcentage précis, il ressort du catalogue d'exposition une dominance très affirmée des peintres dont l'art s'est forgé dans un phénomène de répulsion à l'égard des positions radicales que pouvaient être l'Abstraction, le Cubisme ou les divers autres courants de l'avant-garde artistique.

Tous tentent de poursuivre une peinture de qualité empreinte des codes de la tradition et de formes classiques, ce qui pour autant ne les empêchent pas de revendiquer leur indépendance et des valeurs nouvelles à travers leur peinture. Par ailleurs, il semble qu'à l'opposé des cubistes, fauves et même des nabis, ils bénéficiaient d'une sympathie quasi unanime de la part du public.

Parmi eux, les néo-cubistes incarnent cette dualité des artistes à subir d'une part l'influence constructive d'une des grandes révolutions artistiques de l'époque tout en préconisant le refus de ses critères les plus spécifiques. Le Néo-cubisme est l'un de ces mouvements bien français, où l'esprit national s'invite à contrer les excès d'un Cubisme

[1] BERTRAND DORLEAC Laurence, "Les Fausses continuités : l'ouverture du Musée d'art moderne en 1942", *Traverses*, n° 3/automne 1992, p. 78-91.

ardent à l'image de ses innovateurs hispaniques. Leur art signe un retour au concret et à l'humain. Désignés également comme les satellites du Cubisme, les artistes assimilés à cette peinture sont principalement Marie Laurencin, André Lhote, Jacques Villon ou encore Roger de La Fresnaye. Chacun d'eux a fait l'objet d'un plus grand nombre d'acquisition que les propres fondateurs du Cubisme, même le Français Georges Braque. Ce qui séduisait particulièrement l'auditoire, c'était cette forme de cubisme respectueux de la réalité aux couleurs très fraiches et à la construction rigoureuse.

Par ailleurs, il y a également chez certains peintres cette innocence à se dresser contre les aspects du Cubisme, tout simplement parce qu'eux-mêmes ignorent ou font abstraction de la peinture de Braque ou de Picasso. Leur art est avant tout la représentation d'un réel de proximité auquel ils importent leur âme de poète. Le couple mère-fils Suzanne Valadon et Maurice Utrillo illustre cette peinture de l'immobilité pleine d'émotion, presque marquée d'une forme de primitivisme.

Les outrances du Cubisme se sont révélées déterminantes dans le modelage de deux mouvements qui définissent le succès de la peinture contemporaine des années 30. D'une part, il y a le Néo-Réalisme perçu comme la protestation du bon sens, et de l'autre l'Expressionnisme vu cette fois comme la protestation de la subjectivité[1].

Pour le premier, l'art des néo-réalistes se confectionne sur l'angoisse de voir des courants tels que le Cubisme ou également le Fauvisme, s'attaquer aux valeurs traditionnelles de l'art français. En réaction à ce déferlement d'agressivité colorée et formelle, ils conçoivent un art aussi bien concret par sa technique que par son souci de la figuration.

Si le public se montre aussi réceptif face à ces œuvres, c'est sans doute parce qu'il lui était rendu possible d'identifier immédiatement le sujet de l'œuvre à la différence d'une peinture cubiste où le spectateur se doit de décortiquer la scène donnée à voir. Les représentations des néo-réalistes concentrent un aspect agréable et authentique dont l'accès était par conséquent aisé.

Les acquisitions du Musée national d'art moderne rendent compte de cet intérêt multiforme de l'Etat envers ces artistes. Il faut dire qu'il y avait finalement à travers cette

[1] (DORIVAL, 1946)

peinture des allures très académiques qui ne pouvait que le rassurer dans ses choix.

De cet esprit commun à l'ensemble des artistes, il se dégage deux principales tendances, l'une disposée à la modération et l'autre à la robustesse. Les « modérés » rassemblent essentiellement des artistes indépendants et souvent solitaires tels que Antral, Asselin, Céria, Cochet, Coubine, Daragnès, Gaboriaud, Gernez, Lotiron, Van Hasselt, Jean Marchand, Péquin, Savin, Savreux, Vergé-Sarat et Welsch. Tous se sont vus attribuer une ou plusieurs œuvres au musée. Il s'agit d'une peinture aux accents modérés justement ; la palette est sobre, la simplification des formes est légère ; et les thèmes sont tout aussi récurrents et enclin à la représentation d'un art de vivre.

Ces caractéristiques se retrouvent également dans ceux qui constituent les « robustes » que sont Bousingault, Luc-Albert Moreau, Dunoyer de Segonzac et Waroquier. A la différence, leurs œuvres se veulent davantage marquer par une solidité de la matière et un drame dans les coloris. De même, les thèmes se rapportent essentiellement à la nature et la terre.

Quant à l'Expressionnisme, ce mouvement nait d'un cubiste repenti, Le Fauconnier. Cette peinture nouvelle se veut finalement une suite au groupe des « robustes », cependant elle fait plus foncièrement appel aux tourments de l'âme du peintre.

Car le Cubisme n'avait pas seulement déconstruit la réalité, il s'etait également chargé de réduire au silence la subjectivité. Ainsi une rébellion se met en place et ne tarde pas à rejeter à nouveau le Cubisme. L'Expressionnisme était né, et selon ses contemporains, il était une fois de plus bien français. Il n'était pas question de le confondre avec l'Expressionnisme des étrangers qui pouvait éventuellement s'immiscer dans les rangs de l'Ecole de Paris. A l'égal du Néo-réalisme, ses peintres se regroupent au vu de leurs affinités esthétiques mais ils ne forment en aucun cas une équipe ou une école.

A travers cette peinture se glisse une fois encore le réel, mais pour le coup une part de surnaturel tente son intrusion dans la toile. En réalité, la déformation générée est le fruit même de l'expression des sentiments de l'auteur qui se traduit avant tout par un amour du mystère. Les principaux génies de cet Expressionnisme français s'appellent Le Fauconnier, Amédée de La Patellière, Yves Alix, Fautrier, Gromaire, et Goerg. S'ils semblent mieux s'intégrer dans les lignes de l'art moderne, c'est en grande partie parce que

l'Expressionnisme est envisagé comme les prémices du Surréalisme et des peintres oniriques. L'inspiration généralement tragique de cette peinture tient de ses sujets relatés qui se réduisent généralement à la figure humaine dramatisée par une posture statique et des teintes sombres.

De ces manifestations artistiques évoquées, il transparait clairement que toutes se sont bâties en réaction du Fauvisme mais surtout du Cubisme. Une double offensive reflétée par les mouvements néo-réaliste et expressionniste est née simultanément dans la suite de la Grande guerre, pour s'épanouir sur la scène artistique au virage des années 30. La peinture d'alors cherche à renouer avec la nature et un certain humanisme. Elle n'est pas non plus si détachée d'une motivation à satisfaire un public régulièrement hostile au changement.

