



**HAL**  
open science

## L'art entre 1940 et 1944

Laurence Bertrand Dorléac

► **To cite this version:**

Laurence Bertrand Dorléac. L'art entre 1940 et 1944. Jean-Louis Cohen. Architecture et urbanisme dans la France de Vichy, Collège de France, pp.15 - 26, 2020, 9782722605237. 10.4000/books.cdf.8892 . hal-03307142

**HAL Id: hal-03307142**

**<https://hal.science/hal-03307142>**

Submitted on 29 Jul 2021

**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.



Jean-Louis Cohen (dir.)

## Architecture et urbanisme dans la France de Vichy

Collège de France

---

## L'art entre 1940 et 1944

Laurence Bertrand Dorléac

---

DOI : 10.4000/books.cdf.8892

Éditeur : Collège de France

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2020

Date de mise en ligne : 30 mars 2020

Collection : Conférences

ISBN électronique : 9782722605244



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 20 février 2020

### Référence électronique

BERTRAND DORLÉAC, Laurence. *L'art entre 1940 et 1944* In : *Architecture et urbanisme dans la France de Vichy* [en ligne]. Paris : Collège de France, 2020 (généré le 22 avril 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/8892>>. ISBN : 9782722605244. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.8892>.

---

# L'art entre 1940 et 1944

Laurence Bertrand Dorléac

Historienne de l'art, professeure des universités  
à l'Institut d'études politiques de Paris

## La part visible

Je commencerai par cette remarque historiographique: alors que, depuis la soutenance de ma thèse de doctorat en 1984, les témoins interrogés ont presque tous disparu (sauf Pierre Soulages), des textes, des ouvrages et des expositions ont considérablement renouvelé la recherche, au diapason des intérêts qui changent et des mentalités qui varient. À cet égard, je voudrais montrer en quoi l'histoire compose avec nos sensibilités et avec notre façon de considérer les sources. Pour la période, celles-ci furent longtemps divulguées parcimonieusement et par dérogation. C'est que l'époque était considérée comme « sensible » et si mon premier livre, publié en 1986 dans la foulée de ma thèse<sup>1</sup>, aurait pu donner lieu à une exposition des œuvres et des documents, celle-ci ne fut rendue possible qu'en 2012, soit vingt-six ans après la publication du premier ouvrage<sup>2</sup>. Dans un premier temps, nous avons donc rendu compte uniquement par des textes de ce « cauchemar sinistre et glacé »: en matière d'atmosphère de la politique, y a-t-il expression plus juste que celle offerte par Roland Barthes en 1975 dans sa préface à l'essai lexicographique de Gérard Miller<sup>3</sup>?

Comme les historiens généralistes, j'ai d'abord étudié les sources les plus visibles, ce que montraient les structures, les lois, les textes et les œuvres les mieux disponibles. Il s'agissait de comprendre toutes les modalités de la vie artistique en fonction d'une situation historique

- 
1. Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art : Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1986. A suivi: *L'Art de la défaite. 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993, réédité en 2010 et 2012.
  2. Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), *L'Art en guerre, France 1938-1947*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, Paris Musées, 2012.
  3. Gérard Miller, *Les Pousse-au-jour du maréchal Pétain*, préface de Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975.

marquée par la double mise au pas du monde de l'art comme du reste par les autorités nazies et de Vichy. Ces autorités vivaient de contradictions et de tensions internes mais elles imposaient des pratiques d'exception qui rimaient avec la période précédente.

Pour faire état de la situation générale, je prendrai un raccourci. Disons que dans la situation née de la défaite française, la répartition est annoncée dès le 9 juillet 1940 par le ministère de la Propagande nazie en ces termes: «L'Allemagne ne conclut pas avec la France une paix "chevaleresque". L'Allemagne ne considère pas la France comme une alliée, mais comme un État avec lequel les comptes seront réglés lors du traité de paix. À l'avenir, la France jouera en Europe le rôle d'une "Suisse agrandie" et deviendra un pays de tourisme, pouvant éventuellement assurer certaines productions dans le domaine de la mode. [...] Toute forme de gouvernement paraissant propre à restaurer les forces de la France se heurtera à l'opposition de l'Allemagne. En Europe, seule l'Allemagne commande<sup>4</sup>. »



Fig. 1 — La croix gammée flotte sur la rue de Rivoli, devant les Tuileries, au coin de la rue Rouget-de-Lisle, Paris. Photographie d'André Zucca (1897-1973), s. d.

