



Placé pour être utile : Georges Huisman à la Direction Générale des Beaux-arts (1934-1940)

Hélène Serre

► To cite this version:

Hélène Serre. Placé pour être utile : Georges Huisman à la Direction Générale des Beaux-arts (1934-1940). Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2015. Français. <NNT : 2015LIL30010>. <tel-01249615>

HAL Id: tel-01249615

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01249615>

Submitted on 4 Jan 2016

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.

UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE – LILLE III
U.F.R. SCIENCES HISTORIQUES, ARTISTIQUES ET POLITIQUES

THÈSE

en vue de l'obtention du grade de docteur

Discipline : Histoire de l'art contemporain

« Placé pour être utile »

GEORGES HUISMAN

À LA DIRECTION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

1934-1940

présentée et soutenue publiquement par

Hélène Serre de Talhouët

le 13 février 2015

Thèse dirigée par François ROBICHON
Professeur, université Lille 3

Membres du jury :

Eric Darragon	Professeur Paris1 –Sorbonne, rapporteur
Bruno Gaudichon	Conservateur en chef du patrimoine, conservateur du musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix
Romy Golan	Professeur d'histoire de l'art, Graduate Center, Cuny, New York
Pascal Ory	Professeur, Université Paris 1-Sorbonne, rapporteur
Bertrand Tillier	Professeur, Université Dijon-Bourgogne

Sommaire

Remerciements	5
Liste des sigles et abréviations	6
Introduction	8
Première partie - Un itinéraire intellectuel, politique et esthétique (1889-1934)	21
<i>Chapitre 1 – La formation</i>	22
« L'enfant étudiant »	22
<i>Une figure paternelle discrète</i>	
<i>La mère</i>	
<i>Un parcours universitaire typique de la méritocratie républicaine</i>	
« 1914-1918 »	31
<i>Parcours militaire</i>	
<i>Charles Daniel-Vincent, premier mentor politique</i>	
<i>Grande Guerre et amitiés artistiques</i>	
L'universitaire engagé	40
<i>Chapitre 2 – L'ambition</i>	46
Le professeur d'histoire et l'historien de l'art	47
<i>Itinéraire d'un jeune agrégé</i>	
<i>Le goût pour l'histoire de l'art et pour l'art vivant</i>	
<i>Un conférencier en dialogue avec des artistes</i>	
<i>Conférencier à l'École du Louvre</i>	
L'homme de lettres et l'homme de l'art	57
<i>La collection de livres d'art « À travers l'art français »</i>	
<i>L'« Histoire générale de l'art »</i>	
Avec Paul Doumer: la légitimité politique (1927-1932)	70
<i>D'un mentor politique à l'autre</i>	
<i>Un nouveau modèle en politique</i>	
<i>Chapitre 3 - La vision</i>	80
« La Lumière »	81
<i>Un périodique de gauche (1927-1940)</i>	
<i>La rédaction d'origine et sa promesse</i>	
<i>« À chaque page de La Lumière, nous combattons le mensonge politique, le mensonge social »</i>	
<i>Boris et Huisman, un exemple de sociabilité intellectuelle</i>	

<p>« L'art et la démocratie », une tribune pour la jeune école d'architecture contemporaine</p> <p><i>Une curiosité sans frontières, en particulier nord-européenne</i> <i>Être de son temps : les liens d'amitié noués avec la jeune école d'architecture contemporaine</i></p>	90
<p>Une certaine idée de la peinture et de la sculpture</p> <p><i>Du cubisme...</i> <i>... À la curiosité pour les arts « premiers »</i> <i>La drôle d'aventure de Kalifala Sidibé</i></p>	96
<p>Un démocrate au service de l'éducation populaire</p> <p><i>Une enquête de La Lumière sur la radiodiffusion</i> <i>L'attention inconditionnelle à l'enfance et à la jeunesse</i></p>	106
<p>Chapitre 4 - Nommé à la direction générale des Beaux-Arts</p>	111
<p>Nomination, le 4 février 1934</p>	112
<p>Portraits du directeur des Beaux-Arts</p>	114
<p>Deux sources autographes</p>	117
<p>Deuxième partie - Art et démocratie</p>	121
<p>Contexte historique</p>	122
<p>Chapitre 1 - La fonction héritée</p>	127
<p>Une administration toujours plus autonome</p> <p><i>Le Conseil supérieur des Beaux-Arts ou l'incarnation du principe républicain</i> <i>Un Conseil révisé en 1938</i> <i>Le profil de directeur des Beaux-Arts</i> <i>Des héritiers aux professeurs</i> <i>Des bribes de mémoires</i></p>	127
<p>Périmètre et organisation de l'administration</p> <p><i>Une organisation en étoile</i> <i>Des effectifs de cadres en recul et un besoin de compétences</i> <i>Le budget des Beaux-Arts : stagnation et restrictions</i> <i>Une fonction de représentation</i></p>	138
<p>Un dessein ministériel</p> <p><i>Georges Huisman et les ministres de l'Éducation nationale</i> <i>Vers l'autonomie politique</i></p>	146
<p>Chapitre 2 - L'art mural ou la politique du fait accompli</p>	154
<p>Les influences</p> <p><i>À l'étranger</i> <i>Fernand Léger</i> <i>L'association L'Art mural et les articles de L'Encyclopédie française</i></p>	154

Méthode	169
<i>Le fait accompli: preuve par l'exemple</i>	
<i>Nomination d'un inspecteur général des Beaux-Arts, Robert Rey</i>	
<i>La préparation d'un projet de loi</i>	
Le programme de décorations murales	183
<i>L'iconographie</i>	
<i>Le style</i>	
<i>Marcel Grommaire ou « la vie multipliée »</i>	
<i>Une génération d'artistes oubliée?</i>	
<i>L'exposition de 1938 à l'École des Beaux-Arts et sa réception dans la presse</i>	
Chapitre 3 - Influence de Huisman à l'exposition internationale de 1937	201
Du palais de Chaillot au palais de la Découverte	201
Les artistes au pavillon de la Solidarité: un manifeste de l'« expo 37 »?	208
Autres attributions du directeur général des Beaux-Arts dans le cadre de l'exposition internationale de 1937	211
Chapitre 4 - Le discours de Pleyel en action, ou la culture par les musées	213
Des lieux nouveaux	216
<i>La muséographie: une science nouvelle</i>	
<i>Le Louvre: une figure de proue</i>	
« Il y a seulement des musées de France »	226
<i>Deux modèles de développement pour les « musées de l'avenir »: Grenoble et le Musée des arts et traditions populaires</i>	
<i>L'expérience Gaillard à Cambrai</i>	
<i>Passer par Cambrai: les expositions circulantes</i>	
Troisième partie - Art et diplomatie	245
Chapitre 1 – L'éclairage de l'enquête de la BBC (1936)	248
Comparaison des rapports de l'art et de l'Etat dans six pays occidentaux	248
<i>La position de Keynes, en résonance avec le discours de Pleyel</i>	
<i>Problématiques communes aux six pays</i>	
Reconnaissance de la politique culturelle française	251
Chapitre 2 - La double exposition d'art italien (1935)	255
Reflet de la politique étrangère française et de la propagande fasciste	257
<i>Faire mieux que Londres en 1930</i>	
<i>Les accords de Rome et la tournée de la Comédie française</i>	
<i>La fin des illusions à l'été 1935</i>	

Une certaine indulgence française vis-à-vis du régime italien	263
<i>Le concept de latinité, porté par les comités franco-italiens</i>	
<i>Le rôle du Sénateur Borletti</i>	
<i>Exemples d'actions de la propagande italienne</i>	
Un immense succès public	270
Chapitre 3 - Leurs Majestés britanniques en France (1938)	272
Contexte	274
Programme	275
Une scénographie de la paix	279
<i>Jeunesse et divertissements</i>	
<i>Peinture anglaise au Louvre</i>	
<i>La place de la danse</i>	
<i>Éloge de la diversité, contrepoint des manifestations totalitaires</i>	
Chapitre 4 - Une politique « atlantiste » avec le festival de Cannes et l'exposition de New York (1939)	286
Le festival de Cannes: une création par réaction	287
<i>La définition d'une politique cinématographique française</i>	
<i>L'élaboration du festival: réactivité et compétence au service de la démocratie menacée</i>	
<i>Choisir ses alliés</i>	
L'art contemporain français à la New York World's Fair	306
<i>De la liberté en art</i>	
<i>Une exposition sous l'influence de temps xenophobes</i>	
Chapitre 5 - Protéger les œuvres d'art en temps de guerre	316
Contexte	318
Organisation de la protection (avril 1935-juin 1940)	324
<i>Une organisation précoce</i>	
<i>L'échelle nationale</i>	
<i>Un professionnalisme exemplaire</i>	
Vers une reconnaissance?	334
Épilogue	338
<i>Le Massilia et les traumatismes de la guerre</i>	
<i>L'impossible retour ou le « moment Huisman » révolu (1945-1957)</i>	
<i>La fidélité aux arts et aux artistes</i>	
Conclusion	351
Archives et bibliographie	361
Annexes	400

Remerciements

*Belle épouse de mémoire
Elle sortit de son lit
Comme on entre dans l'histoire*

Paul Eluard

Je souhaite exprimer ma gratitude à Denis et Bruno Huisman pour leur confiance, leur accompagnement discret et constant.

Je remercie ceux qui ont eu la gentillesse de réfléchir avec moi, exprimer une idée, évoquer un artiste, conseiller une référence...
Ils ont soutenu ce travail au long cours. Ils m'ont soutenue.

Merci à Stéphane Audouin-Rouzeau.
Merci à Monique Dobbelaere et Jean-Luc Fidel.
Merci à ma famille.

Mes remerciements particuliers à :

Sabrina Abed, Alexandre Alibrandi, Annie Angremy, Sylvie Aprile, Stéphane Audouin-Rouzeau, Sara Bauwens, Catherine Bertho-Lavenir, Laurence Bertrand-Dorléac, Jean Binder, Nadine Bizon, Edouard Boccon-Gibod, Laurent Caillard, Jean-François Chanet, Frédéric Chappey, Michèle Cone, Françoise et Florence Chibret-Plaussy, Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Philippe Darriulat, Margueritte Despature, Monique Dobbelaere, Jacques Doly, Pierre Fardel, Stéphanie Fargier, Nicolas Faucherre, Jean-Luc Fidel, Emmanuelle Flament-Guelfucci, Sibylle Guillermit, Muriel Flis-Trèves, Guillaume Fonkenell, Catherine Fraixe, Claire-Marine François-Poncet, Bruno Gaudichon, Marie-Claude Genêt-Delacroix, Romy Golan, Christophe Guérard, Catherine Guillot, Xavier-Philippe Guiochon, Corinne Herschkovitch, Michaël Houlette, Jean-François Landry, Marion Lavenir, Michèle Le François, Jean Levantal, Olivier Loubes, Daphné Marauger, Florence Martel, Catherine Martin-Zay, Hélène Mouchard-Zay, Florence Noiville, Pascal Ory, Chantal Pansard, Edith Pirio, Caroline Piketty, Céline de Potter, François Robichon, Sabrina Saïdi, Diane de Saint Affrique, Jose Sasportes, Suzanne Serre, Geneviève Serre-Pradère, Dominique Szymusiak, Jeanine Warnod.

Liste des sigles et abréviations

ADHE: Association pour le développement de l'histoire économique	FNAC: Fonds national d'art contemporain
AEAR: Association des écrivains et artistes révolutionnaires	GOA: Groupe d'ouvriers d'aéronautique
AEF: Afrique équatoriale française	GPRF: Gouvernement provisoire de la République française
AFAA: Association française d'action artistique	GQG: Grand quartier général
AFEEA: Association française d'expansion et d'échanges artistiques	IHTP: Institut d'histoire du temps présent
AOF: Afrique occidentale française	IICI: Institut international de coopération intellectuelle
APAM: Association pour les amis des musées	INA: Institut national de l'audiovisuel
BBC: British Broadcasting Corporation	INHA: Institut national d'histoire de l'art
CFCI: Commission française de coopération internationale	IRHIS: Institut de recherches historiques du Septentrion
CFLN: Comité français de la libération nationale	MIT: Massachusetts Institute of Technology
CGT: Confédération générale des travailleurs	MNAM: Musée national d'art moderne
CIAM: Congrès internationaux d'architecture moderne	MoMA: Museum of Modern Art
CIAS: Caisse interdépartementale des assurances sociales	MPPDA: Motion Pictures Producers and Distributors of America
CNAP: Centre national des arts plastiques	MRP: Mouvement républicain populaire
CNC: Centre national du cinéma	ONU: Organisation des Nations unies
CNE: Conseil national économique	ORTF: Office de radio-télédiffusion française
CNRS: Centre national de la recherche scientifique	OSE: Œuvre de secours aux enfants
CTI: Confédération des travailleurs intellectuels	PCF: Parti communiste français
CSBA: Conseil supérieur des Beaux-Arts	RKO: Radio-Keith-Orpheum
CVIA: Comité de vigilance des intellectuels antifascistes	RMN: Réunion des Musées nationaux
DMN: Direction des musées nationaux	RTF: Radio-télévision française
DGBA: Direction générale des Beaux-Arts	SCOA: Section des commis et ouvriers d'administration
ENS: École normale supérieure	SDN: Société des nations
ENSBA: École nationale supérieure des Beaux-Arts	SFIO: Section française de l'Internationale ouvrière
FFI: Forces françaises de l'intérieur	SSEM: Section des secrétaires d'état-major
	UAM: Union des artistes modernes
	URSS: Union des Républiques socialistes soviétiques



Georges Huisman dans son bureau de la rue de Valois *circa* 1938-1939

Sans l'énergie de Thiers qui, dès 1822, avait défendu Delacroix dans ses articles du *Constitutionnel*, jamais, le peintre n'eût obtenu les fameuses commandes de la Chambre des députés. Sans Thiers, Delacroix eût toujours été éloigné des commandes officielles et l'artiste a proclamé lui-même sa gratitude dans des lignes qu'il convient de citer : « M. Thiers est le seul homme placé pour être utile qui m'ait tendu la main dans ma carrière. Après ce premier article, dont je n'avais pas pensé à le remercier, tant je croyais que les choses allaient d'elles-mêmes en ce monde, il en fit un autre, tout aussi pompeux au salon suivant, sur *Le massacre de Scio*. Même insouciance de ma part. J'ignorais même à qui j'étais redevable de tant de bienveillance. [...] C'est lui qui me donna à faire, étant ministre, le salon du Roi du Palais Bourbon. Il le fit, malgré les avis charitables de mes ennemis, et même de mes amis, qui lui disaient comme à l'envi que c'était me rendre un mauvais service, attendu que je n'entendais rien à la peinture monumentale et que je déshonorerais les murs que je peindrais. »

Georges Huisman,
« Les nouveaux rapports de l'art et de l'État »,
conférence à la salle Pleyel, le 19 avril 1937,
Europe, juin 1937, p. 145-172.

Introduction

Qui en France connaît le nom de Georges Huisman ? Né à Valenciennes en 1889, nommé le 4 février 1934 à la tête de la direction générale des Beaux-Arts, révoqué par le régime de Vichy le 21 juillet 1940, il est au regard de l'histoire le dernier directeur général des Beaux-Arts de la III^e République. Un haut fonctionnaire est un personnage important, influent mais discret. Quel administrateur des Beaux-Arts a-t-il été ? Quel fut son rôle dans la vie artistique de 1934 à 1940 ? Au sein du laboratoire IRHIS de l'université de Lille et en liaison avec sa thématique de recherche touchant à l'histoire septentrionale des arts de la première moitié du XX^e siècle, le projet d'un travail sur cette personnalité s'est imposé au cercle d'historiens de l'art, enseignants et doctorants, membres du groupe « Relire l'entre-deux-guerres »¹. Dans ce contexte, une première étude portant sur l'action dans le Nord de ce directeur des Beaux-Arts fut réalisée dans le cadre d'un master II d'histoire de l'art contemporain². Ce master a permis de valider mon intérêt pour cette personnalité. Et, avec le soutien du jury (Jean-François Chanut, Bruno Huisman et François Robichon), de m'encourager à poursuivre les recherches³.

Alors que j'ignorais tout, initialement, de Georges Huisman, ma toute première documentation a été la nécrologie de l'historien de l'art François Gébelin⁴, consultable en ligne. Condisciple de Georges Huisman à l'École des Chartes, d'une promotion antérieure à la sienne, François Gébelin a rédigé sa notice en 1958, peu après le décès de son ami, pour le bulletin de leur école. Ce texte a joué un rôle central⁵. Professeur, membre de cabinets ministériels puis secrétaire général de la présidence de la République, homme de lettres : ce triptyque de la vie publique assez caractéristique d'un haut fonctionnaire, ainsi que sa qualité de chartiste, désignent Huisman pour la direction générale des Beaux-Arts où il a passé, selon François Gébelin, les six années les plus marquantes de sa vie. Pour sa notice, Gébelin s'inspire de la conférence-programme que Huisman prononça à la salle Pleyel le 29 avril 1937, publiée dans *Europe* en juin 1937, et dont il souligne le caractère alors radicalement novateur. Ce discours fondateur de la politique culturelle suivie par le directeur

¹. Groupe de recherche fondé par le professeur d'histoire de l'art contemporain de l'université, François Robichon, et la doctorante Céline de Potter, avec le concours du maître de conférence Frédéric Chappey, alors directeur du Musée des années 1930 de Boulogne-Billancourt.

². Hélène Serre, *Georges Huisman (Valenciennes, 1889-Paris 1957). L'Action dans le Nord du directeur général des Beaux-Arts. Février 1934-juin 1940*, Lille, université Charles de Gaulle-Lille-III, mémoire de master II d'histoire de l'art contemporain présenté sous la direction de F. Robichon, 2 vol., septembre 2008.

³. Jean-François Chanut, était alors professeur d'histoire contemporaine à Lille-III. Bruno Huisman est professeur de philosophie en khâgne à Paris et maire du village de Valmondois (95). Il est le petit-fils de Georges Huisman.

⁴. François Gébelin (1884-1972) est un historien spécialiste de l'art français de la Renaissance, en particulier l'architecture. Archiviste paléographe de la promotion 1909, il eût comme sujet de thèse *Le Gouvernement du Maréchal de Matignon en Guyenne pendant les premières années du règne d'Henri IV (1589-1594)*. Blessé en 1914 puis réformé, il est nommé en 1915 bibliothécaire de la Cour de cassation à Paris, où se déroulera sa carrière. Il est auteur de nombreux ouvrages d'histoire de l'art. Voir Pierre Verlet, *François Gébelin (1884-1972)*, *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1974, tome 132, p. 385-386 et André Masson, « Nécrologie de François Gébelin », *BBF*, 1972, n° 4, p. 189-191.

⁵. François Gébelin, *Georges Huisman, Bibliothèque de l'école des chartes*. 1958, tome 116. p. 298-303.

général figure parmi nos sources⁶. Georges Huisman y expose devant les étudiants de l'école supérieure des Beaux-Arts les trois axes de son mandat : politique d'achats de l'État en faveur de l'art contemporain ; développement d'une politique des musées de France avec ouverture d'un musée national d'art moderne à Paris, développement des musées de province et création de musées de folklore et de plein air ; enfin, la défense de l'enseignement artistique obligatoire à l'école jusqu'à la fin du cycle secondaire. François Gébelin insiste aussi sur son rôle exemplaire dans la sauvegarde du patrimoine artistique national à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Chez Huisman, il met en avant des qualités de prévoyance et d'organisation dignes d'un état-major militaire. Et de conclure par un hommage au médiéviste, en rappelant son efficacité dans la prévention du vitrail *L'Arbre de Jessé* d'Engrand Leprince qui, seul, survécut à la destruction quasi complète de Saint-Étienne de Beauvais. Ce portrait sensible brossé par Gébelin a éveillé notre intérêt pour la personnalité et l'action de Georges Huisman, complété par la lecture de *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*⁷. Cet ouvrage de témoignages posthumes, publié en son honneur par son épouse Marcelle Huisman (1898-1995), est en effet original. Il rassemble les textes de camarades, collaborateurs et artistes de tous horizons, et bien qu'hagiographique, il donne une image chaleureuse de Huisman⁸. On y découvre un homme de culture, pétri du sens de l'État, proche des artistes, attachant, cohérent.

C'est ainsi que, dans la perspective d'une thèse sur l'œuvre culturelle de Georges Huisman, son petit-fils Bruno a mis à ma disposition le fonds d'archives privées de son grand-père. Ses papiers personnels et familiaux ont été stockés dans son bureau de la maison achetée avec sa femme en 1926 à Valmondois (95). Dans cette maison, Marcelle Huisman a également hérité des archives de son grand-père, le grand rabbin Lazare Wogue (1817-1897) et de celles de son père Jules Wogue (1863-1939), professeur de lettres. À la suite de la Seconde Guerre mondiale et de la clandestinité, la maison de Valmondois a été occupée par les Allemands, mais les archives entreposées dans le grenier n'ont pas été détruites. À la mort de Georges Huisman en 1957, ses papiers parisiens ont rejoint le grenier de la maison de Valmondois, où les archives de son dernier fils, Denis Huisman⁹, ont été stockées parallèlement. Après la mort de sa grand-mère en 1995, puis le rachat de cette maison à son père, Bruno Huisman a décidé de trier les archives accumulées depuis 1926. Il pensait alors

⁶. Georges Huisman, « Nouveaux rapports de l'art et de l'État », *Europe*, Paris, juin 1937, p. 145-172. Discours également publié sous le titre « Les rapports de l'art et de l'État », conférence de la salle Pleyel prononcée le 19 avril 1937, *Bulletin de la grande masse de l'école nationale des Beaux-Arts*, Paris, juin et juillet 1937, p. 1274-1278 et p. 1288-1295, voir annexe.

⁷. Collectif, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, La Rochelle, 1960.

⁸. Il sera régulièrement fait référence au témoignage de l'un ou l'autre de ses « compagnons » au cours de l'étude. Marcelle Huisman a réuni les textes de : Jean Andrieu, Jean Aujame, Emmanuel Auricoste, Jean-Jacques Bernard, Henri Bonnet, Charles Braibant, Yves Brayer, Christian Caillard, Jacques Carlu, René Cassin, Jean Cassou, Jean Cazalbou, Roger Chapelain-Midy, René Clair, Despierre, André Dezarrois, Roland Dorgeles, Georges Duhamel, Gabrielle Dorziat, Ernest Gaillard, G. Garel, François Gebelin, Edouard Goerg, Michel Gordey, Lucien Grangeon, René Herbst, Robert Hoffmann, René Huyghe, René Jeanne, Albert Laprade, Fernand Ledoux, Yvonne Lefebure, Paul Leob, Charles Marlieres, Paule Marrot, E. Marqui2, Darius Milhaud, Roland Mousnier, Pierre Nathan, Georges Neveux, Pierre Paraf, Max Querrien, Roger Regent, Jules Romains, Emile Servan-Schreiber, H. De Villenoisy, François Wolff, Hubert Yencesse.

⁹. Né en 1929, Denis Huisman est le dernier des trois fils de Georges Huisman, benjamin de Jean-Claude Huisman (1921-1979) cinéaste documentariste, et de Philippe Huisman (1924-1970), historien de l'art et marchand.

transmettre ce fonds, ainsi que la plupart des livres, à la bibliothèque de l'École des Chartes, dont son grand-père était issu. Cette transmission n'a pas eu lieu et il nous a proposé de consulter ces papiers¹⁰. Parallèlement, Bruno Huisman nous a mis en contact avec son père Denis, né en 1929. Docteur ès-Lettres en philosophie, auteur de nombreux ouvrages pédagogiques et encyclopédiques, il est le directeur-fondateur des Écoles de formation professionnelle aux métiers de la communication et de la culture (Groupe EDH). Dans le cadre de ses écrits autobiographiques, Denis Huisman a laissé plusieurs témoignages sur son père, recensés dans la bibliographie¹¹. Il nous a accordé une série d'entretiens que nous traitons comme une source complémentaire aux papiers privés de Georges Huisman.

La description des sources

Nos sources sont donc de cinq types : papiers privés de Georges Huisman, archives publiques, écrits de Georges Huisman, témoignages et souvenirs de ses contemporains, et périodiques artistiques de la période¹².

Les papiers privés de Georges Huisman, inédits, ont été consultés à Valmondois, dans cette maison de famille de Georges et Marcelle Huisman (« Le Rû du verger »), propriété actuelle de leur petit-fils Bruno. Leur consultation demandait le voyage de Lille à Valmondois et souvent un séjour de quarante-huit heures sur place. Ces moments ont donc été nécessairement ponctuels et denses. Sur place, classer et répertorier ce fonds d'archives entreposé dans des cartons représentait un travail nécessitant du temps, mais aussi les compétences et les moyens d'un archiviste. Cette étape professionnelle étant jugée prématurée par la famille, nous avons décidé, en accord avec Bruno Huisman et François Robichon, de réaliser un premier inventaire, résultat de ma prise de connaissance des documents. Cet inventaire personnel constitue la base de notre documentation, issue de la consultation des papiers privés. Notre classement est thématique et, à l'intérieur du thème, chronologique. Ces thèmes suivent la formation et la vie professionnelle de Georges Huisman : apprentissages ; Première Guerre mondiale ; Éducation nationale ; vie journalistique et littéraire ; cabinets ministériels et secrétariats généraux du Sénat et de la présidence de la République ; direction générale des Beaux-Arts ; Seconde Guerre mondiale et clandestinité ; Conseil d'État. Ont été volontairement exclus, dans le cadre de cette étude, les papiers relevant de la vie strictement personnelle de Georges Huisman¹³. Deux inventaires – portant sur les écrits de Georges Huisman d'une part, et un premier recensement de sa bibliothèque d'autre part – ont par ailleurs été établis à partir de ce fonds privé. Telle qu'elle subsistait dans la maison de Valmondois, la bibliothèque de Georges Huisman a fait l'objet d'un travail de recensement à titre documentaire. Imprimés, périodiques et documents divers nous ont en effet fourni une idée des intérêts intellectuels et artistiques qui ont façonné

¹⁰. Ce fonds aurait vocation à rejoindre les archives nationales. D'après le récit de Bruno Huisman, le 8 juillet 2013.

¹¹. Voir archives et bibliographie.

¹². Voir archives et bibliographie.

¹³. Faute de temps, ce choix était nécessaire. Cependant, il est important de signaler que ce pan des papiers privés de Georges Huisman comprend les correspondances avec sa mère Louise Wahl (1862- 1941) d'une part et avec sa femme Marcelle Wogue (1898-1995) d'autre part.

l'homme privé et public, tant dans sa formation et ses goûts que dans sa carrière. L'inventaire de ses écrits figure dans l'exposé des sources.

Concernant les écrits de Georges Huisman, le fonds comporte souvent trois versions – manuscrite¹⁴, tapuscrite et imprimée – y compris pour une partie de ses articles de presse parus dans des journaux auxquels il tenait particulièrement. Il a ainsi été pertinent, par exemple, de constituer le corpus de sa collaboration, à la fin des années 1920, au tout nouvel hebdomadaire *La Lumière*, fondé par son ami Georges Boris (1888-1960). Si les déménagements successifs de Georges Huisman puis de ses descendants n'ont pas laissé les papiers en l'état, chaque dossier de travail retrouvé, bien que souvent isolé, est soigneusement rangé. Comme il se doit de la part de l'archiviste qu'il était, Georges Huisman fait preuve également d'une pensée très claire¹⁵. Ses manuscrits sont écrits quasiment d'un seul jet, avec très peu de repentirs ou de ratures. Ils sont parfois précédés de notes manuscrites, annonçant les grandes idées et un plan. Les tapuscrits, tapés d'après Bruno Huisman par l'épouse qui aidait son mari dans son travail éditorial, ne comportent que d'infimes corrections, le plus souvent de forme. Il n'y a quasiment jamais de jeu d'épreuves conservé, mais subsiste la version imprimée du travail rendu. Les dossiers peuvent compter aussi une forme de documentation (article de presse découpé, note de synthèse d'ouvrage, ou biographie sommaire vraisemblablement commandées au préalable). Ce classement soigneux se retrouve dans les directions d'ouvrages exercées par Huisman. Les dossiers comprennent alors les correspondances avec les auteurs sollicités, et parfois les correspondances techniques avec l'éditeur. L'élément chronologique est ici important : si le fonds d'archives privées contient vraisemblablement l'intégralité des documents ayant trait à la collection d'ouvrages d'art « À travers l'art français », que Georges Huisman crée à La Renaissance du livre à partir de 1927¹⁶, il est beaucoup plus succinct pour son projet d'encyclopédie générale de l'art, conçu dès 1931 et publié en 1938¹⁷. On peut émettre l'hypothèse qu'à partir de 1931, Huisman disposait de plus d'aisance pour son travail personnel, bénéficiait d'un secrétariat et aussi de résidences publiques attachées à ses fonctions de haut fonctionnaire : la traçabilité de ses archives privées se fait alors plus complexe. Surtout, 1931 constitue une date charnière : Huisman suit alors le président Paul Doumer à l'Élysée. À partir de ce moment, ses responsabilités publiques sont telles qu'il abandonne son travail journalistique et, à une exception près, ses projets d'écriture, pour ne reprendre une vie littéraire qu'après 1945.

¹⁴. Nous n'avons pas travaillé sur les manuscrits de Georges Huisman (thèse de l'école des Chartes ou ouvrages d'historien).

¹⁵. Au plan pratique, son écriture peut sans exagération être qualifiée d'illisible. Tout papier manuscrit trouvé aurait demandé un temps de déchiffrement bien trop important. Le travail sur tapuscrit ou imprimé a donc été privilégié et seule une petite sélection de notes intimes a fait l'objet d'un travail de retranscription. Retranscription perfectible par nature mais la relecture, soit de Bruno Huisman, soit de Denis Huisman, a systématiquement été sollicitée pour ces papiers. Ces documents sont spécifiés dans la bibliographie générale qui comporte la description des sources.

¹⁶. Collection À travers l'Art français, Paris, La Renaissance du Livre, 1927-1931. Huit ouvrages ont été publiés dans cette collection de vulgarisation d'histoire de l'art, qui est abandonnée en 1931 au moment où Georges Huisman est nommé secrétaire général de la Présidence de la République. Voir « Archives et Bibliographie ».

¹⁷. Georges Huisman (dir.), *Histoire générale de l'Art*, 4 vol. : t. 1. « Des origines au Moyen Age » ; t. 2. « L'art médiéval » ; t. 3. « L'Art classique, XVI^e-XVII^e siècles » ; t. 4. « XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles », Paris, éditions Quillet, 1938.

Dans ce fonds de papiers personnels, un dernier corpus a été constitué avec les correspondances éparses retrouvées dans les cartons et pouvant présenter un intérêt documentaire en rapport avec la vie publique et culturelle de Georges Huisman. Nous avons recensé cent cinquante correspondants du monde des arts pour un total de plus de trois cent lettres¹⁸. Un classement restrictif de correspondants a été logiquement retenu : artistes (plasticiens, architectes, hommes de lettres, musiciens et personnalités du cinéma) ; personnalités du monde de l'art (historiens, conservateurs, muséologues, critiques d'art) ; personnalités politiques et universitaires, offrant ainsi un panorama des réseaux de sociabilité de Georges Huisman. Les contenus sont d'un intérêt naturellement inégal. En lien avec la correspondance de certains artistes, nous avons reconstitué, avec Denis Huisman, une liste d'œuvre(s) possédée(s) par son père, soit issues de ses propres achats, soit faisant suite à un don.

Le repérage des archives publiques s'est révélé, au début de la recherche, décevant. Lors de notre toute première rencontre avec Denis Huisman, ce dernier a évoqué l'ordre du gouvernement Reynaud de brûler les archives des cabinets ministériels et grandes administrations régaliennes dans le cadre des mesures préventives à l'invasion allemande¹⁹. Dans un journal exclusivement tenu du 2 mai au 13 juin 1940, Georges Huisman évoque ces mesures alors qu'il n'a pas encore rejoint Chaumont et son château, réservé au repli de la direction des Beaux-Arts²⁰ : « Jeudi 16 mai 1940 – La présidence du Conseil à 14 heures nous conseille de brûler nos archives comme si les Allemands allaient être à Paris dans les deux heures [...]. Nous demeurons tous à Chaillot, les voitures avec le plein, les bagages faits, attendant un ordre qui ne vient pas²¹. » Après vérification aux Archives nationales cependant, la sous-série F²¹ « Beaux-Arts » recense huit cartons ainsi répertoriés : « Archives du cabinet de Georges Huisman et Louis Hauteœur²² : organisation des services de la direction et du personnel, protection des œuvres d'art et des monuments en temps de guerre, dons divers, funérailles nationales, distinctions honorifiques, recommandations 1926-1941 (surtout 1939-1940)²³. » Toutes les archives n'ont donc pas été détruites, et, même incomplète, la source publique majeure concernant notre étude se trouve bien dans ce fonds précis des Archives nationales. En effet, la consultation de ces archives du cabinet de Huisman a, au même titre que les papiers privés, orienté la définition de cette étude. Elles ont permis de mesurer concrètement, et pourrait-on dire au quotidien, l'ampleur du champ d'intervention de la direction des Beaux-Arts, son organisation, les sollicitations éparses et diverses, mais aussi les grands dossiers traités au cours du mandat du haut fonctionnaire.

En fonction des chapitres successifs de la thèse, nous avons parallèlement eu recours, dans la sous-série F²¹, aux séries décennales de commandes et acquisitions

¹⁸. Voir archives et bibliographie.

¹⁹. Entretien avec Denis Huisman à Paris, janvier 2008.

²⁰. Georges Huisman, *Journal intime du 2 mai au 13 juin 1940*, AFH.

²¹. Le directeur des Beaux-Arts quitte Paris pour Chaumont, où est replié son administration centrale sur ordre de du ministre de l'Éducation nationale, Yvon Delbos, le dimanche 9 juin 1940 au soir, *ibid.* De Chaumont, Huisman part pour Bordeaux le 16 ou le 17 juin, avant d'embarquer sur le *Massilia* le 21 juin 1940.

²². Louis Hauteœur, alors conservateur du nouveau musée national d'art moderne, succède à Georges Huisman à la direction générale des Beaux-Arts sous le régime de Vichy, le 21 juillet 1940.

²³. AN-F²¹/3971-3978.

d'œuvres d'art aux peintres²⁴ et sculpteurs²⁵ sur la période 1931-1940. En complément, le fonds national public, indispensable à la recherche concernant les achats de l'État, est constitué par les archives et réserves du Centre national des arts plastiques (CNAP). Xavier-Philippe Guiochon, conservateur du patrimoine et chef de la mission de récolement et son assistant Christophe Guérard ont été d'un secours inestimable, grâce au travail de récolement qu'ils coordonnent sur l'ensemble du territoire français. En fonction du domaine artistique de nos recherches, nous avons eu recours également aux archives d'institutions nationales, comme la cinémathèque française.

Ont été consultés les dossiers de personnel administratif des fonds d'archives publiques, ayant trait à la personne de Georges Huisman. Son dossier personnel de la série F¹⁷ (Éducation nationale et Beaux-arts) est toutefois perdu²⁶. À l'exception de ce dossier manquant, ont été consultés par ordre chronologique : le dossier d'élève de l'École des Chartes ; le dossier militaire au ministère de la Défense²⁷ ; le dossier de fonctionnaire du rectorat de Paris²⁸ ; le dossier de la Légion d'honneur²⁹ ; le dossier de membre du Conseil d'État³⁰ mais nous n'avons pas réussi à identifier de dossier personnel ayant trait aux fonctions de Georges Huisman, ni comme secrétaire à la présidence de la République, ni comme directeur de cabinet du président du Sénat³¹ ; le dossier de spoliation de son père Hartog Huisman (1860-1947)³². En revanche, nous ne connaissons pas précisément le destin des effets personnels du directeur des Beaux-Arts pendant la Seconde Guerre mondiale, qui se trouvaient, au moment de la déclaration de guerre, dans l'appartement de fonction situé dans l'enceinte de la manufacture des Gobelins ou dans son bureau-appartement de Chaillot³³. La collection privée d'œuvres d'art de Georges Huisman n'a pas été spoliée par les nazis. Comme le précise Rose Valland, le secrétaire général des Beaux-Arts Louis Hautecœur et le directeur des Musées nationaux Jacques Jaujard ont obtenu de soustraire à l'appétit des nazis les collections privées des personnalités politiques et

²⁴. AN-F²¹/6721-6776.

²⁵. AN-F²¹/6777-6809.

²⁶. Ainsi que nous l'a indiqué le responsable des archives du ministère de l'Éducation nationale, Fabien Oppermann, et confirmé le conservateur aux Archives nationales, Pierre Bureau : « Il figure bien dans le fichier un Georges Maurice Huisman, Inspecteur d'académie à Paris, puis Directeur général des Beaux-Arts (1934), F¹⁷/23606. Mais la mention suivante a été rédigée au crayon sur cette fiche: *déplacée pour l'EN depuis 1958*. Ce qui n'est pas fréquent. » Courriel de P. Bureau (4 mars 2010).

²⁷. Ministère de la Défense, château de Vincennes, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5.

²⁸. Archives nationales, Paris, AN-AJ¹⁶/6025.

²⁹. Archives nationales, Fontainebleau, AN- N° 20 093, première partie.

³⁰. Archives nationales, Fontainebleau, N° 20040382/83.

³¹. « Nous n'avons malheureusement pas trace de M. Georges Huisman. Il n'existe pas de dossier administratif, il semble donc qu'il n'était pas fonctionnaire. De plus, de la III^e République nous n'avons, de la présidence du Sénat, que des documents concernant l'élection de son président et très peu concernant l'activité et la gestion de la Présidence (en fait rien qui peut nous informer de la présence de M. Huisman) » Correspondance avec M. Daniel Sibilia, division des archives du Sénat (11 mars 2010).

³². Archives nationales, Paris, AN-AJ³⁸ grâce à Caroline Piketty.

³³. D'après Denis Huisman, le gardien de la dernière résidence de fonction du directeur général des Beaux-Arts à la manufacture des Gobelins, a mis à l'abri et conservé tout au long de la Seconde Guerre mondiale, les affaires personnelles de la famille, qui n'ont été ni détruites ni pillées par les Allemands. On ignore en revanche le sort des effets personnels du petit bureau-appartement à Chaillot dans lequel Georges Huisman s'installe en août 1939, alors que son épouse et ses enfants partent vivre à Rennes à la rentrée scolaire.

hauts fonctionnaires qui furent confiées à l'État avant-guerre dans le cadre de la protection des œuvres d'art. Prévenu par comte Metternich de l'intention de la Commission Rosenberg de saisir le 7 juillet 1941, dans le dépôt de Chambord, les collections particulières appartenant à des israélites, Jaujard s'y opposa, arguments juridiques à l'appui, cas par cas. Dans celui des fonctionnaires du ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, il écrit : « L'État français entend exercer ses droits sur les collections suivantes : Jean Zay, déchu de la nationalité française, biens confisqués. Huisman, fonctionnaire révoqué. Claude Roger-Marx : donation avec réserve d'usufruit en date du 30 août 1939³⁴. » Enfin, avec l'aide de la responsable de la bibliothèque du Grand Orient de France, nous avons pu vérifier que Georges Huisman ne figurait pas dans le fichier des francs-maçons établi par le régime de Vichy. Denis Huisman a confirmé que son père n'était pas franc-maçon. Il arrive de rencontrer, dans la littérature historique, le raccourci « juif et franc-maçon » à propos de Georges Huisman³⁵. En l'état de nos recherches, juif : oui, franc-maçon : non³⁶.

Au titre des archives locales, les archives dans le nord de la France, dans les mairies et/ou musées municipaux des villes de Cambrai, Douai, Lille, Roubaix, et Valenciennes ont été consultées.

Le sujet et la problématique

La richesse des sources est donc grande. Elle concerne à la fois l'homme, sa formation, ses écrits, son cursus professionnel et son action à la direction des Beaux-Arts. Contrairement à d'autres directeurs de cette dernière administration, Georges Huisman n'a laissé ni journal, ni bilan, ni souvenirs sur son œuvre. Et son rôle rue de Valois n'a pas été suffisamment étudié, ni par les contemporains, ni par les chercheurs.

Des travaux universitaires originaux se sont imposés d'entrée comme cadre de référence à notre réflexion. C'est Pascal Ory qui évoque Georges Huisman le plus précisément et, pourrait-on dire, le plus volontairement³⁷ :

Jean Zay trouva dans la plupart des cas en face de lui des hommes souvent ouverts à l'esprit de réforme, et ; au moins une fois, un rénovateur « radical » dans tous les sens du mot : le directeur général des Beaux-arts, Georges Huisman. L'étendue des domaines couverts en fait par une telle fonction, comme l'importance du rôle exercé bientôt auprès du ministre par son titulaire justifient qu'on s'attarde quelque peu à dresser le portrait de

³⁴. Voir lettre de Jaques Jaujard au comte Metternich, le 3 juillet 1941 in Rose Valland, *Le Front de l'art : défense des collections françaises : 1939-1945*, Paris, nouvelle édition RMN-Grand Palais, 2014, p. 244. Les familles purent récupérer leurs biens à l'issue de la guerre.

³⁵. Dans son ouvrage *L'État et la Culture en France au XX^e siècle*, Philippe Poirrier avance que Georges Huisman est franc-maçon. Cette information est démentie par Denis Huisman et nous n'avons par ailleurs pu en restituer la preuve lors de notre recherche auprès de la bibliothèque du GOF, rue à Paris. Voir Philippe Poirrier, *L'État et la Culture en France au XX^e siècle*, Paris, Hachette-Le Livre de Poche, 2009, p.41.

³⁶. De plus, on rappelle que dans le cadre du master et au titre des archives locales, les archives dans le nord de la France, dans les mairies et/ou musées municipaux des villes de Cambrai, Douai, Lille, Roubaix, et Valenciennes ont été consultées.

³⁷. Pascal Ory, *La Politique culturelle du Front populaire français (1935-1938)*, université de Paris X-Nanterre, thèse d'État d'histoire, 1990 et Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.

ce haut fonctionnaire dont la carrière montre qu'une certaine rupture esthétique réelle pouvait se combiner avec une certaine continuité administrative apparente³⁸.

Marie-Claude Genêt-Delacroix³⁹, spécialiste de l'histoire de l'administration des Beaux-Arts sous la III^e République, a étudié les origines, la formation, et l'œuvre des directeurs des Beaux-Arts, dont Georges Huisman. Ses travaux permettent de comprendre la fonction, socle à partir duquel il est possible d'appréhender l'action personnelle d'un directeur. Enfin, Laurence Bertrand-Dorléac⁴⁰ a évoqué la clandestinité de Huisman. Rendant compte de la vie des arts et des artistes sur la période, elle a décrit le basculement allié à la continuité sous le régime de Vichy, avec le maintien des fonctionnaires. Régime qui révoqua Huisman pour lui substituer Louis Hauteœur (1884-1973) en 1940, puis Georges Hilaire (1900-1976) en 1944, comme l'historienne de l'art a tenu à le rappeler dans le catalogue scientifique de la récente exposition « L'Art en guerre » au Musée d'art moderne de la Ville de Paris⁴¹. Dans ces travaux originaux, on repère ainsi un portrait en creux de Georges Huisman. Nous allons chercher à le développer.

Sachant que Georges Huisman a été le dernier directeur des Beaux-Arts de la III^e République, il est étonnant de constater que son poste n'a jamais été reconduit sous la IV^e qui, dans le contexte de la reconstruction, est en effet revenue à un modèle politique d'avant 1914. Après la guerre, la direction générale des Beaux-Arts a été scindée en plusieurs directions. En 1951, la nomination du secrétaire d'État aux Beaux-arts André Cornu (1892-1980) rappelle, selon Marie-Claude Genêt-Delacroix, un modèle de gouvernance plus proche de celui d'Étienne Dujardin-Beaumetz (1852-1913) que de celui du haut fonctionnaire à la tête d'une administration autonome, représenté par Paul Léon (1874-1962) puis par Georges Huisman avant 1940⁴². Il faut effectivement attendre la V^e République pour que soit réalisée l'indépendance ministérielle, avec de Gaulle et Malraux. Ce contexte particulier en amont et en aval du mandat de Georges Huisman conduit à s'interroger sur ce que nous nommons le « moment Huisman », afin de discerner s'il constitue ou non un moment clé, voire précurseur, de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle en France.

Nous avons dès lors choisi de traiter l'œuvre culturelle de Georges Huisman à travers la personnalité et l'action du Directeur général des Beaux-Arts. Cette monographie repose sur l'analyse des sources et s'inscrit dans le cadre des nombreux travaux sur la politique culturelle, l'administration des Beaux-Arts et la vie artistique de la période. La thèse voudrait faire le portrait de cet intellectuel et homme de l'art de l'entre-deux-guerres. Elle aimerait mettre en évidence le rôle important d'un

³⁸. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p.154-156.

³⁹. Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République, 1870-1940*, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, thèse d'État d'histoire, 1989 et Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République. Le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

⁴⁰. Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite*, Paris, Le Seuil, 1993.

⁴¹. Laurence Bertrand-Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), *L'Art en guerre. France 1938-1947*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 12 octobre 2012 au 17 février 2013 et Bilbao, Musée Guggenheim du 16 mars au 8 septembre 2013, Paris, Paris musées, 2012. Voir les notices « Louis Hauteœur » (p. 359-360) et « Georges Hilaire » (p. 361) par Laurence Bertrand-Dorléac ; « Georges Huisman » (p. 363-364) par Hélène de Talhouët.

⁴². Entretien avec l'historienne.

homme jusqu'ici assez méconnu dans l'accompagnement des bouleversements artistiques de la première moitié du XX^e siècle, méconnu également dans sa conception « contemporaine » des rapports de l'art et de l'État. Dans un régime démocratique en crise et un contexte européen menaçant, Huisman nourrit une ambition républicaine et démocrate. Il se fait médiateur entre l'État, le peuple et les arts, désormais pensés au pluriel. Comment incarne-t-il sa fonction ? Quel sens donne-t-il à son action ? Quelle relation noue-t-il avec la création artistique et les artistes eux-mêmes ?

Le titre de la thèse – *Placé pour être utile* – est emprunté à Eugène Delacroix et inspiré de Georges Huisman. Il est extrait d'un passage de son discours de Pleyel, cité en exergue à cette introduction. Quel sens accorder au récit que Huisman fait des relations entre Thiers et Delacroix, sinon qu'il a trouvé dans les mots du peintre, la formulation exacte pour dire le sens de son rôle et la nature de son engagement ?

La bibliographie

Les travaux universitaires déjà cités permettaient de contextualiser le sujet et sa problématique. Tout au long du doctorat, membre du séminaire « Relire l'entre-deux-guerres » de notre université, nous avons assisté aux séances des séminaires de l'INHA en lien avec notre recherche, et des séminaires « Arts et sociétés » du département d'histoire de Sciences-Po et « La démocratisation au fil de l'histoire contemporaine » du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication. D'un point de vue méthodologique, le travail s'inscrit dans le cadre de l'histoire culturelle telle que définie par Philippe Poirrier dans son introduction à la *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles. France, XIX^e-XX^e siècles*⁴³. Son texte, « L'histoire des politiques culturelles : un territoire pour l'historien », dresse l'état des lieux de la recherche dans le domaine de l'histoire culturelle française. L'auteur place la pleine appropriation de l'étude des politiques culturelles par l'historien et l'historien d'art au tournant des années 1990, grâce aux initiatives puis aux missions institutionnelles confiées à Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli notamment⁴⁴. Selon lui, elles sont le signe de l'institutionnalisation de l'histoire des politiques culturelles. Car ce mouvement historiographique est relativement récent – trois ou quatre décennies au plus – et s'est inscrit en France dans la foulée de l'intérêt nourri par les sociologues, Pierre Bourdieu en tête. Avant cette phase d'institutionnalisation, deux jeunes historiens de l'art et un historien font figure de pionniers lorsqu'ils publient leur thèse d'État dans les années 1980. Philippe Poirrier distingue ainsi les travaux précurseurs de Pierre Vaisse⁴⁵, et ceux déjà cités de Marie-Claude Genêt-

⁴³. Philippe Poirrier, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles. France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1999.

⁴⁴. Philippe Poirrier, « L'histoire des politiques culturelles : un territoire pour l'historien », *ibid.*, p. 7-27. Poirrier considère que deux initiatives du Ministère de la culture font alors date : la commande à L'IHTP (Institut d'Histoire du Temps Présent) du CNRS sous la houlette de Jean Pierre Rioux du rapport « L'Histoire culturelle de la France contemporaine » (1987) concomitante à la mise en place par l'historien d'une mission permanente aux Archives nationales. En 1989, l'ouverture du séminaire à l'IHTP de Jena Pierre Rioux et Jean François Sirinelli, « Politiques et institutions culturelle de la France contemporaine » conforte l'institutionnalisation naissante de cette histoire (p. 17).

⁴⁵. Pierre Vaisse, *La III^e République et les peintres : recherches sur les rapports des pouvoirs publics et la peinture en France de 1870 à 1914*, université Paris IV-Sorbonne, thèse d'État d'histoire de l'art, 1980.

Delacroix⁴⁶ et de Pascal Ory⁴⁷. À l'initiative du Comité d'histoire du ministère de la Culture, *la Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles, France, XIX^e-XX^e siècles*, présente donc un état de la question de l'histoire culturelle française moderne, entendue dans sa globalité. Ne se voulant pas exhaustive mais significative, elle est une mise en perspective historiographique qui offre une typologie des principales directions de recherche, tant sur les questions historiques que disciplinaires⁴⁸. Notre bibliographie est donc nourrie de nombreuses références attachées à ce champ de la recherche, et complétée d'ouvrages postérieurs aux années 2000 et pertinents dans le cadre de l'étude⁴⁹.

Déjà évoqué dans cette introduction, le catalogue scientifique de l'exposition « L'Art en guerre. France (1938-1947) » en est un bon exemple. Ouvrage collectif publié sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac et Jacqueline Munck, cette compilation d'articles sous forme d'Abécédaire est conçue par les co-commissaires comme un état des lieux des recherches en cours pour la période. Le centenaire de la Première Guerre mondiale a été une source de publications précieuses, comme à titre d'exemple les actes du colloque sous la direction de Philippe Nivet : *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*⁵⁰. Le travail s'est nourri de travaux étrangers, en priorité anglo-saxons. À titre d'exemple, les écrits de l'historienne d'art américaine Romy Golan ont été stimulants dans le cadre de notre recherche sur l'art mural⁵¹. Au plan des sources étrangères, ce fut une grande joie de repérer l'enquête de la BBC *Art and The State*⁵² réalisée en 1936, grâce au biographe de Keynes, l'économiste canadien Gilles Dostaler (1946-2011)⁵³. Signalons enfin que, parmi les dernières publications attachées à ce champ de la recherche, le plus inspirant pour cette étude fut les parutions quasi concomitantes d'ouvrages spécialisés sur des personnalités françaises actrices de l'histoire culturelle de notre pays.

Avec en particulier les essais biographiques suivants: *Paul Rivet, le savant et le politique* de Christine Laurière⁵⁴ ; *Le Cas Bernard Fajé* d'Antoine Compagnon (2009)⁵⁵ ; *Georges Boris, trente ans d'influence* de Jean-Louis Crémieux-Brilhac (2010)⁵⁶ ; *André Malraux, ministre de l'irrationnel* de Charles-Louis Foulon (2010)⁵⁷ ou encore *Gaëtan*

⁴⁶. Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République, 1870-1940*, Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, thèse d'État d'histoire, 1989.

⁴⁷. Pascal Ory, *La Politique culturelle du Front populaire français (1935-1938)*, université de Paris X-Nanterre, thèse d'État d'histoire, 1990.

⁴⁸. Publiée à l'occasion du cinquantenaire du ministère de la Culture et de la Communication, elle est disponible en ligne sur le site des archives de France. Vieille de dix ans, cette bibliographie n'a pas encore été mise à jour dans sa version disponible sur internet.

⁴⁹. Nous avons choisi d'organiser la bibliographie en sous-groupes thématiques en lien avec la vie artistique de la période et faisant sens avec notre propos.

⁵⁰. Philippe Nivet, *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, actes du colloque d'Amiens des 16-18 mars 2011, Amiens, Encrage, 2013

⁵¹. Romy Golan, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009.

⁵². « Art and The State. I-VII », *The Listener*, Londres, du 26 août au 21 octobre 1936.

⁵³. Gilles Dostaler, *Keynes et ses combats*, Paris, Albin Michel, 2009.

⁵⁴. Christine Laurière, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 2008, coll. Archives.

⁵⁵. Antoine Compagnon, *Le Cas Bernard Fajé : du Collège de France à l'indignité nationale*, Paris, Gallimard, 2009.

⁵⁶. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris, trente ans d'influence. Blum, de Gaulle, Mendès-France*, Paris, Gallimard, 2010.

⁵⁷. Charles-Louis Foulon, *André Malraux, ministre de l'irrationnel*, Paris, Gallimard, 2010

Picon (1915-1976), Esthétique et culture d'Agnès Callu (2011)⁵⁸.

Nous avons choisi d'organiser la bibliographie en sous-groupes thématiques en lien avec la vie artistique de la période et faisant sens avec notre propos.

Le plan

Cette étude sera conduite en trois parties.

La première est biographique et s'intéresse à l'homme privé : son environnement familial, sa formation, sa vie militaire, sa vie intellectuelle et littéraire, sa vie professionnelle au sein des cabinets ministériels, puis auprès du président Paul Doumer. Elle décrit la vie d'un intellectuel de gauche des années 1920 jusqu'à sa nomination à la direction générale des Beaux-Arts en février 1934.

Les deux autres parties sont thématiques, car consacrées aux six années passées à la tête de la direction générale des Beaux-Arts. Seront étudiés ici la fonction, les moyens et l'action de ce directeur général. Georges Huisman hérite d'une fonction dans un contexte économique, politique et social qui va déterminer son action personnelle. Il exerce en effet son mandat au moment où la France souffre le plus de la dépression économique mondiale et voit la paix de plus en plus menacée par la montée des régimes totalitaires en Europe. Sous son mandat, la politique des arts est volontairement sociale et démocratique, et nécessairement diplomatique. L'été 1936 et la guerre d'Espagne constituent le pivot historique de la période, le tournant vers un temps de guerre. Au plan de l'histoire de l'art, la mise en péril des chefs d'œuvres espagnols cristallise ce basculement. La problématique de la protection des œuvres d'art en cas de conflit mobilise, de 1937 à 1940, l'ensemble de la communauté des conservateurs dans les colonnes de la revue internationale de muséographie *Museion*, édité par l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI) de la Société des nations, que dirige le camarade de khâgne de Georges Huisman, Henri Bonnet⁵⁹. L'évacuation de chefs-d'œuvre espagnols vers Genève en février 1939 mobilise une petite équipe internationale de conservateurs, dont trois Français de la direction des musées nationaux. En même temps, en France, l'avènement politique du Front populaire et l'exposition internationale des arts et techniques de 1937 concentrent pour quelques mois encore l'attention sur une aventure intérieure singulière. Image paradoxale des merveilles d'une exposition, grand chantier à ciel ouvert lors de son inauguration. Nous avons dès lors distingué la politique artistique intérieure de Georges Huisman de son action sur la scène internationale, dans le domaine de compétence qui était le sien.

« Les nouveaux rapports de l'art et de l'État », discours d'avril 1937 prononcé par Georges Huisman salle Pleyel pendant l'exposition internationale, exprime justement cette aventure française dans le domaine artistique. À la fois discours de politique intérieure des Beaux-Arts et bilan, il constitue le fil rouge de la deuxième partie de la thèse. Nommé directeur général des Beaux-Arts le 4 février 1934, Huisman a alors deux priorités : la lutte contre le chômage des artistes et le lien entre

⁵⁸. Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1915-1976). Esthétique et culture*, Paris, Honoré Champion, 2011.

⁵⁹. Henri Bonnet, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 19-22.

l'art et le peuple. La défense de l'art vivant, de l'art mural, de la culture par les musées seront autant d'espaces pour cette ambition républicaine et démocratique.

Art and the State, enquête internationale d'août à octobre 1936, introduit la troisième partie. Elle est inspirée à la BBC par le déclenchement de la guerre civile espagnole, vraisemblablement sur l'idée des deux amis du groupe de Bloomsbury, l'économiste John Maynard Keynes et l'historien de l'art Clive Bell. Le premier ouvre en effet l'enquête, la problématise, et s'interroge sur les cérémonies de propagande des pays totalitaires. Le second la conclut et prédit la mort de l'art si l'État interfère. Qu'en est-il en France ? Peut-on parler d'esthétique officielle ? L'art est-il un instrument de paix entre les peuples ? Peut-on parler de diplomatie culturelle ? Qui en a l'initiative ? Plus les risques de conflit menacent, et plus le directeur des Beaux-Arts est effectivement réquisitionné par le gouvernement sur des problématiques de relations internationales, comme nous avons choisi de le montrer dans la troisième partie avec l'étude de cas concrets. Une étude poussée jusqu'à la guerre, puis la révocation de Huisman par Vichy, suivie de sa clandestinité forcée.

L'épilogue s'intéresse à la continuité de l'œuvre de Georges Huisman entre 1945 et sa mort en 1957. Et, au-delà, au devenir de cette œuvre dans le champ de l'histoire des politiques culturelles françaises contemporaines.

Première partie

Un itinéraire intellectuel, politique et esthétique (1889-1934)

Chapitre 1

La Formation

« L'enfant étudiant »

Georges Huisman est né le 3 mai 1889 à Valenciennes, d'une famille pour partie belge, pour partie alsacienne⁶⁰. Il est le fils unique d'Hartog Huisman (1860-1947) et de Louisa Marie Wahl (1862-1941). Son père appartenait à une famille juive d'origine néerlandaise venue vivre en Belgique, sa mère à une famille juive alsacienne qui, en 1870, avait opté pour la France et s'était installée à Lyon⁶¹.

On sait peu de choses de ses origines familiales, en dehors des informations rapportées dans leurs récits biographiques par Marcelle et Denis Huisman, épouse et fils de Georges⁶².

Hartog naît en 1860 à Goes en Zélande, province maritime du sud-ouest des Pays-Bas, limitrophe de la Belgique. Il aurait deux frères, Aron et Emmanuel, ainsi qu'une sœur, Betje, née à la Haye en 1881 et décédée en 1949⁶³. De famille modeste, Hartog ne fait pas d'études. Il devient représentant de commerce, vendant selon les saisons du vin, des engrais ou autres tissus, ce qui l'amène à voyager dans toute l'Europe du Nord, jusqu'en Allemagne et en France⁶⁴. C'est vraisemblablement dans ce cadre qu'il rencontre sa future épouse, Louisa Marie Wahl, de deux ans sa cadette.

Elle est l'aînée de trois filles. Lorsqu'elle a 9 ans, son père abandonne sa petite entreprise de filature et sa situation confortable à Mulhouse pour rester français. Il s'établit à Lyon et redémarre son activité, ce qui, selon Marcelle Huisman, a une influence directe sur le niveau d'études des trois filles : Louise passe son brevet élémentaire et son brevet supérieur, puis interrompt ses études et devient préceptrice. Julia, la cadette, poursuit ses études jusqu'à l'obtention d'une licence en sciences. Berthe, la benjamine, réalise le rêve des trois sœurs en intégrant l'École normale supérieure de Sèvres et en réussissant l'agrégation de lettres⁶⁵. Louise est habitée par cette volonté d'assimilation qui passe par la réussite universitaire. C'est dans cet esprit indiscutable et auquel on ne déroge jamais qu'elle éduquera son fils.

Marcelle Huisman présente ses beaux-parents comme « le couple le plus dissemblable qu'on puisse voir : lui, presque illettré, elle, pure intellectuelle,

⁶⁰. Extrait de l'acte de naissance de Georges Huisman, registre des naissances, février-Juin 1889, n°218, archives municipales de la ville de Valenciennes : « Naissance le 3 mai 1889 à deux heures du soir de Georges Maurice Huisman, fils de Hartog Huisman, âgé de 29 ans, marchand de tissus né à Goes en Hollande, et de Louisa Marie Wahl, âgée de 27 ans, née à Mulhouse, départements annexés, domiciliés au n°18 rue du Quesnoy à Valenciennes », voir annexe 1.

⁶¹. Voir annexe 2 : reconstitution de la généalogie de la famille de Georges Huisman.

⁶². Marcelle Huisman, *J'ai un bel avenir derrière moi*, Paris, Éditions du Platane, 1994 et Denis Huisman, *La Rage de communiquer*, Paris, Bourin, 2006, p. 29-50.

⁶³. Lettre du 28 mai 2011 de Simone Beserman, arrière-petite-fille de Betje Huisman à son cousin Bruno Huisman, arrière-petit-fils d'Hartog Huisman.

⁶⁴. Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, p. 3., AFH, tapuscrit initial du livre de Marcelle Huisman *J'ai un bel avenir derrière moi*.

⁶⁵. *Ibid*, p. 2.

apparentée à de grands universitaires⁶⁶ ». Les circonstances de leur rencontre ne sont pas précisément connues dans l'histoire familiale. Denis Huisman suppose une union arrangée entre sa grand-mère et cet homme séduisant. De passage à Lyon pour raisons professionnelles, il devait être en affaires avec son arrière grand-père maternel. Louise veut un fils. Elle est encore célibataire quand ses deux plus jeunes sœurs sont déjà mariées. Elle décide de suivre Hartog. Le couple s'installe dans le nord de la France, à Valenciennes, où il prend la gérance d'une mercerie au 18 rue du Quesnoy⁶⁷.

Très vite, un fils naît et très vite aussi le couple ne veut qu'un enfant, estimant qu'il n'aurait pas les moyens d'en élever d'autres⁶⁸. En l'absence d'éléments permettant de dater précisément le déménagement à Paris, il est certain que Georges Huisman ne passe que sa toute petite enfance à Valenciennes. Ses premiers souvenirs d'enfance sont d'ailleurs parisiens⁶⁹. Le projet de sa mère est en effet de donner une éducation parisienne à son fils. Dès que possible, elle se fait engager comme institutrice libre pour les enfants d'un banquier de Passy, Monsieur Hirsch, habitant une grande demeure de l'avenue Mozart. Famille dont elle devient proche, tout comme son fils⁷⁰. Dans ce quartier résidentiel, il est possible de recruter des élèves et le couple s'installe au 54^{bis} de l'avenue. Lieu central de l'enfance de Huisman, d'où Louise s'échappe pour donner des leçons, tandis qu'Hartog repart exercer son métier de représentant de commerce.

Tous deux reposent dans le cimetière en terrasses juché sur les hauteurs du petit village de Valmondois dans le Val d'Oise (95), où leur fils avait acheté une maison de campagne en 1926⁷¹. Laure Albin-Guyot les a photographiés en 1940 dans son studio parisien du XVI^e arrondissement, boulevard de Beauséjour, à cinq minutes à pied de leur domicile. La photographe, chef du service des archives photographiques de la direction générale des Beaux-Arts⁷², avait réalisé en février 1934 le portrait officiel du nouveau directeur général des Beaux-Arts. Plus tard, elle photographia les membres de sa famille, dont ses parents, ce qui est moins courant.

Une figure paternelle discrète

Si Denis Huisman connaît peu d'éléments biographiques concernant ses ascendants paternels, c'est peut-être parce que, pour ses grands-parents, l'exil ne s'interrompt réellement qu'à la génération de Georges. Le choix de la France, fait en 1870 par sa famille juive maternelle – en abandonnant ses biens comme d'autres familles venues d'Alsace –, est une donnée historique et culturelle fondamentale dans

⁶⁶. *Ibid.*, p. 2. Il est probable qu'elle évoque le philosophe Jean Wahl (1888-1974), contemporain et condisciple de Georges Huisman à Louis-le-Grand, apparenté à sa belle-famille (entretien avec Denis Huisman, novembre 2009).

⁶⁷. Extrait du registre des naissances de la mairie de Valenciennes.

⁶⁸. Entretien avec Denis Huisman, novembre 2009.

⁶⁹. Georges Huisman, *Souvenirs*, manuscrit, sd, AFH, voir annexe.

⁷⁰. Entretien avec Denis Huisman, novembre 2009.

⁷¹. Aujourd'hui propriété de leur petit-fils Bruno, actuel maire du village.

⁷². Laure Albin-Guillot (1879-1962) a 53 ans lorsqu'elle est nommée, sous le mandat de Paul Léon, archiviste et chef du service des archives photographiques de la DGBA par décret du 16 mai 1932. Voir Delphine Desveaux et Michaël Houlette (dir.), *Laure Albin Guillot. L'enjeu classique*, catalogue de l'exposition du Jeu de Paume du 26 février au 12 mai 2013, Paris, Éditions de la Martinière, p. 165-166.

la biographie du futur haut fonctionnaire français. Il faut aussi tenir compte du contexte de l'affaire Dreyfus, difficile pour des familles profondément attachées à la République et qui redoutent tout sujet susceptible d'alimenter la passion antisémite.

Cela pourrait en tout cas expliquer le désir d'assimilation que Louise Wahl-Huisman nourrit pour son fils, mais aussi la forte influence que ses descendants lui attribuent au détriment d'Hartog, juif immigré de condition modeste qui ne sera jamais vraiment intégré à la société française, dont il n'en possédait qu'imparfaitement la langue. Denis Huisman raconte que son grand-père pouvait à peine écrire et faisait remplir les bons de commandes par ses clients ou, plus tragique, que son père craignait qu'il ne confonde les vrais papiers des faux destinés à le protéger sous l'Occupation⁷³.

Les quelques documents d'archives le concernant n'en sont que plus intéressants. Hartog Huisman ne signe pas le registre de déclaration de la naissance de son fils. Son nom est écrit d'une jolie écriture cursive à côté des signatures de l'adjoint au maire et des deux témoins, l'un libraire et l'autre négociant⁷⁴. En 1946, c'est son fils qui déclare en son nom le pillage par les Allemands de son appartement de l'avenue Mozart, qui a eu lieu en mars 1944⁷⁵. Le document le plus sensible retrouvé dans les papiers privés de Georges Huisman est son propre certificat de nationalité française, signé par le juge de paix du canton de Vaison-la-Romaine le 2 juillet 1943⁷⁶. Un certificat différent de ceux établis le même jour pour sa femme et ses deux plus jeunes enfants. Selon le gouvernement de Vichy, Huisman ne possède en effet pas la nationalité française à titre originaire, c'est-à-dire né de père français⁷⁷. Le juge de paix établit alors un certificat de nationalité mettant en avant ses qualités (« ancien directeur général des Beaux-Arts commandeur de la Légion d'honneur »), sans mentionner le lieu de naissance de ses parents.

Malgré le quasi effacement de la figure paternelle dans les souvenirs de sa descendance, Georges reste pétri de culture flamande grâce aux petites vacances scolaires qu'il passe dans sa famille paternelle en Belgique, à Courtrai, Liège ou Bruxelles⁷⁸. En 1921, à 32 ans, il effectue de nouveau quelques séjours en Belgique, en particulier à Bruges, qu'il aime tant. Il a choisi de consacrer son premier livre d'historien de l'art à Memling⁷⁹.

⁷³. Entretien avec Denis Huisman, avril 2010.

⁷⁴. Voir annexe.

⁷⁵. AN, AJ38/5903/n° de dossier 2958 – Hartog Huisman : lettre du 19 janvier 1946 de Georges Huisman au Service de restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliation avec inventaire des meubles et objets mobiliers se trouvant dans l'appartement de M. Hartog Huisman et emportés par les Allemands.

⁷⁶. Certificat de nationalité de la République française n° KC363370 de Georges Huisman établi par le juge de paix, maître Roger Anduze-Acher, à Vaison-la-Romaine, le 15 janvier 1943, AFH.

⁷⁷. La loi vichiste du 17 juillet 1940, avant même les lois d'octobre 1940 portant statut des juifs, interdit à Georges Huisman tout poste dans la fonction publique : « Nul ne peut être employé dans les administrations de l'État s'il ne possède pas la nationalité française, à titre originaire, comme étant né de père français. »

⁷⁸. Marcelle Huisman, *op. cit.*, Georges Huisman passait les petites vacances scolaires tour à tour dans sa famille paternelle en Belgique ou chez sa grand-mère maternelle à Lyon. L'été en Normandie.

⁷⁹. Georges Huisman, *Memling*, Paris, Éd. Félix Alcan, 1923. Georges Huisman écrivait ainsi le nom du peintre car il aurait aimé restituer l'orthographe d'origine du patronyme (se terminant par un « c »), telle qu'il l'a lue sur les documents d'archives consultés.

Sa description de la ville du peintre est une sorte de tableau cubiste et flamand à la fois, presque mélancolique :

Les brumes de la vieille ville qui s'est assoupie au carillon mélancolique de son beffroi séculaire, parmi ses canaux aux eaux noires, ses maisons à pignons roses et le gazon toujours vert de son Béguinage silencieux. Jadis métropole commerciale des Flandres, grouillant de l'animation d'une foule bigarrée, venue de toutes les rives de la Méditerranée, de la Manche, de la mer du Nord et de la Baltique, Bruges est devenue petit à petit Bruges la Morte, à mesure que la mer se retirait de ses canaux, tel le sang qui s'écoule d'une artère⁸⁰.

Toute jeune mariée⁸¹, sa femme Marcelle bénéficie du plaisir que prend son mari à lui faire découvrir les chefs-d'œuvre de l'hôpital Saint-Jean, qui lui sont familiers depuis l'enfance⁸². On retrouve cette ferveur dans une conférence sur l'art flamand dispensée au cours de l'été 1925 devant les étudiants américains venus suivre le programme de l'école américaine de Fontainebleau⁸³. Huisman les guide littéralement à l'intérieur de l'hôpital Saint-Jean jusqu'au panneau latéral du *Mariage mystique de sainte Catherine*, montrant l'apocalypse de saint Jean l'Évangéliste, qui le subjugué. Son commentaire iconographique suffit à rendre palpable un attachement lié à l'enfance, une émotion et un mystère qui perdurent, offert en ces termes aux jeunes étudiants :

Sur le volet d'un tableau remarquable *Le mariage mystique de sainte Catherine* où les saintes sont vêtues aussi richement que si elles faisaient partie de la cour du duc de Bourgogne, Memlinc a représenté la vision de saint Jean à Patmos, vision dont le récit évangélique forme l'Apocalypse. Or la vision apocalyptique est traitée par Memlinc avec une telle précision que les détails théologiques les plus infimes, les moins propres à un développement plastique, y ont été prodigués. Rarement peinture fit passer dans l'art une telle quintessence d'abstraction. Quand vous irez visiter à Bruges l'hôpital Saint-Jean, un des plus exquis reliquaires de l'art médiéval, ne manquez point, après vous être laissés séduire par la châsse de sainte Ursule, d'examiner avec soin cette vision de saint Jean. Vous constaterez combien la peinture théologique de Memlinc nous paraît aujourd'hui une manifestation étrange et presque incompréhensible.

À la direction des Beaux-Arts, Georges Huisman cultivera et honorera ses racines paternelles à la fois dans son attention privilégiée au territoire et aux hommes du nord de la France, mais plus encore à travers cette initiative magnifique consistant à proposer les services de la France à la nation voisine, dans le cadre du sauvetage d'œuvres d'art présentant un intérêt mondial. Nous y reviendrons dans la seconde partie.

⁸⁰. *Ibid.*, p. 1-2.

⁸¹. Georges Huisman épouse Marcelle Wogue le 15 septembre 1920 à Paris, voir annexe.

⁸². Marcelle Huisman, *op. cit.*, p. 41-42.

⁸³. Extrait de la conférence d'histoire de l'art « L'art du Nord. La Flandre et la Hollande » devant les élèves américains de Fontainebleau, été 1925, AFH.

On ne peut enfin décrire cette figure paternelle sans évoquer la ressemblance physique qui lie Georges Huisman à son père. En particulier ses yeux bleus, atout majeur de sa force de séduction, au service de l'amour des femmes et du désir de se faire aimer d'elles.

La mère

Il nous donnait peu de détails sur sa vie antérieure, mais on sentait l'attachement qu'il a prouvé d'ailleurs en bravant les Allemands pendant l'Occupation pour venir voir à Paris une dernière fois la femme remarquable qu'était sa mère⁸⁴.

Ce témoignage de Pierre Nathan (1892-1979), fils de Fernand Nathan et camarade de service militaire de Georges Huisman, s'accorde avec les témoignages familiaux : Louise était une femme remarquable, et le lien entre Georges et sa mère indéfectible.

Le document le plus instructif à cet égard est un texte manuscrit non abouti intitulé *Souvenirs*⁸⁵. Si Georges Huisman n'a pas laissé de mémoires, ces quelques feuillets semblent pourtant en présenter une ébauche⁸⁶. Non datées, ces notes sont en effet organisées en deux chapitres, l'un intitulé « Souvenirs », l'autre « Beaux-Arts, comment en est-on arrivé là ? ». À quand remontent ces écrits ? La reliure couleur brique d'un cahier d'écolier de petit format renferme deux doubles pages qui font office de couverture pour deux chapitres, de seize feuillets pour l'un et d'un texte dense mais plus bref pour l'autre. Ces pages d'écolier ne sont pas les supports habituels d'écriture de Georges Huisman, qui travaille sur des feuilles volantes vierges ou à entête de l'administration qui l'emploie. Ce papier de fortune suppose la proximité immédiate d'un de ses enfants, une carence de papier peut-être. Quand et où a-t-il écrit ces textes ? Quelle importance donner à ces deux premières thématiques retenues par l'auteur : l'enfance et les beaux-arts ? Le début et la fin d'une vie ? Denis Huisman émet l'hypothèse qu'ils ont été écrits à Marseille pendant l'Occupation, dans le repli douloureux d'un appartement modeste, où « la vie de Huisman s'apparentait alors à un désastre⁸⁷ ». Ils formeraient les bases de deux chapitres de mémoires dont son père a certainement caressé l'idée. Or, toujours selon lui, Georges Huisman était bien trop déprimé pour mener ce projet à terme.

Souvenirs est une sorte d'inventaire de la jeunesse de l'auteur. C'est un texte rythmé, visuel, drôle, émouvant. La vie d'un enfant unique, studieux et intelligent défile sous les yeux à la manière d'un script de film, qui débute ainsi : « Maman, mon enfance à la Mulette, les premières années de travail avec Maman. » Louise est très présente. Sur la quinzaine de feuillets, de la petite enfance jusqu'à la veille de la

⁸⁴ Pierre Nathan, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, Paris, 1960, p. 181-183. Louise est décédée en 1941 à Paris.

⁸⁵ Georges Huisman, *Souvenirs*, *op. cit.*

⁸⁶ Voir annexe, on en donne la retranscription intégrale, perfectible du fait de l'écriture difficilement déchiffrable de Georges Huisman.

⁸⁷ De retour en France après l'embarquement sur le *Masilia*, le passage à Casablanca puis le séjour à Alger, Georges, Marcelle, Philippe et Denis Huisman se replient à Marseille au 5 rue Croix de Régnier (entretien avec Denis Huisman, novembre 2010).

Grande Guerre, elle apparaît plus d'une dizaine de fois⁸⁸. Elle instruit son fils jusqu'à l'âge de 8 ans. Il est beaucoup question de travail scolaire et d'ambition universitaire. Le souvenir des maladies infantiles se compte joliment en livres dévorés : « Dix-sept livres en dix-sept jours de varicelle. » Puis, Georges Huisman rejoint le lycée Janson-de-Sailly, « lycée provincial et campagnard en plein Paris », jusqu'à l'obtention du baccalauréat en juin 1905. Lors d'un discours de distribution des prix, en 1927, le professeur Huisman se souvient devant les élèves du lycée de son enfance :

Notre lycée formait un grand lycée provincial. Le centre de Paris était une ville lointaine, à laquelle on n'accédait que par de bruyants omnibus à chevaux, cheminant dans un effroyable tintamarre de vitres entrechoquées et d'essieux gémissants. La Sorbonne nous semblait une citadelle inaccessible. Les jours de Baccalauréat ou de concours général, il fallait trois quarts d'heure de promenade, au petit trot d'un trop paisible fiacre à cheval, pour conduire au port candidats et dictionnaires. En vérité, les Janson plaignaient sincèrement les lycéens de la rive gauche, contraints à vivre dans la turbulence du boulevard Saint-Michel et des artères avoisinantes, si loin des jardins embaumés de Passy et d'Auteuil.

Aussi bien, les environs du lycée étaient une vaste campagne que les maisons de rapport n'avaient point encore bouleversée. Par l'avenue Victor-Hugo, par l'avenue Henri-Martin, bordées de petites maisons basses dissimulées sous la verdure, le Bois se prolongeait jusqu'à la porte des classes, et absorbait leurs élèves à la sortie de chaque jour. Plus près encore, l'avenue Montesquieu, à peine construite servait de champ clos ou de ring pour régler les différends surgis durant les heures de classe. Et derrière le boulevard Émile-Augier et l'école Gerson, s'étendaient à perte de vue d'immenses terrains vagues sans rues, sans maisons, sans habitants. C'était notre Far West, notre jungle, notre paradis à l'ombre des palissades, et le tout Janson s'y donnait rendez-vous pour disputer des matches de football, de tennis, de bicyclettes⁸⁹.

À 16 ans, l'inscription en hypokhâgne à Louis-le-Grand coule de source. Comme Huisman le note dans *Souvenirs*, ce lycée représente pour lui la découverte de la vie étudiante : le temps de la nourriture infecte et des lectures incessantes, des premiers camarades d'études, de l'antimilitarisme de la jeunesse intellectuelle, de l'affirmation de son goût pour la littérature et l'histoire, de son aversion pour la philosophie (qui le poussera à préparer le concours de l'École des Chartes) et des premières leçons particulières à deux francs par semaine pour commencer à gagner un peu sa vie.

Parmi ses camarades, le diplomate Henri Bonnet (1888-1978)⁹⁰ restera un proche compagnon. Il participera avec lui aux « dîners des dimanches soir⁹¹ »,

⁸⁸. Hartog est évoqué une fois lorsqu'il rend visite à son fils à Montbéliard. Après être recalé une première fois à l'agrégation en 1911, Huisman fait son service militaire. Il est incorporé à Montbéliard avant d'être réformé temporaire pour santé fragile, ce qui lui permettra de préparer à nouveau l'agrégation et d'être reçu sixième en août 1912.

⁸⁹. « Discours de M. Huisman, professeur d'histoire », *Distribution des prix le 13 juillet 1927 du lycée Janson-de-Sailly*, Paris, 1927, p. 1-7.

⁹⁰. Henri Bonnet (1888-1978) est un homme politique et diplomate français. Il dirige entre les deux guerres l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI) de la SDN, dont le siège est à Paris. Commissaire à l'information dans le Comité français de la libération nationale (CFLN) puis dans le Gouvernement provisoire de la République française (GPRF), du 3 juin au 9 septembre 1944, il est nommé représentant de la France à Washington. Il reste ambassadeur de France aux États-Unis jusqu'au 31 décembre 1954.

⁹¹. Marcelle Huisman, *op. cit.*, p. 126-128.

organisés par l'ethnologue Paul Rivet, cofondateur avec le philosophe Alain et le physicien Paul Langevin du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA) à la suite de la crise du 6 février 1934. Henri Bonnet est l'un des auteurs du recueil d'hommages *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*. Il y évoque les souvenirs de Louis-le-Grand, l'atmosphère de l'époque, et pointe un don d'amitié unanimement reconnu à Georges Huisman :

Je connaissais Georges Huisman depuis quelques jours seulement et j'étais déjà frappé par son affabilité, le don d'amitié qui se dégageait de sa manière d'être, son désir de rendre service, de comprendre les compagnons d'études qu'il venait de rencontrer, de se faire comprendre et aimer d'eux. Il avait 17 ans à peine et rejoignait, en ce début d'année scolaire, des camarades qui, presque tous, arrivaient de province pour préparer les grandes écoles. À nos yeux, il était le Parisien accompli, qui avait grandi dans l'atmosphère excitante de la capitale et pouvait porter des jugements avertis sur l'actualité fascinante qui nous avait jusqu'alors paru si lointaine. C'était avant la Grande Guerre. Le Quartier Latin vibrait des discussions véhémentes sur les maîtres de la littérature d'alors et leurs tendances, sur les audaces de la peinture et de la musique modernes et il arrivait que le boulevard Saint-Michel réglât à coups de cannes et dans l'envol des soucoupes la question du rapprochement franco-allemand et l'avenir du socialisme⁹².

Alors qu'il est toujours en grande complicité avec sa mère, le déplacement de la Muette au Quartier Latin semble le faire sortir du gynécée. Louise accueille cependant les nouveaux camarades et reste intransigeante sur l'excellence. Georges Huisman se rappelle la joie maternelle lorsqu'il réussit le concours de l'École des Chartes et sa licence ès lettres, mais son intransigeance aussi lorsqu'il est recalé la première fois qu'il se présente à l'agrégation d'histoire-géographie : « Recalé à l'écrit, honorablement, mais recalé tout de même. Humiliation sans précédent. Maman. Et pourtant, c'était la règle. Les normaliens aussi. Mais on n'est pas refusé. Précepte familial. » Lorsqu'il est reçu sixième l'année suivante, en août 1912, il écrit : « Maman touchait au comble de ses vœux. Le monde allait vers la catastrophe. Maman n'y prêtait aucune attention. Et moi non plus. La guerre impossible. Les progrès certains. Jaurès et Bebel. »

Un parcours universitaire typique de la méritocratie républicaine

Ce « récit de formation » nous conduit à la question du parcours universitaire de Huisman. Bachelier en juin 1905, il entre en hypokhâgne à Louis-le Grand à l'automne. Il renonce à la khâgne car il est admis à l'École des Chartes (huitième sur vingt) le 9 novembre 1906. Il y passe quatre ans, sort avec le troisième prix de thèse (sur treize)⁹³ et est nommé archiviste paléographe par arrêté ministériel du 14 février 1910⁹⁴. Sa thèse, *La Juridiction de la municipalité parisienne de saint Louis à Charles VII*⁹⁵, est

⁹². Henri Bonnet, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, op. cit., p. 19-22.

⁹³. « Georges Huisman », dossier d'élève, École des Chartes, 19 rue de La Sorbonne, 75005 Paris. Consulté le 1^{er} février 2010, voir annexe 6 : la fiche d'étudiant du dossier d'élève de l'ENC.

⁹⁴. Diplôme d'archiviste paléographe de Georges Huisman, AFH.

⁹⁵. Georges Huisman, *La Juridiction de la municipalité parisienne de Saint Louis à Charles VII*, Paris, Leroux, 1912.

publiée en 1912. On trouve dans ses papiers privés deux rapports, dont celui du médiéviste belge Henri Pirenne (1862-1935)⁹⁶. Ils apportent la preuve de l'intérêt scientifique du travail, en particulier pour ce qui est de la connaissance de l'histoire économique de Paris et des pratiques commerciales des hanses, sorte de « caravanes médiévales » selon Pirenne⁹⁷.

Parallèlement à sa scolarité aux Chartes, Georges Huisman rejoint la Sorbonne. Il obtient la licence ès lettres avec la mention histoire le 22 novembre 1907⁹⁸, puis le diplôme d'études supérieures d'histoire et de géographie le 24 juin 1908⁹⁹. Il s'inscrit à l'École pratique des hautes études, où il est titulaire de la session des sciences historiques et philologiques à partir d'août 1909¹⁰⁰. Il est nommé agrégé d'histoire le 16 septembre 1912¹⁰¹.

De la lecture de *Souvenirs*, on peut encore retenir sa déception à l'entrée à l'École des Chartes : le milieu lui semble au premier abord « éteint, sans idéal et sans une idée¹⁰² ». Puis, il évoque la fierté due à son troisième prix de thèse, la camaraderie et se rappelle le banquet des thèses de sa promotion, dont il a effectivement conservé la ballade dans ses papiers personnels¹⁰³. Son dossier d'élève consulté au 19 rue de la Sorbonne contient neuf pièces, dont une carte postale et trois lettres adressées au secrétaire de l'école pendant la Première Guerre mondiale, donnant de ses nouvelles et prenant celles de ses camarades. Leur lecture confirme l'importance, pour ce fils unique, de la camaraderie estudiantine, comme le lien personnel et peut être filial qu'il noue avec le secrétaire de l'école¹⁰⁴.

Témoignage de son attachement, Georges Huisman écrira quelques années plus tard un article élogieux à l'occasion du centenaire des Chartes¹⁰⁵. Il y revient avec justesse sur sa fausse réputation de « ruche de réactionnaires farouches » et préfère rappeler que « la pratique constante de la critique historique et le maniement des documents paléographiques transformèrent en défenseurs passionnés de l'innocence du capitaine Dreyfus les chartistes éminents qui s'appelaient Paul Meyer et A. Molinier¹⁰⁶ ».

Cependant, la grande figure fondatrice de *Souvenirs* est l'historien Alphonse Aulard (1849-1928), titulaire de la première chaire d'histoire de la Révolution

⁹⁶. Henri Pirenne (Verviers, 1862-Uccle, 1935), historien belge, grand penseur de l'histoire médiévale européenne, est considéré comme l'un des inspirateurs de l'école française des *Annales*, voir la notice de Léone E. Halkin, professeur à l'Université de Liège, consultée en janvier 2014, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/henri-pirenne/>

⁹⁷. R. Latouche, *Le Moyen Âge, revue d'histoire et de philologie*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, novembre-décembre 1913 et H. Pirenne, « À propos de la hanse parisienne des marchands de l'eau », *Mélanges d'histoire offerts à M. Charles Bémont par ses amis et ses élèves à l'occasion de la vingt-cinquième année de son enseignement à l'École pratique des hautes études*, Paris, Alcan, 1913.

⁹⁸. Diplôme de licencié ès lettres mention histoire de Georges Huisman, académie de Paris, AFH.

⁹⁹. Diplôme d'études supérieures d'histoire et de géographie de Georges Huisman, académie de Paris, AFH, voir annexe.

¹⁰⁰. Arrêté du 18 août 1909 du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, AFH.

¹⁰¹. Arrêté du 16 septembre 1912 du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, AFH.

¹⁰². Georges Huisman, *Souvenirs*, *op. cit.*

¹⁰³. *Ballade des archivistes paléographes*, Au banquet des thèses 1910, AFH.

¹⁰⁴. Lettres de Georges Huisman au secrétaire général de l'ENC, École des Chartes, Paris.

¹⁰⁵. Georges Huisman, « Le centenaire de l'École des Chartes », *L'Ère nouvelle*, Paris, 21 février 1921.

¹⁰⁶. *Ibid.*

française à la Sorbonne. Huisman écrit que ce dernier l'a encouragé pour l'agrégation et lui a donné confiance en lui¹⁰⁷.

Aulard fait en effet figure de bonne fée dans le parcours du jeune homme : nous allons le croiser à plusieurs reprises. Normalien, agrégé de lettres (1871) et docteur ès lettres (1877), Aulard était entré à la Sorbonne en 1883, où il avait créé un cours d'histoire de la Révolution française transformé en une chaire magistrale occupée sans discontinuité jusqu'à sa retraite en 1922. Membre du Parti radical et franc-maçon, c'est un personnage influent dans plusieurs organisations à la fois politiques et sociales. Il fut en particulier vice-président de la Ligue française des droits de l'homme et du citoyen (1898), membre du Conseil de la Fédération internationale des ligues, président de l'Association française pour la SDN (1919) et de la Mission laïque française (1902)¹⁰⁸. À son décès en 1928, *La Révolution française : revue historique* livre le compte rendu de ses obsèques. La liste des personnalités présentes est impressionnante et permet de mesurer l'importance de cette figure intellectuelle. La présence de Georges Huisman aux funérailles est bien sûr recensée parmi le groupe des dix-huit professeurs agrégés de l'Université¹⁰⁹. Alphonse Aulard est en quelque sorte le point de départ du réseau de sociabilité du jeune Huisman. Il va guider ses engagements républicains et politiques, du Parti radical à la Société des nations.

C'est au cours de ses années d'études, fondatrices, que les deux sujets de prédilection de l'historien Huisman font leur lit.

Le premier, l'histoire de Paris, naît au cours des heures passées aux Archives pour la rédaction de sa thèse ; le second, la Révolution française, de l'enseignement et du mandarinat d'Alphonse Aulard. À 23 ans, chartiste et agrégé, Huisman est destiné à suivre une carrière dans l'enseignement supérieur. Et cependant, voici la conclusion qu'il tire de ses années d'études dans *Souvenirs*:

Foi dans la vérité historique
Sens de l'absolu et non du relatif – Confiance dans mes maîtres. Anatole France, Gide, Henri de Régnier (vers) et Francis Jammes.
J'ignorais tout de la littérature russe, anglaise, allemande, sauf quelques pièces
Nationalisme intellectuel
Le Louvre
Rien sur l'art moderne : je ne crois pas avoir entendu prononcer le nom de Cézanne avant 1912.
En revanche imbattable sur l'archéologie romane ou gothique, écoles régionales, vitraux, manuscrits, objets, mobiliers etc.
Le service militaire et la guerre allaient changer tout cela¹¹⁰.

¹⁰⁷. Georges Huisman, *Souvenirs*, *op. cit.*

¹⁰⁸. « Notice biographique Alphonse Aulard », *La Révolution française : revue historique*, Paris, Société de l'histoire de la Révolution française, vol. 81, 1928, p. 293-297, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1162784:f296.table.DesMatières>, consulté en septembre 2013.

¹⁰⁹. *Ibid.*, p. 299.

¹¹⁰. Georges Huisman, *Souvenirs*, *op. cit.* Les mots soulignés dans le texte le sont par lui.

« 1914-1918 »

Parcours militaire

Le dossier personnel de Georges Huisman aux archives du ministère de la Défense¹¹¹ permet de reconstituer son parcours militaire. De la classe 1909, mais encore étudiant, il obtient un sursis d'incorporation de deux ans. Après son échec de 1911 au concours de l'agrégation, il décide sur un coup de tête de faire son service militaire, sans avoir passé la visite médicale et sans le moindre « piston », comme il l'écrit dans *Souvenirs*. Il est alors incorporé comme soldat de deuxième classe au 23^e régiment d'infanterie, à Belfort, le 7 octobre 1911. Trois semaines plus tard et la visite médicale accomplie¹¹², il est réformé temporairement par la commission de Belfort (25 octobre 1911). Le premier contact du jeune intellectuel antimilitariste avec l'armée est donc bref : il rentre à Paris et se consacre de nouveau à la préparation de l'agrégation. Il y est reçu, on l'a vu, en août 1912.

Pour son incorporation véritable, la commission de réforme de la Seine tient compte de son profil d'intellectuel et propose un changement d'armée (16 août 1912). Georges Huisman est affecté pour ses classes à la troisième section de commis et ouvriers d'administration (SCOA) à Rouen, qu'il rejoint le 29 octobre. Quatre mois de classes à Rouen ne lui apprennent rien de la chose militaire : « À ma grande stupeur, ma tête d'Agrégé en impose et ma mauvaise écriture me réduit à l'inaction. J'étais costumé en militaire mais je continuais ma vie d'érudit. Peu d'illusions sur l'utilité de ma tâche militaire. Longues heures de travail au Bureau des études médiévales. Dépouillement d'archives aux Archives municipales¹¹³. » Le jeune soldat Huisman bénéficie alors de l'intervention d'Alphonse Aulard auprès du colonel chef de la section historique de l'armée¹¹⁴. Aulard obtient le transfert de son protégé à Paris, à la deuxième section de secrétaire d'état-major (SSEM), où il est affecté à compter du 19 février 1913. L'inventaire de *Souvenirs* s'interrompt au printemps 1913, quand Huisman quitte Rouen, avec cet autoportrait : « J'étais républicain, socialiste, antimilitariste, pacifiste comme on respire. Le contraire me paraissait incompréhensible. » Il termine ses classes à la deuxième section du SSEM jusqu'à la déclaration de guerre par les Allemands le 3 août 1914.

Secrétaire d'état-major, Georges Huisman est détaché en août 1914 au service de l'aéronautique du grand quartier général (GQG). L'aéronautique militaire est placée sous l'autorité de l'armée de terre, encore à peine reconnue au sein même de l'armée. C'est au cours du premier conflit mondial que l'aéronautique gagne ses lettres de noblesse, mais elle ne deviendra une arme à part entière qu'en 1922 et ne sera considérée comme une armée autonome qu'en 1933¹¹⁵. Pour Huisman,

¹¹¹. Dossier militaire de Georges Huisman, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5, archives du ministère de la Défense, service historique de l'armée de l'air, château de Vincennes, Paris, dont l'*Extrait des services militaires* et copie de la citation concernant le capitaine HUISMAN Georges, Maurice, né le 03 mai 1889 à Valenciennes (Nord).

¹¹². Dans *Souvenirs*, Huisman note qu'à la visite médicale, il pèse cinquante kilos et est considéré comme un « intellectuel fragile ». Il est probable que le médecin militaire ait jugé plus opportun de renvoyer cet étudiant déçu et certainement un peu déprimé à l'obtention de son concours en lui accordant un sursis complémentaire.

¹¹³. Georges Huisman, *Souvenirs*, *op. cit.*

¹¹⁴. *Ibid.*

¹¹⁵. http://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/jmo/pages/air_intro.html, consulté en septembre 2013.

l'affectation au sein de cette branche nouvelle et moderne de l'armée est une chance inouïe.

De la déclaration de la guerre jusqu'à l'invasion des troupes allemandes, le GQG quitte Paris pour s'installer dans un lieu tenu alors secret, à Vitry-le-François. Là, du 4 au 28 août 1914, moins d'une centaine d'hommes produit un travail acharné au service de Joffre (1852-1931) et de son chef d'état-major, le général Berthelot (1861-1931). Dans un article commémoratif pour *L'Intransigeant*, en 1919, Georges Huisman se souvient de ce mois intense au GQG¹¹⁶. Il décrit l'installation de fortune dans le collège de garçons de la ville, les trop faibles moyens, le travail sans relâche, la confiance et le brusque retournement du sort avec la défaite de Charleroi et la bataille de Morhange. L'avancée allemande entraîne alors le repli du GQG à Romilly, à Châtillon-sur-Seine, puis son installation à Chantilly dans l'hôtel du Grand Condé, enfin à Bar-le-Duc.

La direction des services aéronautiques est embryonnaire (trois officiers et deux secrétaires d'état-major) et surtout peu considérée. À la mi-septembre, Joffre désigne le commandant et grand aviateur Édouard Barès (1872-1954)¹¹⁷ comme directeur du service aéronautique du GQG. Ses fonctions seront étendues en mars 1916, quand il deviendra commandant de l'aéronautique aux armées¹¹⁸. Barès s'adjoint Joseph Tulasne (1879-1948)¹¹⁹. L'équipe comprend, en dehors de Barès et Tulasne, le capitaine de Goÿs, le commandant Girod (député du Doubs, futur inspecteur général des écoles d'aviation), le capitaine Berger (futur commandant directeur des écoles militaire et d'application de l'aéronautique) et le capitaine Pierra¹²⁰. Huisman se trouve alors au sein d'une équipe compétente, convaincue du rôle stratégique de l'aviation. Le jeune soldat conçoit une véritable admiration pour Barès, une grande amitié pour Tulasne et il se fait vite apprécier. Il est nommé au grade de caporal (24 octobre 1914), puis à celui de sergent (31 octobre 1914). Ses lettres de soldat conservées dans son dossier d'élève des Chartes témoignent à la fois de cette admiration et du changement du jeune étudiant. Pacifiste toujours, mais plus du tout antimilitariste et professant un patriotisme presque flamboyant:

Je suis avec le grand quartier général depuis le 4 août et je travaille beaucoup mais à une besogne infiniment intéressante et vivante. On y est au courant de tout et nous avons toutes les raisons du monde d'avoir une confiance pleine et entière. Cela va mieux que cela n'a jamais été. Je me demande, avec angoisse, si de retour dans les Compagnons je pourrai faire autre chose que du travail militaire car songez que depuis bientôt quatre

¹¹⁶. Georges Huisman, « Il y a cinq ans... Le GQG à Vitry-le-François », *L'Intransigeant*, Paris, 4 août 1919.