En dépit de rares tendances, ce souci permanent d'intégrer le réel et de refuser l'intellectualisme illustre d'une certaine manière une phase de stagnation de la peinture contemporaine à laquelle l'Etat fait majoritairement et naturellement appel pour l'enrichissement de sa collection du Musée national d'art moderne.

3. Quelques effets modernes

De ce foisonnement de peintres contemporains dont l'aspiration était à la récidive du réel et de la plus pure tradition française, se détachent par contraste les œuvres des grands maîtres de l'art moderne, dont la postérité assure aujourd'hui encore leur rôle dans l'histoire de l'art.

Comme se l'est exclamé Jean Bazaine dans sa chronique dédiée à l'ouverture du Musée national d'art moderne : « *Il y a donc bien de la mauvaise peinture dans cet étranger labyrinthe du quai de Tokyo. Et pas seulement de la peinture d'hier.* »[1]. Car certes, un musée d'art moderne se doit d'offrir au public le panorama le plus représentatif de toutes les tendances de son époque, cependant aux yeux de Jean Bazaine, cette abondance de peinture platonique avait pour frustration de polluer la vraie vision de l'art moderne. A propos des grands maîtres de l'art moderne, il s'irrite de les « *retrouver toujours cernés,*

[1] BAZAINE Jean, "Le Musée d'Art moderne", *La Nouvelle Revue Française*, n°346/décembre 1942, p.740-743.

étouffés, par tant de petits bâtards encombrants. »[1].

Si la déclaration paraît triviale, elle a pour mérite de résumer la situation au sujet des acquisitions enregistrées pour le Musée national d'art moderne.

De manière identique, l'inventaire du Musée national d'art moderne et l'accrochage de 1942 révèlent quelques toiles d'une modernité vivable qui se voient cependant accablées par la profusion d'œuvres aux titres pragmatiques dont la seule lecture suffit à comprendre le contenu. De même, s'il est convenu de donner une statistique à l'aveugle, environ 20% seulement des acquisitions générées entre 1937 et 1945 peuvent prétendre susciter une connaissance chez nos contemporains.

La plupart des œuvres auxquelles il est possible de joindre l'adjectif d'audacieux sont pour l'essentiel issues ou dérivés du Fauvisme ou du Cubisme. D'après Bazaine, elles donnent « *la vrai mesure de la France de ces trente dernières années* »[2]. Il s'agit entre autres de Raoul Dufy exposé par 8 toiles dont sa *Terrasse à Café* prestement entrée dans la collection la vieille de l'inauguration en 1942 ; André Derain avec 4 toiles, parmi elles, ses fameuses *Barques échouées à Camaret* achetée en 1937 ; puis Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, Pierre Bonnard mais aussi Henri Manguin, Charles Camoin et Othon Friesz.

Puis, il y a Georges Rouault présent dans la collection par 2 œuvres seulement dont la *Sainte Face* (don de Mme Chester Dale en 1933) et un *Paysage* acheté en 1938.

Quant à Henri Matisse, 3 œuvres uniquement figurent à l'inventaire : l'*Odalisque à la culotte rouge* achetée en 1922, *Le Buffet* (don de l'Association des amis des artistes vivants en 1929), et enfin sa *Figure décorative sur fond ornemental* recensé comme le seul achat réalisé depuis la création du Musée national d'art moderne et daté de 1938.

Il est surprenant qu'un artiste tel que Matisse dont la peinture incarnait sensiblement l'esprit français ne fasse pas davantage l'objet d'acquisitions, surtout pendant la période de repliement que connait la France de l'Occupation. Peut-être, ne faut-il pas négliger le départ précipité de la plupart des grands marchands d'art parisiens qui se faisaient les défenseurs de ces artistes audacieux, et se savaient dès juin 1940 rechercher par les Allemands? L'exil de

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.

ces derniers en province ou à l'étranger, le plus souvent avec leurs stocks d'œuvres d'art, dépourvoit des artistes de leurs principaux relais, à l'exemple de Matisse et George Braque tous deux représentés par la Galerie Paul Rosenberg.

En fin de compte, la salle la plus aventureuse de l'exposition des collections permanentes était sans nul doute celle dédiée aux cubistes. Elle confond dans son ensemble les néo-cubistes et les cubistes français dont Braque et Léger se font les porte-paroles des modalités spécifiquement françaises du déchainement que fut ce courant. Pourtant en 1945, les deux artistes sont sous-représentés au sein de la collection : Fernand Léger compte trois compositions dont *La Noce* (legs d'Alfred Flechtheim en 1937) et *Composition aux trois figures*, un achat de l'Etat effectué en 1936 et attribué au musée en 1937. Georges Braque enregistre le même nombre d'œuvres dont son célèbre *Le Duo* acheté en 1939 auprès de Paul Rosenberg. Au cours de l'exposition, l'œuvre est entouré du *Cuirassier* de La Fresnaye, acquis en 1938 mais également de l'une des trois toiles de Robert Delaunay, la *Nature morte portugaise ;* le *Printemps* de Picabia acheté en 1937 ; et l'unique toile d'Albert Gleizes, *Composition* achetée en 1939.

Le Surréalisme ayant principalement recruté auprès des artistes étrangers, il n'entre au musée que par une seule toile d'Yves Tanguy, *Jour de lenteur* achetée en 1938. Très insociable au regard du reste de la collection, l'œuvre est exposée assez chaotiquement dans la salle bondée réservée aux expressionnistes et autres peintres oniriques.

Enfin, le public avait la possibilité d'apprécier la peinture d'une jeune génération d'artistes auprès de laquelle l'Etat avait récemment témoigné de son soutien. Plus honnêtement, ce décèlement était l'affaire de Bernard Dorival. En effet, il voyait à travers ces artistes l'expression d'une peinture méconnue pour laquelle la défaite de 1940 avait eu des effets de revanche et de vitalités. Le groupe s'était alors formé au cours de la fameuse exposition à la Galerie Braun, *Vingt Jeunes Peintres de tradition française,* en mai 1941. Contrairement aux autres mouvements qui se voulaient en réaction au Cubisme, eux se déclarent dans une continuité de ces recherches. Pour cela, leur art opère la synthèse des principaux mouvements de la peinture contemporaine et de tons poétiques.

Dès lors, Dorival s'engage à faire entrer au musée les principaux représentants de ce

mouvement dont le visage s'apparente à celui d'une avant-garde authentiquement française. Ainsi, la plupart des peintres présents à l'exposition historique se voit favoriser par des achats depuis celle-ci : une *Nature morte à la nappe rouge* d'Edouard Pignon intègre la collection en 1942, une marine de Charles Lapicque le *Croiseur vers les débuts du siècle* (don de l' Association des amis des artistes vivants en 1942) , une toile d'Alfred Manessier titrée *Combat de coqs* en 1944, mais aussi quelques œuvres de Léon Gischia, Lucien Coutaud, François Desnoyer, Jean Lasne, Lucien Lautrec, Raymond Legueult, Jean Le Moal, André Marchand, Édouard Pignon, Gustave Singier, et enfin Charles Walch.