Côté français, les pratiques d'exception relèvent d'un nouvel État dirigé par Philippe Pétain aux pleins pouvoirs depuis le 10 juillet 1940, après qu'il eut renoncé à poursuivre la guerre en accusant bientôt le régime républicain de la défaite. Le buste du maréchal Pétain, qui incarnait au passé la Grande Guerre de 1914-1918, remplace celui de la Marianne républicaine dans les lieux publics. Et d'entrée de jeu, l'idéologie passe par des symboles, des formes et

des images, qui ont par nature un impact encore plus direct que les textes (fig. 1). L'art au service du régime jouera sur tous les tableaux, à la fois archaïques mais aussi modernes, cultivant les nouvelles techniques, la série, la reproduction. Car il y eut incontestablement une dimension traditionnelle dans la Résistance et des signes de modernité à Vichy. Si la façade du régime est majoritairement révolutionnaire au sens d'un

4. Directive donnée à la presse allemande, citée par Eberhard Jäckel, *La France dans l'Europe de Hitler*, préface d'Alfred Grosser, Paris, Fayard, 1968, p. 87.

retour au passé (*re-volvere*), en images, il s'agit de rendre un culte au chef avec son portrait reproduit à l'infini, signifiant majeur, comme une icône, avec la mise en avant de ses thèmes de prédilection : le retour à la terre, le culte de la famille, de la nation, de la corporation. Mais les formes utilisées ne sont pas homogènes, elles sont choisies pour satisfaire tous les goûts et toucher le maximum de publics.

Au moins trois registres sont instrumentalisés. Le premier rassure, il se nourrit de formes anciennes, candides et folkloriques comme dans l'imagerie du Maréchal fabriquée par Gérard Ambroselli dont se vendent des échantillons à la boutique d'art officiel qui lui est réservée à Vichy. Le deuxième registre repose sur les formes classiques ou académiques comme avec François Cogné, qui produit un buste du Maréchal rajeuni pour remplacer la Marianne républicaine, ou Jules Piel qui dessine le timbre qui fait voyager le chef de l'État. Le troisième s'appuie sur des formes plus modernes avec les objets Art déco et les francisques stylisées du beau-frère du médecin de Philippe Pétain, le D<sup>r</sup> Ménétrel, Robert Lallemand, chargé de mettre sur pied le « service artistique du Maréchal ».

Il faut ajouter à ces trois registres officiels la propagande par le bas : dès Noël 1940, à la demande du gouvernement, des centaines de milliers de dessins d'enfants arrivent à Vichy pour y être exposés. Dans le même esprit seront distribuées, dès 1941, des récompenses pour les élèves qui se distinguent dans la vente du portrait du Maréchal, des kilos de dattes en particulier. Vichy devient ainsi une formidable machine à produire des images au service de sa propagande. Les moyens, eux, sont modernes et s'inspirent des modèles déjà mis en place par la réclame commerciale aux États-Unis et par la propagande politique en URSS. Formellement, nous avons affaire à un phénomène de schématisation, de séries, de répétition, de formes verticales et édifiantes, de couleurs nationales.

Il n'est qu'à regarder l'affiche de Philippe Henri Noyer (fig. 2), qui célèbre la Révolution nationale dans son portrait du maréchal Pétain (1940), ou celle de Bernard Villemot (1941) qui sera l'un des outils du « train de propagande » en 1943. Dans l'usage du drapeau tricolore et sa forme équilibrée, rien n'avoue agressivement le combat contre la République, le désir de changement radical d'un régime autoritaire, antisémite, xénophobe, anticommuniste, antimaçonnique et collaborateur avec le nazisme. Car si les ingrédients du caporalisme sont à certains égards singulièrement français, les convergences avec le Reich ne sont pas discutables.