¹¹⁷. Général Édouard Barès (1872-1954). L'ouvrage biographique consulté est celui de Jean Castex, Louis Laspalles, José Barès, *Le Général Barès créateur et inspirateur de l'aviation*, Éditions Nel, 1994.

¹¹⁸. Barès devra quitter son poste de commandement de l'aéronautique aux armées le 15 février 1917 à la demande du ministre de la Guerre, suite à une campagne de dénigrement menée contre lui, in Georges Huisman, *Dans les Couloirs de l'Aviation, 1914-1918. Pourquoi n'avons-nous pas toujours gardé la maîtrise des airs ?*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922, p. 151.

¹¹⁹. Joseph Tulasne (Tours, 1879- Taverny, 1948). Nommé capitaine le 26 mars 1913 ; chef de bataillon le 18 avril 1918 ; lieutenant-colonel le 25 décembre 1924 ; colonel le 25 décembre 1927 ; général de brigade le 30 décembre 1930 ; général de division le 1er janvier 1934 ; général de corps d'armée le 20 mars 1935. Voir www.aeroplanedetouraine.fr/tulasne_joseph.htm, consulté en mars 2011.

¹²⁰. Georges Huisman, *Dans les coulisses de l'aviation*, op. cit., p. 28-32.

mois, je n'ai quitté mes papiers que pour dormir ou manger, et que je mène une vie quasi animale. [...] et j'ai été nommé caporal¹²¹ !

Du matin jusqu'au soir je suis pris par ma besogne, qui est tout à fait passionnante, et je vous jure que pour un historien c'est une chance peu ordinaire que de se trouver où je me trouve, tandis que se déroulent les événements les plus formidables qui aient jamais été. Je suis effaré de tout ce que j'aurais à raconter après la victoire, tant il y a de constatations presque scientifiques à faire pour qui sait voir et regarder [...]. J'espère qu'au retour, on pourra reprendre immédiatement les études qui étaient chères : il nous faudra tout de même un court entracte pour nous ressaisir, car tous ceux qui sont partis depuis le mois d'Août ont bien changé et notre mentalité n'est plus du tout une mentalité de temps de paix. J'ai passé dernièrement une courte journée à Paris, la première depuis neuf mois [...].

Il est incontestable que ceux qui sont sous les armes et ceux qui n'ont pas quitté leurs vêtements coutumiers ne jugent pas les choses du même point de vue. À Paris, les gens vous demandent : « Quand cela finira-t-il ? » C'est là une question que les soldats ne posent jamais : ce qui importe, c'est que la victoire soit décisive, éclatante, complète, qu'elle nous assure des siècles de paix ; s'il en était autrement, c'eût été en pure perte que les meilleurs d'entre nous eussent donné leur sang pour cette cause dont nous savons tous la beauté et pour laquelle chacun de nous est prêt aussi à sacrifier le meilleur de lui-même¹²².

En janvier 1916, Georges Huisman effectue un stage d'élève pilote dans l'escadrille de protection du GQG. Un accident d'avion le 20 juin 1916 et une courte hospitalisation décident de son orientation à l'issue du stage¹²³. Si sa piètre expérience d'élève aviateur lui ferme une carrière de pilote de chasse, elle le classe comme observateur, utile dans des missions de reconnaissance à très basse altitude. C'est l'un des postes les plus exposés au danger. Il est nommé au grade relativement modeste d'adjudant le 25 juillet 1916 et titularisé observateur en avion n°511 le 15 octobre 1916¹²⁴.

Tulasne a pris en charge le commandement de l'aéronautique de la région de Dunkerque au sein de l'état-major du 36^e corps d'armée. Huisman est alors affecté à l'escadrille V.116 (parc n°8, secteur 15) comme observateur, du 15 octobre 1916 au 25 mars 1917. Les escadrilles sont les unités de base de l'aéronautique militaire durant la Grande Guerre. Elles dépendent, hiérarchiquement et sur le plan opérationnel, d'une armée, voire d'un corps d'armée, ce qui est le cas pour le sergent Huisman¹²⁵.

¹²¹. Lettre manuscrite du caporal Huisman au secrétaire de l'École des Chartes le 26 novembre 1914, dossier d'élève de l'ENC, Paris.

¹²². Lettre dactylographiée du sergent secrétaire d'État major Georges Huisman au secrétaire de l'École des Chartes, sd, circa 1915, dossier d'élève de l'ENC, Paris.

¹²³. Huisman relate cet accident d'avion dans une lettre adressée au secrétaire de l'ENC, le 5 août 1916 : « Je partage mes journées entre le GQG et l'escadrille voisine. Le 20 juin, au retour d'une mission, j'ai fait une chute d'avion sur l'aérodrome : mon appareil a été brisé complètement et je m'en suis tiré, ainsi que mon passager, avec des contusions et des courbatures. Quinze jours d'hôpital suivis de huit jours de convalescence m'ont complètement remis d'aplomb ; tout cela n'est que normal », dossier d'élève de l'ENC, Paris.

¹²⁴. Dossier militaire, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5.

¹²⁵. Commandées par un officier du grade de capitaine ou de lieutenant, les escadrilles comptent soixante à cent-cinquante personnes, selon la période ou la mission, et disposent d'un parc aérien numériquement très variable. Le type d'avion dont est dotée l'escadrille donne son nom à celle-ci (les premières lettres du nom du constructeur). Le numéro qui suit traduit le rang chronologique de création de l'unité au sein de l'armée. Voir http://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/jmo/pages/air_intro.html, consulté en septembre 2013.

Lui appartient à la 116^e escadrille de l'armée française, équipée d'avions Voisin. Il passe un peu plus de six mois au front, avant d'être détaché à Calais à partir de février 1917.

Ses papiers privés conservent deux reportages publiés dans *Le Petit Parisien* en février 1917¹²⁶. Signés de façon anonyme par devoir de réserve, ils sont classés avec les premiers articles qu'il publie comme pigiste régulier et nous formons donc l'hypothèse qu'il en est l'auteur¹²⁷. Le premier article permet d'imaginer les risques courus par un observateur au front et il apparaît que Georges Huisman témoigne de sa propre expérience quand il écrit :

Or, tandis que l'admiration du grand public va aux pilotes de chasse, personne ne célèbre jamais l'héroïsme de ces pilotes de reconnaissance, vrais poilus de la cinquième arme, qui sortent par tous les temps et à toutes les heures, qui volent deux heures durant à travers les éclats d'obus, sans négliger de transmettre par TSF les renseignements recueillis, qui survolent à trois cents mètres une tranchée ennemie pour exécuter une liaison d'infanterie, qui affrontent toutes les brumes opaques de l'hiver, toutes les trahisures des remous de chaleur d'été, toutes les tempêtes de pluie et de grêle, sans parler des mitrailleuses des avions rapides ennemis, jouant avec eux comme le chat avec la souris, jusqu'au jour où ils tomberont au champ d'honneur, victimes de l'échéance fatale que comporte un métier si périlleux¹²⁸.

D'ailleurs, au cours de cette période et sur proposition du chef d'état-major¹²⁹, Huisman est effectivement cité à l'Ordre de l'aéronautique du 36^e corps d'armée le 13 avril 1917 : « Adjudant à l'escadrille V.116, classé comme observateur à la suite d'un accident grave comme élève pilote, a fait preuve dans ses fonctions de remarquables qualités d'intelligence et de sang froid. A effectué avec succès plusieurs reconnaissances à longue distance et plusieurs patrouilles en mer notamment le 28 novembre 1916 en partant à la chasse d'un zeppelin par une nuit très brumeuse et les 15 et 27 février 1917 dans les reconnaissances de nuit¹³⁰. »

Charles Daniel-Vincent, premier mentor politique

Ces quelques mois de combat ont une importance considérable dans l'orientation du parcours de guerre de Georges Huisman. Il rencontre en effet un député radical du Nord âgé de 42 ans, Charles Daniel-Vincent (1874-1946)¹³¹.

¹²⁶. X et Y, « Avons-nous la maîtrise des airs ? », *Le Petit Parisien*, 10 février 1917 et « Comment aurons-nous la maîtrise des airs », *Le Petit Parisien*, 12 février 1917.

¹²⁷. Voir *supra* pour les débuts de l'activité de journalisme de Georges Huisman.

¹²⁸. X et Y, « Avons-nous la maîtrise des airs ? », *Le Petit Parisien*, 10 février 1917

¹²⁹. Le colonel Prunier sous l'autorité de Tuslane d'après le dossier militaire.

¹³⁰. Citation à l'Ordre de l'aéronautique du 36^e corps d'armée de l'adjudant à l'escadrille V.116, le 13 avril 1917, dossier militaire, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5.

¹³¹. Charles Daniel-Vincent (1874-1946) est élu député radical du Nord de 1910 à 1927, puis élu sénateur le 29 mai 1927 et réélu le 10 janvier 1933. Il fut sous-secrétaire d'État à l'Aéronautique militaire dans le gouvernement Alexandre Ribot (du 20 mars au 12 sept. 1917) ; ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts dans le gouvernement Paul Painlevé (du 12 septembre au 16 novembre 1917) ; ministre du Travail dans le gouvernement Aristide Briand (du 16 janvier 1921 au 15 janvier 1922) ; ministre de l'Hygiène dans le gouvernement Raymond Poincaré (du 29 mars au 9 juin 1924) ; ministre du Commerce et de l'Industrie dans les gouvernements Paul Painlevé et Aristide Briand (du 29 octobre 1925 au 23 juin 1926) ; ministre des Travaux publics dans le gouvernement Aristide Briand (du 23 juin au 19 juillet 1926), sources : www.senat.fr.

Enseignant de formation, membre du Parti radical et élu député depuis 1910, ce dernier est le rapporteur du budget de l'aéronautique depuis 1915 à la Chambre des députés. Il est parfaitement au courant des problèmes administratifs et industriels qui entravent le développement de la cinquième arme, l'aviation. Et il connaît aussi parfaitement l'« avant » puisqu'il a servi comme sous-lieutenant observateur à l'escadrille V.116¹³². C'est là qu'il sollicite l'aide active de Huisman pour son travail de rapporteur, ce dernier l'assistant dans la préparation et la rédaction des rapports. Le 1^{er} décembre 1916, Charles Daniel-Vincent présente un premier rapport à la Commission du budget et à la Chambre des députés, dont il expose l'essentiel à la Chambre réunie en comité secret le 6 décembre 1916. L'enjeu est de ne plus ignorer la crise de commandement dont souffre l'aviation, et par conséquent la crise, en partie masquée, de la production aéronautique. Ce rapport étayé vaut à Daniel-Vincent d'être « ministrable » tant auprès des parlementaires que des aviateurs¹³³. L'année suivante, le 2 février 1917, il présente son rapport annuel à la Commission du budget et est nommé sous-secrétaire d'État à l'Aéronautique militaire le 20 mars dans le gouvernement d'Alexandre Ribot (1842-1923). Ce sous-secrétariat est une création de la Grande Guerre¹³⁴ ; il supplée la direction de l'aéronautique militaire du ministère de la Guerre (1913). Sa mission principale est de fournir aux unités de l'avant le personnel et le matériel nécessaires au bon fonctionnement de cette arme. René Besnard (1879-1952) en a été le premier représentant du 13 septembre 1915 au 8 février 1916, dans le gouvernement d'Aristide Briand. Puis, le sous-secrétariat d'État est rétabli pour Charles Daniel-Vincent le 20 mars 1917. Enfin, Jean-Louis Dumesnil (1882-1956) remplace celui-ci le 12 septembre 1917 jusqu'à la fin du conflit, dans les gouvernements de Paul Painlevé et de Georges Clémenceau.

Pour sa prise de fonction, Daniel-Vincent requiert le jeune agrégé et son compagnon d'escadrille dans son cabinet. Le 29 mars 1917, Georges Huisman est donc affecté au sous-secrétariat de l'Aéronautique, en qualité d'adjoint au chef du secrétariat particulier du sous-secrétariat d'État¹³⁵. Sur intervention du député, il est, dans la foulée, nommé au grade de sous-lieutenant¹³⁶. Après avoir fait une « vraie » guerre, Huisman devient ce qu'on appelle un « embusqué ». Rien dans ses papiers n'évoque la façon dont il vit cette nomination cruciale, qui lui permet d'échapper au carnage de la guerre¹³⁷. Son fils Denis, cependant, parle de discrétion¹³⁸.

¹³². Georges Huisman, *Dans les coulisses de l'aviation*, op. cit., p. 178-240.

¹³³. *Ibid.*, p. 134-140 et p. 157-163.

¹³⁴. La première apparition d'un sous-secrétariat d'État à l'Aéronautique date de septembre 1915 à février 1916. Après une période de latence, la fonction est rétablie en mars 1917 jusqu'à la fin du conflit, http://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/jmo/pages/air_intro.html, consulté en septembre 2013.

¹³⁵. Dossier militaire, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5.

¹³⁶. Note interne du sous-secrétaire d'État à l'Aéronautique militaire du 24 mars 1917, dossier militaire côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5. À la demande du sous-secrétaire d'État à l'Aéronautique, Huisman est nommé au grade de sous-lieutenant à titre provisoire le 24 mars 1917 et à titre définitif le 16 novembre 1917. Il est promu lieutenant le 26 mars 1918.

¹³⁷. La correspondance avec sa mère (non étudiée) pourrait être une source éventuelle.

¹³⁸. Daniel-Vincent aurait proposé La Légion d'honneur en 1917 à Huisman qui l'a refusée : « Il estimait qu'après tout il était "embusqué" par rapport à tous les combattants effectuant des missions périlleuses sur le front ». Il sera nommé chevalier en 1925, toujours sur proposition de Daniel-Vincent alors ministre du Commerce et de l'Industrie. Denis Huisman, *La Rage de communiquer*, Paris, Bourin éditeur, 2006, p. 32.

La période de Huisman aux armées prend donc fin au printemps 1917. Ses nouvelles fonctions le conduisent à mener une dernière mission d'inspection des escadrilles de la Baule, des Sables d'Olonne, de Quiberon et de Lorient en août 1917¹³⁹.

À la suite d'un changement de gouvernement, Daniel-Vincent quitte le sous-secrétariat d'État à l'aéronautique militaire le 12 septembre 1917 sans manquer de laisser à Huisman, qui reste quelques mois encore au cabinet, le témoignage de sa satisfaction :

Mon attention a été appelée sur les services que vous avez rendus à l'aviation comme chef de secrétariat technique de mon cabinet. Par votre travail inlassable, votre dévouement illimité et votre connaissance approfondie des choses de l'aviation vous avez été pour moi un collaborateur infiniment précieux dont je ne saurais jamais apprécier les mérites de la valeur professionnelle. Je tiens à vous adresser à ce sujet le témoignage de ma satisfaction et tous mes remerciements¹⁴⁰.

Le 13 avril 1918, Georges Huisman est muté à l'inspection générale du matériel aéronautique au titre d'adjoint au chef de bataillon inspecteur général. Fonction qu'il assure jusqu'à sa démobilisation au dépôt de Saint-Cyr le 4 août 1919. Il a dès lors passé les cinq années de la mobilisation pour partie aux Armées (du 2 août 1914 au 24 mars 1917) et pour partie à l'Intérieur (du 25 mars 1917 au 4 août 1919). Le dossier militaire nous apprend encore qu'il appartient ensuite au troisième groupe d'ouvriers d'aéronautique (GOA) et qu'il y fait une période d'instruction volontaire en 1930 au cours de laquelle il dispense avec succès cinq conférences aux officiers et aux élèves. L'ancien capitaine du GQG, le colonel Berger, alors directeur de l'École militaire et d'application de l'aéronautique, le cite à l'ordre des félicitations¹⁴¹. Il est enfin promu au grade de capitaine de réserve le 26 juin 1931, classé dans le cadre sédentaire le 1^{er} août 1936 et rayé des cadres à compter du 15 octobre 1938, à l'âge de 49 ans.

Il est tentant d'émettre l'hypothèse que derrière ces articles de presse sur la maîtrise des airs cosignés « X et Y » et publiés en février 1917 dans *Le Petit Parisien* se cachent en réalité Charles Daniel-Vincent et Georges Huisman. Dans le premier¹⁴², l'auteur dénonce la faiblesse du matériel français. Dans le second¹⁴³, il défend une stratégie offensive en nombre et en qualité dans chaque branche de l'aviation (la chasse, la reconnaissance et le bombardement), afin d'assurer à la France la maîtrise des airs face à l'ennemi. Ce sont deux articles de propagande en faveur de la stratégie menée par le colonel Barès, reprise et renforcée dans le cadre des recommandations d'urgence préconisées par Daniel-Vincent dans le rapport tout juste défendu devant l'Assemblée, qui conduira au rétablissement d'un sous-secrétariat d'État jusqu'à la fin

¹³⁹. Dossier militaire, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5.

¹⁴⁰. Lettre de félicitations du sous-secrétaire d'État de l'Aéronautique militaire n°9750 b/s du 17 septembre 1917, dossier militaire, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5.

¹⁴¹. Ordre de félicitations du 26 novembre 1930 du colonel Berger, commandant de l'École militaire et d'application de l'aéronautique au lieutenant de réserve Huisman, dossier militaire, côte SHD/DAA 1P 26 326/4-5.

¹⁴². X et Y, « Avons-nous la maîtrise des airs ? », *Le Petit Parisien*, Paris, 10 février 1917.

¹⁴³. X et Y, « Comment aurons-nous la maîtrise des airs », *Le Petit Parisien*, Paris, 12 février 1917.

du conflit, autorisant enfin une synergie entre l'« avant » et l'« arrière ». Daniel-Vincent publie en 1918 *La Bataille de l'air*¹⁴⁴, un hommage aux exploits des aviateurs de 1914. Huisman, lui, publie en 1922 un livre d'histoire contemporaine *Dans les coulisses de l'aviation (1914-1918)*¹⁴⁵.

Technique, ce livre se lit pourtant avec plaisir grâce au talent de conteur de son auteur, qui nous plonge dans la vie quotidienne de cette cinquième arme en cours d'affirmation, grâce à une poignée d'hommes compétents et courageux au front, qui agissent et créent, malgré l'ignorance et le traditionalisme des généraux de l'armée de Terre des débuts du conflit¹⁴⁶. Il décrit parallèlement le rôle des sous-secrétaires d'État, en particulier René Besnard et Charles Daniel-Vincent, qui ont œuvré pour que l'aviation tende vers l'autonomie au sein de l'armée. Ils ont recommandé un commandement unique, reconnu tant par l'« avant » que l'« arrière », et un *leadership* de production auprès des constructeurs.

Le livre est passionnant à plusieurs titres : il permet d'imaginer ce que fut le temps de guerre de Georges Huisman ; il renseigne sur sa participation politique réelle au développement de la cinquième arme ; il permet de mesurer la formation que représente cette expérience de l'aviation dans le parcours du jeune intellectuel, tout juste âgé de 30 ans lorsqu'il est démobilisé en août 1919. Dans l'ouvrage, Huisman analyse en effet les qualités propres aux hommes d'action, les compétences nécessaires aux créateurs et aux administrateurs, les effets et la prise en charge de querelles entre anciens et modernes, le pouvoir de la presse et des intérêts financiers.

L'importance de cette expérience militaire et politique dans l'aéronautique est telle que, dans les années 1920, il défendra les choix d'avenir pour l'aviation dans l'hebdomadaire de gauche *La Lumière*¹⁴⁷. On peut signaler en particulier l'article de 1930 en faveur de l'arme qu'il juge être « le facteur décisif de la guerre de l'avenir¹⁴⁸ ». S'inspirant de Barès¹⁴⁹, Georges Huisman fait de ces trois mots son crédo : méthode, audace, constance. Cette expérience dans l'aviation est selon nous la source de sa discipline professionnelle.

Et ces trois mots : méthode, audace, constance caractériseront le type de gouvernance que Georges Huisman va mettre en place à la direction des Beaux-Arts.

¹⁴⁴. Charles Daniel-Vincent, *La Bataille de l'air*, Paris-Nancy, Berger-Levrault, 1918.

¹⁴⁵. Georges Huisman, *Dans les coulisses de l'aviation, op. cit.* Le livre est dédié à la mémoire de son ami, le commandant aviateur Lalanne mort au combat.

¹⁴⁶. « Dès le mois d'août 1914, un fossé profond s'était creusé entre les dirigeants de l'aéronautique de l'avant et ceux de l'arrière. On allait avoir besoin de toutes les années de guerre pour le combler », *ibid.*, p. 23.

¹⁴⁷. Georges Huisman, « L'indispensable ministère de l'Air », *La Lumière*, 28 avril 1928, p. 10 ; « Un ministre de l'Air, c'est bien, un ministère de l'Air, ce serait encore mieux... », *La Lumière*, 22 septembre 1928, p. 11 ; « La bataille pour le ministère de l'Air », *La Lumière*, 29 septembre 1928, p. 14 ; « Le difficile problème de l'aviation commerciale. L'erreur du projet gouvernemental », *La Lumière*, 18 janvier 1930, p. 13 ; « Le difficile problème de l'aviation commerciale. Les remèdes qu'il faut avoir le courage d'appliquer. », *La Lumière*, 8 février 1930, p. 12 ; « Il faut défendre l'État et faire respecter ses droits », *La Lumière*, 1^{er} mars 1930, p. 11 ; « Pourquoi nos pilotes continuent à se tuer », *La Lumière*, 13 septembre 1930, p. 3 ; « Le grand état-major ne croit pas à l'aviation, mais à la cavalerie », *La Lumière*, 11 octobre 1930, p. 11 ; « Dans tous les domaines, le ministère de l'Air a fait faillite ! », *La Lumière*, 27 septembre 1930, p. 10.

¹⁴⁸. Georges Huisman, « Le grand état-major ne croit pas à l'aviation, mais à la cavalerie », *La Lumière*, 11 octobre 1930, p. 11.

¹⁴⁹. Georges Huisman, *Dans les coulisses de l'aviation 1914-1918, op. cit.*, p. 28-35.

Grande Guerre et amitiés artistiques

Durant le service militaire et la Grande Guerre, Huisman noue aussi des liens d'amitié artistiques et littéraires qui, parce qu'ils se sont constitués à cette période exceptionnelle, resteront indéfectibles.

Au cours de ses classes à Rouen, il a rencontré l'architecte Jacques Carlu (1890-1976) et le futur éditeur Pierre Nathan (1892-1979), fils de Fernand Nathan. Le premier, après dix ans passés aux États-Unis, est nommé à son retour en France en 1934, grâce au soutien du nouveau directeur général des Beaux-Arts, membre du Conseil des bâtiments civils et architecte en chef de la section française des Beaux-Arts à l'exposition de Bruxelles de 1935¹⁵⁰. C'est le début d'une collaboration significative de Georges Huisman et de Jacques Carlu à la direction des Beaux-Arts, qui, à ce titre, fera l'objet d'une étude plus détaillée ultérieurement¹⁵¹.

Du second, on connaît l'hommage posthume déjà évoqué¹⁵². Pierre Nathan lui ayant fait rencontrer son père Fernand, il a été le premier contact de Huisman avec le monde de l'édition scolaire et grand public. Les papiers privés de Georges Huisman conservent une lettre de 1921 de l'éditeur, qui propose une collaboration au jeune agrégé¹⁵³. Son premier ouvrage scolaire, le *Manuel d'histoire du brevet élémentaire et des écoles primaires supérieures*, paraît ainsi en 1921¹⁵⁴. Il sera suivi, dans les années 1930, d'une série d'*Aide mémoire d'histoire moderne et contemporaine* pour les lycéens, écrit en collaboration avec Maurice Crouzet¹⁵⁵. Surtout, Pierre Nathan est à l'origine d'un grand succès de Huisman en littérature enfantine. Au conteur talentueux, il passe en effet commande d'un *Contes et légendes du Moyen Âge français*¹⁵⁶, écrit avec son épouse et dont la première édition, parue en 1929, sera maintes fois réimprimée en version brochée et en poche chez Nathan et Pocket Jeunesse, et ce jusque dans les années 1980¹⁵⁷. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, le couple traduit en outre une histoire de l'art pour enfants¹⁵⁸, ce qui constitue à l'époque une expérience assez audacieuse¹⁵⁹.

La guerre dans l'aéronautique a introduit d'autre part Georges Huisman dans un cercle littéraire, qui lui fait découvrir la bohème et l'a lancé dans le journalisme. Roland Dorgelès (1885-1973) était à la tête de cette confrérie : « Il y a quelque quarante ans, un jeune sous-lieutenant de l'aéronautique du GQG, récemment revenu d'escadrille, où il était entré comme volontaire et avait reçu la Croix de

¹⁵⁰ Isabelle Gournay, *Jacques Carlu (1890-1976). Notices biographiques*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, Institut français d'architecture, Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle, p. 18.

http://archiwebture.citechaillot.fr/pdf/asso/FRAPN02_CARJA_BIO.pdf, consulté en septembre 2013.

¹⁵¹. Voir *infra*.

¹⁵². Pierre Nathan, *Georges Huisman par quelques uns-de ses amis*, op. cit., p. 181-183.

¹⁵³. Lettre de Fernand Nathan à Georges Huisman du 24 février 1921, AFH.

¹⁵⁴. Georges Huisman, *Manuel d'histoire du brevet élémentaire et des écoles primaires supérieures*, Paris, Nathan, 1^{ère} édition, 1921.

¹⁵⁵. Voir archives et bibliographe, écrits de Georges Huisman.

¹⁵⁶. Georges et Marcelle Huisman, *Contes et légendes du Moyen Âge français*, Paris, Nathan, 1929.

¹⁵⁷. Ce livre pour enfants a été une source de revenus pour Georges Huisman, grâce à son inscription sur les listes de prescriptions scolaires, passage obligé du succès populaire et financier d'un ouvrage pour enfants.

¹⁵⁸. V.-M. Hyllier, Marcelle-Georges Huisman (adapté par), *Petite histoire de l'art et des artistes*, 2 vol., « La peinture et les peintres », « La sculpture et l'architecture », Paris, Nathan, 1938 et 1940.

¹⁵⁹. Le directeur général des Beaux-Arts termine ainsi sa préface : « Est-il tâche plus séduisante pour les éducateurs que de former le goût de la jeunesse et de l'inciter à vivre dans une intimité familière avec les chefs-d'œuvre de la peinture ? », *ibid.*, p. 4.

Guerre, dressait une liste de combattants de toutes armes appelés à être versés comme élèves-pilotes dans l'aviation. Il remarqua le nom d'un caporal d'infanterie dont il avait lu les contes dans de petits journaux et, spontanément le désigna. Ce jeune lieutenant, c'était Georges Huisman ; le fantassin qu'il arrachait à la boue des tranchées, c'était moi¹⁶⁰. »

À la fin de la guerre, c'est Dorgelès, alors au bureau de *L'Intransigeant*, qui commande à Huisman le texte commémoratif déjà cité du GQG à Vitry-le-François¹⁶¹. Autour de Dorgelès s'agrègent Pierre Benoit (1886-1962), Francis Carco (1886-1958), Pierre Mac Orlan (1882-1970), Jean Pellerin (1885-1921), André Warnod (1885-1960)¹⁶². À la suite du décès prématuré de Jean Pellerin en juillet 1921, Francis Carco rassemble ses poèmes dans un recueil posthume intitulé *Le Bouquet inutile*¹⁶³ et Henri Martineau (1882-1958) lui consacre un numéro spécial de *Divan*, avec les témoignages de ses amis¹⁶⁴. Pendant la guerre, Pellerin s'était battu à Ypres, puis avait servi comme agent de liaison avant de devenir sergent-fourrier d'un groupe d'aviation. L'ayant connu en 1916 sur le front franco-belge, Georges Huisman a fait de lui le portrait suivant :

C'était un fourrier modèle. Coiffé d'un képi trop petit pour son vaste front, mal couvert par une capote grisâtre qui flottait autour de son grand corps que le séjour au front n'avait pas engraisé [...]. Il accomplissait tout son devoir sans ménager ni son temps ni sa peine [...]. La guerre avait fait de notre ami un téléphoniste consommé. Nuit et jour, le téléphone grésillait dans notre escadrille dont les avions devaient partir au premier appel... Une nuit, tandis que nous étions soumis à un rude bombardement, par zeppelins et par destroyers, dont les obus encadraient exactement notre terrain, il écrivait consciencieusement au téléphone une communication qui annonçait un raid imminent de dirigeables ennemis dans notre direction. Toute l'insistance énergique du chef d'escadrille fut nécessaire pour le décider à quitter son poste et à se rendre à la tranchée-abri¹⁶⁵.

La révélation de la puissance de l'aviation au cours de la Première Guerre mondiale a eu des répercussions multiples dans la société d'après-guerre. Dans le domaine de la littérature et des arts plastiques, les artistes survivants de la Grande Guerre ont pu en restituer une image ou un vocabulaire précis. L'immense succès populaire des *Croix de bois*¹⁶⁶ de Dorgelès en est une illustration. En peinture sont apparus de nouveaux motifs, comme ceux devenus familiers chez Robert Delaunay ou Fernand Léger. Précisément, début 1940, encore tout à sa tâche, Georges Huisman commande à Fernand Léger une décoration picturale destinée au nouveau centre d'aviation populaire de Briey en Lorraine, alors en construction. Cette association n'est évidemment en rien une coïncidence pour le directeur général des

¹⁶⁰. Roland Dorgelès, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, Paris, 1960, p. 73.

¹⁶¹. Georges Huisman, « Il y a cinq ans... Le GQG à Vitry-le-François », *L'Intransigeant*, Paris, 4 août 1919.

¹⁶². Des éléments d'une correspondance avec ces artistes ont été retrouvés dans les papiers de Georges Huisman. Ces lettres témoignent des liens d'amitié, presque familiaux entre ces hommes, voir archives et bibliographie.

¹⁶³. Jean Pellerin, *Le Bouquet inutile*, Paris, Nouvelle revue française, 1923.

¹⁶⁴. « Le souvenir de Jean Pellerin », *Le Divan*, n° 76, 15 février 1922.

¹⁶⁵. *Ibid.*

¹⁶⁶. Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, 1919, prix Fémina 1919.

Beaux-Arts qui en quelque sorte réunit deux attachements, l'aviation et la peinture de Fernand Léger. L'aéroclub comportait un hangar et une auberge de jeunesse inachevés à la déclaration de guerre. Avant l'été 1940, ils sont occupés par les Allemands et finalement détruits par eux en 1944¹⁶⁷. Léger a toutefois le temps de proposer des projets, puis une esquisse qui lui vaut commande (arrêté du 30 avril 1940) avant d'être annulée (arrêté du 15 octobre 1940)¹⁶⁸. Le 21 juin 1940, Georges Huisman embarque au Verdon, près de Bordeaux, à bord du *Massilia*. Le 10 octobre 1940, Fernand Léger embarque à Marseille pour les États-Unis.

L'universitaire engagé

Quelles perspectives pour les jeunes hommes de cette génération, cueillis en 1914 à l'issue de la fin de leur cursus universitaire, survivants mais marginalisés après cinq années données à la guerre ? Que vont-ils faire ? Quelle société les attend ? Pour ceux d'origine modeste, comment faire face au coût financier de leur réinsertion et de la reconstruction¹⁶⁹ ?

Retour un instant à l'été 1914 : Georges Huisman est nommé professeur agrégé au lycée de Lorient ; il ne s'y installe pas du fait de la mobilisation. Il fait partie des six lauréats de la prestigieuse fondation Thiers, mais pour les mêmes raisons, il n'en devient pas concrètement pensionnaire. De cette vingt-deuxième promotion de la fondation Thiers (1914-1917), quatre meurent pour la France : Philippe Borell¹⁷⁰, Paul Brésard¹⁷¹, Henri Doncker¹⁷² et Ernest Faugère¹⁷³. Seuls André Ganem et Georges Huisman sont rescapés. En 1919, la fondation accueille une nouvelle promotion¹⁷⁴. Certes, l'affectation comme professeur à Lorient reste possible, mais elle est peu excitante. À la suite de son expérience de cabinet auprès de Daniel-

¹⁶⁷. http://maisoncontemporaine.eu/#!histoire_du_site

¹⁶⁸. AN-F21/6754/dossier F. Léger : commande pour vingt mille francs (arrêté du 30 avril 1940) de la décoration picturale d'une grande porte en fer au centre populaire d'aviation de Briey en Lorraine. Outre les documents administratifs, le dossier comprend une note datée du 16 mars 1940 de Robert Rey à Georges Huisman : « Fernand Léger m'a montré une série de projets pour la décoration, dont vous l'avez chargé, de la grande porte pliante en fer du centre d'aviation populaire de Briey. L'un deux m'a semblé particulièrement heureux et M. Philippe Serre, qui est venu voir ces projets, fut du même sentiment. J'ai alors prié Fernand Léger de transformer ce projet en esquisse qu'il vient de m'apporter et qui promet un définitif d'un grand effet. Je vous propose de faire ordonnancer en faveur de Fernand Léger un acompte de cinq mille francs » Cette commande est annulée par arrêté du 15 octobre 1940. L'acompte reste acquis à l'artiste. Voir également : AN-F21/3978 : archives du cabinet de Georges Huisman, mot manuscrit de Fernand Léger (sd) sur le carton de l'exposition (Œuvres récentes de Fernand Léger présentées du 1^{er} au 30 mars 1940 à la galerie MAJ, 12 rue Bonaparte VI^e » et la réponse dactylographiée de Georges Huisman datée du 22 mars 1940.

¹⁶⁹. Ces difficultés économiques vont se prolonger tout au long de l'entre-deux-guerres : pénurie, augmentation du coût de la vie, puis répercussions de la crise économique mondiale de 1929.

¹⁷⁰. Philippe Borell (1890-1915), élève de l'ENS Ulm et agrégé de philosophie, www.fondation-thiers.org/decdes.php, consulté en octobre 2013.

¹⁷¹. Paul Brésard (1889-1914), élève auditeur de l'École pratique des hautes études mort à Morhange (Moselle) le 20 août 1914, www.memorial-genweb.org/~memorial2/html/fr/complementter.php?id, consulté en octobre 2013.

¹⁷². Henri Doncker (1890-1914), mort à Sommesous (Marne) le 19 septembre 1914, www.memorial-genweb.org/~memorial2/html/fr/complementter.php?id, consulté en octobre 2013.

¹⁷³. Ernest Faugère (1888-1915) mort à Hohrod (Haut-Rhin) le 19 février 1915, www.memorial-genweb.org/~memorial2/html/fr/complementter.php?id, consulté en octobre 2013.

¹⁷⁴. Il n'y a pas non plus de nouvelle promotion pendant la Grande Guerre. La vingt-troisième promotion accueille en 1919 et pour trois ans sept nouveaux lauréats : Pierre Audiart, Robert Capot-Rey, Jean Dagens, Henri Laugier, Arthur Loth, Jean Pommier, Michel Souriau, <http://fondation-thiers.institut-de-france.fr/pensionnaires.pdf>, consulté en octobre 2013.

Vincent et de ses premières incursions dans la presse, stimulées par les amitiés littéraires nouées au front, le jeune aviateur démobilisé choisit de rester à Paris et obtient, à la rentrée scolaire d'octobre 1919, un poste de professeur agrégé détaché à l'École alsacienne¹⁷⁵.

Georges Huisman a déjà rejoint un autre combat. Sans même attendre sa démobilisation, il prend fait et cause, dans la presse, pour les Compagnons de l'Université nouvelle. Par devoir de réserve avant août 1919, il signe ses articles Georges Pacy ou plus rarement Maurice Dauteuil. Des pseudonymes dérivés de l'enfance, qu'il compose avec ses prénoms et le nom des quartiers de sa jeunesse. Dès décembre 1918, dans la foulée de la parution de l'ouvrage *L'Université nouvelle 1. La doctrine*¹⁷⁶, il écrit un papier dans le quotidien *L'Éclair*¹⁷⁷. En novembre 1919 paraît dans le mensuel *Vouloir*¹⁷⁸ sa critique du second volume publié en juillet 1919 : *L'Université nouvelle 2. Les applications de la doctrine*¹⁷⁹. Dans ces deux articles, Huisman se montre pédagogue et militant. Il explique la « réforme totale » souhaitée par les Compagnons. En vrai démocrate, il défend le concept d'école unique :

Sans doute, l'exécution de cette réforme se heurtera à des résistances. Elle sera mal accueillie des politiciens de métier et des universitaires de la vieille école. Mais ces résistances ne tiendront point devant les assauts de tous les jeunes universitaires, qui, ayant vécu quatre ans de la vraie vie au front, viendront se grouper sans retard à l'appel des Compagnons. Car, demain, Compagnons, quand la jeunesse universitaire connaîtra vos idées et vos plans, vous la verrez, en rangs serrés, vous apporter ses matériaux pour reconstruire l'Université nouvelle, comme dans ces temps éloignés où lorsque Suger voulut reconstruire l'abbatiale de Saint-Denis, tant de nobles, de bourgeois et de paysans s'en vinrent lui donner soudain les plus belles pierres des carrières de l'Île-de-France que le chœur de l'église nouvelle, sortant brusquement de terre, parut avoir été édifié miraculeusement¹⁸⁰.

Il est inadmissible, en effet, que notre démocratie persiste à donner à ses enfants des éducations différentes suivant qu'ils sont fils de riches, de bourgeois, de paysans ou d'ouvriers. Il est inadmissible en effet, que tous les enfants d'une démocratie ne reçoivent pas au même âge le même enseignement primaire dans une école unique. Les petites classes de lycées sont à supprimer sans retard ou, si on les conserve, elles doivent recevoir gratuitement les enfants du peuple qui sont instruits à l'école voisine. L'école unique obligatoire pour tous les petits français, doit aboutir à un enseignement ou professionnel ou gréco-latin¹⁸¹.

¹⁷⁵. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièce 12. Arrêté du 10 octobre 1919 du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Direction de l'enseignement secondaire : vu l'article 33 de la loi du 30/12/1913 ; vu l'avis conforme du ministre des finances en date du 30 septembre 1919 arrête : Article 1. M. Huisman, professeur d'histoire au lycée de Lorient est mis pour une durée de cinq ans à la disposition du directeur de l'École alsacienne pour exercer les fonctions de professeur à la dite école. M. Huisman reste rangé dans la classe des professeurs agrégés des lycées des départements. Article 2. M. le vice recteur de l'académie de Paris est chargé de l'exécution du présent arrêté. »

¹⁷⁶. Les Compagnons, *L'Université nouvelle. La Doctrine*, Paris, Les Cahiers de Probus, tome I, Librairie Fischbacher, 1918.

¹⁷⁷. Georges Pacy, « Pour l'Université Nouvelle », *L'Éclair*, Paris, 26 décembre 1918

¹⁷⁸. Georges Pacy, « Les livres nouveaux : Les Compagnons de l'Université nouvelle. Les Applications de la doctrine », *Vouloir*, Paris, novembre 1919, p. 13,

¹⁷⁹. Les Compagnons, *L'Université nouvelle. Les applications de la doctrine*, Paris, Les Cahiers de Probus, tome II, Librairie Fischbacher, 1919.

¹⁸⁰. Georges Pacy, « Pour l'Université nouvelle », *op. cit.*

¹⁸¹. Georges Pacy, « Les livres nouveaux. Les Compagnons de l'Université nouvelle », *op. cit.*

« Les Compagnons » était le pseudonyme collectif que se donnait un groupe de sept jeunes universitaires officiers tenus au devoir de réserve des soldats mobilisés, et qui se retrouvaient à Compiègne, au quartier général de Philippe Pétain¹⁸² : il y avait là Jean-Marie Carré¹⁸³, Pierre Doyen¹⁸⁴, Jacques Duval¹⁸⁵, Albert Girard¹⁸⁶, Henri Luc¹⁸⁷, Edmond Vermeil¹⁸⁸ et Robert Vieux¹⁸⁹. Tous issus de l'enseignement supérieur, ils publient le fruit de leur réflexion sur la société et l'école¹⁹⁰ dans le journal *L'Opinion* à partir de février 1918. Leur tribune est accueillie dans cet hebdomadaire libéral de centre droit, car un membre du comité de rédaction, Jean de Pierrefeu¹⁹¹, travaille au service de l'information du GQG à Compiègne¹⁹². Également membre du comité de rédaction de *L'Éclair*, le journaliste ouvre les colonnes de ce quotidien à Huisman¹⁹³, qu'il a connu au GQG à Chantilly¹⁹⁴.

L'écho rencontré par les premiers articles des Compagnons dans *L'Opinion* est inattendu. Grâce au support utilisé s'installent des échanges entre les auteurs et leurs répondants au sein du journal, issus des mondes politique et enseignant. De telle sorte qu'une pensée, volontairement évolutive sinon interactive, se met en place dans les colonnes de l'hebdomadaire¹⁹⁵. Les Compagnons défendent une réorganisation des ordres de l'enseignement afin de créer le lien entre l'école et la vie, et de reconstituer le capital humain de la France¹⁹⁶. Pour résumer leur programme, ils réclament l'école unique pour tous les enfants de toutes les classes de la société jusqu'à l'âge de 14 ans (la revendication sera maintenue au niveau de l'école primaire), l'optimisation de l'orientation (vers les écoles professionnelles ou bien le lycée) et un enseignement supérieur en relation avec la vie scientifique de la nation. En introduisant dans l'université l'éducation physique et la proximité avec l'économie régionale, les Compagnons s'inscrivent parmi les mouvements hygiéniste et régionaliste d'après-guerre. Bruno Garnier, auteur de la récente réédition critique de

¹⁸². Bruno Garnier, *Les Combattants de l'école unique*, Lyon, INRP, 2008, p. 32.

¹⁸³. Jean-Marie Carré (1887-1958), agrégé de l'Université, alors chargé de cours de littérature comparée à l'université de Lyon, *ibid.* p. 32.

¹⁸⁴. Pierre Doyen, élève de l'École normale supérieure (promotion 1912), *ibid.* p. 32.

¹⁸⁵. Jacques Duval, professeur à l'université catholique, *ibid.* p. 32.

¹⁸⁶. Albert Girard, professeur agrégé d'histoire au collège Chaptal, Paris, *ibid.* p. 32.

¹⁸⁷. Henri Luc, professeur agrégé de philosophie au lycée d'Alençon, *ibid.* p. 32.

¹⁸⁸. Edmond Vermeil (1878-1964), professeur d'allemand à l'université de Strasbourg, *ibid.* p. 32.

¹⁸⁹. Robert Vieux, élève de l'École normale supérieure (promotion 1912), *ibid.* p. 32.

¹⁹⁰. Jean-Yves Ségué, « École unique, démocratisation de l'enseignement et orientation : le rôle des compagnons de l'Université nouvelle », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 36/3, 2007, mis en ligne le 15 septembre 2010, consulté en septembre 2013.

¹⁹¹. Jean de Pierrefeu (1883-1940), <http://www.crid1418.org/temoins/2009/03/09/pierrefeu-jean-de-1883-1940/>, consulté en octobre 2013.

¹⁹². Bruno Garnier, *Les Combattants de l'école unique, op. cit.*, p. 39.

¹⁹³. Georges Huisman écrit régulièrement dans *L'Éclair*, entre février 1918 et juillet 1919, une quarantaine d'articles, consacrés pour la plupart à l'aviation ou l'éducation, voir archives et bibliographie.

¹⁹⁴. Le GQG a déménagé plusieurs fois au long du conflit : Vitry-le-François le 4 août 1914 ; Bar-sur-Aube le 1^{er} septembre 1914 ; Châtillon-sur-Seine le 5 septembre 1914 ; Romilly-sur-Seine le 26 septembre 1914 ; Chantilly (Hôtel Le Grand Condé) le 29 novembre 1914 ; Beauvais le 11 janvier 1917 ; Compiègne (château) du 3 au 8 avril 1917 ; Provins le 26 mars 1918 ; Metz le 2 décembre 1918 ; Chantilly le 29 janvier 1919, http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Premi%C3%A8re_Guerre_mondiale, consulté en octobre 2013.

¹⁹⁵. Bruno Garnier, *op. cit.*, p. 55-56.

¹⁹⁶. Bruno Garnier, « Les fondateurs de l'école unique à la fin de la première guerre mondiale : l'Université nouvelle, par les Compagnons », *Revue française de pédagogie*, 159, avril-juin 2007, mis en ligne le 01 avril 2011, consulté le 30 septembre 2013, <http://rfp.revues.org/692>

*L'Université nouvelle*¹⁹⁷, insiste sur la connaissance qu'ont les Compagnons des systèmes et choix éducatifs internationaux. En particulier, quatre d'entre eux sont germanistes et deux sont de parfaits connaisseurs de l'Allemagne¹⁹⁸. Cela apporte à leurs travaux une vision critique européenne, pertinente en temps de guerre¹⁹⁹. Dernière caractéristique enfin : les Compagnons expriment clairement leur volonté de réforme et prônent le consensus pour atteindre leur but²⁰⁰. Avec la réunion en deux ouvrages des articles parus dans *L'Opinion*, leurs écrits prennent valeur de manifeste²⁰¹.

Le soutien de Georges Huisman aux Compagnons n'est pas anodin. Au regard de son profil typique de la méritocratie républicaine, de l'esprit de corps évident avec ses contemporains de l'enseignant supérieur proches de la fondation Thiers²⁰² et de ses connexions immédiates avec l'initiative des Compagnons via le GQG, sa position prise en faveur de l'Université nouvelle peut paraître naturelle. En 1918 cependant, il doit être jugé comme étant d'avant-garde. Si le manifeste des Compagnons acquiert une audience exceptionnelle du fait que ses auteurs sont des anciens combattants, le projet d'école unique rencontre en revanche de vives oppositions dans les rangs de la droite, des partisans du libéralisme et aussi de la part des courants d'opinion proches de ce qui deviendra le Parti communiste²⁰³. Concept réfléchi par Ferdinand Buisson (1841-1932)²⁰⁴ et défendu sans relâche par Édouard Herriot (1872-1957)²⁰⁵, l'école unique trouvera ses seuls appuis au sein du Parti radical.

¹⁹⁷. Les Compagnons, *L'Université nouvelle*, édition critique par Bruno Garnier, Lyon, INRP, 2006.

¹⁹⁸. Pierre Doyen et Robert Vieux sont deux normaliens germanistes qui passent l'agrégation d'allemand après-guerre. Agrégé d'allemand, Edmond Vermeil a été lecteur à Göttingen de 1907 à 1914 avant de devenir professeur à l'École alsacienne. Agrégé d'allemand aussi, Jean-Marie Carré connaissait parfaitement l'Allemagne et l'Angleterre, *ibid.* p. 37.

¹⁹⁹. Bruno Garnier, *Les Combattants de l'école unique*, *op. cit.*, p. 36-38.

²⁰⁰. « Loin de vouloir fonder un nouvel ordre scolaire sur des valeurs intangibles, les compagnons recherchent le consensus le plus large possible autour d'un projet qui vise avant tout l'efficacité économique et sociale de l'école. C'est pourquoi ils présentent leurs idées par chapitres dans les parutions hebdomadaires de *L'Opinion*, à la manière d'un feuilleton. Un véritable forum s'ouvre alors dans le journal : les questions, les critiques, les suggestions d'illustres auteurs, hommes politiques, ou d'acteurs sociaux anonymes paraissent au fur et à mesure que les compagnons perfectionnent leur programme et sortent de l'anonymat pour se constituer en association, tenant bientôt des réunions publiques. Sensibles aux critiques, ils retouchent leur ouvrage et l'assouplissent sensiblement. L'évolution est nette entre 1917 et fin 1919. Il ne s'agit plus alors ni de mettre tous les enfants dans les mêmes établissements jusqu'à l'entrée au lycée, ni de concurrencer l'école confessionnelle destinée aux classes favorisées : seule l'école primaire sera « unique ». Au-delà, deux principes les inspirent : la rénovation des contenus d'enseignement et le perfectionnement des méthodes d'orientation des élèves », http://ep.ens-lyon.fr/EP/colloques/colloque_repenser_justice/communication_bruno_garnier consulté en septembre 2013.

²⁰¹. Les Compagnons, *L'Université nouvelle. La Doctrine*, *op. cit.* et *L'Université nouvelle. Les applications de la doctrine*, *op. cit.*

²⁰². Bruno Garnier, *Les Combattants de l'école unique*, *op. cit.*, p. 47-55.

²⁰³. Jean-Yves Séguy, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁴. D'une famille protestante, Ferdinand Buisson est agrégé de philosophie. Inspecteur général de l'instruction publique en 1878, il travaille avec Jules Ferry à la préparation des textes qui vont instituer l'école laïque. Dreyfusard, il compte parmi les fondateurs de la Ligue des droits de l'homme. Il sera aussi président de la Ligue de l'enseignement et recevra le prix Nobel de la paix en 1927. Voir http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/femmes/ferdinand_buisson.asp

²⁰⁵. Agrégé de lettres en 1893, maire de Lyon en 1905, sénateur du Rhône en 1912, à la tête du parti radical de 1916 à 1926, de 1931 à 1936 et de 1945 à 1957, Édouard Herriot incarne la présidence de l'Assemblée nationale. Chef du gouvernement en juin 1924, après la victoire électorale du Cartel des gauches, Herriot est renversé par le Sénat en avril 1925 et élu à la présidence de la Chambre pour la première fois. Il redevient président du Conseil en 1932, puis membre de plusieurs gouvernements de coalition. De nouveau président de la Chambre en juin 1936, il s'abstient lors du vote du 10 juillet 1940 sur les pleins pouvoirs au maréchal Pétain et est déporté en Allemagne en 1944. En 1947, il est élu à l'Académie française et retrouve le « perchoir » qu'il abandonne fin 1953, pour raison de santé, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/presidents/edouard_herriot.asp, consulté en octobre 2013.

L'engagement éducatif de Georges Huisman ne s'arrête pas là. Il entretiendra cet esprit de réforme de l'enseignement, à la fois comme professeur et comme journaliste. D'après le témoignage de son ami et instituteur douaisien Jean Andrieu²⁰⁶, Huisman joue un rôle actif dans un essai pratique d'école unique à Douai, où il est nommé professeur pour l'année scolaire 1924-1925. Le député-maire de la ville, socialiste et maçon, Léon Escoffier (1877-1934), était un ami de Charles Daniel-Vincent. Il constitue alors un groupe local, partisan de la réforme de l'enseignement pour l'école unique, afin de tenter l'expérience dans sa ville. C'est un fiasco. Dans *L'Ère nouvelle*, organe de presse proche du Parti radical, Huisman relate l'expérience et surtout en analyse l'échec, dû à l'opposition inattendue de tout le personnel enseignant²⁰⁷. Dans l'esprit de consensus des Compagnons, il propose alors une voie selon lui plus sûre sur le chemin de l'école unique : « Commençons par établir la gratuité absolue de l'enseignement secondaire pour tous les élèves français [...]. Si nous voulons réaliser une université digne d'une démocratie, ne serait-il pas plus simple de mettre au point cette conception : suivant l'âge des élèves auxquels leur enseignement s'adresse, la formation pédagogique et intellectuelle des maîtres sera la même [...]. Chacune de ces divisions, correspondant à l'âge des enfants et non plus à leur situation de fortune, dépendra d'une direction spéciale au ministère de l'Instruction publique qu'il faudra transformer aussi vite que possible en ministère de l'Éducation nationale²⁰⁸. »

Tout au long de l'entre-deux-guerres et lorsque l'actualité le réclame, on voit ainsi Georges Huisman intervenir sans relâche pour la réforme de l'enseignement, étape par étape si nécessaire. Au sein du Parti radical, il se consacre logiquement aux questions d'éducation. À l'automne 1927, il est l'un des trois rapporteurs de la commission de l'enseignement du vingt-quatrième congrès du Parti²⁰⁹. Dans l'esprit des Compagnons, il y présente les conclusions de la commission consacrée à la création du ministère de l'Éducation nationale²¹⁰. En 1930, lorsque le ministre Anatole de Monzie (1876-1947) met en place la gratuité de la classe de sixième, Georges Huisman s'en réjouit dans *La Lumière*, tout en qualifiant cette avancée de « premier pas qui ne suffit pas²¹¹ ». Ou bien encore, il rejoint les préoccupations hygiénistes des Compagnons en devenant membre de la commission du surmenage au sein du ministère. Dans ce cadre, après avoir fait une proposition pour sa discipline, il milite pour la réduction du nombre des heures de classes hebdomadaires, la réduction des effectifs par classe, le rétablissement du professeur principal et l'institution des conseils de classes²¹². Dans cet engagement éducatif en faveur de

²⁰⁶. Jean Andrieu, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis, op. cit.*, p. 7-9.

²⁰⁷. Georges Huisman, « Quand ferons-nous l'école unique ? », *L'Ère nouvelle*, Paris, 27 décembre 1926.

²⁰⁸. Georges Huisman, « L'Indispensable réforme de l'Université », *L'Ère nouvelle*, Paris, 11 janvier 1927.

²⁰⁹. Avec deux députés : M. Hulin rapporte les conclusions des séances plénières concernant l'« œuvre du Parti radical en matière d'enseignement » ; M. Ducos donne les conclusions des séances consacrées à l'école unique. Le vingt-quatrième congrès radical et radical-socialiste a lieu du 27 au 30 octobre 1927 à la Salle Wagram, à Paris.

²¹⁰. Georges Huisman, « Rapport présenté au nom de la commission de l'enseignement du comité exécutif sur la création du ministère de l'Éducation Nationale », *Bulletin du Parti républicain radical et radical-socialiste, Rapports présentés au vingt-quatrième congrès radical et radical-socialiste du 27 au 30 octobre 1927 à la salle Wagram*, Paris, octobre 1927.

²¹¹. Georges Huisman, « La démocratie veut l'école unique », *La Lumière*, 6 septembre 1930.

²¹². Georges Huisman, *La Lumière*, 6 septembre 1930 et aussi « Rapport de G. Huisman, professeur d'histoire au lycée Janson-de-Sailly », commission du surmenage, le 23 janvier 1930, AFH.

l'école unique, il se montre volontiers en faveur d'une réalisation par étapes, ainsi que le montre son intervention au congrès du Parti radical en 1927 :

Depuis l'armistice, tous ceux qui s'intéressent aux questions relatives à l'enseignement réclament la création du ministère de l'Éducation nationale. Des Compagnons de l'Université nouvelle à M. L. Brunschwig, professeur à la Sorbonne, en passant par MM. A et L. Franchet, disciples d'Henri Fayol, l'opinion est unanime : sans la création du ministère de l'Éducation nationale, aucune réforme pédagogique ou universitaire d'importance ne pourra être accomplie [...].

Telle est, très brièvement exposée, l'importante réforme sur laquelle la commission d'enseignement du comité exécutif souhaite attirer l'attention du congrès. Au dogme de l'école unique – que nous acceptons tous mais qui jusqu'alors est demeuré un dogme platonique – nous vous demandons de substituer une réalisation immédiate : la création du ministère de l'Éducation nationale qui demeure la condition préalable des vastes réformes pédagogiques et universitaires indispensables à l'avenir de notre pays et aux progrès de la démocratie²¹³.

Cet engagement de la première heure est donc remarquable. En 1918, alors que la guerre est encore là (et qu'on ne sait pas quand elle va se terminer), il met Georges Huisman dans une perspective reconstructrice. Confirmé par la suite, il le place dans une position active au sein de son ministère, mais aussi de son parti politique. Surtout, on mesure combien l'expérience de 1914-1918 a orienté l'avenir des jeunes intellectuels combattants. Démobilisé en 1919, Huisman semble, quant à lui, ne vouloir renoncer à rien et se construire une activité en triptyque entre l'université, le journalisme et la vie politique. Les trois sources d'une même ambition ?

²¹³. Georges Huisman, « Rapport présenté au nom de la commission de l'enseignement du comité exécutif sur la création du ministère de l'Éducation nationale », *op. cit.*

Chapitre 2

L'ambition

En 1919-1920, il s'agit de ne renoncer à rien. Ni au métier de professeur pour lequel Huisman s'est formé ; ni au journalisme et à l'action politique découverts pendant la Grande Guerre ; ni à la vie parisienne qui renaît. Voilà qui l'inscrit dans des réseaux de sociabilités intellectuelles, politiques et artistiques. Le soldat démobilisé à 30 ans se marie très vite et devient père de famille. Le 15 septembre 1920, il épouse Marcelle Wogue (1898-1995), de neuf ans sa cadette. Civil et religieux, le mariage a lieu à Paris dans le XVII^e arrondissement, où demeurent les parents de la jeune fille, rue Villebois-Mareuil.

Marcelle Wogue est la fille aînée de Jules Wogue (1863-1939), ancien élève de l'École normale supérieure, professeur de lettres au lycée Buffon et critique d'art dramatique, et d'Adèle Élise Lévy (1865-1930). Marcelle Wogue a fait des études universitaires et est titulaire d'une licence d'anglais. Sa mère et son plus jeune frère Pierre (1901-1944) sont tout deux de santé fragile. Il semble qu'une réelle complicité l'unissait à son père, au regard de l'importante correspondance avec ce dernier, qu'elle a conservée²¹⁴. La vie familiale de Georges Huisman est connue grâce aux récits que Marcelle Huisman a laissés²¹⁵. Elle y raconte la rencontre avec son mari par l'intermédiaire du philosophe Henri Berr (1863-1954), fondateur de la *Revue de synthèse historique*²¹⁶ et créateur en 1925 du Centre international de synthèse avec l'appui de son ami Paul Doumer²¹⁷. Henri Berr était un condisciple de Jules Wogue à l'ENS et voisin de la famille Wogue, rue Villebois-Mareuil²¹⁸.

À la *Revue de synthèse historique*, Georges Huisman fait partie des pigistes qui recensent les publications²¹⁹. Il le fait dans ses deux domaines de compétences,

²¹⁴. Beaucoup de lettres et de télégrammes de Jules Wogue adressés à sa fille sont conservés dans la maison de Bruno Huisman à Valmondois.

²¹⁵. Marcelle Georges Huisman, *J'ai un bel avenir derrière moi*, *op. cit.* et Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, *op. cit.*

²¹⁶. Considéré comme l'un des pères de la « nouvelle histoire », Henri Berr (1863-1954) fonde en 1900 de la *Revue de synthèse historique*, devenue, en 1930, *Revue de synthèse*. En 1920, il conçoit la collection d'histoire universelle « L'Évolution de l'humanité », dans laquelle il publia notamment *La Société féodale* de Marc Bloch et *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle* de Lucien Febvre. Auteur de plusieurs ouvrages, dont notamment *La Synthèse en histoire* (1911), il crée en 1925, avec le soutien de son ami Paul Doumer, le Centre international de synthèse qui constitua, avec les *Semaines de synthèse*, l'un des lieux les plus vivants de rencontre interdisciplinaire et d'échange intellectuel, http://www.imec-archives.com/fonds_archives_fiche.php?i=BRR, consulté en octobre 2013. Voir aussi P. Chalus, « Henri Berr (1863-1954) », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1955, tome 8, n°1, p. 73-77.

²¹⁷. Paul Doumer participe au Cartel des gauches et est ministre des finances dans les cabinets d'Artistide Briand (16 janvier 1921-15 janvier 1922 ; 16 décembre 1925-9 mars 1926). Voir P. Chalus, « Henri Berr (1863-1954) », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1955, tome 8, n°1, p. 73-77, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs_0048-7996_1955_num_8_1_3494, consulté en octobre 2013.

²¹⁸. Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, *op. cit.*, p. 26-34.

²¹⁹. Voir archives et bibliographie.

l'histoire du Moyen Âge et celle de Paris, mais aussi dans un domaine qui l'intéresse de plus en plus, l'histoire de l'art²²⁰. Il fait partie des auteurs pressentis pour « L'Évolution de l'humanité », avec la contribution annoncée, mais non effective, sur l'art et la vie moderne²²¹.

Huisman admire Henri Berr et sympathise avec lui. Dans son récit²²², Marcelle Huisman laisse penser que ce dernier prenait un peu Georges sous son aile, y compris en ce qui concerne sa vie privée. Au printemps 1920, M. et Mme Berr emmènent avec eux le jeune homme au bal de l'ENS, où, par leur intermédiaire, il rencontre Marcelle Wogue. Séduit, Georges Huisman est convié à dîner chez les Berr avec les Wogue et leur fille quelques semaines plus tard. À l'automne, les jeunes gens sont mariés. Georges et Marcelle Huisman auront trois fils : Jean-Claude (1921-1979)²²³, Philippe (1924-1970)²²⁴ et Denis (1929).

Le professeur d'histoire et l'historien de l'art

Itinéraire d'un jeune agrégé

Georges Huisman enseigne douze ans d'affilée : de la rentrée scolaire 1919 à celle de 1930. Le dossier personnel du fonctionnaire Huisman au ministère de l'Éducation nationale étant malheureusement considéré comme manquant²²⁵, c'est le dossier personnel du rectorat de Paris conservé aux Archives nationales²²⁶ qui constitue le guide de référence pour suivre son parcours au sein de l'Instruction publique²²⁷. Il comprend cinquante et une pièces, dont les principales sont les arrêtés ministériels concernant ses nominations, les notices individuelles annuelles de ses chefs d'établissements (au nombre de dix), deux rapports d'inspection (en mai 1921 et janvier 1923), ainsi que le décret du président de la République française en date du 1^{er} octobre 1931 le nommant inspecteur d'académie²²⁸.

²²⁰. Ces lectures critiques dans *La Revue de synthèse historique*, tome 38 de 1924 portent sur Maurice Boigley, *La Science des couleurs et l'Art du peintre*, Paris, Alcan, 1923 ; Ferdinand de Navenne, *Rome et le Palais Farnèse pendant les trois derniers siècles*, Paris, Champion, 1923 ; René Schneider, *L'Art français, Moyen âge, Renaissance*, Paris, H. Laurens, 1923.

²²¹. L'ouvrage aurait pris sa place, avec le numéro 96, dans la quatrième section de l'encyclopédie consacrée au temps présent. Il n'écrira finalement pas le livre sans que nous en connaissions la raison, sauf à faire l'hypothèse de temps insuffisant à partir du moment où il rejoint le cabinet de Paul Doumer. Entretien avec Denis Huisman, le 5 novembre 2013.

²²². Marcelle Huisman raconte que, par beau temps, Georges Huisman aimait raccompagner à pied Henri Berr chez lui, de la rue Sainte Anne à la rue Villebois Mareuil, pour discuter et écouter le maître, Marcelle Huisman, *op. cit.*, p. 26.

²²³. Jean-Claude Huisman fut assistant réalisateur et réalisateur du documentaire *Vaison-la-Romaine* (1948), <http://www.unifrance.org/annuaire/personne/376723/jean-claude-huisman>, consulté en octobre 2013.

²²⁴. Philippe Huisman est historien de l'art et critique, auteur de nombreux ouvrages monographiques (voir <http://www.sudoc.abes.fr>). Il a travaillé à Paris pour la maison Wildenstein jusqu'à sa mort par suicide.

²²⁵. Pour mémoire, sorti pour consultation au décès de Georges Huisman, il n'a jamais été réintégré.

²²⁶. Archives nationales, AJ/16/6025 – Georges Huisman (cinquante et une pièces). Ce dossier est accessible avec autorisation et a été consulté en mars 2008 au CARAN grâce à la diligence de Madame Edith Pirio, secrétaire de documentation aux Archives nationales, section du XIX^e siècle, 60, rue des Franc-bourgeois, 75003 Paris.

²²⁷. Le ministère prend l'appellation « de l'Éducation nationale » en 1932 sous le mandat d'Anatole de Monzie, donc tardivement par rapport à la carrière professorale de Georges Huisman.

²²⁸. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièces 3 et 4. On peut signaler aussi les pièces 1 et 2 du dossier, qui correspondent au procès-verbal d'installation de l'académie de Paris et datées également du 1^{er} octobre 1931. Le président de la République et le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts signataires sont Paul Doumer et Mario Roustan.

Cette dernière nomination intervient pour dégager Georges Huisman de ses heures de cours et lui permettre de suivre Paul Doumer à l'Élysée, en tant que secrétaire général de la présidence de la République, comme nous le verrons plus loin. Le poste d'inspecteur de l'académie de Paris est la dernière fonction exercée par Huisman avant qu'il soit nommé, au sein du même ministère, directeur général des Beaux-Arts le 4 février 1934. Le dossier du rectorat ne comporte pas le décret de cette ultime nomination, mais l'article de presse paru dans *Beaux-Arts* le 9 février 1934 qui en rend compte²²⁹. Les pièces de cette nomination devaient logiquement appartenir à son dossier personnel de fonctionnaire du ministère.

Au cours de sa carrière d'enseignant, Georges Huisman a donc successivement été :

- de 1914 à 1919 : professeur agrégé au lycée de Lorient (non installé car mobilisé) ;
- de 1919 à 1924 : professeur agrégé détaché à l'École alsacienne, Paris²³⁰ ;
- en 1924-1925 : professeur agrégé au lycée de garçons, à Douai ;
- en 1925-1926 : professeur agrégé suppléant au lycée Condorcet ; Paris (non installé car affecté à un remplacement à Janson-de-Sailly)²³¹ ;
- de 1926 à 1931 : professeur agrégé titulaire au lycée Janson-de-Sailly, Paris²³² ;
- d'octobre 1931 à février 1934 : inspecteur de l'académie de Paris²³³.

C'est à Janson-de-Sailly qu'il a enseigné le plus longuement : six années, de 1925 à 1931. C'était le lycée de sa jeunesse. Son caractère plutôt sentimental laisse penser qu'il rêvait d'y revenir enseigner. Dans deux de ses discours de distribution des prix, l'un en tant que professeur en 1927²³⁴ et l'autre en tant que directeur des Beaux-Arts en 1935²³⁵, l'ancien élève se montre élitiste. Il rappelle aux élèves la jeune tradition

²²⁹. AN-AJ/16/6035 – Georges Huisman : pièce 50, « Promotion nouvelle dans le monde des arts », *Beaux-Arts*, 9 février 1934 : « Le gouvernement a confié cette fois la direction générale des Beaux-Arts à un homme du métier, que ses connaissances, ses goûts et ses titres désignaient particulièrement à ces hautes fonctions. M. Georges Huisman, inspecteur de l'académie de Paris, secrétaire général honoraire de la présidence de la république, a fait une brillante carrière administrative. Elle donne un surcroît d'autorité à des titres professionnels indiscutables. Archiviste-paléographe, agrégé d'histoire, pensionnaire de la fondation Thiers, le nouveau directeur général des Beaux-Arts est un historien et un écrivain d'art des plus attachants. Citons, parmi ses ouvrages, son excellente étude sur *Memling*, son utile volume : *Pour comprendre les monuments de Paris*, ses brillantes chroniques des *Annales* ; de la *Revue de France*, de *l'Intransigeant*. Collaborateur de nombreuses publications historiques et scientifiques, M. Huisman a dirigé à La Renaissance du Livre la belle collection "À travers l'Art français". C'est un homme, compétent et énergique qui s'installe rue de Valois, un "technicien" mais rompu à l'expérience politique et dont nous pouvons attendre beaucoup. La besogne ne lui manquera pas en ce nouveau poste. Mais encore faut-il qu'il ait le temps de la mener à bien. Souhaitons que M. Huisman, demeure de nombreuses années rue de Valois. »

²³⁰. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièce 12.

²³¹. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièces 8-11.

²³². AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièce 7.

²³³. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièces 1-4.

²³⁴. « Discours de M. Huisman, professeur d'histoire », *Distribution des prix le 13 juillet 1927 du lycée Janson-de-Sailly*, Paris, 1927, p. 1-7.

²³⁵. « Discours de Monsieur Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts », *Distribution solennelle des Prix le 13 juillet 1935 du lycée Janson-de-Sailly*, Paris, 1935, p. 1-4.

littéraire du lycée²³⁶ à honorer et l'impératif d'excellence : « Portez haut les couleurs de notre lycée qui en cinquante ans s'est taillé une place de choix dans l'université française. »

En attendant, Douai a constitué un passage obligé pour prétendre à une titularisation dans un lycée parisien. Huisman est somme toute heureux d'être nommé dans le Nord de sa toute prime enfance, et où il s'est battu. Il s'organise pour ne passer qu'une nuit par semaine à Douai, tout en ayant deux jours devant lui pour y travailler et mettre son militantisme radical et pacifiste à l'œuvre. S'il mène une expérience collective d'école unique avec le maire de la ville²³⁷, on est de fait certain de son adhésion au parti à partir de 1924²³⁸. Membre adhérent de l'Association française pour la SDN, il fonde par ailleurs la section douaisienne du Groupement universitaire pour la SDN²³⁹.

Son discours de distribution des prix²⁴⁰ prononcé à Douai en 1925 fait sentir sa nature parfois exubérante et ses qualités d'optimisme et d'action. Marcelle Huisman, venue l'écouter et heureuse de son retour à Paris, le dit « euphorique car son purgatoire prend fin : il a reçu sa nomination au lycée Condorcet à Paris²⁴¹ ». Huisman est en tout cas lyrique, lorsqu'il livre sa conception du métier de professeur : « Notre ambition est de former des jeunes gens dont l'esprit critique aiguisé saura vaincre les difficultés de la vie moderne, percevoir les nécessités du progrès, et s'avancer avec une confiance joyeuse sur la grande route des hommes. » Dans l'ivresse des paroles, Douai devient même une icône de ville culturelle. Ayant passé des heures à la bibliothèque de la ville à dépouiller ses plus anciens journaux, il en décrit la vie artistique sous le règne de Charles X (1824-1830). Et par un tour de passe-passe familier dans ce type de discours, il compare les étudiants de 1825 à ceux de 1925... pour mieux défendre un sujet du temps présent : l'école unique de la démocratie.

Il y a un siècle, le but de l'enseignement secondaire était donc de faire des latinistes [...] On avait oublié entièrement de les initier à la vie et à la civilisation de leur temps. Ces écoliers de 1825 : ils ont été les bourgeois de Louis-Philippe, indifférents aux progrès de la démocratie ; ils n'ont réagi, ni durant la Révolution de 1848, ni devant l'escamotage de la République par Louis-Napoléon Bonaparte. Hommes de quarante ans en 1855, ils ont assisté à la décadence intérieure du Second Empire, au recul de l'influence française dans le monde, aux progrès formidables de la Prusse, sans jamais prévoir les périls qui les menaçaient. Comment pourrait-on s'en étonner ? Ces collégiens de 1825 ne

²³⁶. Huisman évoque les écrivains Henry Bataille (1872-1922), Jacques de Lacretelle (1888-1985), Henri Franck (1888-1912), ainsi que Paul Drouot (1886-1915) et Léon Roger-Marx (1890-1917), morts au combat pendant la Grande Guerre, *ibid.*, 1927.

²³⁷. Voir *supra*, « L'universitaire engagé ».

²³⁸. Il manque l'information précise de son engagement entre la fin de la Première Guerre mondiale et 1924. Ces papiers privés conservent ses cartes d'adhérent de 1924 et 1925, AFH.

²³⁹. Jean Andrieu, *Georges Huisman par quelques uns de ses amis, op. cit.*, p. 7-9. D'après les papiers privés, Georges Huisman est membre adhérent de l'Association française pour la SDN à partir de 1923 et membre actif du Groupement universitaire pour la SDN à partir de 1924/25, AFH.

²⁴⁰. « Discours de M. Georges Huisman, archiviste-paléographe, professeur agrégé d'histoire et de géographie », *Bulletin de l'Association des élèves du lycée de Douai*, p. 8-12, Douai, 1925, archives municipales de Douai, lycée de Douai, cote 8A 1395.

²⁴¹. Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État, op. cit.*, p. 58.

connaissaient que l'antiquité. On avait omis de leur dire qu'ils vivaient dans l'Europe du XIX^e siècle, toujours frémissante du grand drame révolutionnaire [...]. Ce qui distingue l'Université de 1925 de celle de 1825, c'est son perpétuel désir de travailler pour le plus grand bien de la démocratie. [...] La démocratie s'oppose par définition aux privilèges scolaires ; tous les enseignements doivent être ouverts aux enfants qui en sont dignes²⁴².

De ce parcours professoral, il faut enfin retenir son combat démocratique pour l'enseignement de l'histoire de l'art. L'éducation du goût fait partie en effet des ambitions de la politique culturelle du futur directeur général des Beaux-Arts, telle qu'il l'exprimera notamment dans la dernière partie de son discours de Pleyel en 1937²⁴³. À ce titre, le dossier nominatif du rectorat apporte un éclairage significatif. D'après les notices individuelles du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts²⁴⁴, le professeur d'histoire-géographie qu'est Huisman a la particularité de consacrer du temps à l'enseignement de l'histoire de l'art. C'est le point que met systématiquement en avant le proviseur de Janson en le jugeant « très compétent » pour ce type d'enseignement²⁴⁵. Comme le montrent, à titre d'exemple, ces deux extraits de notices individuelles datant de 1928 et de 1930 :

Professeur de grande valeur et d'une belle culture. Donne un enseignement aimable et intéressant dont les élèves apprécient la qualité. A comme professeur d'histoire de l'art des initiatives heureuses, conduit, aussi souvent qu'il le peut, ses élèves dans les musées, s'attache à leur apprendre à voir, à comparer, à juger ; obtient dans ses classes des résultats fort satisfaisants²⁴⁶.

Professeur très sympathique à tous égards. S'intéresse particulièrement à l'histoire de l'art et sait donner à ses leçons et aux projections un caractère fort intéressant. Aussi sont-elles très goûtées de ses élèves²⁴⁷.

De nombreuses archives prouvent cet engagement pédagogique particulier. En 1924, dans la *Revue universitaire*²⁴⁸, face à la médiocrité des résultats obtenus aux épreuves d'histoire de l'art par les candidats à l'agrégation, Georges Huisman fait la proposition d'un programme d'enseignement simplifié, reposant sur la vision directe des œuvres, se fondant sur l'étude de l'architecture et sur les ressources locales. En 1927 encore, dans son discours de distribution des prix à Janson-de-Sailly, il insiste

²⁴². Georges Huisman, *Bulletin de l'Association des élèves du lycée de Douai, op. cit.*, p. 9-10

²⁴³. Georges Huisman, « Les rapports de l'art et de l'État », conférence de la salle Pleyel prononcée le 19 avril 1937, *Bulletin de la grande masse de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, juin et juillet 1937, p.1274-1278 et p. 1288-1295 et Georges Huisman, « Nouveaux rapports de l'art et de l'Etat », *Europe*, Paris, juin 1937, p. 145-172.

²⁴⁴. Ces notices individuelles représentent l'évaluation, par les proviseurs, de leur personnel enseignant. Chaque année, ils les remplissent et les transmettent au rectorat. Le dossier AN-AJ/16/6025 de Georges Huisman en compte dix sur douze années de service. Il n'y a pas d'évaluation pour l'année scolaire 1922-1923, passée à l'école alsacienne. L'évaluation du proviseur du lycée de Douai pour l'année 1924-1925 n'est logiquement pas archivée dans le dossier du rectorat de Paris.

²⁴⁵. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièce 15 : le 19 janvier 1929, notice individuelle du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour l'année 1928-1929.

²⁴⁶. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièce 18 : le 23 mars 1928, notice individuelle du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour l'année 1927-1928.

²⁴⁷. AN-AJ/16/6025 – Georges Huisman : pièce 14 : le 16 janvier 1930, notice individuelle du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour l'année 1929-1930.

²⁴⁸. Georges Huisman, « L'histoire de l'art aux agrégations », *La Revue Universitaire*, Paris, juin 1924, p. 24-26.

sur cette nouvelle dimension de l'enseignement introduite au lycée par lui-même et ses collègues : « À la tradition littéraire, parure du Janson d'avant-guerre, nous ajoutons une culture nouvelle : la connaissance de l'art²⁴⁹ », proclame-t-il. En effet, pour lui, « la littérature, la musique et les arts plastiques sont les fruits de la même civilisation ». Dès lors, « le bachelier type 1927 devra goûter autant l'art plastique que l'art littéraire » et apprendre le « chemin des musées »²⁵⁰.

Le goût pour l'histoire de l'art et pour l'art vivant

On peut dater de 1925 ce parti-pris de Georges Huisman en faveur des arts plastiques d'une part et des arts de son temps d'autre part. C'est ce goût qui oriente ses choix, tant en matière d'intérêt personnel que d'ambition professionnelle. Il est le fruit de trois influences concomitantes, souterraines en 1924, devenues effectives dès l'année suivante.

En 1923, après l'achèvement de son *Memlinc*, Georges Huisman se consacre de nouveau à l'histoire de Paris. Il prépare pour Hachette un livre-guide, dont la première édition paraît en 1925 sous le titre *Pour comprendre les monuments de Paris*²⁵¹. Cet ouvrage, conçu dès 1925 comme un support touristique, comporte cinq cent onze plans et photographies dans le texte et seize planches hors texte de photographies. Georges Huisman tient particulièrement à ce livre, pour lequel il a tant marché et étudié dans les plus beaux endroits de Paris. L'ouvrage rencontre d'ailleurs le succès.

Avec le même directeur de collection, Marcel Monmarché (1872-1945), et toujours chez Hachette, il publie au même moment deux autres livres touristiques. Le premier, sur les environs de Paris²⁵², est écrit en collaboration et figure dans la fameuse collection des Guides bleus. Le second s'attache exclusivement au quartier des Halles, *De Saint-Martin des Champs aux Halles*²⁵³. En 1925, année touristique par excellence avec l'exposition des arts décoratifs, ce petit ouvrage trouve aussi sa version en langue anglaise²⁵⁴.

Autre moment important : Georges Huisman retrouve Jacques Carlu à l'occasion d'un séjour estival en famille à Fontainebleau en 1923. Les deux hommes se sont liés d'amitié à Rouen, juste avant la déclaration de guerre²⁵⁵. En 1919, Carlu, en loge chez Victor Laloux²⁵⁶, remporte le prix de Rome. Il vient d'intervenir au

²⁴⁹. « Discours de M. Huisman, Professeur d'histoire », *Distribution des prix le 13 juillet 1927 du lycée Janson-de-Sailly*, Paris, 1927, p. 1-7.

²⁵⁰. *Ibid.*, p. 7.

²⁵¹. Georges Huisman, *Pour comprendre les monuments de Paris*, 1^{ère} éd., Hachette, Bibliothèque du tourisme, 1925. De nouvelles éditions paraissent en 1939, 1949, 1954, 1966.

²⁵². Georges Huisman, Marcel Monmarché, Georges Lenôtre, Philippe Leca, *Paris : Sèvres, Versailles, Saint-Germain, Saint-Denis, Chantilly, Vincennes, Fontainebleau*, Paris, Hachette, « Les Guides bleus », 1924.

²⁵³. Georges Huisman, *De Saint-Martin-des-Champs aux Halles*, Paris, Hachette, « Pour connaître Paris », 1925.

²⁵⁴. Georges Huisman, *From St Martin des Champs to the Halles*, Paris, Hachette, « How to know Paris », 1925.

²⁵⁵. Voir *supra* première partie, chapitre 1.

²⁵⁶. Formé à l'École des Beaux-Arts de Paris, Victor Laloux (1850-1937) est grand prix de Rome en 1878 et séjourne à la villa Médicis de 1879 à 1882. Professeur à l'École des Beaux-Arts, membre de l'Académie en 1909, il est l'un des représentants les plus marquants de l'académisme triomphant de la Belle Époque, avec, entre autres réalisations : les gares d'Orsay et de Tours, et les hôtels de ville de Roubaix et Tours, <http://tpe-orsay.e-monsite.com/pages/biographie-de-victor-alexandre-frederic-laloux-architecte-du-musee.html>, consulté en octobre 2013.

pavillon de Bellevue à Meudon où, sous l'égide de Llyod Warren²⁵⁷, s'est ouverte une école d'art pour les soldats des forces expéditionnaires américaines qui attendent leur rapatriement. Il se lie d'amitié avec l'Américain. Une relation pérenne avec ce pays oriente désormais la vie et la carrière de Carlu. À son retour de Rome en 1923, ce dernier est promu directeur des écoles d'art américaines installées par Llyod Warren en 1921 dans l'aile Louis XV du château de Fontainebleau, Victor Laloux étant quant à lui nommé directeur honoraire²⁵⁸. Il restera le directeur de l'École américaine d'été à Fontainebleau de 1923 à 1937.

Tout juste de retour d'Italie, Jacques Carlu s'apprête à partir travailler aux États-Unis et au Canada, où il développera également une activité d'enseignement au Massachusetts Institute of Technology (MIT) de 1924 à 1934²⁵⁹. Cet été 1923 le voit donc s'organiser très précisément entre deux destinations pour mener à bien ses projets, tant en France qu'aux États-Unis. Ses retrouvailles avec Georges Huisman sont providentielles: Jacques Carlu lui confie l'organisation des cours d'histoire de l'art de son académie d'été, à mettre en place pour la session de septembre 1924. Pour ce faire, Huisman écrit alors une série de dix lectures d'esthétique, introduite en des termes un peu dogmatiques devant les élèves-architectes américains: « Il existe un minimum de directives générales que tous les artistes, peintres, graveurs, architectes, sculpteurs, doivent de toute nécessité posséder. C'est cette esquisse des directives générales de l'art éternel et universel que nous voudrions exécuter sous vos yeux. »

Les archives familiales conservent les huit premières conférences, organisées chronologiquement (il manque les deux dernières, dont malheureusement celle sur l'art du XX^e siècle)²⁶⁰: « 1) Préhistoire – art égyptien / art assyrien / La Perse ; 2) L'art grec ; 3) L'art romain – art des Sassanides – art byzantin – art roman ; 4) Art gothique ; 5) L'Italie et les influences italiennes ; 6) L'art du Nord. La Flandre et la Hollande²⁶¹ ; 7) L'art classique ; 8) Le XVIII^e. »

Ces conférences représentent un bel exercice de synthèse. Elles ne présentent pas de caractère original, mais sont plutôt un condensé intelligent de la période et de ses influences. On sent à leur lecture le don oratoire de Georges Huisman. La mise au point de ce programme est relatée dans trois lettres de Jacques Carlu et retrouvées

²⁵⁷. Né en France, Llyod Warren (1868-1922) est resté célèbre pour sa création du Beaux-Arts Institute of Design (BAID) à New York. L'école d'art et d'architecture new-yorkaise avait selon ses vœux un programme d'échange avec celle de Paris.

²⁵⁸. Isabelle Gournay, « Les architectes américains à Paris », *Les Américains et la France 1917-1944*, François Cochet, Marie-Claude Genêt-Delacroix, Hélène Trocmé (sous la dir.), actes du colloque organisé les 22 et 23 mai 1997 par l'université de Reims, Centre Arpège et l'Université de Paris, Centre de recherche d'histoire nord-américaine, Maisonneuve et Larose, p. 130.

²⁵⁹. Jacques Carlu vécut de 1924 à 1934 à New York et au Canada, où il réalisa des travaux de décoration intérieure et d'urbanisme, de magasins notamment (grand magasin Eaton à Montréal, 1930-1931). Marié à une artiste peintre juive, Natacha Carlu, il repartit aux États-Unis en 1940 jusqu'en 1945. http://www.citechailot.fr/ressources/expositions_virtuelles/portraits_architectes/biographie_CARLU.html, consulté en octobre 2013.

²⁶⁰. Voir archives et bibliographie, conférences de Georges Huisman.

²⁶¹. Un extrait de la sixième de ces conférences à propos de Memling a été donné au premier chapitre. Voir *supra*.

dans les papiers de Georges Huisman. Elles datent du printemps 1924²⁶² et confirment le succès et l'influence de l'*Histoire de l'art*²⁶³ d'Élie Faure (1873-1937), référence et modèle de Carlu :

Le programme des dix leçons que tu me proposais me séduisait et je te demandais seulement d'être un peu dans l'esprit de l'histoire générale de l'art d'Élie Faure et de Hourticq²⁶⁴, mais surtout le premier. C'est-à-dire plutôt une sorte de poème à propos de l'histoire de l'art et une philosophie de l'art, cette forme étant la plus propre à intéresser des artistes, même américains ! J'avais même pensé tant l'œuvre d'Élie Faure m'intéresse de lui demander si il existe une traduction anglaise de son ouvrage ou s'il était possible de s'entendre pour en faire une série de conférences en cette langue ou une adaptation. Veux-tu me donner ton avis à ce sujet et me dire de quoi tu peux définitivement te charger, étant donné le temps qu'il reste²⁶⁵.

Publiée dès 1909 à partir des cours d'histoire de l'art qu'Élie Faure dispense à l'université populaire La Fraternelle²⁶⁶ de 1909 à 1914, cette *Histoire de l'art* a été plusieurs fois remaniée, augmentée et est toujours éditée aujourd'hui. Véronique Dumas est l'auteur de la notice consacrée à l'historien d'art et son œuvre dans le *Dictionnaire critique des historiens d'art*²⁶⁷ de l'INHA. Elle insiste sur le regard d'ensemble de ce travail depuis la préhistoire jusqu'à l'époque contemporaine et sur le fait qu'elle établit des correspondances de formes au-delà des siècles ou des territoires, ce qu'aucun historien français n'avait encore réalisé jusque alors. Un travail, précise-t-elle, bien plus proche des prérogatives des historiens de l'art allemands. Autodidacte à l'esprit plus littéraire qu'historien, Élie Faure ne recueillait pas tous les suffrages dans le monde universitaire de l'époque. La lecture de l'échange épistolaire ci-dessous, laisse imaginer que le chartiste s'est montré un peu agacé par ce modèle imposé :

Je serai très heureux d'avoir une suite de lectures très condensées et attractives sur l'évolution de l'art. C'est une chose indispensable dans notre école. Si je t'ai proposé de voir Élie Faure c'est dans la crainte que tu te trouves un peu pris de court pour rédiger pour cette année quelque chose d'absolument personnel car je me rends bien compte de l'importance du travail. D'autre part si je t'ai demandé de rester dans la note donnée à son ouvrage par le même Élie Faure (ex-médecin embaumeur ! c'était en effet sa première profession !) c'est que véritablement je crois que c'est la meilleure pour des

²⁶². Lettres sur papier entête « Jacques Carlu – Architecte DPLG – Grand Prix de Rome – Directeur de l'Académie américaine des Hautes Études Artistiques en France – Palais de Fontainebleau », envoyées de Rome les 18 mars 1924 8 avril 1924, 11 mai 1924, Voir archives et bibliographie, correspondances

²⁶³. Élie Faure, *Histoire de l'art*, cinq volumes illustrés : L'art antique, L'art médiéval I et II, L'art renaissant, L'art moderne, Paris, Éd. Floury, (1909-1914) puis Éd. Grès & Cie (1921). Maintes fois remaniée et rééditée, elle est aujourd'hui publiée chez Bartillat (2010) et en livre de poche.

²⁶⁴. Louis Hourticq, *La Peinture des origines au XVI^e siècle*, Paris, H. Laurens, 1908, voir la notice biographique de Hourticq (1875-1944) du *Dictionnaire critique des historiens d'art* de l'INHA en ligne, <http://www.inha.fr/spip.php?article2368>, consulté en octobre 2013.

²⁶⁵. Lettre de Jacques Carlu à Georges Huisman du 8 avril 1924.

²⁶⁶. « La Fraternelle » dans le III^e arrondissement de Paris.

²⁶⁷. <http://www.inha.fr/spip.php?article2313>, consulté en octobre 2013. Véronique Dumas est docteur en histoire de l'art contemporain et ATER en histoire de l'art contemporain à l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand-II.

artistes, la seule qui puisse avoir l'heure de plaire à ces ostrogoths et autres saligauds qui généralement se foutent de l'histoire de l'art comme de leur première liquette²⁶⁸.

Un conférencier en dialogue avec des artistes

À la fin des années 1920, Georges Huisman intervient à l'université des *Annales*, fondée et dirigée depuis 1907 par Yvonne Sarcey, pseudonyme de Madeleine Brisson (1869-1950), épouse d'Adolphe Brisson (1860-1925), le directeur et fondateur avec son père de la revue hebdomadaire les *Annales politiques et littéraires*²⁶⁹. La journaliste critique d'art au *Figaro* Jeanine Warnod (1921)²⁷⁰ écrit à leur propos : « Le couple Brisson a conquis par le travail plus que par l'argent, le Tout-Paris des lettres, des arts et de la politique²⁷¹. » Constituée de textes signés de noms prestigieux du milieu littéraire, de commentaires et de chroniques rédigés par Yvonne Sarcey, la revue trouve très vite son public de petite et moyenne bourgeoisie parisienne et provinciale (son tirage en 1917 est de deux cent mille exemplaires)²⁷². Par la qualité de ses conférences, l'université des *Annales* ajoute beaucoup à son renom et Yvonne Sarcey crée *Conférencia*, le journal de l'université des *Annales*, dont elle est la rédactrice en chef. On y retrouve aujourd'hui les conférences prononcées par Georges Huisman²⁷³.

André Warnod a introduit Georges Huisman à la revue les *Annales*. Jeune journaliste à *Comœdia*, Warnod assistait aux conférences organisées par Yvonne Sarcey pour en rendre compte dans le journal et y est devenu un ami de son fils, Pierre Brisson (1896-1964). Lorsque Pierre Brisson, âgé de 21 ans à la mort de son père en 1925, doit prendre la direction de la revue, il demande à Warnod de le seconder et, dix ans plus tard, de le suivre au *Figaro*²⁷⁴. D'après notre recensement²⁷⁵, Huisman remet aux *Annales* des articles d'actualité artistique pour la rubrique « La revue des arts » à partir du mois d'octobre 1926, ce qui correspond à l'arrivée d'André Warnod²⁷⁶ à la direction des *Annales politiques et littéraires*. Il écrit régulièrement dans cette rubrique jusqu'en septembre 1929, puis confie exceptionnellement un dernier

²⁶⁸. Lettre de Jacques Carlu à Georges Huisman du 11 mai 1924.

²⁶⁹. Jules Brisson (1828-1902) crée en 1883 un recueil hebdomadaire *Les Annales politiques et littéraires*, que son fils Adolphe Brisson (1860-1925) va diriger jusqu'à sa mort, ainsi que son petit-fils Pierre Brisson (1896-1964) jusqu'en 1934, et enfin Gérard Bauer (1888-1967) jusqu'en 1940. Après quatre ans de silence, Madeleine Brisson relance seule, en 1945, le cycle de conférences de l'université des *Annales*. À partir de 1947, Francis Ambrière assura l'organisation des conférences et la parution de *Conférencia*, le journal de l'université des *Annales*, considéré comme une « deuxième série des *Annales politiques et littéraires* ». La publication cessa en 1970 et en 1972, les conférences furent reprises par *Le Figaro* sous le titre *Les Conférences du Figaro*, http://www.imec-archives.com/fonds_archives_fiche.php?i=APL, consulté en octobre 2013

²⁷⁰. Jeanine Warnod est la fille d'André Warnod et nous a accordé un entretien à l'automne 2011, voir sa biographie en ligne : http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/critiques_d_art/381, consulté en octobre 2013.

²⁷¹. Jeanine Warnod, *L'école de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et Montparnasse*, catalogue de l'exposition du Musée du Montparnasse, Paris, 2012, p. 47-48.

²⁷². In http://www.imec-archives.com/fonds_archives_fiche.php?i=APL, consulté en octobre 2013

²⁷³. Voir archives et bibliographie, écrits et conférences de Georges Huisman.

²⁷⁴. Jeanine Warnod, *op cit.*, p. 50.

²⁷⁵. Voir archives et bibliographie, écrits et conférences de Georges Huisman.

²⁷⁶. Dans une lettre non datée d'André Warnod à Georges Huisman, dont on peut faire l'hypothèse qu'elle est de l'été 1926, André Warnod évoque ainsi ce projet de contribution aux *Annales* : « J'ai parlé à Pierre Brisson des projets que nous faisons l'autre jour. Ce serait avec plaisir qu'il vous verrait donner aux *Annales* des articles sur l'actualité historique, articles qu'on pourrait illustrer. Nous reparlerons de tout cela à la rentrée », AFH.

article en décembre 1933²⁷⁷ en hommage, à la mort de l'historien de la Gaule, Camille Jullian (1859-1933)²⁷⁸.

Les interventions de Georges Huisman à l'université des *Annales* commencent à la saison 1928-1929. Et ce, pour trois saisons et cinq conférences²⁷⁹. Leur principe est d'introduire son public dans le secret de l'atelier d'un artiste et d'en faire découvrir l'œuvre. Ces promenades s'intéressent à toutes les formes d'art, y compris décoratif. Au cours de sa dernière saison, Georges Huisman intervient à deux reprises au mois de février 1931. Dans la séquence des vendredis, les « Instantanés modernes », il tient une conférence en binôme avec Robert Mallet-Stevens (1886-1945)²⁸⁰ : c'est l'occasion d'une visite guidée dans l'étonnante villa moderniste que l'architecte construit à Croix, dans le Nord, pour l'industriel roubaisien Paul Cavrois²⁸¹. Le lendemain, dans la séquence des « Promenades d'art » du samedi, Huisman entraîne cette fois ses auditeurs chez le jeune décorateur de théâtre André Boll (1896-1983)²⁸².

La conversation esthétique entre Huisman et Mallet-Stevens est un modèle du genre, témoignage tangible de ce qu'est alors l'art et la vie moderne, tenant compte à la fois de la place nouvelle des femmes dans la société et de la préoccupation hygiéniste des années 1930 : de l'air, de la lumière, du blanc, du travail et du sport, du confort et du temps²⁸³. En 1931, Huisman ne doute pas du manifeste architectural moderne que représente cette villa, longtemps restée une œuvre mal-aimée²⁸⁴. Dans ses conférences, il choisit de se pencher sur le travail d'artistes *vivants* dans tous les domaines des arts plastiques, et qui représentent aux yeux de leurs contemporains, des idées audacieuses, sinon révolutionnaires : le ferronnier d'art Edgar Brandt (1880-1960), le peintre breton proche des fauves, Jean-Julien Lemordant (1878-1968), le collectionneur suisse Raoul Laroche (1889-1965), mécène de Le Corbusier et collectionneur des cubistes.

²⁷⁷. Georges Huisman, « Camille Jullian », *Les Annales*, 22 décembre 1933.

Notice biographique de Camille Jullian, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/camille-jullian>, consulté en octobre 2013.

²⁷⁹. « Chez Brandt », conférence de M. Georges Huisman le 13 décembre 1928 ; « À la maison de J.-J. Lemordant », conférence de M. Georges Huisman le 23 novembre 1929 ; « Un grand amateur d'art », conférence de M. Georges Huisman le 25 janvier 1930 ; « Ô Femme, qui donc es-tu ? Et ta maison », conférence de MM. Georges Huisman et Robert Mallet-Stevens le 20 février 1931 ; « L'Atelier d'André Boll », conférence de MM. Georges Huisman et André Boll le 21 février 1931.