Contrairement aux autres mouvements nés en réaction aux avant-gardes, l'art des jeunes peintres de 1941 cherche à concilier cet héritage irréaliste à leurs envolées lyriques. Cette nouvelle peinture contemporaine semblait aller de l'avant, tout comme elle incarnait cette « *nécessité de penser la France, de continuer la France »*[1] durant ces années les plus sombres. Un élément qui n'était pas sans déplaire à l'Etat qui voyait à travers elle un avenir fertile de l'esprit français.

Ainsi, rares sont les acquisitions émises à l'égard d'œuvres pouvant décrochées la caractéristique de « véritablement » moderne. Finalement, les quelques maîtres évoqués dont l'Etat semble prêt à poser les yeux sur eux, font leur entrée tardivement au musée. De même, leurs œuvres ont été au préalable soigneusement choisies. En effet, la version qui est donnée de leur art est toujours exaltée dans ce qu'il a de plus modéré et apaisé, et comprend en permanence une figuration de bon aloi passant de ce fait au travers des périodes les plus fastes de ces artistes.

L'infime percée des principaux représentants de l'avant-garde historique n'est pas sans accroître la disproportion flagrante entre les acquisitions attribuées au Musée national d'art moderne, traduisant tantôt l'attirance de l'Etat pour les recherches nouvelles et celles plus obtuses célébrant les formes toutes acquises.

[1] (DORIVAL, 1946) p. 297.

D. L'après-guerre, une renaissance pour la collection

1. Une campagne de recrutement pour les maîtres de l'art vivant

A la sortie de la guerre en 1945, le Musée national d'art moderne a survécu. L'application du plan de défense passive et la prévenance des conservateurs ont permis de sauvegarder l'intégralité de la collection. Dès septembre, le retour des œuvres en provenance des dépôts de province est orchestré. Il s'étendra jusqu'en 1947.
Fermé depuis octobre 1943, le musée ouvre timidement ses portes en mai 1945 avec une exposition consacrée à Maurice Denis, puis quelques mois plus tard une autre dédiée à Amédée de La Patellière[1].

Au même moment en octobre 1945, Jean Cassou rejoint le poste qu'il occupait jusqu'à sa révocation en 1940, celui de conservateur en chef du Musée national d'art moderne. Dès lors une mission de grande envergure lui est confiée, celle de constituer une collection logique et significative, tout en réparant les éventuels oublis ou injustices commis envers les principaux représentants de l'art moderne.

L'appel lancé à Jean Cassou s'apparente à une forme de rédemption de la part de l'Etat. Non seulement, cette nomination vient à excuser le sort tragique qui fut réservé à l'homme, première victime des exécutions publique perpétrées par le gouvernement de Vichy. Mais, elle permet également d'afficher les ambitions nouvelles d'une France libérée de l'ennemi et des activistes de l'Occupation.

L'absence de personnalités telles que celle de Jean Cassou a fait défaut au développement de la collection. La privation de son esprit éclairé et de ses nombreux liens d'amitiés tissés avec les artistes les plus prestigieux de son temps ont eu des conséquences palpables sur l'enrichissement du musée. Ainsi, il apparait tout naturellement aux yeux de ses supérieurs que Jean Cassou est l'homme de la situation. De plus, ses qualités d'écrivain forcené à défendre l'avant-garde artistique et sa posture héroïque pendant l'Occupation, lorsqu'il intégra les rangs de la Résistance, lui valent toute l'autorité nécessaire à l'accomplissement de sa nouvelle tâche.

[1] *Exposition Maurice Denis*, Paris, Musée National d'Art Moderne (Paris), 1945 ; *Peintures d'A. de la Patellière 1890-1932*, Musée National d'Art Moderne (Paris), 29 septembre-10 novembre 1945, Paris : Ed. des Musées nationaux, 1945.

Ainsi dès octobre 1945, le nouveau directeur des Musées de France[1] Georges Salles charge Jean Cassou « *d'acheter pour le département, dont il a repris la direction, des pièces importantes des principaux artistes de la peinture contemporaine.* »[2]. Pour cela, Cassou peut compter sur le soutien de différentes personnalités : Georges Salles lui-même, qui est également à titre privé un amateur averti de la peinture contemporaine ; Jacques Jaujard nommé à la tête de la nouvelle direction générale des Arts et des Lettres, duquel Cassou a toujours pu s'en remettre à lui ; Pierre David-Weill, le fils de David David-Weill qui préside à l'égal de son père et de sa philanthropie, le Conseil artistique des Musées[3] ; et Robert Rey, ancien conservateur du Luxembourg nommé à la Libération directeur des Arts plastiques.

De ce fait, Jean Cassou jouit d'une remarquable liberté dans les choix d'œuvres d'arts qu'il propose aux conseils, mais surtout d'une absolue souveraineté à faire accepter ces derniers.

Tous les moyens sont développés pour lancer cette véritable campagne d'acquisition avant l'inauguration officielle du Musée national d'art moderne programmée dans un futur proche. Pour ce faire, des crédits exceptionnels sont établis dans le but de couvrir les achats d'œuvres prestigieuses, et sont reconduits de cette manière sur deux années consécutives, les années 1946 et 1947. La direction des Musées nationaux qui jadis engageait à peine quelques dizaines voire tout au plus une centaine de milliers de francs, verse désormais plusieurs millions.

Dans ses mémoires, Jean Cassou résume la situation : « *Donc il fallait pour notre musée rattraper un retard et faire en un an ce qui aurait dû être fait en quarante ans,* […].»[4]. Cette expédition entreprise à travers la collection a pour réelle visée de remanier le fonds hérité du Luxembourg.

L'habilité avec laquelle est confié cet éveil de la collection aux mains de Jean Cassou repose assurément sur l'utilisation du réseau de ce dernier. Si Jean Cassou rencontre dès le

[1] Nouvelle appellation pour désigner les missions autrefois confiées à la Direction générale des Beaux-Arts.

[2] DORIVAL Bernard, "Musée d'Art Moderne. Peintures de maîtres contemporain", *Bulletin des Musées de France*, avril 1946, p. 15-20.

[3] Dit anciennement pendant la période d'Occupation, le Conseil des Musées.

[4] (CASSOU, 1981) p. 282.

premier mois de sa prise de fonction autant de succès, c'est en grande partie grâce à ses amitiés généreuses.