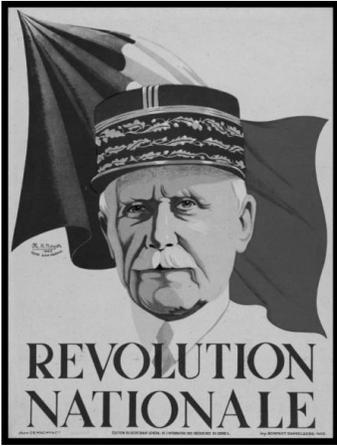


Fig. 2 — Philippe Henri Noyer, équipe Alain Fournier, *Révolution nationale*, 1940. Lithographie couleur, imprimerie Giraud-Rivoire.



Fig. 3 — Ouverture de l'Institut d'étude des questions juives. Arrivée du portrait du maréchal Pétain, Paris, mai 1941.

Les conséquences de la politique sur le monde de l'art sont innombrables. La plus évidente réside dans la modification de la population des acteurs qui le forment : artistes, enseignants, critiques, conservateurs de musée, collectionneurs, amateurs et marchands d'art. Ceux qui se retrouvent en coupables imaginaires de la supposée « décadence » de la France sont exclus de la société française par les lois, les décrets et la propagande du régime de Vichy : étrangers, Juifs, communistes, francs-maçons. Autrement dit, de nombreux acteurs sont contraints à l'exil intérieur ou extérieur quand ils ne sont pas arrêtés, emprisonnés, déportés. Le paysage en sera radicalement modifié dans un monde de l'art où ils jouaient un rôle important, en particulier aux avant-gardes de la vie artistique.

Faut-il rappeler que, dans la foulée de l'antisémitisme qui se déployait depuis les années 1920, sans attendre les directives nazies, le gouvernement de Vichy impose un statut des Juifs le 3 octobre 1940 ? Le 4 octobre 1940, une loi sur « les ressortissants étrangers de race juive » les rend passibles d'internement dans des camps. Un second statut des Juifs, le 2 juin 1941, aggrave le premier et Vichy procède à 15 000 dénaturalisations. C'est dans ce climat d'exclusion des Juifs de la vie française à tous ses niveaux que le régime fournira son aide logistique à l'occupant nazi pour les déporter, une politique à laquelle la propagande habitue les populations. L'affiche de René Péron

pour l'exposition « Le Juif et la France », organisée par l'Institut d'études des questions juives en 1941 en témoignage, comme la photographie où l'on voit le portrait du maréchal Pétain en train d'être déballé au moment de l'ouverture du même Institut (fig. 3). La politique nazie ne fait qu'encourager le processus de diffamation et d'exclusion par l'État français des Juifs mais aussi des étrangers, des Roms, des communistes et des francs-maçons. Le monde artistique comme les autres en est profondément modifié, à la fois dans sa composition et dans son atmosphère.

## Ruptures

J'entre dans le vif de la question qui nous intéresse, à savoir la nature de cette période en art, dont on dit souvent qu'elle relève de la continuité ou de la rupture. Avant de proposer une troisième catégorie, je note qu'ici, comme ailleurs, nous ne sommes pas dans la pure objectivité, mais dans le choix de critères d'évaluation d'une situation donnée. Si, comme j'ai commencé à le faire, nous considérons avant tout la population et les acteurs qui forment le monde de l'art, nous allons forcément considérer que la rupture est majeure et que pèse considérablement l'absence d'un certain nombre de protagonistes, dont les plus importants. Si je m'en tiens aux seuls artistes connus exclus, reclus dans leurs ateliers, exilés ou envoyés en camps :

- Jean Arp, réfugié à Grasse,
- Hans Bellmer, emprisonné au camp des Milles puis caché,
- Victor Brauner, caché dans le Sud-Ouest puis près de Gap,
- Marc Chagall, caché puis réfugié aux États-Unis,
- Sonia et Robert Delaunay, réfugiés à Grasse,
- César Domela, caché à Paris,
- Oscar Dominguez, caché,
- Max Ernst, interné au camp des Milles puis exilé aux États-Unis,
- Otto Freundlich, interné aux camps de Francillon, Cepoy et Gurs, avant de mourir au camp de Lublin-Majdanek,
- Henri Goetz, caché,
- Jacques Gotko, réfugié, envoyé et mort au camp de Auschwitz-Birkenau,
- Raoul Hausmann, caché à Peyrat-Le-Château,
- Jean Hélion, emprisonné, évadé, caché puis exilé aux États-Unis,
- Vassily Kandinsky, retranché dans son atelier de Neuilly,