²⁸⁰. « Ô Femme, qui donc es-tu ? Et ta maison », conférence de MM. Georges Huisman et Robert Mallet-Stevens prononcée le 20 février 1931, *Conferencia*, 25^e année, 1930-1931, tome II, p. 482-498.

²⁸¹. Robert Mallet-Stevens, « Une Demeure 1934 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, nouv. éd., Jean Michel Place éditions, Paris, 2000. Voir Justine Bonhomme, Hélène Serre de Talhouët (dir.), « La Villa Cavrois de Robert Mallet-Stevens, 1929-2014. Entre audace et conformisme, quel projet culturel et patrimonial pour ce château moderne ? », mémoire de master, Sciences Po Lille, 2012-2013.

²⁸². « L'Atelier d'André Boll », conférence de MM. Georges Huisman et André Boll prononcée le 21 février 1931, *Conferencia*, 25^e année, 1930-1931, tome I, p. 608-620.

²⁸³. La description de la salle de bain que donne Mallet-Stevens est en cela emblématique : « La salle de bain moderne est une pièce blanche, claire ; la baignoire, encastrée ; le lavabo, en grès blanc ; le plafond, ripoliné ; Les appareils d'éclairage en verre opalin blanc distribuent une lumière puissante, mais non aveuglante ; L'eau chaude, l'eau froide, peuvent couler à flots par des robinets chromés. Les porte-savons, les porte-éponges, sont en faïence blanche encastrée dans les murs. Le sol, en carrelage clair, est recouvert devant la baignoire d'un tapis lavable en tissu-éponge. Tout est net, lumineux : salle de bains pour un sportif, pour un homme actif, pour une femme raffinée, pour des enfants sains ; la pièce respire la propreté, la santé », in Robert Mallet-Stevens, *op. cit.*, p. 489.

²⁸⁴. La villa fut baptisée par les riverains le « péril jaune » en référence à la couleur de la brique choisie et employée par Mallet-Stevens. Après un long abandon, la villa a été classée d'office en 1990, rachetée en 2001 par l'État, rattachée au Centre des monuments nationaux en 2008, et a ouvert ses portes au public pour les Journées du patrimoine de 2013.

Conférencier à l'École du Louvre

Au cours de la même période, Georges Huisman est aussi conférencier pour l'Office d'enseignement par les musées. Cet organisme dépend du musée du Louvre, où ont lieu les conférences. Il est à l'époque dirigé par Jean d'Estournelles de Constant (1861-1949), directeur honoraire des Musées nationaux et de l'École du Louvre.

Si les conférences à l'université des *Annales* associaient Georges Huisman à un réseau d'hommes de lettres, de journalistes et de critiques d'art comme Claude Roger-Marx (1888-1977)²⁸⁵, André Salmon (1881-1969)²⁸⁶ ou encore André Warnod, celles de l'Office d'enseignement par les musées le rapprochent des historiens et historiens d'art du monde universitaire et scientifique comme Charles Diehl (1859-1944)²⁸⁷, Henri Focillon (1881-1943)²⁸⁸, Louis Hourticq (1875-1944)²⁸⁹ pour les anciens, Charles Terrasse (1893-19...)²⁹⁰ ou René Huyghe (1906-1997)²⁹¹ pour les plus jeunes. Cette double appartenance n'est pas anodine et révèle l'ouverture de Georges Huisman. Il n'est d'aucun camp en particulier et veut jouer sur les deux terrains, aller de l'un à l'autre sans barrières idéologiques. Au près de ses amis venus de Montmartre, il semble forcément classique. Au près des professeurs de la Sorbonne, il est forcément anticonformiste.

Les sujets des conférences données quai des Tuileries ne sont, de fait, pas des sujets d'art contemporain, mais relèvent de thématiques académiques. Seule la conférence « L'urbanisme en Hollande »²⁹² fait figure d'exception, nous y reviendrons. Au cours de la saison 1929-1930, Huisman donne ainsi trois conférences dans trois programmes différents²⁹³ : « Le château de Chaumont », « Parallèle entre Michel-Ange et Rodin », « L'urbanisme en Hollande ». Pour la saison 1930-1931, il intervient sur les notions de pouvoirs : « Le pape Alexandre VI Borgia et César Borgia », « Lucrèce Borgia », « Anne de Beaujeu, Charles VIII, Louis XII »²⁹⁴. Deux lettres de Jean d'Estournelles de Constant figurent parmi les papiers privés de Georges Huisman. La première est la lettre-contrat type, à partir de laquelle le directeur de l'Office organise les conférences. Il en précise le fond et la forme, et c'est lui qui arrête les séries thématiques annuelles et leur calendrier. Cela témoigne

²⁸⁵. <http://www.inha.fr/spip.php?article1038>, consulté en octobre 2013.

²⁸⁶. <http://www.andresalmon.org/>, consulté en octobre 2013.

²⁸⁷. Charles Diehl est alors membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg_0035-2039_1944_num_57_269_3013, consulté en octobre 2013.

²⁸⁸. Henri Focillon est alors professeur à la Sorbonne, <http://www.inha.fr/spip.php?article620>, consulté en octobre 2013.

²⁸⁹. Louis Hourticq est alors membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, <http://www.inha.fr/spip.php?article2368>, consulté en octobre 2013.

²⁹⁰. Charles Terrasse est alors attaché au département des peintures du musée du Louvre.

²⁹¹. René Huyghe est alors attaché au département des peintures du musée du Louvre.

²⁹². Georges Huisman, « L'urbanisme en Hollande », *L'Architecture et Les Beaux-Arts*, Librairie de la construction moderne, Paris, 1931.

²⁹³. « Les châteaux de la Loire » ; « Le génie artistique des peuples représentatif de la vie politique, sociale et mondaine aux diverses époques de l'histoire » ; « Les grands Problèmes de l'urbanisme moderne et le paysage des villes », voir archives et bibliographie.

²⁹⁴. *Ibid.*

du fait que les conférenciers sont libres de proposer ou non des interventions²⁹⁵. La seconde lettre évoque l'élection de Paul Doumer à la présidence de la République et une nouvelle destinée pour Huisman, qui le tiendra éloigné pour quelques années de cette activité de conférencier d'art²⁹⁶ :

Le 16 mai 1931 – Mon cher Directeur et ami,

J'ai été doublement heureux pour notre pays et, ajouterai tout bas, dans un sentiment amical, pour vous-même, de la belle élection à la Présidence de M. Paul Doumer.

Voulez-vous être auprès de lui l'interprète de mes sentiments ?

Laissez-moi espérer que vos nouvelles fonctions ne vous éloigneront pas de l'Office et que vous lui resterez attaché comme par le passé.

Vous savez tout le prix que nos auditeurs et moi-même attachons à votre collaboration qui nous est précieuse.

Je vous serai donc bien reconnaissant de me faire savoir, dès que vous en aurez la liberté, que je puis compter sur vous pour traiter les deux sujets convenus : « Iconographie du règne de Napoléon III » et « Louis David » et que les dates du 21 novembre 1931 et du 5 mars 1932 vous conviennent.

Bien affectueusement à vous.

J. d'Estournelles de Constant.

L'homme de lettres et l'homme de l'art

Fort de son goût pour l'histoire de l'art et de ses talents de conférencier, Georges Huisman élabore et conçoit, entre 1926 et 1931, deux projets éditoriaux qui paraîtront entre 1927 et 1938 : la collection de courtes monographies « À travers l'art français »²⁹⁷ et l'encyclopédie thématique en quatre volumes *L'Histoire générale de l'art*²⁹⁸. Si l'intellectuel avide de responsabilités et d'actions n'a pas mené à son terme le travail solitaire d'écriture de *L'Art et la vie moderne* pour « L'Évolution de l'humanité », il se montre pugnace pour ces projets collectifs dont il est le maître d'œuvre.

La collection de livres d'art « À travers l'art français »

Dans un premier temps, Georges Huisman crée à la Renaissance du Livre²⁹⁹ une collection d'ouvrages thématiques, « À travers l'art français », dont le premier titre paraît en 1927 et le dernier en 1931. Le projet de Georges Huisman est accepté

²⁹⁵. Lettre-contrat de Jean d'Estournelles de Constant à Georges Huisman le 6 mai 1929.

²⁹⁶. Lettre de Jean d'Estournelles de Constant à Georges Huisman le 16 mai 1931.

²⁹⁷. La collection est publiée à La Renaissance du Livre.

²⁹⁸. Georges Huisman (dir.), *Histoire générale de l'art*, Paris, Quillet, 1938.

²⁹⁹. En Avril 1922, La Renaissance du Livre se constitue en société anonyme au capital de cinq cent mille francs. « La Renaissance du Livre continuera, comme par le passé, son effort, elle essaiera d'apporter toujours du nouveau dans ses éditions tant du point de vue littéraire que de celui de la fabrication. Des méthodes nouvelles de lancement seront appliquées pour faciliter l'œuvre des libraires, nos meilleurs auxiliaires dans la diffusion de la pensée française; nos auteurs trouveront ainsi tous les éléments pour l'épanouissement de leur talent. En un mot nous sommes animés d'une grande volonté de travail et de réussite. La direction générale reste toujours entre les mains de M. Louis Theuveny. directeur littéraire, M. Marcel Prévost, de l'Académie française. directeur artistique, M. Pierre Mac Orlan », <http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t832-editeur-rennaissance-du-livre>, consulté en octobre 2013.

par le directeur général de La Renaissance du Livre, Louis Theuveny, le 4 juin 1925³⁰⁰. À l'état de projet, la collection s'intitule « L'art de France ». Elle doit réunir des monographies d'artistes ou de monuments, sur la technique de tel ou tel art déterminé, des synthèses d'art urbain ou provincial³⁰¹. Georges Huisman souhaite une collection grand public : « Les volumes devront être courts, écrits par des spécialistes mais se donnant la peine de parler français et de s'adresser au grand public : deux cents ou deux cent cinquante pages au maximum avec une illustration abondante [...]. Il faut trouver dans la présentation matérielle quelque chose de nouveau³⁰². » Il veut proposer des sujets « reflets par excellence de notre temps » (il donne l'exemple de Renoir), liés au goût du public (il cite les questions relatives à l'art décoratif), ou dont l'intérêt se nourrit de l'actualité (centenaire de la mort de David). Dans son argumentaire, la seule collection concurrente retenue pour la qualité de ses reproductions est la celle publiée par la librairie Rieder et dirigée par Tristan Klingsor (1874-1966)³⁰³, « Les maîtres de l'art moderne »³⁰⁴.

Le 4 juin 1925, Georges Huisman reçoit l'accord du conseil d'administration de la Renaissance du Livre pour l'édition de sa collection³⁰⁵ et signe en 1926 son contrat de directeur de collection, qui l'engage à fournir dix manuscrits sur dix-huit mois moyennant une rémunération de 3,5 % sur le premier tirage et 3 % à la réimpression. Il prévoit une clause de résiliation à l'amiable en cas de résultats de vente insuffisants³⁰⁶. La difficulté à trouver à la fois les sujets et les plumes susceptibles d'intéresser un large public, la crise économique et peut-être aussi la moindre disponibilité de Huisman à partir de 1930 pour ce travail considérable finissent par laisser la collection orpheline de nouveautés³⁰⁷. Treize titres vont finalement paraître :

Raymond HESSE	<i>Le Livre d'art du XIX^e siècle à nos jours</i>	1927
Charles TERRASSE	<i>L'Art des châteaux de la Loire</i>	1927
George OPRESCU	<i>Géricault</i>	1927
Luc BENOIST	<i>La Sculpture romantique</i>	1927
Jules LIEURE	<i>L'École française de gravure : des origines à la fin du XVI^e siècle</i>	1928
André WARNOD	<i>Les Peintres de Montmartre : Gavarni, Toulouse-Lautrec, Utrillo</i>	1928
François DESHOULIERES	<i>Au début de l'art roman : les églises du XI^e siècle en France</i>	1929
Denise JALABERT	<i>L'Art normand au Moyen-Âge</i>	1929
Louis BREHIER	<i>L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane</i>	1930
Raymond REGAMEY	<i>Eugène Delacroix, l'époque de la chapelle des saints-anges (1847-1863)</i>	1931
Henri SEROUYA	<i>Initiation à la peinture d'aujourd'hui</i>	1931
Jean VALLERY-RADOT	<i>Églises romanes : filiations et échanges d'influence</i>	1931
Jules LIEURE	<i>L'École française de gravure : XVII^e siècle</i>	1931

³⁰⁰. Lettre de Monsieur Theuveny à Georges Huisman du 4 juin 1925, AFH. La collection sera éditée en janvier 1926 sous le mandat de son successeur Alphonse Houdin. <http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t832-editeur-rennaissance-du-livre>, consulté en octobre 2013.

³⁰¹. Georges Huisman, descriptif de la collection « L'Art de France » proposée à La Renaissance du Livre, sd, *circa* 1925, AFH

³⁰². *Ibid.*, p. 1.

³⁰³. Peintre, poète et auteur dramatique, voir http://data.bnf.fr/11909856/tristan_klingsor/

³⁰⁴. Tristan Klingsor (sous la dir.), *Les Maîtres de l'art moderne*, Paris, F. Rieder & Cie, 1923.

³⁰⁵. Lettre de Monsieur Theuveny à Georges Huisman du 4 juin 1925, AFH.

³⁰⁶. Contrat de Georges Huisman signé par Monsieur Houdin, sd, *circa* 1926, AFH.

³⁰⁷. Difficile aujourd'hui, sans données objectives, d'en évaluer la réussite éditoriale et commerciale.

Les papiers privés de Georges Huisman contiennent une publicité pour le lancement de la collection et un imposant dossier de la correspondance entretenue avec les auteurs, potentiels ou sous contrats, de la collection. On compte plus de deux cent vingt-deux lettres d'environ cinquante cinq correspondants différents (dont cent quatorze émanant des douze auteurs publiés)³⁰⁸. Une fois les idées ou suggestions d'auteurs échangées, les sujets, plans, illustrations et appareils critiques déterminés, cette correspondance reste très technique : elle répond aux questions de délai, de maquette, de corrections d'épreuve ou de paiement.

Pour mettre sur pied cette collection, Huisman travaille en réseau, sollicitant nombre de connaissances ou se faisant recommander pour solliciter de nouveaux auteurs. Les réseaux sont multiples. Le plus immédiat est celui des amis écrivains et journalistes, notamment André Warnod, à qui Huisman écrit : « Mon cher Ami, J'ai besoin de vous pour une collection d'art français que je mets sur pied [...]. Roland Dorgelès a choisi pour vous dans cette collection le titre du volume que vous ferez de façon excellente³⁰⁹. » Par l'intermédiaire de Warnod, Georges Huisman sollicite André Salmon (1881-1969)³¹⁰, qui ne remet jamais le manuscrit bien que son livre soit annoncé, mais le gratifie d'une correspondance loufoque. En parallèle, Huisman sollicite bien sûr le réseau universitaire. Il y a aussi les condisciples des Chartes, comme Jean Babelon³¹¹, les professeurs d'université avec Louis Bréhier³¹², professeur d'histoire de l'Antiquité et du Moyen Âge à la faculté de Clermont-Ferrand, et les maîtres de la Sorbonne : Charles Diehl³¹³ ou Henri Focillon³¹⁴. Ce dernier décline par manque de temps mais adresse Huisman à d'autres personnalités : Julien Cain (1887-1974)³¹⁵, administrateur de la Bibliothèque nationale, ou George Oprescu (1881-

³⁰⁸. Voir archives et bibliographie. Afin de mesurer le travail que représente une direction de collection et concernant seulement les auteurs publiés dans la collection, on compte neuf lettres de Luc Benoist, seize de Louis Bréhier, deux de François Deshoulières, cinq de Raymond Hesse, cinq de Denise Jalabert, huit de Jules Lieure, vingt-neuf de Gheorge Oprescu, sept de Raymond Regamey, trois de Henri Serouya, quatorze de Charles Terrasse, quatorze de Jean Vallery-Radot, deux d'André Warnod.

³⁰⁹. Lettre de Georges Huisman à André Warnod du 10 avril 1926, AFH.

³¹⁰. Biographie en ligne : www.andresalmon.org, consulté en octobre 2013

³¹¹. Hélène Nicolet-Pierre, « Jean Babelon (1889-1978) », *Revue numismatique*, soixième série, tome 20, 1978, p. 7-32, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/numi_0484-8942_1978_num_6_20_1773, consulté en octobre 2013.

³¹². Louis Bréhier (1868-1951), voir notice biographique et étude critique de Claire Bonotte et Jean-Michel Spieser dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, 2013 <http://www.inha.fr/spip.php?article2214>, consulté en octobre 2013.

³¹³. Charles Diehl (1859-1944), voir notice biographique <http://www.inha.fr/spip.php?article2285>, consulté en octobre 2013. Les papiers de Huisman conservent cette lettre de Charles Diehl non datée : « Mon cher Huisman, C'est moi qui m'excuse d'avoir été aussi long à répondre à votre aimable proposition. Tout bien considéré, je préfère ne vous rien promettre, n'étant nullement sûr de pouvoir tenir. J'ai beaucoup d'engagements dont j'ai quelque peine à m'acquitter ? Alors il serait un peu imprudent d'en augmenter le nombre. Merci encore et cordialement vôtre, Ch. Diehl. »

³¹⁴. Figure tutélaire de l'histoire de l'art français, Henri Focillon (1881-1943) fut professeur d'histoire de l'art à l'université de Lyon et directeur des musées de la ville de 1913 à 1924. Il enseigna ensuite à la Sorbonne, au Collège de France puis aux États-Unis, où il choisit de s'exiler. Tout au long de sa carrière, Focillon marqua plusieurs générations d'élèves, mais aussi de lecteurs éblouis par l'ampleur de son savoir comme par ses qualités d'écrivain. La diversité des sujets abordés – de la sculpture romane à la peinture de son temps – et l'éventail des périodes prises en compte reflètent la richesse de ses intérêts et son goût pour les chemins de traverse, voir notice biographique et étude critique <http://www.inha.fr/spip.php?article620>, consulté en octobre 2013.

³¹⁵. Julien Cain (1887-1974) Agrégé d'histoire, il s'oriente après deux blessures de guerre vers une carrière administrative. De 1927 à 1930, il dirige le cabinet du président de la Chambre des députés. Nommé administrateur général de la Bibliothèque nationale le 1^{er} mai 1930, il devait le rester jusqu'à sa retraite, sauf une interruption pendant

1969), secrétaire de la commission de l'Institut de coopération intellectuelle de la SDN. L'historien d'art roumain confie effectivement un manuscrit à Huisman et devient l'un de ses relais à Genève. À la lecture de cette correspondance, on remarque l'enjeu que représente un tel réseau d'auteurs. Par exemple, la parution de l'ouvrage d'André Warnod intitulé *Les Peintres de Montmartre : Gavarni, Toulouse-Lautrec, Utrillo* est importante. Il donne à la collection une image de marque et plusieurs correspondants félicitent Huisman à son sujet³¹⁶. Parmi eux, Henri Focillon, qui reconnaît un travail de qualité et entretient un bouche à oreille favorable :

Mon cher Ami, Je vous remercie et je vous fais mes compliments. C'est un bel ensemble, solidement établi, nouveau et vivant ; Tous les sujets portent, et la plupart d'entre eux répondent à d'urgents besoins. Vous avez su choisir et les hommes et les questions, et je vous loue aussi très sincèrement de rapprocher des écrivains et des chercheurs qui ne peuvent que gagner à se connaître et à travailler sous le même signe. Cela répond à une de mes vieilles idées, et je *tiendrais à bonneur* d'être avec vous. Vous me dites là-dessus des choses bien charmantes, et très discrètes aussi hélas, mon œuvre est sans ordonnance, mais je suis alourdi par de vieux engagements : ce bon prétexte est, vous le savez, une solide raison, qui ne sera pas éternelle. Je suis content que vous pensiez à mes thèses ou, de toute façon, à un beau livre. Merci encore. Je vous serre la main. Henri Focillon³¹⁷.

Enfin, pour cette collection « élastique », comme il aime à la définir, Huisman cherche à obtenir des écrits d'artistes contemporains, dont il aime le travail et qu'il estime suffisamment théoriciens pour songer à leur confier un ouvrage. C'est ce que révèlent les lettres des architectes Robert Mallet-Stevens et Henri Descamps³¹⁸, comme celles des peintres Jean Gabriel Goulinat (1883-1972), Jean Julien Lemordant ou André Lhote (1885-1962). Le temps de ces artistes est tellement compté que, sans se résoudre à décliner l'offre de Huisman, ils ne mèneront pas à terme leur participation à la collection³¹⁹. La correspondance montre aussi la difficulté, réelle

l'Occupation. Secrétaire général auprès du ministère de l'Information depuis le 9 avril 1940, il suit le gouvernement à Bordeaux. Révoqué de ses fonctions à la Bibliothèque nationale en juillet 1940, il est arrêté le 12 février 1941 et déporté à Buchenwald. Libéré le 11 avril 1945, il reprend ses fonctions à la Bibliothèque nationale le 1er octobre 1945, qu'il cumule avec celles de directeur des bibliothèques de France et de la lecture publique jusqu'à sa retraite le 15 septembre 1964, in <http://www.bnf.fr/documents/administrateurs.pdf>, consulté en octobre 2013.

³¹⁶. « Je vous recommande Florent Fels, rédacteur en chef de *l'Art Vivant*, 146 rue Montmartre, prêt très prochainement à vous donner en pendant au livre de Warnod *Les peintres de Montmartre*, un volume intitulé : *Les peintres de Montparnasse, Van Dongen, Fougita, Modigliani, Risling, etc.* », lettre de Vallery-Radot du 16 octobre 1927 et aussi du 13 novembre 1928 ; « Et en ce qui concerne les contemporains, une partie de ce qu'on pourrait dire d'intéressant se trouve déjà dans le charmant volume d'André Warnod publié récemment dans votre collection », lettre de Jean Tila du 13 juin 1928.

³¹⁷. Lettre d'Henri Focillon du 26 février 1927, AFH. Il a donc reçu les livres de Hesse, Terrasse, Oprescu, qu'il a conseillé, et Benoist.

³¹⁸. Henri Descamps est l'auteur de deux volumes sur l'architecture au Maroc : *L'Architecture moderne au Maroc I, Edifices publics* et *L'Architecture moderne au Maroc II, Constructions particulières*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1931.

³¹⁹. Lettres de Robert Mallet-Stevens, AFH, du 27 octobre 1927 : « Mon cher ami, Le bouquin est commencé mais hélas assez loin d'être terminé. Faites-moi grâce de quelque temps encore. Ne craignez rien, je ne vous abandonne pas. À très bientôt, j'espère, et croyez-moi bien cordialement à vous, Rob Mallet-Stevens. » Et du 13 octobre 1928 : « Mon cher Ami, Je m'excuse de vous répondre aussi tardivement. Je comptais bien vous voir ces jours derniers à *La Lumière* où nous avons eu des réunions extrêmement intéressantes. J'attends en ce moment différentes photographies qui j'espère, pourront vous intéresser et aussitôt je vous les ferai parvenir. Je n'oublie pas mon bouquin, mais hélas ! je suis toujours tellement pris que j'ai fort peu de temps à vous consacrer. En attendant le plaisir de vous voir, veuillez croire, mon cher ami, à mes sentiments les meilleurs. Rob Mallet-Stevens. »

pour eux, d'une écriture au long cours³²⁰. C'est selon nous la raison pour laquelle la collaboration avec deux d'entre eux, Mallet-Stevens et Lemordant, prend finalement la forme d'une conférence à l'université des *Annales*. André Lhôte, de son côté, propose de réunir différents textes ou interventions déjà faits, mais Georges Huisman tient au principe de l'inédit. Le peintre préfère alors publier un recueil de textes courts, *La Peinture, le cœur et l'esprit*, chez Denoël en 1933³²¹.

Les poussant à s'exprimer au grand bénéfice, selon Huisman, de la société, ces tentatives témoignent de son attention à l'égard des artistes et créateurs, et de l'importance qu'il accorde à leur vision.

L' « Histoire générale de l'art »

L'expérience éditoriale à la Renaissance du Livre et les enseignements qu'en tire le jeune et novice directeur de collection, constituent la genèse de l'*Histoire générale de l'art* qui, *a contrario*, est l'ouvrage de la maturité. C'est cependant la rencontre avec Aristide Quillet (1880-1955) qui permet la réalisation de ce grand projet d'édition. Ce dernier est d'une certaine façon familier à Huisman, car il est l'éditeur de plusieurs ouvrages consacrés à la guerre de 1914-1918. Parmi eux, on trouve le succès populaire *1914-1918. La Grande Guerre vécue, racontée, illustrée par les combattants*³²² auquel a participé Roland Dorgelès, ou encore l'ouvrage dirigé par Alphonse Aulard, *L'Histoire politique de la Grande Guerre*³²³, écrit avec André Ganem, seul condisciple de Huisman de la Fondation Thiers rescapé de la Grande Guerre.

La collaboration et les liens d'amitié entre Huisman et Quillet, dont la librairie est située au 278 boulevard Saint-Germain dans le VII^e arrondissement de Paris, se sont noués sous d'autres cieux que parisiens. Les deux hommes sont en effet maires de deux villages voisins en Seine-et-Oise³²⁴. Aristide Quillet est maire de son village natal, Villiers-Adam, depuis 1929. Il le restera jusqu'en octobre 1940, puis sera élu de nouveau à la Libération jusqu'à son décès³²⁵. Installé en 1926 à Valmondois, Georges Huisman conquiert quant à lui la mairie de son village d'adoption en 1932 et il y siège également jusqu'en 1940. Les deux villages ne sont pas limitrophes, mais à quinze minutes l'un de l'autre, face à face, de part et d'autre de l'Oise. En 1931, Villiers-Adam comptait quatre cent cinquante habitants et Valmondois sept cent onze³²⁶. Les deux hommes sont naturellement devenus complices : ils partagent la même fougue à la tête de leur mairie et tous les deux se montrent ambitieux et modernisateurs dans

³²⁰. À titre d'exemple, le livre *Paris demain*, que Georges Huisman commande à Henri Descamps après l'exposition des Arts décoratifs de 1925, où le Plan Voisin de Le Corbusier l'a fasciné, n'a pas vu le jour, même si l'architecte semble avoir soumis un projet, lettre d'Henri Descamps du 31 janvier 1929, AFH.

³²¹. André Lhôte, *La Peinture, le Cœur et l'Esprit*, suivi de *Parlons peinture*, Paris, Denoël, 1933.

³²². Christian Frogé (dir.), *1914-1918. La Grande Guerre vécue, racontée, illustrée par les Combattants*, Paris, Quillet, 1922.

³²³. Alphonse Aulard (dir.), avec la collaboration d'Émile Bouvier et d'André Ganem, *Histoire politique de la Grande Guerre*, Paris, Quillet, 1924.

³²⁴. Le département du Val d'Oise aujourd'hui.

³²⁵. Aristide Quillet est maire de son village de 1929 à 1940, puis de 1944 à 1955.

³²⁶. Sources : Ldh/EHESS/Cassini jusqu'en 1999, in *Des villages de Cassini aux communes d'aujourd'hui* sur le site de l'École des hautes études en sciences sociales. La répartition proportionnelle des populations des deux hameaux est restée quasiment semblable. En 2010, Villiers Adam comptait 828 habitants et Valmondois 1 204, <http://www.villiers-adam.fr/> et <http://www.valmondois.fr/>, consultés en octobre 2013.

leur administration³²⁷. Pour favoriser le tourisme dans leur campagne paraît d'ailleurs en 1935, préfacé par le directeur général des Beaux-Arts, le beau livre illustré *L'Île de France par le texte et par l'image*³²⁸, commandé par Quillet à son ami, journaliste et écrivain de « romans scientifiques », Léon Groc (1882-1956).

Issu du monde paysan, orphelin à l'adolescence, élevé par un tuteur libraire, Aristide Quillet est un autodidacte. Immense travailleur, excellent commerçant, franc-maçon, républicain de gauche, il a le profond désir de fournir des outils de connaissance pour tous³²⁹. Il est surtout l'« éditeur *outsider* » qui a su s'imposer avec succès sur le marché difficile mais convoité des dictionnaires et encyclopédies. Depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, les éditions Larousse dominent en effet ce marché³³⁰. L'historien Jean-Yves Mollier, spécialiste de l'histoire des livres et des médias, insiste sur deux caractéristiques du secteur au cours de l'entre-deux-guerres : le poids des grands exemples étrangers dans la définition des modèles éditoriaux, en particulier les encyclopédies allemandes de Brockhaus et Meyer, et l'extrême professionnalisme de cette production, qui doit forcément être industrielle et internationale pour être viable : « Mettant en jeu des capitaux importants, mobilisant les énergies d'équipes nombreuses pour de longues périodes, exigeant une organisation rationnelle de la publicité du produit, de sa diffusion et de sa distribution, les encyclopédies du XX^e siècle interdisent tout amateurisme et ne souffrent pas la légèreté de ceux qui s'en occupent³³¹ », écrit-il. Fondateur en 1902 de la librairie commerciale qui portait son nom, éditeur en 1908 de *Mon Professeur, grande encyclopédie autodidactique moderne* composée de six volumes, Aristide Quillet cherchait à « imposer un produit qui se voulait ancré dans le XX^e siècle³³² ».

C'est donc le partenaire idéal pour un projet populaire d'une encyclopédie d'histoire de l'art. Huisman y songe au moment où ses efforts pour la collection *À travers l'art français* ne portent plus véritablement de fruits, le marché du livre en repli rendant frileux l'éditeur de la Renaissance du Livre³³³, alors même que le portefeuille d'auteurs pertinents pour une telle collection se réduit.

Il y songe également au moment où sa carrière administrative s'oriente dans le sillage de Paul Doumer à la présidence du Sénat, puis à la celle de la République. Il

³²⁷. Entretien avec Bruno Huisman, actuel maire de Valmondois, octobre 2013.

³²⁸. Léon Groc, préface de Georges Huisman et avant-propos de André Lesort, *L'Île de France : par le texte et par l'image*, Paris, Aristide Quillet, 1935.

³²⁹. Le site d'un particulier anonyme qui s'est passionné pour la vie et l'œuvre d'Aristide Quillet propose une biographie de l'éditeur, agrémentée de photographies et pièces d'origine de la maison d'édition, <http://www.aristidequillet.fr/index.html>, consulté en octobre 2013.

³³⁰. La grande référence du XIX^e siècle est Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse en quinze volumes, vendu à plus de cent cinquante mille séries de 1870 à 1930 (date de l'arrêt de sa production). Au XX^e siècle, Larousse réduit le nombre de volumes pour réduire les risques financiers et accroître la pénétration populaire. Sont successivement produits le *Nouveau Larousse illustré* en sept volumes (1897-1904), le *Larousse pour tous* en deux volumes (1907-1908) et le *Larousse du XX^e siècle* en six volumes, contemporain de l'*Histoire générale de l'art*, <http://www.editions-larousse.fr/>, consulté en octobre 2013.

³³¹. Jean-Yves Mollier, « La fabrique éditoriale », *Lucien Febvre et L'Encyclopédie française – Cahiers Jaurès*, Paris, 163-164, janvier-juin 2002, p. 11.

³³². *Ibid.*, p. 17.

³³³. La crise économique de 1929 se répercute plus tardivement en France et est vraiment manifeste en 1931. Dans le secteur de l'édition, le marché subit d'abord des vicissitudes liées à une saturation du marché, doublées à partir de 1931 de la conjoncture générale déprimée, voir *ibid.*

ne peut évidemment plus s'autoriser le travail de fourmi qu'exigeait la mise sur pied de la collection à La Renaissance du Livre.

Mais il ne souhaite pas pour autant renoncer à un grand projet éditorial d'histoire de l'art, comme il l'explique au journaliste de *Marianne* en février 1939 : « Cette *Histoire Générale de l'Art*, j'y travaillais depuis 1930. Universitaire de formation, j'ai toujours consacré mes loisirs à des études de détail qui devaient, dans mon esprit, aboutir plus tard à une œuvre d'ensemble. En 1930, donc, je m'y suis attelé, définitivement. Longues années de recherches, dont je ne me souviens pas sans regret. Car la direction des Beaux-Arts m'ayant été confiée, sur ces entrefaites, j'ai dû remettre à des collaborateurs le soin de plusieurs chapitres que j'aurais été heureux d'écrire moi-même³³⁴. »

Georges Huisman va donc mettre au point l'ouvrage avec des collaborateurs qu'il a en quelque sorte testés dans le cadre de la collection « À travers l'art français » : des historiens d'art compétents qui possèdent l'envergure et la sûreté nécessaires pour mener à bien le projet à ses côtés.

Ceux-ci sont rejoints par d'autres, recrutés pour la maîtrise parfaite de leur spécialité. L'équipe est ainsi constituée de Luc Benoist (1893-1980), Louis Bréhier (1868-1951), Jean-Gabriel Goulinat (1883-1972), Charles Kunstler (1887-1977), Élie Lambert (1888-1961), Daisy Lion-Goldschmidt (1903-1998)³³⁵, Henri Martinie (1881-1963)³³⁶, Robert Rey (1888-1964)³³⁷ et enfin Charles Terrasse (1893-19...).

Benoist, Bréhier, Terrasse sont les auteurs fidèles d'« À travers l'art français ». À la sollicitation de Huisman pour prendre en charge le premier volume de l'encyclopédie depuis les origines jusqu'à la fin de l'époque romane, Louis Bréhier répond : « Je ne demande pas mieux que de travailler encore avec vous, la première expérience m'ayant été très favorable³³⁸. » Pour la collection à la Renaissance du Livre, Huisman avait déjà cherché à s'associer le concours du peintre Jean-Gabriel Goulinat et du conservateur du musée de Fontainebleau Robert Rey³³⁹ : ils donnent

³³⁴. Yves Gandon, « Georges Huisman et l'histoire générale de l'art », *Marianne*, Paris, 1^{er} février 1939.

³³⁵. Daisy Lion-Goldschmidt est une ancienne élève d'Henri Focillon à la Sorbonne et chargée de mission au Musée du Louvre, où elle devient une des responsables de la collection de céramiques d'Extrême-Orient de Ernest Grandidier. Voir Jean-Paul Desroches, « Daisy Lion-Goldschmidt (1903-1998) », *Arts Asiatiques*, 2000, n°55, p.161-162. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arasi_0004-3958_2000_num_55_1_1453, consulté en octobre 2013.

³³⁶. Ses principaux ouvrages parus sur la période sont : *La Ferronnerie*, Paris, 1928 ; *Combine et son œuvre*, Paris, NRF, 1929 ; *Pisanello*, Paris, Rieder, 1930 ; *La Sculpture française aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1932 ; *Jane Poupelet*, Paris, 1934. La carrière du photographe Henri Martinie, né en Corrèze en 1885, s'illustre particulièrement dans le domaine littéraire. Dans son studio parisien de la rue de Penthièvre, il réalise entre 1920 et 1940 un ensemble exceptionnel de portraits d'écrivains français et étrangers en visite à Paris, parmi lesquels Philippe Soupault, Georges Bernanos, Jean Cocteau, James Joyce, Francis Scott Fitzgerald ou Paul Eluard. Le studio Martinie travaille par ailleurs régulièrement à l'Assemblée Nationale où il bénéficie d'un emplacement réservé, réalisant en série de très nombreux portraits des députés et ce, jusqu'aux années 1950. Henri Martinie décède à Paris en 1965. L'ensemble de sa production – près de quinze mille négatifs – a été acquis par l'Agence Roger-Viollet en 1968, <http://www.roger-viollet.fr/collectionsFiche.aspx?fiche=MAR>, consulté en octobre 2013.

³³⁷. Historien de l'art et critique d'art, inspecteur général des beaux-arts et des musées (1936-1940), professeur d'histoire de l'art à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (1950-1960)–, membre libre de l'Académie des beaux-arts (élu en 1964), directeur de la collection « Objectivement », http://data.bnf.fr/12106968/robert_rey/, consulté en octobre 2013.

³³⁸. Lettre de Louis Bréhier à Georges Huisman du 8 janvier 1932.

³³⁹. D'après les correspondances à propos de la collection « À travers l'art français » de Jean Gabriel Goulinat et de Robert Rey adressées à Georges Huisman. Le peintre est notamment occupé par la restauration d'un Rembrandt

leur accord pour l'encyclopédie. Le normalien Élie Lambert, dont la thèse de doctorat *L'Art gothique en Espagne au XII^e et XIII^e siècles*³⁴⁰ vient tout juste d'être publiée³⁴¹, prend le relais de Bréhier dans le déroulé de l'encyclopédie. D'après les notes personnelles de Georges Huisman, il aurait songé confier *L'Art gothique* à son ami chartiste, François Gébelin, avant de changer d'avis en faveur d'Élie Lambert. On ne sait pas si Gébelin avait décliné ou bien si Huisman et lui souhaitaient obtenir le concours de ce brillant docteur, à la pointe de la recherche sur le sujet³⁴².

Pour les arts d'Amérique et d'Afrique, l'écrivain d'art Charles Kunstler est sollicité. Pour l'art d'Orient, il est probable que Huisman recrute Daisy Lion-Goldschmidt par l'intermédiaire d'Henri Focillon. Jeune élève du maître à la Sorbonne, Daisy Lion-Goldschmidt venait de se faire repérer avec la toute récente publication, en 1931, de *L'Art chinois*³⁴³, qui oriente sa carrière dans un premier temps au musée du Louvre (où elle sera en charge dans les années trente avec Madeleine Paul-David de l'ensemble des céramiques d'Extrême-Orient de la collection Ernest Grandidier), puis au musée Guimet³⁴⁴. Seules des bribes de la correspondance attachée à ce projet sont conservées dans les papiers familiaux³⁴⁵. Cela peut s'expliquer par les changements professionnels de Georges Huisman en 1934, du Sénat à la rue de Valois, en pleine mise au point de *l'Histoire générale de l'art*.

Au regard de la prolifique correspondance consacrée à la collection « À travers l'art français », celle-ci témoigne de la solidité de l'équipe et de la collaboration amicale entre les auteurs. Georges Huisman évoque cet état d'esprit, qu'il a souhaité, dans l'interview à *Marianne* du 1^{er} février 1939 : « Jusqu'ici, lorsqu'on avait décidé d'entreprendre un ouvrage de cet ordre, on se bornait à choisir des collaborateurs qualifiés, à qui l'on laissait, ensuite, si je puis dire, la bride sur le cou. Les études séparées pouvaient être excellentes, mais la perspective d'ensemble, le plan directeur

confiée par la direction des Beaux-Arts et la préparation de son exposition à la galerie Charpentier (lettre du 8 décembre 1927). L'historien d'art a lui un « retard vertigineux à l'égard des éditeurs qui m'ont commandé de la besogne et je n'ose en prendre d'autre, si tentante qu'elle soit » (lettre du 1^{er} septembre 1926).

³⁴⁰. Élie Lambert, *L'Art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Henri Laurens, 1931.

³⁴¹. « Les recherches antérieures à la thèse et la thèse elle-même classaient Élie Lambert parmi les grands connaisseurs de l'architecture gothique, scrutée dans des origines et dans ses développements. Rien de surprenant donc à ce que toute une série de titres postérieurs à 1931 concernent ce sujet pris dans son ensemble, pour un chapitre de *l'Histoire générale de l'art* dirigée par Georges Huisman ou pour un précieux petit volume de la collection « Arts, styles et techniques », in René Crozet, « Élie Lambert », *Cahiers de civilisation médiévale*, 4^e année, n°14, avril-juin 1961, p. 222-224. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1961_num_4_14_1565, consulté en octobre 2013.

³⁴². Notes personnelles, AFH. On penche plutôt pour la seconde hypothèse, éditorialement plus pertinente et parce que le dossier ne comporte pas de correspondance avec François Gébelin.

³⁴³. Daisy Goldschmidt, *L'Art chinois*, Paris, Librairie Garnier, 1931.

³⁴⁴. « Sa vocation intellectuelle va être réorientée par Henri Focillon qui lui confie la rédaction d'un livre intitulé *l'Art chinois*. D'abord très désappointée par cette tâche, elle n'a alors que 26 ans, elle s'en, acquitte néanmoins avec brio en 1931 en donnant au public français le premier ouvrage général faisant le point sur la question », in Jean-Paul Desroches, « Daisy Lion-Goldschmidt (1903-1988) », *Arts asiatiques*, Paris, tome 55, 200, p. 161-162.

³⁴⁵. Celle-ci s'organise en deux temps. Elle comprend ce qui correspond vraisemblablement aux premiers courriers, qui s'étalent de janvier 1932 jusqu'en juillet 1933 (lettre de Louis Bréhier à Georges Huisman du 28 juillet 1933 convenant d'un rendez-vous à Paris le 4 août 1933 pour la remise de son manuscrit, AFH). Il s'agit d'échanges avec la Librairie Aristide Quillet et les auteurs en charge de l'art occidental (il n'y a pas encore de lettres ni de Kunstler, ni de Lion-Goldschmidt). Cette première correspondance s'interrompt et laisse la place à une seconde qui débute en octobre 1953 et concerne la nouvelle édition en deux volumes de 1957 (avec des courriers s'étalant du 22 octobre 1953 au 5 mars 1956).

manquaient. Personne ne songerait à nier la haute valeur de mes collaborateurs. Louis Bréhier, Mme Lion-Goldschmidt, Élie Lambert, Charles Kunstler, Charles Terrasse, Robert Rey, Henri Martinie, J.-G. Goulinat, Luc Benoist, sont chacun dans leur spécialité des érudits et des hommes d'un goût raffiné, à qui je voue admiration et gratitude. Mais, tout en menant leur tâche avec scrupule, ils ont compris la nécessité d'une méthode générale, grâce à quoi, la somme de leur travaux converge et confère au livre son unité³⁴⁶. »

L'autre enseignement de la correspondance concerne les termes contractuels entre le directeur d'ouvrage, les auteurs et la librairie Quillet³⁴⁷. Les auteurs reçoivent une rémunération forfaitaire sur la base de quarante francs la page imprimée, réglée par tiers (à la remise du manuscrit, au bon à tirer, et à la parution de l'ouvrage)³⁴⁸. Le prix public de l'encyclopédie est fixé en 1938 à 1 350 francs ou 1 200 francs selon la qualité de la reliure. En pleine crise économique, le risque financier assumé par Quillet n'est pas négligeable, ce que signale d'une certaine façon l'un des auteurs³⁴⁹.

L'absence de relevés de droits d'auteur dans les archives privées ne permet pas de connaître la diffusion réelle de cette *Histoire générale de l'art*. Seule jauge en 1954 : un courrier de l'éditeur³⁵⁰ annonce les chiffres de 1 133 et 1 492 collections vendues en 1952 et 1953 (mais aucun chiffre de tirage ou ventes cumulées n'est indiqué). Nous estimons alors cette diffusion autour de 20 000 collections vendues, mais seules les réimpressions attestent incontestablement du succès de l'*Histoire générale de l'art*³⁵¹.

En 1957 enfin, nous remarquons, grâce au nouveau contrat, que Huisman a le temps matériel d'écrire, et qu'il semble réaliser pour cette ultime édition, malgré sa maladie, la mise à jour de la partie correspondant à l'art moderne. Ce contrat nous apprend aussi qu'il se fait assister de son dernier fils Denis Huisman pour la mise au point de cette édition. Dans cette mise à jour, le père élargit le repérage géographique de l'art contemporain. Il s'en explique dans la préface de 1957 et se montre plutôt visionnaire.

³⁴⁶. Yves Gandon, « Georges Huisman et l'*Histoire générale de l'art* », *Marianne*, Paris, 1^{er} février 1939.

³⁴⁷. En ce qui concerne le contrat de Georges Huisman, seule figure dans les archives familiales une proposition pour l'édition en deux volumes de 1957, dans laquelle le directeur d'ouvrage bénéficie d'une rémunération proportionnelle classique de 1,5 % du prix de vente au comptant par exemplaire vendu pour les premiers dix mille exemplaires, 1 % pour les exemplaires suivants et une avance sur droits mensualisée pendant la rédaction de l'ouvrage, lettre et contrat de la Librairie Aristide Quillet adressés à Georges Huisman le 4 novembre 1953 », AFH.

³⁴⁸. D'après le « contrat entre M. Martinie, écrivain d'art et M. Aristide Quillet, agissant au nom et comme administrateur-délégué de la société anonyme Librairie Aristide Quillet », le 31 mars 1932, AFH.

³⁴⁹. « La rétribution que vous m'annoncez est importante, mais j'espère que l'éditeur ne fera pas comme un de ses confrères, qui, après m'avoir commandé un volume et m'avoir fait faire un travail de préparation qui a duré six mois, m'a annoncé brusquement qu'en raison de la crise, il ajournait sa publication *sine die* », lettre de Louis Bréhier à Georges Huisman, le 8 janvier 1932, AFH.

³⁵⁰. Lettre de la Librairie Aristide Quillet à Monsieur Georges Huisman du 22 janvier 1954, AFH.

³⁵¹. Une vente moyenne de mille cinq cent exemplaires par an sur quinze ans de 1939 à 1953 avec l'interruption de la Seconde Guerre mondiale aurait pu dégager un total de vingt mille collections vendues, ce qui serait un beau score. À l'occasion du relouage de la collection « L'Univers des formes » en 2006, les éditions Gallimard indiquent que depuis parution en 1960, 805 000 exemplaires de la collection de 42 titres ont été vendus, dont la meilleure vente à 51 000 exemplaires de *Summer* paru en 1960 (soit une moyenne de 1 108 exemplaires par an de cet ouvrage). Ces chiffres donnent une cohérence à notre estimation, <http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Univers-des-formes/%28sourcencode%29/116295>, consulté en octobre 2013.

En effet, même s'il persiste à retenir Paris comme une capitale artistique du monde, il enregistre l'évolution du monde de l'art et l'émergence des foyers de création à l'échelle planétaire :

Et enfin, nous avons veillé à ce que l'art contemporain fût étudié et expliqué à travers le monde, dans chaque grand pays créateur, partout où les artistes et les amateurs sont parvenus à créer un véritable foyer de rayonnement artistique. Naguère, il y avait un certain nombre de pays qui semblaient traditionnellement qualifiés pour produire des œuvres de peinture, de sculpture, d'art décoratif, les autres pays les imitant servilement. Aujourd'hui – c'est un des traits les plus singuliers et les plus attachants de la civilisation contemporaine – la monde entier, à de très rares exceptions près, se révèle créateur artistique, comme l'étaient autrefois l'Italie et la Grèce ! Le musée de São-Paulo et sa biennale au Brésil rivalise avec la place artistique tenue par Venise. Des peintres de l'Uruguay sont connus des amateurs et des spécialistes du monde entier. Des artistes de l'Indonésie sont réclamés simultanément par les organisateurs des biennales de Venise et de São Paulo.

Le goût de l'art, la passion et la création artistique sont devenus aussi ardents au Japon et en Amérique du Sud que dans l'Italie du *Quattrocento*. Les jeunes peintres du monde entier se plaisent encore à s'installer dans les ateliers de Montmartre et de Montparnasse, où souffle l'esprit libéral de l'École de Paris. Mais, revenus dans leur pays d'origine, ils fondent des écoles nationales qui échappent peu à peu à la domination artistique de la France et de l'Occident. Parce que l'art est devenu l'un des éléments essentiels de la civilisation universelle, dès la seconde moitié du XX^e siècle, nous avons voulu offrir aux lecteurs un miroir véridique de la création contemporaine en Amérique du Sud comme dans les pays balkaniques, dans les démocraties populaires comme en Australie et en Nouvelle-Zélande. Le travail de réalisation n'alla pas toujours sans difficultés. Nous souhaitons que les lecteurs y découvrent à chaque page les aspects nouveaux de l'art d'aujourd'hui, que notre ouvrage a l'ambition de bien mettre en lumière³⁵².

Dans son projet d'origine, Huisman a bien sûr à l'esprit le succès de l'*Histoire de l'art* d'Élie Faure. De surcroît, exactement au moment où lui-même et Quillet conçoivent l'*Histoire générale de l'art*, viennent de paraître, en 1932, deux encyclopédies « condensées » aux éditions Firmin Didot et Larousse. La première est dirigée par l'historien de l'art Marcel Aubert (1884-1962) avec une préface d'Émile Mâle³⁵³ ; la seconde par le directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs Léon Deshairs (1874-1967), avec une préface de Paul Léon³⁵⁴. L'air du temps des années 1930 était donc, juste avant que la crise gelât les investissements, à des encyclopédies plus modestes mais richement illustrées, plus maniables et plus adaptées à un public élargi. L'*Histoire générale de l'art* de Huisman et Quillet concurrence directement ces nouvelles offres. La *Nouvelle Histoire universelle de l'art* et *L'Art des origines à nos jours* se présentent en deux volumes et sont centrés sur l'art occidental. Dès lors, le choix d'un développement plus important en quatre volumes, accordant une place

³⁵². Georges Huisman, « Préface », *Histoire générale de l'art*, nouv. éd., Paris, Quillet, 1957.

³⁵³. Marcel Aubert (dir.), préface d'Émile Mâle, *Nouvelle Histoire universelle de l'art*, Paris, Firmin Didot, 1932, 2 vol. « De l'origine jusqu'à la fin de l'art gothique » et « La Renaissance jusqu'aux temps modernes ».

³⁵⁴. Louis Deshairs (dir.), préface de Paul Léon, *L'Art des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 2 vol., 1932.

importante aux arts non occidentaux ainsi qu'à l'art du XX^e siècle, représente une réelle différence par rapport à ces deux propositions éditoriales.

Par ailleurs, sur ce jeune marché de l'encyclopédie spécialisée, les références étaient essentiellement au nombre de trois. En premier lieu, on comptait ce monument d'érudition, œuvre collective en dix-huit volumes sous la direction d'André Michel (1853-1925)³⁵⁵, l'*Histoire de l'art depuis les temps chrétiens jusqu'à nos jours*³⁵⁶, terminé à sa mort par son disciple Paul Vitry (1872-1941)³⁵⁷. Henri Martinie évoque cette référence constante dans une de ses lettres à Georges Huisman : « Mon cher Huisman ; Il y a une chose qui m'embête pour mon bouquin, c'est la partie ayant trait à l'art étranger. [...]. Quand je vois ce que Réau³⁵⁸ a fait dans l'*Histoire* de Michel, je me rends compte que je connais fort mal la question. Il faudrait quelques voyages, et la compilation me dégoûte [...]. Évidemment nous sommes beaucoup plus brefs que A. Michel, mais on ne résume que ce que l'on connaît. Je préfère être honnête que malin et tu es sûrement de mon avis³⁵⁹. »

Viennent ensuite les deux grands succès personnels qui ont su toucher un public large : celui de Salomon Reinach³⁶⁰ d'abord, avec la publication en 1905 de son *Apollo*³⁶¹, puis celui d'Élie Faure avec l'*Histoire de l'art*, publiée à partir de 1909 chez Floury et ensuite aux éditions Georges Crès³⁶². Il faut évidemment rappeler dans ces deux derniers cas que les deux hommes ont d'abord énoncé leurs leçons en public. Salomon Reinach a donné ces conférences singulières à l'école du Louvre, et Élie

³⁵⁵. André Michel (1853-1925), historien de l'art et critique d'art, conservateur du département des sculptures du musée du Louvre, est surtout connu pour sa monumentale *Histoire de l'art*, parue chez Armand Colin à partir de 1905. À côté de cette somme rédigée sous sa direction par les plus brillants (et alors jeunes) historiens d'art de son temps, il eut une activité de critique d'art, d'enseignement et de diffusion des connaissances », notice biographique et étude critique de Geneviève Bresc-Bautier, <http://www.inha.fr/spip.php?article2454>, consultées en octobre 2013.

³⁵⁶. André Michel (dir.), *Histoire de l'art depuis les temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Paris, Armand Colin, 1905-1929, 18 volumes.

³⁵⁷. Paul Vitry (1872-1941), historien de l'art, professeur à l'École du Louvre, critique, conservateur du département des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes du musée du Louvre, <http://www.inha.fr/spip.php?article3217>, consulté en octobre 2013.

³⁵⁸. Louis Réau (1881-1961), normalien et diplômé de l'école des langues orientales, Louis Réau était historien de l'art médiéval et spécialiste de l'art russe. Il dirigeait l'Institut français de Saint-Petersbourg et de Vienne. Professeur à la Sorbonne et à l'école du Louvre, il a été rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts* à partir de 1924, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/reaul.htm>, consulté en octobre 2013.

³⁵⁹. Lettre d'Henri Martinie à Georges Huisman le 18 juillet 1932, AFH.

³⁶⁰. Salomon Reinach (1858-1932), normalien, archéologue, historien de l'art, philologue, conservateur des Musées nationaux a été professeur à l'École du Louvre et directeur de revues. « Paru en 1904, *Apollo* est conçu dans le même esprit : faire découvrir au plus grand nombre les productions les plus remarquables de la civilisation européenne : depuis les œuvres de l'époque préhistorique jusqu'aux tableaux de Léon Bonnat et aux sculptures d'Auguste Rodin. Le succès du livre a amplifié celui d'un enseignement. De décembre 1902 à juin 1903, Reinach donne vingt-cinq leçons agrémentées de projections et formant une histoire générale des arts plastiques. Habitué au public réduit de son cours sur le monde celtique, il est surpris par la foule et les bousculades que provoque cette nouveauté pédagogique à l'École du Louvre : « Les dames, très nombreuses, firent preuve d'une héroïque endurance ; j'avais presque honte d'être à mon aise dans une grande chaire, en voyant devant moi et autour de moi, autant d'aimables personnes, outrageusement comprimées. » Le succès mondain de Reinach était comparable à celui que remportait le philosophe Henri Bergson au Collège de France, voir notice biographique et étude critique de Hervé Duchêne, <http://www.inha.fr/spip.php?article2511>, consultée en octobre 2013.

³⁶¹. *Apollo, histoire générale des arts plastiques*, Paris, Hachette, 1905.

³⁶². Élie Faure, *Histoire de l'art*. Paris, H. Floury, 1909-1914, 3 vol. Vol. 1 : *Art antique*, 1909 ; vol. 2 : *Art médiéval*, 1912 ; vol. 3 : *Art renaissant*, s. d., nouv. éd. augm. en quatre volumes avec gravures et tableaux synoptiques, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1921, 4 vol. Vol. 1 : *Art antique* ; vol. 2 : *Art médiéval* ; vol. 3 : *Art renaissant* ; vol. 4 : *Art moderne*. L'intégralité des éditions de l'*Histoire de l'art* est référencée sur le lien déjà cité : <http://www.inha.fr/spip.php?article2313>

Faure à l'université populaire La Fraternelle dans le III^e arrondissement de Paris. Ils ont rencontré un succès public inattendu, avant de concevoir l'édition papier de leurs conférences.

Face à cette réelle appétence publique pour l'art, que Huisman lui-même a éprouvée à travers ses conférences, on peut légitimement se demander, ce que ce dernier espère apporter de nouveau avec l'*Histoire générale de l'art*. Son interview dans *Marianne*³⁶³ nous l'apprend. S'il a souhaité une cohérence d'ensemble entre les parties et un juste panorama de l'art universel, il a aussi introduit de nouveaux outils d'appropriation de la connaissance : des atlas archéologiques et des tableaux synchroniques – « Je crois que pour la première fois l'art s'y trouve bien situé dans le temps et dans l'espace. C'est du moins ce que j'ai tenté de réaliser³⁶⁴ » –, ainsi que des aperçus techniques, avec un chapitre entier consacré aux techniques de la peinture dû au peintre Jean-Gabriel Goulinat, unanimement salué par la critique spécialisée. Et lorsque le journaliste de *Marianne* écrit : « M. Georges Huisman poursuit en me faisant observer qu'il a pensé faire de cette *Histoire* moins un instrument de travail qu'un instrument de culture générale », il situe bien l'ouvrage dans le projet de démocratisation culturelle qu'on rêve alors de voir exister à l'échelle de la société entière. La fin de l'interview de *Marianne* adopte d'ailleurs le ton d'un discours du directeur général des Beaux-Arts :

On ne le dira jamais assez, l'histoire de l'art n'occupe pas, dans l'esprit de beaucoup d'hommes cultivés, la place essentielle qui lui revient. Je suis frappé de voir comme, dans l'enseignement à tous les degrés, l'art est traité en parent pauvre. Telle personne connaîtra parfaitement la littérature du XVIII^e siècle, et sera incapable de prononcer deux phrases sur l'architecture, la sculpture, la peinture de la même époque. Il est pourtant bien évident que l'art et l'histoire forment un tout. Un siècle s'enrichit de ses peintres autant que de ses poètes, de ses architectes autant que de ses philosophes. Qu'on s'intéresse aux uns et qu'on néglige les autres fausse complètement les données de la vie³⁶⁵.

Dans ce même esprit, on peut remarquer également les termes utilisés par la Librairie Quillet pour la publicité de l'*Histoire générale de l'art*. Avec les succès populaires des grandes expositions parisiennes de la période, en particulier celles des chefs-d'œuvre de l'art italien en 1935 et celle des chefs-d'œuvre de l'art français en 1937, le mot « musée » revient comme un leitmotiv : « un musée en images », comme l'écrit Huisman dans sa préface, « le plus beau de tous les musées du monde », « un musée des plus beaux chefs-d'œuvre de l'art universel », « le plus complet des musées du monde ».

³⁶³. Yves Gandon, *op. cit.*

³⁶⁴. « Une histoire de l'art de caractère encyclopédique, comme la nôtre, ne peut se borner à une énumération. Elle doit tenir compte des moindres flux et reflux de la conception artistique. Pour aider à faire comprendre ces mouvements dans le temps et dans l'espace, nous avons usé de tableaux synchroniques qui permettent de saisir, sans recherches fastidieuses, qu'à la même époque, par exemple en 1515, Miche-Ange sculpte son Moïse, Léonard de Vinci meurt à Amboise, Dürer grave sa Melancolia, tandis qu'en Chine, sous l'empereur Kia-Tsing, les porcelaines polychromes ont une vogue croissante et qu'au Japon triomphe l'Ecole Kano », Georges Huisman, cité par Yves Gandon, *ibid.*

³⁶⁵. *Ibid.*

Évidemment, la fonction exercée par Georges Huisman à la parution de l'encyclopédie constitue un argument exceptionnel pour la publicité de l'ouvrage³⁶⁶. Son autorité fait bénéficier l'encyclopédie d'une réception critique importante. La Librairie Quillet intègre d'ailleurs des extraits de quotidiens dans sa réclame. Nous avons rencontré des articles de fond dans *L'Œuvre*³⁶⁷, *Le Journal des Débats*³⁶⁸, *Beaux-Arts*³⁶⁹, *Marianne*³⁷⁰, *L'Amour de l'Art*³⁷¹, *L'Illustration*³⁷², *L'Écho du Nord*³⁷³. Tous sont élogieux et louent l'esprit humaniste de l'encyclopédie, sa cohérence d'ensemble, l'innovation que représente son ouverture sur les arts non occidentaux (en particulier les arts d'Afrique et d'Océanie), la plus-value constituée par les atlas et tableaux synchroniques, l'exploit technique d'une maquette très lisible avec une excellente qualité des reproductions d'images. Au fil des commentaires, d'aucuns regretteront l'absence d'index ou de bibliographie, d'autres le déséquilibre entre le nombre de signes consacrés à Poussin ou Rembrandt... peu de choses en réalité. René Huyghe formule la critique la plus sévère : « un mouvement de l'importance du surréalisme est passé sous silence », écrit-il. Quelques mois avant la parution de l'ouvrage en effet, avait eu lieu en janvier 1938, à Paris, la première rétrospective internationale du mouvement à la galerie Beaux-Arts³⁷⁴.

Remarquable en revanche sont les commentaires à la préface de Georges Huisman dans la presse³⁷⁵. Ils constituent un moyen de datation de l'encyclopédie, car cette préface se transforme en un manifeste contre la barbarie menaçante et en faveur d'une tolérance à acquérir par la connaissance universelle. Huisman qui se refuse de succomber au pessimisme du *Malaise dans la culture*, veut croire en l'art au titre de langage rapprochant les peuples.

L'aventure de l'*Histoire générale de l'art* évoque une collection ultérieure plus familière : « L'Univers des formes »³⁷⁶. À partir de 1955, André Malraux met au point le plan, dont la cohérence organique était selon lui proche de la collection d'Henri Berr « L'Évolution de l'humanité », puis établit la forme éditoriale de la collection

³⁶⁶. « Annonce publicitaire et bon de commande de la librairie Aristide Quillet pour l'*Histoire générale de l'art* », *Beaux-Arts*, 27 janvier 1939.

³⁶⁷. Léon Deffoux, « Une histoire générale de l'Art », *L'Œuvre*, Paris, 18 décembre 1938.

³⁶⁸. P. F., « Une *Histoire générale de l'art* », *Le Journal des Débats*, Paris, 28 décembre 1938.

³⁶⁹. Raymond Cogniat, « L'*Histoire générale de l'art* », *Beaux-Arts*, Paris, 6 janvier 1939.

³⁷⁰. Yves Gandon, *op. cit.*

³⁷¹. René Huyghe, « L'*Histoire générale de l'art* de Georges Huisman », *L'Amour de l'Art*, Paris, mars 1939.

³⁷². J. -G. T., « Une rénovation de l'histoire de l'art », *L'Illustration*, Paris, 10 juin 1939.

³⁷³. Fernand Beaucamp, « Une *Histoire générale de l'art* par M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts », *L'Écho du Nord*, janvier 1939.

³⁷⁴ « Le lundi 17 janvier 1938, la galerie des Beaux-Arts ouvre la première grande rétrospective internationale du surréalisme organisée à Paris par André Breton, Marcel Duchamp et ses amis, coup de force pour imposer le mouvement à travers 314 œuvres de 63 artistes de 16 pays », évocation de la première salle de l'exposition L'Art en guerre au Musée d'art moderne de la ville de Paris (12 octobre 2012–17 février 2013).

³⁷⁵. *Beaux-Arts* choisit de publier dans un article la quasi-totalité de la préface de Georges Huisman, « Sur l'histoire de l'art par Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts », *Beaux-Arts*, Paris, le 23 décembre 1938.

³⁷⁶. « L'Univers des formes », dont le dernier titre a paru en 1997 dans sa version originelle, est une histoire universelle de l'art en quarante-deux volumes, reliés et abondamment illustrés de documents souvent inédits, confiés à d'éminents scientifiques. Collection de prestige international, elle suit un plan mis au point par André Malraux – dont elle constitue la plus importante réalisation éditoriale, en prolongement de ses propres essais sur l'art. Pour la dernière édition de 2006, chaque ouvrage, reprenant le texte d'origine, est préfacé par les plus grands spécialistes actuels, permettant ainsi d'appréhender les dernières avancées de la recherche, <http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Univers-des-formes/%28sourceno%29/116295>, consulté en octobre 2013.

pour laquelle il convoque la métaphore du « musée sans murs³⁷⁷ ». Les références sont donc nombreuses aux inspirations de l'entre-deux-guerres. Autre temps pourtant : « L'Univers des formes » est lancée en 1960 avec la parution du premier titre, *Sumer, la naissance de l'histoire*³⁷⁸, que Malraux préface. Entre-temps, il est devenu ministre d'État chargé des Affaires culturelles et la culture est inscrite dans les plans quinquennaux de modernisation économique et sociale de la France. Certes, l'universalité de la collection « L'Univers des formes » est incomparable. Portée par Malraux, elle est le résultat de l'évolution des connaissances scientifiques en la matière. Et certes, la maquette de « L'Univers des formes » est révolutionnaire, qui renvoie au premier coup d'œil l'*Histoire générale de l'art* à l'avant Seconde Guerre mondiale. Cependant, ce réflexe comparatif conduit à se demander si le grand œuvre éditorial de Huisman, paru à Noël 1938 et portant, ne serait-ce que par son directeur d'ouvrage, l'esprit du Front populaire, a connu les circonstances qui lui ont permis plus durablement de toucher ses lecteurs potentiels.

Avec Paul Doumer : la légitimité politique (1927-1932)

D'un mentor politique à un autre

Auprès de Charles Daniel-Vincent pendant la guerre, Georges Huisman a apprécié l'expérience de cabinet et il lui fait savoir qu'il est disponible pour faire partie dès que possible d'un cabinet ministériel³⁷⁹. Le jeune socialiste d'avant guerre³⁸⁰ devient, dans la lignée de son « parrain » en politique au cours du conflit, membre du Parti radical dans les années 1920. Au sein de ses papiers privés, on trouve ses cartes d'adhérent des années 1924 et 1925³⁸¹. Il intervient au sein du parti sur les questions d'éducation (création du ministère de l'Éducation nationale, réforme de l'université dans la foulée des idées motrices des Compagnons, etc.)³⁸². D'après sa correspondance, Huisman regrette de ne pas faire partie du cabinet de Daniel-Vincent lorsque celui-ci est nommé ministre du Travail et de l'Hygiène le 29 mars 1924 (un maroquin en réalité éphémère, d'à peine plus de deux mois). Le 17 avril 1924, le ministre lui adresse en effet ce mot valant excuses : « Cher ami. Mon frère a

³⁷⁷ . <http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Univers-des-formes/%28sourcenode%29/116295>, consulté en octobre 2013.

³⁷⁸. André Parrot, *Sumer. La naissance de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1960, L'Univers des formes.

³⁷⁹. Pour mémoire, Charles Daniel-Vincent est sous-secrétaire d'État à l'Aéronautique militaire du 20 mars au 12 septembre 1917 ; éphémère ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 12 septembre au 16 novembre 1917 ; ministre du Travail et de la Prévoyance sociale du 16 janvier 1921 au 15 janvier 1922 ; ministre du Travail et de l'Hygiène du 29 mars au 9 juin 1924 ; ministre du Commerce et de l'Industrie du 29 octobre 1925 au 23 juin 1926 ; ministre des Travaux publics du 23 juin au 19 juillet 1926, http://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/daniel_vincent_charles1382r3.html, consulté en octobre 2013.

³⁸⁰. Ainsi qu'il se présente dans *Souvenirs*, voir première partie.

³⁸¹. Sans pouvoir dater plus avant cette adhésion, il apparaît que Georges Huisman devient membre du parti radical en 1924, année d'intenses engagements auprès de la SDN et du militantisme pour la réforme de l'Université alors qu'il est professeur à Douai. La tradition politique du Nord est telle qu'elle a pu effectivement attirer et entraîner Huisman précisément à cette période. On ne peut cependant pas non plus exclure l'hypothèse que son adhésion au parti radical soit plus précoce, lors de sa collaboration auprès de Daniel-Vincent, au cabinet du secrétaire d'État à l'Aéronautique, ou tout de suite après la démobilisation.

³⁸². Voir *supra*.

dû vous dire dans quelles conditions spéciales s'est constitué mon cabinet. C'est une technique et j'ai dû décliner des collaborations qui m'étaient recommandées de haut. Je vous remercie de votre fidèle et bon souvenir et je vous serre moi aussi les mains³⁸³. »

Georges Huisman doit donc attendre la victoire du Cartel des gauches, puis la chute du premier gouvernement Herriot pour que Daniel-Vincent retrouve un portefeuille ministériel. Le 11 mai 1924, la victoire du Cartel signe le désaveu de la politique étrangère à l'égard de l'Allemagne et pousse à la démission le président de la République, Alexandre Millerand (1859-1943). Le radical Gaston Doumergue (1863-1937) lui succède et appelle à la présidence du Conseil le chef de son parti, Édouard Herriot (1872-1957)³⁸⁴, en remplacement de l'ordonnateur de l'occupation de la Ruhr, Raymond Poincaré (1860-1934). Herriot adopte une politique d'ouverture : acceptation du plan Dawes³⁸⁵ sur les réparations, évacuation de la Ruhr, admission de l'Allemagne au sein de la Société des nations, reconnaissance de l'URSS. La crise monétaire entraîne la chute de son gouvernement³⁸⁶, auxquels succèdent ceux de Paul Painlevé (1863-1933)³⁸⁷, Aristide Briand (1862-1932)³⁸⁸, puis de Poincaré³⁸⁹, qui accomplit la stabilisation du franc et signe la chute du Cartel.

Dans cette configuration, Charles Daniel-Vincent revient aux affaires comme ministre du Commerce et de l'Industrie entre le 29 octobre 1925 et le 23 juin 1926 dans les gouvernements Painlevé (3) et Briand (8 et 9), avant de devenir un éphémère ministre des Travaux publics du 23 juin au 19 juillet 1926 (dernier gouvernement Briand). Cette fois, Georges Huisman est membre de chacun des cabinets constitués. Au plan artistique, il vit alors aux premières loges la clôture des festivités de l'exposition des Arts décoratifs de 1925, placée sous l'autorité du ministre du Commerce. Décidée avant la Première Guerre mondiale et reportée à cause d'elle, elle se tient du 28 avril au 25 octobre 1925³⁹⁰. La collaboration entre Daniel-Vincent et Huisman s'interrompt avec l'élection du député au siège de sénateur du Nord, le

³⁸³. Lettre-carte du ministre du Travail, C. Daniel-Vincent à G. Huisman du 17 avril 1924, AFH.

³⁸⁴. Édouard Herriot est à la tête du parti radical de 1916 à 1926, de 1931 à 1936 et de 1945 à 1957 ; le député radical-socialiste du Vaucluse, Édouard Daladier, qui fut l'élève d'Édouard Herriot, entre au gouvernement formé par ce dernier. Dès 1926, Daladier, dirigeant l'aile gauche du Parti radical, s'oppose à Herriot, jugé trop conciliant avec les modérés et le remplace à la présidence du parti radical en 1927, voir notices biographiques et politiques, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/presidents/edouard_herriot.asp ; <http://chsp.sciences-po.fr/fond-archiv/daladier-edouard>, consultées en octobre 2013.

³⁸⁵. Plan Dawes (1^{er} septembre 1924-31 août 1929), <http://www.universalis.fr/encyclopedie/plan-dawes/>, consulté en octobre 2013.

³⁸⁶. Du 14 juin 1924 au 10 avril 1925. Herriot sera de nouveau un chef éphémère de gouvernement deux jours, du 19 au 21 juillet 1926.

³⁸⁷. Gouvernement Paul Painlevé 2 du 17 avril 1925 au 27 octobre 1925 et 3 du 29 octobre 1925 au 22 novembre 1925, voir notice biographique, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/presidents/paul_painleve.asp, consultée en octobre 2013.

³⁸⁸. Gouvernement Aristide Briand 8 du 28 novembre 1925 au 6 mars 1926, 9 du 9 mars 1926 au 15 juin 1926 et 10 du 23 juin 1926 au 17 juillet 1926, voir notice biographique, <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/briand/> consultée en octobre 2013

³⁸⁹. Gouvernement Raymond Poincaré 4 du 23 juillet 1926 au 6 novembre 1928 et 5 du 11 novembre 1928 au 27 juillet 1929.

³⁹⁰. L'exposition n'a pas la même ampleur qu'une exposition universelle, mais elle n'en est pas moins la manifestation d'une nouvelle ère sous le signe de la modernité par la présence de nouvelles inventions (aviation, automobile, radio, cinéma muet) et l'évolution des mœurs. Vingt et un pays y participent et son retentissement est international, en particulier par l'architecture et de la décoration intérieure « modernes » qui rompent avec les canons du XIX^e siècle.

29 mai 1927³⁹¹. Elle laisse Huisman orphelin d'un mentor politique, ce qui, d'après son fils Denis, l'affecte réellement³⁹². Quelques années plus tard, en octobre 1930, Daniel-Vincent, interrogé par Paul Doumer, appuie la candidature de Huisman au poste de directeur de son cabinet à la présidence du Sénat :

Mon cher Huisman,

En même temps que votre lettre, je reçois un mot de Mr. Doumer, qui me demande mon avis sur les projets qu'il a en ce qui vous concerne. Je lui réponds immédiatement. Je lui dis ce que je pense. Et je marque que ce n'est point par le hasard de relations accidentelles que je vous ai connu et apprécié, mais sur le terrain de l'action à la V !!!

Et je lui dis le reste.

Puisque cela paraît vous chanter – et vous avez grandement raison – je souhaite vivement vous voir prochainement dans la maison où je suis.

Cordialement à vous.

Daniel Vincent³⁹³.

Cette traversée du désert politique motive certainement en partie l'incursion active de Huisman dans le monde de l'édition, sans pour autant combler le manque, tant ces tâches sont par nature opposées. En 1929, à 40 ans, Huisman doit surmonter de plus un problème de santé et une opération chirurgicale: « Depuis que je suis mal portant, je pense à la mort chaque jour, plusieurs fois par jour [...]. Je travaille beaucoup moins: ce n'est pas paresse. J'ai des heures, des journées d'engourdissement. Actuellement, le travail m'est devenu souvent pénible³⁹⁴. » On repère effectivement cette insatisfaction dans les quelques notes personnelles rapidement écrites, alors que la maladie l'expose à une mélancolie certaine:

Hélas, maintenant tout est fini pour moi. Je ne sais même pas si je pourrai achever les quelques travaux en cours. J'étais aussi doué pour l'histoire de l'art que pour l'histoire proprement dite. J'aurais voulu consacrer des années de ma vie à aller de l'une à l'autre, écrivant un livre sur l'architecture, puis sur Paris, sur l'art médiéval, puis sur Étienne Marcel, *étudiant* les primitifs ou la Révolution Française.

J'étais capable aussi de grouper des énergies, des bonnes volontés, de les entraîner derrière un programme. Ma collection « À travers l'art français » à peine à ses débuts n'en est qu'une timide esquisse. Et j'avais aussi le goût de la littérature pure, de l'action. L'année passée rue de Grenelle avec Daniel Vincent, celle de la Guerre à l'Aéronautique comptent parmi celles qui me furent les plus précieuses, les plus remplies³⁹⁵.

³⁹¹. En 1927, à la suite du décès du sénateur du Nord, Asqual, une élection partielle a lieu le 29 mai. Daniel-Vincent est élu au troisième tour de scrutin par 1 259 voix sur 2 520 votants. Réélu le 16 octobre 1932, toujours au troisième tour, par 1 345 voix sur 2 609. Au palais du Luxembourg où il se fait inscrire au groupe de la Gauche démocratique radicale et radicale-socialiste, il fait partie de la commission de l'armée dont il deviendra président en 1936, et de la commission de l'air. Il intervient sur les sujets qui lui sont chers, notamment à l'occasion de chaque discussion budgétaire. Entre-temps, il devient membre du conseil de l'université de Lille (1929), président du conseil supérieur des transports et président du Conseil général du Nord (1933). Le 10 juillet 1940 il vote les pleins pouvoirs au gouvernement du maréchal Pétain, http://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/daniel_vincent_charles1382r3.html consulté en octobre 2013.

³⁹². Entretien avec Denis Huisman, octobre 2013.

³⁹³. Lettre du 22 octobre s.d. du sénateur Daniel-Vincent à Georges Huisman, AFH.

³⁹⁴. Georges Huisman, « notes personnelles », août 1929, AFH.

³⁹⁵. Georges Huisman, « notes personnelles », sd, circa 1929, AFH.

Un nouveau modèle en politique

La santé petit à petit recouvrée, c'est Henri Berr qui offre à Huisman un nouvel horizon politique en le recommandant à Paul Doumer qui, dans les derniers mois de son mandat, recherche un universitaire pour diriger son cabinet au Sénat.

Paul Doumer (1857-1932) et Henri Berr étaient de très proches amis, le premier ayant soutenu l'œuvre intellectuelle du second et permis la création de Centre international de synthèse³⁹⁶. Au profil typique de la méritocratie républicaine, Paul Doumer est né à Aurillac dans le Cantal et est d'origine sociale très modeste. L'ancien professeur de mathématiques et journaliste reçoit sa formation politique comme adjoint au maire de Laon (Aisne) et chef de cabinet du président de la Chambre des députés Charles Floquet³⁹⁷. Il acquiert au cours de sa carrière une double compétence, en matière de finances publiques et d'affaires étrangères qui fonde son autorité et le conduit à la présidence du Sénat³⁹⁸. Il y est élu du 14 janvier 1927 au 15 janvier 1931³⁹⁹. Pour avoir perdu trois fils lors de la Grande Guerre, André lieutenant de l'armée de terre le 24 septembre 1914, René capitaine de l'aviation le 16 avril 1917 et Marcel capitaine d'aviation le 28 juin 1918⁴⁰⁰, le couple Doumer suscite une respectueuse compassion auprès de la population française.

Au Sénat, la quarantaine mélancolique de Huisman va rapidement laisser place à une activité excitante. Il se consacre à la campagne de Paul Doumer pour son élection à la présidence de la République. Sans adversaire sérieux, Paul Doumer est favori mais se voit inquiéter, deux jours avant le scrutin, par la candidature surprise d'Aristide Briand (1862-1932). L'autorité respectueuse de Doumer est ébranlée par la grande œuvre pacifique de Briand, l'ardent défenseur de la réconciliation franco-allemande pour la paix et la stabilité en Europe⁴⁰¹. En tête au premier tour, Paul Doumer n'atteint cependant pas la majorité absolue nécessaire à sa victoire (Doumer : 49,28 % ; Briand : 44,70 %). Alors que Briand prend la décision de se retirer entre les deux tours, le sénateur du Lot-et-Garonne Pierre Marraud (1861-1958) affronte Doumer sans grande chance malgré le soutien de la gauche (Doumer : 57,08 % ; Marraud : 37,83 %). Paul Doumer est élu président de la République le 13 juin 1931, jusqu'à sa mort le 7 mai 1932, suite à l'attentat perpétré la veille par Paul Gorgulov (1895-1932).

³⁹⁶. Voir *supra*.

³⁹⁷. Charles Floquet (1828-1896) est président de la Chambre des députés sur la période de 1885 à 1888, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/presidents/charles_floquet.asp consulté en octobre 2013.

³⁹⁸. Paul Doumer est d'abord élu de l'Aisne en 1888, puis de l'Yonne en 1896, après avoir été ministre des Finances en 1895. Il est ensuite nommé président de la Chambre de 1905 à 1906. Il entre ensuite au Sénat. Il y est rapporteur général de la Commission des finances, devient ministre des Finances de 1921 à 1922 dans le cabinet Briand, puis est élu président de la Commission des finances au Sénat et redevient ministre dans le huitième cabinet Briand en 1925. Il est élu président du Sénat du 14 janvier 1927 au 15 janvier 1931. Voir biographie de Paul Doumer en ligne, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/presidents/paul_doumer.asp, consultée en octobre 2013.

³⁹⁹. René Jaubert, « M. Paul Doumer, président du Sénat », *Le Miroir du Monde*, Paris, 18 avril 1931,

⁴⁰⁰. *Les Frères Doumer*, Paris, Librairie Vuibert, 1920. Ce livre fait partie de la bibliothèque de Georges Huisman.

⁴⁰¹. Voir la notice biographique et politique précise et détaillée, <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/briand/>, consulté en octobre 2013.

Si cette période reste un peu mystérieuse en l'état de nos recherches⁴⁰² et seulement étayée par les papiers privés et des coupures de presse de la période, elle apparaît paradoxalement comme une sorte de sésame dans l'itinéraire politique de Georges Huisman. C'est en effet un temps d'extrême sociabilité politique ; un temps de mondanités aussi, au sein de la plus haute sphère du pouvoir. Elle fait de Georges Huisman un homme désormais identifiable et identifié. Cette notoriété semble d'ailleurs exacerber l'antisémitisme au sein de certains groupes extrémistes.

Pour preuve, cet article du *Charivari* le 23 janvier 1932 :

M. Paul Doumer a cru devoir amener avec lui, à l'Élysée, un petit scrivaillon nommé Huisman, qu'il s'était laissé coller comme secrétaire, pendant les derniers mois de sa présidence du Sénat.

On voyait ce Huisman déambuler d'un air fat et avantageux dans la grande salle des Conférences, où, quand il abordait un sénateur, il paraissait toujours le prendre sous sa protection et lui faire un grand honneur en daignant s'entretenir avec un membre de la Haute Assemblée.

Depuis que M. Paul Doumer a conservé près de lui, à l'Élysée, ce piètre personnage, celui-ci se prend, évidemment, pour le président de la République.

Il affecte un air condescendant, aussi burlesque qu'irritant, à l'égard de tout ceux qu'il a mission de recevoir à l'Élysée. Il s'est même risqué à donner des conseils aux parlementaires appelés en consultation pendant la crise.

Ce pauvre type aurait fait la joie de Drumont, qui connaissait bien les gens de cette race, toujours prêts à écraser l'Aryen quand on a la faiblesse de leur concéder un titre ou une autorité quelconque.

Ajoutons, pour être complet, que ce Huisman est un talmudiste fanatique, qui a pour les chrétiens les sentiments du Sémite pour le roumi⁴⁰³.

Le personnel civil et militaire de la présidence de la République se répartit le service et la protection du président. Georges Huisman est le chef de la maison civile, avec le titre de Secrétaire général. Le général de division Braconnier est le chef de la maison militaire, avec les titres de secrétaire général et chef de la maison militaire. La composition de la maison civile est volontairement restreinte et fixée dans sa composition depuis le début du siècle⁴⁰⁴. Georges Huisman est assisté d'un directeur

⁴⁰². Nous n'avons pas pu aisément identifier d'archives publiques concernant le secrétariat de la présidence du Sénat, sous la présidence de Paul Doumer (1927-1931) comme sous celle de Jules Jeanneney (1932-1940). À la réponse négative de la division des archives du Sénat, la piste de l'existence ou non d'une série concernant le Sénat aux Archives nationales n'a pas été approfondie. Même résultat pour la maison civile de la présidence de la République, voir courrier du 11 mars 2010 de Daniel Sibilia de la division des archives du Sénat : « Madame, Nous n'avons malheureusement pas trace de M. Georges Huisman. Il n'existe pas de dossier administratif, il semble donc qu'il n'était pas fonctionnaire. De plus, de la III^e République nous n'avons, de la présidence du Sénat, que des documents concernant l'élection de son président et très peu concernant l'activité et la gestion de la présidence (en fait rien qui peut nous informer de la présence de M. Huisman). »

⁴⁰³. « Le choix malencontreux », *Le Charivari*, Paris, n° 291, 23 janvier 1932, p. 11.

⁴⁰⁴. Gilles Le Béguec, « Les entourages des chefs de l'État sous les III^e et IV^e Républiques », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, 8, mai-août 2009 : « L'organisation de ce cabinet civil est à peu près fixée, à quelques détails près, depuis le septennat d'Emile Loubet et la création du secrétariat général de la présidence en 1900. La maison civile du président comprend donc un secrétaire général (Jules Michel pendant la présidence Doumergue, Georges Huisman durant la présidence de Paul Doumer, André Magre durant la présidence d'Albert Lebrun), un directeur ou, le vocabulaire usuel demeurant toujours un peu flou, un chef de cabinet (Georges Michel auprès de Gaston Doumergue, Alfred Grou auprès de Paul Doumer, René Ferry auprès d'Albert Lebrun) épaulé parfois par un chef adjoint (le gouverneur des Colonies Oswald Durand dans l'équipe Lebrun), un chef du secrétariat particulier et un petit nombre d'attachés (parés

de cabinet, Alfred Grou, conseiller référendaire à la Cour des Comptes ; d'un directeur adjoint, chef du secrétariat particulier, Gustave Hannoun ; d'un sous-directeur de cabinet, René Serre, et d'un attaché, Jean Perreau-Pradier. La filière de recrutement dépend très intimement des choix du président de la République qui, assez légitimement, s'entoure de personnalités l'ayant déjà secondé à d'autres fonctions.

Familiarité et fidélité avant tout, comme le précise l'historien Gilles Le Béguec⁴⁰⁵:

En règle générale, et tout spécialement pour ce qui concerne les fonctions les plus importantes, la composition de ces entourages est marquée par un haut degré de stabilité, durant la durée d'une présidence donnée, il va de soi. L'une des raisons de cette stabilité tient au fait que les chefs de l'État des années 1900-1940 préfèrent s'entourer de fidèles, c'est-à-dire d'hommes qu'ils connaissent bien et qui ont déjà travaillé auprès d'eux à d'autres occasions, au sein notamment des cabinets qui les ont secondés dans tel ou tel ministère, ou dans l'équipe de leurs collaborateurs à la présidence d'une assemblée parlementaire. La manière dont s'est entouré Paul Doumer en 1932 est tout à fait caractéristique à cet égard : le secrétaire général de l'Élysée, Georges Huisman, avait dirigé le cabinet de Paul Doumer – depuis une petite année seulement d'ailleurs – à la présidence de la Chambre haute ; le directeur de cabinet, Alfred Grau, avait été recruté par Paul Doumer, en qualité de chef adjoint, lors du passage, dès 1905, du futur chef de l'État au « perchoir » du Palais-Bourbon et il avait continué à l'épauler dans des postes très divers, en particulier à la présidence du Sénat (toujours en qualité de chef-adjoint) ; les attachés Gustave Hannou, Jean Perreau-Pradier et René Serre étaient également issus de ce même vivier de l'équipe installée au Palais du Luxembourg⁴⁰⁶.

La maison militaire est plus étoffée. Le général Braconnier compte dans son équipe plus d'une quarantaine de personnes⁴⁰⁷. Précisons aussi que la présidence de la République fonctionne avec des services indépendants ayant la charge du palais de l'Élysée : un service d'architecture (également responsable des jardins), un service de conservation, attaché à l'administration des Beaux-Arts, et une liaison directe avec l'administrateur du Mobilier national⁴⁰⁸. Le secrétaire général civil n'a donc pas les

du titre plus flatteur de « sous-directeurs » du temps d'Albert Lebrun). Apparue lors de l'épisode Millerand, la fonction de secrétaire général-adjoint n'a pas survécu à la démission forcée du chef de l'État au lendemain de la victoire du Cartel des gauches. Il faudra attendre, comme on sait, l'élection de Georges Pompidou et l'attribution à Édouard Balladur d'un poste de secrétaire général-adjoint pour qu'une très longue parenthèse soit refermée», <http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=08&rub=dossier&item=79>, consulté en octobre 2013.

⁴⁰⁵. Gilles Le Béguec (1943) est agrégé d'histoire et docteur ès lettres, avec une thèse, soutenue en 1989 et dirigée par René Rémond, *L'Entrée au Palais-Bourbon : les filières privilégiées d'accès à la fonction parlementaire (1919-1939)*. Spécialiste des organisations politiques et des apprentissages politiques, il est professeur d'histoire contemporaine à l'université de Paris X-Nanterre et chercheur rattaché au Centre d'histoire de Sciences Po, <http://chsp.sciences-po.fr/chercheur-associe/le-beguec>, consulté en octobre 2013.

⁴⁰⁶. *Ibid.*

⁴⁰⁷. Dont sept attachés à la personne du président de la République, un commandant militaire du Palais, un médecin lieutenant colonel et une trentaine de personnes faisant parti du personnel militaire adjoint, d'après la brochure-annuaire du personnel civil et militaire du palais de l'Élysée de 1931, AFH.

⁴⁰⁸. À l'époque, Guillaume Janneau (1887-1968), futur collaborateur de Huisman lors de son mandat à la direction des Beaux-Arts. Diplômé de l'École du Louvre, Guillaume Janneau fut inspecteur adjoint puis inspecteur des Monuments historiques, administrateur général du Mobilier national et des manufactures nationales de Beauvais et des Gobelins, puis de Sèvres, professeur titulaire (jusqu'en 1958) puis professeur honoraire de la chaire d'art appliqué au Conservatoire national des arts et métiers. Guillaume Janneau a laissé une *Histoire des arts techniques*. Il collabora

questions architecturales et décoratives sous sa responsabilité. Il endosse les responsabilités de la relation avec les ministères⁴⁰⁹, de la liaison avec les préfets et les directeurs d'établissements ou d'administrations publiques, de l'attribution de droits et prérogatives⁴¹⁰. Ainsi définies, les attributions du secrétaire général civil permettent d'imaginer la fonction de Georges Huisman à la présidence de la République. On comprend instantanément que cette fonction embrasse l'ensemble des politiques publiques, en dehors de celles ayant trait à la défense et aux colonies⁴¹¹. Elle suppose un contact direct avec l'ensemble des acteurs du monde politique et de la haute fonction publique. À 42 ans, Georges Huisman apprend donc à connaître le premier cercle du monde politique français.

Le peu d'archives disponibles s'explique aussi par la brièveté de la période : onze mois. Les quelques traces restées à Valmondois éclairent trois moments : l'installation de Paul Doumer à l'Élysée, la crise ministérielle de janvier 1932 et la mort du président de la République. Pour le premier temps, Georges Huisman a conservé dans ses papiers une trace de la politique de communication : un portrait du président à l'Élysée réalisé par le journaliste diplomatique indépendant Albert de Gobart⁴¹², qui collabore avec les quotidiens *Le Soir* et *L'Intransigeant*. Avec de légères variantes, paraissent donc dans la presse, le vendredi 30 octobre 1931, deux portraits d'un président modeste et travailleur, posant en grand sage⁴¹³. Pour le deuxième temps, Paul Doumer, dans la continuité de son prédécesseur Gaston Doumergue, a confié le 13 juin 1931 à Pierre Laval le soin de constituer son deuxième cabinet (13 juin 1931-12 janvier 1932). La première crise du septennat, en janvier 1932, est liée à la politique étrangère et aux tensions internationales dans la perspective des deux réunions à venir : la conférence de la Société des nations pour le désarmement qui s'ouvre à Genève le 2 février 1932, puis la conférence de Lausanne au printemps⁴¹⁴. La volonté politique est d'associer l'ensemble des partis de gouvernement à la conduite des affaires publiques à la veille de ces importantes réunions internationales. La crise de régime se solde par le renversement du troisième cabinet Laval (14 janvier

également à diverses revues d'art de mobilier, tapisserie, peinture, styles, voir fonds privés 531AP–Guillaume Janneau, http://daf.archivesdefrance.culture.gouv.fr/sdx-222-daf-bora-ap/ap/fiche.xsp?id=DAFANCH00AP_531AP, consulté en octobre 2013.

⁴⁰⁹. Présidence du Conseil, Affaires étrangères, Justice, Intérieur, Finances, Budget, Instruction publique et Beaux-Arts, Commerce et Industrie, PTT, Agriculture, Travail et Prévoyance sociale, Santé publique.

⁴¹⁰. Dans les papiers de Georges Huisman figure une note technique dactylographiée précisant les attributions des maisons civile et militaire : « Maison civile : attributions du secrétaire général civil de la présidence de la République et maison militaire : attributions du général de division, secrétaire général militaire de la présidence de la République », note dactylographiée, palais de l'Élysée, 1931, AFH.

⁴¹¹. À l'exception première de la politique de défense. La liaison avec les ministères liés à la défense nationale, aux infrastructures du pays et à son empire colonial, ne relève pas des attributions de la Maison civile mais de la maison militaire, in « Maison civile : attributions du secrétaire général civil de la présidence de la République et maison militaire : attributions du général de division, secrétaire général militaire de la présidence de la République », AFH.

⁴¹². Notice biographique, <http://www.medias19.org/index.php?id=12799>, sources *Qui êtes-vous ? Annuaire des contemporains*, 1924, consultée en octobre 2013.

⁴¹³. A. de Gobart, « À l'Élysée, la vie d'un président, *Le Soir*, 30 octobre 1931 et A. de Gobart, « La vie d'un président de la République », *L'Intransigeant*, 30 octobre 1931.

⁴¹⁴. Qui va se dérouler du 16 juin au 19 juillet 1932 et annuler les réparations de guerre dues par l'Allemagne dans le cadre du traité de Versailles.

1932-16 février 1932) et l'installation du troisième cabinet Tardieu (20 février 1932-10 mai 1932)⁴¹⁵, avec cependant peu de changements dans les équipes ministérielles.

À Valmondois est conservée la liasse des consultations du président de la République, le 13 janvier, entre 9 heures 30 et 18 heures avec le(s) nom(s) recommandé(s) par les personnalités consultées. Laval emporte largement les suffrages des présidents des chambres et des grands partis politiques⁴¹⁶, avant d'être renversé par le Sénat au bénéfice d'André Tardieu un mois plus tard. Les notes consultatives commandées par Georges Huisman mettent en lumière le souci des affaires étrangères chez Paul Doumer. Ce sont en effet des consultations à propos, d'une part, de la crise financière de l'Allemagne et de la gestion possible du problème épineux des réparations auquel le pays ne peut faire face et, d'autre part, des échanges concernant la coopération franco-anglaise en lien avec l'ancien ambassadeur de Grande-Bretagne en France Lord Derby. Pour le troisième temps, les documents retrouvés concernent les hommages successifs à Paul Doumer, auxquels Georges Huisman participe. Le tout premier recensé est l'hommage de la *Revue politique et parlementaire* dans son numéro du 10 juin 1932, écrit par Huisman lui-même⁴¹⁷.

Si proche du drame, l'auteur introduit son texte par ces mots : « Dans cette *Revue* qui était si chère au président Paul Doumer [...] dont il lisait si attentivement chaque livraison, nous aurions voulu graver en l'honneur de celui que nous pleurons une stèle digne de son héroïsme et de ses vertus. Mais nous sommes encore si près du drame atroce qu'un collaborateur tout vibrant d'admiration et de reconnaissance à l'égard du grand président se sent encore hors d'état de consacrer à sa mémoire des pages longuement mûries. Qu'on veuille bien considérer ces simples notes comme la plus modeste et la plus affectueuse des gerbes, déposée avec piété et ferveur sur la tombe béante. » Dans un style moins pompeux, le portrait intégral est sensible. Il représente une belle notice biographique de Paul Doumer et renseigne aussi sur la fonction de Huisman à ses côtés. Il nous semble particulièrement remarquable dans sa conclusion très engagée en faveur de l'entente franco-anglaise. Elle est à l'image de la conviction du président défunt et, dans la *Revue politique et parlementaire*, elle résonne comme un programme politique véritable :

Partisan résolu de la Société des nations, dont il suivait les travaux avec sa méthode coutumière, attentif aux transformations incessantes de l'Europe et du monde, le président Paul Doumer estimait qu'une parfaite communauté de vues entre la France et l'Angleterre constituait le meilleur gage de la paix mondiale.

Il nourrissait une admiration profonde à l'égard du peuple anglais qu'il avait vu à l'œuvre sous toutes les latitudes, et saisissait avec empressement toute occasion d'exalter l'amitié franco-britannique ; il entretenait des relations personnelles, étroites, suivies avec beaucoup d'hommes d'État britanniques et il professait à l'égard de Lord Tyrrell une sérieuse et bien vive amitié. Ses efforts très résolus tendaient à faire revivre, dans

⁴¹⁵. Voir <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/legislatures3rep.asp>, consultée en octobre 2013.

⁴¹⁶. Lors de la consultation de Paul Doumer, Laval remporte les soutiens de MM. Lebraun et Bouisson, présidents du Sénat et de la Chambre des Députés ; des deux doyens d'âge des Chambres ; des représentants de l'ensemble des partis de gauche : la Gauche démocratique, M. Bienvenu-Martin, du Parti radical, M. Herriot du Parti socialiste, M. Blum, etc., AFH.

⁴¹⁷. Georges Huisman, « Le président Paul Doumer au travail », *La Revue politique et parlementaire*, Paris, 451, 39^e année, 10 juin 1932, p. 401-408.

son esprit et dans sa forme, cette entente cordiale dont il avait été un des premiers artisans ; aucune tâche ne lui était plus chère.