Ainsi lors de la séance du 8 novembre 1945 du Conseil artistique des Musées nationaux, Jean Cassou présente non moins de 7 toiles d'Henri Matisse. Peu de temps auparavant, ce dernier faisait l'objet d'une grande rétrospective organisée au Salon d'Automne, à laquelle Jean Cassou avait veillé à jouer son rôle d'éclaireur. Par la suite, **le conservateur sollicitait directement l'artiste**, auquel il eut consacré plusieurs écrits[1], et se rend dans son atelier. Lors de cette visite, Jean Cassou choisit 7 peintures de l'artiste, toutes assimilées à différentes périodes de sa carrière. Le profond respect et l'amitié qui lie les deux hommes permettent à Jean Cassou d'obtenir des conditions particulièrement avantageuses à l'obtention des œuvres. En effet, les prix demandés par l'artiste sont considérablement réduits au regard du marché, et témoignent ainsi d'un sincère désintérêt de sa part.

Mais pourquoi dans ce cas, la donation ne semble pas avoir été envisagée. Aux yeux de Matisse, peut-être fallait-il que l'Etat paye le maigre attachement qu'il lui témoigna quant à l'acquisition de ses œuvres ? Car jusqu'à présent, Matisse ne figurait dans la collection que par 3 peintures. Ainsi en 1945, il se voit soudainement augmenter de 7 chefs-d'œuvre au Musée national d'art moderne : *Le Luxe* [été 1907], *Le peintre et son modèle* [1916-1917], *Nu assis sur fond rouge* [1925], *Liseuse sur fond noir* (1939), *Nature morte au magnolia* (1941), *Deux jeunes filles* (1941) et enfin *Nature morte à la table de marbre vert* (1941). Cet ensemble vise davantage à garantir la présentation d'œuvres à la dernière manière de Matisse, mais représente également les principaux moments de son œuvre à l'exception de sa période fauve et de sa période marocaine.

De cette même manière, Jean Cassou s'attèle à provoquer la générosité des grands artistes, à l'exemple de Bonnard, Rouault et Brancusi et entame pour cela des négociations directement avec eux. Il convainc également la direction des Musées nationaux à l'acquisition d'un tableau d'Amédée de La Patellière et de Robert Delaunay.

De même, il vient **à solliciter les grands marchands parisiens**. La plupart se réjouissent de l'action de Cassou dont les goûts permettent l'entrée historique d'artistes jusqu'alors délaissés. Pour exemple en 1945, Jean Cassou fait procéder à l'achat de 2 peintures de Séraphine Louis dont aucune œuvre ne figurait jusqu'alors. Pour cela, le

[1] Dont l'ouvrage : CASSOU Jean, *Matisse*, Paris, Braun, 1939.

conservateur s'était directement entretenu avec le marchand d'art attitré de l'artiste, Wilhelm Uhde qui lui soumit alors des prix raisonnables quant à l'acquisition d'œuvres significatives de son art telles que *Arbre rouge* et *Grenades sur fond vert*. Ces quelques spécimens de Séraphine Louis semblent apporter une logique de développement à la collection, faisant ainsi le lien entre les leçons soutenues par les peintres confirmés tels que Bonnard ou Matisse tout en injectant l'amorce d'une conception plus avérée de l'art de l'époque à savoir « *ce refus de reproduire la nature, cette recherche du décor, cette passion de poésie, cet irréalisme* »[1], qui n'est pas sans rappeler les prémices de la peinture abstraite.

Parfois, **les marchands d'art prennent eux-mêmes les devants**. C'est le cas notamment de Paul Rosenberg. Ainsi dans le but de remercier les Musées nationaux de l'action menée par la Commission de Récupération artistique au sujet de la restitution d'une grande partie de sa collection spoliée par les Allemands, le célèbre galeriste n'hésite guère à faire don de plusieurs de ses œuvres. Parmi elles, il cède en 1946 et 1947 des œuvres remarquables à l'égal de sa passion ardente pour le Cubisme, dont : une *Nature morte à la tête antique* de Pablo Picasso qui ne figurait dans les collections nationales que par une seule toile, *Le Compotier de Cartes* de Georges Braque, et pas moins de 4 compositions de Fernand Léger et entre autres une toile de Marie Laurencin et une autre d'André Lhote.

Ce genre d'initiatives avait pour mérite d'introduire au sein du musée les partis-pris esthétiques de ces grands acteurs de l'art, ce qui par ailleurs créait une convergence assez inédite avec les conceptions de Jean Cassou.

La période d'après-guerre coïncide également avec un élan humaniste. C'est semble-t-il dans cette perspective de renaissance pour le Musée national d'art moderne présagée pour sa prochaine inauguration qu'est décidé l'intégration des artistes étrangers dans la collection. Désormais, « *Le terme d'écoles étrangères ne voulait plus rien dire. Il y avait l'art moderne et qui était l'art moderne.* »[2] déclare Jean Cassou. De cette façon, le système de ségrégation généré par une vision segmentée de la production artistique depuis 1922 est porté à son terme. Même Bernard Dorival finit par reconnaître ce principe comme « *absurde* » puisqu'il donnait à voir des étrangers naturalisés français à l'exemple de Van

[1] DORIVAL Bernard, "Musée d'Art Moderne. Peintures de maîtres contemporain", *op. cit.*
[2] (CASSOU, 1981) p. 279.

Dongen, Chagall et Zadkine tandis que les Picasso, Miro et Gris ne pouvaient pas même prétendre à un accrochage[1]. L'installation en 1947 du Musée de l'Impressionnisme en tant qu'annexe du Musée du Louvre au sein du Jeu de Paume conforta sensiblement ce déménagement des collections.

La même année, les négociations entre Cassou et Pablo Picasso aboutissent donc à un magnifique don de l'artiste qui vient ajouter au Musée national d'art moderne 10 toiles parmi les plus fameuses telles que *L'Aubade*, *Femme en bleu* ou encore *L'Atelier de la modiste*[2]. Ainsi, ce geste de générosité vient sceller cette reconnaissance tardive de l'Etat envers les artistes étrangers qui ont contribué aussi bien, si ce n'est plus, au prestige artistique de la France du XXe siècle.

Ainsi après que Jean Cassou ait contribué à l'acquisition d'œuvres de plusieurs grands maîtres de l'art vivant, il semble que le Musée national d'art moderne soit en mesure d'ouvrir ses portes au public. L'inauguration aura lieu le 9 juin 1947, et est reconnue encore aujourd'hui comme l'acte de naissance officiel du musée au détriment de celle de 1942 condamnée à l'oubli.

La cérémonie d'inauguration est l'occasion d'entendre deux discours particulièrement marquants puisqu'ils se voulaient l'expression du regain de vitalité du pays et de l'affranchissement de l'art moderne. Le premier est prononcé par le ministre Pierre Bourdan qui tient à saluer l'action de Jean Cassou. Puis un second tenu par Georges Salles déclare ouvertement qu'« *Aujourd'hui cesse le divorce entre l'Etat et le génie.* »[3]. La renaissance du Musée national d'art moderne serait ainsi le symbole du changement des liens entre l'Etat et l'art moderne, ce dernier ayant visiblement pris sa revanche sur toutes les erreurs artistiques commises par l'Etat.