- Michel Kikoïne, caché, réfugié dans le sud,
- Julio Gonzalez, réfugié, caché,
- Fernand Léger, exilé au États-Unis,
- Jean Leppien, réfugié puis envoyé à la prison de Bruchsal,
- Alberto Magnelli, réfugié à Grasse,
- André Masson, réfugié aux États-Unis,
- Felix Nussbaum, interné aux camps de Saint-Cyprien et Gurs, avant de mourir à Auschwitz,
- Pablo Picasso, réfugié dans son atelier et interdit d'exposition,
- Anton Räderscheidt, interné aux camps de Gurs et des Milles,
- Hans Reichel, réfugié, emprisonné au camp de Gurs, évadé avant de passer dans la clandestinité,
- Horst Rosenthal, interné au camp de Gurs avant de mourir à Auschwitz,
- Charlotte Salomon, réfugiée en France, internée au camp de Gurs, avant de mourir au camp de Auschwitz-Birkenau,
- Chaïm Soutine, caché, décédé après avoir été soigné trop tard,
- Ferdinand Springer, interné au camp des Milles puis caché avant de s'exiler en Suisse,
- Nicolas de Staël, caché,
- Yves Tanguy, réfugié aux États-Unis,
- Boris Taslitzky, interné aux prisons de Melun, de Riom et à Saint-Sulpice-la-Pointe avant d'être envoyé au camp de Buchenwald,
- Sophie Taeuber, réfugiée à Grasse puis en Suisse,
- Wols, réfugié, emprisonné au camp des Milles, puis caché, etc.

La liste est bien plus longue et ces exclusions entraînent un véritable gâchis en termes humains. Les œuvres, elles, continuent à être produites mais dans le *off* de l'histoire et modifiées par la pénurie de liberté et de matériaux. Tous ces acteurs exclus pratiquent peu ou prou un art « moderne » assez radical dans ses formes ou dans ses sujets pour être condamnés. Autrement dit, dans le vocabulaire de l'époque : des formes artistiques déviantes et « décadentes » dans leur conception et dans leur non-respect des canons académiques, au moment où l'Académie reconquiert des places perdues depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Pourquoi ? Pas seulement en vertu de la censure présumée des autorités nazies. En effet, la Propagandastaffel, installée sur les Champs-Élysées, contrôle les expositions en refusant que soient exposés les artistes juifs, communistes et francs-maçons. Pour le texte, Hitler ayant décidé de laisser les Français se débrouiller entre eux et de reporter la véritable épuration des formes à la victoire finale en Europe. Plus efficace encore que la censure est

donc l'autocensure, qui s'est mise en place au plus vite sans que les nazis n'aient même à s'en mêler. En effet, les institutions de Vichy, mais aussi la presse, les galeries et les musées procèdent à un travail d'épuration qui aboutit à un paysage tronqué de la réalité artistique telle qu'elle existait avant la défaite et telle qu'elle se maintient, mais désormais en exil ou dans la clandestinité.

## Fausses continuités

A *contrario*, dans la continuité de leurs travaux d'avant-guerre, les artistes dont on voit beaucoup les œuvres dans les salons et les galeries à cette époque sont Joffre mais surtout Maillol ou Despiau en sculpture ; en peinture, Derain, Dunoyer de Segonzac ou Vlaminck, qui est revenu de sa période fauve et qui dénonce Picasso dans la presse en l'accusant d'avoir entraîné l'art français vers la « décadence ». Pour les moins connus, les artistes ne manquent pas, qui se prêtent aux consignes officielles du retour au métier, à l'artisanat, aux figures historiques ou dites « humaines ». Car le paradoxe est qu'il faut « figurer » et appeler à « figurer » au moment même où l'on passe le plus de lois et de textes qui visent à la destruction humaine.