Le jour même de sa mort, il réfléchissait longuement au discours qu'il voulait prononcer le 16 mai à Thiepval en présence du prince de Galles : son dessein était d'affirmer une profession de foi ardemment anglophile. Il s'essayait aussi, en vue du même discours, à trouver quelque expression nouvelle, capable de rajeunir et de revivifier ces deux mots d'Entente cordiale.

Ainsi, sa dernière tâche à sa table de travail, ses dernières pensées politiques ont été à la fois pour l'Angleterre et pour la France, qu'il rêvait étroitement associées dans la paix, et pour la paix, comme elles l'avaient été dans la guerre⁴¹⁸.

Georges Huisman a par ailleurs conservé dans ses papiers plusieurs hommages rendus au président défunt. Il y a celui du directeur de l'Office national des universités et écoles françaises, Charles Petit-Dutaillis (1868-1947)⁴¹⁹. L'historien et historien d'art du Moyen Âge, professeur très apprécié de Georges Huisman, faisait partie des intellectuels proche de Doumer.⁴²⁰ Il y a également le récit de Pierre Ladoué⁴²¹, trésorier de l'Association des écrivains combattants, organisatrice du salon du livre où Doumer fut assassiné. En 1933, en guise d'hommage mémoriel, Ladoué livre ses « notes d'un témoin » de l'assassinat⁴²². Enfin, Huisman a conservé la brochure de l'inauguration du buste de Paul Doumer, sculpté par Raymond Sudre (1870-1962) et inauguré dans la salle du conseil du Centre international de synthèse le 21 avril 1934. Cette brochure contient les allocutions des éminents intellectuels proches de Paul Doumer : Henri Berr, directeur du centre, Paul Labbé⁴²³, secrétaire général de l'Alliance française, Paul Lemoine⁴²⁴, directeur du Muséum d'histoire naturelle, Paul Pelliot⁴²⁵, issu de l'École française d'Extrême-Orient et professeur au Collège de France, Charles Petit-Dutaillis et Jules Toutain⁴²⁶, secrétaire général de la Société des fouilles archéologiques⁴²⁷.

⁴¹⁸. *Ibid.*, p. 408.

⁴¹⁹. Charles Edmond Petit-Dutaillis (1868-1947) est un historien médiéviste français, archiviste paléographe en 1890 et agrégé d'histoire la même année. Une génération précédente, il a le même parcours universitaire que Georges Huisman. Spécialiste de l'histoire du Moyen Âge en France et en Angleterre, il est membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, voir <http://irhis.recherche.univ-lille3.fr/00-SiteUniversite/htdocs/petit-dutaillis.html>, consulté en octobre 2013. Dans *Souvenirs*, Georges Huisman l'évoque comme l'un de ses modèles, au moment où il décide de préparer l'agrégation d'histoire en parallèle à sa formation à l'École des Chartres, voir *Souvenirs* en annexe.

⁴²⁰. Charles Petit-Dutaillis, « Hommage à Paul Doumer », *Rapport de l'assemblée générale de l'Office national des universités et écoles françaises*, Paris, 13 avril 1932.

⁴²¹. Pierre Ladoué (1881-1973) est un futur collaborateur de Georges Huisman à la direction des Beaux-Arts, conservateur des musées nationaux et inspecteur général des Beaux-Arts, en poste au château de Versailles à partir de 1938 (jusqu'en 1941). Ancien combattant de la Première Guerre mondiale, auteur de romans et poèmes, il fait partie, en 1919, des membres fondateurs de l'Association des écrivains combattants.

⁴²². Pierre Ladoué, « Notes d'un témoin », *Bulletin des écrivains anciens combattants*, Paris, février 1933.

⁴²³. Paul Labbé (1867-1943), voir notice nécrologique,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geo_0003-4010_1945_num_54_293_12965

⁴²⁴. Paul Lemoine (1878-1940), voir notice biographique, <http://www.anales.org/archives/x/lemoine4.html>, consultée en octobre 2013.

⁴²⁵. Paul Pelliot (1878-1945), voir notice biographique, <http://www.efeo.fr/biographies/notices/pelliot.htm>, consultée en octobre 2013.

⁴²⁶. Jules Toutain (1865-1961), voir notice nécrologique,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ephe_0000-0002_1960_num_73_69_18066, consultée en octobre 2013.

⁴²⁷. Inauguration du buste de Paul Doumer, *Centre international de synthèse*, Paris, 21 avril 1934.

Après le choc de l'assassinat, Georges Huisman retrouve le chemin du Sénat. Lorsque Jules Jeanneney (1864-1957)⁴²⁸ succède à Albert Lebrun à la présidence de la Haute Assemblée le 3 juin 1932, il fait appel à lui au secrétariat de la présidence. Nous ne disposons d'aucun document d'archives. Toutefois, les quelques lettres de Jeanneney figurant dans la correspondance privée témoignent d'une réelle affection à l'égard de Huisman⁴²⁹. Dans les mémoires du président du Sénat, on trouve une référence à Georges Huisman, fait suffisamment rare pour être signalé⁴³⁰, car les recherches ont montré qu'on ne trouve pas forcément nommées dans les documents officiels les attributions de ces personnalités à l'ombre du pouvoir, sortes de secrétaires particuliers et d'éminences grises. Jules Jeanneney est réélu le 12 janvier 1933 et le 11 janvier 1934. Huisman reste à ses côtés jusqu'à sa nomination à la direction générale des Beaux-Arts.

⁴²⁸ . Voir notice biographique et politique, http://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/jeanneney_jules1206r3.html, consultée en octobre 2013.

⁴²⁹. Voir archives et bibliographie.

⁴³⁰. Jules Jeanneney, édition établie, présentée et annotée par Jean-Noël Jeanneney, *Journal politique : septembre 1939-juillet 1942*, Paris, Armand Colin, 1972.

Chapitre 3

La vision

Avant qu'il prenne la direction de l'administration des Beaux-Arts, quels sont les choix esthétiques et que peut-on dire de la pensée de Georges Huisman en matière artistique ?

On l'a vu, au cours des années 1920, le jeune intellectuel sans fortune, rescapé de la guerre, choisit d'exercer ses activités professionnelles en triptyque : professeur, homme de lettres, membre de cabinets politiques. Non par indécision, mais au contraire par ambition et avec la détermination de se sentir penseur et acteur du monde nouveau issu de la Grande Guerre. Et d'y trouver sa place. Connaître et comprendre sa pensée esthétique a conduit à nous intéresser en particulier au journaliste, et précisément à sa collaboration, entre 1927 et 1930, à l'hebdomadaire de gauche *La Lumière*⁴³¹.

Membre d'origine de la rédaction du journal, Georges Huisman y tient une rubrique artistique dont il définit le programme dans le premier numéro : « L'art et la démocratie »⁴³². À l'étude de ce corpus de soixante-dix-sept articles⁴³³, il est en effet apparu, que la vision de Huisman se révélait avec une grande clarté au travers des divers champs d'investigation qui lui tiennent à cœur. Six ans avant sa nomination à la direction générale des Beaux-Arts, ce corpus renseigne sur sa perception de l'actualité artistique de l'époque, sur les débats qui mobilisent le monde des arts, sur son engagement de journaliste de gauche. Il dévoile l'homme privé qui, par nécessité et éthique, se montre quelque peu différent de l'homme public, quelques années plus tard. De cet ensemble, on dégage trois engagements significatifs. Le premier révèle l'affinité de Georges Huisman avec la jeune école d'architecture contemporaine. Le deuxième montre son goût en matière picturale. Le troisième met en avant l'importance accordée à l'éducation artistique populaire.

Ce dernier chapitre consacré aux écrits artistiques parus dans *La Lumière* fait une légère entorse au principe chronologique de cette première partie. En devenant le secrétaire de la présidence de la République, le journaliste est, par devoir de réserve, réduit au silence. La collaboration à *La Lumière* précède donc bien cette dernière fonction. Pour autant, au tout début de la décennie suivante, c'est elle qui permet à Georges Huisman de fréquenter les plus hautes sphères de l'État, puis de devenir un candidat légitime à la direction générale des Beaux-Arts.

⁴³¹. Nous présentons plus loin en détail l'hebdomadaire de gauche fondé et dirigé par le journaliste économiste Georges Boris (1888-1960), dont le premier numéro paraît le 14 mai 1927.

⁴³². Georges Huisman, « L'art et la démocratie », *La Lumière*, Paris, 14 mai 1927, p. 15.

⁴³³. Voir liste chronologique des articles écrits par Georges Huisman dans *La Lumière*, voir archives et bibliographie.

« *La Lumière* »

Pendant nos recherches et alors que nous avons identifié l'importance des écrits de Georges Huisman dans cette revue, alors inconnue, Jean-Louis Crémieux-Brilhac (1917)⁴³⁴ publiait sa biographie de Georges Boris⁴³⁵, fondateur et directeur de *La Lumière*. La lecture de cette biographie sensible et la conversation qui a suivi avec l'auteur ont été très utiles à ce travail. Étudiant, Jean-Louis Crémieux-Brilhac se rappelle avoir croisé Georges Huisman à l'occasion d'une épreuve écrite d'examen, que l'inspecteur d'académie venait clore⁴³⁶. S'il connaissait le nom du directeur des Beaux-Arts et avait parcouru une partie de ses textes dans le cadre de son propre travail de recherche, Jean-Louis Crémieux-Brilhac estimait cependant ne connaître ni la personnalité ni l'œuvre de Huisman. Son témoignage était cependant unique pour la connaissance du réseau de sociabilités intellectuelles commun à Boris et Huisman⁴³⁷. En l'écoutant, on plonge dans une aventure de presse de l'entre-deux-guerres, éclectique et moderne, courageuse et clairvoyante, digne et visionnaire :

Ce journal souvent didactique frappe par son éclectisme et l'éventail de ses curiosités. Elles vont de Georges Méliès à Picasso, du problème de l'avortement au soutien enthousiaste apporté à Le Corbusier ; au gré de l'actualité, *La Lumière* remet en honneur des talents méconnus, comme Paolo Ucello, ou célèbre des écrivains ou des cinéastes émergents comme Faulkner ou Pabst. Quand elle débroussaille des domaines économiques, sociaux, scientifiques, elle nourrit ses articles de preuves et de références. Pour dénoncer « L'abomination de la traite des blanches », c'est sur une enquête de la Société des nations qu'elle se fonde, séries statistiques à l'appui. lorsque on parle d'art, on cite Élie Faure ou Henri Focillon ; lorsqu'on lance une enquête sur la recherche scientifique, on recueille les opinions de Langevin, Perrin, Joliot-Curie et l'on en tire les leçons. Cet éclectisme est lui aussi la marque de Boris⁴³⁸.

Un périodique de gauche (1927-1940)

Avant d'entrer plus avant dans l'aventure en question, il est bon de situer *La Lumière* dans le paysage de la presse française de l'entre-deux-guerres. De celle-ci, on retient en priorité sa vénalité, liée aux scandales politico-financiers des années 1930⁴³⁹. *La Lumière* naît effectivement par opposition à ces pratiques⁴⁴⁰. Une autre caractéristique de la presse à cette période est sa créativité et son développement

⁴³⁴. Résistant, homme politique et historien, Jean-Louis Crémieux-Brilhac est né en 1917. Prisonnier en Allemagne, il s'évade en 1941 et gagne l'URSS, où il est interné avant de pouvoir rejoindre la France libre. Après la guerre, il soutient Pierre Mendès-France, et cofonde la Documentation française dont il deviendra directeur. Il est conseiller d'État de 1982 à 1986. À sa retraite, il se consacre à l'histoire des épisodes de la guerre qu'il a vécus, avec trois ouvrages publiés chez Gallimard : *Les Français de l'an 40* (La Suite des Temps, 1990), *La France libre* (La Suite des Temps, 1996), *Prisonniers de la liberté* (Témoins, 2004). Il a obtenu le grand prix Gobert de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre l'année de parution de *Georges Boris, trente ans d'influence* (Gallimard, 2010).

⁴³⁵. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris, trente ans d'influence. Blum, de Gaulle, Mendès-France*, Paris, Gallimard, 2010.

⁴³⁶. Lettre de Jean-Louis Crémieux-Brilhac à l'auteur, le 9 janvier 2011

⁴³⁷. Entretien avec Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Paris, 31 janvier 2011

⁴³⁸. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris...*, *op. cit.*, p. 48-49.

⁴³⁹. Les affaires Stavisky ou Hanau sont l'expression de cette vénalité de la presse. Plusieurs cas de pratiques illicites sont utilisées à des fins économiques ou politiques (augmentation de capital, fonds secrets, utilisation des « signatures », etc.).

⁴⁴⁰. Georges Boris, confronté à cette opacité du financement de la presse, crée son propre journal dans ce contexte.

prodigieux. Lors d'un entretien, Jacqueline Warnod a résumé cela joliment : « Dans l'entre-deux-guerres, si on avait un ami à défendre, on créait un journal⁴⁴¹. » Plus scientifiquement, Pierre Albert dresse un panorama complet des publications de la période dans *L'Histoire générale de la presse française*⁴⁴². « Quatrième pouvoir », la presse écrite acquiert ce statut de noble contre-pouvoir au moment de l'affaire Dreyfus. Elle maintient cette influence sur l'exécutif comme sur le législatif jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Car, malgré l'apparition des actualités cinématographiques et le développement de la radiodiffusion, les nouveaux médias sont encore balbutiants. C'est après la Première Guerre mondiale et la crise du papier qui s'ensuit que la presse se développe considérablement en variété et en diffusion. Les quotidiens de Paris, de diffusion nationale, *Le Petit Parisien*, *Le Matin*, *Le Journal*, *Le Petit Journal* et *L'Écho de Paris* réalisent plus des deux tiers des tirages cumulés et donnent l'impression de « faire l'opinion ». Cependant, l'historien note qu'à partir de 1930, les « cinq grands » voient le déclin progressif de leur tirage et le déplacement de leur lectorat au profit du quotidien de Jean Prouvost, *Paris-Soir*, « dont les formules de présentation et de rédaction bouleversèrent aussi la conception même du journalisme en France⁴⁴³ ». À titre de témoignage, nous avons pu constater à la consultation des papiers privés de Georges Huisman que, alors que l'administration qu'il dirigeait avait la charge officielle d'organiser le voyage des souverains britanniques en France en juillet 1938⁴⁴⁴, le directeur des Beaux-Arts avait justement conservé les éditions des quotidiens nationaux qui couvraient l'événement. Dans la forme, ces reportages accordent bien une part prépondérante au récit et à la photographie, traitée en pleine page.

Quotidiens nationaux /milliers d'exemplaires	Tirage du 1 ^{er} nov. 1917	Tirage du 1 ^{er} mars 1939	Evolution
<i>Le Petit Parisien</i>	1 683	1 022	- 39,3%
<i>Le Matin</i>	999	313	-68,7%
<i>Le Journal</i>	885	411	-53,6%
<i>Le Petit Journal</i>	515	178	-65,4%
<i>L'Echo de Paris - Le Jour</i>	433	184	-57,5%
<i>Paris Soir</i> (1930)		1 739	
Sous-total	4 515 (73%)	3 847 (70%)	-14,8%
<i>L'Intransigeant</i>	255	134	-47,5%
<i>Excelsior</i>	132	133	+0,8%
<i>L'Œuvre</i>	108	236	+118,5%
<i>L'Humanité</i>	66	350	+430,3%
Total Général	6 160	5 500	-10,8%

Source : Bellanger, Godechot, Gural, Terrou, *L'Histoire générale de la presse française*, Paris, Puf, 1972, t. III, p. 428 et 511

⁴⁴¹. Entretien avec Jacqueline Warnod à Paris, octobre 2011.

⁴⁴². Pierre Albert in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral [et al.] (dir.), *Histoire générale de la presse française* – t. III de 1871 à 1940, Paris, Puf, 1972, p. 447-616.

⁴⁴³. *Ibid.*, p. 510-527 et pour la citation p. 522.

⁴⁴⁴. Voir *infra*.

Cependant, ce glissement éditorial vers une presse distractive de large diffusion⁴⁴⁵ laisse une place réelle aux revues d'opinion⁴⁴⁶ et favorise leur développement dans le sillage de l'émergence de ligues et d'associations de défense d'intérêts divers. Beaucoup ne survivent pas à la grande dépression. Or Pierre Albert insiste sur la capacité des périodiques d'idées nés entre-deux-guerres à capter l'essence des idées et débats de la période, leur conférant une influence débordant largement leurs chiffres de diffusion relativement modestes. C'est ainsi que l'auteur situe *La Lumière* en ces termes :

Désormais, plus que le quotidien, c'est l'hebdomadaire et la revue qui servent d'organes aux groupes de pensées et aux partis politiques. [...] De fait, ce furent souvent les hebdomadaires politiques qui exprimèrent avec le plus de netteté les divers courants de la pensée politique si riche de cette période et qui leur procurèrent finalement la meilleure et parfois la plus vaste audience. *La Lumière*, *Marianne* et *Vendredi* nous offrent aujourd'hui un témoignage beaucoup plus clair et plus profond de la pensée radicale et socialiste que *L'Œuvre* ou *Le Populaire*. Les doctrines et les idées de la droite sont plus nettement exposées dans *Candide*, *Gringoire* ou *Je suis partout* que dans *L'Action française*, *Le Matin* ou *l'Intransigeant*⁴⁴⁷.

Aux côtés de *La Lumière*, on trouve deux revues de gauche plus récentes⁴⁴⁸ : *Marianne*, lancée par Gaston Gallimard (1881-1975)⁴⁴⁹ en 1932 et la revue littéraire dans la mouvance du Front populaire, *Vendredi*⁴⁵⁰, créée en 1935 par André Chamson (1900-1983)⁴⁵¹. Les hebdomadaires politico-littéraires de gauche lancés entre-deux-guerres ont un public moins large que leurs concurrents contemporains de droite, *Candide* et *Gringoire*, avec une diffusion presque dix fois moindre. Disponible hors abonnement quasi exclusivement à Paris, *La Lumière* est diffusée au départ à 40 000

⁴⁴⁵. Dans son étude, Pierre Albert détaille les influences sociologiques, économiques et politiques de cette évolution : développement du lectorat féminin, pression des intérêts industriels et financiers désireux de barrer la route aux « dangers » socialiste et communiste, développement de la propagande internationale, dont l'influence sur la presse est une des grandes singularités de la période. Il juge nombreuses les pressions des gouvernements étrangers sur des journaux français, même si l'étude historique en est mal aisée à cause d'un manque réel d'archives. Question cependant essentielle, car c'est à travers les récits et les jugements de la presse que se formaient l'opinion des Français à l'égard des pays qui allaient, en 1939, devenir des ennemis ou des alliés, voir Pierre Albert, *op. cit.*

⁴⁴⁶. Les changements de maquette, avec plus de contenus distractifs et de photos, créent des formules techniques couteuses et ont pour conséquence de réduire ou diluer l'impact du journalisme d'enquête ou de réflexion au sein de la formule rédactionnelle des quotidiens.

⁴⁴⁷. Pierre Albert, *op. cit.*, p. 461.

⁴⁴⁸. Bernard Laguerre, « Marianne et Vendredi : deux générations ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 22, avril-juin 1989, p. 39-44, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1989_num_22_1_2125, consulté en janvier 2014.

⁴⁴⁹. En octobre 1932, Gallimard lance *Marianne*, hebdomadaire au titre sans équivoque, situé politiquement à gauche. L'objectif est de créer un journal dans lequel puissent s'exprimer des auteurs Gallimard comme Gide, Malraux, etc., et de représenter un contrepoids d'opinion face aux nombreux périodiques de droite et d'extrême droite florissant dans ces terribles années 1930. La direction de *Marianne* est confiée à Emmanuel Berl. Son tirage plafonnant à cent vingt mille exemplaires, Gallimard revendra le journal en 1937, <http://www.terresdecrivains.com/L-aventure-de-Vendredi-l-hebdo-du>, consulté en janvier 2014. Voir aussi Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, nouv. éd., Paris, Gallimard, 2006, coll. « Folio ».

⁴⁵⁰. Le premier numéro de *Vendredi* paraît le 8 novembre 1935. Le titre disparaît en décembre 1938. Voir Bernard Laguerre. « Marianne et Vendredi : deux générations ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°22, avril-juin 1989, p. 39-44.

⁴⁵¹. Figure notable parmi les intellectuels engagés dans l'entre-deux-guerres, André Chamson milita aux côtés des partisans du Front populaire, fondant en 1935, avec Jean Guéhenno et André Viollis, l'hebdomadaire *Vendredi*, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/andre-chamson>, consulté en janvier 2014.

exemplaires et atteint une diffusion aux alentours de 75000 exemplaires à partir de 1936. *Gringoire*, en comparaison, démarre à 175 000 exemplaires, avec un pic de diffusion à 650 000 sous le Front populaire et une diffusion de croisière autour de 500 000 jusqu'en 1940⁴⁵².

La rédaction d'origine et sa promesse

Boris et Huisman étaient condisciples de Janson-de-Sailly, « juifs agnostiques formés au sortir de l'affaire Dreyfus », comme l'écrit Jean-Louis Crémieux-Brilhac, l'un bien né (Boris est d'une famille ayant fait fortune dans le négoce avec l'Amérique latine), l'autre moins. Nous ignorons le moment précis de la rencontre de ces deux intellectuels exactement contemporains. À la sortie de la Grande Guerre⁴⁵³, les deux jeunes hommes trouvent dans le journalisme le moyen de participer à une modernisation de l'État démocratique en plaidant deux causes qui leur tiennent à cœur : l'économie pour l'un, l'éducation et la défense de l'art vivant pour l'autre. Ils se retrouvent ainsi journalistes au *Progrès civique*, un hebdomadaire politique et culturel d'union des gauches fondé en 1919 par l'homme de presse et ancien secrétaire de rédaction du *Petit Parisien*⁴⁵⁴, Henri Dumay (1867-1935) : « Diffusé à soixante mille exemplaires, *Le Progrès Civique* s'adresse essentiellement à un lectorat de fonctionnaires, d'enseignants et d'employés. Cette clientèle petite bourgeoise est représentée au conseil d'administration du journal par Émile Glay (1878-1936)⁴⁵⁵, président de la Fédération nationale des amicales d'instituteurs et d'institutrices⁴⁵⁶. » En plaçant *Le Progrès civique* sous l'autorité morale de Ferdinand Buisson (1841-1932)⁴⁵⁷, alors président de la Ligue des droits de l'homme, d'Alphonse Aulard⁴⁵⁸ et du député socialiste Pierre Renaudel (1871-1935)⁴⁵⁹, Dumay attire la jeune intelligentsia de gauche. Dans son récit biographique, Marcelle Huisman rapporte

⁴⁵². Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris...*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵³. Georges Boris est en Suisse, de retour de Ceylan, lorsque éclate le premier conflit mondial, qu'il va passer à Londres : « Classé en décembre 1914 dans le service auxiliaire par le conseil de révision de la Seine, ses capacités commerciales et linguistiques lui valent d'être affecté à Londres, ce qui lui attirera ultérieurement l'étiquette d' « embusqué », *ibid.*, p. 26-27.

⁴⁵⁴. Pour mémoire, les premiers papiers de Huisman sur l'aviation, avant même sa démobilisation, paraissent sous un pseudonyme dans le *Petit Parisien* voir *supra*.

⁴⁵⁵. Disciple de Ferdinand Buisson, Émile Glay, instituteur et pédagogue, a consacré sa vie à la défense des instituteurs, de l'école et de la République. Par delà le Syndicat des instituteurs, il eût un rôle important dans les ligues des droits de l'homme et de l'enseignement. Voir l'hommage contemporain qui lui est rendu à son décès, publié le 5 juin 1937 dans *Le Manuel général de l'instruction primaire*, http://www.inrp.fr/numerisations/manuel-general-instruction-primaire/Fascicules/1937/INRP_MGIP_19370605_FA.pdf, consulté en janvier 2013.

⁴⁵⁶. François Dubasque « *Le Quotidien* (1923-1936), instrument de conquête électorale et relais d'influence », *Le Temps des médias*, 12, janvier 2009, p. 187-202 www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-page-187.htm, consulté en janvier 2013.

⁴⁵⁷. Né dans une famille protestante aisée, Ferdinand Buisson (1841-1932) est un pédagogue, un humaniste et un pacifiste, député radical dans le XIII^e arrondissement de Paris de 1902 à 1924. Licencié ès lettres et agrégé de philosophie, exilé en Suisse pendant le Second Empire, il est à partir de 1878 l'un des bras droit de Jules Ferry. Dreyfusard, il figure parmi les fondateurs de la Ligue des droits de l'homme, qu'il préside jusqu'à sa mort et reçoit le prix Nobel de la paix en 1927. Voir notice biographique http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/femmes/ferdinand_buisson.asp, consulté en janvier 2013.

⁴⁵⁸. Voir notice biographique d'Alphonse Aulard, *supra*.

⁴⁵⁹. Proche de Jaurès, Pierre Renaudel (1871-1935) entre en 1906 à *L'Humanité* où il exerce les fonctions de rédacteur, puis d'administrateur délégué à la rédaction sous la direction de Jaurès. Député du Var de 1914 à 1919 et de 1924 à 1935, http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=6676, consulté en janvier 2013.

que Georges Huisman soignait particulièrement ses articles pour le *Progrès civique*, qui l'affiliait à sa famille intellectuelle de gauche⁴⁶⁰ (par opposition à d'autres articles plus « alimentaires »). Fort du succès et de la manne des lecteurs du *Progrès civique* qu'il décide d'associer financièrement, Dumay lance un quotidien de soutien aux forces de gauche dans la perspective des élections législatives de 1924. Transfuge du *Progrès Civique*, Georges Boris fait partie de l'équipe dirigeante du *Quotidien*, dont le premier numéro paraît le 8 février 1923. « *Le Quotidien* est une expérience journalistique originale fondée sur la participation massive des lecteurs au financement de l'entreprise et sur le rôle de la rédaction qui s'érige en gardienne de l'identité et de l'éthique du journal », écrit François Dubasque⁴⁶¹. Car *Le Quotidien* a deux temps : à l'origine instrument de conquête électorale du cartel des gauches issu du *Progrès Civique*, très proche de la Ligue des droits de l'homme et de la SDN⁴⁶², il devient l'organe d'influence du négociant de cognac Jean Hennessy pour ses propres fins politiques et financières. Georges Boris quitte le journal avec fracas à l'hiver 1927 après avoir découvert les compromissions financières de son directeur⁴⁶³ et la prise de contrôle progressive du journal par Jean Hennessy. Cette trahison de Dumay est à l'origine de la prise d'indépendance de Boris et de la création de *La Lumière*⁴⁶⁴.

« À chaque page de *La Lumière*, nous combattons le mensonge politique, le mensonge social »

Signée d'Alphonse Aulard, cette promesse s'inscrit au frontispice du nouvel hebdomadaire, lancé avec les fonds personnels de Georges Boris. Démissionnaires du *Quotidien* à sa suite, Boris n'a aucun mal à composer le Comité de rédaction politique de *La Lumière* avec les grandes figures morales et intellectuelles⁴⁶⁵ : Alphonse Aulard, Ferdinand Buisson, Émile Glay, le sociologue radical Albert Bayet (1880-1961)⁴⁶⁶ et l'écrivain et journaliste Jean de Pierrefeu⁴⁶⁷. Ainsi *La Lumière* maintient-elle un étroit contact avec la Ligue des droits de l'homme alors très

⁴⁶⁰. Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, *op. cit.*, p. 25-26..

⁴⁶¹. François Dubasque *op. cit.* En étudiant le cas du *Quotidien*, l'auteur réalise une étude de cas sur la presse d'opinion et l'emprise du capitalisme pendant l'entre-deux-guerres.

⁴⁶². La moitié du conseil d'administration du *Progrès civique* participe à la Ligue : Henri Dumay, Alphonse Aulard, Jean Hennessy, Émile Glay, Maxime Leroy, François Albert et Gaston Jèze, ainsi que de nombreux militants du mouvement de soutien à la SDN gravitent autour du journal : Jean Hennessy, Henri Dumay, Pierre Cot et Pierre Brossolette, jeune normalien qui vient seconder Georges Boris au *Quotidien*, etc. (*ibid.*, p. 190-191). Georges Huisman a exactement ce même profil.

⁴⁶³. Georges Boris demande les premiers éclaircissements officiels sur le mode de financement publicitaire du journal au conseil d'administration du 18 novembre 1926, voir Jean Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris...*, *op. cit.*, p. 37-38 et François Dubasque, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁶⁴. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris...*, *op. cit.*, p. 33-41.

⁴⁶⁵. *Ibid.*, p. 38-39.

⁴⁶⁶. Albert Bayet est normalien, agrégé de lettres en 1901 et docteur ès lettres en 1922. En 1923, il devient directeur d'études de la section « Histoire des idées morales » de l'École pratique des hautes études, professeur de sociologie à la Sorbonne, et journaliste. Il est le fils de Charles Bayet, historien de l'art byzantin et le gendre de l'historien Alphonse Aulard. Voir Louis Pinto, « Le débat sur les sources de la morale et de la religion », *Acte de la Recherche en Sciences Sociales*, 3/2004, 153, p. 41-47, www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2004-3-page-41.htm, consulté en janvier 2013.

⁴⁶⁷. Voir *supra*, « L'universitaire engagé ».

puissante⁴⁶⁸, comptant à son apogée des années 1930 plus de 180 000 membres, répartis en 2 400 sections locales⁴⁶⁹.

Jean-Louis Crémieux-Brilhac synthétise en trois mots le projet éditorial du nouveau journal : anticléricalisme, modernité, passion républicaine. Il y décèle trois combats récurrents : dénonciation de la vénalité de la presse, considérée comme le « cancer de la vie démocratique » ; refus des pratiques colonialistes indignes du pays des droits de l'homme ; combat contre la politique monétaire et financière qui conduit au désastre. Malgré le nom de la revue, l'historien précise que Boris, bien qu'entouré de francs-maçons, n'est pas initié. Selon lui, c'est « un signe méritoire d'indépendance en un temps où le tiers des parlementaires radicaux passe pour l'être⁴⁷⁰ ». C'est aussi un autre point commun avec Huisman. Au plan idéologique, Jean-Louis Crémieux-Brilhac est très clair sur la mouvance de gauche à laquelle appartient *La Lumière*, mais insiste sur la compétence économique de son fondateur et son lien direct avec le club de réflexion X-Crise⁴⁷¹, qui fait toute la singularité du journal : « un compagnon de route à la fois indépendant et fidèle de la SFIO, proche idéologiquement de Léon Blum, avec toutefois le souci de se référer constamment aux phénomènes économiques de son temps⁴⁷² ». D'après notre lecture de la biographie, ce sont les affinités de pensée de Boris avec John Maynard Keynes et Franklin Roosevelt qui le rendent si intéressant et audacieux. Car Boris fut l'un des premiers à relayer en France la pensée de l'économiste britannique⁴⁷³ et l'expérience du New Deal américain⁴⁷⁴. On pourrait dire aussi que sa personnalité se rapproche de celle de Keynes en termes de sensibilité aux artistes. En témoigne cette évocation de Roger Stéphane (1919-1994) : « Il manifeste la même ferveur pour un artiste que pour un homme politique, la même compréhension pour une œuvre d'art que pour un événement⁴⁷⁵. »

⁴⁶⁸. Fondée en 1898 pour la défense de Dreyfus, la Ligue des droits de l'homme est devenue une organisation de masse dans l'entre-deux-guerres. Libérée de l'enjeu électoral, elle est un lieu de militantisme républicain, démocrate et moral de grande influence dans les débats de la société. Recrutant principalement ses membres parmi les enseignants et universitaires, son poids dans l'opinion est considérable. La Logue défend la paix, la justice sociale, la lutte pour les fonctionnaires et contre le fascisme. À partir du 6 février 1934, son rôle en faveur du rassemblement des forces de gauche et dans la victoire du Front populaire en 1936 est primordial. Pour l'histoire et l'influence de la Ligue, voir Emmanuel Naquet, *La Ligue des droits de l'homme : une association en politique (1898-1940)*, thèse IEP Paris, 2005, <http://spire.sciences-po.fr/hdl:/2441/53r60a8s3kup1vc9kd50o6i33/resources/naquet-hist-2005.pdf>

⁴⁶⁹. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris...*, *op. cit.*, p. 40-41.

⁴⁷⁰. *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷¹. Grâce à son frère aîné, Georges Boris est en lien avec ce groupe de polytechniciens d'avant-garde qui recherche des solutions à la crise économique et industrielle.

⁴⁷². Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris...*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁷³. Avant de publier en 1936 la *Théorie générale de l'emploi, de l'intérêt et de la monnaie*, John Maynard Keynes devient célèbre dès 1919 avec *Les Conséquences économiques de la paix* (réflexion qu'il poursuit avec en 1921 avec les *Nouvelles considérations sur les conséquences de la paix*). D'après Jean-Louis Crémieux-Brilhac (*Georges Boris...*, *op. cit.* p. 60), Boris entretient une correspondance avec Keynes sur les questions monétaires à la publication du nouvel opus de celui-ci en 1926 *Réflexions sur le franc et quelques autres sujets*. À la suite de ces réflexions, Georges Boris publie en 1931 aux Éditions Valois *Problème de l'or et crise mondiale*. L'ouvrage figure dans la bibliothèque personnelle de Georges Huisman avec une dédicace de l'auteur. On voit que Huisman n'était cependant pas familier de la technicité économique de son ami, car seuls les premiers chapitres sont découpés.

⁴⁷⁴. Georges Boris, *La Révolution Roosevelt*, Paris, Gallimard, 1934. Boris passe le mois de janvier 1934 aux États-Unis pour préparer son livre qui paraît en avril. Il poursuit cette réflexion avec le groupe de polytechniciens X-Crise, présidé par son frère Rolland Boris. Voir Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Georges Boris...*, *op. cit.*, p. 63-67.

⁴⁷⁵. Cité *ibid.*, p. 49.

*Boris et Huisman, un exemple de sociabilité intellectuelle*⁴⁷⁶

On comprend dès lors que Boris souhaite donner une orientation culturelle, mais aussi artistique à *La Lumière*, dont il confie la rubrique à son ami Georges Huisman. Boris est à plein temps journaliste et homme de presse. Cela ne peut être qu'une activité complémentaire pour Huisman, dépourvu de fortune personnelle. Nous avons vu que les liens des deux hommes sont nombreux : le réseau universitaire, autour principalement de la figure d'Alphonse Aulard et de la Fondation Thiers ; les premières expériences dans le journalisme avec Jean de Pierrefeu et Henry Dumay⁴⁷⁷ ; les engagements communs dans des ligues ou associations telles que la Ligue des droits de l'homme, les Compagnons de l'Université, l'Association de défense de la Société des nations, et plus tard en 1934, le Comité de vigilance antifasciste (CVIA)⁴⁷⁸ ; leur militantisme de gauche, l'un proche de la SFIO, l'autre membre du parti radical. Les deux amis fréquentent certainement aussi les mêmes artistes à la table du couple mécène⁴⁷⁹, la peintre Marie Cuttoli (1879-1973)⁴⁸⁰ et le scientifique Henri Laugier (1888-1973)⁴⁸¹.

Dans sa biographie consacrée à Boris, Jean-Louis Crémieux-Brilhac évoque une famille d'intellectuels de l'entre-deux-guerres. On la retrouve dans les travaux que l'historien a encadrés⁴⁸² autour de la figure du premier directeur du CNRS, Henri Laugier. On peut parler d'affinités électives, pour ces personnalités intellectuelles de l'entre-deux-guerres qui, avec l'arrivée de Léon Blum au pouvoir, ont assumé leur combat de savant et de politique exercé en réalité dès la sortie du premier conflit mondial. Ainsi, le portrait de Laugier dressé par l'historien Michel Trébitsch (1948-2004)⁴⁸³, où il est aussi question de Huisman, est-il une autre manière d'approcher ce type particulier d'hommes d'influence :

En choisissant des responsabilités publiques, Henri Laugier choisit un mode d'intervention politique discrète, qui tient à la fois à sa personnalité, aux fonctions qu'il a occupées et surtout au type de sociabilité politique très particulier, en fait propre au

⁴⁷⁶. Au sens où les historiens Nicole Racine (1937-2012) et Michel Trébitsch (1948-2004) ont encouragé ce thème de recherche à l'Institut d'histoire du temps présent. Voir *Sociabilités intellectuelles, Lieux, milieux, réseaux*, Paris, Les Cahiers de l'IHTP, 20, mars 1992, ainsi que

Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, nouv. éd., Paris, Perrin, 2004.

⁴⁷⁷. C'est dans le quotidien parisien *L'Éclair* puis dans la revue *Vouloir* que Huisman s'engage dans cet « esprit 1919 » avec ces premiers papiers en faveur des Compagnons de l'Université.

⁴⁷⁸. Voir *infra*.

⁴⁷⁹. Entretien avec Jean-Louis Crémieux-Brilhac. La correspondance privée de Georges Huisman conserve par ailleurs une lettre de Fernand Léger, antérieure à la période, mais écrite à Georges Huisman à l'issue d'un dîner partagé chez Henri Laugier, voir archives et bibliographie.

⁴⁸⁰. Dominique Paulve, *Marie Cuttoli, Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, catalogue de l'exposition au Musée départemental de la tapisserie d'Aubusson du 21 juin au 15 novembre 2010, Paris, Norma, 2010.

⁴⁸¹. Henri Laugier est de la promotion 1919 de la Fondation Thiers, celle qui succède directement à la promotion de 1914, dont André Ganem et Georges Huisman étaient les seuls survivants de la Première Guerre mondiale.

⁴⁸². Jean-Louis Crémieux-Brilhac, « Henri Laugier en son siècle », *Cahiers pour l'Histoire de la recherche*, Paris, CNRS éditions, 1995, <http://www.histcnrs.fr/pdf/laugier-crh/trebitsch.pdf>, consulté en janvier 2013.

⁴⁸³. Michel Trébitsch (1948-2004), agrégé d'histoire, spécialiste d'histoire des intellectuels et d'histoire intellectuelle, a été chargé de recherche à l'Institut d'histoire du temps présent (CNRS) de 1988 jusqu'à sa mort en 2004, voir la notice biographique et la bibliographie sur le site de l'IHTP. <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php?Farticle601&lang=fr.html>, consultées en janvier 2013.

radicalisme et aux milieux républicains de l'entre-deux-guerres, dans lesquels s'exerce son action. Plusieurs savants, de Borel à Perrin, sont directement entrés dans la sphère parlementaire ou gouvernementale, d'autres ont milité très ouvertement, en particulier à la SFIO et au PCF. En dehors de ses activités professionnelles (commissions de réforme) ou de sa participation au cabinet Delbos, d'ailleurs interrompue de 1925 à 1936, l'expression publique de Laugier se manifeste dans une série d'associations et de réseaux qui apparaissent néanmoins comme autant d'instruments de diffusion de cette idéologie rationaliste et républicaine.

Moins grand commis qu'éminence grise, on serait assez tenté de comparer le rôle de Laugier dans l'organisation de la science à celui d'un Georges Huisman sur le plan artistique. Liés par des amis communs (Henri Bonnet, Émile Bouvier), grands collectionneurs d'art moderne, ils œuvreront ensemble à l'exposition de 1937 et la conception que Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts de 1934 à 1940, se fait de l'Etat-mécène est fort similaire à celle d'Henri Laugier, premier directeur du CNRS⁴⁸⁴.

Le parcours journalistique de Huisman a été abordé à plusieurs reprises. Il a commencé en 1919 une activité régulière de pigiste dans *L'Éclair*⁴⁸⁵. Après l'arrêt du quotidien, il collabore de façon irrégulière avec *L'Opinion*, *Le Progrès civique*, *L'Intransigeant*, *L'Ère nouvelle* et la revue *Vouloir*⁴⁸⁶. Par l'intermédiaire de son ami André Warnod, il devient rédacteur des *Annales politiques et littéraires* et conférencier temporaire de *Conférenciá*⁴⁸⁷. Parallèlement, l'historien donne des critiques aux revues d'histoire spécialisées, principalement *La Revue de France* et *La Revue de synthèse historique*⁴⁸⁸. Aux yeux de Boris, son ami est parfaitement légitime pour intégrer la toute nouvelle rédaction de *La Lumière*. Et c'est en devenant le rédacteur artistique que Georges Huisman trouve l'espace rédactionnel idéal, où il peut croiser arts et société contemporaine. Il va ainsi traiter les sujets qui le passionnent dans une revue exactement conforme à ses engagements.

Le 14 mai 1927, Georges Boris réserve la Une de *La Lumière* à Alphonse Aulard et Ferdinand Buisson. Au sommaire de ce premier numéro sont annoncés les articles et leurs rédacteurs. Et, alors que Boris évoque « l'oligarchie de l'argent à l'assaut des

⁴⁸⁴. Michel Trébitsch, « Les réseaux scientifiques : Henri Laugier en politique avant la seconde guerre mondiale », *Cahiers pour l'Histoire de la recherche*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 14, <http://www.histcnrs.fr/pdf/laugier-cr/h/trebitsch.pdf>, consulté en janvier 2013.

⁴⁸⁵. Voir archives et bibliographie. De février 1918 à juillet 1919, Georges Huisman a publié dans *L'Éclair*, selon notre recensement, plus de quarante articles, ainsi que des entrefilets dans la rubrique « Échos ». Trois grands sujets se dégagent alors de ses papiers : la guerre et l'aviation, l'avenir de l'université, et la littérature avec ces premières critiques de romans ou portraits d'écrivains, dont il fait son premier cercle d'amis artistes. En tant que critique littéraire, Huisman s'intéresse à des ouvrages qui reflètent la société française et ses interrogations sociales, morales et sentimentales et sonnent le glas d'un XIX^e siècle révolu : *Simon le Pathétique* de Jean Giraudoux, *L'Éclair*, 3 décembre 1918 ; *Le Travail Invincible* de Pierre Hamp, *L'Éclair*, 25 février 1919 ; *Mitsou* de Colette, *L'Éclair*, 24 mars 1919 ; *L'Atlantide* de Pierre Benoît, *L'Éclair*, 24 mars 1919 ; *Colas Breugnon* de Romain Rolland, *L'Éclair*, 30 mai 1919 ; *Edgar* de Henri Duvernois, *L'Éclair*, 9 juillet 1919. En février 1919, il inaugure des « visites à la jeune littérature » avec des interviews de Pierre Benoît le 22 mai 1919 et de Pierre Mac Orlan le 15 juin 1919.

⁴⁸⁶. Voir archive et bibliographie. Ont été recensés un article dans *L'Opinion* (1919), un article dans *Le Progrès Civique* (1919), 12 articles dans *L'Intransigeant* (de août 1919 à mars 1924), 15 articles dans *L'Ère nouvelle* (entre février 1921 et mai 1927) et 10 articles dans la revue *Vouloir* (entre septembre 1919 et décembre 1920). Certains articles sont repris par ailleurs dans des revues coloniales : *La Gazette coloniale* (1920), *Le Moniteur de l'exportation* (1920-1921), *L'Information d'Extrême Orient* (1924), *L'Impartial français* (1926-1927).

⁴⁸⁷. Voir *supra*.

⁴⁸⁸. Selon nos recherches, la participation de Georges Huisman au recensement des nouveautés en histoire et/ou histoire de l'art dans les revues spécialisées s'étale de juin 1922 à décembre 1930, voir archives et bibliographie.

monopoles d'État », Huisman écrit un article-programme, « L'art et la démocratie », en se plaçant sous les auspices du critique d'art et fonctionnaire de la direction des Beaux-Arts Roger Marx (1859-1913) :

Faut-il démontrer que dans une démocratie digne de ce nom, l'art ne saurait être le privilège exclusif de la richesse ? Faut-il redire, une fois de plus, que l'art, aussi indispensable à l'homme que le sommeil et la nourriture, a sa place marquée dans la plus humble demeure, à l'école de campagne comme au collège de la ville, à l'usine ou à l'atelier ?

Nous vivons dans l'art sans nous en douter, comme M. Jourdain faisait de la prose. À la ville ou aux champs, à l'atelier comme au bureau, à l'école comme à l'usine, nous allons et venons parmi des formes architecturales, plus ou moins heureuses. Les murs et les pièces qui nous abritent s'accompagnent de meubles et d'objets d'une décoration plus ou moins agréable ; Architecture, mobilier, objets, innombrables éléments d'art décoratif, tout ce qui constitue le décor même de notre vie appartient à ce que le grand critique d'art Roger Marx appelait l'*art social*.

Dans *Souvenirs*⁴⁸⁹, Georges Huisman se rappelle des lectures fondatrices lors de son service militaire à Paris. Il cite Roger Marx⁴⁹⁰, dans la foulée de Stendhal et de Proust. Il fait référence à *L'Art social*⁴⁹¹, qui vient de paraître⁴⁹² avec une préface d'Anatole France (1844-1924)⁴⁹³, la grande autorité morale et littéraire de sa génération⁴⁹⁴. Dans ses travaux, Catherine Méneux a mis en évidence la croisade menée par Roger-Marx dans l'exercice des commissariats d'expositions décennales comme dans ses écrits, en faveur des arts de son époque considérés comme mineurs : l'estampe, l'affiche, les médailles, les arts décoratifs. Convaincu du rôle économique et didactique de l'art décoratif, Roger-Marx a voulu imposer l'idée que « la décoration est l'activité de l'art, qu'elle fait son utilité sociale⁴⁹⁵ ». C'est bien cette idée de l'art producteur d'objets utilitaires accessibles à tous qui inspire Georges Huisman. C'est ainsi qu'il entend sa référence à *L'Art social* dans la conduite de sa rubrique au journal *La Lumière*, et c'est pourquoi il choisit de s'intéresser en particulier à l'architecture, le plus social des arts, le plus collectif aussi :

Cet *art social* – qu'une démocratie doit développer au plus haut point – on s'attachera dans la présente rubrique à en suivre les diverses manifestations. Nous nous

⁴⁸⁹. *Ibid.*

⁴⁹⁰. Catherine Méneux, « Marx, Roger (28 août 1859, Nancy-13 décembre 1913, Paris), in Philippe Sénéchal, Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site web de l'INHA, 2009, <http://www.inha.fr/spip.php?article2445>, consulté en janvier 2013. Voir aussi Catherine Méneux, *Roger-Marx (1859-1913), critique d'art*, thèse d'histoire de l'art de l'université Paris-IV sous la direction du professeur Bruno Foucart, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, décembre 2007.

⁴⁹¹. Roger-Marx, préface par Anatole France, *L'Art social*, Paris, Fasquelle, 1913.

⁴⁹². Les fils de Roger-Marx font paraître à titre posthume en 1914 un recueil des études monographiques les plus importantes de leur père, voir Roger-Marx, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1914.

⁴⁹³. Poète de l'école parnassienne et romancier, critique littéraire en particulier au *Temps*, élu à l'Académie française le 23 janvier 1896 (son roman et premier succès populaire, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* a été couronné par l'Académie), Anatole France reçoit le prix Nobel de littérature en 1921, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/anatole-france>, consulté en janvier 2013.

⁴⁹⁴. Car Anatole France est l'un des premiers soutiens d'Émile Zola dans son combat en faveur de la liberté de Dreyfus et l'un des fondateurs de la Ligue des droits de l'homme.

⁴⁹⁵. Catherine Méneux, *op. cit.*, p. 5.

efforcerons de démontrer à nos lecteurs les perfectionnements qu'une architecture au courant du progrès scientifique doit apporter à notre vie quotidienne. Nous envisagerons les aspects les plus séduisants des immeubles à bon marché, des maisons ouvrières, des cités-jardins, les méthodes les plus satisfaisantes pour que l'art décoratif trouve sa place dans les moindres manifestations de notre vie.

Sans avoir la prétention de parcourir tout un domaine qui s'étend à l'infini, nous tenterons pourtant d'en explorer les plus larges avenues. Cet art social, qui appartient à tous, il doit être connu par tous⁴⁹⁶.

« L'art et la démocratie », une tribune pour la jeune école d'architecture contemporaine

Dans *La Lumière*, l'architecture moderne donne alors lieu à une enquête initiale⁴⁹⁷, puis à des reportages réguliers apportant leur eau à ce moulin de l'art social, comme le montre la sélection des articles traitant de cette question dans le corpus des écrits de Huisman dans le journal⁴⁹⁸. Sur soixante-seize articles recensés, 25 % (soit dix-neuf) sont consacrés à ce thème et son prolongement aux arts décoratifs. Trois caractéristiques en émanent.

Le « corpus architectural » de <i>La Lumière</i>		
1	« L'art et la démocratie »	14 mai 1927
2	« Art et démocratie »	28 mai 1927
3	« Art et démocratie. Ce que doit être une maison ouvrière »	11 juin 1927
4	« Le futur palais de la Société des nations. Un projet français unit à une conception artistique moderne tous les perfectionnements de la technique. Une intrigue diplomatique contre les novateurs »	25 juin 1927
5	« Une cité-jardin moderne : Frugès. Comment on pourrait donner à la classe ouvrière de belles maisons à bon marché »	6 août 1927
6	« À la recherche de l'architecture moderne. Une rue nouvelle à Paris »	13 août 1927
7	« Pour les morts de Verdun. L'ossuaire de Douaumont qui sera inauguré prochainement mettra fin aux scandaleuses profanations des touristes »	10 septembre 1927
8	« A la recherche de l'architecture nouvelle. Une exposition de l'habitation à Stuttgart »	17 septembre 1927
9	« L'esthétique de la ville. Comment tracer la voie triomphale ? »	24 septembre 1927
10	« Propos de rentrée. Où en est notre architecture scolaire ? »	15 octobre 1927
11	« Propos d'automne. Pour démocratiser l'art des jardins »	26 novembre 1927
12	« Une défaite de l'esprit nouveau. Le palais de la Société des nations sera construit dans un style périmé »	31 décembre 1927
13	« Art et démocratie. Au salon des artistes décorateurs »	2 juin 1928
14	« À propos du palais de la Société des nations »	28 juillet 1928
15	« Art et démocratie. Un concours international de dessins d'enfants »	4 août 1928
16	« Après le congrès de Prague. Comment les différentes nations conçoivent l'art populaire »	10 novembre 1928
17	« L'avenir de l'architecture contemporaine »	26 janvier 1929
18	« L'architecture moderne et sociale avant tout »	9 février 1929
19	« C'est une belle leçon qui se dégage de l'exposition des décorateurs allemands au Grand Palais »	9 août 1930

⁴⁹⁶. Georges Huisman, « L'art et la démocratie », *La Lumière*, 14 mai 1927. *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹⁷. Georges Huisman, « L'art et la démocratie », *op. cit.*, p. 15 ; 28 mai 1927, p. 14 ; 11 juin 1927, p. 14.

⁴⁹⁸. Voir archives et bibliographie pour la liste des articles écrits par Georges Huisman.

Une curiosité sans frontières, en particulier nord-européenne

Dès le premier article, on note l'influence et l'importance accordée par Huisman aux expériences d'Europe du Nord et de l'Est. L'auteur étudie ainsi des réalisations architecturales du nord de l'Europe et se montre attentif aux domaines des arts décoratifs et des arts populaires, en constatant l'ingéniosité du Werkbund⁴⁹⁹ ou l'avance de nos voisins européens, d'Oslo à Vienne, dans la prise en compte des arts et traditions populaires⁵⁰⁰. En matière d'architecture sociale, Huisman considère la Hollande comme étant à la pointe du progrès et cite les « immenses habitations à bon marché⁵⁰¹ » de Rotterdam, Amsterdam et La Haye, dues aux architectes Oud⁵⁰², Kramer et Michel de Klerk⁵⁰³. Il défend le toit plat, les larges baies, les cours et jardins associés à cette architecture sociale. Dans cet article introductif, le journaliste évoque aussi des réalisations en Tchécoslovaquie, en Belgique, en Allemagne, et jusqu'en URSS⁵⁰⁴, avant de présenter dans ses articles ultérieurs des réalisations françaises. Il insiste sur le double problème double de l'urbanisme, à la fois esthétique et social.

Concernant la France, il défend la créativité des Perret (25bis rue Franklin), de Le Corbusier (le pavillon de l'Esprit Nouveau à l'exposition de 1925), de Mallet-Stevens (la rue du Docteur-Blanche), de Sauvage (26 rue Vavin), d'André Lurçat (la villa Seurat rue de la Tombe-Issoire), etc. Acquis à cette architecture contemporaine, son rôle est d'expliquer la construction en série et les grands principes sociaux de l'hygiénisme⁵⁰⁵. Il en appelle finalement au développement d'une économie mixte en faveur de l'architecture sociale en France, en réclamant un État et des collectivités mécènes pour la jeune école d'architecture contemporaine, dont l'exemple stimulerait à la fois le financement des établissements privés et le marché de la construction individuelle :

En somme, nous avons aujourd'hui une école d'architecture capable de métamorphoser non seulement la tradition esthétique, mais encore les conditions mêmes de notre existence quotidienne. Qu'attend donc cette école, demanderez-vous, pour parvenir à ses fins ? Simplement des commandes sur une très vaste échelle ! Nous réclamons un mécène – l'État, si ses bureaux le lui permettent, un simple particulier, un grand industriel, un directeur de puissante compagnie – qui ait le courage de commander à Mallet-Stevens ou à Le Corbusier des cités ouvrières, des villas pour les classes moyennes. Nous garantissons à ce Mécène inconnu que son nom passera à la postérité⁵⁰⁶.

⁴⁹⁹. Georges Huisman, « C'est une belle leçon qui se dégage de l'exposition des décorateurs allemands au Grand Palais », *La Lumière*, 9 août 1930.

⁵⁰⁰. Georges Huisman, « Après le congrès de Prague. Comment les différentes nations conçoivent l'art populaire », *La Lumière*, 10 novembre 1928..

⁵⁰¹. Georges Huisman, « L'Art et la Démocratie », *op. cit.*, p. 15. et « Art et démocratie », *op. cit.*, p. 14.,

⁵⁰² Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), cofondateur du mouvement du Stijl.

⁵⁰³. Piet Kramer (1881-1961) et Michel de Klerk (1884-1923) sont les fondateurs de la seconde école d'architecture d'Amsterdam.

⁵⁰⁴. Georges Huisman, « Art et démocratie. Ce que doit être une maison ouvrière », *op. cit.*

⁵⁰⁵. *Ibid.*

⁵⁰⁶. *Ibid.*, p. 14.

Poursuivant la même idée, Huisman évoque des cas concrets d'architecture collective. Son premier reportage s'intéresse évidemment à la cité ouvrière Frugès⁵⁰⁷ de Bordeaux-Pessac⁵⁰⁸ érigée, non sans mal et sous les sarcasmes, entre 1924 et 1926 par Jeanneret et Le Corbusier⁵⁰⁹. De nouveau, il défend l'hygiénisme et la construction en série, s'arrêtant précisément sur les modules standard de construction mis au point par les architectes. Et de nouveau, sa prise de position est de nature politique :

Car enfin on nous objecte toujours l'exemple de l'Amérique où tous les ouvriers ont leur salle de bain et leur Ford. Voici qu'un bienfaiteur français et des architectes français entreprennent, aux portes d'une grande ville française, de rendre l'existence confortable et saine pour des travailleurs de chez nous. Voici que des cités ouvrières s'élèvent, sans ressembler aux tristes corons de la France du Nord, sans s'accompagner d'un cortège de cheminées d'usines ou de mastroquets trop engageants. Le fait est assez rare pour que nous prenions la peine de le souligner et de nous y attacher. On ne saura jamais assez travailler à l'amélioration de l'hygiène des laborieux. on ne fera jamais assez d'efforts pour que, dans les grandes villes, ouvriers, artisans et employés puissent récupérer, à leur propre domicile, l'énergie et les forces qu'ils dépensent, la journée durant, dans des locaux mal aérés, mal éclairés, insalubres. D'abord la maison, puis l'école, l'usine, l'atelier, les magasins, les bureaux : tous ces locaux doivent être sains et vivifiés par une abondante lumière. C'est pourquoi l'expérience des quartiers Frugès à Bordeaux-Pessac, devra longtemps arrêter tous ceux qui estiment que nous attendons encore une politique de l'habitation⁵¹⁰.

La semaine suivante, il évoque la rue Mallet-Stevens à Paris⁵¹¹, tout juste inaugurée le 20 juillet 1927 par le ministre du Commerce et de l'Industrie, Mr. Bokanowski⁵¹², et en présence du beau-père de Mallet-Stevens, le directeur général des Beaux-Arts de l'époque, Paul Léon⁵¹³. Là encore, Huisman décrit les avancées techniques rendues possible par le béton armé et veut démontrer que, davantage que le luxe, Mallet-Stevens a recherché le confort pour ses clients aisés : « Les architectes amis de la nouveauté savent tous vous expliquer que l'architecture n'est pas faite pour

⁵⁰⁷. Henry Frugès (1879-1974) était un industriel de Bordeaux (Raffineries Frugès, Grande Scierie de la Côte d'argent, import de produits coloniaux). Peintre amateur et passionné d'art, il fit appel à Le Corbusier pour construire des logements sociaux destinés aux ouvriers de la raffinerie, http://lespeintresbordelais.com/index.php?option=com_content&view=article&id=284:fruges-henry&catid=31:peintres, consulté en janvier 2013.

⁵⁰⁸. Georges Huisman, « Une cité-jardin moderne : Frugès. Comment on pourrait donner à la classe ouvrière de belles maisons à bon marché », *La Lumière*, 6 août 1927.

⁵⁰⁹. « Les quartiers modernes Frugès revêtent une importance capitale d'un point de vue historique, dans la mesure où ils sont à la fois la première cité de logements sociaux, réalisée par Le Corbusier, et son premier projet à grande échelle. C'est en termes de confort et d'esthétisme, pour des logements modestes construits à cette époque, que l'architecte se positionna en véritable précurseur. Vaste projet resserré à la construction en 1926 de cinquante habitations réparties en six modèles différents : "zigzag", "quinconce", "jumelle", "gratte-ciel", "arcade" et "isolée". » La maison, située 3 rue des Arcades, est classée monument historique, <http://www.pessac.fr/cite-fruges-le-corbusier.html>, consulté en janvier 2014.

⁵¹⁰. *Ibid.*

⁵¹¹. Georges Huisman, « À la recherche de l'architecture moderne. Une rue nouvelle à Paris », *La Lumière*, 13 août 1927. La construction des immeubles privés de la rue s'est échelonnée de 1926 à 1934.

⁵¹². Les personnalités officielles également présentes étaient le préfet de la Seine, M. Bouju, le préfet de Police Chiappe, le conseiller municipal d'Auteuil, M. Fernand Laurent in Olivier Cinqualbre (dir.), *Robert Mallet-Stevens. L'œuvre complète*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition du Centre Pompidou du 27 avril au 29 août 2005, Paris, 2005, p. 122-124.

⁵¹³. Sur Paul Léon (1874-1962), voir *infra*.

une seule élite, mais qu'elle doit s'adresser de la même manière à tous⁵¹⁴. » La conclusion de l'article s'élargit en direction de l'urbanisme parisien, qui le passionne. La vision chaotique de Paris depuis la terrasse de l'hôtel particulier des sculpteurs Jan et Joël Martel lui fournit son thème final :

J'étais monté récemment sur la terrasse de l'hôtel que l'excellent sculpteur Martel s'est fait construire rue Mallet-Stevens. De là, les yeux plongeaient sur l'incohérence des rues avoisinantes ; maisons de trois étages surélevées, n'importe comment, de deux étages mal bâtis, petits hôtels de pierre, flanqués de misérables constructions de bois, grandes artères où de petites constructions viennent rompre soudain l'enchaînement de solides immeubles à six ou sept étages. Vu des toits de Passy et d'Auteuil – quartiers où les recherches esthétiques auraient dû prédominer – Paris apparaît comme un triomphe d'esthétique confuse et en plein désarroi. Ce que les siècles passés n'ont su faire, la jeune école d'architecture contemporaine vient nous l'offrir avec un programme cohérent et *ordonné*. Comme à Bordeaux, chez Le Corbusier, Mallet-Stevens nous offre de la clarté et de l'ordre. Avouez qu'en 1927, c'est un cadeau qui mérite d'être pris en considération⁵¹⁵.

Depuis l'exposition de 1925, l'urbanisme était devenu un sujet à la mode. Deux ans plus tard, le parti-pris de Huisman dans *La Lumière* pour l'école d'architecture contemporaine européenne n'en est pas moins avant-gardiste. Tout comme, pour la saison 1929-1930, la mise en place à l'École du Louvre de la série de conférences « Les grands problèmes de l'urbanisme moderne et le paysage des villes ». À la lecture du programme et de ses intervenants, on peut voir l'influence de Georges Huisman : introduction de Le Corbusier dans ce cénacle, mais aussi choix d'un panorama mondial de ces questions. Lui-même intervient personnellement en traitant le cas de la Hollande⁵¹⁶, en faisant de l'urbanisme dans son pays d'origine un de ses sujets de prédilection⁵¹⁷.

Être de son temps : les liens d'amitié noués avec la jeune école d'architecture contemporaine

Au-delà de la mise en exergue du goût personnel de Huisman pour l'architecture, ce corpus révèle aussi la capacité de ce dernier à nouer des relations d'amitié avec les artistes novateurs. Grâce au journalisme, Huisman les rencontre, défend leur cause et s'engage politiquement : « Travailler à réaliser les données de l'architecture moderne, c'est déjà collaborer à résoudre la question sociale et remédier à la crise du logement⁵¹⁸ » conclut-il dans l'article consacré à la parution du manifeste *Architecture*⁵¹⁹ d'André Lurçat. Dans ce corpus aussi se dégage la figure de Le Corbusier. Huisman collabore en effet à *La Lumière* à l'époque du concours international pour la construction du palais de la SDN en Suisse.

⁵¹⁴. Georges Huisman, « À la recherche de l'architecture moderne », *op. cit.*

⁵¹⁵. *Ibid.*

⁵¹⁶. Georges Huisman, « L'urbanisme en Hollande », conférence de l'Office d'enseignement par les musées du 21 mars 1930 au Musée du Louvre, in *Recueil de Conférences sur l'Architecture et les Beaux-Arts*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1^{ère} année, n°12, 1930.

⁵¹⁷. L'étude sur l'architecture moderne en Belgique est confiée à son ami et critique d'art Paul Fierens.

⁵¹⁸. Georges Huisman, « L'architecture moderne et sociale avant tout », *La Lumière*, 9 février 1929.

⁵¹⁹. André Lurçat, *Architecture*, Paris, Ed. Le Sans Pareil, coll. « Les Manifestations de l'esprit contemporain », 1929.

En 1927, alors que trois cent soixante dix-sept projets sont envoyés des quatre coins du monde, Le Corbusier et Pierre Jeanneret participent au concours et apparaissent comme largement favoris, avant qu'une série d'intrigues et une nouvelle étape de sélection sur la base de neuf projets conduisent au choix définitif de la SDN en août 1929. Il a lieu en faveur du projet hybride de quatre architectes, dirigé par Henri Nénot (1853-1934)⁵²⁰, membre de l'académie et alors très âgé. Estimant être plagiés, Le Corbusier et son cousin engagent un procès, en réalité sans suite, contre la Société des nations⁵²¹. La dernière biographie de Nicholas Fox Weber⁵²², qui met en lumière le caractère mégalomane de Le Corbusier et sa psychologie complexe, évoque les phases terribles d'enthousiasme et de dépression de l'architecte, liées à la longue incertitude nouée autour du projet pour la SDN⁵²³. Pendant cette période, Le Corbusier, au détriment de ses propres intérêts, mobilise tous ses réseaux, dont Georges Huisman. La correspondance de l'architecte conservée à Valmondois et les articles de *La Lumière* en témoignent. Le Corbusier alimente Huisman en documents⁵²⁴ et espère ses articles : « Je n'ai reçu qu'aujourd'hui les trois documents ci-joints qui montrent le plagiat de notre projet. [...] Un article de vous arriverait au bon moment maintenant⁵²⁵. » Georges Huisman soutient d'abord le projet, puis l'ami. Quatre de ses reportages suivent l'évolution du concours : description et éloge de la proposition de Le Corbusier⁵²⁶, dénonciation du choix de la SDN en faveur du collectif d'architectes⁵²⁷, histoire du procès⁵²⁸ et critique du livre de l'architecte, *Une maison, un Palais*⁵²⁹. La réalité de son amitié transparait dans ses réponses à Le Corbusier, qu'il rassure : « Mon cher ami, Je vous remercie infiniment d'avoir bien voulu m'adresser votre beau livre, si vivant, si utile, si *vrai*. Je l'ai lu et relu : oui j'ai besoin de vous dire que je suis toujours avec vous. Et s'il faut encore faire le coup de poing, comptez sur moi⁵³⁰. »

L'engagement de Georges Huisman se révèle encore davantage dans ses échanges épistolaires concomitants avec le critique et collectionneur d'art roumain, Georges Oprescu⁵³¹, alors secrétaire à Genève de la commission de coopération

⁵²⁰. Quelques années plus tard, en 1934, Georges Huisman prononce en tant que directeur général des Beaux-Arts l'éloge funèbre de l'architecte académicien. Le fonds Henri Nénot est conservé à la Cité de l'architecture à Paris, http://archiwebture.citechailot.fr/fonds/FRAPN02_NENHE, consulté en janvier 2014.

⁵²¹. Voir <http://www.fondationlecorbusier.fr>

⁵²². Nicholas Fox Weber, *C'était Le Corbusier*, Paris, Fayard, 2008.

⁵²³. *Ibid.*, p. 297-311.

⁵²⁴. Le Corbusier fournit à Huisman les preuves du plagiat de son projet pour la SDN en lui envoyant les plans modifiées entre 1927 et 1929 du collectif rival Lefebvre-Nénot-Broggi-Vago.

⁵²⁵. Lettre de Le Corbusier à Huisman le 4 septembre 1929, AFH.

⁵²⁶. Georges Huisman, « Le futur palais de la Société des nations. Un projet français unit à une conception artistique moderne tous les perfectionnements de la technique. Une intrigue diplomatique contre les novateurs », *La Lumière*, 25 juin 1927.

⁵²⁷. Georges Huisman, « Une défaite de l'esprit nouveau. Le palais de la Société des nations sera construit dans un style périmé », *La Lumière*, 31 décembre 1927

⁵²⁸. Georges Huisman, « À propos du Palais de la Société des Nations », *La Lumière*, 28 juillet 1928.

⁵²⁹. Georges Huisman, « L'avenir de l'architecture contemporaine », *La Lumière*, 26 janvier 1929.. *Une Maison, Un Palais* est le témoignage de Le Corbusier sur sa sombre aventure.

⁵³⁰. Lettre de Huisman à Le Corbusier, s. d., circa 1928-29, sur papier entête de *La Lumière*, FLC, E2-11-313.

⁵³¹. Georges Oprescu (1881-1969), déjà rencontré, est un des auteurs de la collection dirigée par Georges Huisman « À travers l'art français », voir *supra*.

intellectuelle de la SDN⁵³². Il s'enquiert régulièrement auprès de ce dernier de l'évolution des chances du projet de Le Corbusier et des conseils à prodiguer à l'architecte. Oprescu désapprouve le *lobbying* de l'architecte et encourage à discrétion :

Mon cher ami, Vous m'avez écrit dernièrement et vous m'avez dit que vous vous intéressiez au projet de Le Corbusier. J'ai eu moi-même un entretien avec lui lors de son passage à Genève et j'ai pu apprécier un esprit droit, une intelligence ouverte et sensible. J'ai remarqué, parmi mes amis au Secrétariat et même dans les milieux que nous fréquentons à Genève et qui s'intéressent aux choses de l'art, que Le Corbusier n'était pas un inconnu et que son projet rencontrait beaucoup de sympathie. Cependant [...] il a convaincu tous les directeurs de journaux paraissant dans les trois langues de la Confédération, qu'il était nécessaire que son projet soit exécuté et que, si cela arrivait, ce serait une grande gloire pour la Suisse. De nombreux articles on ne peut plus hyperboliques ont paru. De plus, à la sous-commission des lettres et des arts, le membre suisse a pris l'initiative d'une résolution à adopter par ce sous-comité, résolution qui, si elle était acceptée par le conseil de l'assemblée, aurait pour résultat de faire désigner le projet de Le Corbusier comme le seul susceptible d'être exécuté sans déparer le paysage. La conséquence de toute cette manœuvre indiscreète a été une indisposition générale. Je crois maintenant que Le Corbusier est plus loin que jamais de son but⁵³³.

Cet épisode éclaire le caractère difficile de l'artiste, avec lequel le futur directeur général des Beaux-Arts aura aussi à composer. À l'arrivée de Huisman rue de Valois, Le Corbusier le sollicite dans le cadre de l'appel à projet pour le musée d'art moderne⁵³⁴ et de l'exposition de 1937 à venir. Dès 1934, les deux hommes préparent la participation à l'exposition des Congrès internationaux de l'architecture moderne (CIAM) au bastion Kellermann. En 1937, il faudra l'intervention *in extremis* de la présidence du Conseil pour garantir la participation de Le Corbusier à l'exposition⁵³⁵, après les imbroglios inouïs entre l'artiste et ses farouches opposants. Dès le mois de mai 1934 pourtant, les deux hommes y travaillaient, comme en témoigne leur correspondance⁵³⁶,

Mon cher Ami.

Ce que vous m'avez annoncé par téléphone me comble de joie bien entendu et c'est à vous que je suis redevable d'avoir pu obtenir pour nos Congrès et pour moi-même une participation aussi importante que celle prévue maintenant pour l'exposition de 1937.

Pour l'instant tout concourt au mieux : le terrain est magnifique : c'est une grande démonstration que nous pourrons faire.

⁵³². Le siège de l'Institut de coopération intellectuelle de la SDN est situé à Paris, rue Montpensier.

⁵³³. Lettre de George Oprescu à Georges Huisman du 29 juillet 1927, AFH.

⁵³⁴. Voir deuxième partie.

⁵³⁵. Après tous les échecs de 1932 à fin 1936 subis par les projets A, B et C pour l'exposition de 1937, le projet D voit enfin le jour suite à l'intervention catégorique de M. Locquin délégué par la présidence du Conseil au contrôle de l'exposition.

http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5070&sysLanguage=fr-fr&itemPos=45&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64, consulté en janvier 2014.

⁵³⁶. Voir archives et bibliographie ainsi que la correspondance entre les deux personnalités, archivée à la fondation Le Corbusier.

Précisément, en cette sixième année d'existence, les Congrès ont des idées, ont des forces, ont des moyens : je puis être certain de ne pas démentir la confiance que vous avez bien voulu me faire. Je vais communiquer la nouvelle à notre Président à Amsterdam et nous allons immédiatement entrer dans le vif de la question.

Je viens de prendre rendez-vous avec M. Martzloff pour définir certaines questions relatives au terrain.

[...] Et tout ceci pourrait, n'être qu'un commencement magnifique à l'éclosion si longtemps attendue des réalités nécessaires d'une architecture et d'urbanisme d'époque [phrase soulignée par GH].

Je voulais vous dire ceci encore, c'est que je suis bourré d'idées en tous domaines et comme je ne voudrais pas occuper le tréteau de ma modeste personnalité, je voudrais que vous sachiez que je suis à la disposition pour aider à l'idée et à vous en particulier, en toutes circonstances, quitte à rester dans la coulisse, à être anonyme et à, tout simplement, me contenter de faire fructifier le geste que vous avez fait et que vous êtes le premier à avoir fait.

Croyez à toute ma reconnaissance.

Le Corbusier⁵³⁷.

Une certaine idée de la peinture et de la sculpture

Du cubisme...

Les amitiés de Huisman avec l'école d'architecture contemporaine et son rêve d'art social influencent son goût en matière de peinture. Si pour lui, architectes et artistes décorateurs constituent les deux groupes d'artistes le plus naturellement portés « à travailler pour la masse, c'est à dire pour la démocratie⁵³⁸ », il trouve dans l'amitié avec Fernand Léger, déjà évoquée, et dans l'étude des peintres et sculpteurs issus du cubisme, sa famille esthétique d'élection. En 1936, loin de partager le goût du directeur général des Beaux-Arts, le sculpteur Paul Landowski (1875-1961) note ainsi dans son journal⁵³⁹ : « À la galerie Charpentier, je tombe en pleine inauguration des maquettes du paquebot *Normandie* [...]. Devant les cartons de Dupas⁵⁴⁰, je trouve Huisman qui me dit avoir horreur de ça et préférer le cubisme⁵⁴¹. »

Huisman a peu écrit sur ses goûts personnels⁵⁴². Il organise cependant le 25 janvier 1930 une conférence pour l'université des *Annales* dans un des temples privés du cubisme parisien : la villa de Raoul Laroche (1889-1965)⁵⁴³, rue du Docteur

⁵³⁷. Lettre de Le Corbusier à Huisman du 4 mai 1934, AFH.

⁵³⁸. Georges Huisman, « Art et démocratie. Où en est l'éducation artistique de la délocratie », *La Lumière*, 8 octobre 1927.

⁵³⁹. Paul Landowski (1875-1961). En mars 1936, le sculpteur est directeur de l'École supérieure des Beaux-Arts (ESBA) après avoir dirigé la villa Médicis. Jacques Ibert lui succède à Rome.

⁵⁴⁰. Jean Dupas (1882-1964) a décoré le grand salon du *Normandie* de reliefs sur panneaux de verre argentés et peints, représentant *Le char de Poséidon*, *L'enlèvement d'Europe*, *Le char de Thétis*, et *La naissance d'Aphrodite*.

⁵⁴¹. Paul Landowski ajoute : « Sans doute je n'aime pas le côté maniéré de Dupas, mais il y a de jolies trouvailles imaginatives, et même des morceaux très sensibles », in Paul Landowski, « 11 mars 1936 », *Journal inédit 1902-1959*, tome III (1931-1940), p. 1223, texte établi, annoté, indexé par Catherine Giraudon avec le soutien du Wildenstein Institute, sept. 1998, consulté aux archives du Musée des années 1930, Boulogne-Billancourt.

⁵⁴². À l'exception notable de textes de catalogue qu'il a écrit pour certains artistes, voir archives et bibliographie.

⁵⁴³. En 1912, à l'âge de 23 ans, Raoul Laroche (1889-1965) vient à Paris travailler pour la Banque suisse et française (BSF), qui devient en 1917 le Crédit commercial de France, où il reste jusqu'à sa retraite en 1954. En 1918, il rencontre son compatriote Le Corbusier (encore Charles-Édouard Jeanneret) et Amédée Ozenfant, alors au tout début de la conception du purisme. Laroche s'enthousiasme pour leur peinture, achète des toiles et permet le lancement de *L'Esprit nouveau* (1920-1925). Il constitue par ailleurs dans les années vingt sa collection cubiste à l'occasion des ventes du fonds

Blanche, créée par Le Corbusier pour abriter la collection d'œuvres d'art, puriste et cubiste, du financier suisse⁵⁴⁴. C'est bien sûr par l'intermédiaire, mais aussi à la gloire de Le Corbusier que Huisman propose cette conférence⁵⁴⁵. Dans un premier temps, elle est l'occasion d'un état des lieux de l'œuvre de l'architecte. Puis, dans un second temps, Huisman initie ses auditrices⁵⁴⁶ au cubisme. On est en 1930 et pourtant, face à des œuvres de Braque, Léger, Lipchitz, il prévient ces dernières de la sorte : « Mais quand vous regarderez, dans les différentes pièces de cet hôtel, tant d'œuvres qui surprennent vos conceptions habituelles, dites-vous bien que, depuis ses débuts, l'art a toujours été révolutionnaire⁵⁴⁷. »

À la première lecture un peu superficielle, sa leçon paraît intéressante pour deux raisons. Elle démontre la pédagogie et la capacité d'interaction entre le guide et son public. Huisman, jamais pédant ni isolé dans un savoir, au contraire compare, fait des effets, pour mieux transmettre. Il crée par exemple un effet comique en rapprochant des vers de Racine et de Rimbaud, afin d'aider à mieux appréhender les questions de la réception d'une œuvre d'art. Puis, avec un respect profond pour les créateurs, il tente d'expliquer cet art « intellectuel » et la démarche des artistes, en citant leurs propos ou des extraits de leurs écrits. « J'appelle Art tout ce qui nous soulage de la vie réelle en nous portant à l'élévation » : Huisman fait ici la part belle à la conception et définition de la peinture moderne de Le Corbusier et Ozenfant⁵⁴⁸. Pour autant, il ne s'arrête pas sur leurs propres peintures, pour consacrer du temps aux toiles de Picasso, Braque, Léger, Juan Gris. Il s'attarde en particulier sur les mots de Braque et les concepts de Léger. Devant une œuvre, Huisman peut convoquer une émotion, mais son commentaire n'est pas à l'aise dans l'analyse plastique. D'une manière générale, son discours critique apparaît le plus souvent d'ordre historique ou iconographique plutôt que plastique. Ce qui laisse une place à la contemplation comme il le dit ce jour-là : « Il faut éprouver une sympathique admiration à l'égard de ceux qui s'adonnent à de telles disciplines [...]. Car enfin, cette peinture intellectuelle exige, pour être goûtée et pour être aimée, autant d'attention que d'intelligence⁵⁴⁹. »

de la galerie de Kahnweiler. En 1922, le projet de la villa est envisagé avec Le Corbusier. Les travaux s'étalent toute l'année 1924. Elle est terminée en 1925 et sera en partie réaménagée en 1928.

⁵⁴⁴. Pour la description exhaustive de la villa à l'époque, on renvoie au dossier illustré et intitulé « Villa la Rocca », de la Fondation Le Corbusier, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_2489.pdf, consulté en janvier 2013.

⁵⁴⁵. Georges Huisman, « Un grand amateur d'art », *Conférencià*, Paris, Tome 1, 1929-1930, p. 505-513.

⁵⁴⁶. Les archives de la Fondation Le Corbusier conservent le livre d'or de la villa, dans lequel on trouve la liste des jeunes filles, devant lesquelles Huisman officie à deux reprises l'après-midi du 25 janvier 1930 dans le cadre de la conférence-promenade de l'université des *Annales*. Cinquante-deux personnes assistent à la première conférence de 14 heures, quarante-sept à la seconde de 16 heures, E 2-7 159-237 Laroche, Raoul, *Cahiers des visiteurs de la Villa La Roche*, p. 43-44, consulté à la Fondation Le Corbusier, février 2009.

⁵⁴⁷. Georges Huisman, « Un grand amateur d'art », *op. cit.*

⁵⁴⁸. Ozenfant et Jeanneret, *La Peinture moderne*, Paris, Éd. Crès, coll. L'Esprit nouveau, 1925.. Un exemplaire du tirage original figure dans la bibliothèque de Georges Huisman avec cette dédicace : « A M. Georges Huisman – Avec toute ma sympathie, Jeanneret. »

⁵⁴⁹. Georges Huisman, « Un grand amateur d'art », *op. cit.* La conclusion de la conférence dans *Conférencià* stipule : « Le conférencier est entouré, remercié, félicité. On le presse de questions devant des tableaux qui surprennent par leur hardiesse et leur facture. À tous, M. Georges Huisman, devant chaque œuvre moderne, donne explications, commentaires. C'est une admirable leçon d'art », *ibid.*, p. 513.

... *À la curiosité pour les arts « premiers »*

Fidèle à cette famille d'esprit cubiste, Georges Huisman se montre dans *La Lumière* attentifs aux arts primitifs. On sait que, dès 1905, Vlaminck et Derain font découvrir l'art nègre à leurs amis artistes, dont Matisse. L'influence de l'art nègre sur les fauves reste d'une certaine façon exotique, au contraire du renouvellement des formes auquel elle a conduit Picasso, puis les sculpteurs cubistes⁵⁵⁰. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, il n'est en effet apprécié que d'une poignée d'artistes et d'intellectuels collectionneurs, dont le marchand d'art Paul Guillaume (1891-1934)⁵⁵¹. Yvonne Brunhammer⁵⁵² rappelle que Paul Guillaume est le premier à publier en France, en 1917, un album sur l'art de l'Afrique noire⁵⁵³.

Dix ans plus tard, l'influence esthétique de l'art africain se trouve décuplée par l'engouement pour la culture musicale noire américaine. Avec l'exposition de 1925 et le succès de la Revue nègre aux Champs-Élysées au même moment – on sait comment Joséphine Baker, son égérie, joue le rôle de muse, voire de motif pour de nombreux artistes d'avant-garde –, l'art nègre devient un sujet à la mode et quitte les seules mains des rares connaisseurs du début du siècle. Dans les années 1920, c'est davantage au tour de l'art océanien et précolombien d'être en vogue auprès des artistes et des intellectuels, les surréalistes en particulier.

Cette appétence nouvelle est complétée par le grand intérêt scientifique et institutionnel porté aux arts primitifs des civilisations non occidentales pendant l'entre-deux-guerres. Nous avons évoqué ce champ scientifique à propos de l'*Histoire générale de l'art*, car Huisman a conçu son encyclopédie en 1931 en les intégrant. Auparavant, dans *La Lumière*, le journaliste a consacré cinq articles à l'actualité de ces questions. Le congrès d'archéologie qui a lieu en Dordogne au mois de juin 1927 est l'occasion de donner une première fois le ton, avec l'attention portée aux peintures rupestres et la référence à Élie Faure dans l'appréhension des œuvres d'art universelles⁵⁵⁴. Le deuxième article est un éloge de l'art d'Afrique noire⁵⁵⁵. Le troisième est le compte rendu de l'exposition sur l'art précolombien au Musée des arts décoratifs⁵⁵⁶. Le quatrième, déjà évoqué, fait le point sur les musées européens des arts et traditions populaires, après le congrès international de Prague de 1928⁵⁵⁷. Et le dernier nous fait découvrir un peintre soudanais, Kalifala Sidibé⁵⁵⁸. À partir de juillet 1927, quatre ans avant l'Exposition coloniale de 1931 et dix ans avant l'exposition de 1937 qui consacre le Musée de l'homme (inauguré en 1938) et le

⁵⁵⁰. Yvonne Brunhammer, 1925, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1976, p. 156-163.

⁵⁵¹. Pour les éléments biographiques de Paul Guillaume, voir le site du musée de l'Orangerie, où se trouve le legs de sa collection, http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24801_u112.htm, consulté en novembre 2013.

⁵⁵². Yvonne Brunhammer, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁵³. *Les Écrits de Paul Guillaume*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1993, La Bibliothèque des arts.

⁵⁵⁴. Georges Huisman, « L'art aux premiers jours du monde. Des peintres de génie vécurent aux temps préhistoriques », *La Lumière*, 9 juillet 1927.

⁵⁵⁵. Georges Huisman, « Les derniers primitifs. Pourquoi convient-il d'admirer l'art nègre ? », *La Lumière*, 10 décembre 1927.

⁵⁵⁶. Georges Huisman, « En Amérique, avant la découverte de Christophe Colomb, fleurissait un art original et magnifique », *La Lumière*, 30 juin 1928.

⁵⁵⁷. Georges Huisman, « Après le congrès de Prague. Comment les différentes nations conçoivent l'art populaire », *La Lumière*, 10 novembre 1928.

⁵⁵⁸. Georges Huisman, « La peinture nègre inconnue. Kalifala Sidibé », *La Lumière*, 2 novembre 1929.

Musée des arts et traditions populaires, Huisman initie les lecteurs de *La Lumière* à cette connaissance scientifique.

La récente thèse de doctorat de Christine Laurière, *Paul Rivet, le savant et le politique*⁵⁵⁹, constitue une source capitale pour connaître l'état des lieux de la recherche scientifique en ethnologie et anthropologie dans l'entre-deux-guerres en France, tout comme sa vulgarisation au travers d'expositions et de revues. Cette biographie est aussi l'occasion de découvrir le couple prolifique que formèrent Paul Rivet (1876-1958)⁵⁶⁰ et Georges-Henri Rivière (1897-1985)⁵⁶¹. Paul Rivet a été nommé professeur titulaire de la chaire d'anthropologie au Muséum d'histoire naturelle et directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1928. Dans ce dernier lieu, Georges Henri-Rivière le rejoint comme sous directeur, après le succès de l'exposition des arts anciens de l'Amérique au Musée des arts décoratifs. En voici le descriptif par Georges Huisman qui, pour faire découvrir l'art précolombien, propose un jeu de comparaisons hétéroclites :

Ces ruines incasiques nous font penser à des monuments cyclopéens et cette petite place n'est pas ville du Pérou, c'est un aspect de vieille cité italienne au XIV^e siècle. L'art maya – c'est à dire le plus brillant des arts du Mexique – présente de frappantes analogies avec l'art khmer, les masques de la côte nord-ouest de l'Amérique du Sud sont d'admirables témoignages qui s'apparentent à l'art nègre. Voici une tête en terre cuite qui provient du Pérou : c'est un superbe morceau qui semble provenir de quelque belle statue d'un roi gothique arrachée à la galerie d'une cathédrale du XIII^e siècle. Telle autre tête du Pérou, décorant le goulot d'un grand vase, est la proche parente de la statuaire égyptienne si profonde et si réaliste. Plus loin, des statuettes mexicaines ressemblent à des tanagras et un petit bonhomme à perruque et au nez Bourbon apparaît une caricature de Louis XV ! Des masques en serpentine, des vases aux formes d'animaux sont, par contre, ultra-modernes⁵⁶².

⁵⁵⁹. Christine Laurière, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, Archives, 2008.

⁵⁶⁰. Paul Rivet (1876-1958) est le fondateur du Musée de l'homme avec Georges-Henri Rivière. Grande figure de l'ethnologie française dans les années 1920 et 1930, il a contribué à la fois à sa structuration et son organisation universitaire. Cofondateur du CVIA, il est une des figures de la lutte contre les fascismes des années 1930. Cet engagement lui vaut de graves difficultés avec le régime de Vichy et les occupants allemands, qui le contraignent à se réfugier en Colombie en 1941. Il y crée alors l'Institut et le Musée d'ethnologie et travaille à la revalorisation de la place de l'Indien dans la nation colombienne. En avril 1943, il est nommé conseiller culturel de la France combattante par le général de Gaulle et acquiert avec cette fonction diplomatique la reconnaissance de ses engagements politiques et administratifs sur la scène internationale, voir Christine Laurière, *op. cit.*

⁵⁶¹. Cofondateur du Musée de l'homme, créateur du Musée des arts et traditions populaires, Georges Henri Rivière a une participation très active dans les années 1920 et 1930 au développement de l'ethnologie française et de la muséologie. Musicien de formation, il participe en 1924 à la création de la *Revue nègre*. Il compose pour Joséphine Baker, travaille aux Folies-Bergères, au Casino de Paris, se lie d'amitié avec Duke Ellington et Sidney Bechet. Il est ami des surréalistes et proche de Georges Salles, qui l'oriente à l'École du Louvre. Rivière collabore aux *Cahiers d'art* de Christian Zervos qui lui demande de visiter une exposition d'art précolombien au Musée d'ethnographie du Trocadéro, visite déterminante pour son avenir. En 1928, Georges-Henri Rivière est nommé sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro, auprès de Paul Rivet. Avec celui-ci, il réorganise le musée, crée les départements scientifiques, encourage les grandes missions, notamment la mission Dakar-Djibouti, et les expositions. Le Musée des arts et traditions populaires, motivé pas les exemples étrangers en particulier de l'Europe du Nord-Est, est sa grande réalisation personnelle, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-henri-riviere/>, consulté en novembre 2013.

⁵⁶². Georges Huisman, « En Amérique, avant la découverte de Christophe Colomb, fleurissait un art original et magnifique », *La Lumière*, 30 juin 1928. La seconde partie de l'article est plus historique et. Huisman commente la publication consacrée à l'art précolombien des *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* et le livre de Jean

Inaugurée le 12 mai 1928, cette exposition d'art précolombien remporte un réel succès, en accueillant pendant trois mois entre huit et dix mille visiteurs⁵⁶³. Christine Laurière raconte comment elle oriente la vie professionnelle de Rivière. Alors que Christian Zervos lui avait passé commande d'un article sur l'art précolombien pour les *Cahiers d'Art*, il se passionne pour ses découvertes au Musée d'ethnographie du Trocadéro, décide d'organiser une exposition, jusqu'à rejoindre l'aventure à peine naissante du Musée de l'homme aux côtés de Paul Rivet⁵⁶⁴. La biographe de Rivet décrit cette dizaine d'années, de 1928 à 1939, « pendant lesquelles Paul Rivet, aidé de Georges-Henri Rivière puis d'Anatole Lewitsky et de Jacques Soustelle, se démènent pour sortir le musée et ses objets des limbes⁵⁶⁵ » :

Il faut préciser d'emblée que, du point de vue des missions qu'il veut remplir, il n'y a pas de différence de nature entre le Musée d'ethnographie du Trocadéro et le Musée de l'homme, simplement une différence de moyens et d'échelle qui vont donner une ampleur et une résonance bien plus forte au projet défendu, grâce à une organisation des lieux bien plus favorable. On a beaucoup dit que le Musée de l'homme était une création du Front populaire. Si la phase finale des travaux a en effet coïncidé avec la victoire de mai 1936, si la conjoncture politique a permis de mettre encore plus délibérément l'accent sur la volonté d'éducation des masses populaires du fait de la personnalité de son directeur, le projet est bien plus ancien, puisqu'il date de 1931 et est redéfini en 1933, au moment où le gouvernement d'alors lance le projet de l'exposition internationale de 1937. Paul Rivet saura profiter de ses appuis politiques pour obtenir à l'arrachée les derniers crédits nécessaires à l'achèvement des travaux en 1937-1938, mais il faut néanmoins dire que, quel que soit le gouvernement en place, il a toujours été extrêmement difficile de faire entendre raison aux hommes politiques, de droite comme de gauche, et de débloquent des crédits pour un musée ethnologique. Sous aucun gouvernement, cela n'a été une priorité légitime. Il a fallu une incroyable pugnacité à sa direction pour parvenir à ses fins, les archives en témoignent. Georges Henri Rivière, avec son projet indéfiniment repoussé du musée des arts et traditions populaires, en sait quelque chose. De même, Paul Rivet parti à la retraite, en 1949, le Musée de l'homme périclité très vite, abandonné par son ministère de tutelle qui se désintéresse de son sort, les seuls crédits du musée étant constitués par les recettes de la billetterie.

Les articles de Huisman dans *La Lumière* apportent le témoignage qu'il connaît, en tant que journaliste, les débuts de cette aventure scientifique et muséale conduite par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière. Il sera intéressant de s'interroger sur son attention, persistante ou non, à la direction générale des Beaux-Arts.

La drôle d'aventure de Kalifala Sidibé

« Kalifala Sidibé » représente un épisode à la fois compréhensible et curieux dans le parcours de Georges Huisman. Il semble qu'avec son ami d'enfance Henri Hirsch, le critique d'art ait entrepris de révéler à Paris l'existence et le travail d'un

Babelon, consacré à Fernand Cortès, dans la collection *Vies des hommes illustres*. Il se montre fasciné et effaré par la religion anthropophage du royaume de Montezuma.

⁵⁶³. Christine Laurière, *op. cit.*, p. 378.

⁵⁶⁴. *Ibid.*, p. 374-384.

⁵⁶⁵. *Ibid.*, p. 412.

peintre africain issu du pays bambara, au Soudan français, en AOF⁵⁶⁶. Ainsi que lui écrit son ami le 29 mai 1929 : « Je t'envoie ci-inclus les photos du nègre, j'ai ici les clichés et un petit roman sur son existence. Je pense que cela te satisfera et qu'on pourra faire au moins une fois une grande affaire coloniale dont la France sera fière et que l'étranger nous enviera⁵⁶⁷. » Interrogé, Denis Huisman précise qu'Henri Hirsch était une sorte de rentier dilettante, qui faisait des affaires en Afrique. C'est vraisemblablement ses relations de voyages qui lui ont permis de connaître ce peintre soudanais, ou son promoteur local. Dans les années 1920, le marché de l'art est en pleine révolution et l'actualité, le goût et le succès se forment, au détriment des Salons, chez les marchands de tableaux, eux-mêmes relayés par la presse. Le goût de l'époque pour l'art africain pousse vraisemblablement les deux amis à cette incursion sur le marché de l'art. Une autre source probable de cette « aventure Kalifala » se repère dans la mouvance de l'intérêt de Huisman pour l'architecture contemporaine et, dans ce cas précis dans l'amitié avec Le Corbusier. Dans l'article de *La Lumière* qu'il consacre au peintre africain, Huisman situe ainsi l'origine de sa découverte : « Les toiles si vastes, si volumineuses de Kalifala Sidibé constituent la parure et le vêtement que le ciment et le béton de nos intérieurs modernes attendaient. Des architectes comme Le Corbusier, Mallet-Stevens, Moreux, qui virent les premiers l'œuvre de Kalifala Sidibé, ne s'y sont point trompés⁵⁶⁸. »

Alors que s'affirme le goût du public pour la sculpture africaine, l'influence de l'art nègre dans tous les domaines des arts décoratifs se révèle criante lors de l'exposition de 1925. *1925 Quand l'art déco séduit le monde*⁵⁶⁹ a consacré une salle entière à l'influence de l'art africain dans les expressions artistiques et décoratives. L'attrait pour les Africains et l'Afrique se manifeste aussi au travers des activités sportives ou savantes, et plus tard à l'occasion d'expéditions comme la croisière noire ou la

⁵⁶⁶. L'Afrique occidentale française (AOF) était une fédération coordonnant progressivement, entre 1895 et 1958, huit colonies françaises: la Mauritanie, le Sénégal, le Soudan français (devenu le Mali), la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Niger, la Haute-Volta (devenue Burkina Faso) et le Dahomey (devenu le Bénin), soit près de vingt-cinq millions de personnes à sa dissolution. Une organisation comparable en Afrique équatoriale française (AEF) est instaurée en 1910.

⁵⁶⁷. Lettre de Henri Hirsch à Georges Huisman le 29 mai 1929, AFH : « Mon cher Georges, J'ai des excuses à te faire, de t'avoir su malade et de ne pas avoir manifesté, mais j'ai eu constamment de tes nouvelles, et j'ai su aussi que tu étais parti te reposer. Je continue à me débattre au milieu de pas mal de difficultés et mon moral en est forcément affecté. J'espère en sortir cependant bientôt ou tout au moins retrouver une certaine tranquillité que je n'ai pas connue depuis longtemps. Je t'envoie ci-inclus les photos du Nègre, j'ai ici les clichés et un petit roman sur son existence. Je pense que cela te satisfera et qu'on pourra faire au moins une fois une grande affaire coloniale dont la France sera fière et que l'étranger nous enviera. Mes amitiés à Marcelle et à tes enfants, mais je ne sais encore quand nous pourrons venir à Valmondois. Repose-toi bien tout-à-fait et crois à toute mon amitié et à mon affection. »

⁵⁶⁸. Georges Huisman, « La peinture nègre inconnue... », *op. cit.*

⁵⁶⁹. Emmanuel Bréon et Philippe Rivoirard (dir.), *1925. Quand l'art déco séduit le monde*, catalogue de l'exposition de la Cité de l'Architecture et du patrimoine du 16 octobre 2013 au 17 février 2014, Paris, Éditions Norma, 2013.

mission Dakar-Djibouti⁵⁷⁰ du tout début des années 1930⁵⁷¹. Cette curiosité pour l'art africain se mêle à une perspective de mise en valeur stratégique des colonies françaises. Grâce à son empire colonial en effet, la France affirme sa richesse et sa puissance face à sa voisine allemande, ce que voudra aussi démontrer deux ans plus tard, l'exposition coloniale de 1931.