Bien que l'arrivée enthousiasmante de Jean Cassou à la tête du musée concorde avec l'entrée de grands chefs d'œuvres des principaux maîtres de l'art vivant dont la majorité contribuent encore aujourd'hui au prestige du musée, le développement de sa politique d'acquisition n'était pas sans travers. En effet dans l'urgence de sa tâche, le conservateur

[1] (DORIVAL, 1961) p. 29.

[2] Cette même année, un don de Paul Eluard offre au musée une nouvelle toile de l'artiste, le portrait de *Madame Paul Eluard.*

[3] (CASSOU, 1981) p. 279.

s'est entiché à provoquer les donations et consumer les visites d'atelier d'artistes le plus souvent associés aux courants majeurs, ayant fait la grandeur de la France. Par conséquent, les maîtres de l'Ecole de Paris figuraient parmi ses premières têtes d'affiche car ils évoquaient ce souvenir grandiloquent d'une France comme terre d'accueil et de créativité.

Bien entendu tout conservateur se doit de formuler de cette même manière des ordres de priorité dans sa quête d'enrichissement pour le musée. Cependant l'état de la collection au lendemain du départ de Jean Cassou en 1965 traduit indubitablement **le scepticisme de ce bâtisseur à l'égard de certaines formes de l'art contemporain.** Bien qu'il ait relevé avec sagacité le défi de sa mission dispensée à sa prise de fonction, Jean Cassou n'est pas imperméable aux controverses de son temps. A son départ, les lacunes de la collection révèlent alors les doutes de cet amoureux de l'art en ce qui concerne notamment le dialogue mathématique de la peinture de Mondrian, les penchants destructeurs du mouvement Dada ou encore l'esprit rêveur des surréalistes. De plus, elles manifestent son manque de curiosité à l'égard des principaux courants artistiques nés à l'étranger, à l'exemple de l'Expressionnisme allemand ou du Suprématisme russe.

En définitive, l'inauguration officielle du Musée national d'art moderne au lendemain de la guerre devait symboliser le réveil des consciences à l'égard des propositions artistiques de son époque, tant au sein de l'Etat que du public. L'événement est à nouveau envisagé comme un recommencement dans l'histoire de la collection. Menée dans la précipitation, la campagne d'acquisition du musée est entièrement confiée à Jean Cassou, qui use de ce privilège transitoire pour imposer ses choix et augmenter la présentation des maîtres de l'art moderne jusqu'alors souvent en marge des procédures de légitimation officielle.

Certes, son action a pour ambition de remédier aux manquements et aux abus procédés durant la période d'Occupation, mais au même titre, elle se doit de réaliser une réparation de l'ensemble des politiques d'acquisitions conduites ayant généré le fonds hérité du Musée du Luxembourg.

Conclusion

Dès 1940, l'intrusion de l'ennemi allemand sur le territoire et dans le système politique français aurait pu signer l'application pure et simple de son projet culturel pour l'ensemble de la scène artistique de la France. Or, sa volonté à investir ce domaine parait minime au regard de son ambition à faire respecter son idéologie nationale-socialiste sur sa propre patrie. Seules quelques manifestations propagandistes sont à noter durant la période d'occupation de la France. Celles-ci ont pour mission première d'influencer la création contemporaine vers un horizon commun aux deux nations. De ce fait, elles s'attèlent à concilier les traits élégants d'une tradition française à ceux d'une solidité allemande. Mais, l'idée ne prend pas. En effet, aucune des dispositions prises par l'Etat français ne semblent vouloir contribuer à ce dialogue : les artistes les plus audacieux poursuivent sans crainte leurs recherches, les collections nationales ne sont sujettes à aucun principe de purification, de même qu'elles ne se portent pas garantes des artistes fétiches de l'Allemagne nazie.

La France s'est d'elle-même dirigée vers la mise en place d'un régime autoritaire aux directives étroitement proches de celles de son occupant. Sous les coups de la défaite, elle se retranche instinctivement dans ses valeurs les plus stables. L'art apparait alors comme la seule activité à travers laquelle la suprématie française s'exprime encore. Pour autant, les solutions proférées par le gouvernement de Vichy visant à redonner la France aux Français, ne sont pas sans conséquences sur la perception de la scène artistique. En effet, les persécutions menées par Vichy et la tournure des événements internationaux conduisent à la migration de nombre de ses acteurs.

Malgré des condamnations ciblées et un phénomène d'autocensure inhérent à la période sombre, la scène artistique française est amenée à maintenir plus ou moins son aspect d'antan.

Si la guerre semble être la période la moins favorable à l'activité des musées, les mesures prises en faveur de la protection des collections nationales permettent d'assurer à un moindre degré leur exposition. De même, l'Etat tient à exercer coûte que coûte sa vocation première, celle de l'enrichissement de ses collections nationales. Pendant la guerre,

les sommes affectées à cette mission témoignent de sa compréhension à défendre plus que jamais ce qui lui est cher. Son intérêt pour l'art vivant s'accroit en même temps que se profilent les poussées nationalistes durant l'entre-deux-guerres. La construction du Musée national d'art moderne est le résultat évident de l'ambition de l'Etat à répandre son prestige national.

En ce qui concerne les instances chargées des acquisitions pour le musée, elles n'ont jamais fait l'unanimité par leur fonctionnement au cours de leur histoire. Une fois de plus, la période de l'Occupation correspond à une nouvelle tentative d'ajustement de leurs missions, sans atteindre pour autant les étapes rituelles des acquisitions.

S'il y a véritablement une volonté de rupture par rapport à la IIIe République, cette dernière se produit très rapidement après l'armistice. Elle consiste surtout à évincer l'ensemble des personnalités externes à la fonction publique des prises de décision. Dès lors, une commission très réduite en nombre est instaurée ne rassemblant que des membres directement concernés par ces acquisitions.

La volonté du conservateur reste toujours plus prégnante par rapport aux autres membres. Mais, la réduction des effectifs générée a été davantage propice aux ambitions des conservateurs du Musée national d'art moderne pour leur propre collection. La vision que portent ces derniers à l'encontre de l'art de leurs temps influence en grande partie la politique d'acquisition du musée. Leurs gouts se reflètent sensiblement au travers des achats d'alors. De même, ce sont leurs discours intellectuels et leur attachement pour certains artistes qui contribuent à définir le panorama donné à voir à l'accrochage du musée.

Si la politique d'acquisition menée semble être l'exécution d'une politique culturelle globale émanant du pouvoir politique, en réalité les choix réalisés s'apparentent davantage à des valeurs actuelles.

Quand bien même le régime de Vichy se livre à l'édification de son idéologie, le discours tenu, peu enclin à une conception aussi intransigeante que son homologue allemand, ne se loue pas à exprimer un véritable intérêt pour la création artistique, ni même à donner une définition de l'artiste contemporain.

