



L'ART EN GUERRE

FRANCE 1938-1947

DE PICASSO À DUBUFFET

12 OCTOBRE 2012 - 17 FEVRIER 2013

www.mam.paris.fr

MUSÉE
D'ART
MODERNE
DE LA VILLE DE PARIS

Partenaires du MAM Paris : Parisiennes et Parisiens



Mairie de Paris



© MAM Paris - Art et Musée de la Ville de Paris - 100 rue de Valenciennes - 75013 Paris - France - Tél. 01 42 77 53 00 - www.mam.paris.fr

Sommaire

Communiqué de presse	p 3
Catalogue de l'exposition	p 5
Parcours de l'exposition	p 10
Service culturel	p 15
Informations pratiques	p 16

Annexe : liste des visuels disponibles pour la presse

Contact presse

Peggy Delahalle
Tél. : 01 53 67 40 50
E-mail : peggy.delahalle@paris.fr

L'Art en guerre

France 1938-1947

De Picasso à Dubuffet

12 octobre 2012 – 17 février 2013

L'exposition du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris montre comment les artistes ont modifié en profondeur les contenus et les formes de l'art en France de 1938 à 1947, dans un contexte menaçant d'oppression et de pénurie. Près de 400 œuvres de plus de 100 artistes sont présentées en une dizaine de séquences fortes complétées par de nombreux points documentaires et filmiques inédits.

En introduction, l'*Exposition internationale du Surréalisme de janvier 1938* apparaît comme prémonitoire au moment de la montée des périls, avant même les accords de Munich et « sous l'angle du sombre » et de « l'étouffant » défini par André Breton et Marcel Duchamp. Certains de ses exposants seront bientôt arrêtés alors que les autres tenteront de s'exiler sans que ce soit toujours possible.

Après la drôle de guerre et la défaite de la France, avec l'Occupation nazie et l'instauration du régime de Vichy, jusque dans les nombreux camps d'internement et les prisons en France, on crée encore : des œuvres de survie traduisent l'énergie désespérée d'artistes qui adaptent leur processus de création et leurs matériaux - cire, ficelle, pierre, papier à musique ou d'emballage, etc. (Bellmer, Brauner, Ernst, Freundlich, Gotko, Gumichian, Hamelin, Kolos-Vary, Lévy, Nussbaum, Payen, Prieto, Rosenthal, Salomon, Soos, Springer, Taslitzky, Warszawski, Wols...).

Les artistes sont condamnés à s'adapter aux nouvelles réalités des années noires et, pour certains d'entre eux, à la clandestinité dans les refuges : à Marseille, Grasse, Sanary ou Dieulefit (Arp, Brauner, Sonia Delaunay, Hausmann, Magnelli, Masereel, Räderscheidt, Steib, Taeuber, Tita ...). Dans la partie la plus visible de la scène parisienne, dominent les maîtres réfractaires, Matisse, Picasso, Bonnard, Rouault, et les « jeunes peintres de tradition française » qui s'en réclament (Bazaine, Estève, Fougeron, Lopicque, Manessier, Singier...). L'ouverture partielle du Musée national d'art moderne, en 1942, au Palais de Tokyo, permet de saisir le goût timoré de l'époque expurgée de ses « indésirables » : juifs, étrangers, anticonformistes, etc. Par contraste, la galerie Jeanne Bucher est l'une des rares exceptions à présenter (sans publicité) des pièces d'artistes jugés « dégénérés » par la propagande totalitaire en Allemagne mais aussi en France. (Klee, Domela, Kandinsky, De Staël...). Quant à Picasso, l'audace est intacte : interdit d'exposition et reclus dans son atelier des Grands-Augustins, il multiplie les chefs-d'œuvre : *L'Aubade*, *le Grand nu*, les *Têtes de mort*, les dessins érotiques, *Tête de taureau* ou sa pièce de théâtre *Le désir attrapé par la queue*.

Entre 1944 et 1947, les œuvres de l'après-guerre répondent à la violence faite aux corps et aux esprits depuis des années. Cette partie de l'exposition questionne la redéfinition des grands mouvements modernes, les uns assurent la « Reconstruction » — autour du Parti communiste français (Fougeron, Herbin, Pignon...) et du renouveau de l'Art sacré —, les autres empruntent une ligne de fuite radicale : tachisme, informel, art brut, lettrisme, récupération de déchets ou d'objets rejetés par la guerre. Tout témoigne de l'irrépressible décompression psychique à l'œuvre comme seule réponse à l'histoire (Atlan, Bissière, Debré, Fautrier, Giacometti, Hartung, Leduc, Masson, Richier, Riopelle, Soulages, Schneider, Tal-Coat...). Le premier vrai scandale après la Libération est déclenché en 1946 par l'exposition Dubuffet à la galerie Drouin : *Mirobolus*, *Macadam et Cie*. *Hautes Pates*, mis en relation avec tout ce qui compte alors en matière d'art « autre » chez les naïfs, les anonymes dans les asiles ou chez tous les « anartistes » (Artaud, Bryen, Chassac, Corbaz, Duf, Forestier, Hyppolite, Michaux, Miro, Pujolle, Villeglé, Wols...).

L'exposition bénéficie de prêts exceptionnels des plus grandes institutions nationales et internationales ainsi que de très nombreux collectionneurs privés.

Plus de 100 artistes présentés dont des anonymes, Antonin Artaud, Jean-Michel Atlan, Jean Arp, André Breton, André Bauchant, Willi Baumeister, Jean René Bazaine, Hans Bellmer, Jésus Guillen Bertolin, Roger Bissière, Pierre Bonnard, David Brainin, Georges Braque, Victor Brauner, Camille Bryen, Bernard Buffet, Alexander Calder, Marguerite Caudan, Marc Chagall, Gaston Chaissac, Jean Gabriel Chauvin, Giorgio De Chirico, Aloïse Corbaz, Olivier Debré, Frédéric Delanglade, Sonia et Robert Delaunay, Paul Delvaux, André Derain, César Domela, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Gaston Duf, Max Ernst, Etienne-Martin, Jean Fautrier, Auguste Forestier, André Fougeron, Otto Freundlich, Alberto Giacometti, Edouard Goerg, Henri Goetz, Julio Gonzales, Jean Gorin, Jacques Gotko, Francis Gruber, Stella Gumichian, Etienne Hajdu, France Hamelin, Hans Hartung, Raoul Hausmann, Jean Hélion, Auguste Herbin, Hector Hyppolite, Srul Jarzembeski, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Sigismond Kolos-Vary, Wifredo Lam, André Lanskoy, Charles Lapicque, Henri Laurens, Fernand Leduc, Jean Le Moal, Fernand Léger, Jane Lévy, Myriam Lévy, Jacques Lipchitz, Kurt Löw, Alberto Magnelli, Man Ray, Frans Masereel, Alfred Manessier, André Masson, Henri Matisse, Roberto Matta, Henri Michaux, Joan Miro, Felix Nussbaum, Roger Payen, Francis Picabia, Pablo Picasso, Edouard Pignon, Guillaume Pujolle, Prieto, Anton Räderscheidt, Hans Reichel, Germaine Richier, Jean-Paul Riopelle, Horst Rosenthal, Georges Rouault, Le Douanier Rousseau, Charlotte Salomon, Gérard Schneider, Serpan, Joseph Soos, Pierre Soulages, Chaïm Soutine, Ferdinand Springer, Nicolas de Staël, François Stahly, Giordano Stroppolo, Boris Taslitzky, Joseph Steib, Sophie Taeuber-Arp, Jotz Taitz, Pierre Tal-Coat, Tita, Julius Turner, Raoul Ubac, Vago, Bram Van Velde, Victor Vasarely, Vieira da Silva, Yves Tanguy, Jacques Mahé de la Villeglé, Maurice de Vlaminck, Gérard Vulliamy, Abram Warszawski, Arthus Weisz, Wols, etc.

Le **catalogue** (400 pages, 39 euros) édité par Paris Musées sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck, réunit, sous forme d'abécédaire illustré, 200 essais signés de plus de 140 auteurs internationaux. Graphiste : Pierre Perronnet. Coordination éditoriale au Musée : Anne Montfort et Colette Taylor-Jones.