Dès 1927 dans *La Lumière*, Georges Huisman écrit un article sur l'art africain⁵⁷². C'est un texte d'historien, où l'auteur se montre le pédagogue et le démocrate que l'on connaît. Onze ans avant l'inauguration du Musée de l'homme en juin 1938⁵⁷³, il écrit : « L'Art nègre est une réalité, car le nègre est capable d'efforts artistiques, de sensibilité créatrice, d'émotion et d'enthousiasme. C'est une erreur de laisser aux seuls snobs – qui savent en tirer des profits matériels – l'étude et l'admiration des productions diverses des nègres africains. Ce qui est indispensable, c'est de comprendre ces productions aussi bien que si elles appartenaient à l'art égyptien de l'antiquité ou au début de l'art roman⁵⁷⁴. » De telles considérations apparaissent impossibles au lecteur d'aujourd'hui. On est en 1927, et l'auteur veut évoquer pour ses lecteurs l'immense tâche de la recherche et ces territoires inconnus : « Une remarque préalable s'impose. Quand nous parlons d'art nègre, quand nous regardons des statuettes dans une collection ou dans un musée, l'exactitude réclamerait que nous parlions d'art nègre d'Afrique, car le peu que nous savons de cet art généralement religieux, c'est à l'Afrique que nous le devons. Et pourtant, nous n'avons encore pu explorer, du point de vue artistique, qu'une infime partie de l'Afrique. D'immenses espaces du continent noir conservent leurs secrets. Quantité d'œuvres d'inspiration religieuse demeurent cachées dans des sanctuaires mystérieux⁵⁷⁵. »

À la mise en exergue de la peinture de Kalifala Sidibé⁵⁷⁶, Georges Huisman ajoute un second argument en faveur de cette découverte : un renouveau de la

⁵⁷⁰. La mission ethnographique Dakar-Djibouti (mai 1931-février 1933) comprend six personnes en 1931: Marcel Griaule (chef de mission), Marcel Larget, naturaliste chargé de l'intendance et second de mission, Michel Leiris (secrétaire archiviste), Éric Lutten (enquêtes sur les technologies et prises de vue cinématographiques), Jean Mouchet (études linguistiques) et Jean Moufle (enquêtes ethnographiques). Plus tard, Schaeffner (musicologue), Abel Faivre (géographe et naturaliste), Deborah Lifchitz (1907-1943), linguiste, et Gaston-Louis Roux, reommandé par Leiris comme « peintre officiel de la Mission » chargé d'étudier et collecter des peintures éthiopiennes anciennes et d'en faire des copies. À ces personnes, il faut ajouter Abba Jérôme Gabra Mussié, un grand lettré éthiopien, à la fois l'interprète et l'informateur principal de Leiris à Gondar, <http://www.michel-leiris.fr/spip/>, consulté en décembre 2013.

⁵⁷¹. Emmanuel Bréon, « La déterminante influence de l'art africain », in Bréon et Rivoirard, *op. cit.*, p. 58-62.

⁵⁷². Georges Huisman, « Les derniers primitifs... », *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷³. Ce texte de Georges Huisman est écrit juste avant l'arrivée aux commandes de Paul Rivet et Georges-Henri Rivière au Musée d'ethnographie du Trocadéro. À cette date, commence alors une période active de recherche et de développement, tant scientifique que muséographique. Au même moment, le déménagement d'une partie des collections du Musée ethnographique du Trocadéro, permet au musée Guimet de devenir le haut lieu de l'art du Moyen-Orient et de l'Asie sous la direction de Joseph Hackin, par ailleurs directeur des fouilles d'Afghanistan. En évoquant le parcours de Daisy Lion-Goldschmidt, alors sollicitée par Georges Huisman pour être l'une des rédactrices de *l'Histoire générale de l'art*, nous avons déjà approché l'importance et la visibilité que Paris accorde aux arts non occidentaux pendant l'entre-deux-guerres. Voir *supra* et aussi voir « L'histoire du musée Guimet », <http://www.guimet.fr/fr/musee-guimet/histoire-du-musee-guimet>, consulté en novembre 2013.

⁵⁷⁴. *Ibid.*

⁵⁷⁵. *Ibid.*

⁵⁷⁶. Georges Huisman, « La peinture nègre inconnue... », *op. cit.* : « Depuis de longues années déjà, les amateurs multipliaient et collectionnaient les témoignages de la sculpture nègre. Les millionnaires s'arrachaient certains bois sculptés qui prouvaient l'imagination et la réflexion de la race noire [...]. Mais quand on s'enquêrait de l'existence d'une

peinture décorative à adapter au temps présent. Si le journaliste constate et regrette la complète régression de l'art de la fresque, il voit dans la simplicité de moyens de Kalifala Sidibé une raison pour ne pas se résoudre à expliquer – et à accepter – la quasi disparition du décor monumental par un problème de compétence technique, lié au manque de formation des peintres à l'art de la fresque. Dans les grands rouleaux de l'africain que l'on peut maroufler, il voit des modèles de compositions décoratives, indispensables pour donner aux larges surfaces en béton et en ciment armés « la couleur, la gaieté, la vie⁵⁷⁷ ». Huisman se situe dans la mouvance de ses amis architectes, Le Corbusier en tête, et en 1929 il précède la conférence de son ami Fernand Léger « L'architecte, le mur et le peintre »⁵⁷⁸, prononcée en mai 1933 au Kunsthaus de Zurich et reprise au IV^e Congrès international des architectes modernes (CIAM)⁵⁷⁹. C'est en effet à l'issue de ce congrès que l'architecte roumain Jean Badovici (1893-1956)⁵⁸⁰ commande à Fernand Léger sa première décoration murale⁵⁸¹.

D'après les papiers privés de Georges Huisman, il est à la fois le chef d'orchestre et la cheville ouvrière de l'opération. À leur consultation, il apparaît qu'Henri Hirsch s'est chargé de repérer l'homme, peut-être de lui fournir des rouleaux de toiles et des peintures, d'acheminer les toiles en Europe, de fournir quelques éléments d'une biographie exotique, de commander les clichés de reproduction des œuvres pour la presse et les galeries. Suivant les quelques éléments de comptabilité sommaire, Henri Hirsch aurait financé la mise de fonds initiale nécessaire à l'opération. Grâce à son réseau, Georges Huisman s'est chargé du « lancement » de l'œuvre⁵⁸². Une exposition est organisée à la galerie Bernheim à l'automne 1929, du 15 au 30 octobre⁵⁸³. Sur les conseils de la galerie, Huisman confie la scénographie de l'exposition à l'architecte décorateur Jean-Charles Moreux⁵⁸⁴ : « Je vais m'occuper très prochainement de la

peinture nègre, les spécialistes – ou prétendus tels – vous répondaient catégoriquement : la peinture nègre, cela n'existe pas. Admirable et troublante certitude. »

⁵⁷⁷. *Ibid.*

⁵⁷⁸ Fernand Léger, « Le mur, l'architecte et le peintre », *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, coll. « Folio », p. 171-185.

⁵⁷⁹ Sylvie Forestier, *Fonctions de la peinture, op. cit.*, p. 348.

⁵⁸⁰ Jean Badovici est un architecte dilettante roumain né à Bucarest en 1893. Collègue de Christian Zervos aux éditions Morancé, Badovici dirige *L'Architecture vivante* de 1923 à 1933 et est éditeur des œuvres de Le Corbusier. Compagnon d'Eilenn Gray (ils achètent ensemble deux maisons à Vézelay en 1927 avant de faire construire en 1929 la célèbre villa de bord de mer d'Eilenn Gray à Roquebrune-Cap Martin. Le couple se sépare en 1933, <http://eileengray-etoiledemer-lecorbusier.org/jean-badovici/>, consulté en novembre 2013.

⁵⁸¹. En 1934, Fernand Léger proose une maquette pour décorer le mur de fond de jardin de la maison de l'Argenterie de Badovici et de sa compagne Eileen Gray à Vézelay. Badovici fait exécuter la fresque par un peintre régional et Léger vient y poser sa touche finale en juin 1936. Cette décoration, se trouve toujours à Vézelay, et a été transférée au musée Zervos, installé dans la maison de Romain Rolland. Voir Christian Dérouet (dir.), *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan et Conseil général de l'Yonne, 2006, p. 269.

⁵⁸². À hauteur de dix mille francs selon la tenue des comptes, que Huisman a employé pour les frais d'encadrements (six mille francs), la publicité et l'impression du catalogue (deux mille cinq cents francs), les frais divers de photos, taxis, transport des toiles (neuf cents francs), AFH.

⁵⁸³. Le seul document retrouvé nous indiquant les dates de l'exposition est une carte-lettre de Georges Huisman adressé à Pierre d'Espezet datée du 10 octobre 1929. D'après les papiers privés de Huisman, le premier échange épistolaire avec Jacques Darnetal, de la galerie, date du 22 janvier 1929 et l'encadrement des toiles se fait durant les mois d'août et septembre 1929, AFH.

⁵⁸⁴ Jean-Charles Moreux (1889-1956). Après des études d'ingénieur, Moreux obtient son diplôme d'architecte à l'École des Beaux-arts de Paris en 1922. Ami d'André Lurçat, il adhère en 1930 à l'Union des artistes modernes. En 1926, sa rencontre avec Bolette Natanson est déterminante. Il voyage et intègre dans ses créations des références à l'Antiquité

présentation de vos si curieuses peintures en collaboration avec Madame Natanson⁵⁸⁵. Je vous propose de présenter une vingtaine de toiles tendues sur châssis et entourées d'une baguette des plus simples puis quatre ou cinq autres toiles, très choisies, avec cadres plus complets – un peu cossus – et faisant valoir peinture et sujet⁵⁸⁶. » La reprise d'une liste tapuscrite des toiles avec leur titre et leur prix estimé permet de se faire une idée des sujets de la peinture de Kalifala Sidibé⁵⁸⁷.

Georges Huisman confie à André Warnod le soin de trouver l'imprimeur du petit catalogue (un seul cahier de 8 pages agrafées, de petit format de 11x14 cm). Une unique photo de couverture montre le peintre devant sa case avec une épouse et trois enfants, et deux œuvres disposées devant eux. Huisman commande un texte à Roland Dorgelès, un autre à Le Corbusier et il écrit lui-même la présentation biographique de l'artiste⁵⁸⁸. D'après une lettre de Le Corbusier, il aurait été question que Fernand Léger donne lui aussi un texte, ce qui fait écrire à l'architecte ces lignes savoureuses : « Cher ami. Voici quelques mots sur le nègre X. Si cela ne vous convenait pas, dites le moi bien simplement en me précisant l'idée que vous aimeriez voir développer. Léger est d'accord d'écrire un mot. Placez-le en premier dans le catalogue ; il est mon aîné⁵⁸⁹. »

Les trois auteurs sont plutôt drôles, entre le sérieux et la farce. Abordant la question de la race et du primitif, il apparaît important de lire ces textes et de préserver ainsi leur historicité. Dans ce contexte, il n'était pas anodin de commencer ce catalogue comme un poème, avec cette phrase de Dorgelès ainsi calligraphiée : « J'AIME les nègres. » Face à la peinture de Kalifala Sidibé, chacun des trois commentateurs convoque une référence première, sinon primitive, dans l'histoire de l'art. Dorgelès pense à Giotto, Le Corbusier aux Persans, Huisman au Douanier Rousseau. Chacun aussi donne son coup de griffe à l'Académie, preuve quand même du poids moralisant de l'institution : « Kalifala Sidibé a 30 ans : c'est la vieillesse pour un nègre qui ne songe pas à l'Institut⁵⁹⁰ ! »

Huisman essaie de mobiliser la presse mais sa récolte est maigre. Il obtient un rendez vous⁵⁹¹ avec G. H. Rivière et Pierre d'Espezet⁵⁹², cofondateurs avec Georges

romaine, à la Renaissance, au baroque et se passionne pour l'histoire naturelle. Moreux s'impose comme ensemblier, architecte-scénographe, muséographe et créateur de jardins (square René Le Gall, Paris XIII). Voir notice biographique http://www.citechailot.fr/fr/publications/avant_2003/institut_francais_darchitecture/24357-jean-charles-moreux.html, consulté en décembre 2013.

⁵⁸⁵. Bolette Natanson est la fille d'Alexandre Natanson, fondateur de *La Revue blanche*. Le vendredi 29 août 1929, elle propose un principe de cadres pour la présentation chez Bernheim et un devis pour vingt-cinq grandes compositions et dix autres plus petites avec une recherche d'encadrement pour chacune, AFH.

⁵⁸⁶. Extrait d'une lettre de Moreux à Huisman du 16 janvier 1929, AFH.

⁵⁸⁷. D'après une liste établie le 17 février 1930 à l'attention d'une galerie norvégienne à Stockholm, AFH.

⁵⁸⁸. Huisman n'a pas rencontré Kalifala Sidibé. Il écrit son texte à partir des éléments fournis par Henri Hirsch, selon la lettre de ce dernier à Georges Huisman le 24 mai 1929 déjà citée.

⁵⁸⁹. Lettre de Le Corbusier à Georges Huisman et manuscrit du texte du catalogue *Kalifala Sidibé*, le 10 août 1929, AFH. Au dos de cette lettre, Huisman a dressé une liste d'auteurs potentiels pour le catalogue. On y lit les noms suivants (dans l'ordre d'inscription) : Le Corbusier, Léger, Dorgelès, Vlaminck, Carco, Foujita, Van Dongen.

⁵⁹⁰. Georges Huisman, *Kalifala Sidibé*, Paris, 1929.

⁵⁹¹. « Monsieur, J'ai l'honneur de vous faire connaître que Messieurs G. H. Rivière et P. d'Espezet se rendront chez vous à la fin du mois de septembre pour voir les œuvres du peintre sénégalais dont vous leur avez parlé », lettre du 31 août 1929 de la revue *Documents* à Georges Huisman, AFH.

⁵⁹². Pierre d'Espezet (1893-1959) est un ancien élève de l'École des Chartes, conservateur à la BNF, voir Jean Babelon, « Nécrologie », *BBF*, 1959, n° 5, p. 250-251, <http://bbf.enssib.fr/>, consulté en décembre 2013.

Bataille (1897-1962)⁵⁹³ de la toute nouvelle revue *Documents*⁵⁹⁴. Lancée en avril 1929, elle est financée par Georges Wildenstein et s'interrompt en janvier 1931 avec quinze numéros parus⁵⁹⁵. C'est ainsi que Michel Leiris⁵⁹⁶, tout jeune secrétaire de la rédaction écrit l'article sur l'exposition, illustré d'une reproduction d'une œuvre de Kalifala Sidibé qui retient l'attention : *L'homme et le serpent*⁵⁹⁷ :

Vaniteuse et naïve, la race blanche s'imagine être seule au monde, et s'arroge le privilège de l'intelligence et de la civilisation. Il semblerait que plus les hommes ont la peau sombre, plus ils sont méprisés. Les blancs ont établi sans rire cette échelle de valeur : race blanche, race jaune, race rouge, race noire. Du fait de cette classification complètement arbitraire, établie en grande partie parce qu'elle se trouve conforme aux intérêts d'une féroce cupidité, tout ce qui vient des nègres est intéressant⁵⁹⁸.

Le succès de l'exposition est confidentiel. Une note manuscrite et une lettre de la galerie Bernheim fait état de quatre ventes, dont une au financier Raoul Laroche, mécène de Le Corbusier et collectionneur des peintres cubistes, chez qui, pour mémoire, Georges Huisman a organisé une visite pour l'université des *Annales*⁵⁹⁹. La tenue de la comptabilité fait apparaître une opération blanche, mais elle ne permet pas de récupérer l'intégralité de la mise de fonds initiale d'Henri Hirsch.

Plus étonnant, l'exposition est l'occasion pour Georges Huisman de contacter des galeries européennes afin de faire connaître le peintre en Europe. Ses archives conservent sa correspondance avec la galerie Flechtheim⁶⁰⁰ de Berlin et la galerie Gummesons⁶⁰¹ de Stockholm. Alfred Flechtheim vient visiter l'exposition à Paris à la fin du mois d'octobre 1929 et décide d'organiser une exposition d'une trentaine de toiles de Kalifala Sidibé à Berlin en janvier 1930 (du 19 janvier au 1^{er} février),

⁵⁹³. Georges Bataille (1897-1962) et Pierre d'Espezel travaillaient ensemble au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France, où Bataille était alors reconnu comme un numismate prometteur. Pierre d'Espezel dirigeait plusieurs revues à caractère spécialisé que finançait Georges Wildenstein, dont *Documents*.

⁵⁹⁴. Magazine illustré paraissant dix fois par an, fondé par Georges Bataille, Georges Henri Rivière et Carl Einstein, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-revues/ENS-revues.html> ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f453.image>, consulté en décembre 2013.

⁵⁹⁵. Il existe une réédition intégrale de la revue (en deux tomes) : *Documents*, préface de Denis Hollier, Paris, J.-M. Place, coll. Les Cahiers de Gradhiva, 1991.

⁵⁹⁶. Michel Leiris (1901-1990) entre à *Documents* le 3 juin 1929, comme secrétaire de rédaction, succédant à un poète et romancier, Georges Limbour, et précédant un ethnologue, Marcel Griaule, à son retour d'Éthiopie. Une rencontre décisive pour sa carrière d'ethnologue. À 28 ans, c'est son premier emploi stable. Avec l'appui de Georges Henri Rivière, Leiris est officiellement recruté, en janvier 1931, par Marcel Griaule en tant qu'homme de lettres et étudiant en ethnologie faisant fonction de secrétaire archiviste de la Mission ethnographique, la « Mission Dakar-Djibouti ». Michel Leiris tient le journal de bord de cette mission, publié sous le titre de *L'Afrique fantôme*. Au printemps de l'année 1938, Leiris est nommé directeur de service au laboratoire d'ethnologie du Muséum national d'histoire naturelle, puis il entre comme chercheur au CNRS tout en demeurant affecté au Musée de l'homme. Il en reste salarié jusqu'à sa retraite, en 1971, voir portrait de Leiris par Pierre Gaillard, in Pierre Gaillard, « À propos de la bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924 à 1995 », *La Bibliothèque du bibliothécaire*, Paris, BBF t. 42, n° 1, 1997, http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php3?id_article=184, consulté en novembre 2013.

⁵⁹⁷. Michel Leiris, « Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim) », *Documents*, Paris, 6, novembre 1929.

⁵⁹⁸. Michel Leiris, « Exposition Kalifala Sidibé (galerie Georges Bernheim) », *Documents*, 6 novembre 1929.

⁵⁹⁹. Voir *supra*.

⁶⁰⁰. D'après les documents, Huisman obtient le contact avec Alfred Flechtheim par le correspondant du *Temps* à Berlin, AFH.

⁶⁰¹. D'après les documents, le contact avec la Suède se fait par la galerie Bernheim qui, sollicitée après l'exposition, adresse le directeur de la galerie suédoise, Carl Gummesons, à Georges Huisman, AFH.

exposition qu'il fait tourner ensuite dans d'autres galeries allemandes : en février au Kunstverein de Hambourg, en mars au Kunstverein de Prague, en mai au Hagen à Vienne, en juillet au musée de Wiesbaden et fin août dans sa propre galerie de Düsseldorf⁶⁰². À la fin de l'exposition à Berlin, Flechtheim annonce à Huisman un intérêt critique mais pas de succès auprès des collectionneurs. Sa galerie achète trois tableaux pour lancer le marché mais finalement, même après la tournée en Allemagne le succès ne vient pas⁶⁰³. En Suède, l'exposition a lieu à Stockholm en mai 1930 et trois toiles seulement sont vendues⁶⁰⁴. Carl Gummesons rapporte à Huisman le doute exprimé par les critiques d'art suédois sur la véracité du « primitif » Sidibé. Les archives privées conservent le brouillon de sa réponse : « Je regrette de contredire absolument les hypothèses de vos critiques, mais Kalifala Sidibé a fait toutes ces toiles absolument seul et il n'a jamais vu d'autre art européen que des cartes postales ou des journaux illustrés. Il n'a jamais fait aucune étude. Je ne puis que vous confirmer mot pour mot la notice que j'ai consacrée à Kalifala dans le catalogue de Bernheim que vous avez reproduit⁶⁰⁵. »

Un démocrate au service de l'éducation populaire

Une enquête de La Lumière sur la radiodiffusion

Durant la période concernée, Georges Huisman consacre onze articles à la question de la radiodiffusion française dans *La Lumière*. Le développement et le potentiel du nouveau média entraîne effectivement plusieurs gouvernements successifs à proposer un statut et une réglementation pour la radio. Comme il s'agit d'un véritable enjeu démocratique, *La Lumière* souhaite participer au débat et mobiliser ses lecteurs à ce propos. Aussi, en août 1927, lorsque le cabinet du ministre des PTT, M. Bokanowski (1879-1928)⁶⁰⁶, présente le projet du gouvernement Poincaré, le journal décide, en toute transparence, de confier cette tâche d'informations et de lobbying à Georges Huisman : « *La Lumière* a décidé d'ouvrir auprès de ses lecteurs une grande enquête sur le statut de la radiodiffusion. A cet effet, elle a demandé à son collaborateur Georges Huisman, ancien chef de cabinet du ministre des PTT, d'exposer le problème complexe de la radiodiffusion. Tous les lecteurs que cette question intéresse sont priés d'adresser leur opinion à M. Georges Huisman, à la rédaction de *La Lumière*⁶⁰⁷. »

⁶⁰². Pour ce faire, il demande à Huisman de revoir les prix à la baisse, précisant que le peintre est inconnu, et accepte pour sa part de réduire sa commission sur les ventes de 30 à 25 %.

⁶⁰³. Correspondance avec la galerie Flechtheim s'échelonnant du 10 octobre 1929 au 28 août 1930, AFH.

⁶⁰⁴. Correspondance avec la galerie Gummesons Konsthall s'échelonnant du 16 décembre 1929 au 21 août 1930, AFH.

⁶⁰⁵. Lettre manuscrite de Georges Huisman à Carl Gummeson le 17 avril 1929, AFH. Pour rassurer le galeriste et lui permettre de rassurer les journalistes, Huisman lui adresse son propre dossier de presse rassemblant les critiques françaises et allemandes précédemment publiées, en lui demandant de les lui retourner après consultation (ce qui ne fut à priori pas le cas car ces critiques sont absentes du dossier conservé à Valmondois).

⁶⁰⁶. Député de la Seine de 1914 à 1928, Maurice Bokanowski fut ministre de la Marine dans le troisième gouvernement Poincaré (du 29 mars au 9 juin 1924) et ministre du Commerce et de l'Industrie, des PTT et de l'Aéronautique dans le quatrième gouvernement Poincaré (du 23 juillet 1926 au 2 septembre 1928). Il décède tragiquement en exercice dans un accident d'avion (G. Huisman y fait allusion dans son article du 29 novembre 1929), http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=916, consulté en janvier 2014.

⁶⁰⁷. *La Lumière*, 9 juin 1928.

L'enquête à propos de la radiodiffusion dans <i>La Lumière</i>		
1	« Les enquêtes de <i>La Lumière</i> : La question de la radiodiffusion pose un problème intellectuel, social et moral »	9 juin 1928
2	« Les enquêtes de <i>La Lumière</i> : La radiodiffusion. Faut-il souhaiter le monopole d'Etat ? »	16 juin 1928
3	« Notre enquête sur la radiodiffusion. Pour ou contre le poste Paris PTT »	7 juillet 1928
4	« Notre enquête sur la radiodiffusion. Le projet du gouvernement tend uniquement à faire argent de la radiodiffusion »	11 août 1928
5	« Notre enquête sur la radiodiffusion. Après la vénalité de la presse, verrons-nous celle de la radiodiffusion ? »	18 août 1928
6	« Notre enquête sur la radiodiffusion. Les usagers de la radiodiffusion sont-ils taillables et corvéables à merci ? »	1 ^{er} septembre 1928
7	« Le nouveau projet de statut de la radiodiffusion ne reflète pas les aspirations de la démocratie moderne »	9 août 1929
8	« Le statut de la radiodiffusion. Comme le musée et la bibliothèque, la TSF doit contribuer à l'éducation populaire »	17 août 1929
9	« Programme d'une culture moderne par la radiodiffusion »	24 août 1929
10	« A propos du récent congrès de la radiodiffusion. Il faut assurer la liberté de la radiodiffusion contre les mercantis et trafiquants du microphone »	23 novembre 1929
11	« Pour un statut démocratique et rationnel de la Radiodiffusion »	26 juillet 1930

À travers cette enquête, Georges Huisman adopte une position qu'on peut qualifier de *démocratique*. Elle témoigne de son souci particulier de l'éducation populaire.

Non seulement Huisman se montre conscient du phénomène de culture de masse que représente la radiodiffusion, mais il est aussi convaincu qu'elle est « le meilleur moyen d'instruire et de distraire un public illimité⁶⁰⁸ ». C'est pourquoi, en plein accord avec la stratégie de son journal, se montre-t-il soucieux de ne pas laisser le nouveau média aux industriels et aux grands consortium de presse. Au nom de la liberté d'expression et de la démocratie, il réclame que l'État conserve une suprématie administrative, technique et intellectuelle sur l'organisation des émissions, sans omettre de défendre les droits des artistes et les producteurs de contenus. Conformément à l'esprit libéral et démocratique de la III^e République, il soutient l'idée de la création d'un conseil supérieur indépendant, représentatif de toutes les forces en présence: pouvoirs publics, délégués, usagers. Dans cette bataille, il rejoint les aspirations de la Confédération des travailleurs intellectuels, la CTI⁶⁰⁹. Il se montre exigeant et audacieux, certain de la nécessité d'une autonomie de métiers pour la radiodiffusion, comparée d'ailleurs au cinéma⁶¹⁰ :

Si vous voulez que la radiodiffusion française donne, dans le monde entier, une haute idée de notre enseignement et de notre culture générale, si vous voulez même que

⁶⁰⁸. Georges Huisman, « Comme le musée et la bibliothèque, la TSF doit contribuer à l'éducation populaire », *La Lumière*, 17 août 1929.

⁶⁰⁹. Georges Huisman, « À propos du récent congrès de la radi-diffusion. Il faut assurer la liberté de la radio diffusion contre les mercantis et trafiquants du microphone », *La Lumière*, 23 novembre 1929.

⁶¹⁰. Georges Huisman écrit ainsi : « [La radiodiffusion] est la presse et l'école de demain. Pourquoi vouloir régler l'avenir suivant une méthode surannée ? », *La Lumière*, 17 août 1929.

la démocratie française soit intellectuellement et artistiquement développée par la radiodiffusion, il n'y a qu'un seul moyen : *combiner par la radiodiffusion un vaste programme de culture*, et non point se contenter d'adapter un microphone au hasard des conférences, des concerts ou des représentations théâtrales. La radiodiffusion a les mêmes – et naturelles – exigences que le cinéma : elle veut ses orateurs, ses professeurs, ses exécutants, ses artistes bien à elle, tout de même que le cinéma veut des pièces à son usage exclusif et des exécutants ne travaillant que pour lui⁶¹¹.

En 1939, le directeur des Beaux-Arts choisira ce média pour une série de conférences qui lui permettront d'exposer sa politique culturelle dans les grands domaines de son administration⁶¹². Or, dès 1929, le professeur et journaliste de *La Lumière* formule un rêve d'éducation populaire par l'enseignement à distance :

Ne serait-il pas possible de réunir les maîtres de primaire, de secondaire, et de supérieur qui consentiraient à combiner une sorte d'*université de la radiodiffusion* ? L'enseignement postscolaire ne pourrait-il pas être assuré presque exclusivement par la radiodiffusion ? En établissant de tels cours après la journée de travail, le soir de 19 heures 30 à 20 heures 15 par exemple, on économiserait le temps d'innombrables instituteurs et il serait possible, ainsi, d'enseigner le maximum de choses dans le minimum de temps. L'histoire, la géographie, la littérature, la philosophie, les sciences, les langues vivantes, ne devraient-elles point, encore, fournir la matière de cours vivants, attrayants, professés par les maîtres de l'enseignement secondaire. Il ne s'agit point de nous imposer une heure de monologue insipide, mais vingt à trente minutes d'enseignement intéressant, entièrement conçu suivant des méthodes nouvelles. Et pour compléter cet ensemble de connaissances, les plus illustres des professeurs des facultés, du Collège de France, du Conservatoire des arts et métiers, etc., consentiraient aussi à faire profiter l'immense masse des auditeurs de leur science, de leurs recherches, de leurs résultats. Je ne songe point à empêcher les Français d'entendre de la musique grave ou légère, si le cœur leur en dit ! Je voudrais simplement que les Français, suivant leur niveau intellectuel, fussent assurés de pouvoir poursuivre et compléter le développement de leur esprit, grâce à la radiodiffusion. Pour y parvenir, il suffit de coordonner des bonnes volontés qui s'ignorent, de provoquer des concours inemployés, en un mot d'appeler devant le microphone des compétences au lieu de non-valeurs qui bavardent sur tous les sujets. La radiodiffusion ne doit faire double emploi ni avec la presse, ni avec l'école, mais il importe de lui trouver une tâche ambitieuse et vaste⁶¹³.

L'attention inconditionnelle à l'enfance et à la jeunesse

Dès le premier automne de *La Lumière*, Georges Huisman s'interroge sur l'état des lieux de l'architecture scolaire⁶¹⁴. Son propos se veut en relais des préoccupations sociales alors en pointe avec une prise en compte de l'hygiène et de l'éducation du goût :

L'école doit fournir à la fois aux enfants de la santé et de la beauté. Les corps doivent se courber sans effort sur les pupitres pour que les esprits goûtent pleinement la parole de l'éducateur. Les organes doivent se développer, et non s'atrophier, dans des

⁶¹¹. Georges Huisman, « Programme d'une culture moderne par la radiodiffusion », *La Lumière*, 24 août 1929.

⁶¹². Voir archives et bibliographie.

⁶¹³. Georges Huisman, « Programme d'une culture moderne... », *op. cit.*

⁶¹⁴. Georges Huisman, « Propos de rentrée. Où en est notre architecture scolaire ? », *La Lumière*, 15 octobre 1927.

salles aérées et dans des cours plantées d'arbres ; l'enfant doit quitter l'école en pleine vigueur physique, et non point le dos rond ; partout, dans l'école les yeux de l'enfant doivent pouvoir se fixer sur de jolis spectacles, sur des reproductions et sur des œuvres qui provoquent l'émotion esthétique. On ne saura jamais faire entrer assez tôt la notion de la beauté dans les regards clairs des écoliers⁶¹⁵.

Voilà un sujet logique pour le professeur de Janson-de-Sailly et le défenseur des idées portées par les Compagnons de l'université, mais pas seulement. Tout d'abord, Huisman entend voir grand. Et de nouveau, il conclut son article sur une note politique en appelant à l'établissement d'un programme public d'architecture scolaire et universitaire, piloté par l'État et cofinancé avec les collectivités locales⁶¹⁶.

Le thème de l'architecture scolaire permet à Huisman d'aborder celui de l'éducation artistique à l'école. Il s'affirme, en tant que journaliste, combatif sur ces questions et s'enthousiasme devant la pédagogie moderne qui encourage l'expression enfantine. De sa visite au Salon des Artistes décorateurs au printemps 1928, il retient l'exposition de la ville de Paris consacrée aux œuvres d'enfants des écoles⁶¹⁷. Dans le même registre, il consacre un reportage entier au concours international de dessins d'enfants, destinés à l'illustration de la Déclaration des droits de l'enfant de la SDN⁶¹⁸. En 1928, c'est là une nouvelle preuve de pensée avant-gardiste en matière de pédagogie et d'esthétique. Selon Huisman, les enfants montrent le but qu'il faut poursuivre : en démocratie, l'éducation du goût doit être un droit pour tous.

Un fait prouve de façon éclatante que la masse du public est conquise aux idées décoratives nouvelles : c'est l'intelligence de goût et la hardiesse des œuvres d'enfants des écoles, réunis par M. Paul Simons, inspecteur de dessin de la ville de Paris. Soit qu'ils aient cherché à représenter un *Enfant dans un verger*, soit qu'ils aient dessiné ou peint, les petits Parisiens de M. Paul Simons se sont montrés aussi audacieux que s'ils avaient participé à l'exposition en 1925. Ils sont bien de leur temps, de leur année ; ils n'ont plus rien de commun ni avec l'art Louis-Philippe ni avec l'art 1900, et ils créent, à leur manière, des choses excellentes, harmonieusement reliées aux œuvres des meilleurs décorateurs. Alors, si les enfants, qui sortent du peuple, comprennent parfaitement l'art décoratif d'aujourd'hui, c'est que leurs parents ou eux-mêmes ne seraient pas indignes d'acheter des meubles ou des objets inspirés par ces formules décoratives ? C'est donc bien le grand public qui fera le succès de ce nouvel art décoratif. Nous ne sommes plus à l'époque des mécènes : les artistes n'en sont pas encore assez convaincus⁶¹⁹.

Ainsi, l'ambition sociale et démocratique poursuivie par Huisman en matière de culture se perçoit dans la quasi totalité des articles confiés à *La Lumière*. Ce corpus

⁶¹⁵. *Ibid.*

⁶¹⁶. En 1927, les écoles hygiénistes des années 1930 ne sont pas encore sorties de terre. Leur paragon est le groupe scolaire Karl Marx à Villejuif, édifié par André Lurçat en 1931. On peut citer les écoles de Boulogne (Debat-Ponsan, 1932-1933), de Puteaux (les frères Niermans, 1934), et l'école de plein air à Suresnes (Beaudouin et Marcel Lods à Suresnes, 1935). À Paris, le lycée Camille Sée (François Le Cœur, 1934) et le lycée de jeunes filles du cours de Vincennes de (Lucien Sallez, 1935). Voir aussi Yves Legay, « Une approche historique de la construction scolaire en France depuis le XIX^e siècle », conférence du 26 novembre 2006 au CRDP de Bordeaux, http://crdp.ac-bordeaux.fr/cddp33/animation/20e_anniversaire/Architecture%20scolaire.pdf, consulté en janvier 2014.

⁶¹⁷. Georges Huisman, « Art et démocratie. Au salon des artistes décorateurs », *La Lumière*, 2 juin 1928.

⁶¹⁸. Georges Huisman, « Art et démocratie. Un concours international de dessins d'enfants. », *La Lumière*, 4 août 1928.

⁶¹⁹. Georges Huisman, « Art et démocratie. Au salon des artistes décorateurs », *La Lumière*, 2 juin 1928.

d'articles a présenté par ailleurs les grands sujets intellectuels et artistiques de la période, avec leur débat et enjeux, qui nourriront l'action de Georges Huisman à la direction générale des Beaux-Arts cinq ans plus tard. À ce titre, on remarque que les grandes questions de politiques muséales de son futur mandat sont bien en germe dès la fin des années 1920 : la place à donner à l'art vivant ; la découverte des territoires de l'art universel ; la prise en considération des traditions populaires ; les nouveaux rapports entre les institutions, le marché, les collectionneurs ; la nouvelle muséographie. Quelques mois avant l'inauguration du MoMa, il montre la détermination d'un homme⁶²⁰, que les circonstances placeront à la tête d'une administration en charge de faire aboutir le projet d'un musée d'art moderne national à Paris⁶²¹.

La rubrique de Huisman s'intéresse exclusivement aux arts plastiques. Il aborde, certes, la littérature via la question de sa diffusion, s'intéressant tant aux bibliothèques qu'à la radiodiffusion. Au fil du corpus des articles, cependant, il n'aborde ni le domaine de la musique, ni celui du théâtre, ni celui du cinéma. Sans qu'on puisse en tirer de conclusion absolue, cela trahit ses goûts et intérêts personnels, mais aussi la position que constitue sa vision du rôle de l'État en matière artistique : elle doit être avant tout patrimoniale et éducative, instrument d'un accès à l'art pour tous.

Globalement, il fait enfin montre d'une empathie très grande à l'endroit des artistes eux-mêmes. C'est ainsi qu'il aime à citer cette phrase de Rodin : « Un art qui a la vie ne restaure pas les œuvres du passé ; il les continue. »

⁶²⁰. Georges Huisman, « La comédie du Luxembourg », *La Lumière*, 23 février 1929. Nous reviendrons précisément sur ce texte, voir *infra*.

⁶²¹. La décision de création du musée est prise en 1932 sous le ministère d'Anatole de Monzie. L'appel d'offre architectural est lancé en 1934, voir *infra*.

Chapitre 4

Nommé à la direction générale des Beaux-Arts

À la mort du président Doumer, Georges Huisman exerce de nouveau la fonction de chef de cabinet du président du Sénat, auprès de Jules Jeanneney. Son ambition est cependant autre. À la fin de l'année 1932, avec le départ à la retraite de Paul Léon, Huisman fait partie des candidats au poste de directeur général des Beaux-Arts. Être à la tête de cette administration est une position très convoitée: un objectif ambitieux de carrière, des attributions passionnantes, un lieu d'influence et une promesse de notoriété. Même exposée, la fonction fait rêver beaucoup d'hommes tant politiques qu'intellectuels. Mais en 1932, on ignore sous quelles influences conjuguées ou non – de Paul Léon, Anatole de Monzie le ministre de l'Éducation ou Édouard Herriot, président du parti radical et chef du gouvernement⁶²² –, Émile Bollaert (1890-1978), proche d'Herriot, est nommé aux dépens de quelques autres⁶²³. Retrouvé dans les papiers privés de Georges Huisman, un exemplaire de la revue politique et satirique *Panurge et le Parlement et l'Opinion* s'en amuse dans un pamphlet anonyme titré « L'Élu »⁶²⁴ :

M. Bollaert est jeune encore; et il y a fort à parier qu'il restera longtemps rue de Valois.

Cette direction des Beaux-Arts, à laquelle M. Paul Léon avait été nommé un peu par chance et par hasard, et qu'il aura gardée si longtemps, était, depuis quelques mois, une tentation pour quelques personnages importants de ce temps. M. Chiappe⁶²⁵, qui vit ses derniers mois, pour ne pas dire ses dernières semaines de préfet de Police, jetait sur elle des yeux pleins d'envie. M. Huisman [sic], qui, après avoir été le secrétaire général de l'Élysée avec M. Doumer, est le chef de cabinet de M. Jeanneney, se la destinait. M. Julien Cain⁶²⁶, administrateur de la Bibliothèque nationale, et chef du cabinet du président de la Chambre, la considérait comme un fief réservé. M. Souchier, enfin, chef du cabinet de M. de Monzie et candidat à n'importe quelle direction, y songeait. Seulement aucun d'entre eux n'avait trouvé de compensation pour M. Paul Léon.

⁶²². Gouvernement Herriot du 3 juin au 14 décembre 1932. Le décret de nomination de Bollaert est daté du 13 décembre 1932.

⁶²³. *Journal officiel-L&D*, 22 décembre 1932, p. 13155 : « M. Bollaert (Émile-Édouard), préfet de 1^{ère} classe, est nommé directeur général des beaux-arts, en remplacement de M. Paul Léon, admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite et nommé directeur général honoraire des Beaux-Arts. » Décret du 13 décembre 1932, signé Albert Lebrun et Anatole de Monzie.

⁶²⁴. « L'Élu », *Panurge et Le Parlement et l'Opinion*, Paris, 23^e année, n°418, 18 novembre 1932.

⁶²⁵. Jean Chiappe (1878-1940) est le préfet de police de Paris de 1927 à 1934. Il est suspecté d'avoir freiné l'instruction de l'affaire Stavisky et soupçonné de protéger les milieux d'extrême-droite, la gauche réclame sa révocation. Édouard Daladier, nouveau président du Conseil, le démet le 3 février 1934.

⁶²⁶. Julien Cain (1887-1974). Agrégé d'histoire (1911), Julien Cain poursuit des études à l'école du Louvre, interrompues par la guerre et terminées en 1919. Il commence sa carrière au Quai d'Orsay, au service des œuvres (1920-1927). Il est directeur de cabinet du président de la Chambre des députés, le socialiste Fernand Bouisson, avant d'être nommé chef de service au service des bibliothèques nationales, qu'il dirigera de 1930 à 1966, à l'exception de l'interruption due à sa révocation par Vichy, voir <http://histoire-cnrs.revues.org/1339?file=1>, consulté en septembre 2014.

M. Bollaert, lui, a trouvé. M. Paul Léon s'en va présider la commission du Danube. C'est l'opérette viennoise après les théâtres subventionnés. Mais que va dire La Carrière? La nomination de M. Paul Léon, si on le nomme ministre plénipotentiaire, comme c'est vraisemblable, est bien proche de la nomination de M. Missoffe⁶²⁷. Or il y a pourvoi contre celle-ci! Y aura-t-il pourvoi contre celle de M. Paul Léon?

Mais pour M. Bollaert, qui est l'obligeance faite homme, les difficultés vont commencer. Il ne se doute pas d'ailleurs des traquenards que comporte une telle direction des Beaux-Arts. Et les bons petits copains feront le nécessaire pour provoquer quelques faux pas dans ce poste si éminemment parisien. Malgré toute la sympathie qu'on éprouve pour le directeur du cabinet du président du Conseil, on est bien obligé de convenir qu'il a besoin de se faire le pied parisien⁶²⁸!

Nomination, le 4 février 1934

Contrairement à la prévision du journal, Émile Bollaert ne reste pas à la direction générale des Beaux-Arts. Dès 1934, il est nommé préfet du Rhône, toujours dans le sillage de son mentor au sein du Parti radical, Édouard Herriot⁶²⁹. Pour la nouvelle nomination aux Beaux-Arts, entre Daladier et Herriot, c'est au premier, chef du gouvernement du 30 janvier au 7 février 1934, que Huisman doit sa nomination de directeur général, selon Denis Huisman. Secrétaire général de la Présidence de la République, Huisman aurait provoqué et facilité la rencontre entre Paul Doumer et Édouard Daladier, qui n'aurait cependant pas convaincu le président de la République d'alors, mais préservé une amitié respectueuse entre Daladier et Huisman, dont la nomination aux Beaux-Arts serait un juste retour⁶³⁰.

Le 4 février 1934, par décret du président de la République Albert Lebrun et sur proposition du ministre de l'Éducation nationale Aimé Berthod, Georges Huisman, inspecteur d'académie de Paris, est nommé directeur général des Beaux-Arts⁶³¹. Malgré la démission du gouvernement Daladier, contrainte par la manifestation antiparlementaire du 6 février 1934, la nomination de Huisman n'est pas remise en cause par le gouvernement d'union nationale de Gaston Doumergue, qui maintient Aimé Berthod au ministère de l'Éducation nationale⁶³².

⁶²⁷. Michel Missoffe (1887-1974) avocat et homme politique, il est nommé en 1932 ministre de France au Luxembourg.

⁶²⁸. « L'Élu », *Panurge et Le Parlement et l'Opinion*, *op. cit.*

⁶²⁹. C'est de Lyon que ce préfet, révoqué par Vichy le 15 septembre 1940, s'engagera dans la Résistance et deviendra un proche de Pierre Brossolette, voir son rôle dans la Résistance sur http://www.ordredelaliberation.fr/fr_compagnon/115.html, consulté en septembre 2014.

⁶³⁰. Entretien avec Denis Huisman. Nous ne possédons pas d'autres éléments sur ce soutien de Daladier après vérification dans l'inventaire et l'index du fonds Édouard Daladier par Dominique Parcollet, responsable des Archives d'histoire contemporaine de Sciences Po : « Je ne trouve pas de références à Georges Huisman. Or l'inventaire décrit les archives pièce à pièce, donc il me semble qu'il n'y a pas d'espoir de trouver des traces de cette nomination. » Ce fonds est maintenant déposé aux Archives nationales, une vérification pour confirmation serait nécessaire mais n'a pas été faite. Correspondance avec Dominique Parcollet le 27 février 2014.

⁶³¹. *Journal officiel*, L&D, 5 février 1934, p. 1187 : « Ministère de l'Éducation nationale. Direction générale des Beaux-Arts. Le président de la République française, sur la proposition du ministre de l'Éducation nationale décrète : Art. 1 : M. Huisman (Georges-Maurice), inspecteur de l'académie de Paris, est nommé directeur général des Beaux-Arts, en remplacement de M. Bollaert, appelé à d'autres fonctions. Art 2 : Le ministre de l'Éducation nationale est chargé de l'exécution du présent décret. Fait à Paris, le 4 février 1934. Albert Lebrun. Par le président de la République : le ministre de l'Éducation nationale Aimé Berthod. »

⁶³². Le second gouvernement Doumergue, avec les deux ministres d'État Édouard Herriot et André Tardieu, est de courte durée, du 9 février 1934 au 8 novembre 1934.

La désignation de Huisman à cette fonction est favorablement accueillie par la presse spécialisée qui logiquement, la commente plus précisément. La pièce justificative de cette nomination dans son dossier personnel du rectorat de Paris est d'ailleurs l'article du 9 février 1934 de *Beaux-Arts*⁶³³. Complet et représentatif des commentaires rencontrés dans la presse, cet article anonyme est retranscrit ci-dessous. Il fait apparaître en effet la légitimité de la nomination et ses motifs, appartenant au parcours intellectuel et politique de Huisman qui vient d'être décrit :

M. Bollaert a quitté la direction générale des Beaux-Arts, après y avoir fait un bien court passage. La carrière préfectorale, qui est la sienne, lui ménage un remarquable et méridional avancement. Toutes nos félicitations au nouveau préfet du Rhône, dont l'activité rue de Valois en faveur des artistes et de l'art français n'a déçu aucune attente.

La succession de M. Bollaert passe, reconnaissons-le, entre bonnes mains. Le gouvernement a confié cette fois la direction générale des Beaux-Arts à un homme du métier, que ses connaissances, ses goûts et ses titres désignaient particulièrement à ces hautes fonctions.

M. Georges Huisman, inspecteur de l'académie de Paris, secrétaire général honoraire de la présidence de la République, a fait une brillante carrière administrative. Elle donne un surcroît d'autorité à des titres professionnels indiscutables.

Archiviste-paléographe, agrégé d'histoire, pensionnaire de la fondation Thiers, le nouveau directeur général des Beaux-Arts est un historien et un écrivain d'art des plus attachants. Citons, parmi ses ouvrages, son excellente étude sur *Memling*, son utile volume : *Pour comprendre les monuments de Paris*, ses brillantes chroniques des *Annales*, de la *Revue de France*, de *l'Intransigeant*. Collaborateur de nombreuses publications historiques et scientifiques, M. Huisman a dirigé à La Renaissance du livre la belle collection « À travers l'art français ».

C'est un homme, compétent et énergique qui s'installe rue de Valois, un « technicien » mais rompu à l'expérience politique et dont nous pouvons attendre beaucoup.

La besogne ne lui manquera pas en ce nouveau poste. Mais encore faut-il qu'il ait le temps de la mener à bien. Souhaitons que M. Huisman, demeure de nombreuses années rue de Valois⁶³⁴.

On peut également remarquer que cette nomination est l'occasion pour le Nord de la France de se rappeler un enfant du pays et de faire de lui le convive et président d'honneur des sociétés savantes et événements culturels de la région. C'est en particulier le cas des Rosati, de La Betterave, de l'Union valenciennoise, associations savantes et influentes de la région qui convient le directeur des Beaux-Arts dans leurs

⁶³³. Dossier nominatif du rectorat de Paris de Georges Huisman, AJ/16/6025, pièce 50, *Beaux-Arts*, 9 février 1934, Archives nationales.

⁶³⁴. « Promotions nouvelles dans le monde des arts », *Beaux-Arts*, 9 février 1934. Le journaliste évoque ensuite, pour caricaturer les problématiques de la fonction qui attend Huisman, un incident survenu à la Comédie Française. Ne concernant pas directement Huisman, nous n'avons pas cherché à identifier la personnalité ridiculisée, mais l'article se termine sur cet épisode cocasse de la vie des arts : « Nous ne ferons que signaler l'étrange mésaventure qui a failli survenir à la Comédie Française. Une décision, sitôt rapportée qu'elle a été connue, a confié le premier théâtre français à un technicien d'une espèce un peu particulière. Il a suffi de la manifestation d'un soir pour que l'on reculât devant un tel ridicule. La preuve est faite du moins que toutes les combinaisons politiques ne sont pas possibles et qu'il est un minimum de raison qu'on ne saurait transgresser. Il paraît aux dernières nouvelles que ce fonctionnaire sans emploi s'était mépris sur sa véritable vocation. Sa carrière n'était point celle du théâtre, mais La Carrière... simplement. »

réunions parisiennes. « La Betterave » fait ainsi de lui son président en 1936⁶³⁵. C'est aussi le cas de Valenciennes, sa ville natale, qui abrite en 1934 les expositions et festivités du 250^e anniversaire de la naissance de Watteau sous le patronage du directeur général des Beaux-Arts⁶³⁶. L'étude de l'action dans le Nord de Huisman pendant sa direction générale a démontré qu'il a volontiers honoré ce lien territorial, très important dans le monde politique sous la III^e République⁶³⁷. Ce ne fut pas le cas lors de ses postes précédents dans l'administration publique politique, où il était attaché au service du président du Sénat ou de la République. Cela révèle donc une certaine ambiguïté de la fonction de directeur général des Beaux-Arts qui, bien que membre de la haute fonction publique sans mandat politique, en assume une part dans la représentation et le soutien à sa région natale. Une manière de mesurer le dessein ministériel de la fonction.

En 1934, en comparaison de l'article publié par *Beaux-Arts*, voici l'annonce de sa nomination dans la revue septentrionale *La Betterave*:

Le nouveau directeur des Beaux-Arts est aussi de chez nous⁶³⁸. M. Georges Huisman naquit à Valenciennes en 1889. Archiviste paléographe, agrégé d'histoire en 1912, pensionnaire de la fondation Thiers en 1914, il fut, pendant la guerre, chef du secrétariat technique au sous-secrétariat d'État à l'aéronautique.

Appelé par M. Paul Doumer pour diriger son cabinet à la présidence du Sénat, il le suivit à l'Élysée comme secrétaire général civil de la présidence de la République. Après la mort de M. Paul Doumer, il revint au Luxembourg comme directeur du cabinet de M. Jeanneney. Récemment nommé inspecteur d'académie, M. Huisman a publié nombre d'œuvres pédagogiques ou d'érudition, en particulier: *Memling, Pour comprendre les monuments de Paris, La juridiction de la municipalité parisienne de Saint Louis à Charles VII*. Il est officier de la Légion d'honneur⁶³⁹.

Portraits du directeur des Beaux-Arts

Le portrait officiel publié dans la presse est signé de Laure Albin-Guillot (1879-1962), qui réalise une petite série de clichés pour l'occasion. Au musée du Jeu de Paume, dans le cadre d'une programmation s'intéressant aux femmes photographes pionnières, une exposition récente a remis à l'honneur l'artiste et son œuvre⁶⁴⁰. Nommée en 1932 par Paul Léon, Laure Albin-Guillot est la chef du service photographique de la direction des Beaux-Arts. À ce titre, la photographe assure la conservation des archives photographiques mais aussi des films, passe des commandes auprès des photographes, organise la diffusion des reproductions des œuvres et bâtiments publics, et poursuit avec Georges Huisman le projet de la

⁶³⁵ Discours de M. E Laut, président honoraire et Discours de M. G. Huisman, président, *La Betterave*, 26 janvier 1936, p. 9-13.

⁶³⁶ *Comedia*, 10 juillet 1934 et 1^{er} octobre 1934. Le directeur des Beaux-Arts se rend deux fois à Valenciennes, les 10 juillet et 26 septembre 1934.

⁶³⁷ Hélène Serre, *Georges Huisman (Valenciennes, 1889-Paris, 1957). L'action dans le Nord du directeur général des Beaux-Arts (février 1934-juin 1940)*, mémoire de master II, université Charles de Gaulle-Lille-3, septembre 2008.

⁶³⁸ Exactement contemporain de Huisman, Émile Bollaert est né à Dunkerque en 1890.

⁶³⁹ *La Betterave*, n° 317, 25 février 1934, BM Lille.

⁶⁴⁰ *Laure Albin Guillot. L'enjeu classique*, Musée du jeu de Paume, Paris du 26 février au 12 mai 2013, catalogue sous la dir. de Delphine Desveaux et Michaël Houlette, Paris, Éditions de la Martinière, 190 p.

cinémathèque nationale⁶⁴¹, dont ils demanderont un projet architectural à Robert Mallet-Stevens en 1934 :

L'idée de départ, qui conjugue sauvegarde, stockage et valorisation d'un patrimoine cinématographique déjà considérable et menacé, devient rapidement, sous l'égide de Laure Albin Guillot et de Georges Huisman, un projet complet tenant à la fois du conservatoire, du musée et de la salle de spectacles, un type de lieu jusqu'alors inédit, sorte de multiplex voué aux arts mécaniques dont « les plans forcément très spéciaux [...] ont été étudiés par l'architecte Mallet-Stevens, qui a conçu un ensemble très neuf, d'un aspect simple et monumental », avec une « salle de projection prévue pour deux mille personnes et qui [...] sera au cinéma ce que l'opéra est à la musique⁶⁴².

Faute de moyens et volonté politique, le projet n'aboutira pas. Quelques années plus tard, il se verra supplanter par le projet privé de collection encyclopédique des films du monde entier développé par Henri Langlois à partir de 1936 et ancêtre de l'actuelle cinémathèque française⁶⁴³. La photographie est aussi à l'origine d'un reportage sur l'électrification du Louvre⁶⁴⁴, et d'un reportage sur l'évacuation du musée pendant la guerre⁶⁴⁵, comme il sera vu plus loin⁶⁴⁶.

Enfin, il est important de préciser que malgré la recherche de Christophe Guérard du CNAP, il n'a pas été repéré de représentation officielle de Georges Huisman dans les collections de l'État. Il existe en revanche un buste de Jean Zay, œuvre du sculpteur Albert Bouquillon, réalisé par le jeune douaisien à son retour de l'Académie de France à Rome en 193⁶⁴⁷. De façon inexplicable, inconcevable⁶⁴⁸, ignoble, l'artiste participait quelques mois plus tard à l'exposition *Le juif et la France*⁶⁴⁹, dans laquelle Jean Zay et Georges Huisman figuraient en bonne place⁶⁵⁰.

Grâce aux recherches au musée de Valenciennes, un portrait collectif du peintre

⁶⁴¹. Projet inauguré le 10 janvier 1933 au Trocadéro par Jean Mistler, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts. Projet prévu sur l'emplacement du dépôt des phares et dans le cadre de l'Exposition 1937. Voir Paul Légli, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e République*, t. 1, Paris, Éditions Pierre Lherminier, 1970, p. 221-223 et Laure Albin-Guillot, *L'enjeu classique*, op. cit., p. 15.

⁶⁴². Laure Albin Guillot – *L'enjeu classique*, op. cit., p. 14-16. Les auteurs du catalogue citent un article de la photographie publié dans *Le Matin* du 18 novembre 1934.

⁶⁴³. Voir Paul Légli, *Histoire de la politique du cinéma français*, op. cit..

⁶⁴⁴. Henri Verne, Laure Albin Guillot, *Le Louvre La nuit*, Grenoble, B. Arthaud, 1937, 116 p.

⁶⁴⁵. *Le Louvre pendant la guerre – Regards photographiques 1938-1947*, Paris, Musée du Louvre, du 1 mai au 31 août 2009, catalogue sous la dir. de Guillaume Fonkenell, Paris, Musée du Louvre éditions & Le Passage, 2009, 168 p. Laure Albin-Guillot passe commande ou autorise le travail concomitant du photographe indépendant, spécialiste de photos d'atelier d'artistes, Marc Vaux (1895-1971). Les photos de Pierre Jahan (1909-2003), également présentes à l'exposition, ont été prises en 1945 et 1946 au moment du retour des œuvres au Louvre.

⁶⁴⁶. Voir *infra*, deuxième partie, chapitre 4 et troisième partie chapitre 5.

⁶⁴⁷. Albert Bouquillon (1908-1997) est un élève d'Henri Bouchard (1875-1960), premier prix de Rome de sculpture en 1934 et passe quatre ans à la villa Médicis jusqu'en 1938. Soutenu par son maître, l'artiste déploie sa carrière sous l'Occupation. *Albert Bouquillon. L'évolution figurative*, Musée de la chartreuse de Douai du 23 mars au 8 juillet 2013, Milan-Douai, Silvana Editoriale, mars 2013, 168 p.

⁶⁴⁸. Entretien avec l'historienne de l'art, Michèle C. Cone, New York, printemps 2012, auteur de *French Modernisms. Perspectives on Art before, during and after Vichy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 220 p. Dans le cadre de ses recherches, Michèle C. Cone a rencontré et interviewé Albert Bouquillon. Au sujet de sa participation à l'exposition *Le juif et la France*, l'artiste aurait justifié sa participation ayant été « acheté » par les organisateurs et lui-même ayant accepté pour éviter la misère à sa jeune famille.

⁶⁴⁹. Jean Marquès-Rivière, préface de P. Sézille, *Le Juif et la France*, exposition *Le juif et la France* au Palais Berlitz sous l'égide de l'Institut d'étude des questions juives, Paris, 1941, 32 p.

⁶⁵⁰. Marcelle Huisman, *J'ai un bel avenir derrière moi*, op. cit., p. 150.

Lucien Jonas (1880-1947) sur lequel figure Huisman a été identifié: *Le comité de l'Union valenciennoise (1938)*. Disparu dans l'incendie de l'hôtel de ville en 1940, le tableau a été exposé au Salon des artistes français en 1938⁶⁵¹ et une photographie subsiste dans le dossier des achats de l'État à l'artiste aux Archives nationales⁶⁵². Lucien Jonas est un peintre du nord traditionaliste membre du comité de l'Union valenciennoise à Paris, que Huisman préside en 1938 à la suite de Ernest Laut. Le musée de Valenciennes conserve aujourd'hui une série d'esquisses sur papier au fusain et d'études sur papier à l'huile des protagonistes du tableau, dont Georges Huisman⁶⁵³.

On connaît cependant deux portraits peints et un buste du directeur général appartenant à sa famille. Ils furent vraisemblablement offerts par les artistes et représentent l'homme en plein travail, mais de façon décontractée. Ils décorent le bureau professionnel de Denis Huisman. Le premier portrait est de Paul Hugues (1891-1972), peintre traditionnel peu connu mais semble-t-il habitué du cercle des administrateurs artistiques, on reconnaît le bureau de la rue de Valois et sa facture est proche de celle d'un Lucien Jonas⁶⁵⁴. Le second portrait, plus fidèle aux descriptions des auteurs de l'ouvrage collectif *Huisman par quelques uns de ses amis*, montre le directeur général des Beaux-Arts, seul, de profil, au premier plan, en train de visiter une exposition. Ce portrait en pied cadré comme une photographie est une œuvre du peintre Yves Brayer (1907-1990), ami et également auteur-témoin de l'hommage collectif posthume. Nous reviendrons sur la rencontre des deux hommes, l'origine de leur amitié et les circonstances de réalisation de ce portrait ultérieurement⁶⁵⁵. Enfin les sculpteurs Martel, membres de l'UAM et collaborateurs de Mallet-Stevens, ont réalisé un buste du directeur général des Beaux-Arts, dont deux esquisses à l'encre sont conservées chez Florence Martel deux plâtres, dont un patiné, sont conservés chez Denis et Bruno Huisman et un bronze accueille les enfants dans l'école primaire éponyme de Valenciennes. Le bronze aurait été réalisé à l'initiative conjointe de la mairie de Valenciennes et de Marcelle Huisman pour l'inauguration de l'école⁶⁵⁶. L'œuvre n'est pas datée, le catalogue raisonné date le plâtre de 1930, tout en qualifiant Huisman de directeur des Beaux-Arts⁶⁵⁷. Sur les deux esquisses, Huisman porte un nœud papillon, ce qui est un autre attribut coutumier du directeur des Beaux-Arts.

⁶⁵¹. *L'Illustration*, 14 mai 1938.

⁶⁵². AN-F²¹/6750/dossier Jonas. Voir aussi Hélène Serre, *Georges Huisman. L'action du directeur général dans le Nord*, *op. cit.*, p. 42-46.

⁶⁵³. Emmanuelle Delapierre, Virginie Frelin, Jean-Claude Poinsignon, *L'Empreinte d'une ville. Les grands décors valenciennois de Lucien Jonas*, catalogue d'exposition au musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2006, p. 78-95.

⁶⁵⁴. Paul Hugues (1891-1972) a réalisé des peintures dans le cadre du plan Verne de réaménagement du Louvre. Il a reçu de l'Etat en mai 1936 une commande de décoration murale pour le vestibule du lycée de jeunes filles de Caen, qui aurait été livrée le 25 octobre 1937 mais dont on ne connaît pas de reproduction. AN-F²¹/6748/Dossier Hugues. Voir aussi Hélène Serre, *op. cit.*, p. 36-37.

⁶⁵⁵. Voir *infra*, troisième partie, chapitre 2.

⁶⁵⁶. Entretien avec Denis Huisman qui ne se rappelle pas précisément les conditions de réalisation de l'œuvre.

⁶⁵⁷. *Joël et Jan Martel : sculpteurs 1896-1966*, catalogue d'exposition du centième anniversaire de la naissance des frères Martel, La Roche-sur-Yon, avril-août 1996 ; Boulogne-Billancourt, octobre-décembre 1996 ; Mont-de-Marsan, janvier-mars 1997 ; Roubaix, avril-juin 1997, Paris, Gallimard-Electa, 1996, p.180 (N°110).

La réalisation du buste serait donc postérieure à 1934, et peut-être même postérieure à la Seconde Guerre mondiale⁶⁵⁸.

Avec les manifestations et contre-manifestations de février 1934, la première interview de Huisman repérée dans *Comœdia* date du 21 février. Venu l'interroger rue de Valois, le journaliste décrit un intellectuel – « L'historien de l'art se dissimule heureusement très mal derrière le rigide fonctionnaire » – et s'enquiert de ses projets. Huisman répond à l'urgence avec un seul sujet:

Mes projets? Faire appel à *Comœdia*, à tous vos confrères pour m'aider à secourir les artistes si durement, si injustement frappés par la crise. De toutes parts, on me signale des détresses navrantes, des cas particuliers extrêmement émouvants, des artistes en chômage que nous ne pouvons, hélas!, aider faute de crédits suffisants⁶⁵⁹.

« Placé pour être utile? » Peut-on mesurer ce qu'il fera de sa fonction et quelle sera l'action de celui qui fut le dernier directeur général des Beaux-Arts?

Deux sources autographes

L'action de Georges Huisman à la Direction générale des Beaux-Arts s'inscrit sur une période de six ans, de sa nomination le 4 février 1934, jusqu'à la débâcle de juin 1940. S'il n'a malheureusement pas rédigé de mémoires, il a cependant laissé deux textes importants, que l'on peut considérer comme des balises de son action⁶⁶⁰.

Le premier texte, bien connu des spécialistes de l'histoire culturelle française, est généralement considéré comme le principal manifeste de l'œuvre de Huisman. Il s'agit de sa conférence de politique culturelle, prononcée à la salle Pleyel le 19 avril 1937, et portant sur les rapports de l'art et de l'État⁶⁶¹. Huisman parle ce jour-là devant la presse et les étudiants de l'École des Beaux-Arts de Paris, un mois avant l'ouverture officielle de l'exposition de 1937⁶⁶². Son audience s'est trouvée décuplée, car Jean Cassou, alors rédacteur en chef⁶⁶³ de la revue *Europe*⁶⁶⁴ et conseiller au

⁶⁵⁸. Les croquis portent d'une part un numéro de carnet 54, qui pourrait indiquer une date et d'autre part ils sont peut-être réalisés au stylo-bille que, selon Florence Martel, les sculpteurs utilisaient beaucoup. Cela confirmerait une datation postérieure à la Seconde Guerre mondiale.

⁶⁵⁹. « Premier entretien avec M. Huisman, nouveau directeur général des Beaux-Arts », *Comœdia*, 21 février 1934.

⁶⁶⁰. C'est ainsi que le conçoit François Gêbelin en introduction de « Georges Huisman », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1958, p. 298-303.

⁶⁶¹. Georges Huisman, « Les rapports de l'art et de l'État », conférence de la salle Pleyel prononcée le 19 avril 1937, *Bulletin de la grande masse de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, juin, p. 1274-1278 et juillet 1937, p. 1288-1295, et Georges Huisman, « Nouveaux rapports de l'art et de l'État », *Europe*, Paris, juin 1937, p. 145-172.

⁶⁶². L'exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne ouvre au public du 25 mai au 25 novembre 1937.

⁶⁶³. À la demande de l'écrivain, Jean Cassou succède à Romain Rolland à la tête de la rédaction de la revue *Europe*, qu'il a fondée.

⁶⁶⁴. *Europe* est une revue littéraire, fondée le 15 février 1923 sous l'égide de Romain Rolland et dans la mouvance du Parti communiste français. Le périodique mensuel est édité par les éditions Rieder & Cie, codirigées par Albert Crémieux et directeur d'*Europe* (1924-1932). L'écrivain René Arcos en est le premier rédacteur en chef jusqu'en 1929, puis Jean Guéhenno et Jean Cassou le relaient jusqu'en 1939. La revue est suspendue pendant la guerre et reparait en 1946 grâce à Louis Aragon.

cabinet de Jean Zay⁶⁶⁵, l'a publiée dans la foulée sous un titre transcrit de la conclusion du discours: « Nouveaux rapports de l'art et l'État »⁶⁶⁶.

La conférence se déploie en trois temps. Le premier brosse un historique des rapports de l'art et de l'État sous la république qui retient les rendez-vous manqués entre le politique (ou le fonctionnaire) et l'artiste, afin de mieux les exorciser⁶⁶⁷ et de valoriser l'audace de quelques « couples » comme celui formé par Thiers et Delacroix. De ce panorama, Huisman conclut qu'il ne faut pas craindre de telles alliances et que l'État doit se comporter en amateur éclairé et passionné. « Les commandes de l'État vont désormais à ceux qui représentent les éléments les plus vivants les plus hardis de l'Art contemporain », ajoute-t-il. Le deuxième temps dresse l'inventaire de cet État commanditaire dont il rêve, depuis les décorations du nouveau palais de Chaillot jusqu'à celles des murs des grandes institutions culturelles et universitaires. Cette place de l'artiste dans la cité une fois restituée, son propos conduit le directeur des Beaux-Arts au troisième temps, celui de l'éducation du goût et de l'enseignement artistique à l'échelle nationale. Le modèle proposé est celui de la « culture par les musées », éclairé selon Huisman par la réflexion scientifique de Georges-Henri Rivière, conservateur adjoint du musée de l'Homme⁶⁶⁸, et par l'initiative concrète d'un conservateur de musée de province, Ernest Gaillard à Cambrai⁶⁶⁹. Le conférencier termine sur deux notes d'espoir, notes de conjoncture et de conviction:

Et au moment précis où un ministre jeune et courageux, entreprend avec tant d'énergie et de décision de reconstruire, depuis sa fondation, l'édifice de l'Éducation nationale, on peut nourrir le ferme espoir que M. Jean Zay voudra mettre l'enseignement artistique sur le même plan que les autres disciplines pour le plus grand profit de la culture de notre pays. [...] L'Artiste préparant l'avenir, l'État justement soucieux des intérêts de l'artiste, où trouver une image plus belle [...] des nouveaux rapports de l'art et de l'État⁶⁷⁰ ?

Un second texte reste en revanche méconnu. Écrit après la Seconde Guerre mondiale, il traite de la protection des musées en temps de guerre et de l'expérience française en la matière⁶⁷¹. En 1948, le départ à la retraite de son ami et conservateur en chef des musées royaux de Belgique Léo van Puyvelde (1882-1965)⁶⁷² fournit à

⁶⁶⁵. Jean Zay choisit comme directeur de cabinet l'universitaire Pierre Abraham, ancien directeur de cabinet d'Anatole de Monzie au ministère de l'Éducation nationale et rédacteur en chef du volume 16, consacré aux arts, de *L'Encyclopédie française*. Jean Cassou rejoint le cabinet en tant que conseiller chargé des questions artistiques.

⁶⁶⁶. Georges Huisman, « Nouveaux rapports de l'art et de l'État », *Europe*, Paris, juin 1937, p. 145.

⁶⁶⁷. Le traumatisme du legs Caillebotte en particulier.

⁶⁶⁸. Georges-Henri Rivière, « Le nouveau destin des musées de France », *L'Amour de l'Art*, mars 1937.

⁶⁶⁹. Ernest Gaillard, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 85-93.

⁶⁷⁰. Georges Huisman, « Les rapports de l'art et de l'État », *op. cit.* Voir Annexe.

⁶⁷¹. Georges Huisman, « La protection des musées de France pendant la guerre », *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1949, p. 345-340. Jean Cassou donne également un article à cet ouvrage d'hommages. Il est intéressant de remarquer que ce texte paraît cinq ans avant la rédaction de la *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés* adoptée par l'Unesco le 14 mai 1954 à la Haye.

⁶⁷² Notice du *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/puyvelde1.htm>, vu en avril 2014.

Huisman l'occasion de ce récit⁶⁷³. Les deux hommes ont pris part, pendant la guerre, à l'histoire mouvementée de *L'adoration de l'Agneau mystique* des van Eyck: en 1940, Huisman a œuvré à la mise à l'abri du retable en France et van Puyvelde à celle de son retour d'Autriche en Belgique en 1944⁶⁷⁴. À partir de documents d'archives issus de la direction générale des Beaux-Arts, Huisman livre un document précis sur la prévoyance, l'organisation et le chiffrage des opérations de protection des musées de France. Ainsi que sur une partie des chefs-d'œuvre belges que la diplomatie culturelle française a proposé d'évacuer dans le sud-ouest du pays.

Ces deux textes éclairent les deux dimensions de son action. Celle tournée vers l'intérieur du pays, et notamment l'effort de démocratie (deuxième partie). Puis celle, à partir de la guerre d'Espagne, de contribution aux efforts diplomatiques, et de protection parallèle du patrimoine menacé par la guerre (troisième partie).

⁶⁷³. Les deux hommes partagent leur intérêt scientifique pour les primitifs flamands et leur amitié entre-deux-guerres s'est entretenue dans le cadre de l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI), organisme culturel parisien de la SDN.

⁶⁷⁴. Le retable des frères Van Eyck, avec d'autres œuvres d'art de la Belgique, a traversé la France en 1940 pour être abrité au château de Pau, à l'initiative de Georges Huisman. Volé par les nazis avec la complicité de Laval en 1942, il est récupéré par les alliés et Léo Van Puyvelde dans la mine de sel d'Altaussee en Autriche.

Deuxième partie

Art et démocratie

Contexte historique

Pour saisir l'œuvre de Huisman à la direction des Beaux-arts, il convient en premier lieu de comprendre la nature de cette fonction, qui le transcende. Car son action s'inscrit dans le temps long de l'administration régaliennne dont il prend la charge. Qu'est-ce en effet que l'administration des Beaux-Arts sous la III^e République?

Le premier chapitre dessine ainsi les contours de cette administration telle qu'elle se présente dans les années 1930: son organisation, ses domaines d'intervention, ses prérogatives, ses moyens. Il s'interroge aussi sur les prédécesseurs de Georges Huisman, afin de rechercher un profil type des hauts fonctionnaires qui l'ont dirigée. Certes, le discours de Pleyel est écrit par un historien, mais il n'est pas anodin que Huisman prenne la peine, au début de son intervention, d'inscrire son sujet dans le temps de la République et de distinguer la personnalité audacieuse du directeur des Beaux-Arts Jules-Antoine Castagnary (1830-1888)⁶⁷⁵ : « Puvis de Chavannes ne reçut des commandes officielles qu'à la fin de sa vie, et lorsque Castagnary, directeur des Beaux-Arts, acquit pour le Luxembourg *Le pauvre pêcheur*, il reçut la visite indignée de quelques membres de l'Institut, s'élevant contre cet achat⁶⁷⁶. »

À la tête d'une administration autonome au sein du ministère de l'Éducation nationale, le directeur des Beaux-Arts dépend du ministre, ce qui pose la question de la collaboration entre le politique et l'administratif. De 1934 à 1940, Georges Huisman a exercé son mandat sous onze gouvernements, auprès de huit ministres différents. Au plan national, il connaît un contexte politique complexe. Nommé le 4 février 1934 par un éphémère gouvernement Daladier contraint à la démission dès le 6 février 1934⁶⁷⁷, Huisman voit, quelques mois plus tard⁶⁷⁸, la droite revenir au

⁶⁷⁵. Après des études de droit, Jules Antoine Castagnary fait une longue carrière de journaliste politique et artistique, au journal *Le Siècle* en particulier. Élu à Paris, il est conseiller d'État (1879-1888), puis directeur des Beaux-Arts (1887-1888), une année seulement avant de décéder. Grand ami de Courbet, Castagnary a défendu des options esthétiques modernistes : « Il prend ses fonctions de directeur de Beaux-Arts en octobre 1887, déclarant : « justice et progrès sont les deux mots que je voudrais voir inscrits au frontispice de cette direction nouvelle ». Il cherche à démocratiser et à diffuser l'histoire de l'art par la création de cours du soir et par une clarification des explications au public au Louvre. Il passe également quelques commandes : la décoration du grand escalier du musée des Beaux-Arts de Rouen à Pierre Puvis de Chavannes, un buste de Sadi Carnot au sculpteur Henri Chapu, les bustes d'Honoré Daumier et de Paul Gavarni à Alfred Lenoir. À sa mort, le 11 mai 1888, il a droit à des obsèques grandioses au Père-Lachaise, » notice biographique de Thomas Schlessers <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html?article3211>, consultée le 26 mai 2014.

⁶⁷⁶. Georges Huisman, « Nouveaux rapports de l'art et de l'État », *op. cit.*

⁶⁷⁷. Le limogeage par Daladier le 3 février du préfet de police Jean Chiappe, considéré proche des Croix de Feu, entraîne les manifestations du 6 février 1934. La collaboration des forces de l'ordre et du pouvoir politique fragilisée, les manifestations dégénèrent en émeutes, font seize morts et laissent sur le moment croire à une tentative de coup d'État de la part de l'extrême droite. Le 6 février 1934 est la date à laquelle le nouveau gouvernement doit être présenté à l'Assemblée. L'épreuve de force engagée dans la rue conduit Daladier à la démission.

⁶⁷⁸. La tentative de gouvernement d'union nationale de l'ancien président de la République Gaston Doumergue échoue.

pouvoir avec le gouvernement de Pierre-Étienne Flandin⁶⁷⁹. Toutefois, cela n'a pas d'incidence ni ne donne de perspective à la nouvelle direction générale des Beaux-Arts, dont le ministre de tutelle, André Mallarmé, s'est à peine investi dans les matières culturelles⁶⁸⁰. Deux autres moments de politique intérieure influencent au contraire la mission du directeur des Beaux-Arts et de ses deux ministres de tutelle, Mario Roustan et Jean Zay, dont on s'attardera à dresser plus précisément les portraits et le type de gouvernance. Le 7 juin 1935, le président Albert Lebrun fait appel à Pierre Laval, qui reste au pouvoir jusqu'au 22 janvier 1936. Georges Huisman retrouve à la présidence du Conseil un homme politique connu de lui, puisqu'il a été le premier président du Conseil sous la législature de Paul Doumer⁶⁸¹. Dans ce quatrième gouvernement Laval, le président du Conseil endosse également la fonction de ministre des Affaires étrangères⁶⁸². Il conduit une politique de rapprochement avec l'Italie fasciste, qui mobilise le ministre de l'Éducation nationale Mario Roustan⁶⁸³ et aussi son directeur général des Beaux-Arts.

Le 4 juin 1936, une ère politique nouvelle s'ouvre en France et Georges Huisman devient l'un des hommes du Front populaire. Si ses positions et ses amitiés au Parti radical le placent à la gauche de celui-ci, son réseau de sociabilité intellectuelle et estudiantine, avec Henri Bonnet, Georges Boris, Yvon Delbos, Henri Laugier et d'autres, le rattache à la sphère de Léon Blum. Homme de lettres, proche des artistes, ce dernier invente alors la politique culturelle moderne et donne des consignes précises en la matière à ses collaborateurs. Investi, il compose son gouvernement de Front populaire en confiant le ministère de l'Éducation nationale à l'un des « jeunes turcs » du Parti radical: Jean Zay⁶⁸⁴. À la direction générale des Beaux-Arts, Georges

⁶⁷⁹. Du 8 novembre 1934 au 31 mai 1935.

⁶⁸⁰. André Mallarmé (1877-1956), né en Algérie, il est successivement député (1924-1939) puis sénateur d'Alger (1939-1945). L'histoire a peu retenu de son passage au ministère de l'Éducation nationale : ses interventions se rapportèrent à l'aide aux étudiants étrangers et aux bourses nationales. On suppose Georges Huisman très autonome sous son investiture, car nous n'avons trouvé aucune trace d'une intervention significative d'André Mallarmé dans les papiers de Georges Huisman, ni même dans les archives de son cabinet conservées aux Archives nationales.

⁶⁸¹. Du 13 juin 1931, jour de l'investiture de Paul Doumer, au 12 janvier 1932.

⁶⁸². Fonction héritée du gouvernement de Gaston Doumergue (9 février-8 novembre 1934), suite au décès de Louis Barthou par attentat à Marseille le 9 octobre 1934. Pierre LAVAL conserve ce maroquin dans les gouvernements de Pierre-Étienne Flandin (8 novembre 1934-31 mai 1935) et de Fernand Bouisson (1^{er}-4 juin 1935).

⁶⁸³. Marius, dit Mario, Roustan (1870-1942), agrégé de lettres, a le profil typique de la méritocratie républicaine. Radical-socialiste, il est sénateur de l'Hérault de 1920 à 1941. Il connaît bien le ministère de l'Éducation nationale. Il a été ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 27 janvier 1931 au 3 juin 1932 dans les gouvernements Pierre Laval 1, 2), 3 et André Tardieu 3, puis ministre de l'Éducation nationale du 1^{er} juin 1935 au 24 janvier 1936 dans les gouvernements Fernand Bouisson et Pierre Laval 4. De son passage au ministère, il a laissé deux ouvrages pour éclairer son action au début des années 1930 : *Dix sept mois rue de Grenelle* (Paris, Nathan, 1932, 320 p.) et *Problèmes de l'éducation nationale* (Paris, Melottée, 1932, 246 p.) Il a également publié un recueil de ses discours lors de son mandat de 1935 : *Étapes sur la route*, Paris, A. Lemerre, 1937, 183 p. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages scolaires de lettres et de philosophie. En 1935, il analyse le processus usurpateur de *Mein Kampf* et écrit son dernier livre : *Hitler éducateur*, Paris, Nathan, 1935, 203 p.

⁶⁸⁴. Jean Zay (1904-1944) étudie le droit et s'intéresse au journalisme qu'il découvre grâce à son père Léon Zay, directeur du journal régional radical-socialiste *Le Progrès du Loiret*. Il devient avocat en 1928 et est élu député radical du Loiret en 1932. En 1936, il devient le ministre de l'Éducation nationale du Front populaire et choisit de conserver son mandat jusqu'à son engagement volontaire le 2 septembre 1939. Il s'embarque sur le *Massilia* en juin 1940 avec les parlementaires opposés à l'armistice pour rejoindre l'Afrique du Nord. En octobre 1940 Vichy le condamne pour désertion en présence de l'ennemi, à la déportation à vie et à la dégradation militaire. Il est incarcéré à Riom, où il rédige ses mémoires *Souvenirs et solitude*. Enlevé de sa prison le 20 juin 1944 par des miliciens français, il est abattu puis jeté dans un puits à molles dans l'Allier. Son corps n'est retrouvé qu'en 1946. Juif par son père, protestant par sa mère,

Huisman commence alors sa plus longue collaboration avec un ministre de tutelle, du 4 juin 1936 au 2 septembre 1939⁶⁸⁵. Un peu plus de trois ans, qui donneront une envergure et une assise nouvelles à la relation des artistes et de l'État, à la démocratisation culturelle, à la conception du salut par la culture. Le binôme est décrit en ces termes par Pascal Ory:

Il est à noter que Zay ne fit d'emblée tomber aucune « tête » directoriale [...]. Mais c'est aussi qu'il trouva dans la plupart des cas en face de lui des hommes souvent ouverts à l'esprit de réforme et, au moins une fois, un rénovateur « radical » dans tous les sens du mot : le directeur général des Beaux-Arts, Georges Huisman. L'étendue des domaines couverts en fait par une telle fonction, comme l'importance du rôle exercé bientôt auprès du ministre par son titulaire justifient qu'on s'attarde quelque peu à dresser le portrait de ce haut fonctionnaire dont la carrière montre qu'une certaine rupture esthétique réelle pouvait se combiner avec une certaine continuité administrative apparente⁶⁸⁶.

Georges Huisman, pour sa part, hérite de la fonction dans un contexte historique et esthétique particulier. Au plan esthétique, l'heure est moins à l'apparition foisonnante de nouvelles formes d'avant-garde qu'à la renaissance d'un art monumental et à l'émergence des cultures de masses. Ce sont sans doute les surréalistes qui représentent le principal mouvement d'avant-garde de la décennie. Une lettre de Pierre Naville dans les papiers de Georges Huisman laisse deviner que ce dernier s'intéresse dès 1924 à cette nouvelle révolution artistique promise par Naville⁶⁸⁷. Toutefois, la première exposition internationale du surréalisme ne se tiendra que quatorze ans plus tard, à la galerie Beaux-Arts en janvier 1938⁶⁸⁸. Peut-être aussi Huisman en personne n'a-t-il pas compris ce mouvement, qu'il ne retient pas dans la première édition de son *Histoire générale de l'art*, malgré l'exposition au mois de janvier de la même année⁶⁸⁹.

franc-maçon, radical de gauche et personnalité du Front populaire, il a cristallisé les haines de la part des nazis, fascistes et miliciens. Il est une des quatre figures de la Résistance qui entrent au Panthéon en mai 2015 avec Pierre Brossolette (1903-1944), Germaine Tillon (1907-2008) et Geneviève Antonioz de Gaulle (1920-2002).

⁶⁸⁵. Yvon Delbos et Albert Sarraut succèdent à Jean Zay de la déclaration de guerre à la débâcle. Le premier est ministre de l'Éducation nationale du 13 septembre 1939 au 21 mars 1940, puis les 5-16 juin 1940. Le second assure l'intérim du 21 mars au 5 juin 1940.

⁶⁸⁶. Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994, p. 154-155.

⁶⁸⁷. Lettre de Pierre Naville à Georges Huisman, s. d., circa 1924 (date de naissance de Philippe Huisman, deuxième fils de Georges), AFH. « Cher Monsieur Huisman, je vous remercie de votre mot que je reçois en Bretagne (Quimperlé) où je suis pour le moment. Je vous félicite donc du second fils dont vous dotez, je ne dis pas la France, mais le monde. J'ai voulu vous voir avant mon départ, mais j'ai quitté très brusquement Paris, ce qui m'en a empêché. Dès que j'y serai je me ferai un plaisir de vous expliquer tout ce qui touche au surréalisme, mentalité dont je me réclame, et non moi seul. D'ailleurs, dès Octobre, je pense que vous pourrez constater un mouvement général dans ce sens, que nous préparons. En ce qui me concerne, je crois qu'il y a dans le n° d'Août de la Revue Européenne un article de L. Aragon à propos de ma publication, qui est tout-à-fait précieux. Et dans tout cela, le temps ici n'est guère propice à la peinture. Car cela marche aussi. À bientôt cher Monsieur, avec tous mes bons vœux pour vos enfants et madame Huisman, croyez-moi très vôtre. Pierre Naville »

⁶⁸⁸. « Exposition internationale du surréalisme », Galerie Beaux-Arts, Paris, janvier-février 1938, 8 p. et André Breton et Paul Eluard, *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Beaux-Arts, 1938, et dernière édition, José Corti, 1991.

⁶⁸⁹. L'absence des surréalistes dans l'encyclopédie dirigée par Huisman est la seule réserve de fond émise par le critique d'art René Huyghe, dans laquelle il évoque justement l'exposition de janvier 1938. Voir première partie, chapitre 3.

S'agissant des autres tendances artistiques, les articles de Georges Huisman dans *La Lumière* nous ont familiarisés avec les grands sujets de l'actualité française, stimulée du reste par la créativité des autres pays d'Europe ou d'Amérique⁶⁹⁰. Il en va ainsi des défis lancés par la jeune architecture contemporaine, hygiéniste et sociale. Se pose au même moment la question de nouveaux musées susceptibles d'être en pointe d'un point de vue esthétique, historique, scientifique et muséographique. La création d'un musée consacré à l'art vivant se fait alors pressante, car le MoMa a ouvert ses portes à New York en 1929. Les autres projets alors en germe sont davantage tournés vers l'ethnographie, consacrant les arts et traditions populaires à l'échelle de la planète. Reste l'enjeu du développement des cultures de masse et de l'éducation artistique par le livre, la radiodiffusion et le cinéma⁶⁹¹.

Enfin, au cours de l'année où Georges Huisman prend les rênes de la direction des Beaux-Arts, est décidée la tenue pour 1937 d'une exposition internationale⁶⁹². Le 19 juillet 1934, Albert Lebrun nomme par décret Edmond Labbé⁶⁹³ commissaire général de l'exposition⁶⁹⁴. Cet homme du Nord est le directeur général honoraire de l'enseignement. Il est assisté de Paul Léon, en tant que commissaire général adjoint⁶⁹⁵, et du conseiller d'État Charles Ettore, au titre de secrétaire général⁶⁹⁶. Le 14 octobre 1934, treize commissions et deux comités sont institués, avec leurs présidents, auprès d'Edmond Labbé⁶⁹⁷. Le directeur général des Beaux-Arts est nommé président du comité de l'esthétique, où il pourra jouer sa partition personnelle. L'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne ouvrira au public le 25 mai 1937 et fermera ses portes le 25 novembre 1937.

Cette exposition internationale constitue un pivot dans le temps de la direction générale des Beaux-Arts de Georges Huisman. Le directeur des Beaux-Arts hérite en effet d'une fonction dans un contexte historique qui détermine largement son action. Il exerce en effet son mandat dans le moment où la France souffre le plus

⁶⁹⁰. Dans les années 1920, Georges Huisman s'est surtout intéressé aux pays d'Europe du Nord, à l'architecture sociale en Hollande ou au développement des arts décoratifs en Allemagne (*Werkbund*).

⁶⁹¹. Voir première partie, chapitre 3.

⁶⁹². Loi concernant l'organisation à Paris, en 1937, d'une exposition internationale, *Journal officiel. Lois et décrets*, A66, n°159, le 7 juillet 1934, p. 6821. La loi promulguée par Albert Lebrun et signée par le président du Conseil Gaston Doumergue, le ministre des Affaires étrangères Louis Barthou, le ministre du Commerce et de l'Industrie Lucien Lamoureux, le ministre de l'Éducation nationale Aimé Berthod, le ministre des Finances Germain Martin.

⁶⁹³. Edmond Labbé (1868-1944) est ancien élève de l'école normale d'instituteurs de Douai (1887), puis de l'École normale supérieure de Saint-Cloud (1892). Il a consacré toute sa carrière à l'enseignement professionnel. De 1920 jusqu'à sa retraite en 1933, il est directeur général de l'enseignement technique. Il est à l'origine de la création d'écoles professionnelles (ébénisterie, tissage, céramique) et d'outils favorisant l'enseignement technique (la taxe d'apprentissage, le concours du Meilleur Ouvrier de France), Gérard Bodé, *Edmond Labbé, une vie au service de l'enseignement technique*, Paris, Hermann, 2011.

⁶⁹⁴. *Journal officiel—Lois et décrets*, A66, n°169, le 20 juillet 1934, p. 7351 : nomination par décret du président de la République du 19 juillet 1934 sur proposition du ministre des affaires étrangères Louis Barthou et du ministre du commerce et de l'industrie Lucien Lamoureux.

⁶⁹⁵. Paul Léon est membre de l'Institut, professeur au Collège de France, directeur général honoraire des Beaux-Arts, *ibid.*, p. 7351.

⁶⁹⁶. Charles Ettore est maître des requêtes au Conseil d'État, *Ibid.*, p. 7352.

⁶⁹⁷. *Journal officiel. Lois et décrets*, A66, n°242, le 14 octobre 1934, p. 10420. Ne figurent ici que les commissions liées aux affaires culturelles : de la synthèse de la coopération intellectuelle (Henry de Jouvenel), de l'enseignement (Hyppolyte Ducos); de l'urbanisme (M. Dausset) ; de la cinématographie (Louis Lumière, membre de l'Institut) ; de la radiophonie (M de Broglie, membre de l'Institut) ; des théâtres et de la musique (Max Maurey, président de l'association des directeurs de théâtre) ; du comité de l'esthétique (Georges Huisman).

intensément de la dépression économique mondiale, alors que la paix en Europe se voit de plus en plus menacée par l'affirmation des régimes totalitaires.

À sa nomination, Huisman s'assigne une priorité: lutter contre le chômage des artistes. En 1934, la France subit de plein fouet la crise économique mondiale⁶⁹⁸. L'horizon économique y est plus sombre que dans les pays voisins, plus rapidement touchés mais qui ont fait plus vite le choix d'une dévaluation (Angleterre, Belgique) et d'une relance de la production (Italie, Allemagne). Le monde ouvrier est alors particulièrement touché, mais toutes les catégories socioprofessionnelles sont atteintes. La population voit ses revenus s'effondrer et subit un chômage sans précédent avec, en 1934, trois cent quarante mille chômeurs et un taux de chômage de 14 %⁶⁹⁹.

Huisman a vécu la crise financière de 1931 aux côtés de Paul Doumer⁷⁰⁰. Il a aussi éprouvé le désespoir du chômage de masse, jusque là inconnu, dans sa mairie de Valmondois qu'il administre depuis 1932. Ses archives privées montrent son obsession: il tient des listes, connaît chaque chômeur, recherche un travail pour chacun⁷⁰¹. À la direction générale des Beaux-Arts, il a la même attitude, comme le montre le deuxième chapitre consacré à sa politique volontariste en faveur de l'art mural. L'exposition de 1937, traitée au troisième chapitre, est l'occasion d'un nouveau souffle, bien perçu ainsi par l'ensemble de la classe politique et des commanditaires. Malgré les difficultés sociales et les retards de chantiers, elle constitue une manne pour les artistes. Le reproche d'éclectisme esthétique dans les réalisations artistiques, en particulier pour Chaillot, néglige les motivations de partage économique et justice sociale ainsi que la brièveté du temps imparti.

La préparation de l'exposition 1937, concomitante à l'avènement du Front populaire, est aussi le temps de la démocratisation culturelle, des grands débats – querelle du réalisme et Maison de la Culture –, des premières expériences de culture de masse: on songe ici à l'exposition rétrospective des chefs-d'œuvre de l'art français voulue par Léon Blum. Georges Huisman consacre la dernière partie de son discours de Pleyel à l'éducation du goût et à l'enseignement artistique. Ce n'est pas anodin s'il décerne un satisfecit à un conservateur de musée, Ernest Gaillard, et à une ville, Cambrai. Profondément démocrate et pédagogue, Huisman veut développer à l'échelle nationale l'enseignement par les musées: nous verrons dans le quatrième chapitre sa manière d'encourager une politique culturelle décentralisatrice d'avant-garde.

⁶⁹⁸. La France a basculé plus tardivement dans la dépression économique mondiale en 1931 avec la crise financière de Londres. Le décrochage de la livre par rapport à l'or (dans la nuit du 19 au 20 septembre 1931) sera suivi par celui du dollar (19 avril 1933), mettant la France en grande difficulté financière. Elle subit la perte de sa compétitivité sur le marché international et la dépréciation des réparations de guerre.

⁶⁹⁹. Le taux de chômage en France, qui était de 1% en 1929, culmine à 15 % en 1933, 10 % en 1936 et 8 % en 1939. À titre comparatif, il est de 5 % en 1929 aux États-Unis, atteint 37,6 % en 1933 pour redescendre à 29 % en 1939, sources: J. Lambelet, « Les situations des marchés de travail entre les deux guerres mondiales », séminaire HEC Lausanne, 2012-2103.

⁷⁰⁰. La crise financière de 1931 et ses conséquences déclenchent, voire entretiennent, l'instabilité politique française jusqu'en 1940. Ce qui permet difficilement de faire face aux problèmes économiques avec constance dans la mise en place de mesures de redressement.

⁷⁰¹. Bruno Huisman, *In memriam...*, 2009, p. 67-68.

Chapitre 1

La fonction héritée

Une administration toujours plus autonome

Supprimée par le régime de Vichy et très brièvement rétablie à la Libération, la direction des Beaux-Arts a été créée par la III^e République. Cette administration centrale est l'aboutissement de divers essais menés par la République française qui, immédiatement concernée par la conservation du patrimoine et la création des musées⁷⁰², s'est souciée d'organiser l'administration des beaux-arts.

L'État général des fonds des Archives nationales fait apparaître que l'histoire administrative des Beaux-Arts commence dès 1789 avec la nomination de François-Emmanuel Guignard de Saint-Priest (1735-1821) comme ministre de la Maison du roi (19 juillet 1789), puis ministre de l'Intérieur (7 août 1790)⁷⁰³. Responsable des attributions beaux-arts, Guignard de Saint-Priest élargit progressivement son champ de compétences à la législation relative aux arts et aux manufactures, puis à la gestion des palais nationaux, et enfin à la direction des bâtiments et édifices publics.

Le ministère de l'Intérieur des I^{ère} et II^e Républiques garde peu ou prou ces prérogatives, isolées sous le Second Empire dans le cadre d'un ministère d'État (1852-1863). Privilégiant les questions d'éducation et de diffusion qu'elle souhaite relayer via le réseau des musées et bibliothèques présent sur l'ensemble du territoire, la III^e République renonce à un ministère des Beaux-Arts indépendant. Elle lui préfère une administration complémentaire et autonome, la direction des Beaux-Arts, au sein du ministère de l'Instruction publique, puis de l'Éducation nationale à partir de 1932⁷⁰⁴.

Plus loin dans le temps, cette direction est l'héritière de la surintendance générale des bâtiments du roi et des arts et manufactures, créée par Colbert en 1664. Dans la majeure partie des États européens, l'intervention des pouvoirs publics dans les domaines culturels est issue de l'héritage monarchique⁷⁰⁵. En France, la Révolution n'en a pas moins introduit une rupture plus radicale que dans d'autres

⁷⁰². Le Musée central des arts, ancêtre du musée du Louvre, est constitué le 27 juillet 1793 et le Musée des monuments français, grand œuvre d'Alexandre Lenoir, est constitué en 1795.

⁷⁰³. F/21 – Beaux-Arts, *État général des fonds des Archives nationales*, Paris, 2010, p. 1-2. L'introduction comprend un historique des producteurs des archives de la sous-série F/21 – Beaux-Arts.

⁷⁰⁴. Sous la III^e République, la direction des Beaux-Arts dépend du ministère de l'Instruction publique (1870-1932), puis de l'Éducation nationale (1932-1940). Une éphémère tentative a été menée pour créer un ministère des Arts (novembre 1881-janvier 1882). Voir F/21 – Beaux-Arts, *État général des fonds des Archives nationales*, Paris, 2010, www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/series/pdf/F21-2010.pdf, dernière consultation en janvier 2013.

⁷⁰⁵. Philippe Poirrier (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011*, Paris, La Documentation française, 2011, p. 16-18.

pays⁷⁰⁶, et la direction des Beaux-Arts peut être considérée comme le moyen, pour la République, d'imprimer sa marque sur la gestion des beaux-arts.