A la rigueur, les « hautes » orientations politiques s'immiscent dans la vie du musée

par la nomination de ses conservateurs. Le parcours professionnel tout comme l'engagement personnel de ces personnalités constituent alors de précieux indicateurs quant à leurs prétentions pour la collection.

Il faut bien souvent s'abstraire des procédures rigides imposées par l'étiquette étatique pour s'apercevoir que les choix sont régis en réalité par la « vraie » vie. De ce fait, les acquisitions rendent compte aussi bien d'achats sécurisants, qu'expérimentaux à l'égard d'une nouveauté ou sont même de simples actes de charité.

Au lendemain de la guerre, la collection du Musée national d'art moderne traduit inévitablement une vision excluante de l'art vivant, déjà héritée du fonds du Musée Luxembourg ; celle d'une collection autocentrée sur les créations émanant de la capitale parisienne, systématiquement distincte des expressions étrangères, et rebutante à l'égard des avant-gardes.

Ce constat s'éclaire dès lors que l'on intègre l'état d'esprit de l'époque, celui d'une société française persuadée de sa suprématie, et s'astreignant à vouloir la conserver. De ce fait les louanges sont chantées à l'égard de toutes les formes se rapportant à une forme de tradition française se transmettant de génération en génération. Finalement, la période de l'Occupation n'a qu'accentué fortement un sentiment patriotique déjà bien ancré.

En définitive, un Etat – si autoritaire qu'il soit – pense définir sa propre politique d'acquisition, tout comme un conservateur est persuadé d'imposer ses choix en les partageant avec le public. Cependant, ne serait-ce pas plutôt les marchands d'art, qui finalement s'attèlent à remplir cette fonction de décèlement, de soutien, de promotion et enfin dirigent l'artiste vers la voie de l'institutionnalisation. Mais la reconnaissance ultime de toute forme d'art ne passe-t-elle pas inexorablement et prioritairement par le public qu'il soit modelé par l'action de l'Etat, des conservateurs ou des marchands.

« *Un musée n'est pas un conservatoire d'objets desséchés mais le reflet des initiatives, échanges, parallélismes, discussions de la vie spirituelle et sociale d'une époque.* »
– CASSOU Jean, *Une vie pour la Liberté*, 1981.

Bibliographie

I. Sources

a. Archives

Archives nationales - site de Pierrefitte-sur-Seine

Série L (ancienne cotation) : Musée du Luxembourg et Musée national d'art moderne

L1 : *Organisation et historique : 1808-1961*, 1 carton, cote : 20144785/1 – 20144785/2

L5 : Propositions d'acquisitions non acceptées ou sans suite, *1937-1956*, 1 carton, cote : 20144785/14

L7 : *Dons et legs non acceptées ou non suivis d'effets, 1929-1958*, 1 carton, cote : 20144785/18

L8 : *Dons et legs acceptés, 1931-1956*, 1 carton, cote : 20144785/22

L6 : *Commandes et acquisitions : 1821-1955*, 1 carton, cote : 20144785/16 – 20144785/17

Série 2HH (nouvelle cotation) : Musée du Luxembourg et Musée national d'art moderne

2HH22 : *Attribution*, 1 carton, cote : 20144707/46

2HH61(2) : *Propositions d'acquisitions, 1940-1955*, 1 carton, cote : 20144707/130

2HH61(2) : *Acquisitions, 1938-1953*, 1 carton, cote : 20144707/132

2HH61(8) : *Dons et legs refusés, 1940-1962*, 1 carton, cote : 20144707/136

2HH61(10) : *Dons et legs acceptés, 1936-1954*, 1 carton, cote : 20144707/138

Série R : Les Musées nationaux pendant la Seconde Guerre Mondiale et l'évacuation des œuvres

R5 : *Plans et opérations d'évacuations (Louvre et musées nationaux) : 1936-1954*, 6 liasses, cote : 20144792/36, chemise 7 : Art moderne (1942-1945)

R20.1 : *Personnel, matériel, défense passive : 1938-1958*, 1 liasse, cote : 20144792/54

Série F21 : Beaux-Arts

Achats d'œuvres (arrêtés collectifs), 1918-1940, 1 carton, cote : F/21/4761

Administration : fonctionnement de l'administration et de la direction générale des Beaux-Arts, 1940-1944, 1 carton, cote : F/21/8086

Budget annuel, répartitions des crédits 1941-1948, 1 carton, cote : F/21/7095

Commandes et achats d'œuvres d'art, généralités, 1 carton, cote : F/21/4156

Créations des commissions, sous-commissions, délégations d'achats d'œuvres d'art aux artistes (procès-verbaux, liste des peintres, prix), 3 cartons, cote : F/21/4758 à F/21/4760

Documents relatifs à l'organisation des services de l'administration des Beaux-Arts : Comités, commissions et conseils dépendant des Beaux-Arts, 1 carton, cote F/21/3982(A)-(B)

Rapports budget des Beaux-Arts, *1940-1941*, 1 carton, cote : F/21/3981

Registre des commandes et achats, 1937-1940, 1 registre, cote : F/21/7050

Règlement concernant les commandes et acquisitions d'œuvres d'art, 1878-1937 ; Listes des achats et commandes de l'Etat, 1937-1946, 1 carton, cote F/21/7048

Série AA : Direction des Musées de France

3AA1 : *Procès-verbaux des musées nationaux et arrêtés ministériels, 1942-1959*, 1 carton, cote : 20150333/541

Série BB : Archives des musées nationaux, Registres des procès-verbaux du conservatoire du musée du Louvre, des musées impériaux et nationaux, du comité consultatif des musées nationaux, du conseil artistique de la RMN, et des commissions révolutionnaires

3BB6 : *Procès-verbaux du Conseil des musées nationaux et du Conseil artistique de la Réunion des musées nationaux, 12/01/1937-06/12/1944*,1 registre, cote : 20150157/116

b. Imprimés

Essais/Récits autobiographiques écrits par des contemporains des faits

Membres du Parti national-socialiste :

ABETZ Otto, *Mémoires d'un ambassadeur, histoire d'une politique franco-allemande*, Paris, Stock, 1953.

HITLER Adolph, Mein Kampf, Paris, Nouvelles éditions latines, 2014.

ROSENBERG Alfred, Le Mythe du XXe siècle, Paris, Avalon, 1986.

Fonctionnaires français :

BAZIN Germain (sous la dir. de), *Histoire de la peinture moderne*, New-York/Londres/Paris, Hypérion, 1950.

CASSOU Jean, *Une vie pour la Liberté*, Paris, Robert Laffont, 1981.

DORIVAL Bernard, *La Peinture française*, Paris, Larousse, 1941-1942.

DORIVAL Bernard, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, Paris, A. Somogy, 1961.

DORIVAL Bernard, *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, (3 tomes), Paris, Gallimard, 1943-1946.

HAUTECOEUR Louis, *Les Beaux-Arts en France, Passé et Avenir*, Paris, A. et J. Picard et C°, 1948.