Commissariat : Jacqueline Munck et Laurence Bertrand Dorléac assistées de Choghakate Kazarian, Emmanuelle de l'Ecotais, pour la photographie, Anaïs Alax et Amaru Lozano-Ocampo

Scénographie : Cécile Degos

Catalogue de l'exposition

Sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck, Edition Paris Musées

Richement illustré (plus de 400 reproductions), cet ouvrage de référence propose un panorama inédit et complet de l'art en France entre 1938 et 1947. En introduction, deux essais mettent en perspective enjeux artistiques et événements historiques, puis le catalogue des œuvres est scandé par onze textes didactiques portant sur les points forts de l'exposition. À cette première partie succède un abécédaire composé de courts essais (230 entrées) sur l'art, l'histoire culturelle, politique et sociale, confiés aux meilleurs spécialistes internationaux de cette période. L'ouvrage se conclut par une chronologie comparée (culture, histoire nationale et internationale) et une bibliographie sélective.

Sommaire

Préface du Maire

Avant propos de Fabrice Hergott, Directeur du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Introduction historique par Julian Jackson

Introduction des commissaires de l'exposition : Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck.

Catalogue

Paris, 1938 : prémonitions surréalistes

Dans les camps

Exils, refuges et clandestinités

Jeunes peintres et maîtres référents

Picasso dans l'atelier

Le Musée national d'Art moderne

Le Salon des rêves de Joseph Steib

Jeanne Bucher galerie

Libération

Décompressions

Les Anartistes

Abécédaire

Liste des auteurs

Daniel ABADIE, Natalie ADAMSON, Fabrice d'ALMEIDA, Claire ANDRIEU, Mathilde ARNOUX, Pierre ASSOULINE, Gérard AUDINET, Nuit BANAI, Cécile BARGUES, Marc Olivier BARUCH, Rémi BAUDOUI, Henri BÉHAR, Marie-Laure BERNADAC, Laurence BERTRAND DORLEAC, Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, Philippe BOUCHET, Corinne BOUCHOUX, Daniel BOUGNOUX, Nicole BOULESTREAU, Philippe BUTON, Fabienne CHAULLET, Yves CHÈVREFILS-DESBIOLLES, Myriam CHIMENES, Annie CLAUSTRES, Philippe COMAR, Victoria COMBALIA, Ariane COULONDRE, Henry-Claude COUSSEAU, Marc DACHY, Christian DELPORTE, François DENOYELLE, Christian DEROUET, Julia DROST, Fanny DRUGEON Sabrina DUBBELD, Anne-Marie DUBOIS, Ombeline DUPRAT, Pierre ENCREVÉ, Sabine FAUPIN, Alexandre FAURE, Judith FERLICCHI, Catherine FRAIXE, Paul B. FRANKLIN, Maurice FRÉCHURET, Rossella FROISSART, Dominique GAGNEUX, Valentine GAY, Pierre GEORGEL, Laurent GERVEREAU, Marie GISPERT, Frédérique GOERIG-HERGOTT, Catherine GONNARD, Agnès de GOUVION SAINT-CYR, Jean-Pierre GREFF, Laurent GRISON, Emmanuel GUIGON, Serge GUILBAUT, Fabrice HERGOTT, Denis HOLLIER, Vincent HUGUET, Marianne JAKOBI, Dominique JARRASSÉ, Choghakate KAZARIAN, Sophie KREBS, Guy KRISOPISSKO, Agnès de LA BEAUMELLE, Rémi LABRUSSE, Jeanne-Bathilde LACOURT, Claude LAHARIE, Déborah LAKS, Marc LAZAR, Brigitte LÉAL, Jean-Jacques LEBEL, Elizabeth LEBOVICI, Annie LEBRUN, Emmanuelle de l'ÉCOTAIS, Richard LEEMAN, Françoise LE GRIS, Isabelle LE MASNE DE CHERMONT, René LESNÉ, Françoise LEVAILLANT, Anne LISKENNE, Tomas LLORENS, Emmanuelle LOYER, Amaru LOZANO-OCAMPO, Laurence MADELINE, Guitemie MALDONADO, François-René MARTIN, Aurore MÉCHAIN, Olga MEDVEDKOVA, Éric MICHAUD, François MICHAUD, Gérard MILLER, Éric MOINET, Anne MONTFORT, Véronique MOULINIÉ, Jacqueline MUNCK, Philip NORD, Pascal ORY, Élizabeth PACOUD-RÈME, Alfred PACQUEMENT, Alain PAIRE, Claire PAULHAN, Denis PESCHANSKI, Emmanuel PernoUD, Florent PERRIER, Lucia PICCIONI, Emmanuelle POLAK, Martine POULAIN, Anna PRAVDOVA, Florence PUSTIENNE, Sylvie RAMOND, Roland RECHT, Scarlett RELIQUET, Nathan RERA, Lionel RICHARD, Paul-Louis RINUY, Georges ROQUE, Pascal ROUSSEAU, Gisèle SAPIRO, Martin SCHIEDER, Thomas SCHLESSER, Didier SEMIN, Hélène SERRE DE TALHOUËT, Laurence SIGAL, Anne SIMONIN, Mickaël SZANTO, Bertrand TILLIER, Olivier VANDENBOSCHE, Philippe VATIN, Julie VERLAINE, Denise VERNEREY LAPLACE, Danièle VOLDMAN, Michel WINOCK, Giovanna ZAPPERI.

Extraits du catalogue

Avant-propos de Fabrice Hergott, Directeur du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Soixante-dix ans après, les années de la Seconde Guerre mondiale sont présentes dans tous les esprits. Dans un siècle qui n'a pas manqué d'atrocités, elles en constituent le paroxysme. Elles sont les années vers lesquelles l'esprit se tourne et se retourne sans cesse. Comment cela a-t-il été possible ? Comment les hommes et les femmes ont-ils vécu ? Pourquoi cela s'est-il passé ainsi ? Qu'ont-ils fait ? Cela, à l'infini. Il existe des milliers de livres et de films, d'innombrables témoignages et aucune période de l'histoire humaine ne semble avoir été à ce point documentée. Il n'y a pourtant jamais eu d'exposition montrant spécifiquement l'art de cette époque, rassemblant des œuvres et cherchant à voir ce que les artistes ont réalisé pendant ces années tragiques qui vont de la guerre d'Espagne au commencement de la guerre froide.

L'ambition de cette exposition est de commencer à répondre à cette interrogation. En partant de l'hypothèse que les artistes ont continué à faire de l'art alors que l'humanité s'entretenait et que la terreur régnait. Or, c'est précisément contre cette menace permanente que les hommes et les femmes ont travaillé tant qu'ils ont pu, développant en réponse des œuvres qui étaient une façon de ne pas baisser la tête, de ne pas se laisser emporter par la violence de l'histoire et d'une guerre bien plus atroce que tout ce que l'on avait pu prévoir.

Il y a quinze ans, en 1997, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris a déjà été le premier à envisager l'art des années 1930 sous le titre « Les temps menaçants ». L'exposition montrait à l'échelle européenne la fabuleuse créativité des artistes prise entre le souvenir d'un premier conflit dévastateur et la perspective de sa répétition. Il était tentant de sortir de cette exposition fleuve en essayant de se représenter ce qui se produirait une fois la menace accomplie et l'Europe tombée dans le gouffre de la guerre et de l'extermination. Mais, il y a quinze ans, une exposition sur les années 1940 paraissait inenvisageable. Comment représenter l'art d'un monde en guerre ? La solution est venue petit à petit. Par une meilleure compréhension de cette période – la recherche historique ayant fait en dix ans de très nombreuses avancées – et, peut-être aussi, par une certaine prise de distance dans le traitement d'un sujet toujours polémique. Les années 1940 sont en France les années de la collaboration, au moins autant que celles de la Résistance, une réalité qui n'est pas sans poids. En l'acceptant, et en l'installant comme un fait dans un paysage plus large, les nuances d'une situation devenaient plus visibles. Sans le travail d'éclaircissement initié par Laurence Bertrand Dorléac il y a trente ans avec son livre *L'Art de la défaite*, l'idée d'une telle exposition aurait mis bien plus de temps à germer, à laisser entrevoir la réalité d'une époque où, l'Europe n'étant plus que le théâtre d'innombrables massacres, l'impératif de la survie demandait aux artistes de travailler cachés. C'est pourquoi le fait d'envisager une représentation de l'art dans les années 1940 à l'échelle de la France a bien plus de sens qu'il n'en a pour les années 1930. Les misères de la guerre, matérielles et morales, ont imposé un repli et donné au pays géographique (mais également historique) une tout autre dimension que celle qu'il avait dans les décennies précédentes. La France était redevenue un grand pays difficile à traverser, avec des campagnes lointaines et vides. Julien Gracq évoqua cette vacuité et cet allongement de l'espace et du temps à l'heure où il était professeur de géographie à Caen.