L'ambition démocratique ainsi que la priorité donnée à l'éducation sous la III^e République expliquent le rattachement au ministère de l'Instruction publique, au détriment du ministère de l'Intérieur. Certaines attributions cependant, comme la censure, restent une prérogative du ministère de l'Intérieur. Ce dernier prend alors l'avis consultatif de la direction des Beaux-Arts. Dans le cas précis de l'entre-deux-guerres, précisons que la censure ne s'exerce plus que dans le domaine du cinéma, au travers de la commission de contrôle des films créée dans la foulée de la Grande Guerre, en juillet 1919⁷⁰⁷.

Comme l'a montré Marie-Claude Genêt-Delacroix, pour comprendre le rôle et l'action d'un directeur des Beaux-Arts, il est essentiel de prendre la mesure de la dimension républicaine et de l'autonomie de l'administration dont il a la direction⁷⁰⁸. La III^e République a en effet favorisé l'apparition d'un pouvoir administratif fondé sur la théorie du service public. Chaque administration centrale dépendant d'un ministère s'est peu à peu dotée de services départementaux, le pouvoir administratif prenant son autonomie vis-à-vis des instances politiques. Le domaine des Beaux-Arts n'échappe pas à la règle, comme toutes les grandes fonctions régaliennes de l'État. Ce sont principalement le traité du critique d'art et administrateur Gustave Ollendorf (1850-1891)⁷⁰⁹ et les travaux du théoricien de l'administration et conseiller d'État Henri Chardon (1861-1939)⁷¹⁰ qui ont contribué à configurer le socle administratif de cette administration régalienn⁷¹¹.

Le Conseil supérieur des Beaux-Arts ou l'incarnation du principe républicain

La doctrine de la III^e République en matière de beaux-arts est cristallisée avec la création, le 22 mai 1875, du Conseil supérieur des Beaux-Arts (CSBA) par le ministre de l'Instruction publique Henri Wallon (1812-1904). Instance consultative, le CSBA est une commission du régime républicain libéral visant à régir les rapports de l'art

⁷⁰⁶. Dans les « vieux » pays européens autres que la France, le déclin du mécénat monarchique fut en effet plus progressif.

⁷⁰⁷. La Première Guerre mondiale révèle la puissance de propagande du cinéma ainsi que les enjeux industriels et commerciaux de cette nouvelle industrie. La direction des Beaux-Arts contrôle la qualité esthétique des films et voudrait protéger la spécificité du cinéma français contre l'industrialisme et l'impérialisme américain, voir Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République. Le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 239.

⁷⁰⁸. Entretien avec l'historienne Marie-Claude Genêt-Delacroix, 29 mars 2103.

⁷⁰⁹. Gustave Ollendorf, *Traité d'administration des Beaux-Arts*, Paris, P. Dupont, 2 vol. 1885.

« Par ses relations politiques et artistiques et par sa grande culture d'humaniste lettré et de collectionneur averti, Ollendorf a joué un rôle médiateur essentiel, notamment dans la mise en place du dispositif institutionnel dont il a fait l'histoire dans son *Traité d'administration des beaux-arts*. La lecture de ce texte est indispensable pour comprendre la réalité juridique et institutionnelle de cette politique artistique et patrimoniale qui n'est inspirée par aucune doctrine esthétique mais qui professe un « éclectisme » représentatif de toutes les catégories de professionnels du système pédagogique et du marché de l'art », Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Les interactions et les échanges artistiques Paris-Province à partir de la prosopographie du Conseil Supérieur des Beaux-Arts (1875-1914) », *Marché(s) de l'art en province, (1870-1914)*, Laurent Houssias et Marion Lagrange (dir.), Bordeaux, Cahiers du Centre François-Georges Pariset, n°8, 2010, p. 126.

⁷¹⁰. Henri Chardon, *L'Organisation d'une démocratie. Les deux formes : le nombre, l'élite*, Paris, 1921. Henri Chardon est un théoricien important de l'administration et de sa professionnalisation.

⁷¹¹. Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République*, *op. cit.*, p. 157-196.

et de l'État, au sens large du champ artistique et de ses réseaux : production artistique, presse et littérature d'art, marché de l'art. Pensé comme un idéal de démocratie, il s'intercale entre le peuple et l'élite⁷¹². À l'origine, il joue un rôle de conseil et d'orientation de l'administration dans des domaines techniques qui dépassent les compétences de cette dernière. Son système de commissions est conçu comme un outil destiné à assurer une organisation compétente, mais surtout collective et participative, selon un thème cher à la III^e République. Le CSBA rassemble des personnalités membres de droit (ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, directeur des Beaux-Arts, responsables des diverses institutions culturelles publiques), ainsi que des personnalités civiles nommées pour leur rôle stratégique au sein des réseaux artistiques, publics ou privés, parisiens ou provinciaux. Depuis sa création en 1875⁷¹³, il s'est renouvelé en moyenne tous les quatre ans et a concerné trois cent quarante personnes, appartenant à cinq catégories : fonctionnaires (administration des Beaux-Arts ou établissements artistiques), critiques d'art, collectionneurs, hommes politiques, artistes enfin pour un tiers du nombre total des membres sur la période. Logiquement, la longévité de la présence au conseil est plus grande pour les artistes et les personnalités qualifiées, à la différence des fonctionnaires et hommes politiques, dont les fonctions sont plus sensibles à la conjoncture⁷¹⁴.

Cependant, si le CSBA a façonné en France les rapports de l'art et de l'État, l'élargissement du nombre de ses membres tout au long de la III^e République lui a ôté peu à peu de son efficacité. Composé à l'origine de trente-deux membres dont huit de droit, l'effectif du CSBA en 1914 atteint quatre-vingt-douze membres, dont vingt-cinq membres de droit. Fournie en annexe, la liste de ses membres à la fin de l'année 1938 (en pleine mandature Huisman), recense soixante-huit personnes, dont vingt-sept membres de droit⁷¹⁵. Au fil du temps, le Conseil a donc fait grossir ses effectifs plutôt que de les renouveler, au risque de l'hypertrophie⁷¹⁶. On comprend aisément que, dans une telle configuration, l'instance ne pouvait fonctionner correctement. Pour pallier ce risque d'immobilisme et mieux le contourner, la tendance a été de créer des sous-commissions spécialisées⁷¹⁷. Or elles-mêmes se sont multipliées, comme le montre la liste récapitulative des cinquante-trois commissions fonctionnant officiellement à la direction des Beaux-Arts en 1940⁷¹⁸.

Parallèlement à cet effet pervers de l'idéal de démocratie participative cher à la III^e République, la professionnalisation des fonctionnaires de l'administration centrale et du personnel des institutions culturelles a fait perdre au CSBA sa légitimité fondée sur la compétence. Comme si l'élève surpassait le maître. De fait, en 1893, le CSBA a perdu son lien direct avec le cabinet du ministre pour être rattaché au bureau

⁷¹². Entretien avec Marie-Claude Genêt-Delacroix, 29 mars 2013.

⁷¹³. Le CSBA est supprimé le 12 juillet 1940 par le régime de Vichy.

⁷¹⁴. Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Les interactions et les échanges artistiques Paris-Province... », *op. cit.*, p. 131.

⁷¹⁵. Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République*, *op. cit.*, p. 337-339.

⁷¹⁶. Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Les interactions et les échanges artistiques Paris-Province... », *op. cit.*, p. 131.

⁷¹⁷. Voir la notice critique de Jean-Michel Leniaud, « Marie-Claude Genêt-Delacroix. *Art et État sous la III^e République, le système des beaux-arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992 », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1994, vol. 152, n° 1, p. 258-261.

⁷¹⁸. Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République*, *op. cit.*, p. 351-353.

des travaux d'art de la rue de Valois⁷¹⁹. Surtout, la création en 1878 de l'Inspection des Beaux-Arts a cristallisé ce basculement, car ce corps technique, en quelques années, a doté l'administration centrale de compétences qu'elle n'avait plus à envier au CSBA⁷²⁰.

Un Conseil revitalisé en 1938

Un Conseil de presque quatre-vingts membres, une panoplie d'une cinquantaine de sous-commissions spécialisées, mais aussi une Inspection générale des Beaux-Arts moribonde, mise en sommeil et sans nomination depuis 1907 pour des raisons économiques : Georges Huisman trouve donc à son arrivée à la direction générale des Beaux-Arts des instances de gouvernance et de décision affaiblies et difficilement opérantes, quand elles ne sont pas facteurs de blocages.

Cela le conduit à s'appuyer sur les services de son administration centrale et de ses personnalités compétentes et volontaires. Profondément démocrate, mais diplomate aussi, il ne néglige pas pour autant l'organisation républicaine : au contraire, on le voit intervenir à la marge afin d'instiller du sang neuf dans les veines de la vieille dame. Afin bien sûr de faire entrer des alliés au Conseil, et donc des voix favorables à ses propres idées.

Avec le souci de se donner les moyens d'une action modernisatrice, Huisman réactive l'Inspection générale des Beaux-Arts. Son premier geste est pour cela la nomination d'un inspecteur général en décembre 1936 : Robert Rey (1888-1964). Secrétaire de l'École du Louvre (1919-1925), ce dernier a été nommé conservateur des musées nationaux en 1925, puis il a été conservateur adjoint de Léonce Bénédite (1859-1925)⁷²¹ au musée du Luxembourg jusqu'en 1930, enfin conservateur en chef du musée de Fontainebleau jusqu'en 1936.

À la date de sa nomination comme inspecteur des Beaux-Arts, il est professeur titulaire à l'École du Louvre depuis 1924, auteur de nombreux livres d'art – dont les premières monographies de Valadon⁷²² ou de Pompon⁷²³ – et il figure parmi les rédacteurs de *L'Histoire générale de l'art*⁷²⁴ dirigée par Georges Huisman lui-même⁷²⁵.

⁷¹⁹. Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n°93, p. 39-50 www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_93_312, consulté en janvier 2013.

⁷²⁰. *Ibid.*

⁷²¹. Léonce Bénédite historien de l'art spécialiste du XIX^e siècle, a été conservateur du musée du Luxembourg et du Musée Rodin pour la période historique précédant celle qui nous concerne, voir la notice biographique de Mathilde Arniux, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html>, consultée en janvier 2013.

⁷²². Robert Rey, *Suzanne Valadon*, Paris, NRF, 1922, coll. « Les Peintres français nouveaux ». L'ouvrage compte vingt-huit reproductions de peintures et dessins, une étude critique par Robert Rey, des lettres inédites de Degas et un autoportrait dessiné inédit de l'artiste, gravé sur bois par G. Aubert.

⁷²³. Robert Rey, *François Pompon*, Paris, Crés, 1928.

⁷²⁴. Robert Rey, « L'art en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles », in Georges Huisman (dir.), *Histoire générale de l'Art*, tome III. p. 199-378 et tome IV p. 3-132, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1938.

⁷²⁵. Auteur de *La Peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, PUF, 1941, Que sais-je ?, n°28. Voir *infra*

Le journal *Beaux-Arts* rapporte ainsi sa nomination :

M. Robert Rey, conservateur du château de Fontainebleau, quitte la demeure royale où il déploya une si heureuse activité et où son administration et sa science seront également regrettées. Il est, en effet, appelé par M. Georges Huisman au poste d'inspecteur général des Beaux-Arts. On sait qu'il y a bien longtemps que n'avait été faite une nomination à telle fonction. Celle-ci semblait tomber en désuétude. M. R. Rey saura y déployer un zèle intelligent et efficace. Il est chargé plus spécialement d'établir le statut des musées de province, de contrôler leur présentation, de diriger leurs expositions. Il établira en outre une liaison régulière avec les artistes, suivra leurs travaux, surveillera l'exécution des commandes⁷²⁶.

Puis, lors du renouvellement du CSBA en 1938⁷²⁷, cette fonction d'inspecteur général se voit étendue, en conférant automatiquement un siège de membre de droit au Conseil, et donc une voix. La liste des membres de droit en 1938 montre clairement que le ministre Jean Zay et le directeur général des Beaux-Arts n'abandonnent pas le CSBA.

<i>Le Conseil revitalisé en 1938</i>	
Les membres de droits siégeant au Conseil supérieur des Beaux-Arts en 1938, établie par M.-C. Genêt-Delacroix. Cette liste indique les relations professionnelles quotidiennes du directeur général.	
Le ministre de l'Éducation nationale	Jean Zay
Le secrétaire général ou secrétaire aux Beaux-Arts	Yvon Delbos
Le directeur des Beaux-Arts	Georges Huisman
Le préfet de la Seine	D. Villey
Le directeur des musées nationaux	Henri Verne
Le directeur de l'École supérieure des Beaux-Arts	Paul Landowski
Le directeur du Conservatoire	Henri Rabaud
Le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts	Alfred Boschot
Le conservateur du musée du Luxembourg	Louis Hauteceur
Le directeur de l'École des arts décoratifs	Léon Deshairs
Le président de la Société des artistes français	Alphonse-Alexandre Defrasse
Le chef du bureau des travaux d'art	Vincent Poli
Le chef du bureau des musées	Léon Lamblin, puis Siméon
L'inspecteur général des Beaux-Arts	Robert Rey
Le président de la Société nationale des beaux-arts	Lucien-Victor Guirand de Scevola
L'inspecteur général des musées	André Dezarrois
Le recteur de l'Académie de Paris	Gustave Roussy
L'administrateur de la manufacture de Sèvres	Georges Lechevallier-Chevignard
L'administrateur de la manufacture des Gobelins	néant
Le chef de cabinet	M. Planté
Un membre du conseil d'État	M. Maringer
Le président du Salon d'Automne	Georges Desvallières
Le directeur des beaux-arts de la ville de Paris	Pierre Darras
L'inspecteur général des arts appliqués	Jean Cassou
L'inspecteur général de l'enseignement artistique	Claude-Roger Marx
Le directeur du théâtre lyrique	Jacques Rouché
Le président du Salon des artistes indépendants	Maximilien Luce

⁷²⁶. *Beaux-Arts*, 8 janvier 1937, article non signé.

⁷²⁷. Ce sera la dernière configuration du conseil puisque celui-ci sera supprimé en juillet 1940 par le régime de Vichy.

On note en effet l'arrivée de quatre inspecteurs généraux avec les attributions respectives : « beaux-arts », « musées », « arts appliqués » et « enseignement artistique ». Les noms des titulaires ne laissent aucune ambiguïté : Robert Rey, déjà cité, André Dezarrois (1889-1979), Jean Cassou (1897-1986), et Claude Roger-Marx (1888-1977).

André Dezarrois est historien de l'art, rédacteur en chef de *La Revue de l'art* depuis 1897, et il dirige la fondation Blumenthal⁷²⁸. Il est depuis 1930 le conservateur du musée du Jeu de Paume des Tuileries, consacré aux écoles étrangères. À ce titre, il joue un rôle stratégique sur le marché international de l'art, tant pour faciliter la découverte de l'art étranger à Paris que pour promouvoir l'art français à l'étranger. À l'arrivée de Georges Huisman rue de Valois, les deux hommes collaborent rapidement dans la perspective de l'exposition universelle et internationale de Bruxelles en 1935⁷²⁹, car Dezarrois est le commissaire de la section beaux-arts de la France⁷³⁰.

Le poète et écrivain Jean Cassou est fonctionnaire de l'administration des Beaux-Arts depuis 1932, et il s'entend immédiatement avec Georges Huisman lors de sa prise de fonction, dont il fait un joli récit dans ses mémoires⁷³¹. En juin 1936, Jean Cassou fait partie de l'équipe de Marcel Abraham au cabinet de Jean Zay, où il est nommé conseiller pour les arts plastiques. En 1939, il va rejoindre Louis Hautecœur au Musée d'art moderne comme conservateur adjoint⁷³².

Claude Roger-Marx est quant à lui un écrivain d'art, ami de Georges Huisman⁷³³. Ce dernier nourrissait également une réelle admiration pour le père de Claude, Roger Marx, lui-même inspecteur général des musées départementaux (1899) et nommé membre du CSBA de 1901 jusqu'à sa mort en 1913⁷³⁴.

En complément de ces nominations, on repère celle des personnalités suivantes⁷³⁵ : le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts Alfred Boschot (1871-1955)⁷³⁶, le directeur de l'École des arts décoratifs Léon Deshairs (1874- 1967)⁷³⁷, le président du Salon d'Automne Georges Desvallières (1861-

⁷²⁸. Au sujet de la fondation, voir *infra*.

⁷²⁹. Au sujet de l'exposition universelle et internationale de Bruxelles, voir *infra*.

⁷³⁰. André Dézarrois était une personnalité complexe souffrant d'une santé fragile qui l'éloigna de sa fonction à partir de 1939. Rose Valland, son attachée de conservation bénévole au Jeu de Paume depuis 1932, se voit alors confier la responsabilité quotidienne des collections et du bâtiment.

⁷³¹. Jean Cassou, *Une Vie pour la liberté*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 286.

⁷³². En 1940, Louis Hautecœur sera contraint par le régime de Vichy de se séparer de son adjoint. Résistant, Jean Cassou fait partie du réseau du Musée de l'homme et combat dans la région de Toulouse. À la Libération, il retrouve le Musée d'art moderne qu'il dirigera jusqu'en 1965 et où il donnera toute sa mesure.

⁷³³. Voir *supra*.

⁷³⁴. Voir notice biographique de Catherine Meneux, <http://www.inha.fr/spip.php?article2445>

⁷³⁵. D'après Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Dictionnaire biographique », *Art et État sous la III^e République*, *op. cit.*

⁷³⁶. Critique musical à *L'Écho de Paris* (1910-1938) et biographe réputé de Berlioz, Alfred Boschot est élu en 1926 à l'Académie des beaux-arts et en devient le secrétaire perpétuel en 1937.

⁷³⁷ Historien de l'art, Léon Deshairs est conservateur de la Bibliothèque des arts décoratifs, puis dirige à partir de 1931 l'École nationale supérieure des arts décoratifs.

1950)⁷³⁸, le président du Salon des Indépendants Maximilien Luce (1858-1941)⁷³⁹. Au sein de ces huit nouveaux protagonistes, se distinguent donc deux générations. Les nominations de Boschot, Deshairs et des deux peintres Desvallières et Luce ne font que conforter la reconnaissance officielle d'hommes qui ont tous plus de 70 ans. Les quatre fonctionnaires des Beaux-Arts, nés dans les années 1890, sont eux dans la force de l'âge. Ils sont les contemporains de Huisman et font partie de ses relations non seulement professionnelles, mais aussi amicales. Comment, dès lors, interpréter leur nomination au titre d'inspecteur général de l'administration des Beaux-Arts, si ce n'est par la volonté d'apporter du sang neuf et de fournir autant de soutiens à l'administration et à son directeur au sein du CSBA ?

Le profil de directeur des Beaux-Arts

S'il est vrai, comme l'écrivait Marie-Claude Genêt-Delacroix, qu'« il est hors de doute que la direction des Beaux-Arts doit beaucoup à la qualité et à la compétence de hommes qui ont été à sa tête⁷⁴⁰ », pour mieux situer l'action de Georges Huisman, il convient d'examiner ce que fut le rôle de ses huit prédécesseurs qui ont servi pour le seul XX^e siècle sous près de cinquante et un mandats ministériels⁷⁴¹. Se sont ainsi succédé : Henri Roujon (1853-1914), directeur des Beaux-Arts douze années consécutives, de 1891 à 1903 ; Henry Marcel (1854-1926), directeur quinze mois, de 1903 à 1905 ; Étienne Dujardin-Beaumetz (1852-1913), sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts sept ans, de 1905 à 1912 ; Léon Bérard (1876-1960), sous-secrétaire d'État deux années, de 1912 à 1914 ; Paul Jacquier (1879-1961), sous-secrétaire d'État six mois ; Albert Dalimier (1875-1936), sous-secrétaire d'État trois ans, de 1914 à 1917 ; Paul Léon (1874-1962), directeur puis directeur général⁷⁴² des Beaux-Arts treize ans, de 1919 à 1932 ; Émile Bollaert (1890-1978), directeur général un an en 1933.

Deux types de carrière – politique ou administrative – se distinguent à la tête de la direction des Beaux-Arts. En conséquence, les titres et les prérogatives varient : « sous-secrétaire aux Beaux-Arts » pour l'homme politique, « directeur » ou « directeur général » pour le haut fonctionnaire. Si les deux fonctions coexistent, aucune ambiguïté n'existe sur la direction de l'administration centrale. À moins de se trouver dans le cas d'Étienne Dujardin-Beaumetz, qui se passe des services d'un directeur général et cumule de fait les deux fonctions, politique et administrative, en profitant de sa double formation artistique et politique. Élève de Cabanel à l'École

⁷³⁸. Le peintre est l'un des fondateurs du Salon d'automne. Dans l'entre-deux-guerres, il se consacre au renouveau de l'art religieux en France et fonde les Ateliers d'art sacré avec Maurice Denis. Il a dessiné les cartons des vitraux pour l'ossuaire de Douaumont (1927, <http://www.georgedesvallieres.com>, consulté en janvier 2013).

⁷³⁹. En plus de son origine ouvrière, ses convictions anarchistes font de lui un peintre du prolétariat. Au décès de Signac (1935), Luce reste la dernière grande figure du mouvement néo-impressionniste.

⁷⁴⁰. Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n°93, arts et institutions. pp. 39-50 et citation p. 39, www.persee.fr/.../roman_0048-8593_1996_num_26_93_3125, consulté le 29 janvier 2013.

⁷⁴¹. Voir annexe X : « Les directeurs des Beaux-Arts au XX^e siècle, 1905-1940 » L'annexe présente les personnalités, une notice biographique et un portrait, leurs ministres de tutelle et donc les différents gouvernements sous lesquels ils ont travaillé.

⁷⁴². À partir de 1928.

des Beaux-Arts, le peintre expose au Salon à partir de 1875 et acquiert sa notoriété en se spécialisant dans la peinture militaire. Lorsqu'il épouse en 1886 une jeune peintre, Marie Petiet, Dujardin-Beaumetz s'installe chez sa belle famille au château de la Bezole, dans l'Aude. Il commence alors une carrière politique plus prometteuse que sa carrière artistique : il est élu jusqu'à son décès, député de la Gauche radicale (1889-1912) puis sénateur de l'Aude (1913). Rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre de députés pendant de longues années, il a exercé sa fonction à la tête des Beaux-Arts pendant plus de sept ans, grâce à son autorité naturelle tant auprès des politiques que des artistes⁷⁴³.

Le sous-secrétariat d'État de Dujardin-Beaumetz constitue la dernière présence politique remarquable à la tête de l'administration. À sa mort lui succèdent des hommes politiques, Léon Bérard, futur ministre de l'Instruction publique de Clémenceau⁷⁴⁴, Paul Jacquier⁷⁴⁵, puis le député radical Albert Dalimier⁷⁴⁶ au début de la Grande Guerre. En 1917, Clémenceau décide l'interruption de la mission gouvernementale aux Beaux-Arts, jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale. En 1919, une direction des Beaux-Arts est rétablie au bénéfice d'un fonctionnaire de l'administration centrale des Beaux-Arts qui y effectue l'intégralité de sa carrière : Paul Léon (1874-1962).

Au tournant du XX^e siècle, le règne des directeurs s'impose. Pour asseoir leur crédibilité, les hauts fonctionnaires bénéficient, au plan politique, de l'affaiblissement du rôle des sous-secrétaires d'État du fait de l'instabilité ministérielle et, au plan administratif, du recul du pouvoir du CSBA.

Jeune normalien, Paul Léon est directeur de cabinet de Dujardin-Beaumetz jusqu'en 1907. Il crée alors le service d'architecture à la direction des Beaux-Arts et en prend la direction. À partir de 1919, il prend la tête de l'administration centrale pendant treize ans, jusqu'en 1932. Dans ses mémoires, il dit devoir sa nomination au ministre de l'Instruction publique Louis Lafferre (1861-1929) et à Gustave Geoffroy (1855-1926), administrateur de la manufacture des Gobelins, tous deux proches de Clémenceau et auprès duquel ils interviennent en sa faveur⁷⁴⁷. Son œuvre à la direction générale des Beaux-Arts est dédiée aux bâtiments civils, aux monuments historiques et bien sûr à l'orchestration de la restauration des monuments endommagés pendant la Première Guerre mondiale. Il formule ainsi le choix qui a guidé son mandat : « L'artiste vaut par son talent, par sa personnalité propre. L'action de l'État sur son œuvre me semblait d'un faible poids. L'aide nécessaire ne lui était

⁷⁴³ . Voir Bénézit et notice biographique extraite du Jolly, http://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/dujardin_beaumetz_henri0274r3.html, consultée le 28 janvier 2013.

⁷⁴⁴. Avocat de formation et jeune secrétaire de Raymond Poincaré, Léon Bérard entame une carrière politique comme conseiller général, puis comme député d'Orthez, et enfin sénateur jusqu'en 1940. Il eût en charge plusieurs ministères : le sous-secrétariat aux Beaux-Arts, l'Instruction publique (deuxième cabinet de Clémenceau du 27 novembre 1919 au 18 janvier 1920), la Justice. Proche de Philippe Pétain, Bérard est nommé en 1940 ambassadeur de France au Vatican, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/leon-berard>, consulté le 28 janvier 2013.

⁷⁴⁵. Voir http://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/jacquier_paul1310r3.html, consulté le 28 janvier 2013.

⁷⁴⁶. L'histoire garde du passage d'Albert Dalimier à la direction des Beaux-Arts son intervention pour l'acceptation définitive par l'État de la donation Rodin en 1916. Il est Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts du 14 juin 1914 au 16 novembre 1917. Voir http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=2110, consulté le 28 janvier 2013.

⁷⁴⁷. Paul Léon, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon. Souvenirs*, Paris, Albin-Michel, 1943, p.190.

dispensée que selon les caprices de la politique. Au contraire la sauvegarde de la France monumentale me paraissait une grande œuvre qui valait de donner sa vie⁷⁴⁸. »

En 1933, Émile Bollaert (1890-1978), homme politique proche d'Édouard Herriot⁷⁴⁹ est directeur général des Beaux-Arts pendant une courte année, avant d'être nommé préfet du Rhône en février 1934. Enfin, l'universitaire Georges Huisman lui succède le 4 février 1934 pour six années. Sa prise de fonction intervient alors dans le contexte d'une nouvelle crise ministérielle et surtout au beau milieu de graves émeutes civiles et de la grande dépression. Si la question de la reconstruction, suite à la Grande Guerre, avait déterminé le mandat de Paul Léon, la crise économique et politique des années 1930 détermine celui de Georges Huisman.

Des héritiers aux professeurs

De quels milieux socioprofessionnels sont issus les directeurs des Beaux-Arts ? Quelle est leur formation ? À l'instar de Marie-Claude Genêt Delacroix, on peut distinguer trois générations : celle des héritiers, celle des prétendants et celle des professeurs⁷⁵⁰.

Les premiers directeurs, au XIX^e siècle, sont issus majoritairement des catégories supérieures de la bourgeoisie et de l'aristocratie. De formation à la fois juridique et artistique, ils cultivent en amateur ou en professionnel les arts et les lettres, associant poésie, critique d'art et érudition. C'est le signe de la survivance d'un modèle culturel d'Ancien Régime, étroitement lié aux notables et aux cercles d'amateurs distingués, parisiens mais aussi provinciaux.

Les origines se transforment aux alentours des années 1880, où l'on voit les fractions libérales de la moyenne bourgeoisie fournir les hommes appelés à devenir les administrateurs des grands corps d'État républicains. S'exerce alors l'influence de la presse en pleine expansion, entraînant le passage quasi obligé par une carrière dans le journalisme. Ces prétendants, par opposition aux héritiers des premiers temps, se font une notoriété et un réseau dans la presse, et plus précisément dans la critique d'art. Ils sont la première génération d'intellectuels du monde des arts, qui n'ont pas reçu dans leur jeunesse de formation artistique à proprement parler. Appartenant à cette deuxième génération et né sous le Second Empire, le directeur des Beaux-Arts Gustave Larroumet (1852-1903), auteur du rapport *L'Art et l'État en France*⁷⁵¹. Professeur de littérature française sous les auspices duquel l'histoire de l'art est devenue une discipline universitaire autonome en 1891 à la Sorbonne⁷⁵², il annonce la troisième génération : celle des professeurs, dont seront issus le normalien Paul Léon et le chartiste Georges Huisman.

⁷⁴⁸. *Ibid.*, p.125.

⁷⁴⁹. Voir *supra*. Né le 13 novembre 1890 à Dunkerque, Émile Bollaert a fait toute sa carrière dans la préfectorale et dans le sillage d'Édouard Herriot, qu'il rejoint dans tous ses cabinets. Révoqué par Vichy le 25 septembre 1940, Bollaert est une figure importante de la Résistance française, <http://www.ordredelaliberation.fr>, consulté le 29 janvier 2013.

⁷⁵⁰. Marie-Claude Genêt-Delacroix. « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *op. cit.*, p. 47-50.

⁷⁵¹. Gustave Larroumet, *L'Art et l'État en France*, Paris, Librairie Hachette, 1895.

⁷⁵². Marie-Claude Genêt-Delacroix, *ibid.*, p. 48

Des bribes de mémoires

Marie-Claude Genêt-Delacroix a recensé les mémoires laissés par les directeurs des Beaux-Arts⁷⁵³ et ainsi analysé les souvenirs de Charles Blanc (1813-1882)⁷⁵⁴, de Philippe de Chennevières (1820-1899)⁷⁵⁵, de Gustave Larroumet⁷⁵⁶ et de Paul Léon⁷⁵⁷. Afin de mieux imaginer la fonction de directeur, nous avons par ailleurs complété ces lectures par celle des mémoires de fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts actifs en 1934 et, souvent, longtemps après 1940. Dans ce second corpus⁷⁵⁸, les mémoires de Louis Hauteœur (1884-1973), qui a succédé à Huisman, sont ici les plus pertinents⁷⁵⁹. À travers ces récits, on peut mesurer, au sein de la vie artistique et politique du temps, le champ d'action du haut fonctionnaire ainsi que son rôle de représentation.

À la première lecture, ces témoignages étonnent. Ils peuvent paraître anecdotiques, mondains, narcissiques, parfois partisans. Il serait facile de les juger sans recul ni hauteur, presque inconstant, et de minimiser la fonction exercée par l'auteur. Marie-Claude Genêt-Delacroix note cependant un glissement parallèle à celui qui caractérise la typologie des directeurs. C'est ainsi que Chennevières ne décrit ni son rôle d'administrateur ni la configuration de son administration ; il livre plutôt des portraits de son prédécesseur, de ses collaborateurs, et analyse ses propres écrits esthétiques. Comme si, écrit l'historienne, « la question de sa direction n'existait pas vraiment ». Au contraire, Larroumet livre un rapport de haut fonctionnaire, dans lequel il dresse un bilan qui se veut positif du fonctionnement de l'administration des Beaux-Arts⁷⁶⁰. Le témoignage de Paul Léon est, lui, plein d'assurance, précis, mondain, autocentré, dans un style nerveux, plutôt drôle et précieux. Il livre le bilan de son action personnelle, de ses motivations et aussi n'envisage pas que la fonction puisse lui survivre. D'ailleurs, il n'a pas un mot pour ses successeurs, Bollaert puis Huisman. Dix ans plus tard et à la demande de Marcelle Huisman, il dresse cependant un beau portrait posthume de ce dernier⁷⁶¹. Bien qu'hagiographique, l'hommage rend compte de l'importance des fonctions de professeur et d'homme de lettres, ainsi que de ce sens de la décision et de l'action qui permet d'être légitime à la direction générale. En quelque sorte, Léon adoube Huisman :

Nul n'était mieux préparé par ses dons, ses aspirations, sa culture. Il venait de *L'Alma mater* ayant puisé à deux sources : l'École des Chartes, l'agrégation. Archéologue

⁷⁵³. *Ibid.*, p. 39-50.

⁷⁵⁴. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, 1875.

⁷⁵⁵. Philippe de Chennevières, préface par Jacques Foucart et Louis-Antoine Prat, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, Arthena, 1979, édition réalisée à partir du texte d'origine tiré à part et publié par la revue *L'Artiste*, Paris, 1883-1889.

⁷⁵⁶. Gustave Larroumet, *op.cit.*, 1895.

⁷⁵⁷. Paul Léon, *op. cit.*, 1947.

⁷⁵⁸. Voir archives et bibliographie.

⁷⁵⁹. Louis Hauteœur, *Les Beaux-Arts en France. Passé et Avenir*, Paris, Picard, 1948. Voir aussi la thèse de Caroline Poulain, *L'Action de Louis Hauteœur au secrétariat général des Beaux-Arts*, Paris, École nationale des Chartes, 2011, <http://theses.enc.sorbonne.fr/2001/poulain>, consulté en juin 2012.

⁷⁶⁰. Marie-Claude Genêt-Delacroix. « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *op. cit.*, p. 42-47.

⁷⁶¹. Paul Léon, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 157-161.

averti, il avait publié un livre sur les Monuments de Paris qui est devenu classique aussi bien pour les étudiants que pour les amateurs d'art. Ils y trouvent non seulement une somme mais une méthode, une analyse, des principes.

Esprit librement ouvert, sans prescription ni proscription, il s'attache à l'étude des légendes transmises d'âge en âge qui, ayant bercé l'enfance, enchantent la maturité. Au terme même de sa vie il publiait un ouvrage consacré à Mme Roland, renouvelant et enrichissant les données jusqu'alors acquises.

S'il avait le don d'écrire, il avait celui d'enseigner non seulement par le livre, mais par le contact direct, par cette intime communion qui, aux années de jeunesse, marquent nos âmes pour la vie.

Homme de culture et de pensée, il se révéla homme d'action. Accessible à tout et à tous, de plain pied avec autrui, sachant supprimer les distances, n'ayant rien d'un pédagogue, d'un doctrinaire, d'un pontife, il allait toujours droit au but : poser, exposer, résoudre. Très accueillant aux requêtes, il en fixait pourtant le terme qu'il n'entendait pas dépasser. Il était de ceux, trop rares, qui savent, s'il le faut, dire non⁷⁶².

Georges Huisman, lui, n'a malheureusement pas écrit ses mémoires, même s'il en a caressé le projet lors de sa réclusion dans le Midi sous l'Occupation, même s'il a ébauché *Souvenirs*, en une sorte d'inventaire de ses jeunes années⁷⁶³. Dans ses papiers, ce texte était accompagné d'un autre, intitulé : « Beaux-Arts, comment en est-on arrivé là⁷⁶⁴ ? » Trois feuillets noircis d'une écriture serrée. Si serrée que les mots semblent avalés, comme si la main courrait après la pensée. Le texte a vraisemblablement été écrit d'un jet, et jamais poursuivi. Il est plein de colère, l'auteur stigmatisant la médiocrité, cette médiocrité qui, à ses yeux, étouffe le service de l'État par un système de recrutement interne rétrograde et une absurde bureaucratie : « Qu'un directeur expose un projet de réformes ou de réalisations à ses collaborateurs, ceux-ci s'empressent de discuter, de multiplier les questions pour rendre toute exécution impossible. Loin de faciliter la tâche de leur chef de bureau, ils réclament des papiers insignifiants et soulèvent des problèmes sans aucun intérêt pour user son énergie dans des tâches inutiles et éradiquer de son bureau toute velléité d'action efficace et de réformes utiles au bien général⁷⁶⁵. » De fait, Paul Léon donne une description assez similaire : « Le travail avec les collaborateurs : affaires innombrables et diverses. Là aussi, c'est une voltige de l'esprit. Il est rare qu'une question puisse être étudiée pour elle-même, que la solution n'en soit pas faussée par les interventions personnelles qui s'opposent à la logique, à l'équité, à l'intérêt général. Au surplus l'administration constitue un système de barricades dressées devant les affaires pour empêcher d'aboutir⁷⁶⁶. »

Toutefois, ce type de mépris n'est pas du tout habituel chez Huisman : il reflète en réalité la situation d'un homme injustement destitué. À certains égards, le ton de ce bref texte fait penser à celui de certains passages écrits par Jean Zay dans *Souvenirs et solitude*⁷⁶⁷, où gronde la révolte. Si ce type d'agressivité est le fruit d'un contexte

⁷⁶². *Ibid.* p. 157-158.

⁷⁶³. Texte qui représente une des sources premières de la première partie.

⁷⁶⁴. Georges Huisman, *Beaux-Arts, comment est-on arrivé là ?*, AFH.

⁷⁶⁵. *Ibid.*

⁷⁶⁶. Paul Léon, *Du Palais Royal au Palais Bourbon*, *op. cit.*, p. 218.

⁷⁶⁷. Jean Zay, *Souvenirs et Solitude*, Paris, 1945, rééd. Le Roelux, Talus d'Approche, 1987, nouv. éd., Paris, Belin, 2010.

tragique, elle exprime aussi la conscience du devoir chez Huisman, qui préconise à ce moment précis une organisation de l'administration civile calquée sur l'organisation militaire, déployée en état-major et en directions, « avec auprès du directeur quelques fonctionnaires d'élite, d'une compétence indiscutée pour mener à bien avec lui les grandes questions ». Comme si, dans ces heures si sombres, il allait chercher sa force de résistance dans l'expérience initiatique de la Grande Guerre :

On raconte qu'en 1918 le maréchal Foch avait coutume de dire au général Weygand, son chef d'état-major : « Weygand allez faire un papier et moi je vais phosphorer. » Phosphorer pour Foch, c'était regarder seul la carte pendant des heures, réfléchir, méditer, prévoir, décider. Mais quand Foch avait pris sa décision, son état-major savait le traduire en papiers clairs et définitifs sans que le Grand Chef perdît une seconde à dicter, à raturer, à corriger. Si Foch avait été à la tête de l'administration civile, il n'aurait jamais rencontré des collaborateurs en état de transformer ses décisions en réalités⁷⁶⁸.

Quelques années plus tard, apaisé, il s'expliquera dans une interview à l'ORTF⁷⁶⁹ sur son œuvre à la direction des Beaux-Arts. Même fugace, cette évocation lui ressemble bien davantage que les lignes sombres écrites sous l'Occupation :

Pour moi, si vous me demandez les événements qui m'ont le plus frappé et touché, je vous répondrais [...] ce que j'ai pu réaliser complètement quand j'étais directeur général des Beaux-Arts : l'exposition de l'art italien à Paris en 1935 ; les chefs-d'œuvre de l'art français en 1937 ; le décor de la voie publique parisienne pour le séjour à Paris des souverains anglais en 1938. Grâce aux hommes qui travaillaient avec moi, j'ai pu aller jusqu'au bout et accomplir ces tâches. Ce qu'il y a de plus précieux dans la vie : entreprendre et aboutir⁷⁷⁰.

Périmètre et organisation de l'administration

La direction des Beaux-Arts que trouve Huisman en 1934 n'est donc plus celle encore balbutiante du XIX^e siècle. Elle est la résultat de la mise en place progressive au siècle précédent de la théorie du service public, de son organisation en bureaux, de la professionnalisation de ses agents. Cette administration autonome et compétente dispose d'un vaste champ d'intervention : monuments historiques et bâtiments civils, théâtre, musique, littérature, travaux d'art, musées, enseignement artistique, cérémonies publiques et en partenariat avec d'autres ministères la radiodiffusion, le cinéma, la présence française à l'étranger. « Bon à tout faire est la devise », comme l'écrit avec drôlerie Paul Léon :

À vrai dire, c'est chose difficile. Le directeur des Beaux-Arts est une sorte de touche-à-tout, un véritable Protée, son domaine est fort étendu : théâtres, concerts, écoles, musées, achats et commandes, construction et restauration de bâtiments. Le programme de son action est immense. La réalité le dépasse. Solennités,

⁷⁶⁸. Georges Huisman, *Beaux-Arts, comment en est-on arrivé là ?*, voir annexe.

⁷⁶⁹. On est à la fin de l'année 1949. Dans la perspective d'une interview radiophonique célébrant le demi-siècle en interrogeant des personnalités sur les événements qui les ont le plus marqués (exception fait d'office des deux guerres mondiales), Huisman jette sur le papier ses réponses.

⁷⁷⁰. Georges Huisman, « Notes personnelles en réponse à une enquête de l'ORTF », circa 1949-1950, voir annexe X.

commémorations, visites de souverains, autant de tâches qui lui incombent. De là, beaucoup d'imprévu dans le cours même de la journée, l'ubiquité nécessaire, la décision immédiate, aucun temps pour faire oraison, l'appel impérieux de l'incident qui surgit au moment inattendu. Dans cette disposition d'esprit, l'obligation de résoudre maintes questions techniques et financières. [...] Il faut passer à tout moment du peintre à l'ingénieur, de l'acteur à l'électricien, de la danseuse au comptable, et changer à tout moment de compartiments et de thèmes. Bon à tout faire est la devise.

L'action s'accompagne du verbe. Pas de jour où il ne faille, selon l'expression consacrée, prendre la parole en public, et l'art est précisément d'accorder parole et public, de varier l'une selon l'autre⁷⁷¹.

Une organisation en étoile

C'est avec *L'État général des fonds des Archives nationales*⁷⁷² et le travail de reconstitution de Marie-Claude Genêt-Delacroix⁷⁷³ qu'on peut approcher l'organisation de l'administration centrale en place dans les années 1930. La direction générale est ainsi constituée de sept bureaux en propre⁷⁷⁴. Elle dispose également d'un bureau du personnel et de la comptabilité, mutualisé au sein de l'Éducation nationale, et de deux services extérieurs :

- 1^{er} bureau : le secrétariat général ;
- 2^e bureau : enseignement, manufactures nationales et mobilier national ;
- 3^e bureau : travaux d'art, musées et expositions ;
- 4^e bureau : musique, spectacles et radiodiffusion, et le service de contrôle des films ;
- 5^e bureau : bâtiments civils et palais nationaux ;
- 6^e bureau : monuments historiques et sites ;
- 7^e bureau : contrôle des travaux d'architecture ;
- Un bureau du personnel et de la comptabilité : ce bureau délégué de l'Éducation nationale établit les budgets, prépare les projets de lois nécessaires à l'obtention de crédits supplémentaires et tient la comptabilité des Beaux-Arts ;
- Le service extérieur d'action artistique à l'étranger. Créé en 1918, il suit pour le compte du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA) créée en 1922, avec sa seconde tutelle du ministère des Affaires étrangères (et son service des échanges artistiques). L'association prend en 1934 le nom d'Association française d'action artistique (AFAA)⁷⁷⁵ à l'initiative de son président Henri de Jouvenel (1876-1935)⁷⁷⁶, alors ambassadeur en Italie. Philippe Erlanger⁷⁷⁷ en prend la direction de en 1938 ;
- le service extérieur d'archives photographiques et cinématographiques dirigée par la photographe Laure Albin-Guillot⁷⁷⁸.

⁷⁷¹. Paul Léon, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon*, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁷². *État général des fonds des Archives nationales*, Paris, 2010, consultable en ligne.

⁷⁷³. Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République...* *op. cit.*, p. 208-212.

⁷⁷⁴. Georges Huisman réunit au sein d'un même service les monuments historiques et les bâtiments civils dans l'idée de faire une grande direction de l'Architecture. Les usages font cependant croire que l'organisation tend vers cette volonté tout en perpétrant une partie des habitudes de fonctionnement des agents de la direction centrale.

⁷⁷⁵. Bernard Piniou, Ramon Tio Bellido (avec la contribution de), *L'Action artistique de la France dans le monde. Histoire de l'Association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1998.

⁷⁷⁶. Henri de Jouvenel (1876-1935) est un journaliste, homme politique et diplomate français qui a beaucoup œuvré pour les arts et les sciences, en particulier dans le cadre international de la SDN. Nous le retrouverons dans le cadre du rapprochement franco-italien de 1934-1935, voir *infra*, troisième partie, chapitre 1.

⁷⁷⁷. Philippe Erlanger (1903-1987) à ce titre sera le délégué à l'organisation et la préparation du festival de Cannes de 1939. Voir *infra* troisième partie, chapitre 3.

⁷⁷⁸. Henri Verne (1880-1949) est le directeur des Musées nationaux depuis 1926 jusqu'à sa retraite en décembre 1939. Voir *infra*.

En termes de missions, l'organisation en bureaux répond aux trois fonctions distinctes de la direction des Beaux-Arts telles que définies par Marie-Claude Genêt-Delacroix : l'action artistique, la fonction conservatrice et la fonction pédagogique. *L'État général des fonds des Archives nationales* décrit les attributions des différents bureaux de l'administration centrale. Voici les grandes lignes de leur intervention :

Le *bureau des travaux d'art* est en charge des commandes et des acquisitions d'œuvres d'art par l'État, de leur placement dans les institutions publiques en France comme à l'étranger, ainsi que de leur transport, de leur encadrement et de leur entretien dans le cadre des dépôts d'œuvres. Sous le mandat de Georges Huisman, un dépôt unique, le Dépôt des ouvrages d'art, est centralisé en 1936 au 1 rue Berbier-du-Mets, à l'arrière de la manufacture des Gobelins et à côté du dépôt du Mobilier national. Le bureau des travaux d'art a également en charge les relations avec les sociétés artistiques, l'organisation des expositions à Paris, en province et à l'étranger, et la tutelle de la Réunion des musées nationaux (RMN)⁷⁷⁹. Le directeur général est membre de droit du conseil de la RMN, où il siège aux côtés du président, le banquier et mécène David David-Weill (1871-1952), de son secrétaire général Albert S. Henraux⁷⁸⁰ et de son directeur Henri Verne⁷⁸¹, remplacé à son départ à la retraite en 1939 par Jacques Jaujard (1895-1967)⁷⁸². Le Conseil des musées nationaux fait partie de ces organismes consultatifs rattachés à la direction des Beaux-Arts⁷⁸³. Au cours de son mandat, Huisman s'appuiera en particulier sur celui-ci pour développer sa politique en faveur des musées de province d'une part, et de l'organisation de la protection des œuvres d'art en temps de guerre d'autre part.

Le *bureau théâtre, musique et radiodiffusion* soutient la création, dans le domaine des lettres, des arts lyrique et chorégraphique. Il contrôle l'application des droits d'auteur, la radio et la production cinématographique. Sa compétence s'exerce dans la gestion des théâtres nationaux subventionnés : l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Comédie française, l'Odéon et le théâtre populaire du Trocadéro. Il intervient aussi dans l'enseignement au travers du Conservatoire national, de l'Inspection des écoles municipales, régionales ou nationales et du soutien accordé aux sociétés musicales associatives ou privées. Jacques Rouché (1862-1957)⁷⁸⁴ directeur de l'Opéra, et les musiciens Henri Rabaud (1873-1949), directeur du conservatoire, et Alfred Cortot (1877-1962)⁷⁸⁵, responsable du service aux armées, sont les interlocuteurs privilégiés de Georges Huisman pendant son mandat.

⁷⁷⁹. La RMN comprend le Louvre, les musées du Luxembourg et du Jeu de Paume, Cluny, les Monuments français, les Arts et traditions populaires, Guimet, les musées Gustave Moreau et Rodin, les châteaux de Versailles, Maisons Laffite, Compiègne Saint Germain, Malmaison, et Blérancourt.

⁷⁸⁰. Albert Sancholle-Henraux (1881-1953) est un mécène et président de la Société des Amis du Louvre depuis 1932. Il est une des premières personnalités responsable de la protection des œuvres d'art puis de la Commission de Récupération artistique après la Seconde Guerre mondiale. Voir *infra* troisième partie, chapitre 4.

⁷⁸¹. Henri Verne (1880-1949) est le directeur des Musées nationaux depuis 1926 jusqu'à sa retraite en décembre 1939. Voir *infra* deuxième partie, chapitre 2 et troisième partie, chapitre 4.

⁷⁸². Jacques Jaujard (1895-1987) est directeur adjoint d'Henri Verne.

⁷⁸³. Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux 1870-1940. Genèse et Fonctionnement*, Paris, mémoires et documents de l'École des Chartes, 1994.) <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle640.html>, consulté le 29 janvier 2013.

⁷⁸⁴. Jacques Rouché avec le directeur de l'Odéon, Paul Abram, figurent parmi les protagonistes des spectacles organisés dans le cadre de la réception des Souverains britanniques à Paris en juillet 1938. Voir *infra* troisième partie, chapitre 2.

⁷⁸⁵. Voir *infra* troisième partie, épilogue.

Les *bureaux des bâtiments civils et des monuments historiques* sont dirigés par des architectes. Le premier est spécialisé dans la construction et assure l'entretien de l'ensemble du domaine public en termes de bâtiments. Le second est spécialisé dans la restauration et réservé aux architectes en chef des monuments historiques, qui prennent en charge l'étude, le classement et la restauration des monuments. Le grand dirigeant de ces services fut avant tout Paul Léon, qui eût la charge de la reconstruction après les ravages de la Première Guerre mondiale. Dans le second temps de l'entre-deux-guerres, le goût de Huisman pour l'architecture vivante et sa volonté de trouver des réponses au chômage des architectes et artistes le portera davantage à étudier les questions de la construction moderne. Son ami, l'architecte des bâtiments civils et palais nationaux Jacques Carlu sera son principal allié.

Le *bureau de l'enseignement artistique* est une compétence essentielle de la DGBA, qui exerce sa tutelle pédagogique, administrative et financière sur les grandes écoles artistiques françaises⁷⁸⁶. L'éducation artistique est un enjeu majeur du mandat de Huisman, tel qu'il l'exprime dans son discours politique de 1937 devant les étudiants de l'École des Beaux-Arts⁷⁸⁷. Il préside d'ailleurs dans le cadre de l'exposition de 1937 le bureau de « l'enseignement artistique à tous les degrés »⁷⁸⁸. Il n'aura pas le temps de faire aboutir de projet de réforme, face au blocage en particulier du directeur de l'ESBA, Paul Landowski (1875-1961)⁷⁸⁹, puis à l'arrivée de la guerre.

Le *Mobilier national* gère de son côté le parc mobilier de l'État en dépôt dans diverses institutions publiques. Il est à la fois un conservatoire, (dépôts et ateliers) et un commanditaire. Cette prérogative est confortée sous le mandat de Huisman, car les manufactures nationales lui sont rattachées en 1937, à l'exception de la manufacture de Sèvres en 1941⁷⁹⁰. Guillaume Janneau⁷⁹¹ représente le premier collaborateur réformateur auprès de Huisman sur ces questions.

Enfin, les *fêtes et cérémonies publiques* sont isolées dans la nomenclature des Archives nationales car elles constituent un nombre important de dossiers d'archives de la direction générale des Beaux-Arts. Si cette dernière n'a aucune autorité politique

⁷⁸⁶. Elles comprennent : l'Académie de France à Rome, l'École supérieure des Beaux Arts de Paris (et pour l'architecture, les ateliers des écoles de province), l'École supérieure des arts décoratifs, les écoles nationales des Beaux-Arts de Lyon, de Dijon, de Bourges et d'Alger, les écoles nationales d'arts décoratifs de Limoge, d'Aubusson, et de Nice, l'École nationale d'art industriel de Roubaix, les écoles des manufactures des Gobelins, de Sèvres, de Beauvais. Par ailleurs, en accordant des subventions ou en passant des conventions, l'administration des Beaux-Arts exerce son contrôle sur nombre d'écoles régionales ou municipales de beaux-arts, d'arts décoratifs ou de dessin, voir AN, *État général des fonds des Archives nationales, op. cit.*, p. 13.

⁷⁸⁷. Georges Huisman, « Les rapports de l'art et de l'État », conférence de la salle Pleyel, *Europe*, Paris, Juin 1937 et *Bulletin de la grande masse de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, juin et juillet 1937, p.1274-1278 et p. 1288-1295.

⁷⁸⁸. Dans l'organisation de L'exposition de 1937, Huisman a plusieurs attributions dont celle au sein du Groupe III « Formation artistique et technique » de présider la section 11, intitulée enseignement artistique à tous les degrés.

⁷⁸⁹. Voir *infra*, chapitre 4

⁷⁹⁰. Le Mobilier national prend donc la tutelle de la manufacture de tapisserie de haute lisse des Gobelins ainsi que des ateliers de restauration de Paris et d'Aubusson, de la manufacture de tapis à points noués de la savonnerie de Paris, rattachée aux Gobelins, de la manufacture de tapisserie de basse lisse de Beauvais et de la manufacture de céramique de Sèvres (rattachée en 1941).

⁷⁹¹. Guillaume Janneau (1887-1968), diplômé de l'École du Louvre, fut inspecteur adjoint, puis inspecteur des Monuments historiques, administrateur général du Mobilier national et des manufactures nationales de Beauvais et des Gobelins, puis de Sèvres, professeur titulaire (jusqu'en 1958) et professeur honoraire de la chaire d'art appliqué au Conservatoire national des arts et métiers. Il a laissé une *Histoire des arts techniques*. Il collabora également à diverses revues d'arts et d'arts décoratifs.

en la matière, elle est responsable cependant de leur conception esthétique et de leur déroulé. Dans les années trente, l'apparition de la propagande, évoquée plus haut, confère à cette mission de la direction générale des Beaux-Arts un caractère extrêmement sensible en exposant fortement le directeur de l'administration centrale. Nous le constaterons par exemple dans le cadre de l'organisation de la réception des nouveaux souverains britanniques en France, à l'été 1938.

Des effectifs de cadres en recul et un besoin de compétences

Selon Marie-Claude Genêt-Delacroix, l'administration centrale emploie sur la période quelque quatre-vingts personnes, dont seulement neuf cadres supérieurs : un directeur général et huit chefs de bureau, assistés de neuf sous-chefs de bureau, vingt-deux rédacteurs, deux commis d'ordre et comptables, treize dactylographes et vingt-deux employés divers. Si on ajoute à cet effectif ceux de la direction des grandes institutions culturelles et écoles d'art nationales, dont les responsables en réfèrent au directeur des Beaux-Arts, Georges Huisman supervise alors l'activité d'une centaine de personnes.

Ces effectifs sont en régression, comme dans l'ensemble de l'administration civile. Ce recul se produit au détriment du nombre de cadres supérieurs (au nombre de vingt en 1912, ils passent à neuf en 1939, soit un recul de plus de la moitié) et d'employés non qualifiés. En revanche, les restrictions budgétaires favorisent une inflation du nombre de cadres moyens, qui occupent les postes de rédacteur⁷⁹².

Cette réduction des effectifs n'entraîne pour autant ni perte de compétences ni recul du pouvoir de l'administration centrale. Au contraire, même. La conjonction de l'hypertrophie du CSBA et des restrictions budgétaires imposées de façon quasi permanente à l'administration depuis 1914 suscite à cette période une floraison de conseils ou de commissions consultatives, convoqués par les différents bureaux. Pour la direction générale, c'est une manière de s'associer des compétences appropriées et un soutien d'experts à titre consultatif, sans pour autant accroître ses effectifs : « La mise en place de cette nébuleuse se fait sans qu'aucun nouveau traitement ne soit nécessaire. La réduction de l'appareil administratif n'empêche donc pas et favorise peut-être au contraire le rayonnement de l'action de la direction sur l'ensemble du champ artistique et des structures professionnelles⁷⁹³. »

C'est effectivement l'impression que l'on retient à la consultation des archives du cabinet de Georges Huisman aux Archives nationales : la direction générale des Beaux-Arts ne travaille pas seule ; elle exerce son patronage sur les actions artistiques publiques, bien sûr, mais aussi vient en soutien d'actions artistiques menées par des associations privées. Sa caution lui permet, sans frais, d'encourager ces initiatives. Ce partenariat public-privé propre à la politique libérale de la III^e République s'illustre par exemple depuis la Grande Guerre, dans les relations de l'administration française

⁷⁹². Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et État sous la III^e République...*, *op. cit.*, p. 209.

⁷⁹³. *Ibid.*, p. 209.

avec les mécènes américains comme John D. Rockefeller Jr. (1874-1960)⁷⁹⁴ ou le couple formé par Florence (1875-1930) et Georges (1858-1941) Blumenthal⁷⁹⁵. Il s'exprime également dans le cadre des conseils d'administration des institutions culturelles et de leur association afférente, dont le Louvre au premier chef. On retrouvera ce phénomène dans les mesures de protection des œuvres d'art en temps de guerre, où deux collectionneurs et mécènes offriront leur temps, leur savoir-faire et un soutien financier : David David-Weill, le président du conseil de la direction des Musées nationaux, et Albert S. Henraux, celui de la Société des amis du Louvre⁷⁹⁶.

Le budget des Beaux-Arts : stagnation et restrictions

Au cours du mandat de Georges Huisman, la question du budget des Beaux-Arts se pose sous trois aspects. Le contexte économique de l'entre-deux-guerres – de l'immédiat après-guerre à la crise mondiale des années 1930 – ne favorise pas l'augmentation du budget des Beaux-Arts et induit au contraire la baisse des dépenses⁷⁹⁷. De plus, deux types d'événements politiques influenceront directement sur la masse budgétaire dont il a la charge. D'après les chiffres dont on dispose, on constate en premier lieu un « effet Front populaire » : sans surprise, la masse budgétaire de l'année 1937 augmente, puisque l'État a profité de l'effet de l'exposition internationale pour engager des dépenses structurelles nouvelles, Musée d'art moderne et Musée des arts et traditions populaires en tête. En second lieu, la politique extérieure de la France et le contexte international entraînent des dépenses qui nécessitent le vote des assemblées pour l'ouverture de crédits exceptionnels. Nous aborderons deux cas de figure de cette gestion exceptionnelle de la direction des Beaux-Arts dans des contextes différents : la gestion des budgets de défense passive, dès 1935 et la ligne de crédits exceptionnels votés pour l'organisation de la réception des souverains britanniques en 1938.

En termes budgétaires, si le directeur général des Beaux-Arts a la tâche de préparer son budget, les décrets ou lois nécessaires à sa stratégie administrative et politique, on ne veut pas oublier que le poids et la personnalité de son ministre sont évidemment premiers. Il faut aussi faire remarquer le rôle influent du rapporteur du budget des Beaux-Arts à l'Assemblée, le communiste Joanny Berlioz (1892-1965)⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴. Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Le mécénat artistique américain dans les archives privées Paul Léon », in F. Cochet, M.-C. Genêt-Delacroix et H. Trocmé, *Les Américains et la France, 1917-1947. Engagements et représentations*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, p. 64-73.

⁷⁹⁵. Maximilien Gauthier, *La Fondation américaine Blumenthal pour la pensée et l'art français*, Paris, PUF, 1974, voir aussi le chapitre 2 *infra*.

⁷⁹⁶. Dans ses mémoires, le conservateur chargé du plan d'évacuation des collections publiques Pierre Schommer évoque le soutien de David-Weill et à plusieurs reprises la disponibilité et la générosité de Albert S. Henraux, notamment dans le cadre de l'opération de transferts des chefs d'œuvres d'art espagnols des Pyrénées vers Genève, voir Pierre Schommer, *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, Paris, Éditions du CTHS, 2014, p. 59-66.

⁷⁹⁷. Exactement comme pour la question des effectifs vue *supra*.

⁷⁹⁸. Professeur d'allemand, Joanny Berlioz entre en 1923 comme rédacteur à *L'Humanité*. Il est élu en 1935 au Conseil général de la Seine. Chargé du rapport sur le budget des beaux-arts, il présente tous les ans, au moment de sa discussion, des observations fort pertinentes sur l'insuffisance de la dotation aux caisses de retraites des artistes, les conservatoires de province, les théâtres subventionnés, les musiques populaires, les corps des musées, le théâtre populaire (1936) ; l'enseignement du dessin et de la musique, les bourses des élèves des beaux-arts, les théâtres de province, la manufacture de Sèvres (1937) ; les ressources de la radiodiffusion et ses programmes artistiques, son statut (1938). Il

Dans leurs travaux, Marie-Claude Genêt-Delacroix et Pascal Ory ont chacun cité le rapport de cette personnalité communiste très engagée. À ce stade, un extrait permet de prendre la mesure de la bataille engagée autour de la part des dépenses culturelles dans le budget global de l'État :

La presse au service des puissances d'argent a feint de marquer une grande surprise en voyant que cette année le rapport sur le budget des Beaux-Arts avait été confié à un député communiste. Elle a cru pouvoir se permettre une certaine ironie à ce propos. Elle eût mieux fait de signaler dans quelle proportion l'apport de l'État en faveur des différentes branches de l'art avait été diminué sous prétexte d'économies depuis de nombreuses années, jusqu'à arriver à des chiffres absolument indignes des besoins de développement culturel et de la mission historique de notre pays.

Avec un total d'environ 132 millions, nous restons encore au-dessous des crédits de l'année 1934, qui se montaient à 137 millions, et à plus forte raison de ceux des exercices antérieurs. Sur 48 milliards de prévisions figurant au budget général, la part des Beaux-Arts ne ressort qu'au chiffre dérisoire de moins d'un demi pour cent⁷⁹⁹ !

Une fonction de représentation

Le poste de directeur général implique une tâche de représentation quasi quotidienne et la participation à la vie mondaine et culturelle du pays. Grâce à son poste de secrétaire général de la présidence de la République, Georges Huisman a été préparé à cette dimension représentative. Il connaît et apprécie cette vie mondaine, n'ignore rien ni du protocole ni du ballet de courtisans attaché aux cercles de pouvoir. Il est également passé maître dans la préparation des discours⁸⁰⁰ et dans les relations avec la presse. Il en a d'ailleurs le goût et montre des facilités et qualités d'éloquence publique certaines. Maîtrisant bien les codes de sa fonction, il semble, d'après les témoignages, qu'il tienne à se montrer personnellement accessible, adoptant une attitude affable et sans prétention qui le rend sympathique à tout type d'interlocuteur⁸⁰¹. De ces descriptions, il ressort toutefois que sa prestance physique est moins naturelle et lui est certainement plus problématique. Il est décrit projetant sa tête en arrière, vraisemblablement pour se grandir, et cette allure type se retrouve dans les représentations d'Yves Brayer et des frères Martel. Il apparaît souvent tête nue sur les photos, ne pouvant se résoudre à porter un chapeau et même le haut-de-forme des tenues de cérémonie, qu'il tient le plus souvent à la main, comme le raconte Marcelle Huisman⁸⁰². À l'exception des clichés officiels, on remarque sur les photographies que la cigarette est son attribut fétiche.

s'intéresse en outre au projet de loi portant réorganisation des théâtres lyriques nationaux dont il est également le rapporteur (1937 et 1938). Arrêté le 6 octobre 1939, le député communiste est déchu de son mandat le 20 février 1940, condamné en avril suivant à 5 ans de prison, et déporté en Algérie en 1941, voir notice biographique extraite du Jean Jolly http://www.senat.fr/senateur-4eme-republique/berlioz_joanny0474r4.html, consulté en juin 2014.

⁷⁹⁹. Joanny Berlioz, « Les Communistes et les Beaux-Arts », *Cahiers du bolchévisme : organe théorique du Parti communiste français (SFIC)*, Paris, n°2, 20 février 1937, p. 154, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128105/f1.image>, dernière consultation juin 2013.

⁸⁰⁰. Les papiers de Valmondois conservent en particulier un dossier complet comprenant les éloges funèbres des sénateurs décédés pendant sa présence auprès du président du Sénat Paul Doumer, puis de Jules Jeanneney.

⁸⁰¹. C'est en particulier l'impression qu'on garde à la lecture de *Georges Huisman par quelques uns de ses amis*, op. cit.

⁸⁰². On le voit ainsi tête nue aux côtés de John D. Rockefeller Jr. au cours de la réception à Versailles en l'honneur du mécène américain. Voir *infra*.

Ces activités de représentation sont constituées d'inaugurations de bâtiments ou de monuments, de vernissages – salons, expositions, galeries –, de commémorations de plus ou moins grande importance, à Paris comme en province. Pour donner un aperçu de ce que pouvait être son agenda, le recensement de ses présences aux inaugurations dans *Comedia* semble le refléter assez fidèlement. Cet extrait remonte à son arrivée rue de Valois, en 1934⁸⁰³. On imagine aisément avec les événements liés à l'exposition internationale de 1937 et les manifestations diplomatiques décuplées par les tensions politiques européennes que Georges Huisman est « réquisitionné » pratiquement chaque jour tout au long de son mandat.

Extrait d'un recensement des mentions de la présence de Georges Huisman dans les manifestations artistiques, *Comedia*, 1934 (dates journal):

- 4 mars. Exposition des tapis d'Orient au musée des Gobelins avec M. Berthod.
- 6 mars. Inauguration nouvelles salles du Louvre avec M. Lebrun.
- 16 mars. Inauguration exposition Daumier à l'Orangerie.
- 17 mars. Inauguration exposition Daumier à la BN.
- 31 mars. Genève, Huisman représente la France à la commission internationale des monuments historiques.
- 13 avril. Inauguration du salon des Étudiants.
- 25 mai. Inauguration de l'exposition des femmes artistes modernes.
- 1^{er} juin. Georges Huisman a remis à Paul Léon la médaille des meilleurs ouvriers des Monuments historiques et discours.
- 10 juin. Présidence de la fête des Rosati de France.
- 10 juillet. Valenciennes, vernissage des expositions organisées en l'honneur du 250^e anniversaire de la naissance de Watteau.
- 13 juillet. Remise des prix au lycée Montaigne.
- 19 juillet. Bailleul (59), inauguration du Musée flamand.
- 15 août. Arrivée à Plombières-les-Bains.
- 28 août. Alésia, présidence des manifestations archéologiques qui auront lieu le 16 septembre
- 19 septembre. Dijon, inauguration du douzième salon de l'Essor.
- 26 septembre. Valenciennes, exposition Watteau⁸⁰⁴.
- 13 novembre. Inauguration la veille de la petite foire des arts décoratifs organisée au Printemps par l'atelier Primavera, avec Mario Roustan⁸⁰⁵.
- 25 novembre. Inauguration de l'exposition des peintres de la réalité à l'Orangerie
- 5 décembre. Inauguration section française de la biennale de Venise, galerie Charpentier⁸⁰⁶.

⁸⁰³. *Comedia*, les dates indiquées sont les dates de l'édition du journal.

⁸⁰⁴. « M. Huisman a célébré Watteau à Valenciennes », *Comedia*, 1^{er} octobre 1934: « M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, vient de présider, à Valenciennes, la clôture des expositions rétrospectives organisées pour le 250^e anniversaire de la naissance de son illustre concitoyen et le 150^e anniversaire de la fondation des écoles académiques à Valenciennes, avec le concours des Rosati de France que préside notre distingué confrère M. Albert Acremant. »

⁸⁰⁵. « La petite foire des arts Décoratifs a été inaugurée hier au Printemps par M. Roustan et M. Huisman », *Comedia*, 13 novembre 1934 : « De nombreuses personnalités appartenant au monde des arts, des lettres et de la politique, assistaient à cette inauguration. Edmond Labbé, Paul Léon, André Dezarrois, Laprade, Léveillé, Raoul Dufy, André Lhote, René-Jean, Waldemar George, Paul Fiérens, Yvanhoé Rambosson, Maximilien Gauthier. »

⁸⁰⁶. « M. Huisman a inauguré la section française de la biennale de Venise présentée à Paris au bénéfice des artistes malheureux », *Comedia*, 6 décembre 1934: « L'heureuse initiative de M. Huisman, qui montre le noble travail de M.

Enfin, à son arrivée rue de Valois, le directeur des Beaux-Arts a tenu à inclure dans son agenda des visites d'ateliers ou d'expositions. Par goût et peut-être aussi pour se distinguer de son « régissant » prédécesseur, Paul Léon, il a voulu être le directeur général de l'art vivant. Il a donc entretenu une réelle proximité avec les artistes qui passait en premier lieu par leur rencontre sur leurs lieux de travail. De très nombreuses traces de cette activité sont aux Archives nationales, soit dans celles du cabinet de Huisman (il laisse une note de service suite à ses visites pour réaliser un achat ou autre consigne), soit dans la série décennale des achats aux artistes (1931-1940). Un dépouillement exhaustif de cette série décennale serait un éclairage passionnant du système de la politique d'achat de l'État, mais nous n'avons pu réaliser que l'équivalent de sondages, confirmant très clairement cette implication personnelle de Huisman auprès des artistes et dans les achats de l'État. Attitude engagée d'un État « amateur passionné », que le directeur des Beaux-Arts revendique haut et fort dans le discours de Pleyel.

Un dessein ministériel

L'autonomie de l'administration centrale s'est naturellement renforcée du fait de l'instabilité politique intrinsèque au régime de la III^e République. Le nombre de ministres de l'Instruction publique ou de l'Éducation nationale est de fait bien plus élevé que celui des directeurs des Beaux-Arts. Sur la seule période 1900-1933, les huit directeurs des Beaux-Arts ou sous-secrétaires d'État ont officié sous cinquante et un ministres successifs⁸⁰⁷. Seuls trois ministres, tous les trois avocats de formation, sont restés à leur poste un peu plus de trois ans : Georges Leygues (1857-1933), Léon Bérard (1876-1960) et Jean Zay (1904-1944). Ils ont fait chacun équipe avec un seul directeur des Beaux-Arts, respectivement : Henri Roujon, Paul Léon et Georges Huisman.

Pour autant, l'influence de longue durée exercée sur ces collaborateurs par le ministre Anatole de Monzie (1876-1947)⁸⁰⁸ est inversement proportionnelle au temps relativement court au cours duquel il est resté en poste⁸⁰⁹ : vingt mois pour officialiser les tendances philosophiques et pédagogiques apparues depuis 1918 autour des Compagnons de l'Université, et dont Georges Huisman était l'un des principaux relais au sein du Parti radical⁸¹⁰. À l'origine du changement d'appellation du ministère en 1932 – on abandonne la terminologie « Instruction publique » au profit de celle d'« Éducation nationale » –, Monzie témoigne de la marche nouvelle

Hautecœur à Venise, se double d'une manifestation de charité. C'est en effet au bénéfice des œuvres créées en faveur des artistes touchés par la crise que cette exposition est organisée. »

⁸⁰⁷. Voir annexe.

⁸⁰⁸. Nous allons revenir plus loin sur cette personnalité.

⁸⁰⁹. Monzie est aux commandes de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts sans discontinuité du 3 juin 1932 au 29 janvier 1934, successivement dans le troisième gouvernement Édouard Herriot (3 juin-14 déc. 1932), le gouvernement de Joseph Paul-Boncour (18 déc. 1932-28 janv. 1933), le premier gouvernement Édouard Daladier (31 janv.-24 oct. 1933), le premier gouvernement Albert Sarraut (26 oct.-24 nov. 1933) et le deuxième gouvernement Camille Chautemps (26 nov. 1933-27 janv. 1934).

⁸¹⁰. Voir *supra*, première partie.

vers plus d'égalité scolaire, de gratuité, de féminisation et d'équilibre des disciplines, y compris sportives. Il prépare ainsi le ministère Jean Zay. Les deux hommes ont d'ailleurs partagé le même directeur de cabinet : Marcel Abraham (1898-1955). À partir de 1934, l'ancien ministre influent est à l'origine de la publication de l'*Encyclopédie française*, mise en œuvre par Lucien Febvre⁸¹¹, réunissant une pléiade exceptionnelle d'auteurs et dans laquelle Huisman écrit un article sur l'art médiéval⁸¹² dans le volume sur les arts et la littérature orchestré par Pierre Abraham et publié en 1935⁸¹³.

Si, comme le montre le cas Anatole de Monzie, le temps n'était pas toujours l'atout indispensable, la moyenne constatée sur la période 1900-1934 n'en affiche pas moins un rythme de changement du ministre de tutelle tous les six mois. Cela explique l'autonomie du directeur des Beaux-Arts et de son administration. Du haut de ces vingt-sept années de carrière accomplies dans l'administration des Beaux-Arts, dont treize à la diriger⁸¹⁴, Paul Léon s'en enorgueillit avec humour :

Tout d'abord le ministre. C'est un hôte de passage. La plupart, absorbés par la politique, s'intéressent peu aux détails administratifs. Pas d'histoires, telle est la consigne, la grande pensée du règne. Soigner le courrier parlementaire, répondre, toujours répondre, et dans des délais rapides. Si l'affaire n'est pas mûre, répondre qu'on répondra. [...] Un changement de ministère est une opération saisonnière, éminemment parisienne, sinon profitable à la France. De 1905 à 1938, comme fonctionnaire des Beaux-Arts ou comme commissaire d'exposition, j'en ai servi cinquante-huit⁸¹⁵.

Georges Huisman et les ministres de l'Éducation nationale

Pour sa part, Huisman a servi onze gouvernements et neuf ministres. Si certains n'ont fait qu'un passage éclair au ministère, un se détache clairement : Jean Zay (1904-1944). Après avoir été nommé par Albert Sarraut sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil⁸¹⁶, le plus jeune ministre de la III^e République – 31 ans – est choisi par Léon Blum pour prendre en charge l'Éducation nationale le 4 juin 1936. Il occupe ce poste dans le premier cabinet Blum (4 juin 1936-21 juin 1937), puis dans

⁸¹¹. Collectif, « Lucien Febvre et *L'Encyclopédie française* », *Cahiers Jaurès*, janvier-juin 2002, n°163-164, 160 p.

⁸¹². Georges Huisman, « L'art médiéval », in A. de Monzie et L. Febvre (dir.), *L'Encyclopédie française*, vol. 16, Arts et littératures dans la société contemporaine dirigé par Pierre Abraham, Paris, Société nouvelle de *L'Encyclopédie française*, 1935. Les papiers privés de Georges Huisman contiennent une partie de la lettre non datée de Lucien Febvre à Georges Huisman, lui commandant sa participation à *L'Encyclopédie*. Huisman rédige la nécrologie de Lucien Febvre pour *Les Lettres françaises* le 11 octobre 1957 (voir archives et bibliographie).

⁸¹³. Anatole de Monzie est une personnalité très ambiguë. Au cours d'un entretien, Jean-Louis Crémieux-Brilhac nous confiait : « Il nous séduisait tous, mais c'était une ordure ». Figure politique du monde intellectuel et artistique de gauche, pacifiste, il évolue à partir de 1938 vers la droite nationale. Dans *Souvenirs et solitude*, Jean Zay dénonce avec colère la trahison de Monzie à l'occasion de sa lecture, à la prison de Riom, du livre de souvenirs que l'ancien ministre vient tout juste de faire paraître. Jean Zay définit Monzie « passionné plus encore pour les personnes que pour les idées » (*Souvenirs et Solitude*, journal du 11 août 1941, p. 144-145). Voir aussi Anatole de Monzie, *Ci-devant*, Paris, Flammarion, 1941.

⁸¹⁴. C'est le directeur général Paul Léon qui a exercé le plus long « règne » à la tête de la direction des Beaux-Arts : treize années de 1919 à 1932.

⁸¹⁵. Paul Léon, *Du Palais Royal au Palais Bourbon*, op. cit., p. 218.

⁸¹⁶. Dans le deuxième cabinet Sarraut du 24 janvier 1936.

les troisième et quatrième cabinets Chautemps (22 juin 1937-14 janvier 1938 et 18 janvier 1938-10 mars 1938), dans le second cabinet Blum (13 mars 1938-8 avril 1938) et enfin dans le troisième cabinet Daladier (10 avril 1938-20 mars 1940). Jean Zay quitte le gouvernement le 2 septembre 1939 et rejoint son régiment d'artillerie.

Les ministres de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts. De janvier 1934 à juillet 1940 (<i>nomination de Huisman le 4 février 1934</i>)	
Du 3 juin 1932 au 29 janvier 1934	Anatole de Monzie
Du 30 janvier au 8 novembre 1934	Aimé Berthod
Du 8 novembre 1934 au 1 ^{er} juin 1935	André Mallarmé
Du 1 ^{er} juin au 7 juin 1935	Marius Roustan
Du 7 juin au 13 juin 1935	Philippe Marcombes
Du 17 juin 1935 au 24 janvier 1936	Marius Roustan
Du 24 janvier au 4 juin 1936	Henri Gernut
Du 4 juin 1936 au 10 septembre 1939	Jean Zay
Du 13 septembre 1939 au 21 mars 1940	Yvon Delbos
Du 21 mars 1940 au 5 juin 1940	Albert Sarraut
Du 5 au 16 juin 1940	Yvon Delbos

Le Front populaire donne un souffle et des moyens nouveaux à la direction des Beaux-Arts. Car la personnalité de Léon Blum est la figure emblématique d'une politique culturelle moderne : l'intellectuel socialiste porte cette ambition et on sait, grâce aux travaux de Pascal Ory, combien son gouvernement, auquel appartient Jean Zay⁸¹⁷, voudra faire entrer la culture dans le quotidien de tous les français. Grâce à une telle impulsion, le maintien de Jean Zay au ministère et de son collaborateur aux Beaux-Arts, sur une période qui dépasse le Front populaire, a donné le temps d'un déploiement culturel prolongé.

Jean Zay est issu, par son père, d'une famille juive alsacienne venue s'installer en 1871 à Orléans. Son père était rédacteur en chef du *Progrès du Loiret*, sa mère institutrice et issue d'une famille protestante orléanaise. Le couple a deux enfants : Jean et la sculptrice Jacqueline (1905-1961). Jean Zay a été un élève brillant au lycée Pothier d'Orléans, puis a étudié le droit tout en se formant au journalisme aux côtés de son père. Devenu avocat au barreau d'Orléans, il a été élu dès 27 ans député du Parti radical et est franc-maçon⁸¹⁸. Au sein du Parti radical, il participe aux congrès des 5-8 novembre 1931, des 11-13 mai 1934 et des 24-27 octobre 1935, pour lequel

⁸¹⁷. Pascal Ory écrit à propos de Jean Zay : « Celui qui, par son rôle stratégique et sa longévité ministérielle, peut à juste titre être choisi pour incarner la politique culturelle de l'État du Front populaire », in Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 179.

⁸¹⁸. Il est initié le 24 janvier 1936 à la loge Étienne Dolet d'Orléans qui appartient au Grand Orient de France, in Jean Jolly (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français* (notices biographiques sur les ministres, députés et sénateurs français de 1889 à 1940), Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 3232-3234 et consultable en ligne.

il est le rapporteur général. Au sein du Parti, il appartient à une génération qui suit celle de Huisman⁸¹⁹ ; il se situe à sa gauche, à la tête des « jeunes turcs »⁸²⁰.

S'il avait été pressenti pour figurer dans le gouvernement Blum de Front populaire du 4 juin 1936, son arrivée à l'Éducation nationale est une surprise. L'avocat, plutôt bon connaisseur des questions économiques et sociales, n'est pas spécialiste de l'éducation lorsqu'il est nommé. C'est ce que rappelle l'historien Olivier Loubes dans sa récente biographie du ministre⁸²¹ à travers un « moment Jean Zay », qui cristallise la refondation de l'école républicaine française, déjà pensée et mûrie par les Compagnons de l'Université à la sortie de la Grande Guerre⁸²². Grâce à son intelligence et son aura, le ministre fonde durablement une école « qui place le “peuple” au cœur d'un système unifié d'enseignement fixant les bases, dès 1936, de la démocratisation du secondaire vers le collège unique⁸²³ ».

En matière artistique, on pourrait reprendre une formule d'Antoine Prost, si « le projet de Jean Zay n'est pas le sien », le ministre se donne les moyens de cristalliser les aspirations de ses contemporains. En se faisant conseiller par Jean Cassou à son cabinet et en s'appuyant sur les propositions de Georges Huisman, il favorise de même un bouleversement durable de la gestion des Beaux-Arts : « Il est indispensable de réintégrer l'art moderne, l'“art vivant”, à la vie publique française. Il y a eu trop longtemps une rupture entre l'art vivant et l'art officiel. Cette rupture doit être comblée⁸²⁴. »

Homme de décision, Jean Zay fut aussi un homme de communication à des fins utiles, s'entendant à faire savoir immédiatement les décisions prises pour mieux apparaître comme l'homme du changement. Dans l'interview de *Beaux-Arts* déjà cité, et alors qu'en janvier 1937 il est encore au début de son mandat, il reprend à son compte les deux grandes orientations stratégiques en cours rue de Valois : la nouvelle politique des achats aux artistes et la réforme des musées de province. Le ministre détaille ensuite une sorte de politique de grands travaux, avec ses priorités : l'achat d'œuvres de maîtres modernes pour les musées de province, la protection et l'encouragement aux jeunes artistes, la décoration des écoles, la création d'un office technique et artistique des expositions, la révision de la décoration de Paris, la renaissance du théâtre. Trois mois plus tard, en avril 1937, Huisman en présente les illustrations concrètes lors de sa conférence de Pleyel. Le binôme Zay-Huisman

⁸¹⁹. Huisman était rapporteur sur les questions d'éducation en 1924, voir première partie.

⁸²⁰. Avec Pierre Cot (1895-1977), Bertrand de Jouvenel (1903-1987), Jacques Kayser (1900-1963) et Pierre Mendès-France (1907-1982), mais aussi les plus anciens déjà rencontrés dans la sphère du journal *La Lumière*, Albert Bayet (1880-1961) et Gaston Bergery (1892-1974).

⁸²¹. Olivier Loubes, « Jean Zay ou le destin brisé du Front populaire », *L'Histoire*, n°309, avril 2006, p. 68 Voir aussi Olivier Loubes, *Jean Zay. L'Inconnu de la République*, Paris, Armand Colin, p. 97.

⁸²². Voir première partie, chapitre 2. Les Compagnons de l'Université sont de la génération de Georges Huisman. Dans sa biographie, Olivier Loubes se réfère aux travaux d'Antoine Prost pour qui « le projet de Jean Zay n'était pas le sien », mais portait enfin l'esprit des réformes vers plus de pédagogie, plus de sport, plus de démocratie, etc. pensées par les Compagnons de l'Université.

⁸²³. Pour faire mesurer ce temps du basculement qui se produit sous le ministère Jean Zay, Olivier Loubes qualifie ce ministre de « Jules Ferry du Front populaire ». Historiquement, explique Olivier Loubes, Jules Ferry et Jean Zay à la tête de leur ministère ont chacun cristallisé et permis les aspirations démocratiques et modernistes des penseurs de l'éducation de leur époque : les Compagnons de l'Université pour Zay ; Condorcet et Duruy pour Ferry, voir Olivier Loubes, *op. cit.* p. 96-123.

⁸²⁴. Jean Zay interviewé par Raymond Cogniat, « Les grands projets de M. de Jean Zay », *Beaux-Arts*, 22 janvier 1937.

reflète ainsi une volonté d'entreprendre et d'aboutir, ce que ne manque pas de noter la presse spécialisée. L'extrait suivant, pris presque au hasard, montre le ton de cette collaboration et l'attente qu'elle suscite : « Nous sommes en droit d'attendre une aide intelligente et prompte de la compétence de MM. Jean Zay et Georges Huisman. À la force d'inertie des commissions administratives [...] opposons une solution concrète, rénovatrice pour la sauvegarde de l'art français⁸²⁵. »

Deux autres ministres méritent également de retenir l'attention. L'étude des papiers du cabinet de Georges Huisman aux Archives nationales a en effet montré une collaboration active et amicale avec eux, et tous les deux sont de fins connaisseurs du ministère : il s'agit de Marius Roustan (1870-1942) et d'Yvon Delbos (1885-1956), chacun ministre pendant une courte année au cours du mandat de Georges Huisman.

Le second appartient au cercle de Léon Blum et des hommes du Front populaire⁸²⁶. Député radical de la Dordogne de 1924 à 1940, il est choisi par Blum en juin 1936 pour le portefeuille des Affaires étrangères, qu'il conserve jusqu'au 13 mars 1938⁸²⁷, dans une période où s'imposent le péril nazi et la menace du conflit avec l'Allemagne. Il a commencé sa carrière politique nationale au moment de l'Union des gauches, puis décliné toute offre gouvernementale pour voyager et se consacrer à l'étude des problèmes internationaux entre 1925 et 1936⁸²⁸. Normalien, agrégé de lettres (1907), il compte parmi les amitiés estudiantines de Huisman avec Boris, Laugier, Bonnet⁸²⁹. Pendant la Grande Guerre, Delbos a également servi dans l'aviation et a fondé à l'issue du conflit *L'Ère nouvelle*⁸³⁰, organe de presse du Parti radical dans lequel Huisman a écrit régulièrement en 1927⁸³¹. Delbos connaît le ministère de l'Éducation nationale pour en avoir déjà pris la direction en 1925⁸³². Le 3 septembre 1939, il remplace Jean Zay, à partir de l'engagement choisi de celui-ci, dans le troisième cabinet d'Édouard Daladier (10 avril 1938-20 mars 1940). Jean Zay a veillé à cette désignation pour le remplacer rue de Grenelle, souhaitant à tout prix éviter la nomination de son pire ennemi dans la réforme de l'enseignement : le député radical de la Haute-Garonne, Hyppolite Ducos (1881-1970)⁸³³. Dans le cabinet Daladier de 1939, l'heure est à la mise en place du dispositif de protection des œuvres

⁸²⁵. Marcel Raval et Georges Cattain, « Pour un musée de la demeure française. Des expositions dans les plus beaux hôtels de Paris », *Beaux-Arts*, 28 janvier 1938.

⁸²⁶. Bernard Lachaise, *Yvon Delbos (1885-1956)*, Périgueux, Éditions Fanlac, 1993.

⁸²⁷. Yvon Delbos reste ministre des Affaires étrangères dans les cabinets Chautemps 3, avec Blum comme vice-président du Conseil (du 29 juin 1937 au 14 janvier 1938) et 4 (du 18 janvier 1938 au 10 mars 1938).

⁸²⁸. Dont un voyage en URSS, voir Yvon Delbos, *L'Expérience rouge*, Paris, Au Sans Pareil, 1933, 246 p.

⁸²⁹. Dans son récit, Marcelle Huisman évoque l'amitié privée de son mari : « Laugier, Delbos et Georges Huisman avaient, au temps de leur jeunesse impécunieuse, partagé la même garçonnière », in Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, *op. cit.*, p. 124.

⁸³⁰. Le premier numéro de *L'Ère nouvelle* paraît le 27 décembre 1919. La publication s'interrompt en 1940.

⁸³¹. D'après notre recensement, Huisman écrit un premier article isolé en 1921 à l'occasion du centenaire de l'École des Chartes, puis plus régulièrement dans le journal entre décembre 1926 et le moi de mai 1927 sur des sujets liés à l'éducation, les beaux-arts ou les affaires étrangères (quatorze articles), voir sources et bibliographie.

⁸³². Yvon Delbos fut sous-secrétaire d'État à l'enseignement technique et aux Beaux-Arts du 17 avril au 11 octobre 1925, puis ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts du 11 octobre au 28 novembre 1925 dans deux cabinet Painlevé consécutifs, http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=2282, consulté en janvier 2013.

⁸³³. Olivier Loubes, *Jean Zay*, *op. cit.*, p. 112-113.

d'art en temps de guerre. Lancée par Zay et Huisman, elle est poursuivie sous l'autorité de Delbos après le départ de Jean Zay. À la consultation des archives du cabinet de Georges Huisman, on constate une grande simplicité et fluidité des échanges entre ce dernier et son nouveau ministre de tutelle.

De génération bien antérieure⁸³⁴, Marius (dit Mario) Roustan a le profil typique de la méritocratie républicaine⁸³⁵. D'origine rurale et modeste, il a été élève boursier à Henri-IV, agrégé de lettres et a enseigné à Lyon avant qu'Édouard Herriot l'entraîne dans la politique locale, faisant de lui son premier adjoint à la mairie de Lyon en 1905. Profondément homme de lettres, Roustan poursuit sa carrière universitaire⁸³⁶, de professeur de rhétorique supérieure jusqu'à sa nomination comme inspecteur de l'académie de Paris, parallèlement à une activité importante de journaliste et d'écrivain⁸³⁷. Après la Grande Guerre, il poursuit une carrière politique comme député puis sénateur de l'Hérault. En 1931, lorsque Pierre Laval forme son premier cabinet⁸³⁸, il fait de Mario Roustan son ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Roustan est ensuite de tous les cabinets Laval, notamment en 1935-1936⁸³⁹ pour son dernier mandat ministériel⁸⁴⁰. Or, dans ce dernier cabinet Laval, il s'agit de donner un pendant artistique aux relations diplomatiques de rapprochement avec l'Italie fasciste de Mussolini. Là encore, on ressent à la consultation des archives du cabinet de Huisman que ce dernier travaille en bonne intelligence avec son ministre. Une certaine proximité des origines sociales, des carrières universitaires similaires peuvent l'expliquer, mais on imagine aussi une conscience politique mobilisée par la montée des fascismes en Europe. À cet égard, si Mario Roustan est favorable et moteur dans la politique de rapprochement franco-italien en 1935, signalons le remarquable ouvrage *Hitler éducateur : racisme ou démocratie, dressage ou liberté !*, que le ministre publie en 1935.

Vers l'autonomie politique

Au cours de la III^e République, seul Léon Gambetta (1838-1882) a franchi le pas de l'autonomie politique pour les Beaux-Arts, lors de sa présidence du Conseil (novembre 1881-janvier 1882). Convaincu du rôle essentiel qu'ils pouvaient jouer d'un point de vue éducatif, économique et social, il a créé le ministère des Arts, confié

⁸³⁴. Une génération sépare Roustan de Delbos (quinze ans) et deux le séparent de Zay (trente-quatre).

⁸³⁵. Les informations biographiques qui suivent sont issues de la notice http://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/roustan_marius0246r3.html, consultée en janvier 2013.

⁸³⁶. Sa thèse *Les Philosophes et la société française au XVIII^e siècle* (Paris, Librairie A. Picard et fils, 1906, 450 p.) est couronnée par l'Académie française (prix Montyon).

⁸³⁷. Dont beaucoup de livres scolaires, avec une bibliographie de ses ouvrages de lettres et de philosophie impressionnante.

⁸³⁸. Du 27 janvier au 13 juin 1931.

⁸³⁹. Roustan officie dans l'éphémère cabinet Fernand Bouisson (1^{er} juin 1935-4 juin 1935), puis dans le quatrième cabinet Laval (7 juin 1935-22 janvier 1936).

⁸⁴⁰. De son passage au ministère, Mario Roustan a laissé plusieurs ouvrages dont *Problèmes de l'éducation nationale* (Paris, Méllottée, 1932, 246 p.) et deux recueils de mémoires et discours (*17 mois rue de Grenelle*, Paris, Nathan, 1932, 320 p.) et, pour le dernier mandat lorsque Georges Huisman est son collaborateur, *Étapes sur la route*, Paris, A. Lemerre, 1937, 183 p.).

à son ami Antonin Proust (1832-1905)⁸⁴¹. Bien qu'éphémère, ce ministère a incarné un rêve politique récurrent sous la III^e République, et qui ne se réalisera pourtant qu'avec de Gaulle et Malraux sous la V^e. Cependant, le modèle de Gambetta a nourri l'idéal des rapports de l'art et de l'État tout au long de la III^e République, en particulier pendant l'entre-deux-guerres⁸⁴².

En juin 1936, dans un moment de crise, voire de rupture, on le trouve reformulé sous la plume de Jean de Rovera, le directeur de *Comœdia*. On voit alors apparaître, accolé au terme de « ministère des Arts », le mot « propagande », importé des régimes totalitaires qui menacent l'Europe démocratique. Le journaliste insiste sur la nécessité que soit « recrée et maintenue chez le peuple la mystique républicaine ⁸⁴³ ». Habituellement, Rovera n'écrit pas dans le journal, mais, après la victoire du Front populaire, plein d'espoir et de crainte à la fois, il signe l'éditorial⁸⁴⁴. Il réclame alors la création d'un ministère des Arts et de la Propagande que, pour filer sa métaphore un peu inquiétante, il voudrait doté d'un ministre « grand prêtre de toutes les ferveurs ».

L'idée de « grand ministère de l'art français » a aussi été portée par le rapporteur communiste du budget des Beaux-Arts déjà rencontré, Joanny Berlioz⁸⁴⁵. Reprise dans les colonnes des *Cahiers du bolchévisme*, l'intervention de Berlioz pour la loi de finances de 1937 stigmatise aussi un temps de guerre où les dépenses militaires s'accroissent. Selon lui, un budget bien compris, tout en prenant en compte la défense nationale, doit faire le choix de la culture, donc de la paix. Pour Berlioz, l'organisation d'alors est trop à l'étroit et le moyen d'une politique d'envergure est la création d'un « grand ministère de l'art français »⁸⁴⁶.

Comme Rovera, Berlioz convoque un idéal spirituel, mais ce qui frappe dans son texte est la conviction qu'un salut est possible par l'art: une idée défendue sans relâche par Georges Huisman dans ses interventions. La préface de l'*Histoire générale de l'art*, contemporaine du rapport de Berlioz, ne fait pas exception. Faisant référence au « désarroi des temps présents où les patries se mesurent et s'excluent » dans un ouvrage encyclopédique, Huisman souligne : « Et pourtant, en dépit de certaines esthétiques de combat, l'art parvient encore à rapprocher les peuples. » Berlioz écrit quant à lui: « Le développement de la culture nationale française aidera à la marche en avant de la civilisation universelle. Celle-ci en a grand besoin. Nous devons et pouvons légitimement nourrir l'ambition de nous placer au premier rang des forces idéalistes du monde. Sans doute suffit-il à cet effet d'établir le plus étroit contact entre l'art et les masses populaires dont les possibilités créatrices sont infinies⁸⁴⁷. » Le

⁸⁴¹. Marie-Claude Genêt-Delacroix, op. cit., p. 183 ; voir aussi Antonin Proust, *L'Art sous la République*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1882.

⁸⁴². Entretien avec l'historienne, juin 2013.

⁸⁴³. En particulier cette terminologie de « mystique républicaine ». Cette problématique ouvre le dernier chapitre de cette partie.

⁸⁴⁴. Jean de Rovera, « Pour un ministère de l'art et de la propagande », *Comœdia*, Paris, 4 juin 1936. Merci à François Robichon de nous avoir signalé ce texte, comme le caractère exceptionnel de cet éditorial du directeur de la publication de *Comœdia*.

⁸⁴⁵. Voir *supra*. Député de la Seine de 1936 à 1940, il est le rapporteur du budget des Beaux-Arts devant les chambres les trois années 1936, 1937 et 1938.

⁸⁴⁶. Joanny Berlioz, *Cahiers du bolchévisme : organe théorique du Parti communiste français (SFIC)*, Paris, 2, 20 février 1937, p. 164-165 ; voir aussi Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, op. cit., p. 176 -177.

⁸⁴⁷. Joanny Berlioz, *Les Cahiers du bolchévisme*, op. cit., p. 164-165.

rapporteur du budget est-il le porte-parole du directeur des Beaux-Arts ? Ces échos traduisent-ils une proximité politique bien réelle, un soutien explicite ou bien un débat implicite quant à la stratégie à défendre devant la Chambre ? Ou bien une commune forme d'idéal et d'esprit de résistance ?

En étudiant les papiers privés de Jean Zay, Pascal Ory a retrouvé également ce rêve dans le projet de « ministère de la vie culturelle » que le ministre incarcéré imaginait vraisemblablement dans la prison de Riom⁸⁴⁸. L'historien repère qu'il s'inspire du rapport de Berlioz car il en reprend certains termes – « éducation » et « expression artistique » – pour distinguer l'école et la culture au sein de son projet de grand ministère⁸⁴⁹. On y retrouve aussi la volonté d'élargir les attributions du ministère au cinéma, à la radiodiffusion et aux bibliothèques⁸⁵⁰. Il faut « se garder d'accorder trop d'importance à ce document », note Pascal Ory. Cependant, on peut y voir un témoignage de l'importance pour la III^e République des affaires culturelles et du sentiment chez certains que le temps était venu d'adapter l'organisation de l'État à la vie des Français et au cours du monde.