Si l'on déplace notre objectif vers les structures et les institutions, nous arriverons davantage à voir assurées les continuités. Avec quels indicateurs ? L'administration, les musées, les manufactures, les écoles d'art, les salons, les expositions ou les salles de vente. Tout cela fonctionne, et refonctionne même, à la demande des nazis qui n'ont pas supporté longtemps l'anomie parisienne juste après le début de leur occupation. Certes, un certain nombre de lois édictées auraient sans doute pu l'être avant ou après Vichy. Tout ce qui relève de la défense du patrimoine, par exemple, en sachant que la « modernisation » des institutions avait largement commencé dans les années 1930. Pensons à la loi du 23 juin 1941 sur les exportations d'œuvres d'art, dont le but officiel est d'endiguer l'hémorragie des œuvres d'art vers l'étranger et surtout vers le Reich (ce qui n'empêche nullement le pillage des collections appartenant à des collectionneurs juifs déchus de leurs droits). La loi du 13 août 1941 donne un statut aux conservateurs, renforce le contrôle étatique sur les musées de province et réforme leur gestion. Celle sur l'archéologie, à partir du 27 septembre 1941, limite les fouilles sauvages et garantit la dévolution des objets trouvés, et la loi du 21 janvier 1942 vise à défendre et à développer l'archéologie française. La protection des

perspectives et des sites, à partir de 1942, souscrit à l'esprit de défense d'un paysage « français » qui contrôle les constructions sur les lieux répertoriés. Elle concerne aussi tout ce qui est déclaré « pollution » visuelle, en particulier la publicité (loi du 12 avril 1943). Enfin, la création de la revue officielle du Secrétariat général aux Beaux-Arts, *Revue des Beaux-arts de France*, doit servir à relayer la politique officielle.

Admettons que tout cela s'inscrive dans une forme de « continuité » avec la défense du patrimoine et l'extension du domaine de l'administration des Beaux-Arts en France. Mais là encore, ce dispositif ne peut être analysé hors du contexte exceptionnel : une idéologie caporaliste et rétrograde et la mise au ban des institutions d'une partie de la population artistique. Ce qui est d'autant plus manifeste dans le projet de corporation proposé par Louis Hautecœur, fidèle du maréchal Pétain et repris en 1944 plus habilement par Georges Hilaire, ancien responsable de la police imposé par Pierre Laval à partir de mars 1944 à la tête des Beaux-Arts. Là encore, la volonté de mise au pas des acteurs et des formes est patente, à tel point que Maurice Denis, vieux royaliste et membre de l'Institut, refuse d'être le président de la « corporation des arts graphiques et plastiques » qu'il juge contraire aux traditions de liberté de la vie artistique en France.

Toujours en matière de continuités apparentes, le musée national d'Art moderne ouvre ses portes en août 1942 (fig. 4), mais en présence des autorités nazies puis expurgé de tout un pan de l'art moderne : aucun étranger, aucun Juif, aucun communiste, aucun surréaliste, aucun abstrait. Étrange continuité donc, d'autant que Jean Cassou, qui devait diriger le musée, en est écarté en raison de ses sympathies pour l'Espagne républicaine et le Front populaire. De même, l'Orangerie des Tuileries en tant que structure, ouvre ses portes, mais la plus

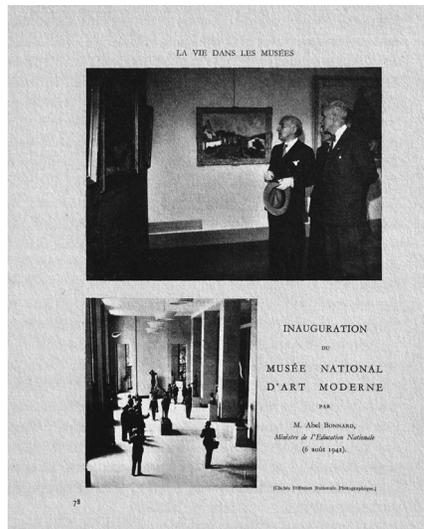


Fig. 4 — Inauguration du musée national d'Art moderne par Abel Bonnard et Louis Hautecœur, 6 août 1942. Extrait de *L'Art en guerre*, Éditions d'art et d'histoire Van Oest, p. 395.



Fig. 5 — Inauguration de l'exposition du sculpteur allemand Arno Breker, Paris, Orangerie des Tuileries, mai 1942. Discours de Jacques Benoist-Méchin, en présence d'Abel Bonnard, Jean Cocteau, Serge Lifar, Arno Breker, Fernand de Brinon, Otto Abetz.