L'invasion hitlérienne et sa violence ont isolé les pays et les personnes dans autant de replis et de zones de survie. Et ce n'est pas l'atroce slogan d'une « Europe unie contre le bolchevisme » qui pouvait changer quoi que ce soit à ce brutal bouleversement de l'espace et du temps. Combien d'hommes et de femmes au mépris du danger ont fait des œuvres que l'on continue de découvrir et dont le courage nous étonne ? Le régime en France était-il de quelques degrés moindre dans son horreur qu'en Belgique, aux Pays-Bas et, bien sûr, en Allemagne ? Peut-être l'attachement à la France et à la culture patriotique d'une prestigieuse tradition a-t-il permis de défendre l'idée d'un art français, en soi dès le départ un acte de résistance. Peut-être qu'après la Première Guerre mondiale, ceux qui vivaient la Seconde savaient qu'ils *revivaient ici les tranchées*. D'un pays à l'autre, la situation était différente même si, en France, la répression n'a cessé de se durcir.

Cette exposition est ainsi une manière d'essayer de comprendre ce qu'il s'est passé pendant ces années, pas seulement dans l'espace officiel des expositions, d'ailleurs peu consistant, mais dans l'intimité des œuvres et des pensées. Les contemporains ont presque tous vu les œuvres qui ont été réalisées, une partie a même été montrée dans des galeries aux heures les plus sombres. Toutefois, elles semblent ne pas l'avoir été assez, ne pas avoir pris une forme suffisamment officielle ou visible pour que les autorités se soient senties dans l'obligation de fermer les lieux de leur exposition. Certaines de ces œuvres sont bien entendu de violents plaidoyers contre l'occupant et la collaboration, d'autres sont une déclaration en faveur de la Liberté. En 1941, Jean Paulhan, dès les premières lignes de son *Braque le patron*, vante la liberté comme la plus grande des vertus. Avant d'être armée, la lutte semble d'abord exister à travers les mots et les œuvres, telles des sondes qui portent des idées et les diffusent. Ce travail par petites avancées est sans doute la caractéristique de cet art de crise.

La création dans ces temps difficiles fut originale, elle chercha à résister et à contourner la peur. Parce que l'on ne peut pas toujours répondre de front, à la violence, à la monumentalité de la guerre et des idéologies, par des œuvres grandiloquentes. On découvre ainsi une époque riche, souterraine, pleine de subtilités et de demi-teintes, contre une vision officielle dont l'arrogance ne permettait plus de réplique. Ne rien dire, paraître stupide, avoir l'air et être fou, autant de stratégies devenues des formes de camouflage, de survie et finalement d'action. L'art informel naît par opposition à la terreur de la forme, de l'ordre, de la raison, de tout ce qui est pris en otage, de la prise d'otage elle-même.

Dans les pires situations, sous le poids d'une pensée normative, de la propagande permanente et de la peur physique, les artistes ont su créer une diversité d'alternatives qui nous étonne. Bien avant que le langage ne soit remis en cause, c'est une certaine convention de l'œuvre plastique, de l'image, de l'art que les artistes ont refusée de reproduire. Ce dégoût de l'usage, de la bonne manière contribuera aux révolutions de l'art actuel, qui trouve ses vraies origines autant dans le cubisme et Cézanne que dans ce temps où les académies et l'apologie d'un certain ordre étaient devenues impossibles à suivre. Après la Première Guerre mondiale, la Seconde Guerre et l'expérience de l'Occupation ont réinstallé le refus de terreur au cœur de la modernité. Un refus d'une grande diversité de formes s'étendant du témoignage (de la violence, des camps) à la métaphore, à la matière ou à l'absence. En cela sans doute, cette exposition apporte aujourd'hui une réponse, comme ce fut le cas pour « Les temps menaçants », aux inquiétudes d'une époque. Elle nous rappelle que face à tout discours dominant, à toute « terreur », il existe une alternative.

L'exposition « L'art en guerre » n'aurait pu avoir lieu sans que son initiative, prise il y a plus de cinq ans, n'ait été relayée, discutée, reprise et affinée. Sophie Krebs et Jacqueline Munck ont été les premières à travailler sur le sujet, avec le soutien et l'avis éclairé de Christian Derouet. Tous les trois ont fixé un premier cadre historique et chronologique. Mais c'est à la contribution de Laurence Bertrand Dorléac, à sa parfaite compétence, associée à celle de Jacqueline Munck, que l'on doit toute la réalité de « L'art en guerre ». Leur entente idéale, ainsi que leurs innombrables qualités, dont une grande humilité, ont été primordiales pour la réalisation de l'exposition et de son catalogue – à propos duquel je n'oublie pas les contributions essentielles d'Anne Montfort et d'Hélène Studievic. Sans elles, sans l'apport théorique de multiples spécialistes, sans l'immense travail mené, auxquels il faut ajouter les accords des prêteurs, privés et institutionnels, rien n'aurait été possible. Et ce tout existe bien entendu grâce à la complicité et à l'engagement des équipes de la Ville de Paris, de Paris-Musées et de l'ensemble du personnel du musée d'Art moderne. Je les en remercie tous infiniment.

Introduction des commissaires de l'exposition : Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck

L'exposition comme lieu de recherche

[...] À quoi servit l'art ou en quoi ne servit-il à rien d'autre qu'à espérer durant cette période ? Comment les artistes envoyèrent-ils des signaux de détresse dès *l'Exposition internationale du surréalisme* en 1938 et jusque dans les années d'après-guerre où les œuvres témoignent de la déchirante décompression des corps et des esprits après les années sombres où toutes les libertés étaient officiellement bannies, où la pénurie empêchait l'action (mais pas le détournement), où l'on devait se cacher pour créer quand on n'était pas envoyé sous les barreaux. Quel intransigent besoin de vivre et de résister à la mort en créant fait-il le lien entre les œuvres de Picasso interdit d'exposition et symbole de l'art « décadent » et les objets de survie des artistes connus ou anonymes travaillant avec les moyens de fortune dans les camps d'internement ou les prisons ? Entre les rêveries antinazies peintes par le petit fonctionnaire alsacien Joseph Steib et les délivrances psychiques des patients des asiles de Saint-Alban qui servait de refuge à des résistants. Comme si la raison ne pouvait désormais plus se cacher que chez les « fous ».

Poser ce genre de questions équivaut à envisager une histoire de l'art anthropologique qui ne saurait exister sans sa dimension historique. Le contexte compta plus que jamais et pesa plus lourdement que jamais sur les créations. Le titre que nous avons choisi a pu choquer ceux qui n'admettent pas le lien entre l'art et la guerre s'impose pour toutes les raisons que nous avons évoquées. L'art en guerre vaut par ailleurs par ce qu'en dira magnifiquement Giacometti :

«Je fais certainement de la peinture et de la sculpture et cela depuis toujours, depuis la première fois que j'ai dessiné ou peint, pour mordre sur la réalité, pour me défendre, pour mieux attaquer, pour me nourrir, pour grossir ; grossir pour mieux me défendre, pour mieux me défendre, pour mieux attaquer, pour accrocher, pour avancer le plus possible sur tous les plans, dans toutes les directions, pour me défendre contre la faim, contre le froid, contre la mort, pour être le plus libre possible ; le plus libre possible pour tâcher – avec les moyens qui me sont aujourd'hui les plus propres — de mieux voir, de mieux comprendre ce qui m'entoure, de mieux comprendre pour être le plus libre, le plus gros possible, pour dépenser, me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir ? pour la joie ? de la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre.¹»

Pour comprendre en quoi cette exposition se devait de restituer ce que furent les formes de résistance à l'oppression, il suffit d'observer la présence massive des artistes modernes sur le sol français avant, pendant et après l'occupation nazie et le régime de Vichy : de tous les artistes du nord qui avaient assisté à la montée du nazisme et du totalitarisme, aux Espagnols qui avaient combattu Franco, en passant par les exilés de toute l'Europe de l'Est, qui avaient eux aussi assimilé l'art moderne à la liberté politique. Il nous faut regarder ce que furent les condamnations dans les œuvres elles-mêmes, de la politique mise en place contre un art décrété par les nazis « dégénéré » mais dont la stigmatisation dépassa de très loin les cercles hitlériens. Picasso dira que l'art est un instrument de guerre contre l'ennemi, il était bien placé pour savoir que le monde pouvait basculer dans l'horreur. En 1944, après la Libération et son entrée au Parti communiste français, il passa pour un héros de l'avoir compris avant tout le monde et d'avoir prolongé son œuvre telle une mission de résistance comme une autre, à l'usage de lui-même mais aussi de l'avenir, alors qu'il était interdit d'exposition. Ses œuvres en témoignent amplement dans leur révolution permanente des formes et des matières. Et quand on jouera chez les Leiris à Paris sa pièce écrite sous l'Occupation, *Le désir attrapé par la queue*, le portrait de son ami Max Jacob mort au camp de Drancy (Seine Saint-Denis, France), accroché au mur, veillera sur ses amis vivants.