HILAIRE Georges, *Les Lauriers inutiles - traité sur une politique des Beaux-Arts*, Paris : Nouvelles éditions latines, 1949.

HUYGHE René, *La peinture française : les contemporains*, Paris, Pierre Tisné, 1939.

VALLAND Rose, Le front de l'art : défense des collections françaises : 1939-1945, Paris, Réunion des musées nationaux, 2014.

Catalogues d'exposition

Chefs-d'œuvre de l'art français, Palais national des arts (Paris), 1937, Paris, impr. de P. Aulard, 1937.

Origines et développement de l'art international indépendant, Musée du Jeu de Paume (Paris), 30

juillet-31 octobre 1937, Paris, [s.n.], 1937.

AULANIER Christiane, *La donation Paul Jamot*, Musée de l'Orangerie (Paris), avril-mai 1941, Paris, Musée de l'Orangerie, 1941.

Le Juif et la France, Palais Berlitz (Paris), septembre 1941-janvier 1942, Paris, Institut d'étude des questions juives, 1941.

DONATIONS Vuillard : 1868-1940, novembre 1941-février 1942, Orangerie des Tuileries (Paris), Paris, Musées nationaux, 1941.

Arno Breker, Musée national de l'Orangerie (Paris), 15 mai-31 juillet 1942, Berlin, O. von Holten, 1942.

Musée national d'art moderne : exposition permanente, Musée national d'art moderne (Paris), Paris, Musée national d'art moderne, 1942.

Périodiques et articles

BAZAINE Jean, "Le Musée d'Art moderne", *La Nouvelle Revue Française*, n°346/décembre 1942, p.740-743.

CASSOU Jean, "L'art et la nation", *Arts de France*, n°1, 1945.

DORIVAL Bernard, "Musée d'Art Moderne. Peintures de maîtres contemporain", Bulletin des Musées de France, avril 1946, p. 15-20.

LADOUE Pierre, "Les achats et commandes de l'Etat aux artistes en 1942", *Revue des Beaux-Arts de France*, avril-mai 1943, p. 213-222.

LADOUE Pierre, "Les achats et les commandes de l'Etat aux artistes en 1941", *Revue des Beaux-Arts de France*, octobre-novembre 1942, p. 22-30.

LADOUE Pierre, "Les récentes acquisitions des musées nationaux : au Musée d'art moderne", *Revue des Beaux-Arts de France*, octobre-novembre 1943, p.73-77.

LADOUE Pierre, "Ouverture partielle du Musée national d'art moderne", *Revue des Beaux-Arts de France*, octobre-novembre 1942, p. 77-82.

II. Bibliographie critique

Ouvrages portant sur la vision esthétique du parti national-socialiste et l'épisode des spoliations d'œuvres d'art

CASSOU Jean, *Le pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France : recueil de documents*, Paris, Ed. du Centre, 1947.

DUSCHENE Jean-Patrick, *L'art dégénéré selon Hitler : la vente de Lucerne, 1939*, la Cité Miroir (Liège), 16 octobre 2014-29 mars 2015, Liège, Musée d'art moderne, 2014.

FELICIANO Hector, *Le musée disparu : enquête sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*, Paris, Gallimard, 2008.

LE MASNE DE CHERMONT Isabelle (sous la dir. de), *A qui appartenaient ces tableaux ? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme (Paris), 25 juin-26 octobre 2008 [Musée d'Israël (Jérusalem) 18 février-3 juin 2008], Paris, Réunion des musées nationaux, 2008.

LE MASNE DE CHERMONT Isabelle, SCHULMANN Didier, *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2000 œuvres confiées aux musées nationaux*, Paris, la Documentation française, 2000.

MICHAUD Eric, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

PALMIER Jean-Michel (sous la dir. de), *L'art dégénéré : une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, J. Bertoin, 1992.

RICHARD Lionel, *Le nazisme et la culture*, Paris, Maspéro, 1978.

Ouvrages sur la vie artistique française pendant l'Occupation

AMELINE Jean-Paul, *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique*, Centre Georges Pompidou (Paris), 1997 [19 décembre 1996-7 avril 1997], Paris, Flammarion, 1996.

BERTRAND DORLEAC Laurence (sous la dir. de), *L'art en guerre : France, 1938-1947*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012-17 février 2013, Paris, Paris-Musées, 2012.

BERTRAND DORLEAC Laurence, "La question artistique et le régime de Vichy", Politiques et pratiques culturelles dans la France de Vichy, Paris, *Institut d'histoire du temps présent*, n° 8/1988, p. 89-104.

BERTRAND DORLEAC Laurence, "L'art en France sous l'occupation : Paris sous la botte nazie", *Beaux-Arts Magazine*, n° 132/mars 1995, p. 102-111.

BERTRAND DORLEAC Laurence, "Les artistes des années sombres", *Artpress*, n° 156/mars 1991, p. 64-67.

BERTRAND DORLEAC Laurence, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, 2010.

BERTRAND DORLEAC Laurence, *Histoire de l'art : Paris 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.

BERTRAND DORLEAC Laurence, *L'art de la défaite : 1940-1944*, Paris, Ed. du Seuil, DL 1993.

GUEGAN Stéphane (sous la dir. de), *Les arts sous l'Occupation : chronique des années noires*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts, 2012.

LE BOTERF Hervé, *La vie parisienne sous l'Occupation*, tome II, Paris, France-Empire, 1975.

ORY Pascal, *Paris 40-44, la vie artistique, cinématographique, journalistique et mondaine pendant l'Occupation*, Paris, Les dossiers du Clan/n°2, 1967.

Paris, Paris : créations en France, 1937-1957, Centre Georges Pompidou (Paris), 28 mai-2 novembre 1981, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

RIOUX Jean-Pierre, *La vie culturelle sous Vichy*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Ouvrages sur les rapports entre les institutions culturelles et l'Etat

BERTRAND DORLEAC Laurence, "Art, État et idéologies aux XIXe et XXe siècles", *Perspective : la revue de l'INHA*, n° 1/2012, p. 41-55.

CALLU Agnès, *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940 : genèse et fonctionnement*, Paris, École des chartes, 1994.

GENET Marie-Claude, *Art et Etat sous la IIIe République, le système des Beaux-Arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981, Histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, Cierec, 1982.

Ouvrages portant sur l'art moderne et/ou l'histoire du Musée national d'art moderne

ALARY Luc, *De l'art vivant à l'art moderne : genèse du Musée national d'Art moderne*, Lille, A.N.R.T., 1998.

BEAUSEJOUR Christophe, *Etude de personnalités du monde des musées : Jean Cassou conservateur du Musée national d'art moderne*, Mémoire d'étude sous la dir. de Geneviève BRESC-BAUTIER, Paris, Ecole du Louvre, 1992.