À cette préoccupation globale, pour se démarquer de ses prédécesseurs et mettre en place dans son champ d'action des solutions à la crise économique et politique de son pays, Georges Huisman ajoutera dès son arrivée rue de Valois l'attention à l'art vivant, comme nous allons le voir en étudiant plus précisément son action.

⁸⁴⁸. Voir Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 176-179. Dans la retranscription du schéma retrouvé dans les papiers de Jean Zay, la mention du CNRS permet de dater le document de façon postérieure à la création du CNRS par décret, le 19 octobre 1939 (six semaines après le début de la Seconde Guerre mondiale), et dont le premier directeur est Henri Laugier.

⁸⁴⁹. *Ibid.*, p. 176-177.

⁸⁵⁰. Jean Zay ne reprend pas la proposition d'élargissement au tourisme dans sa dimension de propagande artistique et d'organisation des loisirs tel que faite par Joanny Berlioz.

Chapitre 2

L'art mural ou la politique du fait accompli

La direction générale des Beaux-Arts met en place dès 1934 une politique en faveur de l'art mural, dans le but de répondre au chômage des artistes. En 1935, Georges Huisman soutient l'association éponyme⁸⁵¹. Grâce à Fernand Léger, il donne à voir ce que pourrait être une production d'art mural à la française à l'Exposition internationale de Bruxelles et, avec la complicité de l'association Florence Blumenthal, il commande la décoration d'un lycée parisien. Avec l'énergie insufflée par l'arrivée au pouvoir du Front populaire et le soutien inconditionnel du nouveau ministre de tutelle de Huisman, Jean Zay, l'initiative de 1935 se déploie dans de grands lieux de la culture et du savoir parisien, mais aussi à l'échelle nationale dans divers établissements publics.

À partir du registre des commandes de la direction des Beaux-Arts⁸⁵² confronté au récolement en cours au Centre national des arts plastiques (CNAP)⁸⁵³, nous avons comptabilisé cent cinq établissements concernés par cent soixante-deux commandes de décors, passées à cent quarante-sept artistes entre 1934 et 1940⁸⁵⁴. Pour découvrir les œuvres concernées, il faut visiter des établissements qui les abritent encore. Pour mieux saisir la spécificité de cette véritable campagne de création, il convient en revanche de préciser ses sources d'influence, les modalités de sa réalisation et sa réception dans la presse.

Les influences

À l'étranger

Monsieur le Directeur,
[...] Quelle détresse dans notre monde des arts ! Et il ne s'agit pas là, à mon avis, d'une crise passagère, mais d'un état permanent, logique et fatal.
Et tandis que nous nous débattons dans tant de noir et devant tant d'inconnu, mes confrères de Russie Soviétique, m'écrivent leur joie et leur enthousiasme.

⁸⁵¹. Association créée le 1^{er} janvier 1935 par le peintre Samuel Guyot, dit Saint-Maur. Voir René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural. 1935-1949*, Louveciennes, p. 31-38.

⁸⁵² AN-F21/4148 *Registre des commandes* du bureau des travaux d'art. Ce registre comporte trois sections avec les commandes, selon la classification d'usage aux sculpteurs, aux peintres et aux graveurs. Notre travail se restreint à l'étude des commandes passées aux peintres. L'État – via la direction générale des Beaux-Arts – a bien entendu passé commandes aux trois catégories d'artistes de façon équitable et au même titre de la lutte contre le chômage.

⁸⁵³. La recherche a bénéficié des premiers résultats de la mission de récolement lancée en 1997 et dirigée par Jean François Bady. Au CNAP, le conservateur du patrimoine et chef de la mission de récolement Xavier-Philippe Guiochon, assisté pour cela de Christophe Guérard et de Stéphanie Fargier, responsable du service de documentation du centre, ont apporté une aide précieuse.

⁸⁵⁴. Voir annexe et H. de Talhouët, « Georges Huisman », *L'Art en guerre, op. cit.*, p. 363-364.

Ils couvrent de fresques les murs des clubs, des fabriques, des usines ; les peintres décorateurs travaillent pour le théâtre, les fêtes révolutionnaires, le cinéma.

Les meilleurs tableaux sont reproduits en de gros tirages ; des expositions ambulantes sont organisées dans les villes, les usines et les Kolkos [sic]. Des millions de spectateurs ont visité au cours d'un an, les expositions jubilaires.

On assure aux artistes des logements, des ateliers, des clubs, des salles d'exposition ; on les envoie en mission dans les centres industriels et les campagnes en vue de se documenter pour leurs travaux. On leur fournit des places dans des maisons de repos en Crimée et dans les Sanatoria.

Vous voyez que c'est à l'ami que j'écris ces lignes.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur Général, les assurances de tout mon cordial dévouement et l'expression de ma reconnaissance⁸⁵⁵.

Cette missive de Paul Signac du 27 juin 1934, un an à peine avant sa mort⁸⁵⁶, est l'une des plus belles lettres qui ait été retrouvées dans les papiers de Georges Huisman. À 71 ans, le peintre néo-impressionniste et président de la Société des artistes indépendants est le patriarche des artistes révolutionnaires à tous les sens du terme : esthétique par opposition à la tradition, politique aussi en tant qu'anarchiste. Lui qui milite en faveur de la peinture murale et plus largement de l'expérience qui se déroule alors dans la jeune Union soviétique, laquelle représente pour lui le modèle des relations de l'art et de l'État, c'est précisément au directeur des Beaux-Arts qu'il fait part de ses convictions. Sa lettre témoigne de l'ouverture d'esprit et de la simplicité des relations qui règnent rue de Valois. Elle traduit aussi, malgré la radicalisation répressive et meurtrière du régime soviétique, la bienveillance d'une partie de l'opinion française envers sa politique culturelle, qui n'est pas encore considérée comme celle d'un État totalitaire. Elle révèle enfin une certaine curiosité à l'égard des solutions étrangères, dans un contexte de crise mondiale.

Il n'y a pas lieu ici de présenter les origines et les productions du mouvement pictural muraliste dans les divers lieux de la planète entre les deux guerres : il suffit pour cela de se reporter à la bibliographie sélective qui a nourri le présent travail. Il convient plutôt de souligner que Georges Huisman est celui qui, au sommet de l'État, a permis que s'exprimât en France ce mouvement déjà à l'œuvre à l'étranger. On signalera donc ici les influences qui se sont exercées sur le directeur des Beaux-Arts : celle du modèle soviétique, porté par la figure tutélaire de Signac ; celle de l'expérience italienne, vite et favorablement commentée en France⁸⁵⁷ que Huisman découvrira de lui-même⁸⁵⁸. Les deux autres grands modèles internationaux étant le muralisme mexicain et son rayonnement américain, au travers du *Federal Art Project*.

⁸⁵⁵. Lettre de Paul Signac à Georges Huisman, le 24 juin 1934, AFH. En commençant sa lettre, Signac remercie Huisman pour son intervention en faveur d'un peintre en grande difficulté, Roger Perchat (que nous n'avons pu identifier et qui ne figure pas dans le Bénézit) : « Je suis extrêmement touché de l'empressement et de la générosité avec lesquels vous avez bien voulu accueillir ma requête en faveur de *Roger Perchat* et je vous remercie de tout cœur. Grâce à vous voici un pauvre gars provisoirement sauvé. Il ne sera pas expulsé et pourra satisfaire quelques créanciers, m'écrit-il. Une maladie d'yeux, suite de blessure de guerre, lui interdit tout travail. »

⁸⁵⁶. Paul Signac meurt le 15 août 1935.

⁸⁵⁷. Philippe Diolé, « On demande des murs », *Beaux-Arts*, 14 décembre 1934, p. 1.

⁸⁵⁸. La triennale a lieu du 6 au 30 septembre 1933. Georges Huisman connaît vite et bien la politique culturelle italienne. Il voyage en Italie dès sa prise de fonction en 1934, puis dans le cadre de la politique du rapprochement franco-italien en 1935, voir chapitre 4.

Le modèle – à la fois artistique et politique – de l'expérience des muralistes mexicains est relayé en France grâce au séjour parisien et aux amitiés françaises de leur chef de file Diego Rivera (1886-1957)⁸⁵⁹. Un texte de Robert Desnos, écrit en 1928 illustre précisément cette influence:

Survint la guerre, Diego Rivera regagna le Mexique.

Ce ne fut pas la haute société mexicaine qui le séduisit. Non, ce furent les Indiens, les chanteurs ambulants, les *pulquerias* aux enseignes si curieusement peintes. Ce furent encore les sculptures de l'époque précolombienne, les jouets naïfs des enfants de la rue, tout le folklore, toute la poésie vivante du Yucatan à la frontière américaine. Diego Rivera aurait pu se faire une réputation facile de peintre moderne en Amérique. Il aurait pu encore copier avec adresse les modèles offerts par l'art indien. Il préféra se mettre au service de la cause indienne. Avec simplicité il retraça les mœurs des tribus, le martyr des mineurs, les misères de l'oppression. Son œuvre fut une œuvre manifeste de liberté. Il couvrit de fresques ardentes des murs de plusieurs centaines de mètres de long. Les Blancs s'émurent. Les étudiants catholiques vinrent détruire son œuvre.

Rivera mit un revolver à sa ceinture, refit ses fresques et campa devant elles, armé et décidé à abattre quiconque tenterait de les défaire.

On a pu dire qu'il peignait, revolver au poing, au péril de sa vie.

Tout autre gouvernement aurait abandonné le peintre. Le gouvernement actuel le prit sous sa protection.

Rivera peignit donc toutes les industries, les fêtes et les arts populaires mexicains et indiens. Il a décoré l'école agronomique de Chapingo établie dans une église désaffectée et va probablement être chargé des fresques du Palais présidentiel, à Mexico. Il y représentera, dit-on, les fastes et les malheurs de l'histoire indienne, projet qui ne doit satisfaire que médiocrement les classes bourgeoises peu soucieuses de voir représenter leurs anciens procédés de gouvernement.

À l'heure actuelle, Rivera jouit d'une extraordinaire popularité et d'une grande influence sur les jeunes auxquels il a donné un grand exemple de courage moral. Il pourrait être riche. Les marchands de tableaux de New York lui ont offert des fortunes. Il a toujours refusé préférant rester dans son Mexique vivant, enflammé, libre, où il vit parmi les ouvriers⁸⁶⁰.

De retour au Mexique en 1921, Diego Rivera délaisse l'avant-garde abstraite qu'il fréquentait à Paris pour faire renaître un art mexicain répondant à son engagement politique et à ses aspirations artistiques. Il reprend la technique chère aux précolombiens de la fresque réalisée à la détrempe, et s'inspire de l'histoire et du folklore de son peuple. Le peintre entraîne les artistes et les intellectuels de son pays et devient l'initiateur de la Renaissance mexicaine, que symbolise son décor pour le palais présidentiel : *Histoire du Mexique : de la conquête à 1930* (1929-35 et 1945). Bien que Desnos ne se soit pas rendu sur place, son article constitue un reportage très complet. Le poète évoque la dimension intrinsèquement politique de l'art mural, le

⁸⁵⁹. Diego Riveira obtient une bourse en 1904 qui lui permet de parfaire sa formation en Europe, où il passe près de quinze ans. Il découvre l'Italie en 1905 où les fresques de Giotto le marquent profondément et vont influencer ses fresques murales des années 1920. Après un séjour en Espagne et en Belgique, il vient à Paris à la fin de l'année 1909 et est de retour au Mexique en 1921.

⁸⁶⁰. Robert Desnos, « Diego Rivera, le conquérant des murs mexicains », 14 mai 1928, in Robert Desnos, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 2011, coll. « Champs », p. 100-105.

« courage moral » de Rivera qui se met au service de la cause indienne, l'audace du gouvernement mexicain qui le soutient, la fédération d'écrivains, de peintres, de musiciens qui prend part « au mouvement des idées et au mouvement politique », le ministère de l'Instruction publique qui encourage la connaissance du patrimoine indigène, les commandes de la République pour les lieux de culture et du pouvoir, etc. Sa publication dans *Ce Soir* assure au reportage un lectorat important et en fait l'une des sources du débat sur l'art mural dans la France de l'entre-deux-guerres⁸⁶¹. Débat esthétique, mais tout autant politique.

L'amitié entre Diego Rivera et Fernand Léger est un relais fondateur de l'expérience muraliste outre-Atlantique. Et Léger en est le passeur auprès de Georges Huisman. Au cours de ses deux premiers voyages aux États-Unis en 1931 et 1935, Léger a été impressionné par la fresque réalisée par Rivera au Rockefeller Center de New York⁸⁶², et il a été marqué par la politique artistique du New Deal via les commandes publiques de grands décors. Dès lors, il intervient beaucoup sur le sujet. Le travail des artistes mexicains aux États-Unis marque d'ailleurs assez largement la communauté artistique française. En 1931, la réputation de Diego Rivera dans le pays est telle qu'il devient le deuxième artiste – après Matisse la même année⁸⁶³ – à faire l'objet d'une rétrospective au Museum of Modern Art de New York⁸⁶⁴. Or, Matisse réalise au même moment le grand décor de Méridon pour le collectionneur américain Barnes⁸⁶⁵ ; il est, de fait, un autre relais du développement de l'art décoratif. La présence concomitante de Rivera et de Matisse aux États-Unis est un exemple du déplacement des artistes et des foyers de création artistique vers d'autres capitales que Paris. Déplacement progressif, qui s'engage au cours de la période politiquement troublée de la première moitié du XX^e siècle européen⁸⁶⁶.

Deux autres personnalités amies de Georges Huisman, Georges Boris et Jacques Carlu, sont deux autres sources naturelles de sa connaissance fine de la politique de Roosevelt et de l'esprit du New Deal, y compris dans son application esthétique. Georges Boris a effectué un voyage d'étude aux États-Unis et rapporté un livre de réflexion économique et sociale⁸⁶⁷ fondé sur son observation du modèle

⁸⁶¹. Jean Richard Bloch (1884-1947) est rédacteur en chef au journal *Le Soir*, voir la notice biographique de Michel Trebitsch http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/jr_bloch.html, consultée en juin 2014.

⁸⁶². Comme Orozco et Siqueiros avant lui, Diego Rivera se rend aux États-Unis, où il réalise *L'homme et la machine* à Détroit, puis *L'homme au croisement* à New-York, pour le compte de Rockefeller (1932-33). Cette fresque soulève tellement de critiques, notamment parce qu'on y voit Lénine et Marx, qu'elle sera finalement détruite sur l'ordre de son commanditaire, puis reconstituée par Rivera à Mexico, d'après une photo prise par Frida Kahlo (*L'Homme contrôleur de l'univers*, 1934). Voir Susan Norwood, *Diego Rivera : A Man and His Murals*, <http://yale.edu/ynhti/curriculum/units/1999/2/99.02.06.x.html>, consulté en juin 2014.

⁸⁶³. La première exposition Matisse à New-York est organisée à la Valentine Gallery par son fils Pierre en 1927. Suit en 1931 la rétrospective du MoMa.

⁸⁶⁴. Voir Susan Norwood, *op. cit.*

⁸⁶⁵. En 1930, Matisse se rend pour la première fois aux États-Unis et y séjourne à deux reprises. Lors de son deuxième séjour, le docteur Albert C. Barnes lui commande une décoration murale pour la salle principale de sa fondation à Merion, près de Philadelphie, qu'il achève en 1933. Les premiers grands décors de Matisse sont *La musique* et *La danse* (1909-1910), qu'il peint pour le collectionneur russe Chtchoukine, voir Suzanne Pagé (dir.), *Autour d'un chef-d'œuvre de Matisse. Les trois versions de la danse Barnes (1930-1933)*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, exposition du 18 novembre 1993 au 6 mars 1994, Paris, RMN, 1993, 176 p.

⁸⁶⁶. Emmanuelle Loyer, *Paris-New York : intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Paris, 2007 coll. « Pluriel ».

⁸⁶⁷. Voir première partie, chapitre 3, dans lequel est évoqué le voyage d'étude aux États-Unis de Georges Boris en 1934 ; voir aussi Georges Boris, *La Révolution Roosevelt*, Paris, Gallimard, 1934.

américain⁸⁶⁸. En 1934, Jacques Carlu rentre quant à lui en France, après avoir travaillé dix ans au Canada et aux États-Unis. En tant qu'architecte des bâtiments civils et des palais nationaux, il est nommé à son retour architecte en chef de la chapelle expiatoire de Louis XVI, puis très vite devient l'architecte en chef du palais de Chaillot. Surtout – c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement ici –, Huisman le désigne pour diriger la section française des Beaux-Arts à l'exposition internationale de Bruxelles de 1935⁸⁶⁹. Maurice Dufrene (1876-1955)⁸⁷⁰ est en charge des arts décoratifs et André Dezarrois de la peinture. Or, Bruxelles est la première exposition d'art français à l'étranger lors du mandat de Georges Huisman, et il compte bien y jouer son rôle, ainsi qu'il l'écrit dans la préface du numéro spécial d'*Art et Décoration* : « Pour la première fois, à Bruxelles, la direction générale des Beaux-Arts a trouvé sa place à côté du ministère du Commerce dans une participation française à une Exposition Universelle. Une telle alliance vient à point au moment où la crise qui sévit également chez les artistes, les industriels et les commerçants réclame une sorte d'union sacrée autour de la firme "France" qui doit le meilleur de son renom à la façon dont elle a toujours su mêler le sens esthétique à la perfection technique. De telles qualités témoignent aussi des vertus morales de notre pays⁸⁷¹. »

Fernand Léger

« Léger disait toujours : tout a été fait. Il cherchait quelque chose de nouveau à faire. Son idée fixe était de faire du monumental, de l'art mural mais il n'avait pas d'argent pour cela⁸⁷². » Pour Pascal Ory⁸⁷³, le premier manifeste en faveur de l'art mural en France est le texte de la conférence intitulée « Le mur, l'architecte et le peintre », prononcée par Léger au Kunsthhaus de Zurich en mai 1933⁸⁷⁴. Le peintre reprend sa conférence en compagnie de Le Corbusier, au quatrième congrès international des architectes modernes (CIAM), au cours de la croisière printanière du *SS Patris II*, et tandis que l'architecte énonce la charte d'Athènes. C'est à l'issue de ce voyage que Léger obtient sa première commande privée d'art mural pour la

⁸⁶⁸. Claude Fohlen, « Front populaire et New Deal », in F. Cochet, M.-C. Genêt-Delacroix et H. Trocmé (dir.), *op. cit.*, p. 208-219.

⁸⁶⁹. « Le Palais de la France Métropolitaine se dressait derrière le Pavillon de la Ville de Paris, qui semblait l'annoncer; des parterres étages, en terrasses à la française, lui servaient de péristyle. Trois portes s'ouvraient au sommet d'un perron, dans une façade aux lignes sobres, incurvée et décorée de trois panneaux largement traités, représentant la France au travail. M. Souverbie avait traduit « les Beaux-Arts », Mme Natacha Carlu « le Commerce » et M. Chastel « l'Industrie ». Les plans de l'ensemble étaient des architectes Montarnal et Carlu. » in *Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et internationale de Bruxelles 1935*, Bruxelles, Comité exécutif de l'exposition, 1935.

⁸⁷⁰. Le décorateur Maurice Dufrene s'est spécialisé dans le domaine du mobilier passionné par les questions d'adaptation des modèles à la production industrielle et de création pour une diffusion plus grand public. Il dirige, à partir de 1921, la maîtrise des Galeries Lafayette (ainsi que René Guilleré avec Primavera au Printemps, Paul Follot avec Pomone au Bon Marché ou le Studium au Louvre), voir Colombe Samoyault-Verlet, « ufrène Maurice (1876-1955) », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-dufrene/>, consulté le 25 juin 2014.

⁸⁷¹. Georges Huisman, préface, « Les arts à l'exposition de Bruxelles », *Art et Décoration*, hors-série, Paris, 1935.

⁸⁷². Entretien avec l'auteur et critique d'art Jeanine Warnod, le 12 décembre 2011. Celle-ci insiste aussi sur la longévité de l'expression monumentale du peintre : « Il y a 1937 bien sûr, puis les églises après la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la mise en lumière ultime de cette forme d'expression, que la seconde épouse du peintre, Nadia Khodassievitch-Léger, a choisi de privilégier au musée de Biot. »

⁸⁷³. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 244.

⁸⁷⁴. Fernand Léger, « Le mur, l'architecte et le peintre », *Fonctions de la peinture*, Denoël-Gonthier, 1965, nouv. éd. Folio, 2004, p. 171-185.

maison de Jean Badovici, à Vézelay⁸⁷⁵. Dans *Fonctions de la peinture*, Sylvie Forestier analyse « Le mur, l'architecte et le peintre »⁸⁷⁶ et isole trois notions qui synthétisent la pensée de Léger en matière d'art mural : intégration de la couleur au mur, collaboration nécessaire de l'architecte et du peintre, rôle social de l'artiste. Grâce à l'opportunité que lui offre Huisman en 1935, Fernand Léger fait la démonstration pratique et plastique de ce qu'il a formulé dans sa conférence à l'exposition internationale de Bruxelles, et il offre le premier exemple de décor monumental public dans le pavillon français. Au plan pratique, l'artiste revendique en effet la subordination du peintre à l'architecte. C'est l'attitude qu'il adopte à Bruxelles, en laissant à René Herbst le choix définitif de la maquette pour la peinture murale *Le Sport*⁸⁷⁷. Dans son texte, non sans humour, Léger interpelle l'architecte en se mettant à son service, dans cet esprit de travail collégial pré-renaissant qu'il aimerait voir revivre :

Il faut s'arrêter et se demander jusqu'où ce monde essoufflé que vous n'apercevez plus derrière vous, jusqu'où il est capable de *se raccorder à votre rythme* et à ce nouveau *standard de vie*.

Par orgueil vous n'avez pas voulu appeler le peintre qui attendait au bas de l'escalier ; pourtant ce brave type modeste, épaté par votre allure, vous aurait servi à boucher la fissure entre votre concept théorique et l'obligation de contrainte humaine.

Il attend vos décisions. Il peut, l'artiste-peintre, cet ennemi de la surface morte, s'entendre avec vous. Il accepte la position de n°2 ; il est le roi dans la peinture de chevalet. N'y touchez pas. C'est Dieu lui-même. Là il a lui aussi son orgueil, son « intraitable », *si tu n'en veux pas, laisse le*. Mais avec vous, Monsieur l'Architecte, en camarade, il accepterait vos mesures, vos contraintes jusqu'à 50 % peut-être. Monsieur le Peintre, lui direz-vous d'un air un peu hautain, je voudrais ici 3m50 sur 1m25 de couleurs vives. Bien, Monsieur L'Architecte, aurait-il dit modestement, on va vous faire cela.

C'est une entente à trois qu'il faut réaliser *le mur - l'architecte - le peintre*.

Pour le pavillon français à Bruxelles, le thème est alors le foyer de la famille française. Dans *Art et décoration*, Georges Huisman explique un tel choix :

C'est pourquoi au lieu de songer à réunir des ensembliers les uns à côté des autres, sans aucun autre lien que celui d'une corporation d'art, nous leur avons demandé de réaliser un ensemble idéal : celui du « Foyer de la famille française », symbole d'unité et d'honnêteté.

Un même thème du même genre avait été proposé à l'exposition de 1925 avec les « Appartements d'une ambassade ». On y vit triompher ce luxe et cette élégance la plus raffinée que nos créateurs savent toujours donner à toutes leurs réalisations. Les temps étaient prospères. Aujourd'hui, en des années plus difficiles, le programme ne pouvait être le même.

C'est en pensant à une clientèle cultivée et aisée que nous avons voulu installer ce foyer, simple, intime, paré de toutes les séductions du goût français, de toute

⁸⁷⁵. Voir première partie, chapitre 3.

⁸⁷⁶. Sylvie Forestier, in *Fonctions de la peinture, op.cit.*, p. 348-349.

⁸⁷⁷. Sylvie Forestier, *op. cit.*, p. 349. *Le Sport* est le titre utilisé par l'auteur.

l'excellence d'un fini traditionnel, mais demeurant facilement « achetable » en ses différents ensembles ou dans ses détails.

Ainsi ce « Foyer », est-il, dans la pensée de ses auteurs, l'image la plus sincère que l'on pouvait offrir des valeurs esthétiques et morales de la France⁸⁷⁸.

Le programme *La maison du jeune homme* est attribué à trois jeunes architectes décorateurs « désireux de s'exprimer ensemble afin d'affirmer leur modernité » : René Herbst (1891-1982), Louis Sognot (1892-1970) et Charlotte Perriand (1903-1999), qui associe Le Corbusier et Jeanneret⁸⁷⁹. Dans son autobiographie, celle-ci se souvient⁸⁸⁰ :

Comment définir le programme ? René Herbst pratiquait le canoë avec des amis; ensemble nous louions le jeudi la piscine du Claridge pour nager, nous ébattre, jouer au water-polo. À notre image, le jeune homme de cette maison serait sportif. René Herbst conçut une salle de culture physique animée par une grande peinture de Fernand Léger à la gloire du sport. Pour empêcher les ballons de se répandre, un grand filet la séparait de la salle d'étude. Le corps et l'esprit : un symbole, de même que notre meuble manifeste qui formait écran devant le filet tendu de la salle de gymnastique.

Fernand Léger réalise donc la *Décoration d'une salle de culture physique* : une décoration lumineuse au fond jaune, ouverte sur le ciel pour un espace clos. Cette œuvre synthétise les recherches plastiques de cette période de Léger : jeux de grands aplats de couleur pure et métonymie d'objets monumentaux créant le rythme de la composition. Les accessoires du sportif, haltères, ballons, massues, échelles et cordes, animent la composition grâce au jeu subtil des obliques. Ces « objets » plastiques, quasi sculpturaux, sont éclairés et comme portés par le fond jaune. Lui-même est troué par le bleu outremer du ciel, qui permet de se sentir dans la nature. Au premier plan, quatre bras tendus font penser aux images du *Ballet mécanique* (1924). Ils font pendant à trois figures hiératiques. À l'exception de sa reproduction d'époque en carte postale⁸⁸¹, nous n'avons pas trouvé trace de cette composition. Le musée national Fernand Léger de Biot conserve cependant une série de dessins préparatoires à la toile monumentale. Et on peut lire sa description dans *Commune*, après que le journaliste Georges Besson se fût rendu à l'atelier de Léger, en 1935, pour son enquête « Où va la peinture ?⁸⁸² » :

Une grande toile tient le fond de l'atelier. « Léger, disait Apollinaire, j'aime vos couleurs légères. » Quatre bras tendus reçoivent un ballon vers la gauche, et le centre du tableau est un équilibre arbitraire d'agrès et de solives, où se tord une corde, tandis

⁸⁷⁸. Georges Huisman, « Les arts à l'exposition de Bruxelles », *Art et Décoration*, tome 64, 1935, p. 285.

⁸⁷⁹. Charlotte Perriand, *Une Vie de création*, Paris, Odile Jacob, p. 75

⁸⁸⁰. *Ibid.*, p. 75-77. L'artiste poursuit en décrivant son aménagement et évoque une autre décoration de Léger que nous n'avons pas su identifier : « Je posai le problème de l'art mural à Fernand Léger et lui proposai de faire un essai de fresque. Pourquoi ne pas utiliser cette technique ancienne et l'incorporer à l'architecture, au service de l'expression contemporaine ? Il ne reculait devant rien. Il m'apporta un superbe panneau que je présentai sur le mur de collection. Qu'est-il devenu ? »

⁸⁸¹. AFH.

⁸⁸². « Où va la peinture ? », *Commune*, n°21, mai 1935 et n°22, juin 1935.

qu'à droite une haltère plane au-dessus de trois athlètes ébauchés. Le fond est jaune, mais s'y déchirent des mouchoirs de ciel marine, et le reste est vert, rouge, noir et gris. Cela va partir pour l'Exposition de Bruxelles de 1935, pavillon français, pour décorer une salle de gymnastique, au-dessus d'un mur de deux mètres cinquante en métal. Et pour l'instant c'est le fond de toute la pensée du peintre, tout ce qu'il nous dit est en fonction de cette toile, et de son destin.

Le journaliste évoque non seulement la décoration, mais aussi sa valeur de manifeste. On la retrouve en arrière-plan des débats théoriques qui ont lieu l'année suivante en mai et juin 1936, et que publia Aragon sous le titre *La Querelle du réalisme*⁸⁸³. L'enquête de *Commune* « Où va la peinture ? » en est le point de départ. Léger y parle de ses recherches personnelles, de ce que c'est que d'être un peintre moderne, de son goût pour les masses. Dans ce texte, il ne traite pas de la couleur, mais de la valeur plastique et sociale de l'objet, alors que la même année, il prononce à New York, au MoMA, son grand texte de référence : « Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet⁸⁸⁴ ». Sa conception implique de faire appel à ce dernier plutôt que de retourner au sujet : « Oui, la peinture, en se basant sur l'objet, prend ainsi un caractère social. Elle devient accessible à tous, et peut être utilisée dans les écoles, les stades, les monuments publics, etc⁸⁸⁵. »

Léger est alors déjà, un artiste de renommée internationale. En septembre 1935, il retourne aux États-Unis pour sa première rétrospective au MoMA de New York et à l'Art Institute de Chicago. Pour autant, il ne s'isole pas. Il s'inscrit dans l'esprit de la jeune génération qui aspire à davantage de collectif, comme l'écrit Charlotte Perriand :

L'un des murs était en ardoise. Je traçai à la craie le plan de « La maison du jeune homme » en indiquant le nom des différents créateurs avec leurs appartenances au CIAM et à l'UAM, non pas pour nous mettre en valeur mais pour attirer l'attention sur ces mouvements de combat qui groupant les disciples de notre métier pour une réflexion commune, orientée vers un avenir favorable à l'évolution de nos sociétés, à notre art de bâtir, à un nouvel art de vivre.⁸⁸⁶

C'est là un des parti-pris communs à Léger et Huisman, ces deux grands pédagogues, amoureux de la jeunesse et désireux d'aider à son épanouissement. Charlotte Perriand évoque Léger à de nombreuses reprises dans son autobiographie, et c'est avec vénération :

Fernand Léger reste pour moi un regard aigu sur chaque chose, sur chaque humain, dans la peau duquel il se mettait. C'est cet amour qui lui fera peindre plus tard *Les Constructeurs* pour se faire comprendre du peuple qu'il aimait tant retrouver. Comme il me le dira un jour dans son atelier, assis les bras ballants devant sa grande toile presque

⁸⁸³ Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg *et al.*, *La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la maison de la culture*, Paris, Éditions sociales internationales, Collection Commune, 1936, 200 p. Voir aussi la réédition : *La Querelle du réalisme*, présentation de Serge Fauchereau, Paris, Éditions du Cercle d'art, 1987, 298 p.

⁸⁸⁴ Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 187-193.

⁸⁸⁵ Fernand Léger, *La Querelle du réalisme*, *op. cit.*, p. 165-167.

⁸⁸⁶ Charlotte Perriand, *op. cit.*, p. 75.

achevée, désespéré, pris entre ses convictions picturales et son désir d'être compris par l'ensemble des travailleurs : « Tu vois, je ne peux aller plus loin. Ce qu'ils voudraient, c'est des chromos⁸⁸⁷. »

Quand elle se rappelle Huisman, elle fait de lui « notre ministre des Beaux-Arts » et raconte avec une réelle affection une anecdote de banquet où elle-même a chanté devant lui, accompagnée au piano par Georges-Henri Rivière⁸⁸⁸. Son évocation concorde avec le témoignage de René Herbst dans *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*. Herbst décrit le directeur général des Beaux-Arts comme un facilitateur et un enthousiaste⁸⁸⁹ : « Georges Huisman n'a pas été uniquement l'ami de tous les membres de l'Union des artistes modernes (UAM)⁸⁹⁰, il les a défendus contre une administration désuète, soutenant les jeunes talents, attachés à défendre toutes les manifestations d'art contemporain. Ce n'est pas du fait qu'il dirigeait si brillamment un service dont nous dépendions, mais son cœur battait comme le nôtre. Son désir ardent était de permettre aux jeunes artistes de créer pour mieux défendre leur époque⁸⁹¹ ». Deux qualités indispensables pour réussir à mettre sur pied une politique publique d'art mural, dont *Décoration d'une salle de culture physique*⁸⁹² constitue selon nous le manifeste.

La dernière trace de ce décor se trouve au détour d'un échange épistolaire entre les deux amis. Léger demande : « Et ma décoration de Bruxelles ? Suffisamment discrète ! Quand venez-vous me voler un tableau ? Monsieur le ministre je vous salue cordialement et j'espère vous voir un jour. À vous⁸⁹³. » Ce à quoi Huisman répond : « La décoration de Bruxelles était parfaite, je l'ai beaucoup admirée. Je serai toujours ravi d'avoir un Léger sous les yeux, et je vous en remercie à l'avance. À bientôt, j'espère, Mon Cher Ami, et à vous bien fidèlement⁸⁹⁴. » Car, à Bruxelles, Huisman répare aussi un préjudice subi par l'artiste en 1925, au moment de l'exposition des arts décoratifs, et dont il a été le témoin⁸⁹⁵. Léger participait à la décoration – avec Delaunay, Barillet, Laurens – du hall d'une ambassade française dessinée par Mallet-Stevens. C'est là que le peintre présentait en réalité sa toute première peinture murale

⁸⁸⁷. *Ibid.*, p. 104.

⁸⁸⁸. *Ibid.*, p. 107-108.

⁸⁸⁹. René Herbst, in *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, , *op. cit.*, p. 121-122.

⁸⁹⁰. Fondée par Robert Mallet-Stevens en 1929, active jusqu'en 1958. René Herbst en était l'un des cofondateurs et en fut président.

⁸⁹¹. En juillet 1934, à l'hôtel de Mallet-Stevens, est proclamé le manifeste de l'UAM avec le commentaire suivant dans la presse : « Nos révolutionnaires ont eu le courage de se passer de porte-parole, et l'esprit d'inviter à leur réception, M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, qu'encadraient son prédécesseur M. Paul Léon, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, et M. Louis Hauteœur, conservateur des Musées nationaux. Ces messieurs, au premier rang d'une assistance choisie parmi l'élite des arts, des lettres, des sciences, de l'industrie et du commerce, et aussi du Parlement, ont écouté et applaudi de telle sorte que nous n'exagérons pas en écrivant que les pouvoirs publics paraissent aujourd'hui — et, espérons-le, jusqu'en 1937 — décidés à montrer mieux que de l'intérêt, une véritable amitié, à l'égard des tendances les plus authentiquement vivantes de l'art contemporain », Maximilien Gauthier, « Pour l'art moderne », *Les Nouvelles Littéraires*, 14 juillet 1934.

⁸⁹² Carte postale portant la signature de Léger et représentant la décoration d'une salle de culture physique, exposition internationale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1935, pavillon français, stand Herbst, AFH.

⁸⁹³. Lettre de Fernand Léger à Georges Huisman, le 3 juin 1935, AFH.

⁸⁹⁴. Lettre de Georges Huisman à Fernand Léger, le 5 juin 1935, AFH.

⁸⁹⁵. Voir première partie, chapitre 3. Nous avons vu l'influence qu'a eue sur Huisman l'exposition des arts décoratifs de 1925, en particulier celle du pavillon de « L'esprit nouveau », où il découvre les architectes et artistes, qu'il défend sans relâche ensuite dans *La Lumière*.

Balustre, datée de 1924 et dont un panneau est exposé aujourd'hui au MoMA⁸⁹⁶. Le jour de l'inauguration, Mallet-Stevens reçoit l'ordre d'enlever le panneau de Léger qui a déplu au directeur des Beaux-Arts d'alors, Paul Léon⁸⁹⁷. En 1924, il s'agit d'une composition abstraite, architecturale, plus proche du travail de Léger dans les arts du spectacle avec Rolf de Mare ou Marcel L'Herbier. En 1935, au contraire, sa peinture a pris un caractère social.

L'association L'Art mural et les articles de L'Encyclopédie française

Le rêve d'art mural sourd donc de l'étranger et puise son renouveau dans le passé artistique ou social du pays. En Union soviétique, il représente l'idéal du jeune pays révolutionnaire. Au Mexique, il retrouve le folklore indien. En Italie, il s'inspire de Giotto. Aux États-Unis, c'est un manifeste de la démocratie. Et en France ? La communauté artistique réclame des murs : « La France qui, au cours du XIX^e siècle, a porté au plus haut point de perfection le tableau de chevalet se doit au XX^e siècle d'acquérir le même prestige dans la décoration murale⁸⁹⁸. » La France cherche alors son modèle et le trouve dans l'art du Moyen Âge. Fernand Léger et Marcel Gromaire (1892-1971), en particulier, n'auront de cesse de s'y référer. Le premier pour son système collégial (organisation et création), le second pour son essence populaire (fait par le peuple et pour lui).

Cristallisant cette aspiration, un peintre bohème fait le pari de fonder l'association L'Art mural, soutenue par un large spectre d'artistes et d'intellectuels, et par la perspective de l'exposition de 1937.

L'art est un perpétuel devenir. Les grandes traditions ne disparaissent que pour être retrouvées, enrichies par les nouveautés d'une technique sans cesse en progrès. Mais si l'art est éternel, l'artiste, lui, n'a qu'une vie et c'est par là, qu'il est vulnérable. Je ne pense pas qu'aujourd'hui l'artiste puisse s'offrir le luxe de s'isoler : la nécessité l'éloigne du chevalet, la vie l'appelle hors de l'atelier [...].

Ainsi élargi, le débat ne peut être porté raisonnablement que sur un plan : le mur. En vérité, il s'agit d'une reconquête. Des murs sont là : il faut les réclamer, les prendre, les voler au besoin. Tous les murs – ceux des monuments publics, ceux des églises, ceux des gares, des hôpitaux, des écoles, des salles de spectacle ou de réunions : partout où la foule passe, attend, s'instruit, s'exalte ou se distrait [...].

Et l'artiste devient l'ouvrier de l'art, un ouvrier de plus dans la corporation du bâtiment : il doit travailler à l'heure et au mètre carré, sous la direction d'un maître d'œuvre : l'architecte. Telles sont, très résumées, les grandes lignes de notre programme [...]. Cet hiver, en vue de travaux susceptibles de nous être confiés par la direction des Beaux-Arts et des municipalités, j'ai prié les associés de L'Art mural de se constituer en

⁸⁹⁶. Le cartel du MoMa indique : « *Mural Painting* 1924. Oil on canvas. Given anonymously, 1965. »

⁸⁹⁷. « À l'exposition des arts décoratifs », *L'Illustration*, n° 4293, 13 juin 1925. Nous avons eu connaissance de cet article et de son anecdote, car il est archivé au service de documentation du musée de Boulogne-Billancourt, carton Fernand Léger, MA30, le 25 février 2102.

⁸⁹⁸. Philippe Diolé, *op. cit.*, p. 1. Le journaliste joue sur le registre de la culpabilité en faisant intervenir un artiste étranger : « Nous autres, artistes, avons les yeux fixés sur Paris, car nous espérons, que dans l'époque imprécise que nous vivons, une lueur va venir de là, qu'elle ne peut naître que là... et nous ne voyons rien. » Cet article interpelle Edmond Labbé dans la perspective de l'exposition de 1937.

équipes de travail (un architecte, deux peintres un sculpteur) et de s'attaquer cette fois à des travaux d'ensemble (la matière de notre prochaine manifestation). Dans cet esprit, plusieurs équipes sont déjà sur pied et nous permettent de bien augurer de l'avenir.

Saint-Maur, président fondateur de L'Art mural⁸⁹⁹.

Samuel Guyot, dit Saint-Maur (1906-1979), est le directeur-fondateur de cette association. On trouve la trace de ses principaux objectifs dans un portrait publié dans le numéro de *Sud Magazine* en février 1936. Aujourd'hui, le peintre est surtout connu pour sa collaboration avec Jean Cocteau dans les années 1960 pour *Le Théâtre du cap d'Ail*⁹⁰⁰. L'exposition hommage à Jean Zay à Orléans, en 1995⁹⁰¹, et la publication du livre de son ami René Dauthy⁹⁰² en 1999, ont permis de reconnaître le rôle d'agitateur-créateur de ce peintre lors des années du Front populaire. Peut-être son influence a-t-elle été quelque peu surestimée cependant⁹⁰³. Nous pensons en effet que l'élaboration conceptuelle de ce mouvement esthétique vient tout autant d'Amédée Ozenfant (1886-1966)⁹⁰⁴, co-fondateur de l'association.

Après un séjour au Maroc, Saint-Maur s'installa à Paris en 1930. Il se lança très vite dans la réalisation de grandes compositions et prôna la nécessité du dialogue entre peinture et architecture⁹⁰⁵. Sans ressources, il vit à Paris sur la péniche *Le Boucanier*⁹⁰⁶, amarrée quai d'Anjou et qui lui sert de domicile, d'atelier, de lieu de rencontres, d'émulation, mais aussi de lieu de survie grâce au troc entre amis. Catherine Zay se souvient des récits maternels sur ce peintre ami de ses parents, vivant sur une péniche : chose étrange et merveilleuse à ses yeux d'enfant⁹⁰⁷. Il reste très difficile de contempler les toiles de cette période : le peintre n'a pas fait partie du

⁸⁹⁹. Saint-Maur, « L'Art mural », *Sud Magazine*, février-mars 1936, p. 22-23.

⁹⁰⁰. Voir www.sam-saint-maur.com, consulté en août 2014.

⁹⁰¹. Pascal Rousseau, « L'Art mural », *Le Front populaire et l'art moderne. Hommage à Jean Zay*, Orléans, musée des Beaux-Arts, du 11 mars au 31 mai 1995, catalogue sous la dir. d'Éric Moinet, Orléans, 1995, p. 56-65.

⁹⁰². René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural (1935-1949). L'histoire du 1^{er} %*, Louveciennes, association des Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur », 1999, 142 p. Dans cet ouvrage, l'historien Pascal Rousseau recueille les souvenirs de René Dauthy, peintre et membre du comité de L'Art mural. Complétés de sources (procès-verbaux des réunions de L'Art mural, correspondances des protagonistes, articles de presse contemporains), ils livrent le récit de cette aventure.

⁹⁰³. Pascal Ory mentionne l'association sans pour autant lui donner l'impact politique, que René Dauthy attribue à Saint-Maur et à lui-même, voir *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 235-236.

⁹⁰⁴. Amédée Ozenfant, (Saint-Quentin, 1886-Cannes, 1966) s'installe à Paris en 1906 pour y apprendre l'architecture, mais se tourne rapidement vers la peinture. Théoricien de l'art, il expose ses conceptions de 1915 à 1917 dans *L'Élan*, revue qu'il fonde avec Max Jacob et Apollinaire. En 1917, il fait la connaissance de Le Corbusier. En 1918, ils signent tous deux *Après le cubisme*, manifeste du purisme, pour un art en accord avec l'esprit moderne. De 1920 à 1925, les deux amis exposent leurs idées dans *L'Esprit nouveau*. De 1925 à 1928, Ozenfant travaille à renouveler la peinture murale, avec notamment *Les quatre races* (1928). Il s'installe à Londres en 1935 puis, à l'invitation de Lurçat, à New York en 1938, où il fonde la Ozenfant School of Fine Arts jusqu'en 1955, voir *Dictionnaire de l'Art Moderne et Contemporain*, Paris, Hazan, 2002.

⁹⁰⁵. Voir la notice biographique de Joëlle Moreau-Bocchino, in *Le Front populaire et l'art moderne. Hommage à Jean Zay*, *op. cit.*, p. 188 et le site consacré à l'artiste, <http://www.sam-saint-maur.com/savie.htm>, consulté en juin 2014.

⁹⁰⁶. À la fois domicile et atelier, *Le Boucanier* (1930-1936) doit son nom à sa couleur de suie et à la fumée des pavés de bois que son capitaine doit dérober puis brûler pour se chauffer. Ensuite, Saint-Maur s'installe sur *Le Hoogh* (1936-1938), un bouilleur (boîer) de dix-huit mètres sur quatre, qu'il ramène de Hollande par les chemins de halage, voir www.sam-saint-maur.com, consulté en août 2014

⁹⁰⁷. Entretien avec Catherine Zay, Orléans, le 18 mai 2009. Il s'agit vraisemblablement du bateau *Le Hoogh* sur lequel vit Saint-Maur de 1936 à 1938 avant de partir pour l'Indochine et où il restera pendant la Seconde Guerre mondiale.

programme de commandes murales de la direction des Beaux-Arts et il n'a participé que modestement à l'exposition de 1937⁹⁰⁸.

Saint-Maur crée L'Art mural le 1^{er} janvier 1935, avec les peintres Schoedelin⁹⁰⁹, vice-président, et Ozenfant, président du comité technique. La peintre Colette Rodde⁹¹⁰ en est la secrétaire et l'épouse de Saint-Maur, Fernande Guyot, la trésorière. Il s'entoure de diverses personnalités du monde artistique, intellectuel et politique. L'écrivain catalan Eugenio d'Ors⁹¹¹ est le président d'un comité d'honneur prestigieux mais hétéroclite⁹¹². Parmi les peintres, on remarque la présence de Signac et de Bonnard pour les plus âgés, mais aussi de Delaunay, Dufy, Derain, Gromaire ou encore de Lhôte, qui vont effectivement s'illustrer magistralement dans ce médium⁹¹³. Jean Cassou est membre du comité d'honneur dès 1935 et sera le précieux contact auprès du jeune ministre du Front populaire dès 1936. Il assure aussi le commissariat d'exposition du salon de L'Art mural de 1938⁹¹⁴.

Quatre salons ont été organisés, dont trois avant 1940. Le premier a lieu au 64^{bis} rue de la Boétie en juin 1935⁹¹⁵. Delaunay en décore l'entrée. Le deuxième est organisé à la Maison de la Culture en avril 1936⁹¹⁶. Le troisième⁹¹⁷ se tient en juin 1938 dans les locaux de *L'Écho de Paris*⁹¹⁸. Pour L'Art mural, 1937 est une année particulière, l'exposition internationale faisant office de salon grandeur nature⁹¹⁹. En 1938, le critique d'art Waldemar George fait l'éloge du troisième salon : après les deux précédents échecs, il juge celui-ci exigeant, avec sa sélection sévère et une grande variété de tendances et de genres artistiques⁹²⁰. Le critique se félicite qu'un salon qui, pour une fois, « s'assure le concours des jeunes les plus en vue et des maîtres de la peinture moderne. On trouve Derain, Matisse et Picasso au salon de L'Art mural⁹²¹ ».

⁹⁰⁸. Saint-Maur crée un panneau pour le pavillon du Rassemblement universel et de la Paix, *Les paysans*, (une toile sur contreplaqué de quatre mètres sur quatre et demi). Elle ne serait pas détruite, mais sa localisation est inconnue, sources CNAP. D'après Joëlle Moreau-Bocchino, le décès accidentel de l'épouse de l'artiste en 1937 pourrait expliquer cette panne de production.

⁹⁰⁹. Réginald Schoedelin (Bayonne, 1908-Lussas, 1988).

⁹¹⁰. Nous n'avons pas trouvé d'information biographique pour Colette Rodde.

⁹¹¹. Eugenio d'Ors (Barcelone, 1881-Vilanova i la Geltru, 1954), critique d'art et écrivain espagnol résidant à Paris, et qui, après la guerre civile d'Espagne, devint un intellectuel officiel du régime franquiste.

⁹¹². *L'Art mural*, édition catalogue critique du salon, Paris, du 4 juin au 30 juin 1935.

Le comité d'honneur MM. F. Bernouard, Bissière, Bonnard, Bouche, Jean Carlu, Jean Cassou, Chagall, Paul Colin, Docteur Debat, R. Delaunay, A. Derain, Despiaud, Drivier, Raoul Dufy, L.-P. Fargue, Paul Fierens, Gimond, Gleizes, Gromaire, J. Gruber, Max Jacob, Kandinsky, Klingsland, Landau, A. Laprade, Laurens, G. Lemarchand, André Lhote, Lipchitz, Malfray, Rolf de Maré, André Malraux, Albert Marquet, J.-J. Martel, A. de Monzie, Niclaussé, Pacon, M. Plaisant, Y.-G. Prade, Auguste Perret, Madame Pomaret, Poisson, Y. Rambosson, Henri de Ragnier, H. Sellier, André Salmon, Sévérini, P. Signac, Tournon, Mario Tozzi, L. Vauxelles, Zadkine, Zarage, Zingg.

⁹¹³. *Ibid.* Léger n'y figure curieusement pas, mais on ignore s'il s'agit d'une erreur à l'imprimerie ou non.

⁹¹⁴. René Dauthy et Pascal Rousseau, préciser la référence, *op. cit.*, p. 69.

⁹¹⁵. « L'Art mural », *Beaux-Arts*, 7 juin 1935, p. 1 et 8. L'article est intéressant car il recense de nombreux artistes participants. Voir aussi « Le Salon de l'art mural », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°6, juin 1935.

⁹¹⁶. « L'exposition de L'Art mural », *Beaux-Arts*, 5 juin 1936, p. 1 et 8 et « L'Art mural », *Beaux-Arts*, 19 juin 1936, p. 8.

⁹¹⁷. Le grincheux jovial, « L'Art mural », *Beaux-Arts*, 17 juin 1938, p. 4 et Waldemar George, « Le troisième salon d'art mural », *Beaux-Arts*, 24 juin 1938, p. 11.

⁹¹⁸. La Maison de la culture est située rue Navarin (Paris IX^e) et *L'Écho de Paris* place de l'Opéra (Paris I^{er}).

⁹¹⁹. En 1939, le salon prévu en octobre à la Galerie Charpentier, rue du Faubourg Saint-Honoré est annulé (Saint-Maur se trouve déjà en Indochine et l'Anglais Schoedelin quitte Paris pour la zone libre en juillet 1940). Le quatrième et dernier eut lieu au Palais des Papes en Avignon en 1949, voir René Dauthy, *op. cit.*, p. 39, 57-, 69 et 83.

⁹²⁰. Waldemar George, « Le troisième salon d'art mural », *op. cit.*, p.11.

⁹²¹. *Ibid.*

Ce redressement est dû à Jean Cassou, qui en est le commissaire : Matisse prête *Paysage marocain* et Picasso envoie une toile en forme de « mosaïque de couleurs chatoyantes ⁹²² ». *Beaux-Arts*, la revue de Georges Wildenstein, couvre systématiquement les événements de l'association ⁹²³, car l'un de ses jeunes journalistes, Jean-Marc Campagne, est l'un des délégués à la presse de l'association et le rédacteur en chef du catalogue du premier salon.

Ce qui frappe, dans le compte-rendu du premier salon, est qu'il semble annoncer les réalisations prolifiques de 1937, et ce dans toutes les disciplines : peinture, sculpture, tapisserie, céramique⁹²⁴. La perspective de l'exposition sert naturellement de caisse de résonance à cette « demande de murs ». La presse se fait le relais de l'enthousiasme du moment, y compris autour de l'engagement des artistes prêts à renoncer à leur individualisme des années passées. Le 18 janvier 1935, le quotidien *Comœdia* se fait immédiatement l'écho de l'aventure : « L'Art mural veut réaliser des *manifestations d'esthétiques et de techniques murales et de plein air*, ce qui nous fait songer au mur que le grand fresquiste Marcel Lenoir avait l'intention d'ériger à la gloire de Dieu, dans la rue, pour tous, rêve que la mort anéantit. [...] *Comœdia*, qui n'a jamais cessé de défendre l'art monumental, applaudit à cette initiative particulièrement heureuse à la veille de l'exposition de 1937 et souhaite chance et succès à ses auteurs⁹²⁵. » La résonance de l'événement fut certaine, en particulier dans les milieux d'avant-garde, ainsi que s'en souvient Jean-Marc Campagne dans *Quai Baudelaire*⁹²⁶.

Amédée Ozenfant est aux côtés de Saint-Maur dans cette aventure. Il en est le théoricien, et il illustre le lien avec le monde intellectuel et artistique. Avant même la création officielle de l'association en janvier 1935, le peintre publie en 1934, dans *Cahiers d'Art*, la revue avant-gardiste de Christian Zervos, son texte manifeste :

Il est certain que la peinture d'agrément (agrément cher), fût-il de très haute classe, et nous en avons, n'est plus capable de trouver de nombreux « consommateurs » : seules les œuvres assez objectives et puissantes pour faire impression, assez riches de plastique pour retenir, assez fortes de pensée et de sentiment, peuvent exciter aujourd'hui le désir de les posséder. Encore une fois, l'on ne demande plus à l'art rien que du plaisir, mais sans certainement le savoir, des incitations à une certaine attitude héroïque dont presque tous sentent la nécessité malgré le repliement égocentrique de la plupart devant les difficultés nouvelles. Dans l'absence lamentable d'unanimité, il y en a tout de même une : le besoin d'unanimité. L'art peut contribuer à la provoquer. L'art mural pourrait redevenir ce qu'il a toujours été : un excitateur, un provocateur du haut sentiment collectif. De l'extrême droite à l'extrême gauche, c'est de cela que l'on sent clairement ou non le besoin⁹²⁷.

⁹²². Ce sont les seules indications données par Waldemar George, qui ne permettent pas d'identifier les toiles par ailleurs non reproduites dans *Beaux-Arts*. Vraisemblablement parce qu'elles ne sont pas conçues à l'origine pour du monumental, mais sont le signe de soutien des deux artistes au ministère et au ministre.

⁹²³. Voir archives et bibliographie.

⁹²⁴. Article non signé, « le Salon de l'art mural », *Beaux-Arts*, n°127, 7 juin 1935, p. 1 et 8.

⁹²⁵. « Un salon de l'art mural sous la présidence d'Eugénio d'Ors est créé à Paris », *Comœdia*, 18 janvier 1935.

⁹²⁶. Jean-Marc Campagne, « Quai Baudelaire », *Petit journal de l'exposition Saint-Maur*, musée Vivienne de Compiègne, 9 août-22 août 1980.

⁹²⁷. Amédée Ozenfant, « L'art mural », *Cahiers d'Art*, n° 9-10, Paris, 1934, p. 274.

Ozenfant complète son texte par des consignes de participation au premier salon à venir. Puis, dans le catalogue du salon de janvier 1935, il récidive avec un texte très efficace et drôle, « Mur d'abord », dans lequel il récuse toute ségrégation esthétique et attaque frontalement les architectes : « Pour l'heure, beaucoup d'architectes, et parmi les meilleurs, sont encore hostiles au peintre et au sculpteur. Ils se croient ainsi être d'avant-garde : ils sont encore en 1920, à l'heure du grand nettoyage nécessaire. Le nettoyage par le vide est fait. Être propre n'est pas un art⁹²⁸. » Simultanément enfin, Ozenfant donne un article à *L'Encyclopédie française*⁹²⁹ sur le sujet. Une publication dont l'impact est tout aussi fort que le salon.

Le tome 16 de *L'Encyclopédie française*, « Arts dans le monde intellectuel, artistique et politique et littératures dans la société contemporaine », est publié en 1935 sous la direction artistique de Pierre Abraham (1892-1974)⁹³⁰. Après une présentation chronologique des grandes périodes de l'histoire de l'art jusqu'au XIX^e siècle, le volume dresse un panorama contemporain. À la demande de Lucien Febvre, Georges Huisman rédige, dans l'introduction chronologique, un portrait esthétique du Moyen-Âge. Le volume lui-même est organisé en deux parties, « L'ouvrier » et « L'utilisateur », qui reflètent la problématique contemporaine de la culture de masse. La seconde partie, « L'utilisateur », est elle-même organisée en quatre chapitres : 1. L'art et la société ; 2. Les besoins collectifs et les arts de l'espace ; 3. Les besoins collectifs et la musique ; 4. Les besoins collectifs et le spectacle. Élie Faure, auteur du premier chapitre, se voit réserver la place incontestée d'historien de l'art et du sociologue contemporain. Ce qui intéresse ici sont les rédacteurs à qui Abraham confie le chapitre 2, consacré aux arts de l'espace. Il est introduit par Le Corbusier. Auguste Perret rédige l'article consacré à l'architecture. A.-H. Martinie⁹³¹ écrit sur la sculpture. Maurice Denis, Amédée Ozenfant et Fernand Léger se chargent de l'article sur la peinture. Enfin, André Vigneau⁹³² traite de la photographie.

Choisir, pour le traitement de la peinture contemporaine, la question de la peinture monumentale n'était pas neutre. Faire entendre la voix du doyen fresquist Denis, du théoricien Ozenfant et du moderniste Léger non plus. Dans cet opus, Léger privilégie l'idée de couleur, cette « nécessité vitale ». Il formalise ses notions autour de la couleur pure, de l'objet, du contraste⁹³³. Le texte d'Ozenfant, « La

⁹²⁸. Amédée Ozenfant, « Mur d'abord », Édition catalogue critique du Salon de l'Art mural, Paris, juin 1935,

⁹²⁹. Anatole de Monzie (dir.), *L'Encyclopédie française*, tome 16 : Arts et littératures dans la société contemporaine, Pierre Abraham (dir.), Paris, Société nouvelle de *L'Encyclopédie française*, 1935.

⁹³⁰. Polytechnicien, Pierre Abraham (1892-1974) fait la guerre de 1914-1918 comme officier aviateur. Après le conflit, poussé par son frère aîné, l'écrivain Jean-Richard Bloch (1884-1947), il débute une activité de critique dans les journaux et revues. Il collabore en particulier à la revue *Europe* dès sa fondation en 1923 et en assure la direction après la Seconde Guerre mondiale. Lucien Febvre et Anatole de Monzie lui confient la direction éditoriale du volume de *L'Encyclopédie française* consacré aux arts et à la littérature.

⁹³¹. Homme de lettres, historien d'art et photographe, ami de Georges Huisman, A. H. Martinie fut l'un des rédacteurs de *L'Histoire générale de l'art*.

⁹³². Photographe et cinéaste français, André Vigneau (1892-1968) est l'un des premiers photographes à réaliser des couvertures photographiques de livres, notamment pour des romans de Simenon. Dans le cadre de l'exposition universelle de 1937, il réalise, en tant qu'architecte décorateur, une présentation de la Coopération intellectuelle avec Jean Lurçat et Georges-Henri Rivière.

⁹³³. Fernand Léger, « La peinture et la cité », A. de Monzie (dir.), Pierre Abraham (dir.), *L'Encyclopédie française*, « Arts et Littératures I », tome 16, *op. cit.*, p. 16.70-6.

peinture murale, divorce de l'architecture et de la peinture »⁹³⁴, est, de fait, le plus éclairant de toute la pensée contemporaine sur le sujet. Son introduction historique analyse la rupture entre architecture et peinture : la révolution impressionniste et le goût quasi exclusif de la peinture de chevalet qu'elle a entraîné ; l'individualisme, voire l'égotisme, de la société industrielle et financière, avec l'émergence du marché de l'art moderne. De cette nouvelle société industrielle et mondiale de la seconde moitié du XIX^e siècle n'émerge selon lui aucune aspiration commune, aucun mécène collectif, et ceci tarit la source de la création artistique monumentale. Pour Ozenfant, le dernier héros de la peinture murale est Puvis de Chavannes (1824-1898) :

Puvis de Chavannes reçut de vastes murs à couvrir : Poitiers (1874), Panthéon (1876), Lyon (1884), Sorbonne (1888), Hôtel de ville de Paris (1890-93), Boston (1896). Œuvre métriquement aussi considérable que celle d'un Tintoret ou d'un Véronèse. Ce fut le dernier peintre de grande classe qui put exécuter une œuvre réellement vaste. Chavannes mourut en 1898. Sa mort coïncide avec la régression brusque des arts majeurs associés à l'architecture. Phénomène quasi-instantané, tout nouveau et, à première vue fort surprenant. Provenait-il de l'absence subite d'artistes spécialisés en arts muraux ? Si des commandes avaient été passées à Gauguin, à Seurat, ils eussent aisément créé des œuvres de grandes dimensions très adaptées au mur, car leurs œuvres tendaient précisément au monumental : *La Grande Jatte* de Seurat, en grand format, eût fait une admirable peinture murale. En réalité, entre 1900 et 1934, il n'y eut que de très rares commandes, et à de très petites doses⁹³⁵.

Ozenfant poursuit l'explication de ce divorce entre architecture et peinture au début du XX^e siècle : l'innovation technique du béton armé, les changements du décor de la vie urbaine, les voyages, les transports, l'hygiénisme, etc., ont contribué à rendre la demeure beaucoup moins fondamentale. Les dépenses de décorations ne font pas le poids face à de nouvelles offres de loisirs répondant davantage à l'évolution du goût et des nécessités du confort. On ne sait pas non plus défendre le bien-fondé de dépenses jugées somptuaires dans les temps de crise économique. Parallèlement, l'architecte s'attribue le rôle de décideur et de créateur exclusif, oubliant tout autre art décoratif : peinture, céramique, verrerie, tapisserie. Ozenfant espère la renaissance d'une capacité au travail collectif que lui aussi observe à l'étranger :

Les arts muraux n'ont jamais prospéré que dans les époques où le sens collectif existait. En Italie, autour de l'idée nationale, s'est créée une atmosphère déjà moins hostile aux arts d'usage collectif. L'Union soviétique demande des peintures de grand format pour les palais publics, les bureaux, les cercles d'usine etc. Il semble, à vrai dire, que l'URSS ne soit pas encore équipée esthétiquement et techniquement pour leur réussite immédiate : une école et une technique ne s'improvisent pas. Du moins l'atmosphère est favorable, puisqu'il y a demande⁹³⁶.

⁹³⁴. Amédée Ozenfant, « La peinture murale, divorce de l'architecture et de la peinture », in A. de Monzie (dir.), *L'Encyclopédie française*, tome 16, Pierre Abraham (dir.), *op. cit.*, p. 16-70 et 2-6.

⁹³⁵. *Ibid.*

⁹³⁶. *Ibid.*

Et Ozenfant de regretter que le seul art mural réellement mis en œuvre soit celui de l’affiche, signe que « les besoins économiques dirigent, avant d’être dirigés⁹³⁷ ». Il considère du coup qu’à l’heure actuelle, seul l’État reste en mesure de relancer la production murale : « L’usage privé des arts muraux ayant pour ainsi dire totalement disparu, l’État et les municipalités sont devenus pratiquement les seuls clients qui pourraient matériellement, en France, passer des commandes⁹³⁸. »

Méthode

Le fait accompli : preuve par l'exemple

M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, vient de faire décorer les deux parloirs du lycée Janson-de-Sailly, par de jeunes artistes choisis parmi les plus marquant de notre école de peinture contemporaine : ce sont : MM. Maurice Guy-Loë, chef d’équipe, Antral, Brianchon, Jacquemin, Lardin, Planson, Poncelet, Maximilien Vox. Cette heureuse initiative, dont la réussite est complète, sera, espérons-le, bientôt renouvelée. Il y a encore beaucoup de murs nus et... d’artistes de talent.

La réalisation de Janson-de-Sailly prouve – et cela est de grande importance en ce moment, où, pour remédier à la crise, les travaux collectifs sont à l’ordre du jour – qu’avec des talents et des esprits différents on peut créer une œuvre homogène et coordonnée⁹³⁹.

L’entrée du lycée Janson-de-Sailly ouvre sur une galerie flanquée de chaque côté de deux parloirs de dimensions imposantes. Aujourd’hui encore, on peut découvrir leur décoration, confiée en 1935 par Georges Huisman à un collectif de jeunes artistes de moins de 40 ans.

Le 17 avril 1935, le registre des commandes de décorations murales de la direction générale des Beaux-arts⁹⁴⁰ répertorie une seule commande au peintre Maurice Guy-Loë (1898-1991)⁹⁴¹ d’un montant de soixante mille francs, pour la décoration des deux parloirs. Elle est soldée dix mois plus tard dans son intégralité le 25 février 1936⁹⁴² et elle a donc concerné huit personnes : le chef d’équipe, quatre peintres et trois peintres décorateurs.

⁹³⁷. *Ibid.*

⁹³⁸. *Ibid.*

⁹³⁹. « M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, vient de faire décorer les deux parloirs du lycée Janson-de-Sailly », *L’Art et les Artistes*, n° 162, décembre 1935, p. 102-103.

⁹⁴⁰. AN- F²¹/4158, commande le 17 avril 1935 à Maurice Guy-Loë pour la décoration de Janson-de-Sailly indiquée dans le registre de commandes de la direction générale des Beaux-Arts.

⁹⁴¹. Entré à 14 ans à l’École nationale des arts décoratifs et l’année suivante, en 1913, à l’École nationale des beaux-arts, Guy Loë (1898-1991) fut l’élève de Fernand Cormon et de Raphaël Collin. Lauréat de la fondation américaine Blumenthal en 1922, il se consacre librement à son art et réaliser de nombreuses décorations murales, dont le lycée Janson-de-Sailly et l’église Saint-Ferdinand-des-Ternes. En même temps se manifeste chez lui une autre vocation qui finit par l’accaparer totalement : le soutien aux artistes. À cette fin, il suscite d’abord la création d’une association Blumenthal, puis dirige l’Entr’aide des artistes pendant l’Occupation. En 1944, il fonde à Nogent-sur-Marne, une maison nationale des artistes, voir www.imec-archives.com, consulté en juin 2013.

⁹⁴². AN-F²¹/4158, registre de commandes de la direction générale des Beaux-Arts.

Le premier parloir, ou « parloir des grands⁹⁴³ », dans son état d'origine, abrite la décoration intégralement réalisée par Maurice Guy-Loë, chef d'équipe des peintres-décorateurs, dont au moins un, André Jacquemin, a signé les portraits en pied de Villon, La Fontaine, Molière, Voltaire et Hugo sur les colonnes portantes de la salle. Dans un décor bucolique évoquant l'Arcadie, Guy-Loë a représenté une allégorie de la connaissance et des arts, dans laquelle de jeunes muses s'ébattent dans le paysage idéalisé de l'Île de France avec dans un cartouche, peint par le typographe d'art Maximilien Vox⁹⁴⁴ : « L'esprit grec qu'ordonna d'abord la Rome antique/ Chez nous s'est nuancé de brume romantique/ Dans ces lieux où la Seine unit la Marne et l'Oise / L'âme antique s'unit à notre âme gauloise. »

Rien ne nous a permis d'identifier formellement la contribution du peintre Lardin, mentionné par *L'Art et les Artistes*. Deux artistes du nom de Lardin, l'un prénommé Pierre et l'autre Jacques, ont été bénéficiaires de la bourse Blumenthal dans la catégorie « artiste-décorateur » : Pierre en 1932, Jacques en 1938⁹⁴⁵. On est dès lors tenté d'émettre l'hypothèse qu'il s'agit de Pierre Lardin, qui pourrait avoir secondé Guy-Loë dans la réalisation des paysages qui couvrent l'intégralité des murs du parloir⁹⁴⁶. La décoration autonome de Guy-Loë à notre goût d'aujourd'hui montre peu de qualité plastique (qu'il s'agisse du dessin ou de la couleur), qui puise son inspiration de façon assez mal comprise chez Puvis de Chavannes. Cette décoration reste finalement dans la tradition des décors de la troisième République.

L'impression est différente dans l'autre parloir, ou « parloir des petits⁹⁴⁷ ». Restauré, il sert toujours de salle de réunions et de conseils. Bordé en longueur par de grandes baies vitrées donnant sur la rue d'un côté, sur la cour d'honneur de l'autre, il abrite dans ses deux largeurs quatre toiles marouflées glissées dans les boiseries de part et d'autre des cheminées qui se font face : *Les arts ou la forêt* d'André Planson (1898-1981)⁹⁴⁸, et *Les loisirs citadins*⁹⁴⁹ de Maurice Brianchon (1899-1979)⁹⁵⁰. Leur

⁹⁴³. Gaston Poulain, « Une équipe d'artistes lauréats de la Fondation Blumenthal décore le lycée Janson-de Sailly. C'est une heureuse initiative de M. Huisman », *Comedia*, 27 décembre 1935.

⁹⁴⁴. Après la Première Guerre mondiale, Maximilien Vox (Condé-sur-Noireau, 1894-Lurs, 1974) débute dans l'univers typographique en illustrant des œuvres célèbres (comme l'édition des œuvres complètes de Molière publiée en 1928). Il collabore à la revue de Charles Peignot (1897-1983), *Arts et métiers graphiques*, qui paraît de 1927 à 1939, et s'intéresse alors de plus près à la typographie d'art en étudiant les proportions de nouvelles lettres pour les frontispices et la mise en pages. Devenu professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts, il est, au début des années 1940, chargé de promouvoir la typographie : il crée alors l'Union bibliophile de France, voir www.imec.archives.com, consulté en juin 2013.

⁹⁴⁵. Maximilien Gauthier, *La Fondation américaine Blumenthal pour la pensée et l'art français*, Paris, PUF, 1974, p. 115.

⁹⁴⁶. Et/ou réaliser le décor de fleurettes de l'autre parloir.

⁹⁴⁷. Gaston Poulain, *op. cit.*

⁹⁴⁸. André Planson (La Ferté-sous-Jouarre, 1898-Neuilly, 1981) suit quelque temps les cours de l'Académie Ranson puis voyage en Provence, Italie, Grèce, Bretagne. En 1933, il reçoit le prix Blumenthal. L'État charge l'artiste d'importants travaux : le lycée Janson-de-Sailly, le lycée d'Enghien, le théâtre du palais de Chaillot, l'Institut agronomique de France, l'Institut français d'Athènes, l'hôpital Gustave-Roussy à Villejuif, l'école du Pâtis dans sa ville natale. Il participe à la biennale de Venise en 1938, à celle de Sao-Paulo en 1949. On lui consacre une rétrospective au musée Rath à Genève en 1952 et une exposition au musée Galliera à Paris en 1960. Sa carrière est couronnée par son élection à l'Institut cette même année, voir www.la-ferte-sous-jouarre.fr/culture/museeplanson, consulté en juin 2013.

⁹⁴⁹. Gaston Poulain parle pour l'œuvre de Planson d'un champ d'aviation, ce qui n'est pas explicite malgré la présence d'un militaire.

⁹⁵⁰. Maurice Brianchon (Fresnay-sur-Sarthe, 1899-Paris, 1979) entre en 1917 à l'École des arts décoratifs de Paris et suit les cours d'Eugène Morand. En 1922, il partage un atelier avec Legueult. En 1924, il est lauréat du prix Blumenthal, ce qui lui permet de voyager en Espagne. Brianchon a décoré Janson-de-Sailly (1934), le palais de Chaillot (1937) et

faisant pendant, on trouve des scènes de travail, *La mer* de Robert Antral (1895-1939)⁹⁵¹ et *La campagne* de Maurice Poncelet (1897-1978)⁹⁵². Un décor de fleurettes, rose sur fond beige, habille le restant des murs tandis qu'une phrase latine en frise embrasse la salle à son sommet⁹⁵³. Les quatre jeunes artistes étaient lauréats du prix Blumenthal : Brianchon en 1924, Antral en 1926, Poncelet en 1930 et Planson en 1932. L'un d'eux, Robert Antral disparaît précocement en 1939, et deux autres, Brianchon et Planson, verront leur notoriété se confirmer après la Seconde Guerre mondiale avec le groupe des « peintres de la réalité poétique⁹⁵⁴ », ainsi que les nommera alors Gisèle d'Assailly⁹⁵⁵. Si les styles sont éclectiques et l'iconographie des loisirs finalement assez incertaine, on peut rester sensible à la découverte de ces décors, en particulier dans le travail de Poncelet et Antral aux thèmes conjoints du bûcheron et du pêcheur. Ces deux derniers panneaux présentent en effet une réelle force picturale, tout comme un intérêt historique véritable (la solitude des travailleurs).

Il est vraisemblable que le goût de Georges Huisman, comme le nôtre aujourd'hui et pour les mêmes raisons, lui faisait préférer les réalisations d'Antral et Poncelet sur le thème du travail, car empruntées d'une réalité à la fois sociale et poétique inspirée de leur temps. Dans ses papiers privés, trois lettres de Poncelet postérieures à 1945 sont une preuve de l'estime entre les deux hommes⁹⁵⁶. Celle de Huisman pour Antral est présente dans l'hommage posthume que lui rend le directeur des Beaux-Arts au Salon des artistes indépendants en 1940⁹⁵⁷, avec les extraits ci-dessous où il s'exprime de façon un peu plus personnelle,

À son image, l'art d'Antral est âpre, volontaire avec quelque chose d'un peu tendu qui contribue à sa grandeur. Paysagiste avant tout, il était attiré par les aspects les plus rudes de la nature. Il était le peintre des ciels mouillés, des horizons, des dunes désertes, des petits ports où l'on semble toujours percevoir l'appel sombre d'un lointain cargo.

créé des cartons de tapisseries pour les Gobelins, voir François Daulte, *Les Peintres de la réalité poétique*, catalogue d'exposition du 30 avril au 29 mai 1994, Palais des expositions, Genève, 1994.

⁹⁵¹. Robert Antral (Châlons-sur-Marne, 1895-Paris, 1939) voit ses études à l'École des arts décoratifs de Paris interrompues par la guerre de 1914-1918, d'où il revient blessé. Il fréquente l'atelier de Cormon. Il obtient le prix Blumenthal en 1926. Il illustre de nombreux ouvrages pour Mac Orlan (*À huis clos*, 1920), Maurice Genevoix (*La Boîte à pêche*, 1933), Rudyard Kipling (*Les Meilleurs Contes*, en 1938). À sa mort en 1939, Georges Huisman lui rend hommage dans la revue *Beaux-Arts*, « Antral », *Beaux-Arts*, Paris, 15 janvier 1940.

⁹⁵². Élève de Cormon à l'École des beaux-arts en 1920, Maurice Georges Poncelet (Mulhouse, 1897-Port Vendres, 1978) a été soutenu au début de sa carrière par une critique favorable, en particulier de la part de Waldemar George. Il obtient le prix Blumenthal en 1930. Dans un style réaliste aux tons clairs, il a produit de nombreux panneaux muraux : Janson-de-Sailly (1934), le palais de la Découverte (1937), la mairie de Talence (1938).

⁹⁵³. « Animo imperabit sapiens stultus serviet gravis et fortis civit tradet se totum reipublicae amicitia pares aut accipit aut facit ingeni egregia facinora immortalia sunt aliud. »

⁹⁵⁴. Les peintres de la réalité poétique sont au nombre de huit : Maurice Brianchon, Christian Caillard, Jules Cavaillès, Raymond Legueult, Roger Limouse, Roland Oudot, André Planson, Kostia Téréchkovitch, voir François Daulte, *op. cit.*

⁹⁵⁵. Gisèle d'Assailly, *Les Peintres de la réalité poétique*, Paris, Julliard, 1949.

⁹⁵⁶. Voir archives et bibliographie.

⁹⁵⁷. « Au Salon des artistes indépendants figurera cette année, non pas une rétrospective, mais un ensemble de quinze œuvres de Robert-Louis Antral mort, on le sait, il y a quelques mois, trop jeune, quand s'ouvrira devant lui une brillante carrière. Mme Antral a bien voulu prêter les toiles que l'on verra au Salon. De son côté, M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, qui avait su apprécier le talent d'Antral, a tenu à rappeler le souvenir de ce bel artiste », *Beaux-Arts*, 1^{er} mars 1940.

Quand il peignait Paris, c'était le Paris pluvieux, avec une préférence pour les quais de la Seine et les canaux de la Villette. Il aimait les quartiers populaires. Même ses tableaux vides de personnages nous semblent toujours peuplés d'invisibles présences. Avec discrétion, Antral traduisait son sentiment profond de la misère humaine.

En parlant aussi de lui-même :

S'il me fallait traduire d'un mot l'impression que je ressens devant l'œuvre d'Antral, je parlerais de sa franchise. Elle est franche dans sa touche et dans son équilibre. D'un trait exact, concis, incisif, l'artiste va droit à l'essentiel. Sa couleur, si personnelle dans ses gammes de bleus, de verts ou de gris, est commandée par le graphisme. Avec d'autres moyens que les impressionnistes, il excelle à traduire les nuances fugitives de l'atmosphère.

Son talent d'aquarelliste est particulièrement original et sérieux. Il ne succombe jamais aux facilités de la technique. Rien n'est laissé aux hasards heureux de la tache d'eau. Ses aquarelles sont marquées d'une énergie aussi stricte que ses tableaux à l'huile : aussi possèdent-elles, avec toutes les ressources de la transparence et de la fluidité, une sorte de carrure qui nous les fait placer au premier rang de son œuvre⁹⁵⁸.

Dans la presse, la réception des décors de Janson est positive tant au plan esthétique que social, et les journalistes appellent à étendre l'expérience.

La généreuse tentative de M. Huisman, comprise, continuée, s'étendant aussi à la sculpture, aura un double avantage ; elle permettra d'environner l'enfance de toutes les séductions de l'art⁹⁵⁹, de lui en permettre la compréhension, en formant son goût, et de lui apprendre que le beau, et même l'agréable peuvent aussi devenir utile. En même temps elle apportera aux artistes contemporains, victimes des temps difficiles, la possibilité de trouver des moyens matériels d'existence en poursuivant leur tâche⁹⁶⁰.

À Janson, les usagers aussi ont dû marquer leur satisfaction. Le 1^{er} mars 1937, le registre des commandes de la direction générale des Beaux-Arts fait état d'une nouvelle commande à Jean Dreyfus-Stern (1890-1969) et Roger Worms (1907-1980), qui se voient confier la décoration de la salle de gymnastique du lycée. Au premier est allouée une somme de quinze mille francs, au second de cinq mille: ce dernier a tout juste 30 ans. Les deux commandes sont soldées le 10 avril 1937⁹⁶¹. Cette salle n'existe plus aujourd'hui et les décorations sont peut-être détruites, en tout cas invisibles⁹⁶². La décoration de Worms est toutefois reproduite dans *Beaux-Arts* le 25 mars 1938⁹⁶³ et le CNAP en conserve l'esquisse. Le dossier archivé du peintre ne contient pas de document antérieur à décembre 1940. À six mois près, la mandature de Huisman est terminée et les documents conservés montrent l'antisémitisme des

⁹⁵⁸. Georges Huisman, « Hommage à Louis-Robert Antral », *Beaux-Arts*, 1^{er} mars 1940.

⁹⁵⁹. On rappelle que Georges Huisman en rêvait déjà en 1927 : « Partout, dans l'école, les yeux de l'enfant doivent pouvoir se fixer sur de jolis spectacles, sur des reproductions et sur des œuvres qui provoquent l'émotion esthétique. On ne saura jamais faire entrer assez tôt la notion de la beauté dans les regards clairs des écoliers », « Propos de rentrée. Où en est notre architecture scolaire ? », *La Lumière*, Paris, 15 octobre 1927, p. 14.

⁹⁶⁰. Anne Fouqueray, « L'art au Lycée. La décoration de Janson-de-Sailly », *Le Journal*, 28 janvier 1936.

⁹⁶¹. AN-F21/4158.

⁹⁶². Ce sont les seules informations obtenues du lycée lors de la visite avec Mme Bernadou, assistante de Mme Anny Forestier, proviseure de Janson-de-Sailly, le 1^{er} décembre 2011.

⁹⁶³. Raymond Cogniat, *Beaux-Arts*, 25 mars 1938, p. 3.

années 1930 et le basculement dans l'administration, du jour au lendemain, à l'égard des fonctionnaires et artistes juifs⁹⁶⁴.

Quel est l'intérêt particulier de cette réalisation à Janson-de-Sailly ? Tout d'abord, elle est la première du genre. Elle constitue la démonstration qu'un programme public de décorations murales peut être mis en place. Elle affirme que la volonté de l'administration prime sur le peu de moyens disponibles. Elle convainc que les artistes peuvent endosser un rôle social. Enfin, en faisant appel à des artistes récompensés par la fondation Blumenthal, elle se veut esthétiquement exigeante.

Il faut reconnaître ici la marque du directeur général des Beaux-Arts : une politique du fait accompli pour faire bouger l'administration dont il a la charge, et passer outre les réticences. Cette réalisation de Janson se devait évidemment d'être exemplaire. Pour travailler vite et bien, Huisman s'entoura de collaborateurs acquis à sa cause. À Janson tout d'abord : il fut facile à l'ancien élève et professeur de convaincre la direction du lycée de mener l'expérience avec lui⁹⁶⁵. Apres des artistes ensuite : il fut facile de mettre le projet dans les mains du président et créateur de l'Association Florence Blumenthal : Maurice Guy-Loë⁹⁶⁶. Georges Huisman, en effet, siège au conseil d'administration de la fondation Blumenthal, fondation américaine pour la pensée et l'art français. Les statuts prévoyaient que le directeur général des Beaux-Arts de la France en était le vice-président. Le conservateur du Musée du Jeu de Paume, André Dezarrois, en était le secrétaire général⁹⁶⁷.

Florence (1873-1930) et Georges Blumenthal (1858-1941)⁹⁶⁸ représentent un cas exemplaire de philanthropes américains⁹⁶⁹. Après la Première Guerre mondiale, ils partagèrent leur temps entre les États-Unis et la France, contribuant aux échanges artistiques entre les deux pays comme au soutien de jeunes artistes français distingués par leurs pairs. Le décès de leur fils unique les conduit à se consacrer à la

⁹⁶⁴. Lettre de Roger Worms à Monsieur Ladoué, le 6 décembre 1940 et lettre de Pierre Ladoué à Monsieur le directeur général des Beaux-Arts, le 7 décembre 1940, CNAP, dossier de l'artiste Roger Worms. Dans une lettre à Louis Hautecœur, le remplaçant de Jean Cassou au Musée d'art moderne, Pierre Ladoué, demande l'autorisation d'un « encouragement artistique qui resterait secret » en faveur du « jeune artiste juif, qui mérite, à beaucoup d'égards, cette marque d'intérêt ». Pierre Ladoué accompagne son courrier d'une lettre de Roger Worms, qui justifie les faits militaires de sa famille : « Roger Worms, né à Epernay (Marne) le 19 juin 1907. Ancien combattant 39-40 au 219^e RI à Mézières Charleville. Père ancien combattant 14-18 blessé à Verdun, né à Reims (Marne). Mère française née à Verdun (Meuse). Grand-père paternel né à Metz, ancien combattant de 70, médaillé, sept ans de service militaire. Grand-père maternel, ancien combattant de 70, sept ans de service aux colonies (médaillon des colonies). Arrière grand-père paternel 15 ans de campagne sous Napoléon I^{er}. »

⁹⁶⁵. Dans la presse, l'inverse est plutôt présenté : « Lorsque M. Clermont, le distingué proviseur de Janson-de-Sailly exprima à M. Georges Huisman, le désir d'enrichir de peintures les parloirs de cette grande institution qui ne compte pas moins de mille quatre cents élèves, le directeur général des Beaux-Arts ne prit pas une solution de paresse », Gaston Poulain, *Comoedia, op. cit.*

⁹⁶⁶. Voir *supra*. Maurice Guy-Loë assure la présidence de l'Association Florence Blumenthal de 1935 à 1949.

⁹⁶⁷. La fondation a selon ses statuts un président, Georges Blumenthal, une présidente pour le comité exécutif français, Florence Blumenthal, un vice-président, le directeur général des Beaux-Arts de la France et un secrétaire général. À sa création en 1920, le comité exécutif français est donc composé de Florence Blumenthal, Paul Léon et André Dezarrois, conservateur-adjoint du musée du Luxembourg, qui en est le secrétaire général. En 1934, Georges Blumenthal remplace son épouse décédée et Georges Huisman remplace Paul Léon.

⁹⁶⁸. Né à Francfort, Georges Blumenthal s'exile aux États-Unis pour faire une carrière dans la banque et devient rapidement un des membres dirigeants de la banque Lazare (1893). Il abandonne ses activités bancaires au moment de la Première Guerre mondiale et se consacre à la présidence de l'hôpital du Mont-Sinaï, qu'il a contribué à créer.

⁹⁶⁹. Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Le mécénat artistique américain d'après les archives privées Paul Léon (1919-1933) », *Les Américains et la France 1917-1947, op. cit.*, p. 64-73.

philanthropie, ainsi que le relate Maximilien Gauthier dans son ouvrage consacré à la fondation⁹⁷⁰. En 1925, le couple s'installe à Paris, se consacre à la Fondation pour la pensée et l'art français, baptisée ainsi par Paul Valéry⁹⁷¹. Ils permirent aussi la création d'un service d'otorhinolaryngologie à l'hôpital des enfants malades de Necker. En 1934, Georges Blumenthal était par ailleurs membre fondateur et donateur du Metropolitan Museum de New York.

Grâce au concours d'autres philanthropes américains, sa fondation délivre tous les deux ans des bourses à quatorze artistes choisis parmi sept disciplines : littérature, peinture, sculpture, arts décoratifs, architecture, gravure, musique⁹⁷². Les jurys sont composés de dix membres par discipline, trois d'entre eux étant de droit les personnalités du Comité exécutif. Ces bourses – de six mille puis dix mille francs – permettaient à un artiste, dans cette période de l'entre-deux-guerres, de vivre pendant deux ans sans peur du lendemain. Gauthier cite à ce sujet le témoignage de l'écrivain Jacques Rivière (lauréat en 1920), du peintre Christian Caillard (lauréat en 1934), du sculpteur Charles Malfray (lauréat en 1938)⁹⁷³. En 1929, à l'initiative de Maurice Guy-Loé, les artistes lauréats de la fondation se sont regroupés dans l'Association Florence Blumenthal. Cette dernière est reconnue d'utilité publique sous le mandat de Georges Huisman en 1937. Un fascicule est alors publié en 1938 : il reproduit le décret de reconnaissance d'utilité publique du 11 avril 1937 et rappelle ainsi objet et raison d'être de la fondation et de l'association :

Les Maîtres de la pensée et l'art français désignent tous les deux ans (depuis 1920 et conformément aux statuts de la fondation américaine) quatorze artistes, plasticiens, écrivains, compositeurs de musique, choisis sans aucune contrainte quant à l'orientation esthétique de leur production, et représentant toutes les tendances de l'heure actuelle.

Tous les anciens lauréats de cette Fondation américaine pour la pensée et l'art français, unis par leurs communes aspirations, se sont groupés en une association, reconnue comme établissement d'utilité publique, et subventionnée par l'État.

Cette association organise à Paris, en Province et à l'Étranger : pour ses plasticiens des expositions, pour ses compositeurs des auditions et des concerts ; pour ses littérateurs, elle a créé des éditions de recueils littéraires, des plaquettes, organise des conférences et des matinées poétiques. Cette activité réalise les désirs des fondateurs américains qui ont voulu encourager le rayonnement de la pensée et de l'art Français⁹⁷⁴.

Nomination d'un inspecteur général des Beaux-Arts, Robert Rey

Par une heureuse conjoncture, l'État, pauvre par principe, eut l'idée d'offrir, à ceux [les artistes] que la dureté des temps touchait ainsi, des possibilités qu'on avait jusqu'alors presque exclusivement réservées aux talents consacrés par la renommée

⁹⁷⁰. Maximilien Gauthier, *op. cit.*, p. 8-22. Ce volume a été publié à l'occasion du centenaire de la naissance de Florence Blumenthal.

⁹⁷¹. *Ibid.*, p. 10.

⁹⁷². Le cinéma, en pleine mutation du muet au parlant dans les années vingt, et nouvel enjeu artistique et économique entre les États-Unis et la France, n'est pas encore considéré comme une discipline artistique à part entière.

⁹⁷³. Maximilien Gauthier, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁷⁴. *Association Blumenthal*, Paris, 1938, p. 1.

officielle. Tandis que les artistes apportaient, d'une part, une sorte de désintérêt appris à l'école du malheur, l'État risquait allégrement la grande expérience jusqu'alors prudemment différée : elle consistait à faire partir, en faveur de plusieurs d'entre eux pour commencer, un premier train de commandes. Il ne s'agissait plus d'acheter ça et là un tableau de chevalet sans destination préconçue, mais au contraire de donner à ces hommes – dont, je le répète, beaucoup sont de très jeunes hommes – la possibilité optima : celle de réaliser ce qui est le rêve de presque tous les artistes complets, la décoration d'une grande surface murale⁹⁷⁵.

La nomination de Robert Rey a déjà été évoquée au premier chapitre⁹⁷⁶. C'était un moyen pour Georges Huisman de s'entourer d'hommes compétents, capables de l'aider à innover ou à réformer au cœur même de l'administration centrale qu'il dirige. Pour dresser le portrait de Robert Rey (1888-1964) et mieux comprendre sa mission et son exercice, les sources principales ont été les informations du fichier « Personnel » de la documentation du Louvre⁹⁷⁷, le mémoire⁹⁷⁸ que lui a consacré Joëlle Bocchino⁹⁷⁹ et un beau livre publié récemment sur sa famille⁹⁸⁰. La lecture de son livre de 1941 *La Peinture moderne ou l'art sans métier*⁹⁸¹, l'analyse qu'en a donnée Laurence Bertrand-Dorléac⁹⁸² et un entretien avec Denis Huisman à son sujet, seront commentés en dernière partie.

« Inspecteur général des Beaux-Arts et des musées » : tel est l'intitulé du poste confié à Robert Rey en décembre 1936. L'annonce dans la presse artistique précise la mission : « Il est chargé plus spécialement d'établir le statut des musées de province, de contrôler leur présentation, de diriger leurs expositions. Il établira en outre une liaison régulière avec les artistes, suivra leurs travaux, surveillera l'exécution des commandes⁹⁸³. »

Georges Huisman fait donc venir à la direction générale des Beaux-Arts un conservateur qui connaît bien les artistes contemporains français, et aussi la muséographie pour avoir été l'adjoint de 1925 à 1930 de Louis Hauteœur au musée du Luxembourg. Avant qu'ouvre le Musée national d'art contemporain en 1937, la

⁹⁷⁵. Robert Rey, « L'art mural et l'État », *L'Art et les Artistes*, Paris, n° 185, mars 1938, p. 193-198.

⁹⁷⁶. Voir *supra* deuxième partie, chapitre 1.

⁹⁷⁷. Fiche Rey Robert, archives du Louvre, fichier alphabétique des personnels de la direction des Musées nationaux.

⁹⁷⁸. Joëlle Moreau-Bocchino, *Robert Rey : historien et critique d'art*, université Paris-Nanterre, mémoire de DEA Art contemporain, Paris, 1993-1994.

⁹⁷⁹. L'historienne d'art est substitut général à la Cour d'appel de Riom. Elle a également consacré un travail de repérage aux œuvres exposées à l'exposition internationale de 1937 par pavillon qui, avec la liste établie par Yves Badetz en 2006 des œuvres provenant de l'exposition 1937 inscrites sur les registres d'inventaire du Mobilier national faisait partie de la documentation première de la mission de récolement du CNAF 1997-2007.

⁹⁸⁰. Thierry Secrétan, *Robert, Denise et Victor Rey (1914-1918). Le Temps de nous aimer. Courriers de guerre*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012.

⁹⁸¹. Robert Rey, *La Peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, PUF, 1941, coll. *Que sais-je ?* n° 28.

⁹⁸². Laurence Bertrand-Dorléac, « L'École de Paris : un problème de définition », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, Brésil, n°2, 1995-1996, www.unicamp.br/chaa/rhaa/.../Revista%2020-%20-%20artigo%2019.pdf, consulté en juillet 2014.

⁹⁸³. *Beaux-Arts*, 8 janvier 1937 : « M. Robert Rey, conservateur du château de Fontainebleau, quitte la demeure royale où il déploya une si heureuse activité et où son administration et sa science seront également regrettées. Il est, en effet, appelé par M. Georges Huisman au poste d'inspecteur général des Beaux-Arts. On sait qu'il y a bien longtemps que n'avait été faite une nomination à telle fonction. Celle-ci semblait tomber en désuétude. M. R. Rey saura y déployer un zèle intelligent et efficace. Il est chargé plus spécialement d'établir le statut des musées de province, de contrôler leur présentation, de diriger leurs expositions. Il établira en outre une liaison régulière avec les artistes, suivra leurs travaux, surveillera l'exécution des commandes. »

création d'une section de peinture étrangère indépendante, installée au musée du Jeu de Paume en 1922 et dirigée par André Dezarrois, a de fait conduit Robert Rey à connaître plus précisément la production nationale, comme en témoignent ses nombreuses monographies⁹⁸⁴. C'est à lui qu'a été attribué par ailleurs le « remaniement du Musée du Luxembourg qui fit crier au scandale parce qu'il restituait au musée son titre réel de "musée des artistes vivants"⁹⁸⁵», avec l'entrée d'Utrillo, de Valadon, de Pompon et de bien d'autres⁹⁸⁶. Avec cette nomination, le message que souhaite transmettre Huisman est clair.

Par son père, Rey est par ailleurs spécialiste de Gauguin. Né à Oran dans une famille bourgeoise, plus aisée et plus sensible à l'art que celle de Georges Huisman, Robert est le fils de Victor Rey⁹⁸⁷, gouverneur des colonies⁹⁸⁸. Il a passé son enfance en Algérie, au Sénégal et en Nouvelle Calédonie. À Tahiti, Victor Rey a rencontré Gauguin, s'est lié d'amitié avec lui et est devenu l'un des rares soutiens moraux et financiers du peintre. Robert Rey était très admiratif de son père avec qui il combattit côte à côte lors de la Première Guerre mondiale⁹⁸⁹. Riche de sa connaissance et des archives familiales, il devient, dans les années 1920, l'un des spécialistes de l'artiste. Outre la publication d'une monographie⁹⁹⁰, il fait entrer au Luxembourg, en 1927, le manuscrit *Noa-Noa*⁹⁹¹ et la toile *Le cheval blanc*⁹⁹², peinte par l'artiste lors de son deuxième séjour à Tahiti et aujourd'hui exposée au musée d'Orsay. Aux yeux de Huisman, cette connaissance et cette sensibilité au peintre maudit fait certainement de Robert Rey un vrai défenseur de l'art vivant. Dans le discours de Pleyel en effet, on le voit insister sur le scandale du mépris de l'État pour le peintre de son vivant.

On ignore les circonstances de la rencontre entre Huisman et Rey qui, à un an près, sont exactement contemporains. Leur formation universitaire est proche, car Robert Rey est licencié-ès-lettres et diplômé de l'École du Louvre⁹⁹³. Dans une interview faisant suite à sa nomination par Huisman, Rey dit le connaître depuis dix-huit ans⁹⁹⁴. On est alors en janvier 1937, les deux hommes se sont donc rencontrés à la fin de la Grande Guerre. Dès 1918, tous les deux se sont exercés au journalisme.

⁹⁸⁴. Robert Rey, *Suzanne Valadon*, Paris, NRF., 1922, Coll. Les peintres français nouveaux, 1922 (l'ouvrage comporte vingt-huit reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique par Robert Rey, de plusieurs lettres inédites de Degas, de notices biographiques documentaires et d'un portrait inédit de l'artiste dessiné par elle-même et gravé sur bois par G. Aubert) ou encore Robert Rey, *François Pompon*, Paris, Crès, 1928. Voir le recensement complet des écrits de Robert Rey in Joëlle Moreau-Bocchino, *Robert Rey, historien et critique d'art*, op. cit., p. 1-21.

⁹⁸⁵. Jean-Gabriel Lemoine, « Ce que nous dit M. Robert Rey nouvel inspecteur général des Beaux-Arts », *Le Petit Journal*, 4 janvier 1937.

⁹⁸⁶. S. Gille-Delafon, « Les projets de Robert Rey, inspecteur général des Beaux-Arts et des musées », *Beaux-Arts*, 26 février 1937.