Comme Picasso, les surréalistes avaient eu raison avant tous, dans la dernière exposition libre et internationale de l'avant-guerre, avant la fermeture de la France sur elle-même. Si notre exposition débute avec elle, dans l'atmosphère suffocante de l'époque, c'est pour insister sur cette descendance de Goya qui dessinait à l'ombre de la Raison les sorcières, les masques et les bandits dans les *Caprices*, comme le préambule des *Désastres de la guerre*. Les surréalistes prévoaient les effets de Munich, cette défaite avant la défaite dont certains allaient payer le prix fort, internés très vite dans les camps, comme Ernst ou Bellmer. Ils avaient vu l'histoire basculer dans l'horreur en 1914. Ils en présentaient à leur façon les effets, l'inconscient, le cauchemar, dans une nuit où les faits se voient mieux que le jour.

À partir de là, et surtout après, la drôle de guerre qui ne fut pas beaucoup représentée si ce n'est par le dessin fidèle de la vie quotidienne des soldats dans l'attente, après la défaite, il y eut ceux qui purent s'exiler à l'étranger et ceux qui échouèrent en raison du manque de moyens, de contingences hasardeuses, de la légèreté de ceux qui pouvaient les aider mais surtout à cause de la puissance infernale du réseau qui servait à traquer les indésirables. C'est dans cet enfer d'inquiétude que l'on créa encore,

¹ Giacometti, *XX^e siècle*, n°9, juin 1957, p 35 ; in *Ecrits*, ed. Hermann, 1990, p 77)

comme l'auteur qui n'a laissé aux survivants qu'une misérable carte à jouer proche de celle que dessinèrent les surréalistes réfugiés à Marseille. De Myriam Lévy dont on ne sait rien sauf qu'elle fut exterminée dans les camps, il ne reste que sa dame de pique dont le visage est traversé du mur de pierre d'une prison, le cœur fiché d'un couteau d'où coule une mare de sang. Terrible testament qui légitime à lui seul cette exposition où il est présenté comme une œuvre d'art parmi les autres. Comme celles de Charlotte Salomon et de Felix Nussbaum qui seront exterminés à Auschwitz, ou celle de Friedlich assassiné au camp de Lublin-Majdanek, etc.

Les menus travaux des jours et des nuits des autres sont aussi restitués, même s'ils ne sont pas des chefs-d'œuvre (à l'aune de leur valeur d'assurance). Ils sont pour nous les témoignages précieux de l'humanité dans la tourmente. On ne dira jamais assez la force de résistance dans la création à la morbidité du totalitarisme. Les trésors d'invention pour faire d'un rien le tout. Il suffit de regarder : Picasso détourner une selle de vélo et son guidon pour mettre au monde une tête de taureau, les cires imaginées par Brauner affolé par ses ennemis mais toujours à l'affût du moyen de défier le chien noir de ses persécuteurs, les ficelles de Magnelli caché à Grasse avec ses amis quand il ne procèdent pas ensemble (avec Arp, Sophie Taeuber, et Sonia Delaunay) à des œuvres collectives que nous montrons comme les preuves de solidarités jusque dans l'invention des formes, les photographies de Hausmann qui tient le flambeau de Dada dans son château retiré de tout, alors même que le mouvement était né dans le désastre de la Grande Guerre pour être complètement éclipsé pendant les années 1920-1930, 1940. [...]

Après la Libération, l'heure était enfin venue de décompresser. Tout était bon pour détourner la langue usée par la propagande. C'est le sens à donner aux premières manifestations des lettristes, ou de la minuscule sculpture de Villeglé composée avec les restes de fils de fer trouvés près de mur de l'Atlantique. Elle clôt notre exposition, qui travaille surtout à montrer la part de l'invisible, en son temps minoritaire : tout ce qui continuait clandestinement, sans réseaux apparent mais avec la virulence née de ces temps de pénurie intégrale de biens, de matériaux mais surtout de liberté. Pour avoir une idée de la norme contre laquelle venaient buter toutes ces œuvres incertaines, la présentation officielle du Musée d'art moderne qui ouvrit ses portes au cœur de l'été 1942, suffira sans doute à rendre compte du goût majoritaire de l'époque. Les événements se déroulaient à quelques mètres de notre exposition, là où s'ouvre à nouveau le Palais de Tokyo, dans un esprit à l'opposé de l'étroitesse qui présidait à cette manifestation prévue pour éviter une nouvelle réquisition de l'occupant nazi. En réalité, le pendant français de l'exposition des surhommes d'Arno Breker imposé en grande pompe à l'Orangerie des Tuileries quelques temps plus tôt. Cet accrochage sera la jauge qui permettra d'évaluer la liberté de tout le reste de l'art qui nous semble aujourd'hui important, à l'inverse de ce qu'il était considéré à l'époque.

Cette exposition servira donc de révélateur à tout ce qui demeura dans le secret des lieux et des ateliers, des refuges, des camps, des prisons et des asiles, par la force des choses, à l'ombre de l'histoire.

Parcours de l'exposition

1. PARIS 1938 : PRÉMONITIONS SURREALISTES

Le lundi 17 janvier 1938, la galerie des Beaux-Arts ouvrait la première grande rétrospective internationale du surréalisme organisée à Paris par André Breton entouré de Éluard, Duchamp, Dalí, Ernst, Man Ray, Paalen, Tanguy, Masson, Seligmann, Mossé, Arp, Domínguez, Miró, Marcel Jean, Léo Malet, Matta, Espinoza et Maurice Henry. Coup de force pour imposer une vision explosive du mouvement à travers 314 œuvres de soixante-trois artistes de seize pays et 165 documents lisibles avec des lampes de poche sur des portes révolvers, cette manifestation apparaît, avec le recul, comme une prémonition tragique, avant même les accords de Munich.

La galerie prestigieuse était métamorphosée par la mise en scène dramatique d'un cauchemar éveillé, visuel, sonore et olfactif, avec ses 1200 sacs de charbon usagés au plafond de lieux plongés dans la pénombre, ses odeurs de café et de feuilles mortes, les seize mannequins de la «ville surréaliste», ses cris d'hystériques et du coq brandi par la danseuse Hélène Vanel. Même le *Taxi pluvieux* de Dalí frappait comme un signe macabre de la Grande Guerre, que Breton et d'autres avaient vécue.

Plus politisés que leurs contemporains, les surréalistes avaient fortement pressenti les périls, ils savaient depuis leur jeunesse que tout peut basculer du jour au lendemain dans la violence, et durablement. Leur conscience demeure étonnante au moment où tant d'autres ont préféré fermer les yeux en oubliant que toute lâcheté contre Hitler devrait se payer de la catastrophe. C'est dans cet état d'esprit que Breton appelait à se démarquer à la fois d'un art dégagé du danger imminent et du réalisme défendu par le Parti communiste, avec lequel aucune entente n'était décidément possible.

Le surréalisme devait rester vivant et international, alors que la France était sur le point de se replier sur elle-même. Il libérait ses puissances occultes aux confins du poétique et du réel, à la recherche d'une catharsis efficace contre la barbarie qui allait triompher jusqu'à Paris, obligeant la plupart des participants à s'exiler en France ou ailleurs, quand ils ne seraient pas, tels Ernst ou Bellmer, envoyés en camp d'internement comme ressortissants ennemis dès l'année suivante.