BERTRAND DORLEAC Laurence, "Les Fausses continuités : l'ouverture du Musée d'art moderne en 1942", *Traverses*, n° 3/automne 1992, p. 78-91.

BERTRAND-DORLEAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge, MONNIER Gérard (sous la dir. de), *Où va l'histoire de l'art contemporain ? Objets, méthodes, territoires*, Paris, L'Image Ecole nationale des Beaux-Arts, 1997. Colloque 16, 17, 18 février 1995.

CHARENSOL Georges, *Pour un musée français d'art moderne : une enquête de "L'Art vivant" en 1925*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

CHARVIER Alexandra, *Bernard Dorival : l'itinéraire d'un conservateur au Musée national d'art moderne, 1942-1968*, Mémoire d'étude sous la dir. de Geneviève BRESC-BAUTIER et Marc BORMAND, Paris, Ecole du Louvre, 1999.

DAIX Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne: Le XXe siècle*, Paris, Odile Jacob, 1998.

FUCHS Perrine, *Bernard Dorival : l'art et le musée aux prises avec le XXe siècle, 1941 - 1968*, Mémoire d'étude sous la dir. de François-René MARTIN, Paris, Ecole du Louvre, 2010.

LAWLESS Catherine, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986.

LE BON Laurent (sous la dir. de), *Chefs-d'œuvre ?*, Centre-Pompidou Metz (Metz), 12 mai 2010-29 août 2011, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010.

MINNAERT Jean-Baptiste, "Un Palais pour deux musées d'art moderne", *Palais de Tokyo magazine*, n° 15/printemps 2012, p. 23-36

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

SCHULMANN Didier, "Mon cher ami, ce n'est pas moi qui ai construit le Musée d'Art moderne, ni moi non plus qui en ai choisi l'emplacement", *Palais de Tokyo magazine*, n° 15/printemps 2012, p. 36-53.

Index des noms

A

Abetz 23, 37, 53
Alix 47, 141
Antral 141
Asselin 95, 141

B

Bazaine 101, 142, 143
Bénédite 41, 42
Berthellemy 69, 71, 85
Boccioni 137
Bonnard
  Abel 24, 33
  Pierre 36, 46, 47, 100, 121, 124
Bousingault 141
Braque 30, 36, 47, 92, 97, 100, 103, 104, 140, 144, 149
Breker 32, 105, 112, 157

C

Caillebotte 41, 42, 46
Cain 25
Camoin 143
Cassou 14, 26, 32, 50, 65, 68, 90, 92, 93, 96, 103, 121, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 159
Ceria 67, 71, 121, 128, 129
Chagall 29, 93, 107, 137, 150
Chirico 137
Cochet 110, 141
Coubine 71, 141

D

Dali 137
Daragnès 141
Darquier de Pellepoix. 33
David-Weill
  David 147
de Brinon 31
de Chennevières 43
de Vlaminck 33
Delaunay
  Robert 104, 144, 148
  Sonia 37
Delteil 46
Denis 71, 85, 94, 121, 123, 146
Derain 30, 33, 36, 47, 92, 102, 143
Desnoyer 95, 97, 101, 121, 126, 127, 131, 145
Despiau 33, 47, 86, 100, 102
Dezarrois 26, 42, 84, 89, 90, 103, 133, 136, 137
Dezzarois 64, 84
Dorival 26, 32, 62, 85, 96, 97, 100, 111, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 144, 149, 159
Dufy 47, 71, 75, 92, 143
Dunoyer de Segonzac 33, 47, 70, 102, 141

E

Eisenschitz 107
Epting 53
Ernst 29, 37, 38, 137
Escholier 26, 50

F

Fautrier 141
Flechtheim 47
Friesz 33, 47, 95, 102, 143

G

Gaboriaud 141
Gauguin 30
Gernez 141
Gleizes 144
Goerg 95, 141
Göring 30, 37, 54
Gromaire 47, 141

H

Hautecoeur ..26, 27, 33, 47, 48, 50, 52, 53, 58, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 127, 132, 133
Hayden 107
Hilaire 27
Hitler 22, 23, 27, 28, 29, 30, 34, 53, 54
Huisman 25, 26, 49, 65, 80, 82, 88, 90, 107

J

Jamot 38, 69, 70
Jaujard 26, 27, 51, 54, 65, 90, 92, 96, 111, 113, 117, 147

K

Kandinsky 9, 10, 29, 37, 104, 137
Klee 37, 137

L

La Fresnaye 69, 92, 93, 140, 144
La Patellière 62, 69, 71, 85, 141, 146, 148
Ladoué 26, 70, 79, 85, 86, 88, 90, 93, 94, 95, 96, 111, 113, 116, 117, 119, 120, 131, 133
Lapicque 69, 97, 101, 145
Laprade 46, 71, 76
Laurencin 30, 47, 92, 94, 121, 124, 130, 140, 149
Laurens 47, 104
Laval 24, 54
Le Corbusier 49
Le Fauconnier 47
Lebrun 23, 49
Léger 36, 47, 69, 100, 103, 144, 149
Legueult 33, 95, 97, 101, 102, 145

Lhote 130, 140, 149
Lipschitz 104
Lotiron 71, 141

M

Maillol 33, 47, 75, 100
Manessier 97, 101, 145
Marchand 95, 101, 141, 145
Marcoussis 103, 136, 137
Marquet 46, 47, 69, 71, 88, 94, 121, 127, 128, 143
Matisse 30, 36, 46, 47, 92, 94, 100, 101, 103, 121, 143, 148, 149
Maurice Denis 47, 70
Metternich 27
Miro 137, 150
Modigliani 125, 137
Mondrian 37, 137, 151
Moreau
Luc-Albert 141

P

Péquin 141
Perret 33, 49
Pétain 17, 22, 23, 24, 25, 31, 37, 53, 93, 98
Picasso ... 30, 36, 47, 75, 84, 103, 104, 136, 137, 140, 149, 150

R

Rosenberg
Alfred 28, 36
Paul 36, 144
Rouault 47, 92, 143, 148
Roussel 70, 71

S

Savin 95, 141
Savreux 141
Séraphine 148
Severini 137
Soutine 137
Steinlen 107

T

Tanguy 37

U

Uhde 149
Utrillo 47, 71, 124, 125, 140

V

Valadon 86, 121, 124, 125, 140
Valland 53
Vallat 33
Van Dongen 33, 47, 69, 71, 85, 102, 107, 128, 150
Van Gogh 30
van Hasselt 107
Vergé-Sarat 141
Villon 66, 95, 121, 130, 131, 140
Vlaminck 47, 71, 102, 121, 125, 126, 127, 143
von Behr 36, 54
Vuillard .38, 47, 53, 69, 70, 75, 86, 94, 114, 121, 122, 123, 157

W

Walch 101, 145
Waroquier 67, 95, 121, 128, 129, 141
Welsch 95, 141

Z

Zay 23, 26
Zendel 107