Fig. 6 — Départ d'artistes français pour un voyage en Allemagne organisé par Arno Breker et Otto Abetz, Paris, gare de l'Est, octobre 1941; de gauche à droite: Despiiau, Othon Friesz, Dunoyer de Segonzac, Vlaminck, Van Dongen et Derain.

grosse exposition qui s'y tient en 1942 est imposée par les occupants. Le Tout-Paris mondain de la collaboration et de l'administration française se rendra à l'exposition Arno Breker, le sculpteur officiel du Reich nazi (fig. 5), y compris ses détracteurs, obligés de renverser la tête en arrière pour regarder ces modèles recyclés de l'Antiquité gréco-romaine auxquels l'artiste a rajouté les centimètres supplémentaires propices à la figuration des surhommes. Dans le comité officiel, nous retrouvons les artistes académiques, ou qui ont renié l'art moderne, et ce sont les mêmes qui ont accepté de partir en Allemagne lors de l'automne précédent : Belmondo, Bouchard, Derain, Despiiau, Dunoyer de Segonzac, Friesz, Landowski, Legueult, Lejeune, Oudot, Van Dongen et Vlaminck (fig. 6). Ils ont circulé dans le pays et visité l'atelier gigantesque d'Arno Breker où

travaillaient des prisonniers français. Là encore, ce voyage en Allemagne pourrait être compris comme un simple voyage d'étude, sauf que le contexte en fait une véritable opération de propagande qui aura des conséquences substantielles sur l'atmosphère de la politique dans le monde de l'art.

Certes, la vie artistique a continué, et l'on voit même, de façon très sporadique, exposées des œuvres modernes, à la nouvelle galerie de France, en 1943, par exemple, comme le remarque Pierre Francastel de passage à Paris. Bazaine, Manessier ou Le Moal, proches du personnalisme chrétien, et Pignon, du parti communiste, avaient frayé avec Jeune France, l'organisme placé sous l'égide du Maréchal, et dissous par le

gouvernement après dix-sept mois. Borès, Chauvin, Gischia, Lapique, Singier et Villon pensent résister à leur façon en préférant Matisse et Picasso, l'art roman et les couleurs fauves, qui les conduiront pour une partie d'entre eux vers l'abstraction. Dans le même esprit, on peut voir des œuvres complètement isolées comme celle du résistant communiste Fougeron, qui dénonce la situation dans une scène misérabiliste au Salon d'Automne : *Rue de Paris 43*. Mais l'ensemble du paysage est dominé par un art de « convention », où même la « modernité raisonnable » n'est que tolérée, dans une situation largement sinistrée par la censure et, encore plus efficacement par l'autocensure. C'est la raison pour laquelle il a fallu inventer une troisième catégorie qui s'imposait : les fausses continuités. Le paysage ayant changé de façon radicale, parler seulement de « continuité » serait inepte.

## Dans le *off* de l'histoire

Cette notion de « fausses continuités », je ne l'ai jamais vue aussi bien confirmée que lors de notre exposition organisée à la demande de Fabrice Hergott avec Jacqueline Munck au musée d'Art moderne de la ville de Paris, en 2012. Nous en avons mesuré la justesse en découvrant l'énorme production artistique qui était restée dans le *off* de l'histoire. J'avais longtemps étudié l'impact des nouveaux pouvoirs sur les différents acteurs du monde de l'art dans leur collaboration ou dans leur accommodement avec l'occupant nazi et/ou avec le régime de Vichy. Si j'avais aussi identifié des phénomènes sporadiques de résistance artistique, de contournement et de détournement des consignes officielles, en déplaçant radicalement la focale pour l'exposition de 2012, nous avons saisi l'ampleur du phénomène et de toute une production restée dans l'ombre de l'histoire.

Toute cette part maudite en son temps a ressurgi à partir de la Libération comme en boomerang. Et c'est ce monde de l'art qui retient aujourd'hui l'attention pour sa qualité – en termes économiques, c'est aussi le plus coûteux, à l'inverse de tout ce dont on parlait le plus à l'époque. Cette part alors immergée valait bien la réouverture d'un laboratoire de recherche au musée même puisque nos questionnements avaient changé. Nous avons envie d'en savoir davantage, non plus sur la collaboration et l'art officiel de Vichy sous le nazisme, ni sur la part émergée de cette période, mais sur son envers.