2. DANS LES CAMPS

600 000 hommes, femmes et enfants furent séparés et internés dans des camps en France, entre le décret du 12 novembre 1938 et la libération du dernier d'entre eux, en mai 1946, non pour délits ou crimes mais en vertu du danger potentiel qu'ils feraient courir à l'État ou à la société.

De novembre 1938 à la défaite française du printemps 1940, au nom de la montée des périls puis de la guerre, l'internement administratif valait pour les républicains espagnols exilés, brigadistes internationaux, Allemands et Autrichiens antinazis, ressortissants des «puissances ennemies» qui avaient généralement fui les persécutions antisémites et politiques en Europe, communistes français à la suite du pacte germano-soviétique. [...]

Après la défaite de 1940 et jusqu'à l'été 1942, l'internement relevait avant tout du nouveau régime de Vichy qui s'attaqua systématiquement aux « forces de l'anti-France » - l'expression est du maréchal Pétain - : étrangers, juifs, communistes et francs-maçons. Dans le même temps, les occupants nazis adoptèrent d'autres formes de répression, mais ouvrirent des camps sous administration française à partir de mai 1941. Au printemps 1942, débuta une nouvelle phase quand le Reich, au nord comme au sud du pays, inscrivit le camp d'internement dans une logique de déportation massive et, pour les Juifs, d'extermination. Drancy devint dès lors un centre de transit vers les camps d'extermination, en particulier Auschwitz-Birkenau, alors que le régime de Vichy acceptait de participer à ce mouvement qui devait aboutir à la « solution finale ». [...]

Les pièces uniques présentées ici sont les traces irremplaçables d'une période où tout manquait. Les matériaux trouvés étaient de rebut : papiers d'emballage, boîtes, allumettes, bouts de bois, de fer ou d'os. Tout fut recyclé au profit d'une création sauvage produite dans le désastre. Même des chefs-d'œuvre naquirent dans cet enfer sordide, ne serait-ce que le manuscrit de Charlotte Salomon. Avant de partir à Auschwitz où elle serait assassinée enceinte, en 1943, après un passage à Gurs, elle écrivit et dessina dans *Leben? oder Theater? [Vie? ou théâtre?]*, 784 gouaches de commémoration de sa vie et de celle de sa famille persécutée dans un monde perdu. De même, Felix Nussbaum, passé à Saint-Cyprien et à Gurs avant d'être également exterminé à Auschwitz, laissa toutes les preuves de l'enfer sur la terre dans un dernier tableau, *Le Triomphe de la Mort*. Aux Milles, Max Ernst dessina ses *Apatrides* par collage et frottage, crayon et gouache. Il posa pour Bellmer interné qui vit son visage en mur de briques. [...]

3. EXILS, REFUGES, CLANDESTINITÉS

La Seconde Guerre mondiale obligea de nombreux artistes à l'exil ou à la clandestinité dans les refuges les plus improbables en France, en particulier dans la zone dite «libre», bien à tort. Les étrangers qui avaient fui les régimes totalitaires ou de persécution en Allemagne, en Espagne ou ailleurs durent se cacher pour échapper aux lois d'exclusion; nous les trouvons ainsi un peu partout dans les villes, villages et quartiers demeurés célèbres pour leur accueil et leurs communautés de création, notamment à Dieulefit, Sanary-sur-Mer, Grasse et à la villa Air-Bel à Marseille. Là, Varian Fry, de l'Emergency Rescue Committee américain,

travaillait à sa mission officielle : faire sortir de France 200 artistes et intellectuels, un nombre qui serait multiplié par dix (bien au-delà des professions culturelles). Les surréalistes Brauner, Breton, Delanglade, Hérold, Lam, Masson, Ernst et Jacqueline Lamba s'y retrouvèrent un moment pour patienter ensemble et créer le *Jeu de Marseille*.

Chagall, Dalí, Duchamp, Léger, Lipchitz, Mondrian, Zadkine ou Kisling s'exilèrent aux États-Unis après avoir dû se cacher. Miró partit aux Baléares, Lam à Cuba, après être passé par la Martinique comme Masson et Breton. Hélios s'évada d'un camp de Poméranie, fut hébergé à Paris chez une amie puis rejoignit New York. Après avoir été interné dans plusieurs camps français, Ernst réussit aussi à fuir, mais sa compagne Leonora Carrington perdit la raison avant de quitter la France. Hartung s'engagea dans la Légion d'étrangère. Ni Wols ni Brauner ni nombre d'autres encore ne purent en revanche embarquer pour des mondes lointains et restèrent coincés dans le piège français où, hormis les résistants, personne n'était plus amarré aux organisations qui avaient dû se saborder. Brauner, émigré roumain, se réfugia avec Domínguez, Hérold et Mabile dans le Sud-Ouest, avant de rejoindre Le Cannel puis Saint-Féliu-d'Amont et Marseille, où il vécut sous une fausse identité. Il trouva finalement refuge dans un village de montagne proche de Gap, Les Celliers. Aidé par des amis résistants dont le poète René Char, dans le dénuement absolu, sans toiles ni couleurs, il inventa une technique de peinture à la cire et au brou pour graver ses angoisses de mort et ses lignes de fuite ésotériques. La complication de son périple n'a rien d'exceptionnel. Benn, Michonze et Soutine durent s'abriter pour échapper aux lois antisémites. Freundlich, entre deux camps, passa par un village des Pyrénées où il se remit à créer, auprès de sa compagne Jeanne Kosnick-Kloss, avant d'être arrêté, déporté puis exterminé dans un camp en Pologne. [...]

4. MAITRES RÉFÉRENTS

La génération d'artistes qui émergea au seuil de la Seconde Guerre mondiale s'inscrit dans une tradition figurative qui, de la France médiévale du peintre de la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon à Fouquet, Poussin, Le Nain, Chardin, Cézanne, Matisse, Braque, Bonnard ou Rouault, avait été continûment ranimée, canalisée dans ses courants parfois contradictoires. Les historiens et la critique d'art y voyaient le signe d'un retour «à l'ordre» dans les années 1920, au «réel» et à la vie intérieure dans les années 1930-1940, puis une préoccupation de l'actualité («tendances actuelles», Forces nouvelles, etc.). [...]

Sous l'Occupation, Picasso fut écarté et ce, malgré une filiation apparente entre la grille cubiste et celle de Lapicque ou de Bazaine, où s'opère la déconstruction chromatique, et le mimétisme évident avec les peintures de Fougère. Restaient éloignées de Paris, en zone Sud, les figures de Matisse, Bonnard et Rouault, qui s'étaient mis à distance du marché parisien en incarnant alors d'irréprochables valeurs refuges. Matisse se montra critique envers l'exposition Breker – et la caution qu'y avait apportée son vieux compagnon Maillol –, le voyage en Allemagne et les affairistes de tous bords. La majeure partie des œuvres réalisées par ces trois peintres pendant l'Occupation ne fut, comme pour Picasso, révélée au public que dans l'immédiat après-guerre : celles de Bonnard par une exposition à la galerie Bernheim-Jeune qui venait de rouvrir; celles de Matisse à la galerie parisienne de leur ami commun, Aimé Maeght, ouverte en 1945, et au Salon d'automne de la même année; celles de Rouault chez René Drouin en 1946, quand il s'allia à la jeune génération pour témoigner du renouveau de l'art sacré. [...]

JEUNES PEINTRES DE TRADITION FRANÇAISE

En bons héritiers de l'art roman et moderne, les «Jeunes peintres de tradition française» avaient pour figures de référence essentielles Bonnard, Braque, Matisse et Picasso, en présentant leurs œuvres aux couleurs vives et qui tranchaient sur l'art dominant de l'époque, à partir de l'exposition à la galerie Braun en 1941 et, surtout, de celle en 1943 à la jeune Galerie de France, fondée cette année-là. Leur revendication d'appartenance à la «tradition française» est d'autant plus discutée qu'une partie du groupe a frayé quelques mois avec l'association de diffusion et de décentralisation culturelle Jeune France (22 novembre 1940-mars 1942). Placée sous l'égide du régime de Vichy, celle-ci fut dissoute pour cause d'incompatibilité de ses membres avec les mots d'ordre officiels autoritaires, à l'opposé de leur horizon en attente de faire un monde plus juste. En pleine occupation des nazis qui condamnaient l'art moderne et sous le régime de Vichy qui réclamait le retour à l'ordre sous toutes ses formes, peindre et sculpter comme ils le faisaient avec des couleurs pures, utiliser le rouge et le bleu pour leurs qualités plastiques mais aussi patriotiques, oser dissoudre les figures et s'inscrire dans la tradition moderne, équivalait, selon eux, à «résister» symboliquement à l'état des choses. [...]

5. PICASSO DANS L'ATELIER

Chez Picasso, créer, c'est résister. Alors que la nationalité française demandée en avril 1940 venait de lui être refusée, il renonça à l'exil possible aux États-Unis et rentra de Royan pour rejoindre son atelier de la rue des Grands-Augustins, où il avait peint *Guernica* en 1937.

À l'inverse de certains de ses contemporains qui exposaient et recevaient des commandes, il fut menacé par la Gestapo et mis au rencart, tandis que son œuvre était soumise à l'autocensure d'un milieu de l'art parisien résigné aux consignes du régime de Vichy et de l'occupant nazi. En juin 1942, il fut l'objet de la rancune publique de Vlaminck, qui reniait l'aventure de la modernité à laquelle il avait pourtant participé au moment fauve. Ce rival accusait sa «figure de moine aux yeux d'inquisiteur», à «la morgue un peu gouailleuse», «sorte de monstre», «l'impuissance faite homme», le rendait coupable d'avoir «entraîné la peinture française dans la plus mortelle impasse, dans une indescriptible confusion», de l'avoir conduite,

«de 1900 à 1930, à la négation, à l'impuissance, à la mort¹».

La réponse à l'insulte fut cinglante. Le maestro redoubla d'énergie et de chefs-d'œuvre : *L'Homme au mouton* allait montrer à ses ennemis qu'il connaissait aussi bien qu'eux les traditions gréco-latines, mais presque tout le reste est comme *Guernica* dont l'histoire l'avait atteint au plus profond de l'être – une «lettre de deuil», selon Michel Leiris. Après avoir couvert d'apocalypses ses carnets de Royan, Picasso livre la spectrale *Aubade*, des portraits de femmes tordues par la douleur, de sombres natures mortes, des têtes de mort, des crucifixions, des nus dramatisés et des chats cruels : tout porte les signes du désastre et de l'enfermement dans son atelier photographié pour la postérité par son ami Brassai. Même l'humour grinçant de ses sculptures improvisées avec les moyens du bord : *Tête de taureau*, *Le Grand Oiseau* ou ses objets-personnages fabriqués avec de vieilles capsules de bouteilles, du papier et du carton. Ses peintures suintent des obsessions d'une époque privée de nourritures terrestres – *Le Buffet du Catalan*, *Nature morte avec verres et cerises*, *L'Enfant à la langouste*. Quant à sa vie amoureuse avec Marie-Thérèse, Dora Maar et, bientôt, Françoise Gilot, leurs portraits témoignent de sa passion, là comme ailleurs. [...]

Bouc émissaire incarnant à la fois «l'étranger» et l'art moderne, il fut dès la Libération porté en triomphe pour son œuvre symbole de résistance, qui était une façon comme une autre de faire la guerre à la guerre. Son *Charnier* de 1945 en témoigne encore, inspiré du retour des rescapés des camps de la mort – que personne n'osait représenter –, de même que *L'Hommage aux Espagnols morts pour la France* (1946) que le régime français remercia en les enfermant dans des camps.

Son entrée au Parti communiste français à l'automne 1944 donna à Picasso une famille sans lui ôter la liberté, du moins est-ce ainsi qu'il l'entendait. L'histoire dit qu'il se promenait avec la clé du coffre où il conservait ses dessins érotiques, retirés de la vue de ses «camarades» stalinien qui lui rendaient régulièrement visite. Mauvais militant mais passé maître de l'insurrection permanente.

1 Maurice de Vlaminck, *Comœdia*, juin 1942.

1 Cité par Antonina Vallentin, *Picasso*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 355; rééd. dans Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 171

6. AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Dans le Palais de Tokyo édifié en 1937 pour abriter les musées d'art moderne de l'État et de la Ville de Paris, le musée national d'Art moderne ouvrit au public en août 1942, au motif qu'il ne fallait pas laisser l'occupant s'emparer de lieux supplémentaires dévoués à ses opérations. Jean Cassou, qui aurait dû diriger cette institution recueillant les collections de l'ancien musée du Luxembourg, en était exclu en raison de son engagement politique. Pierre Ladoué le remplaça, la présentation des œuvres étant assurée par le jeune conservateur Bernard Dorival qui marchait sur les brisées des anciens : Louis Hauteœur et Robert Rey, très hostiles à l'aventure moderne, en particulier abstraite ou menée par des étrangers. [...]

En 1942, l'actualité de l'Occupation faisait obligation à l'ostracisme calculé des œuvres et des artistes, notamment abstraits et surréalistes, mais faut-il dire qu'elle poursuivait l'exclusion des mêmes à l'occasion des grands travaux décoratifs menés par la direction générale des Beaux-Arts et prévus dans la capitale, ou lors des représentations officielles de l'art français à l'étranger, notamment pour la Foire internationale de New York en 1939, d'où Picasso avait été exclu en raison de sa nationalité ? Se souvenant par ailleurs de l'exposition sur la muséologie nouvelle de 1937, qui avait eu lieu côté Ville de Paris au Palais de Tokyo, la présentation des œuvres dans plus de soixante salles se voulait exemplaire de cette nouvelle science : galerie de sculptures en lumière du jour et éclairage latéral, peintures suspendues sur des cimaises préservant la visite de salles adaptées et modulables.

Si Pierre Ladoué avait annoncé un panorama de cinquante ans de création nationale, ouvert à toutes les tendances, «des plus classiques aux plus indépendantes», le lieu consacrait avant tout l'art timoré et consensuel strictement «français». Certes, un Tanguy et un Braque étaient récemment entrés dans les collections, et Bernard Dorival avait imposé les œuvres de jeunes peintres comme Lapicque ou Pignon, mais il manquait tant de pièces fondamentales de moments cruciaux du fauvisme, du cubisme, de Dada, de l'expressionnisme, du surréalisme, des différents courants de l'abstraction. Rien de Arp, Brancusi, Duchamp, Ernst, Fautrier, Hélicon, Kandinsky, Klee, Miró, Mondrian, Picasso, Zadkine, etc. À l'honneur au contraire : les représentations de femmes (en nombre inversement proportionnel aux artistes femmes présentes, par des œuvres déjà anciennes, telles Marie Laurencin, Suzanne Valadon et Valentine Prax), les nus, les portraits, les thèmes édifiants sous un régime qui exigeait un ordre nouveau décliné en maternités, athlètes et sujets religieux. [...]

7. LE SALON DES RÊVES DE JOSEPH STEIB

Joseph Steib (1898-1966) était employé au service des Eaux à la Ville de Mulhouse jusqu'à ce qu'il quitte cet emploi pour raison de santé au début des années 1940. En parallèle, il a développé en amateur éclairé une activité artistique dans l'entourage du peintre Marie-Augustin Zwiller, dont les tableaux d'un naturalisme fin XIX^e siècle connaissaient alors une grande vogue en Alsace. Au cours des années 1930, Steib participa au Salon des artistes français à Paris par l'envoi régulier de tableaux.

Avec la menace de guerre, la guerre et l'invasion allemande, il change de style et se met à peindre plusieurs dizaines de tableaux dans la cuisine de sa petite maison à Brunstatt, une ville de la banlieue de Mulhouse. Dans la veine populaire des ex-voto, ses peintures ont pour cibles le régime nazi, ses exactions, ses barons et surtout Hitler lui-même, représenté en antéchrist indécent et minable. Tel un sujet

d'Arcimboldo, le Führer prend l'aspect d'un agglomérat de porc, de vermine et de déjections, affublé de slogans nazis tournés en ridicule, ou trône au centre d'une réunion de dignitaires du Reich transformée de fait en scène christique blasphématoire. D'autres tableaux racontent l'Occupation au quotidien, de ses humiliations à ses atrocités, apportant par exemple des détails précieux sur les usages de la propagande nazie en région germanophone et sur le comportement de la population.