Cette partie retranchée s'impose en nombre et en qualité : tout ce qui était resté censuré, caché dans les refuges, dans l'intimité des ateliers, dans les prisons, dans les camps d'internement, dans les asiles psychiatriques. Tout ce qui s'est fabriqué en période de pénurie de liberté et de matériaux, avec des moyens intellectuels et matériels forcément différents et nouveaux, comme avec Arp, Magnelli, Sophie Taeuber et Sonia Delaunay qui créent ensemble à Grasse, avec Bellmer, Ernst ou Wols (au camp des Milles), avec Brauner, caché dans la campagne. Faute de moyens classiques, de nombreux artistes ont dû inventer en changeant de supports et de matériaux. Le sable, les cordes, la ficelle, la cire, le papier au rebut, le tissu ont fourni des solutions empiriques liées intrinsèquement à la pénurie.

Ce sont les œuvres qui nous ont permis de tirer un nouveau fil de l'histoire de l'art et de l'histoire tout court. Car ce n'est pas seulement l'histoire qui fait les œuvres, mais ce sont aussi les œuvres qui font l'histoire, et en particulier tout ce qui va constituer le paysage après 1945, qui était en germe pendant la guerre sans pouvoir se montrer, accusé de « judéo-bolchévisme », de « décadence », etc. Nous avons pu reconstituer une partie du travail de Picasso, devenu entre 1940 et 1944 le symbole de l'homme à abattre, et interdit d'exposition. Nous avons découvert, ou redécouvert et fait découvrir, de nombreuses œuvres : celle de Josef Steib, employé des eaux à Mulhouse, qui peint dans sa cuisine des portraits à charge de Hitler, celles de Charlotte Salomon, réfugiée en France avant de mourir à Auschwitz, comme Horst Rosenthal ; de Myriam Lévy dont il ne reste sur la terre que sa dame de pique, dessinée avant qu'elle ne soit exterminée dans un camp de la mort nazi. Cette carte à jouer, passée par la collection André Breton reste une énigme qui en dit long sur le rôle des images. Nous avons ainsi pu montrer que l'on ne réduit pas facilement à néant l'expression humaine et les résistances au cadre, aussi contraignant soit-il. Nous avons approfondi la réflexion sur la fonction de catharsis de l'art en période de crise.

En guise d'épilogue, disons que la recherche s'est faite en plusieurs temps et en lien avec les questions que l'on se posait. À partir des sources les plus évidentes dans les années 1980-1990, lorsqu'on s'est tout d'abord intéressé à l'art de la défaite et de la collaboration, puis dans un second temps, à partir des années 2000-2010, lorsque nous avons privilégié l'art en guerre et en résistance, à partir de nouvelles sources. Et le questionnement reste ouvert. Au début de l'année 2016,

j'ai travaillé, à l'occasion d'un colloque, sur le rôle des femmes dans le monde de l'art sous l'Occupation<sup>5</sup>. Des chantiers sont en cours sur le marché de l'art, les spoliations<sup>6</sup>, les artistes en camps, l'épuration. La raison nous impose de ne jamais tourner la dernière page d'un livre d'histoire.

- 
5. Laurence Bertrand Dorléac, « Femmes en résistance. L'art en France 1940-1945 », in Jean Baechler et Marion Trevisi (dir.), *La guerre et les femmes* (colloque du 13 janvier 2016), Paris, Hermann, 2018. Sur le sujet, voir aussi les textes d'Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard dans le catalogue *L'Art en guerre, France 1938-1947*, op. cit. ; Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert (1894-1963), historienne de l'art », *La Revue de l'art*, n° 195, 2017-1, p. 63-70.
  6. Depuis la tenue du colloque de 2016 : Emmanuelle Polack, dans l'exposition « Des galeries d'art sous l'Occupation, une histoire de l'histoire de l'art », organisée à la galerie Frank Elbaz en 2017, et plus récemment dans l'exposition « Le marché de l'art sous l'Occupation 1940-1944 », présentée à la Fondation pour la mémoire de la Shoah en 2019. Voir Emmanuelle Polack, *Le Marché de l'art sous l'Occupation, 1940-1944*, préface de Laurence Bertrand Dorléac, Paris, Tallandier, 2019.