Parallèlement, Steib peint ce qu'il aimerait ardemment voir se réaliser, en particulier la mort de Hitler et la disparition imminente de son régime, ainsi que la libération prochaine de l'Alsace et de la France dans une atmosphère de féerie tricolore et républicaine. [...]

Cette œuvre unique, hallucinante, inspirée par le dégoût que le nazisme faisait éprouver à la conscience patriotique et religieuse de Joseph Steib, a été patiemment sauvée de l'oubli par François Pétry, ancien chercheur de la Direction régionale des affaires culturelles de Strasbourg, érudit et collectionneur.

8. JEANNE BUCHER GALERIE

Dans le milieu artistique parisien sinistré par l'Occupation et le régime de Vichy qui encourageaient la censure et l'autocensure contre l'art moderne et les artistes « décadents », alors que les marchands juifs avaient dû s'exiler ou se cacher, quelques rares galeries, dont celle de Jeanne Bucher, firent preuve d'un beau courage et de vraies fidélités.

Sans moyens financiers particuliers, cette Alsacienne née en 1872 se consacra à partir de 1925 à l'art, à travers des expositions et des éditions, associée entre 1935 et 1938 à Marie Cuttoli avec laquelle elle inaugura un nouvel espace sous l'enseigne Jeanne Bucher-Myrbor, au 9 ter, boulevard du Montparnasse. Heureusement située aux deux premiers étages d'un petit pavillon précédé d'un jardinet, sa galerie bénéficiait sous l'Occupation d'une relative discrétion ; mais elle finit par ne plus envoyer de carton d'invitation, en raison de la menace pesant sur les artistes qu'elle présentait, d'autant plus s'ils étaient d'origine étrangère. Dans le même esprit audacieux, Jeanne Bucher avait imaginé, en octobre 1937, à la Maison de la culture de la rue d'Anjou, un musée d'art vivant pour les classes populaires ; bien que l'expérience prit fin dès le mois de mai 1938, elle continua à soutenir les plus fragiles, dont elle estimait le talent. Elle ne cessa par ailleurs d'aider les enfants d'Espagnols exilés en 1939, les victimes du racisme, envoyant livres et vivres aux soldats puis aux étrangers retenus dans les camps d'internement.

Baumeister, Borès, Campigli, Chauvin, Chirico, Domela, Ernst, Hajdu, Hayter, Kandinsky, Klee, Lansky, Lapicque, Laurens, Léger, Lipchitz, Dora Maar, Marcoussis, Miró, Mondrian, Véra Pagava, Prinner, Reichel, Szenes, de Staël, Torres-Garcia, Veira da Silva ou Vulliamy faisaient partie de ce large spectre d'artistes interdits en Allemagne ou mal vus en France. De même resta-t-elle fidèle aux peintres naïfs, dont on sait bien qu'ils ne l'étaient pas tant que cela : Bauchant, Belle Narcisse ou Déchelette. [...]

9. LIBÉRATION

La Libération ne fut pas seulement un moment de liesse, après quatre années d'asservissement et de souffrances. Suivit la prise de conscience des événements antérieurs, des accommodements de chacun, des compromissions et, plus rarement, des actes de résistance. Le Parti communiste français, légitimé par sa résistance active contre l'occupant et le régime de Vichy, régira l'épuration sur la scène culturelle, à partir de l'automne 1944, sous la présidence de Picasso, avec Fougeron, Pignon, Goerg, Walch et quelques autres, proches du Front national des arts. Les artistes qui s'étaient compromis en partant en Allemagne ou autour d'Arno Breker, le sculpteur officiel du III^e Reich nazi, furent jugés de façon clémente, étant donné le peu de convictions politiques explicites qui les avaient motivés. La honte et l'impossibilité d'exposer pendant quelque temps servaient avant tout de peine.

Au chapitre des images et des représentations compta surtout avec le temps la découverte de l'enfer des camps, à travers les photos mais aussi par la présence des revenants d'un autre monde et leurs récits – même réduits au minimum puisque personne ne voulait les entendre. Lee Miller faisait le lien entre son passage à Buchenwald et à Dachau – où elle prit les premières photographies des rescapés – et la scène artistique parisienne, où triomphait Picasso qui posait à ses côtés dans son atelier.

La Libération se fit aussi sentir lors du premier Salon d'automne qui rendit hommage à tout l'art de tradition moderne mais essentiellement à l'artiste espagnol, nouvel adhérent au Parti communiste français. Après quatre ans de restrictions, il fallait faire sauter les tabous en présentant un peu moins de 100 œuvres, pour la plupart créées depuis 1939, qui confirmaient l'existence d'un monde souterrain de création libre et sans concession sous l'Occupation nazie et la collaboration vichyste. Après avoir échappé à la mort, même Matisse avait largué les amarres en faisant exploser, lors de ses nuits d'insomnie, ses dernières grenades dans ses natures mortes et dans ses papiers découpés du *Cirque* (titre initial de *Jazz*). Alors qu'en 1944, il conjurait comme toujours par le travail ses inquiétudes majeures – cette fois, l'arrestation et l'emprisonnement de sa femme et de sa fille, dont il n'aura des nouvelles que tardivement –, endiablé par la nouvelle danse des corps ou dans ses gouaches découpées sentant l'ivresse de la santé recouvrée.

Malgré leur succès mondial, ni lui ni Picasso ne baissaient les armes. Dans ses natures mortes et ses faunes, « la joie de vivre » du peintre espagnol était ponctuelle, après *Le Charnier*. Les Parisiens n'ayant jamais été en contact avec ces œuvres époustouflantes, l'effet fut d'autant plus grand, et pas forcément agréable pour tout le monde, surtout pas pour la petite bande de détracteurs qui hurlèrent leur dégoût en cherchant à décrocher des œuvres. Mais la garde était bien montée. Y compris par le Parti communiste alors très fort et décidé à intégrer le demiurge dans sa politique de reconstruction. De même le Parti eut-il

l'idée géniale de présenter *La Guerre* du Douanier-Rousseau, allégorie toujours d'actualité de la férocité humaine. [...]

1 Marc Chagall, « Aux artistes martyrs », dans Hersch Fenster, *Nos artistes martyrs*, Paris, chez l'auteur, 1951 ; traduit du yiddish, cité par Alfred Pacquement dans Camille Morando et Sylvie Patry (dir.), *Victor Brauner. Écrits et correspondances 1938-1948*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, INHA, 2005, p. 8.

2 Francis Ponge, *Note sur « Les Otages »*, Paris, Seghers, 1946, non paginé.

10. DÉCOMPRESSIONS

Les contemporains de la Libération avaient à choisir entre l'impératif de reconstruction – avec toutes les formes qui lui étaient données autour de la ligne – et le reflux des figurations telles qu'elles avaient été épuisées par la norme depuis les années d'entre-deux-guerres et encore davantage par la propagande de toutes sortes, y compris bientôt celle du réalisme socialiste, suivant la ligne officielle communiste venue de Moscou.

Tout témoignait moins de la crise de l'humanisme annoncée depuis des lustres par les détracteurs de l'art moderne que de la volonté de renouer avec un existentialisme longtemps mis à mal par l'injonction de rejoindre la communauté ou de se plier aux « progrès » d'une technique qui avait refoulé l'humain toujours un peu plus, avant de servir à le détruire dans les camps de la mort.

Les œuvres des jeunes artistes révélaient surtout une aspiration à la liberté, bien moins aux formes géométriques nées au Bauhaus pour exalter la beauté exacte – même si Gorin ou Herbin y croyaient encore et avant que Vasarely n'entre lui aussi en ingénierie. Le corps et la matière étaient au centre de la délivrance artistique de l'après-guerre. Non plus le corps hygiéniste et performant de Coubertin ou de Riefenstahl, mais un corps éructant bien qu'éphémère. Non pas une matière sage et domptée mais, après ces années de disette où il fallait tout recycler, une matière brute, épaisse et désagréable, signe du refus de croire en la ligne claire de l'histoire, dans ses ruines.

Les œuvres noires et brunes d'Atlas, Bissière, Buffet, Debré, Hartung, Schneider, Soulages, de Staël ou Ubac, les peintures informelles de Bryen ou de Fautrier, les griffures désespérées de Wols, les effondrements de Bram van Velde, le terrier de Masson : tout cela venait purger le corps et l'esprit torturés en Europe où l'on avait abusé de la norme dans la barbarie. [...]

11. LES ANARTISTES

Cette dernière séquence sur les Anartistes, emprunte le terme à Marcel Duchamp, qui offre un saisissant raccourci de la révolte contre tout ordre donné, de et à l'art, dans la lignée de dada, du surréalisme et du lettrisme s'ouvrant à l'horizon d'une poésie « totale ». [...]

La rue, les gens, et le quotidien le plus trivial voient se poster des sentinelles tout aussi réfractaires aux calibrages des écoles des beaux-arts, ainsi de Dubuffet, l'ancien négociant en vin, dont l'exposition *Mirobolus, Macadam et hautes pâtes*, provoquera en 1946 l'un des grands scandales de l'après-guerre, ou de Gaston Chaissac, l'artiste « rustique moderne », cordonnier autodidacte qui trouve à Paris le soutien du couple Freundlich, avant de côtoyer bientôt Queneau, Paulhan, et d'entrer au Foyer de l'art brut, en 1948. Il intègre dans ses portraits les empreintes de légumes, atteint la simplicité grave de l'acquisition du dessin propre à l'enfance et recherchée par Paul Klee (*Tête sur fond vert*), avant de recycler les ustensiles domestiques et autres trouvailles où déborde sa créativité. [...]

Cette séquence s'inscrit dans le mouvement continu des primitivismes qui écrit une autre histoire de l'art occidental, tant du point de vue des refoulements de tous ordres de l'ère de l'homme culturel révélés en creux par ces créations que de la quête des origines de l'art et plus loin, de l'être et de la pensée primitives à travers le mythe, le rêve, le hors moi de la folie, l'ensauvagement, le jeu, le simulacre et les sciences — ethnographie, anthropologie, psychanalyse, génétique, etc. [...]

Après la Libération, à Paris, alors que L'École des Beaux-arts organisait une exposition de dessins d'enfants, le Pr Bessières présentait en février 1946 des dessins d'internés de l'Hôpital Sainte-Anne, dont le catalogue est préfacé par Waldemar George, mais ceux-là restent tristement anonymes et exemplaires de pathologies variées (schizophrénie, confusion mentale, paranoïa, etc.). Or, dans l'atmosphère de décompression psychique qui électrise la sphère artistique, après les expériences d'internement dans les camps, ou de travail dans la clandestinité, et quand beaucoup avaient dû faire face à l'histoire et à leur temps, l'heure n'était plus à l'anonymat ni à la distinction des univers mentaux confrontés à toutes les marges. Frontières d'autant plus brouillées que l'univers des internés s'entêtait à rester dans « le monde », quand d'autres avaient pénétré parfois le leur (Delanglade à l'asile de Rodez, Fautrier à Chatenay-Malabry, Léon Schwartz-Abry et Atlas à Sainte-Anne, Éluard à Saint-Alban, quand ce n'était la proximité volontaire avec le monde des internés de Dubuffet et de Michaux) : ainsi de Pujolle, peignant en 1937 le Départ du Lutécia et son Mal de tête, de Crépin créant une suite de Tableaux Merveilleux conjuratoires du désastre qui ne s'achèverait qu'à la fin du conflit et de l'Occupation, des pensionnaires de Saint-Alban dont Eluard voulait se souvenir et qui posent pour son gendre Vulliamy. Michaux cherche lui un alphabet originel universel. [...]

Action culturelle

CONFÉRENCES ET ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES

ADULTES

Visite de l'exposition par un conférencier

Durée: 1h30 - sans réservation

Mardi et vendredi à 14h30, mercredi à 12h30, jeudi à 17h et 19h, samedi à 16h et dimanche à 14h30 et 16h

Contempler

En déambulant dans l'espace de l'exposition, une approche sensorielle des œuvres vous sera proposée à travers des exercices de concentration corporelle.

Sans réservation, le vendredi 7 décembre à 12h30 et le jeudi 13 décembre à 18h

Visite conférence en lecture labiale

Sans réservation, le dimanche 21 octobre à 10h30 Contact : marie-josephe.berengier@paris.fr

Visite conférence orale pour les personnes déficientes visuelles

Cette visite conduite par une conférencière du musée vous fait découvrir par les mots l'univers de l'exposition. Réservation : 01 53 67 40 95 / marie-josephe.berengier@paris.fr

Les 9, 23 novembre à 11h, 24 novembre et 8 décembre à 10h15

ENFANTS

Visites animation

Sur réservation

Juste une œuvre... A re-crée

Au départ, un regard posé sur une seule œuvre, afin que les enfants observent la création mais surtout la re-création. Ensuite, les enfants se rendent en atelier : en partant d'une « boîte-surprise » contenant un minimum de matériel, les petits créateurs vont devoir s'adapter à « ce peu » pour inventer du nouveau...

Pour les 4-6 ans les 14, 17, 21, 24 novembre, 22, 27, 29 décembre, 3, 5, 9, 12, 16, 19 janvier, 6, 9, 13 et 16 février à 11h

Atelier

Sur réservation

Re-création

Un intervenant du musée accompagne les enfants dans un parcours à travers les salles de l'exposition, qui montre comment les artistes ont continué à créer malgré le contexte de la guerre. Ensuite, les enfants sont invités à plonger dans une re-création : re-crée avec des matériaux trouvés sur place en imaginant qu'il n'y ait rien d'autre...

Pour les 7-9 ans les 21, 24 novembre, 27 décembre, 3, 9, 12 janvier, 6 et 9 février, pour les 10-12 ans les 14, 17 novembre, 22, 29 décembre, 5, 16, 19 janvier, 13 et 16 février à 14h

FAMILLES

Livret en famille à télécharger sur le site : <http://mam.paris.fr/fr/activite/des-expos-en-famille>

Visites-animations

En complément de la visite autonome de l'exposition, des mini ateliers sont organisés dans les salles Sans réservation. Accueil permanent de 14h à 18h, les 2, 8, 16 décembre, 26 janvier, 2 et 10 février.

GROUPES

Visites-conférences, visites-animations et ateliers autour de l'exposition à consulter sur le site

CONCERTS

Five in Orbit, Jazz, 14 février 2012

Concert en partenariat avec le CRR de Paris. Date et programme musical autour des années 1940, à consulter sur le site du musée.

Plus d'informations sur l'ensemble des activités (individuelles, groupes, scolaires) proposées dans la collection permanente et les expositions sur www.mam.paris.fr, <ACTION CULTURELLE>

Tél. : 01 53 67 40 80

Informations pratiques

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

11, avenue du Président Wilson
75116 Paris
Tél : 01 53 67 40 00
Fax : 01 47 23 35 98
www.mam.paris.fr

Transports

Métro : Alma-Marceau ou Léna
RER : Pont de l'Alma (ligne C)
Bus : 32/42/63/72/80/92
Station Vélib' : 3 av. Montaigne ou 2 rue Marceau

Horaires d'ouverture

Mardi au dimanche de 10h à 18h (fermeture des caisses à 17h15)
Nocturne le jeudi de 18h à 22h (seulement les expositions) (fermeture des caisses à 21h15)
Fermeture le lundi et les jours fériés



L'exposition est accessible aux personnes handicapées moteur et à mobilité réduite.

Tarifs de l'exposition

Plein tarif : 11 €
Tarif réduit (plus de 60 ans, enseignants, chômeurs, famille nombreuse) : 8 €
Demi-tarifs (jeunes 14-26 ans + RMIste) : 5,50 €
Gratuit pour les moins de 14 ans
Billet combiné *L'Art en guerre* + *La Collection Michael Werner* : 12€ / 9€ / 6€

Réservations sur www.mam.paris.fr

Parcours audioguide

Un parcours de 45 minutes commenté par les commissaires de l'exposition, Laurence Bertrand-Dorléac et Jacqueline Munck, est disponible en français et en anglais
Location à la billetterie de l'exposition : 5 €

Le musée présente également

Roman Ondák. 28 septembre - 16 décembre 2012

Bertille Bak. Circuits 28 septembre - 16 décembre 2012

La Collection Michael Werner. 5 octobre 2012 - 3 mars 2013

Linder. 1^{er} février - 21 avril 2013

Keith Haring. 19 avril - 18 août 2013

Contact presse

Peggy Delahalle
Tél. : 01 53 67 40 50
E-mail : peggy.delahalle@paris.fr