⁹⁸⁷. Il est le fils naturel de Victor Rey et de Madame veuve Herfay. Sa filiation est légalisée par adoption après le mariage de ses parents.

⁹⁸⁸. Fiche Rey Robert, archives du Louvre, fichier alphabétique des personnels de la DMN.

⁹⁸⁹. Voir Thierry Secrétan, *Robert, Denise et Victor Rey*, op. cit.

⁹⁹⁰. Robert Rey, *Gauguin*, Paris, Rieder, 1923, coll. « Les Maîtres de l'art moderne ».

⁹⁹¹. Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris, 1893, rééd. Paris, Bartillat, 2012, coll. Omnia. Paul Gauguin (Paris, 1848-Atuona, îles Marquises, 1903) rédige ce manuscrit autobiographique à Paris à partir de notes prises sur l'île. Il y présente avec passion les coutumes, l'histoire et les paysages de Tahiti.

⁹⁹². Paul Gauguin, *Le cheval blanc*, 1898, huile sur toile, H. 140, L. 91,5 cm, musée d'Orsay, Paris. La toile était destinée à un pharmacien de Tahiti qui a refusé la toile sous prétexte que le cheval était trop vert.

⁹⁹³. Archives de la documentation du Louvre.

⁹⁹⁴. S. Gille-Delafon, op. cit.

D'après les recherches de Joëlle Bocchino⁹⁹⁵, Rey fut chargé de la rubrique « Expositions » dans *L'Opinion* de 1913 à 1922⁹⁹⁶, et tous les deux collaborent aux mêmes revues dans les années 1920: *L'Europe Nouvelle*, *Les Annales politiques et littéraires*. Parallèlement, les deux hommes vont vite enseigner ou donner des conférences. De 1919 à 1925, Rey est secrétaire de l'École du Louvre. Il y enseigne dès 1924, et ce jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. On peut donc émettre l'hypothèse que c'est dans le cadre de leurs activités de journaliste et de conférencier que les deux hommes se sont rencontrés et liés d'amitié.

Fontainebleau fait partie également de leur géographie affective commune. On sait que Huisman y séjourne à la fin des étés de 1924 à 1927, car Jacques Carlu lui a confié la responsabilité du programme d'histoire de l'art de l'École américaine. Rey est nommé en 1930 conservateur en chef du musée de Fontainebleau et y reste jusqu'à sa nomination à l'Inspection générale des Beaux-Arts. Il a en particulier inventorié et reconstitué le mobilier du château et écrit deux ouvrages de référence : un guide du musée⁹⁹⁷ et une *Histoire mobilière du Palais*⁹⁹⁸.

C'est donc autour de leur activité d'écriture d'historiens de l'art que les deux hommes échangent et collaborent avant même leur compagnonnage à la direction générale des Beaux-Arts. Les quelques lettres de Robert Rey retrouvées dans la maison de campagne de Georges Huisman confirment cette hypothèse⁹⁹⁹, avant également leur collaboration pour l'*Histoire générale de l'art* (1938). La première lettre retrouvée date de 1926, au moment où Huisman débute son activité de directeur de la collection de livres d'art pour la Renaissance du Livre¹⁰⁰⁰. Huisman sollicite Rey pour la collection « À travers l'art français ». Faute de temps, Rey décline l'offre tout en proposant une liste d'auteurs possibles:

Paris, le 1^{er} septembre 1926

Bien cher ami, J'ai un retard vertigineux à l'égard des éditeurs qui m'ont commandé de la besogne et je n'ose en prendre d'autre, si tentante qu'elle soit. Mais je vous demande la permission de vous signaler quelques types, sûrs, calés, sachant écrire et qui, eux, ont un peu plus de temps. C'est d'abord Luc Benoist (79 Bd St Michel) qui m'a succédé au *Crapouillot* et au secrétariat de l'École du Louvre. Puis : Louis Cario (99 bd Saint-Michel aussi) qui fait en ce moment pour Rieder un très joli Boudin. Enfin : Mlle Suzanne Laroche (à Villers Alleraud par Riley-la-Montagne, Marne) qui est, à l'École du Louvre, une brillante élève de Dussaud (à vérifier) et une jeune archéologue sur laquelle on fonde beaucoup d'espoir. J'ajouterai Mlle Carmen de Batlle (20 avenue des Gobelins), la fille de Carlos de Batlle, l'auteur de *Aux jardins de Murcie*. Elle fut il y a trois ans une brillante élève de l'École du Louvre, elle est licenciée d'espagnol, et, du point de vue littéraire et artistique, une « hispanisante » d'avenir, dit-on. En tous cas ils disposent d'un temps que je n'ai hélas plus et dont je ne me suis jamais autant senti privé aujourd'hui, puisque cette pénurie d'heures libres me prive du grand plaisir de

⁹⁹⁵. Joëlle Moreau-Bocchino, *Robert Rey, historien et critique d'art*, op. cit.

⁹⁹⁶. *Ibid.*, p 183.

⁹⁹⁷. Robert Rey, *Musée de Fontainebleau, plan guide*, Musées nationaux, Paris, 1936.

⁹⁹⁸. Robert Rey, *Histoire mobilière du Palais de Fontainebleau, La Révolution*, Librairie de France, Paris, 1938.

⁹⁹⁹. Voir archives et bibliographie.

¹⁰⁰⁰. Voir *supra*, première partie, chapitre 2.

devenir votre collaborateur. Recevez bien cher ami, l'assurance de mes sentiments tout à fait les meilleurs. Robert Rey¹⁰⁰¹.

Luc Benoist (1893-1980), que cite Rey, fait aussi partie des auteurs sollicités par Huisman pour sa collection et, de façon symétrique, Benoist signale à Huisman son collègue¹⁰⁰² : « Je voulais vous dire aussi que j'ai parlé de vous à Robert Rey. Il accepte bien volontiers de vous donner un travail sur les *Décorateurs du XIX^e siècle*, et m'a dit qu'il signerait le contrat ; je dois vous dire de plus que dans une conversation, il m'a dit avoir terminé un *Seurat* pour lequel il n'a pas d'éditeur intéressant et comme ce travail contient beaucoup de renseignements inédits il voudrait en être indemnisé. Cela pourrait je crois vous intéresser. » Finalement, Benoist publie avec Huisman *La Sculpture romantique*¹⁰⁰³, tandis que Rey ne donne pas de manuscrit. Dans une autre de ses lettres à Huisman, écrite d'Ornans au cours de l'été 1933, Rey dit pourtant s'enfermer pour écrire¹⁰⁰⁴. A-t-il promis un livre à Huisman ? Travaille-t-il déjà au projet encyclopédique de son ami ? Quoi qu'il en soit, les trois historiens de l'art, Huisman, Rey et Benoist, se retrouvent dans l'aventure de *L'Histoire générale de l'art*. Luc Benoist a assumé la direction de la production de l'ensemble des cartes et tableaux synchroniques de l'encyclopédie. Robert Rey produit deux parties *L'Art en Europe au XVII^e siècle* (tome III, p. 199-378) et *L'Art en Europe au XVIII^e siècle* (tome IV, p. 3-132)¹⁰⁰⁵.

À sa nomination à la direction générale des Beaux-Arts, Rey accorde un riche entretien au journaliste Gilles Delafon, de *Beaux-Arts*¹⁰⁰⁶. A été également retrouvée dans les papiers de Georges Huisman la coupure d'un article de Jean-Gabriel Lemoine, dans *Le Petit Journal*¹⁰⁰⁷. Dans les deux articles, la légitimité de Rey s'adosse à sa renommée de professeur, très apprécié, de l'École du Louvre, à son érudition d'écrivain d'art, et à sa réputation de défenseur des artistes vivants, acquise lors de son passage au musée du Luxembourg. La presse va même jusqu'à se réjouir de cette nomination et en salue l'à propos : *the right man*¹⁰⁰⁸. Rey se présente en outre comme le chevalier servant du directeur des Beaux-Arts : « Je n'ai d'autres plans que ceux de mon chef et mon ami Georges Huisman. Il a bien voulu m'en faire part depuis longtemps et ma mission est certainement née de notre accord complet, le directeur des Beaux-Arts ayant senti en moi, peut-être, un agent fidèle et compréhensif de sa pensée¹⁰⁰⁹. » Enfin, concernant sa mission d'accompagnement d'une politique publique d'art mural, Rey affirme qu'elle ne se tient plus dans le domaine de la théorie car, avec la réalisation du lycée Janson-de-Sailly et les projets en cours pour le décor

¹⁰⁰¹. Lettre du 1er septembre 1926 de Robert Rey à Georges Huisman, AFH

¹⁰⁰². Lettre non datée mais antérieure à 1928 de Luc Benoist à Georges Huisman. Le premier y indique au second qu'il vient de remettre à la Renaissance du Livre ses corrections avec le bon à tirer. Son ouvrage *La Sculpture romantique* paraît en 1928, d'où l'hypothèse que cette lettre est antérieure à l'impression du manuscrit et daterait de 1926 ou 1927, AFH.

¹⁰⁰³. Luc Benoist, *La Sculpture romantique*, Paris, La Renaissance du Livre, 1928. .

¹⁰⁰⁴. Lettre et carte postale de Robert Rey à Georges Huisman, de Ornans, septembre 1933, AFH.

¹⁰⁰⁵. Voir *supra* première partie, chapitre 2.

¹⁰⁰⁶. S. Gille-Delafon, *op. cit.*

¹⁰⁰⁷. Jean-Gabriel Lemoine, « Ce que nous dit M. Robert Rey, nouvel inspecteur général des Beaux-Arts », *Le Petit Journal*, 4 janvier 1937.

¹⁰⁰⁸. S. Gille-Delafon, *op. cit.*

¹⁰⁰⁹. Jean-Gabriel Lemoine, *op. cit.*

d'autres bâtiments nouveaux¹⁰¹⁰, le directeur des Beaux-Arts a « donné à ce beau programme un commencement d'exécution ». Rey expose de façon très claire le sens de sa mission, dont nous donnons l'extrait ci-dessous. Ce qui frappe est sa volonté de communiquer aux artistes et à l'opinion publique la décision prise par un État déterminé : contre le découragement ambiant d'une part, contre l'inertie de l'administration d'autre part. Un État qui va même jusqu'à être « dirigeant ». Pour la première fois également est évoquée la question de l'esthétique, nécessairement libérale aux yeux de l'État.

Le directeur des Beaux-Arts voudrait encore qu'il existât une plus grande liaison entre l'État et les artistes. Contrairement à ce qu'on croit, l'évolution du monde actuel peut réserver à ceux-ci d'immenses responsabilités. Mais pour cela il faut de la part de l'État une sollicitude « active » en quelque sorte, à la fois très libérale dans son esthétique et très « dirigeante » dans son action, action qui doit être suivie et efficace. Il faut aussi de la part des artistes une réelle collaboration, ce qui est le plus difficile à obtenir¹⁰¹¹.

Effectivement, pour chaque commande, dans les dossiers d'artistes de la série décennale des peintres aux Archives nationales, on trouve la trace administrative de la commande et de la livraison de l'œuvre, et si possible une photographie, à titre documentaire, comme l'avait requis Huisman au service des travaux d'art, la correspondance éventuelle avec le peintre, et les comptes rendus de visite de Robert Rey dans les ateliers, permettant de valider les esquisses et déclencher les paiements, souvent par tiers, à l'artiste. S'il y a lieu, ces documents portent les remarques de Huisman et/ou de Jean Zay. Les deux hommes sont signataires des commandes, selon un mode aléatoire, fonction sans doute de la présence du ministre ou non. Robert Rey suit les artistes et les commandes, et il en tient son supérieur systématiquement informé.

La préparation d'un projet de loi

À l'occasion d'une visite à Orléans chez Catherine Martin-Zay le 18 mai 2009, quelques semaines à peine avant qu'elle et sa sœur, Hélène Mouchard-Zay, ne remettent les papiers de leur père aux Archives nationales, nous avons eu la chance de trouver la copie d'un courrier non daté de Jean Zay à Léon Blum, accompagnée d'un « projet de loi réservant dans les constructions neuves de l'État, des départements, des communes et des établissements publics un pourcentage

¹⁰¹⁰. Il est vraisemblable que Robert Rey évoque les décors pour la SDN, et pour l'ambassade française au Canada. La commande à Friesz pour la SDN date de février 34 et celle à Courmes pour Ottawa de mars 1937. Huisman leur accorde une très grande importance, car elles font partie intégrante de la représentation de la France à l'étranger.

¹⁰¹¹. Jean-Gabriel Lemoine, *op. cit.*

minimum pour les travaux de décoration »¹⁰¹². Le ministre de l'Éducation nationale introduit ainsi son courrier au Président du Conseil¹⁰¹³ :

Un projet de décret-loi avait été élaboré par l'administration des Beaux-Arts en vue de réserver dans les constructions neuves de l'État, des départements, des communes et des établissements publics un pourcentage minimum pour les travaux de décoration.

Ce projet avait été repris par M. Mario Roustan, et un certain nombre de ses collègues sous forme d'une proposition de loi déposée au Sénat le 3 mars 1936.

J'estime qu'en raison de la situation critique dans laquelle se trouvent les artistes et de l'éventualité d'un programme de grands travaux des Administrations publiques, il est indispensable de faire aboutir la réforme envisagée et je vous transmets à cet effet un projet de loi.

Cette lettre date de mars 1936 l'initiative juridique de la direction générale des Beaux-Arts. On peut estimer qu'une proposition de loi déposée au Sénat le 3 mars 1936 permet de faire remonter sa préparation par l'administration centrale au moins à la seconde moitié de l'année 1935. C'est à dire à l'époque où, parallèlement, Georges Huisman mène sur plusieurs fronts une large offensive en faveur de l'art mural.

Le principe majeur de cette loi est bien de réserver un pourcentage des dépenses de toute construction nouvelle du domaine public à un programme de décoration. Si beaucoup de facteurs (crise économique et résorption du chômage des artistes, engagement social de ces derniers, perspective de l'exposition internationale de 1937, etc.) militent en faveur de la mise en place de cette politique, celle-ci trouve néanmoins son point d'achoppement dans le débat sur son financement entre le ministère de l'Éducation nationale et celui des Finances. Pascal Ory rappelle que la rue de Rivoli et aussi la commission des finances du Sénat furent les opposants systématiques au projet¹⁰¹⁴. Là interviennent la créativité et le volontarisme de Jean Zay. Car, bien que le système du pourcentage soit en lui-même un dispositif imaginatif et économe, reposant sur une répartition ou réallocation des coûts, l'obstacle financier contraint Jean Zay à des compromis pour faire avancer l'idée. Échaudé par les refus essuyés par son prédécesseur, il ramène le pourcentage initialement prévu de 5 % à 2,5 % et prévient le président du Conseil du combat futur :

Je vous signale que le précédent ministre des Finances avait formulé des objections sur les répercussions d'ordre financier de la mesure envisagée.

Ces objections ne m'apparaissent pas devoir être maintenues. Il n'est aucunement prouvé qu'il en résulte une augmentation de dépenses, car, en se maintenant dans les chiffres globaux, des économies pourraient sans doute permettre dans la grande majorité des cas d'effectuer les travaux de décoration sans suppléments. D'autre part,

¹⁰¹². Voir annexe.

¹⁰¹³. Copie d'une lettre non datée de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale, au président du Conseil Léon Blum, consultée chez Catherine Zay à Orléans et déposée depuis aux Archives nationales. Voir Caroline Piketty (dir.), *Papiers Jean Zay – 667 AP*, Paris, Archives nationales, 2010.

¹⁰¹⁴. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 276.

il est superflu d'insister sur les avantages d'ordre social et même d'ordre financier qui résulteraient d'une atténuation du chômage dans les milieux d'artistes.

Toutefois, pour tenir compte de l'observation faite, il m'a paru possible de réduire à 2,5 % au lieu de 5 % la part qui serait réservée aux artistes.

Je ne doute pas dans ces conditions que vous ne donniez votre approbation à ce projet et que vous acceptiez de le soumettre au contreseing des ministres intéressés¹⁰¹⁵.

Finalement, le chiffre arrêté sera de 1,5 % et concernera uniquement les établissements de l'enseignement supérieur et technique. Le décret est immédiatement communiqué à la presse¹⁰¹⁶. Dans *L'Œuvre* du 10 janvier 1937, un entrefilet intitulé « Pour résorber le chômage dont souffrent les artistes » annonce la décision du ministre : « M. Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale, a décidé que, dans tous les projets de constructions neuves de l'Enseignement supérieur et de l'Enseignement technique, un pourcentage de la dépense serait attribué à des travaux de décoration. Ces travaux doivent représenter au moins 1,5 % du montant des devis et être réservés à des commandes à des artistes peintres, sculpteurs et décorateurs, choisis sur une liste établie par une Commission qui vient d'être constituée à cet effet¹⁰¹⁷. » L'article 4 du projet de loi précise la composition de cette commission spéciale, dont le président est le ministre de l'Éducation nationale et, en son absence, le directeur général des Beaux-Arts entourés des présidents (ou de leur représentant) des fédérations des sociétés françaises d'architecture, des artistes créateurs, du contrôleur des dépenses et du chef de bureau des bâtiments civils et des palais nationaux à la direction générale des Beaux-Arts.

L'article de *L'Œuvre* permet de dater le courrier de Jean Zay à Blum comme antérieur au 10 janvier 1937, donc très tôt dans le mandat du ministre. En effet, le soutien de Jean Zay au projet et à l'initiative de son directeur des Beaux-Arts et de son conseiller aux arts plastiques a été immédiat. La première décision du ministre fut de faire publier au *Journal officiel* du 18 août 1936 le décret d'application de la loi Valière¹⁰¹⁸, votée un peu plus d'un an auparavant, le 17 janvier 1935. Cette loi réserve aux coopératives d'artistes et d'artisans d'art une part des travaux faisant l'objet des adjudications et des marchés de l'État. Une fois le décret d'application de la loi Valière publié, *L'Intransigeant*¹⁰¹⁹ s'en fait l'écho et témoigne ainsi des attentes des artisans d'art en la matière. Dans un second temps, Jean Zay, avec Huisman et Cassou, a fait réserver aux artistes et artisans d'art, inscrits au fonds spécial de

¹⁰¹⁵. Copie d'une lettre non datée de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale, au président du Conseil Léon Blum, *op. cit.*

¹⁰¹⁶. Raymond Cogniat, « Les grands projets de M. Jean Zay... », *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹⁷. « Pour résorber le chômage dont souffrent les artistes », *L'Œuvre*, Paris, 10 janvier 1937, cité par Pascal Rousseau, Archives René Dauthy.

¹⁰¹⁸. Député de Haute-Vienne de 1914 à 1928 puis de 1932 à 1942, Sabinus Valière (Limoges, 1880- Bruniuel, 1964) choisit la carrière de journaliste. Il est rédacteur en chef du *Populaire du Centre* et l'un des fondateurs du *Populaire de Paris*. Membre du Parti socialiste, il est élu dans la circonscription de Limoges dès 1932. Il est membre de la commission des finances, et l'auteur de la loi du 17 janvier 1935 pour la défense de l'art et de l'artisanat. Aux élections de 1936, Valière, redevenu adjoint au maire de Limoges, est réélu à Limoges. Il retrouve son siège à la commission des finances, qui le porte à sa présidence, et devient également membre de la commission spéciale chargée de l'examen de projets de loi sociaux. Le 10 juillet 1940, à Vichy, il vote les pleins pouvoirs au maréchal Pétain, voir extrait de J. Joly (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français de 1889 à 1940*, <http://www.assemblee-nationale.fr>, consulté en juin 2013.

¹⁰¹⁹. « L'artisanat et la loi Valière », *L'Intransigeant*, Paris, 1^{er} septembre 1936, cité par René Dauthy., *op. cit.*

chômage, une part des commandes et achats d'œuvres d'art destinées à l'exposition de 1937¹⁰²⁰. Preuve s'il en est des convictions partagées et de la connivence efficace du trio Zay-Huisman-Cassou, rappelé par Pascal Ory lors d'une récente journée d'étude aux Archives nationales¹⁰²¹:

Pour éclairer Jean Zay, face aux arcanes de la création et de la médiation plastiques, le nouveau – et jeune – ministre eut la chance de disposer de deux personnages-relais, qui se trouvèrent être en même temps deux « fortes personnalités », son directeur général des Beaux-Arts, Georges Huisman, et son conseiller pour les arts plastiques, Jean Cassou. Le premier est le type achevé du grand commis de l'État. Sympathisant d'une sensibilité radicale de gauche, il est particulièrement préoccupé de relancer le programme de démocratie culturelle, vieux comme la République mais toujours inachevé. Se sentant désormais soutenu par son supérieur hiérarchique, il n'hésite plus à stigmatiser la confiscation de la culture par la bourgeoisie, en des termes plutôt vifs dans la bouche d'un directeur d'administration centrale¹⁰²².

Les travaux de Pascal Ory sur la politique culturelle du Front populaire ont montré combien la crise du régime lors des années 1930 avait empêché nombre de réformes d'aboutir. Dans sa récente biographie du ministre¹⁰²³, Olivier Loubbes s'attache à démontrer ce moment exceptionnel de transformation profonde et durable de l'éducation nationale malgré le verdict implacable lié au contexte politique et à l'échec du front populaire : « Si on s'en tient à l'œuvre législative, les chiffres sont sans appel : quarante mois/cinq gouvernements/une loi¹⁰²⁴. »

La direction générale des Beaux-Arts n'échappe pas à la règle et le long mandat de Jean Zay ne suffira pas à entériner ce projet de loi. Huisman fait exception par son opiniâtreté, qui reste en croisade au départ de son ministre. S'agissant de sa politique en faveur de l'art mural, il fait preuve de la même ténacité jusqu'à la fin de son propre mandat, et ce malgré une situation internationale de plus en plus angoissante. Montrait-il ce faisant une part d'inconscience ? de déni ? À ses yeux, continuer à travailler était-il une forme de résistance morale ? Le 2 avril 1940 encore, il relance son dernier ministre de tutelle, Albert Sarraut¹⁰²⁵, pour tenter de pérenniser le programme de commandes publiques¹⁰²⁶ :

À l'heure où nos artistes connaissent tant de difficultés matérielles, il serait profondément utile à leurs intérêts qu'aucune construction scolaire de quelque sorte qu'elle soit, ne pût s'élever, sans qu'un pourcentage de 0,5 % ou de 1 % ne fût réservé à des travaux de décorations (peinture, sculpture, art décoratif). [...] Si le ministère de

¹⁰²⁰. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 276 ; voir aussi *infra* deuxième partie, chapitre 3.

¹⁰²¹. Les Archives nationales accueillent les papiers de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-arts de 1936 à 1939. À cette occasion, une journée d'étude lui a été consacrée le mardi 8 juin 2010, organisée par Caroline Piketty, conservatrice, section des Archives privées – Archives nationales.

¹⁰²². Pascal Ory, « Front Populaire et arts plastiques », in *Le Front populaire et l'art moderne. Hommage à Jean Zay*, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁰²³. Olivier Loubbes, *Jean Zay*, *op. cit.*

¹⁰²⁴. *Ibid.*, p. 97.

¹⁰²⁵. Albert Sarraut succède à Yvon Delbos le 21 mars 1940. Il est le ministre de tutelle de Georges Huisman jusqu'au 5 juin 1940.

¹⁰²⁶. AN- AF²¹/3971-2b, lettre du 2 mai 1940 de Georges Huisman à Albert Sarraut.

L'Éducation nationale imposait à tous les architectes de réserver obligatoirement un crédit pour la décoration, bien des artistes pourraient vivre et les édifices y gagneraient tous en beauté. [...] J'avais déjà essayé avec M. Jean Zay d'obtenir une application rigoureuse de cette règle, mais les mesures prises alors sont tombées en désuétude.

Le programme de décorations murales

Le corpus évoqué ici est issu du registre de commandes de décors peints par la direction des Beaux-Arts entre 1934 et 1939 dans les établissements publics français¹⁰²⁷. Ce registre est chronologique, manuscrit, et organisé comme un tableau comptable¹⁰²⁸. Il a été confronté à la base de données du CNAP¹⁰²⁹ établie dans le cadre de la mission de récolement de 1997-2007¹⁰³⁰ et, dans certains cas, complété d'informations issues des dossiers des peintres de la série décennale des Archives nationales¹⁰³¹. Un tableau de ces commandes est fourni en annexe¹⁰³². Les recherches concomitantes de la mission de récolement ont représenté une aide précieuse. Ce corpus ne doit pas être confondu avec les commandes passées dans le cadre de l'exposition de 1937. C'est là précisément son intérêt, car il est méconnu¹⁰³³. De cette campagne de création, nous avons répertorié 105 lieux d'accueil pour 162 commandes adressées à 147 peintres. Certaines commandes comprenaient plusieurs panneaux en fonction de l'architecture de l'établissement.

Les commandes de l'exposition de 1937 comprenaient 345 décorations murales confiées à 464 peintres¹⁰³⁴. La campagne de création de la direction des Beaux-Arts représente 47 % de la production commandée dans le cadre de l'exposition de 1937. En réalité, cette part peut-être quasiment doublée, si l'on tient compte qu'une bonne partie des décors de l'exposition fut éphémère et détruite après elle. Cette campagne de création est donc réellement considérable, et on peut avancer que Georges Huisman fut le directeur des Beaux-Arts le plus prolifique en la matière. La singularité de cette campagne souligne la place de l'État commanditaire, telle que le directeur général la revendique dans son discours de Pleyel¹⁰³⁵, lien que fait remarquer à

¹⁰²⁷ AN-F21/4148 : registre des commandes aux sculpteurs, peintres et graveurs.

¹⁰²⁸. Les informations recensées sont dans l'ordre : date de la décision, nom de l'artiste, sujet, prix alloué, paiement, date, destination.

¹⁰²⁹. Disponible au CNAP, département des collections (Fonds national d'art contemporain), 92911 Paris-La Défense.

¹⁰³⁰. Jean-Pierre Bady (dir.), *Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art. 10 ans de récolement 1997-2007*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, La Documentation française, 2009, 72 p.

¹⁰³¹. AN-F21/6721-6776, série décennale 1931-1940 de commandes et acquisitions d'œuvres d'art aux peintres.

¹⁰³². Voir annexe.

¹⁰³³. Parfois, l'état réel de certaines commandes reste inconnu. Certaines n'ont pas été réalisées par l'artiste ou annulées, d'autres son inachevées ou à l'état d'esquisse (ce qui est plus particulièrement le cas pour les commandes de 1939). La localisation d'autres reste inconnue malgré la mission de récolement et sa prolongation.

¹⁰³⁴. Blandine Chavanne et Christine Guttinger, *Paris 1937 : cinquantenaire de l'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 13 mai au 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture et Paris-Musées, 1987, p. 367.

¹⁰³⁵. Georges huisman, « Discours de Pleyel », voir annexe.

l'époque Waldemar George¹⁰³⁶. Christian Hottin¹⁰³⁷ le confirme en étudiant le cas des décors peints des établissements d'enseignement supérieur parisiens sous la III^e République : « Parfois, c'est l'administration qui choisit d'autorité les élus : ce fut le cas sous le Front populaire, lorsque l'État lança une campagne de décoration pour aider les artistes touchés par la crise. Ainsi Georges Huisman confia en 1937 à Dufresne et Gromaire l'exécution de neuf panneaux pour la faculté de pharmacie. Ce ne sont cependant pas les cas les plus fréquents. En fait, le choix de l'artiste devient singulièrement plus difficile lorsque, dans un chantier de grande ampleur, l'administration doit composer avec l'architecte (qui souhaite parfois placer des commandes pour ses amis), épaulé par le directeur de l'école¹⁰³⁸. »

Cette campagne se caractérise aussi par les spécificités des 105 lieux accueillant les décors.

Première catégorie : l'éducation. De l'école communale à l'enseignement supérieur, 49 % des commandes sont destinées à des établissements scolaires¹⁰³⁹. Ce chiffre s'élève à 53 % si l'on ajoute les établissements culturels. Dans cette catégorie, on remarque l'importance des décors destinés aux lycées de jeunes filles, alors en plein développement. Dans cette catégorie également, la place des établissements d'enseignement supérieur parisiens est remarquable. Des décorations sont prévues aux Arts et Métiers, au Collège de France, à l'ENS, à l'Institut agronomique, à la faculté de pharmacie. Et aussi à l'Institut des sourds et muets de la rue Saint-Jacques. Bien sûr, le programme concerne aussi des facultés de province¹⁰⁴⁰, mais les établissements parisiens jouent un rôle de "propagande" très important.

Dans le même esprit, ils sont rejoints par la catégorie des institutions culturelles parisiennes, avec en particulier trois lieux significatifs : le Muséum d'histoire naturelle, le musée Guimet et le théâtre de l'Odéon. On ne peut pas ne pas remarquer que les directeurs de ces établissements – Paul Rivet, Joseph Hackin, Paul Abram – étaient favorables au Front populaire, tout comme les peintres décorateurs de ces lieux : Raoul Dufy à la singerie du Muséum, Christian Caillard au musée Guimet et le trio Bérard-Caillard-Touchagues à l'Odéon¹⁰⁴¹.

Troisième et dernière catégorie : les communes. Elles font le choix de décorer le plus souvent leur hôtel de ville, mais aussi, selon leur programme de construction, une maternité, une école, le palais de justice, etc. Ces villes de province représentent 53 % des lieux concernés¹⁰⁴². A côté d'une vitrine parisienne, la réalisation du

¹⁰³⁶. « L'exposition de l'École des Beaux-Arts est une mise en pratique des principes exposés par M. Georges Huisman dans sa conférence sur les nouveaux rapports de l'Art et de l'État », in Waldemar George, « L'Exposition des commandes de l'État à l'École des Beaux-Arts », *La Renaissance*, avril 1938, p. 40.

¹⁰³⁷. Christian Hottin est conservateur du patrimoine et maître de conférences à l'EHESS. Il a soutenu sa thèse à l'École des Chartes en 1999, publiée depuis sous le titre : *Quand la Sorbonne était peinte - étude sur le patrimoine peint et sculpté des établissements d'enseignement supérieur parisiens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, 304 p.

¹⁰³⁸. Christian Hottin, « Le décor peint des établissements d'enseignement supérieur à Paris. De la conception à la réalisation », *Histoire de l'art*, n°42-43, octobre 1998, p. 103-109.

¹⁰³⁹. Soixante-dix-neuf commandes environ sur cent soixante-deux sont destinées à des établissements scolaires : écoles, lycées, universités, académies.

¹⁰⁴⁰. Par ordre alphabétique selon le tableau des commandes en annexe : Aix, Brest, Clermont-Ferrand, Maison-Alfort, Marseille, Lille, Roubaix, Rennes, Saint-Cloud.

¹⁰⁴¹. Voir *infra*.

¹⁰⁴². Quatre-vingt-six commandes sur cent soixante-deux concernent les villes de province, hors région parisienne.

programme montre donc une volonté politique de se manifester à l'échelle de l'ensemble du territoire, et dans des lieux de vie quotidienne. Dans ces cas aussi, la proximité du maire avec le Front populaire justifie la commande¹⁰⁴³. Le département du Nord fait figure de bon élève, en particulier à Douai, Valenciennes, Lille et Roubaix : témoignage, au-delà des affinités politiques certaines – on pense en particulier aux maires ministres du Front populaire Roger Salengro (1890-1936)¹⁰⁴⁴ et Jean-Baptiste Lebas (1878-1944)¹⁰⁴⁵ –, de l'influence du directeur des Beaux-Arts dans sa région natale¹⁰⁴⁶.

L'iconographie

Le lieu, bien évidemment, pèse sur les choix iconographiques, car les thèmes doivent s'accorder à l'institution. Le charme du programme est là : alors que plus de la moitié des établissements sont des lieux d'enseignement, jeunesse et savoir sont logiquement à l'honneur. Dans les années 1930 et sous un gouvernement de Front populaire, l'influence de la culture de masse se mesure en effet au plan iconographique : plus que le maître, l'élève est mis en exergue ; plus que le savoir, sa diffusion – ou plutôt son appropriation – se voit représentée. Les notions de proximité et de vie quotidienne sont très présentes aussi dans ces créations. travail et loisirs en sont les thèmes génériques.

Trois tendances iconographiques se sont imposées¹⁰⁴⁷. On peut noter tout d'abord la rupture avec la tradition du « grand décor » destiné aux établissements d'enseignement supérieur. Dans son étude¹⁰⁴⁸, Christian Hottin identifie trois types différents: le portrait collectif, les scènes historiques et le savoir. D'une certaine façon, les triptyques *Les explorateurs et les savants* de Raoul Dufy pour le Muséum d'histoire naturelle¹⁰⁴⁹ illustrent cette tripartition portrait collectif/histoire/science. C'est le cas aussi de *La fée électricité* contemporaine qui n'appartient pas à ce corpus,

¹⁰⁴³. Dans certains cas, ce sont les peintres vivant sur place qui font la demande de décoration.

¹⁰⁴⁴. Roger Salengro, maire socialiste de Lille et ministre de l'Intérieur du premier gouvernement Blum, se suicide le 17 novembre 1936, après une campagne de diffamation orchestrée par l'extrême droite, que Blum accuse dans son discours de Lille lors des obsèques du ministre, le 22 novembre 1936. Salengro est remplacé au gouvernement par Max Dormoy. Il a été étudiant élève du lycée Faidherbe de Lille, puis étudiant à la faculté des lettres de Lille. Une commande de décoration, toujours *in situ*, est passée à l'artiste calaisienne Jeanne Thil (1887-1968), élève et collaboratrice de Charles Fourqueray qui réalise un portrait collectif traditionnel, commande du 24 mars 1839 de huit mille francs, AN-F²¹/4148.

¹⁰⁴⁵. Jean-Baptiste Lebas, maire socialiste de Roubaix et ministre du Travail du premier gouvernement Blum, est le père de la semaine de quarante heures, des congés payés, de la généralisation des assurances sociales et des conventions collectives, de la résolution des conflits du travail par l'arbitrage. Une décoration murale en deux parties (20 m²) est commandée à François Quelvée (1884-1967) pour quinze mille francs le 11 octobre 1939. Elle décore l'amphithéâtre de l'École nationale supérieure des arts et industries textiles.

¹⁰⁴⁶. Voir Hélène Serre de Talhouët, *Georges Huisman. L'action dans le Nord du directeur général des Beaux-Arts*, mémoire de Master II d'histoire de l'art contemporain, Université Charles de Gaulle-Lille-III, 2008.

¹⁰⁴⁷. À partir de ce que nous avons pu observer *in situ*, à la consultation des esquisses conservées, en fonction des reproductions dans la presse contemporaine et des photographies fournies dans le cadre de la mission de récolement du CNAP.

¹⁰⁴⁸. Christian Hottin, *op. cit.*, p. 107-110..

¹⁰⁴⁹. Voir AN-F²¹/4148. Dufy reçoit la commande de deux décors pour la singerie du museum le 5 août 1937 pour la somme de quatre-vingt mille francs.

car il s'agit d'une commande privée¹⁰⁵⁰. Avec Dufy, c'est le style qui – pour un décor public – est révolutionnaire : pas de successions de plans, des dessins en surimpression, la couleur décroisée.

On constate dans ces nouveaux décors pour l'université que les scènes historiques s'effacent au profit de l'apparition au premier plan de l'être humain, dont l'homme contemporain, dans son travail quotidien et avec ses outils. Le parangon de cette iconographie sont les cinq panneaux de Marcel Gromaire pour la faculté de pharmacie¹⁰⁵¹, en particulier les trois personnages de savants : *L'alchimiste*, *Le chimiste*, *L'apothicaire*¹⁰⁵². Le savant de trois quart ou de profil est tout à sa tâche, concentré dans le secret de son laboratoire. C'est davantage le cadrage de la composition, sa conception comme un vitrail et sa colorisation monochrome qui donnent leur caractère monumental à ces panneaux de grandes dimensions. Si le savant anonyme, l'acte et le lieu de sa science sont les centres d'intérêt de l'artiste, Hottin voit dans *Le chimiste* de Gromaire une forme de mélancolie : « Gromaire dépeint un chimiste dans une grande pièce claire, remplie de fioles et de cornues ; l'homme a le teint sulfureux, et derrière les fenêtres on distingue les immeubles d'une ville grise et géométrique. Si le savant continue de fasciner les artistes, il apparaît de moins en moins comme le sauveur de l'humanité [...]. En fait, loin de tendre vers l'idéal, l'image de la science, un temps incarnée dans la figure rassurante du savant illustre, devient de plus en plus anonyme, jusqu'à inspirer de l'inquiétude, voire de l'angoisse¹⁰⁵³. » Chez Gromaire, l'implacable angoisse se lit plutôt dans le type déshumanisé de *La guerre* ou du *Chômeur*. Ici, la représentation du scientifique paraît être davantage la traduction de l'avancée technique en cours dans le monde du travail. Le savant n'est plus un demiurge, la science est devenue un métier.

À quelques pas de là¹⁰⁵⁴, dans un lieu d'apprentissage très différent et dans un style plus onirique que cubiste, on retrouve l'image de l'apprenti ou du travailleur avec le jardinier et le menuisier des *Travaux* de Lucien Coutaud¹⁰⁵⁵. Chez Coutaud, l'échelle entre le décor et son protagoniste est renversée. Sa palette de couleurs franches et contrastées, donne une réelle force monumentale à la composition du peintre et met en scène, au premier plan, un travailleur anonyme, heureux¹⁰⁵⁶.

Dans ces décors, le pendant du travail sont les loisirs. Le programme de Lucien Coutaud à l'Institut national des sourds l'illustre parfaitement. L'escalade et la chasse au papillon de ses *Loisirs* met au premier plan le plaisir du personnage central tout à son activité ludique et sportive en pleine nature. De nouveau, la rupture avec la représentation classique de l'espace, au sein même de la composition, toutt comme

¹⁰⁵⁰. *La fête électrique*, décore le pavillon de la Compagnie de l'électricité, conçu par Mallet-Stevens pour l'exposition de 1937.

¹⁰⁵¹. 4 avenue de l'Observatoire, 75006 Paris.

¹⁰⁵². Voir AN–F²¹/4148. Les cinq panneaux, *L'alchimiste*, *Le chimiste*, *L'apothicaire*, *Plantes médicinales*, *Zoologie médicale*, sont commandés le 15 décembre 1937 pour la somme de quarante-cinq mille francs. Charles Dufresne a déjà reçu le 5 août 1937 une commande pour la faculté de pharmacie aussi d'un montant de quarante mille francs.

¹⁰⁵³. Christian Hottin, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁵⁴. Institut national des jeunes sourds, 254 rue Saint Jacques, 75005 Paris.

¹⁰⁵⁵. Voir AN–F²¹/4148. La commande pour l'Institut des sourds et muets est passée le 5 août 1937 conjointement à Lucien Coutaud et Francis Tailleur pour vingt-cinq mille francs chacun. Les décorations sont prévues pour les réfectoires de l'établissement.

¹⁰⁵⁶. Ainsi que le présente le site monographique www.luciencoutaud.com, consulté en juin 2014.

les couleurs utilisées en accentue la perception. Coutaud n'est pas un cas isolé et la tendance iconographique dans les lieux d'enseignement se veut un hymne aux loisirs. Au-delà de la préoccupation hygiéniste réelle, elle fait entrer à l'école l'enseignement artistique, la découverte scientifique et le sport. Une culture des loisirs en somme pour tous les âges de la jeunesse.

Superbe exemple de ce nouveau type de programme est le décor à trois « mains » du hall d'entrée du lycée de jeunes filles du cours de Vincennes, aujourd'hui lycée Hélène Boucher, dans le XII^e arrondissement de Paris. De l'architecture à la décoration, le programme est ici complet et donne lieu à un long descriptif de l'œuvre de l'architecte Lucien Sallez (1868-1963)¹⁰⁵⁷ dans *Architecture* en 1938¹⁰⁵⁸. L'entrée principale du lycée cours de Vincennes est traitée comme un pavillon et concentre le programme décoratif. Côté rue, un magnifique vitrail en triptyque de Barillet représente Athéna au centre, flanquée d'une allégorie des arts à sa droite et des sciences à sa gauche. Côté cour, en pendant du vitrail, trois immenses portes vitrées en ferronnerie de Subes. Le hall d'entrée art-déco se trouve ainsi délimité, baigné de lumière et intégralement peint jusqu'au plafond, au-delà de son piétement en haut lambris de pierre polie d'un roux très clair. Dans la partie supérieure de ses quatre murs s'étend un vaste décor mural paysager où l'on reconnaît le château de Vincennes, le parc zoologique tout juste inauguré lors de l'exposition coloniale de 1931 et le lac Daumesnil.

Le thème général est celui des loisirs dans l'environnement voisin du bois de Vincennes. Le travail sur la lumière naturelle et la symbiose de tons entre les trois peintres donnent à l'ensemble pictural une grande douceur, sans le rendre fade pour autant. Le décor surprend par son harmonie obtenue grâce au thème unique, au paysage unifiant (et en particulier au ciel bleu parsemé de doux nuages blancs qui unifient les différentes scènes), aux jeux de couleurs pastels réveillées ça et là par le rouge pourpre d'un manteau de roi africain, le bleu lumineux d'un costume d'aviateur, le blanc transparent de danseuses en plein air, les rayures d'un maillot de bain ou d'un polo... créant ainsi des contrastes dans ce décor aux tons pastels. Trois peintres l'ont réalisé : Edmond Sigrist côté rue de part et d'autre du vitrail et côté cour face à lui¹⁰⁵⁹, Frédéric Deshayes au nord et Pierre-Eugène Clairin au sud l'ont réalisé¹⁰⁶⁰. Sigrist représente le zoo de Vincennes et son fameux rocher, y évoluent des enfants de tous les âges et des animaux sauvages (éléphant, singes, flamands roses). L'Afrique est représentée par l'enfant sauvage – noir et nu – qui joue au bord de la mare, mais aussi par un roi nègre qui se promène dignement dans le zoo, son

¹⁰⁵⁷. Lucien Sallez, architecte d'État, érige le lycée à partir de 1935, juste avant son départ à la retraite. Il est diplômé de l'École des Beaux-arts, élève de Raulin et Vaudremer, concours de 1905. Il est successivement chargé des Pyrénées-Orientales, de l'Ariège, de la Haute-Savoie, des départements du Languedoc puis, après la guerre de 1914, de la Meurthe-et-Moselle et de l'arrondissement de Soissons. En 1917, il est adjoint à l'inspection générale et, en 1932, inspecteur général. Voir www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/biographies/sallez_lucien.html, consulté en juin 2014.

¹⁰⁵⁸. Edmond Pauty, « Le lycée de jeunes filles du cours de Vincennes », *Architecture*, vol. 21, 1938, p. 66-72.

¹⁰⁵⁹. Sigrist décore la plus grande surface avec les pans est et ouest des murs. Il a peut-être joué le rôle de maître d'ouvrage et les ciels avec cette forme particulière de nuages qui unit la composition pourraient être de sa main.

¹⁰⁶⁰. Voir AN-F21/4148. La commande est passée aux trois artistes le 23 avril 1937. Sigrist est chef de file et décore la plus grande surface pour un montant de quarante-deux mille francs (le jardin zoologique et la danse). Deshayes (le bois) et Clairin (les sports d'eau) sont chacun rémunérés vingt-neuf mille francs.

manteau pourpre accrochant toute la lumière de la décoration. À l'extrémité du décor, un aviateur montre une maquette d'avion à une fillette juchée sur la pointe des pieds. De l'autre côté, de part et d'autre du vitrail, Sigrist a représenté la danse : une ronde de très jeunes enfants avec leur monitrice et deux danseuses qui évoquent des élèves d'Isadora Duncan. Pieds nus, dans leur tunique blanche, les bras lancés vers le ciel, elles semblent rendre hommage au soleil et à la nature. Ce motif est un des plus évocateurs de la période au plan iconographique.

De part et d'autre des décors de Sigrist, Deshayes, a représenté une journée au bois de Vincennes dans la tradition picturale du déjeuner sur l'herbe : pique-nique au centre, mais aussi promenade et jeux de plein air : la chasse au papillon, la balançoire, le cerceau, la corde à sauter, le cache-cache et le jeu de colin-maillard. Des jeunes filles goûtent les plaisirs de la conversation, de la lecture, de la rêverie, de la musique ou de la peinture. Le décor de Deshayes est plastiquement le plus faible¹⁰⁶¹. Lui faisant pendant, la décoration de Clairin est de meilleure qualité picturale. Comme les danseuses d'Isadora Duncan, elle témoigne d'une époque par son iconographie hygiéniste et sportive. Au bord du plan d'eau aménagé, se croisent des jeunes gens plus âgés. Ponton, plongeoirs, toboggan, canoë, bicyclettes, raquettes de tennis, tables et parasols, appellent réellement au sport et à la détente. Les cheveux à la garçonne, les bonnets et les maillots de bain aux bretelles croisées dans le dos, les jambes nues et bronzées de ces jeunes filles donnent toute la fraîcheur de cette décoration.

Enfin, en lien avec les institutions d'accueil, deux autres thèmes iconographiques apparaissent aux côtés du travail et des loisirs, plus discrètement certes, mais de façon marquée. On l'a vu dans la grande décoration de Sigrist : la petite enfance, avec sa famille mais autonome aussi, devient un sujet de représentation à part entière. La commande de décors dans des lieux destinés à la prime enfance a en effet entraîné cette nouvelle représentation de la vie enfantine, comme l'a montré la récente exposition *L'École en images* au Petit Palais¹⁰⁶². C'est là la trace d'une évolution sociologique dont témoigne la créativité de l'époque dans les livres ou les jouets. On pense également à l'univers de l'affiche, mais nous n'avons pas repéré de travail proche de l'art de l'affiche dans les décorations visionnées¹⁰⁶³. Les décors de deux jeunes peintres pour la ville de Valenciennes¹⁰⁶⁴ illustrent ce thème : *La maternité* (1939) commandée pour l'Hôtel-Dieu à une jeune artiste valenciennoise de trente ans, Nelly Marez-Darlez, ainsi que *Jeux et rêves d'enfants* (1937) de Jean Aujame pour le jardin d'enfants du lycée de jeunes filles¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶¹. Sa composition nous a semblé sans aspérités et le dessin des personnages est faible. La scène bucolique de la balançoire est peut être celle qui retient le plus l'attention car chacun d'entre nous peut en retrouver immédiatement la sensation.

¹⁰⁶². « L'École en images. Décors parisiens des années 1930 », Paris, Petit Palais du 22 octobre 2013 au 26 janvier 2014 ; voir aussi le catalogue de l'exposition, Isabelle Collet et Marie Monfort, *L'École joyeuse et parée, murs peints des années 1930 à Paris*, Paris, Édition Paris Musées, 2013, 71 p.

¹⁰⁶³. À l'inverse, en dehors de l'exemple de la maternité de Valenciennes, le CNAP possède un dossier et des photos des décors très traditionnels dans leur iconographie et dans leur style du peintre Roger Cassé (1880-1963) pour la maternité de Nancy. Les premières commandes datent du 24 mars 1939 et seront achevées peu après la guerre en 1947 (AN-F²¹/6730).

¹⁰⁶⁴. Hélène Serre de Talhouët, *Georges Huisman...*, *op. cit.*, p. 72-80.

¹⁰⁶⁵ En 1935, à 30 ans, Jean Aujame venait de recevoir le prix Paul Guillaume.

Enfin, les sujets culturels font aussi leur apparition. C'est le cas du programme du décor du théâtre de l'Odéonnet du cycle *La vie du Buddha* de Christian Caillard pour le musée Guimet¹⁰⁶⁶. Ce cycle décoratif est composé de cinq grands panneaux¹⁰⁶⁷ : *La naissance, Les fiançailles, La tentation, Le bain, La mort*. Ce sont des fresques à la détrempe sur ciment que Caillard a réalisées avec l'aide d'un artisan dans l'auditorium du musée¹⁰⁶⁸. En 2011, des travaux de restructuration et rénovation au musée ne permettaient pas de laisser l'auditorium en l'état, ni les fresques in situ¹⁰⁶⁹. À l'époque pourtant, avec des arguments d'ordre historique, les rapports de la conservation du patrimoine avaient recommandé le maintien des fresques au sein du musée¹⁰⁷⁰.

Le style

Par nécessité, le style de ces décorations murales est hétéroclite puisque l'objectif de cette campagne de commandes de l'État était de donner du travail aux peintres, et à la majorité d'entre eux : autant de styles que d'artistes, donc. La question de l'homogénéité stylistique s'est plus précisément posée dans la constitution des équipes¹⁰⁷¹. Ce n'était pas chose facile. Au pluriel, ces styles sont – dans leur contexte historique – réalistes. Car, de façon générale, les décorations témoignent de cette période de retour au réel. Le projet de décor pour une piscine du peintre précurseur des surréalistes Léopold Survage montre cette forme d'adaptation du style de l'artiste au lieu public de destination de l'œuvre¹⁰⁷². Il faut considérer également que les lieux d'accueil de ces commandes, ces lieux d'éducation et de loisirs pour de très jeunes usagers parfois, ont pu influencer l'évolution du style vers le figuratif, au risque pour certains artistes de ne pas dépasser le stade de l'illustration. Enfin, le monumental influence nécessairement le style, comme le montrent les recherches contemporaines de Matisse sur la peinture décorative, qui conduiront le peintre fauve à transcender l'utilisation qu'il a des papiers découpés pour ses maquettes, en leur expression monumentale.

Là est la plus grande faiblesse de ces décors commandés par l'État : le passage du tableau de chevalet au décor n'a pas eu le temps de mûrir chez la plupart des

¹⁰⁶⁶. Voir AN-F21/4148. La commande est passée au peintre le 20 avril 1938 pour un montant de cinquante mille francs. La commande de mai 1937 a été repoussée d'un an par faute de crédit. Elle est achevée en 1939.

¹⁰⁶⁷. Quatre panneaux identiques de 5x2 m² environ et le dernier, *Le Bain*, de 2m². Sources CNAP.

¹⁰⁶⁸. Entretien avec le fils de l'artiste, 19 juin 2014.

¹⁰⁶⁹. Les images du CNAP dont nous disposons sont les photos prises lors du démontage et mise en dépôt des fresques, le 25 mai 2011. CNAP, dépôt LP3 Conservation, Semur-en-Auxois.

¹⁰⁷⁰. Matei Lazarescu, *Rapport d'Étude de structure et de technique*, Versailles, Service nationale des travaux, 1996. « Les peintures constituent un ensemble, assez rare pour l'époque, de vraies fresques. Leur qualité artistiques et leur monumentalité nous semblent certaines même si leur présentation actuelle ne les met pas en valeur », CNAP, dossier « La Vie du Buddha » avec copie du dossier du musée Guimet, Paris. Voir aussi la note de François Macé de Lépinay, conservateur général du patrimoine du 14 mars 1996 : « L'autre question concerne le décor peint de l'auditorium, composé de cinq panneaux de peinture murale dus au peintre C. Caillard et datés de 1939. Traitant de la vie du Bouddha, ils sont bien sur assez exceptionnels dans la peinture française. Leur facture ne m'a pas semblé très originale mais elle reste honnête. On y sent l'influence de Gauguin », *ibid*.

¹⁰⁷¹. Au lycée Hélène Boucher par exemple, un dernier décor de Charles Picart-Ledoux décore un mur du réfectoire au premier étage. Sur le même thème des loisirs au bois de Vincennes, le peintre répète le décor type des parcs de villes créés à la fin du XIX^e siècle. Le style traditionnel du peintre ne pouvait trouver sa place dans le décor du hall d'entrée.

¹⁰⁷². Voir *Projet pour une piscine* de Léopold Survage (photographie de Georges Allié) in « Le III^{ème} Salon d'Art mural », *Beaux-Arts*, 24 juin 1938.

artistes. Car, pour l'État comme pour ces derniers, il faut aller vite. Les seconds ont besoin de travail et d'argent. Le premier doit, lui, donner des preuves pour faire école. Par manque de formation aussi, beaucoup d'artistes ne maîtrisent pas la technique de la fresque. Les débats autour du renouveau de la peinture murale ont préféré ignorer ou déplacer cette question technique, au risque de ne pas voir s'ouvrir le chantier des commandes d'État¹⁰⁷³. Certains artistes ont alors fait le choix de s'adjoindre des artisans. C'est le cas de Christian Caillard pour le décor du musée Guimet¹⁰⁷⁴ ou de Marcel Gromaire pour la faculté de pharmacie¹⁰⁷⁵. La plupart des réalisations sont cependant des huiles sur toile marouflée¹⁰⁷⁶. Le palais de Chaillot, avec ses décorations murales toujours en place qui mélangent fresques et toiles marouflées, constitue un lieu parfait pour prendre la mesure de ces difficultés techniques.

Poser le regard sur les décorations murales encore *in situ* plonge dans les débats contemporains orchestrés par Aragon dans *La Querelle du réalisme*¹⁰⁷⁷. Sous l'égide de la Maison de la culture, trois débats ont eu lieu à Paris en 1936 : les 16 mai¹⁰⁷⁸ et 29 mai¹⁰⁷⁹ au cinéma Le Matin, et le 30 juin¹⁰⁸⁰ à la salle Poissonnière. Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg et Aragon animent le premier débat. Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, André Lhote, Jean Labasque, Aragon et Jean Cassou le second. Francis Jourdain, Élie Faure, Georges Besson, Boris Taslitzky et Jean Amblard le troisième¹⁰⁸¹. En juin 1936, l'exposition « Le réalisme et la peinture » est par ailleurs montée à la galerie Billiet-Vorms¹⁰⁸². Les interventions des artistes, la contextualisation de Serge Fauchereau¹⁰⁸³, les lectures qu'ont faites Laurence Bertrand-Dorléac¹⁰⁸⁴, Éric Michaud¹⁰⁸⁵ et Nicole Racine¹⁰⁸⁶ ont montré l'intrication esthétique et politique des débats : compromis esthétique, expressions variées des réalismes¹⁰⁸⁷ et événements de février 1934 en toile de fond. Reflétant l'inflexion de

¹⁰⁷³. La nouvelle édition en 1931 du livre de Paul Baudoin, *La Fresque, sa technique, ses applications*, déjà évoquée, est la preuve de ce regain d'intérêt pour l'art de la fresque. Le manque cruel de peintres fresquistes ne pouvait cependant pas freiner l'initiative espérée de la part de l'État, voir *supra* la position d'Ozenfant et *infra* celle de Marcel Gromaire.

¹⁰⁷⁴. Renseignement donné par un des enfants du peintre, 2013.

¹⁰⁷⁵. AN-F²¹/6746/ – Marcel Gromaire, lettre de l'artiste à Georges Huisman le 3 décembre 1937.

¹⁰⁷⁶. Leur dimension et le temps court imparti ont aussi bien sûr entraîné les artistes à faire appel à des artisans si nécessaire.

¹⁰⁷⁷. Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg *et al.*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁸. Le 16 mai interviennent Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Louis Aragon, in Nicole Racine, « La querelle du réalisme (1935-1936) », *Sociétés & Représentations*, n°15, décembre 2002, p. 113-132, www.cairn.info/revue-societe-et-representations-2003-1-page-113.htm, consulté en juin 2014.

¹⁰⁷⁹. Le 29 mai interviennent Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, André Lhote, Jean Lebasque, Louis Aragon, Jean Cassou, *ibid.* p. 119

¹⁰⁸⁰. Le 30 juin interviennent Francis Jourdain, Élie Faure, Georges Besson, Boris Taslitzky, Jean Amblard, *ibid.* p. 120

¹⁰⁸¹. Nicole Racine, *op. cit.*, p. 119-120. Les textes de ce troisième débat n'ont pas été retranscrits et ne figurent donc pas dans l'édition d'origine d'Aragon.

¹⁰⁸². *Ibid.*, p. 119-120. Voir *infra* le portrait du conservateur des musées nationaux, propriétaire de la galerie et communiste Joseph Billiet.

¹⁰⁸³. Serge Fauchereau, « Les années 1936 », *La Querelle du réalisme*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 1987, p. 9-39.

¹⁰⁸⁴. Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 263-269.

¹⁰⁸⁵. Éric Michaud, « Le peuple, l'art et la réalité », *Fabrique de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Éditions Carré, 1997, p. 99-107.

¹⁰⁸⁶. Nicole Racine, « La Querelle du réalisme (1935-1936) », *Sociétés & Représentations*, n°15, décembre 2002, p. 113-132.

¹⁰⁸⁷. Gérard Régnier et Pontus Hulten (dir.), *Les Réalismes (1919-1939)*, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, exposition du 17 décembre 1980 au 20 avril 1981, Paris, 1980, 529 p.

la position du Parti communiste qui privilégie le rassemblement au nom de la lutte antifasciste, Aragon laisse s'exprimer les réalismes dans leur diversité : réalisme socialiste de Lurçat, nouveau réalisme de Léger, sans oublier de faire connaître le refus de participer de Derain, etc¹⁰⁸⁸. L'urgence des luttes contre le fascisme, contre le chômage¹⁰⁸⁹, contre le divorce entre les artistes et le peuple – la question de l'utilité sociale de l'art – prime finalement sur la question stylistique. La crainte de la rupture avec le peuple motive ce retour à la réalité, aux réalités plutôt, car les interventions soulignent les mille façons de dire le réel. Indépendamment de la question du sujet lui-même – qui appartient à la liberté de création –, l'artiste cherche à « récréer la vie sensiblement¹⁰⁹⁰ », à « exprimer non pas toute la réalité mais celle dont il se sent intimement solidaire¹⁰⁹¹ », à se situer par rapport aux arts d'expérience populaire : « Ce sont les hommes du quotidien qui, parmi les paysages familiers, se trouvent face à face avec l'angoissant problème du réel. Je prétends que le Moyen-Âge est pour nous, Occidentaux, la première grande époque du réalisme plastique, que le peuple doit réclamer comme son bien, et que nous devons étudier avec un filial respect¹⁰⁹² ». Il s'agit aussi d'exalter la couleur pure et l'objet qui donnent à la peinture son caractère social¹⁰⁹³.

L'intervention de Jean Cassou apparaît là intéressante. Écrivain protagoniste des débats, il est membre fondateur de L'Art mural en janvier 1935, et le conseiller pour les arts plastiques au cabinet de Jean Zay à partir de juin 1936. Il intervient le 29 mai 1936 avec un texte sur la création, et qui se termine sur l'engagement. Car c'est bien là l'enjeu réel de ces débats. Cassou dit l'antisémisme. Il implique politiquement son auditoire dans la lutte antifasciste. Et en faveur du rassemblement de Front populaire, en appelant à un New Deal artistique : nouvelle société, nouvelle communauté, nouvelle réalité ? :

Camarades, peintres, sculpteurs et architectes, nous sortons d'une époque où dans cette dialectique de l'art dont je vous parlais tout à l'heure, ce qui dominait c'était l'accent de la critique, de la révolte et du refus. Votre art était en lutte avec la réalité et vous étiez, dans votre destin et dans votre carrière, en lutte avec la société. Rappelez-vous que la société bourgeoise française se refusait à admettre votre existence, qu'elle vous a fermé ses musées et ses expositions, qu'elle vous a tous, par la voie de sa presse officielle, traités de juifs et de métèques et considérés comme de dangereux perturbateurs. Une nouvelle société, une nouvelle communauté se forme, dans laquelle vous devez entrer, en même temps qu'une nouvelle réalité se forme dont vous devez prendre conscience. Un accord nouveau va se faire entre vous et le monde. Le monde, grâce à vous, va produire de lui-même une nouvelle expression. Cela, il vous faut le

¹⁰⁸⁸. Nicole Racine, *op. cit.* En introduction à *La Querelle des réalismes*, Aragon publie la lettre de Derain motivant son refus (p. 9).

¹⁰⁸⁹. « S'agit-il de la peinture ou aujourd'hui dans les inquiétudes qui sourdent partout, du sort des peintres en chômage ? », dit par Le Corbusier au cours du débat du 29 mai et cité par Nicole Racine, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁹⁰. Expression de Christian Caillard : « Je pense que si le sujet peut être prétexte à faire des tableaux, il est, en fin de compte, de peu d'importance, et que le véritable signification d'une œuvre, son sens profond, est dans le miracle de la vie recréée sensiblement », *La Querelle du réalisme*, *op. cit.*, p. 190-191.

¹⁰⁹¹. Expression de Jean Cassou, *ibid.*, p. 127.

¹⁰⁹². Marcel Gromaire, *ibid.*, p. 31.

¹⁰⁹³. Fernand Léger, « Notre époque est assez riche en matière première plastique pour nous en fournir les éléments », *ibid.*, p. 75

vouloir. L'art de demain ne dépend pas de dogmes extérieurs à vous, il dépend de vous. La Liberté et l'obligation artistiques de demain seront votre liberté et votre obligation. Et de votre union et de votre volonté de participer à la vie nouvelle dépend le décor de cette vie nouvelle, dépend son programme constructif, dépend sa force, dépend la fonction d'ingénieurs des formes que vous assumerez dans cette vie nouvelle¹⁰⁹⁴.

Les peintres parisiens et les compagnons de route du Parti communiste ne sont pas représentatifs de l'ensemble de la communauté artistique. Parmi les peintres intervenant dans ces débats de *La Querelle*, trois font partie du programme de commandes de l'État étudié¹⁰⁹⁵ : Gromaire, Léger¹⁰⁹⁶ et Lhote¹⁰⁹⁷. Si on étend cette comparaison à la liste plus étoffée de la vingtaine de peintres ayant répondu en 1935 à l'enquête de *Commune* « Où va la peinture ? », on repère¹⁰⁹⁸ huit peintres : Christian Bérard¹⁰⁹⁹, Léger, Marie Laurencin¹¹⁰⁰, André Marchand¹¹⁰¹, Lhote, Dufy¹¹⁰², Christian Caillard¹¹⁰³, et Gromaire. Ces simples rapports laissent imaginer facilement qu'à l'échelle nationale, les commandes – et c'est l'enjeu du programme – font intervenir des peintres locaux d'une part, des peintres traditionnels d'autre part, en diluant la question des styles au delà de la thématique générale du travail et des loisirs. Ces rapports nous ont semblé aussi distinguer une personnalité, Marcel Gromaire, que nous avons jugé bon d'isoler. La consultation de son dossier dans la série décennale des Archives nationales¹¹⁰⁴ a confirmé que le peintre illustre particulièrement bien les relations de l'art et de l'État en ce moment historique précis où Georges Huisman, Jean Cassou et Jean Zay sont aux affaires.

¹⁰⁹⁴. *Ibid.*, p. 124-135 et extrait p. 134.

¹⁰⁹⁵. D'après le registre des Archives nationales, voir Annexe X. Et sans tenir compte du cas particulier des commandes d'État pour le Palais de Chaillot.

¹⁰⁹⁶. La commande de Léger en 1939 pour le centre d'aviation de Briey est annulée en 1940, voir *supra* première partie, chapitre 2.

¹⁰⁹⁷. AN- F21/ 4158 et AN-F21/6746. Yvana Lemaître, Lhôte et Gromaire reçoivent une commande pour la salle de conférence de l'École des arts et métiers (dont les esquisses sont refusées par le conseil d'administration de celle-ci.

¹⁰⁹⁸. Cette liste d'artistes ayant répondu à l'enquête de *Commune* est constituée à partir de la première édition par Aragon de *La Querelle...* en 1936. On y trouve les personnalités suivantes : Ozenfant, Christian Bérard, Derain, Garcin, Jean Carlu, Léger, Marie Laurencin, Jacques-Émile Blanche, André Marchand, Signac, Max Ernst, Lhote, Frans Masereel, Valentine Hugo, Lurçat, Yves Tanguy, Dufy, Delaunay, Georges André Klein, Christian Caillard, Goerg, Antonio Berni, Gromaire, *op. cit.*, p. 203-204.

¹⁰⁹⁹. Christian Bérard décore avec Christian Caillard et Louis Touchagues le petit foyer du public du théâtre de l'Odéon.

¹¹⁰⁰. Marie Laurencin reçoit une commande pour le lycée Camille Sée qu'elle n'a pas honorée, sans que nous connaissions la raison.

¹¹⁰¹. André Marchand reçoit une commande de décor pour l'École des arts et métiers d'Aix-en-Provence le 8 juillet 1938 (peinture, esquisse d'une décoration murale, achat par commande à l'artiste en 1938, n° inv. : FNAC 15842, en dépôt depuis le 25 octobre 1948 au Musée de Skikda, Algérie, CNAP).

¹¹⁰². Voir *supra*. Dufy décore le hall du Muséum d'histoire naturelle. Les décorations *Les savants* et *Les explorateurs* sont toujours *in situ*.

¹¹⁰³. Voir *supra*. Christian Caillard décore le foyer du théâtre de l'Odéon (toujours *in situ*) et le musée Guimet, dont les fresques sont conservées dans un dépôt de l'État en Île de France.

¹¹⁰⁴. AN-F21/6746 – Marcel Gromaire. Le dossier du peintre compte sept « affaires » avec l'État, dont quatre hors commandes d'art mural. Le premier achat en 1936, *Les lignes de la main*, est signé par Georges Huisman sur proposition de la commission des achats, payé six mille cinq cents francs et attribué au Musée national du Luxembourg. En 1937, l'œuvre *La forêt*¹¹⁰⁴ est achetée neuf mille francs selon la même procédure. En 1939, le dessin *Ruines gothiques* est acheté à la demande d'un conservateur d'un musée de province et la toile *Le vagabond*, exposée au Salon des indépendants de 1939, est achetée huit mille francs pour le nouveau musée d'art moderne. L'arrêté du 1^{er} mai est signé par J. Zay.

Marcel Gromaire ou « la vie multipliée »¹¹⁰⁵

Si Fernand Léger fait figure de passeur, en France, des expériences d'outre-Atlantique en matière d'art mural, si sa conférence de 1933 « Le mur, l'architecte et le peintre » est considérée à juste titre par Pascal Ory comme fondatrice d'une ambition française, et si le peintre en pose le modèle en 1935 à Bruxelles¹¹⁰⁶, Marcel Gromaire s'est quant à lui engagé très tôt également en faveur de l'art mural : engagement précoce repéré dans la livraison de février 1933 des *Nouvelles littéraires*¹¹⁰⁷. À partir du même thème – « Architecture et peinture » –, il revendique le renouveau de la peinture murale, mais dans une tonalité bien plus moralisatrice que celle de Léger :

Il est peu de questions aussi controversées que celle de la peinture murale. Les admirables réussites de la fresque italienne primitive, l'attrance d'un problème nouveau, aussi bien que le désir de meubler les froids espaces de l'architecture actuelle, incitent maints esprits à se tourner vers un mode d'expression trop délaissé [...]. Les peintres seraient de grands coupables ! [...] Et je ne sache pas qu'aucun d'entre eux soit chaque matin sollicité de décorer les palais modernes [...] qu'on nous fasse la grâce de croire qu'il se trouve assez de bons peintres amoureux de leur métier pour tenter, même au prix d'un gain modeste, de réaliser un grand ouvrage. Il serait plus exact de dire que l'architecte, rebuté par la peinture que lui impose l'État ou le mécène, préfère à juste titre l'innocence des murs nus¹¹⁰⁸.

Gromaire poursuit donc une réflexion approfondie allant au-delà du sujet de discussion à la mode. Elle touche à la pratique de son art, elle évoque, comme pourrait le faire Matisse, la discrimination ornementaliste de la peinture décorative, elle évacue la discussion stérile autour de la maîtrise ou non des techniques de la fresque et refuse catégoriquement le statut collégial : « Est-il besoin de souligner que pareille ordonnance dans le choix exige une autorité unique ? Et cependant, il est fort à la mode aujourd'hui de parler du travail par équipes. Disons tout de suite que s'il s'agit de former de vagues confréries picturales où chacun aurait son os à ronger, son fragment de mur à peindre, il ne saurait en sortir qu'un effroyable et hideux gâchis¹¹⁰⁹ ».

À la suite de cette tribune, Gromaire répond à l'enquête de *Commune* « Où va la peinture ? », puis participe aux débats de *La Querelle du réalisme* avec une position grave et profonde, qui lui permet de dérouler une histoire véritable des arts populaires : la leçon est à la fois d'ordre esthétique, éthique et introspective¹¹¹⁰. De

¹¹⁰⁵. « Notre sens réaliste de la gravité, de la tension, s'il exclut le contentement béat, implique, par contre, un profond espoir. Qu'un nouvel ordre social permette une vie multipliée, plus lyrique et plus vaste, et nous pourrions espérer que la culture devienne véritablement une langue véritable », in Marcel Gromaire, *La Querelle du réalisme*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹¹⁰⁶. Voir *supra*.

¹¹⁰⁷. Marcel Gromaire, « Architecture et peinture », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 11 février 1933. L'article est retranscrit dans le catalogue de la rétrospective Gromaire du MNAM en 1980, *Marcel Gromaire : 1892-1971*, Marie-Odile Briot (dir.), Musée d'art moderne de la ville de Paris, exposition du 12 juin au 28 septembre 1980, Paris, 1980, p. 189.

¹¹⁰⁸. Marcel Gromaire, « Architecture et peinture », *op. cit.*

¹¹⁰⁹. *Ibid.*

¹¹¹⁰. Son histoire de l'art « en raccourci » retient les arts primitifs, l'art grec, le Moyen-Âge bien sûr, Poussin, Chardin et Rembrandt à l'époque moderne, puis Courbet, Cézanne et Seurat.

tes propos révèlent le caractère solitaire de l'artiste, donnant davantage encore de poids à son engagement présent, comme l'écrit son fils à propos de sa participation aux débats de *La Querelle* : « S'il participa au débat du réalisme, ce fut au prix d'un effort douloureux et dans des termes longuement mûris¹¹¹¹. »

Issu d'une famille bourgeoise du Nord, orphelin de mère à sa naissance, éduqué par une grand-mère peintre, une tante poète et un père parisien professeur au lycée Buffon, Marcel Gromaire était un homme de grande culture, secret et solitaire¹¹¹².

Ce tempérament se retrouve dans l'historique de ses commandes de peintures murales¹¹¹³. L'artiste travaille beaucoup, seul, sans compromis, et se met en relation directe avec Jean Zay et Georges Huisman afin d'avancer comme il lui plaît. Il reçoit en août 1937 une commande d'un montant de quarante mille francs, dont l'arrêté est signé par Huisman¹¹¹⁴. Elle concerne la décoration de la salle de conférence de l'École des arts et métiers à Paris, mais ainsi que l'indique le rapport de Robert Rey à Georges Huisman à la date du 30 novembre 1937¹¹¹⁵ : « Les projets de M. Gromaire ont été rejetés par le Conseil d'Administration du Conservatoire des Arts et Métiers. Et M. Gromaire renonce à l'exécution de cette commande. » « M'en reparler », indique Huisman sur le rapport et une note de service non datée et non signée que nous attribuons plutôt à Jean Zay stipule¹¹¹⁶ : « 1° Dégager cette commande de M. Gromaire / 2° Préparer pour la même somme de 40 000 F une commande sur 1938 pour la faculté de pharmacie conformément aux indications que j'ai déjà transmises à ce sujet. »

Le 3 décembre 1937, Gromaire écrit à Huisman au sujet de la rémunération¹¹¹⁷ :

Mon cher Directeur Général,

À la suite de notre entretien, je me suis rencontré avec M. Robert Rey à l'école de pharmacie, et je vous confirme que j'accepte la commande que vous m'avez faite, à savoir cinq panneaux peints, destinés à l'un des amphithéâtres de cet établissement. Je vais de suite me mettre en rapport avec l'architecte afin de ne pas perdre de temps, et vous soumettrai mes projets dès que j'aurai pu les établir.

Je vous serais reconnaissant de bien vouloir prendre en considération qu'une somme de quarante mille francs m'ayant été allouée pour la commande des Arts et Métiers abandonnée à mon grand regret, le prix de la nouvelle commande ne saurait sans injustice être inférieur. Vous avez tenu très loyalement à préciser vous-même qu'un dédommagement me serait accordé en surplus pour les mois inutilement passés par moi à la préparation de la décoration à laquelle il n'a pas été donné suite.

Ce surplus serait d'ailleurs absorbé par les frais considérables que représentera le nouveau travail, les délais infiniment courts me mettant dans l'obligation absolue de me faire aider continuellement par des artisans qualifiés dont la rétribution est très

¹¹¹¹. François Gromaire, in Françoise Chibret, François Gromaire, Bernard Dorival (préface), *Marcel Gromaire : la vie et l'œuvre. Catalogue raisonné des peintures*, Paris, Bibliothèque des arts, 1993, p. 28-29.

¹¹¹². Marcel Zahar, *Gromaire*, Genève, Éditions Cailler, 1961, p. 9.

¹¹¹³. AN-F²¹/6746 – Marcel Gromaire.

¹¹¹⁴. AN-F²¹/6746 – Marcel Gromaire : arrêté du 5 août 1937.

¹¹¹⁵. AN-F²¹/6746 – Marcel Gromaire : lettre du 30 novembre 1937 de l'inspecteur général des beaux-arts et des musées Robert Rey à Georges Huisman.

¹¹¹⁶. AN-F²¹/6746 – Marcel Gromaire. La retranscription de l'écriture n'est pas si aisée et peut dès lors porter à interprétation concernat l'auteur, mais pas sur le sens général. On pense qu'il ne s'agit pas de l'écriture de Georges Huisman, mais cela pourrait être celle de Jean Cassou.

¹¹¹⁷. AN-F²¹/6746 – Marcel Gromaire : lettre du 3 décembre 1937 de Marcel Gromaire à Georges Huisman.

coûteuse ; si j'envisage le coût d'un local et les autres frais matériels, je ne pense pas être au dessous de la vérité en chiffrant l'ensemble à une dizaine de mille francs.

Je crois donc être raisonnable en vous demandant de considérer comme équitable une somme globale de cinquante mille francs.

Veillez agréer, mon cher Directeur Général avec mes remerciements pour l'amical accueil que vous m'avez fait, l'assurance de mes sentiments cordiaux et dévoués, M. Gromaire – 3 villa Seurat, XIV^e - Gob. 67-34.

L'arrêté du 15 décembre 1937 confirme alors la commande de cinq panneaux destinés à l'amphithéâtre de la faculté de pharmacie de Paris pour la somme finalement de quarante-cinq mille francs¹¹¹⁸. Puis l'achat d'un album de cinq dessins de la décoration picturale est enregistré¹¹¹⁹.

Ce récit, loin d'être fastidieux, permet de décrire l'administration du programme et, dans ce cas précis, éclaire la proximité du ministre et du directeur général des Beaux-Arts, et l'efficacité de leur action conjointe. Dans un délai d'à peine quinze jours, l'inspecteur des Beaux-Arts s'est rendu Villa Seurat, Georges Huisman a reçu ou téléphoné à Gromaire et Jean Zay a suivi et tranché immédiatement en faveur de l'artiste. Ces panneaux sont toujours *in situ*, mais ont été déplacés à la suite de changements d'affectation et de circulation dans le bâtiment. En 1973, l'historienne d'art Simone Valette en fait la description¹¹²⁰.

Vraisemblablement en lien avec cette aventure, on trouve dans les collections privées de Jean Zay et Georges Huisman les remerciements du peintre¹¹²¹. Il est certain que Gromaire offre un dessin pour *L'Album* que les artistes du Nord composent pour le directeur des Beaux-Arts à l'initiative d'André Léveillé et de Jacques Acrament¹¹²². Malgré les recherches de Denis Huisman qui a eu en mains ce recueil conservé par sa mère, l'album est resté introuvable¹¹²³. Georges Huisman possédait par ailleurs un dessin de l'artiste, *Nu couché*. De son côté, Catherine Zay se rappelle le retour à Orléans des œuvres que ses parents avaient confiées à l'État dans le cadre de la protection des œuvres d'art. La toile de Gromaire *Nu cambré*¹¹²⁴ (1938) en faisait partie, avant que Madame Zay dût le vendre des années plus tard. C'est un

¹¹¹⁸ AN-F21/6746 – Marcel Gromaire : arrêté du 15 décembre 1937.

¹¹¹⁹ AN-F21/6746 – Marcel Gromaire : arrêté du 20 avril 1938, achat de l'album pour un montant de mille cinq cents francs. Huisman avait instauré cette pratique qui permettait à la fois de constituer des archives et de passer, même modestement, un nouvel achat aux artistes.

¹¹²⁰ Simone Valette, « Ce qu'il faut voir à la faculté de pharmacie de Paris », *Revue d'histoire de la pharmacie*, Paris, 61^e année, 218, 1973, p. 539-547.

¹¹²¹ Le peintre semblait réticent au don si on se fie au courrier qu'il adresse à Marcelle Huisman pour la tombola de l'Orphelinat des arts le 3 mai 1950 : « Madame, En réponse à votre lettre je vous fais adresser ci-joint une gravure pour votre vente de l'Orphelinat des Arts. Je dois dire que je suis très opposé aux *tombolas* (qui sont très *fâcheuses* pour les artistes *en général*) et aux ventes de bienfaisance, qui, en général encore, desservent les uns pour faire du bien aux autres. Quoi qu'il en soit, j'espère que la formule tombola ne sera pas employée, et s'il y a vente aux enchères, je vous demanderais de ne pas laisser partir cette gravure à moins de trois mille cinq cents francs qui est son prix de vente. Veuillez agréer, Madame, l'assurance de mes sentiments respectueux et transmettre mes amitiés à G. Huisman. M. Gromaire. »

¹¹²² Voir Hélène Serre de Talhouët, *Georges Huisman, op.cit.*, p. 59-68.

¹¹²³ Denis Huisman est certain que sa mère a dû, des années plus tard, enlever la reliure de l'album et vendre le dessin original de Matisse mais, selon lui, le dessin de Gromaire ne l'a pas été.

¹¹²⁴ Marcel Gromaire, *Nu couché*, dessin à l'encre de chine, 30x34, signé et daté 49 et *Nu cambré*, 1938, huile sur toile, 0,55 x 0,46 cm., signé et daté en haut à droite « Gromaire 1938 », collection Jean Zay, localisation actuelle inconnue, voir *Marcel Gromaire, le catalogue raisonné des peintures*, n°488, p. 183.

nu sensuel et provocant. Une femme blonde assise de profil aux reins cambrés et aux seins pointus arbore une pose suggestive de prostituée. Portant uniquement des bas et des bracelets, cette femme aux lèvres pulpeuses et maquillées évoque une amazone déterminée et sportive, une athlète de l'amour. Le cerné des seins et de la chevelure renforce cette impression de corps-machine. De ce tableau, le souvenir le plus sensible est celui que garde la fille aînée de Jean Zay. Avec admiration pour la liberté de sa mère, alors réinstallée dans une ville de province après l'épisode tragique de la guerre, Catherine Martin-Zay montre où était accroché le tableau : face au visiteur, au seuil de la maison, dans la montée de l'escalier¹¹²⁵.

En 1938, pour les Gobelins, Gromaire reçoit également une commande de carton de tapisserie sur le thème : *La terre*¹¹²⁶. L'artiste avait participé sans relâche à l'exposition de 1937. Dans le catalogue raisonné, son fils écrit : « Gromaire – je me souviens de la ferveur qui illumina son regard – vivra ces quelques mois de mise en chantier comme une délivrance. Il va pouvoir enfin voir, non pas “grand”, mais mural. Quatre panneaux mettent en scène des inventions capitales [...] destinées à figurer dans une des réalisations les plus louables de l'époque, le Palais de la Découverte. Je lis en marge de son carnet : *Délai imposé, toutes recherches comprises esquisses et exécution en grandeur : quatre mois*. Chaque panneau mesure 3 m. x 3,50 m. Ils seront prêts pour l'inauguration¹¹²⁷. » François Gromaire mentionne le cycle de quatre inventions techniques pour le Palais de la découverte, toujours *in situ*¹¹²⁸ : *La forêt à feu ; L'hélice ; Le gouvernail ; La vis d'Archimède*. Marcel Gromaire participe également à la décoration du Pavillon de la Solidarité avec *L'épargne*¹¹²⁹. Il décore le fronton du pavillon de la manufacture de Sèvres avec sa toile *La paix sous le soleil de France ou Les loisirs*, interprétée en céramique. L'esquisse se trouve au musée La Piscine de Roubaix. Le fronton en céramique fut installé en 1954 à l'entrée du lycée Edmond Labbé à Barentin en Seine Maritime, déposée en 1998 et probablement détruit¹¹³⁰.

L'engagement du peintre à ce moment de l'histoire, en accord avec les hommes d'État en charge des affaires culturelles, Jean Zay, Georges Huisman et Jean Cassou, nous a semblé remarquable. La présence picturale de Léger ou de Dufy ne porte pas autant de gravité personnelle au sein de cette aventure collective. Cassou et Huisman, qui en 1937, ont su lui laisser cette surface unique d'expression, l'expriment à leur manière. L'un dès 1925, dans un portrait qu'il consacre au peintre de *La guerre* : « Peut être est-il, avec Rouault, le seul peintre de notre temps dont le cerveau contienne ainsi une société vivante et originale, dont l'œuvre nous apporte

¹¹²⁵. « Vous vous rendez compte, on ne voyait que lui, c'était téméraire tout de même ! », entretien avec Catherine Zay à Orléans, avril 2008.

¹¹²⁶. Pour lesquels il travaillera encore pendant la Seconde Guerre mondiale, mais nous nous sommes volontairement restreint aux commandes passées sous le mandat de Georges Huisman.

¹¹²⁷. François Gromaire, *Marcel Gromaire : la vie et l'œuvre*, op. cit., p. 30.

¹¹²⁸. *Le forêt à feu, L'hélice, Le gouvernail, La vis d'Archimède*.

¹¹²⁹. Gouache sur toile, 0,28 x 1,25 m, datée 1937. La gouache correspond à l'esquisse. La composition définitive a été découpée dans le sens de la hauteur et plusieurs fois proposée en vente publique avec les titres *L'épargne* et *La Moisson*. La localisation actuelle est inconnue, voir catalogue raisonné de peintures.

¹¹³⁰. Après avoir été très endommagée par une succession d'hivers rigoureux, la fresque fut déposée par le Conseil régional en 1998. En février 2012, avec la galerie parisienne de la Présidence, dépositaire de l'œuvre de Marcel Gromaire, nous avons cherché à identifier l'historique précis de ce décor depuis sa dépose, mais sans succès.

une vue générale de l'univers, le seul peintre pour qui les êtres et les choses s'approfondissent en ombres tragiques, se forment et se déforment en arrêtes et courbes significatives, le seul peintre dont nous puissions sentir qu'il est capable de rire et de pleurer¹¹³¹. » Trente ans plus tard, Georges Huisman dans une chronique radiophonique note quant à lui : « On a souvent considéré Gromaire – et avec infiniment de sympathie – comme un visionnaire. Je ne suis pas tout à fait de cet avis car il me semble que ce qui appartient en propre à Gromaire, peintre, dessinateur, graveur, c'est d'avoir su relier dans son univers la pureté du regard des primitifs à la brutalité et à la violence du monde d'aujourd'hui¹¹³². »

Une génération d'artistes oubliée ?

Si Marcel Gromaire nous semble être l'artiste central de ces compositions murales populaires, il n'en est pas moins un « ancien ». Or, les premiers bénéficiaires de ces commandes sont, du fait de leur situation économique précaire et de la volonté de l'État, les jeunes générations. Une autre façon d'aborder la question stylistique de cette production consiste donc à la rapprocher des tendances enregistrées par les critiques d'art contemporains, dans le but d'identifier les orientations de la génération de peintres, qui ont été les bénéficiaires de ce programme de commandes. En 1939, le conservateur du département des peintures au Louvre et rédacteur en chef de *L'Amour de l'art*, René Huyghe, publie *Les Contemporains*¹¹³³. En 1933 et 1934, sa revue a publié en épisodes une histoire de l'art contemporain, en France et à l'étranger¹¹³⁴. Elle s'étale sur un peu moins de vingt numéros successifs, avant d'être la source des *Contemporains*, consacré à la seule peinture française. À ses côtés, des critiques d'art de tendance esthétique et politique opposée, avaient participé au numéro d'origine de *L'Amour de l'art* : Waldemar George, Christian Zervos, Roger Brielle¹¹³⁵. Inspiré de cette étude de 1934, Huyghe compose le dernier chapitre des *Contemporains*, consacré à la jeune génération. Il retient une typologie de cinq groupes, qui semble artificielle et portée par ce discours autour de l'« inquiétude dans l'art¹¹³⁶ », très présent dans la presse artistique de l'époque. Ses catégories-types apparaissent ainsi :

– les *conséquences du surréalisme* qu'il reconnaît dans l'étrangeté surréelle des atmosphères d'un tableau de Courmes ou de Balthus ;

¹¹³¹. Jean Cassou, « Marcel Gromaire », in *Pablo Picasso par Pierre Reverdy*, suivi de *Marcoussis et Marcel Gromaire par Jean Cassou*, *Jacques Lipchitz par Roger Vitrac*, *Gino Severini par Jacques Maritain*, Paris, Le Mercure de France, 1999.

¹¹³². Archives privées, texte dactylographié de la chronique radiophonique « Gromaire » par Georges Huisman, 1956.

¹¹³³. René Huyghe, Germain Bazin, *La Peinture française. Les contemporains*, Paris, Éditions Tisné, 1939, 62 p. et 168 planches.

¹¹³⁴. L'enquête internationale porte sur la Belgique et les pays du Nord (numéros de mai et juin 1934), l'Allemagne et l'Europe centrale (numéros de septembre et octobre 1934), les pays anglo-saxons (octobre 1934), les pays latins (novembre 1934).

¹¹³⁵. Voir *L'Amour de l'art*, avril 1934 : René Huyghe, « Les Tendances actuelles », p. 355-358 ; Waldemar George, « Le néo-humanisme », p. 359-361 ; Christian Zervos « Les derniers aspects de l'art non figuratif », p. 363-363 ; Roger Brielle, « Les liquidateurs de l'après-guerre », p. 365-368. Les notices biographiques sont rédigées par Germain Bazin.

¹¹³⁶. Il s'agit du titre d'un livre, introduit par René Huyghe, de Bernard Chapigneulle, *L'Inquiétude dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1938, 190 p.

- le *néo-humanisme* encore dans l'aura surréaliste avec Christian Bérard et d'autres, porteurs d'une dimension plus tragique, tels que Francis Grüber ou Jean Aujame ;
- les *traditions sensibles* qui retrouvent les sujets féminins, les matières de Matisse mais sans sa joie de vivre : Maurice Brianchon, Roland Oudot, Christian Caillard ;
- les *forces nouvelles* des Humblot, André Marchand, Tal-Coat, qui prônent le retour au métier, au dessin et au modelé ;
- les *renovateurs d'un art complet*, à la recherche d'un équilibre parfait « de l'intelligence, de la volonté et de la sensibilité dans l'artiste, équilibre de l'inspiration et de la technique dans l'œuvre » comme l'écrit Huyghe. Parmi eux, Roger Chapelain-Midy est la figure de proue et son grand décor de l'Institut agronomique de Paris, *Les vendanges*¹¹³⁷ toujours *in situ* peut être la traduction de cette évocation. Huyghe retient ici Oudot, Poncelet, Planson, Lestrille, Aujame.

La lecture de ce texte de Huyghe met mal à l'aise, car c'est un texte de propagande. En introduction de son chapitre, il semble prendre en otage une génération complète d'artistes dans son évocation réactionnaire de l'art moderne : « L'art moderne a été jusqu'au bout des problèmes qu'il s'est posé et il se les est tous posés. Il les abandonne comme des carcasses rongées dans un désert. [...] Terrain dévasté de trouvailles. Le sol de surface est tari ; il n'est de ressources qu'en un art dont les racines sauront chercher leurs substances à d'autres profondeurs »¹¹³⁸. Évocation inacceptable, nous semble-t-il pour Georges Huisman, à qui Huyghe fait cependant référence au sujet de son initiative du programme public d'art mural¹¹³⁹.

L'exposition de 1938 à l'École des Beaux-Arts et sa réception dans la presse

Du 7 au 17 mars 1938, une partie des œuvres réalisées sont exposées à l'École des Beaux-Arts, avant qu'elles soient livrées et marouflées sur les murs qui les attendent. Pour les compositions à fresque ou sur enduit exécutées sur place, ce sont les dessins et maquettes qui ont pu être présentés. La critique contemporaine de cette exposition dans la presse spécialisée constitue un petit corpus de sept articles argumentés¹¹⁴⁰, avec cinq signatures sans surprise : Georges Charensol, Raymond Cogniat, Michel Florisoone, Waldemar George et Robert Rey. Ce dernier signe deux articles en mars 1938, dans *L'Art vivant* et *L'Art et les artistes*. Il y précise sa responsabilité officielle dans le programme, afin de présenter la politique de l'État.

¹¹³⁷. AN-F²¹/4146 : Chapelain-Midy (amphithéâtre B), Oudot (amphithéâtre A), Planson (six panneaux amphithéâtre Lister) et Lestrille (quatre panneaux amphithéâtre tisserand et salle 22) reçoivent la commande du décor pour l'Institut agronomique le 5 août 1937 pour un montant de trente mille francs chacun.

¹¹³⁸. René Huyghe, « Les tendances actuelles », *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 57.

¹¹³⁹. *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁴⁰. *Ibid.*, p. 1 ; Raymond Cogniat, « Les peintures murales commandées aux artistes par l'État sont exposées à l'École des Beaux-Arts », *Beaux-Arts*, 11 mars 1938, p. 1 et « Les œuvres commandées par l'État aux artistes exposées à l'École des Beaux-Arts » *Beaux-Arts*, 25 mars 1938, p. 1-3 ; Georges Charensol, « Les peintures murales commandées par l'État », *Art et Décoration*, t.67, mars 1938, p.121-128 ; Robert Rey, « L'art mural et l'État », *L'Art et les Artistes*, n°185, mars 1938, p. 193-198 ; Robert Rey, « L'action de l'État dans la renaissance du grand décor mural », *L'Art vivant*, n°218, mars 1938, p. 389-391 ; Waldemar George, « L'exposition des commandes de l'État à l'École des Beaux-Arts », *La Renaissance*, avril 1938, p. 40-43 ; Michel Florisoone, « La peinture contemporaine et les problèmes de la décoration murale », *L'Amour de l'Art*, mai 1938, p. 167-174,

Le premier article est utile au titre d'une sorte de quasi catalogue du programme public d'art mural. C'est donc davantage chez les confrères de Robert Rey qu'il est intéressant de dégager le jugement contemporain à l'intérieur de ce milieu professionnel très fermé, faut-il préciser.

Ils sont déçus. Tous font l'éloge de l'initiative de l'État et émettent une réserve à ne pas voir ces morceaux de peinture *in situ*. Si on loue la chance donnée aux jeunes¹¹⁴¹, on regrette que Matisse et Braque n'y figurent pas¹¹⁴². Le jugement le plus direct, qui représente aussi le sentiment général, est celui de Raymond Cogniat : des résultats discutables, seules quatre meilleures décorations parfaitement murales chez Gromaire, Planson, Dufresne et Lhote, beaucoup de bonne volonté et de dons mais une méconnaissance technique incontestable. Cogniat conclut en appelant à la réforme nécessaire de l'enseignement artistique¹¹⁴³. Charensol distingue aussi Gromaire, Planson, *Les vendanges* de Chapelain-Midy et se montre intrigué par *Les jeunes filles* de Tal-Coat : « Les grandes figures de Jeunes Filles jouant et dansant, dont Tal-Coat a couvert ses grands panneaux du lycée de jeunes filles de Saint-Brieuc, sont un peu déconcertantes ; très simplifiées, elles évoquent tantôt Matisse et tantôt Picasso : on ne saurait en tout cas, leur dénier l'ampleur ni la valeur décorative ». Waldemar George écrit l'article le plus sarcastique concernant les choix validés par Huisman. Le critique d'art n'étonne pas en élisant un seul décor, le classique et romain *Vendanges* de Chapelain-Midy : « une œuvre saine, puissante, chargée de poésie, traditionnelle et neuve¹¹⁴⁴ », note-t-il.

Enfin, Michel Florisoone réserve les solutions plastiques adoptées par les uns ou les autres : Lestrille et Planson ne décoorent pas le mur mais l'habillent ; Chapelain-Midy s'accroche aux règles infaillibles de la composition géométrique ; Aujame jette ses arabesques ; Dufresne fragmente l'espace. Le journaliste est le seul à remettre en cause l'insuffisance du programme iconographique dans les établissements d'enseignement. Il l'oppose aux sujets scientifiques strictement imposés dans le cadre du programme décoratif du Palais de la découverte, critiquant par là-même le travail de Robert Rey par opposition à celui d'André Léveillé : « Le sujet n'était pas défini, et le peintre, le plus souvent, montrait surtout qu'il ne savait quoi dire ; il en arrivait à remplir sa toile coûte que coûte, maladroitement, en ajoutant des éléments bout à bout comme on enfle des perles jusqu'au nœud final de la ficelle »¹¹⁴⁵.

Que retenir de ce programme spécifique ?

Ni Matisse ni Braque n'y figurent. Ni Picasso ni Chagall. Impossibles à convier dans un programme que le contexte politique rend très national. Ni Léger, qui laisse

¹¹⁴¹. « Contrairement aux habitudes, ces commandes ont été passées à des artistes n'appartenant pas à l'Institut et ne pouvant être approuvées par lui. Dans la réalisation d'un tel programme M. Georges Huisman a fait preuve d'un beau courage et d'une louable indépendance. Mais il a fait preuve de plus de courage encore en présentant, la semaine dernière, dans les salles de l'École des Beaux-Arts, la plupart de ces commandes exécutées. Il ne pouvait ignorer qu'ainsi il allait s'exposer à la critique sévère des adversaires de l'art dit « indépendant » et même que les défenseurs de cet art ne seraient pas tous unanimes à louer les résultats », in Raymond Cogniat, *op.cit.* 1.

¹¹⁴². Braque, Dunoyer de Segonzac et Derain auraient décliné les offres de Georges Huisman, in Waldemar Georges, *op.cit.*, p. 41.

¹¹⁴³. Après avoir remarqué que l'École des Beaux-Arts était complètement absente de l'exposition, il considère qu'elle ne joue plus son rôle d'enseignement et n'a plus d'attrait car ne répond pas à ce qu'attendent les jeunes artistes.

¹¹⁴⁴. Waldemar George, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁴⁵. Michel Florisoone, *op. cit.*, p.174.

en 1939 à l'état d'esquisse une promesse de chef-d'œuvre. Mais les variations superbes et si différentes stylistiquement de Raoul Dufy et Marcel Gromaire, qui font à cette occasion la démonstration de la force de leur art décoratif.

Les déceptions et engouements sont également justifiés. Le risque était grand de rester narratif et illustratif, de manquer de métier et de créativité dans la composition et la réalisation, de ne pas s'accorder en équipe. Il est vrai que la conjonction d'un programme trop lâche et d'une insuffisance artistique peut agacer. Et l'objectif social de ce programme égalitaire, faisant rentrer l'art à l'école et donnant du travail aux artistes, est atteint. Qu'en pensait Georges Huisman lui-même ? Cela exige de revenir au discours de Pleyel et à l'exposition de 1937, dont ce programme d'art mural en est un aspect et une prolongation.

Chapitre 3

Influence de Huisman à l'exposition internationale de 1937

En février 1938, à la demande de Jean Zay, Huisman est promu commandeur dans l'ordre national de la Légion d'honneur¹¹⁴⁶. Henriette Perrin, l'épouse de Jean Perrin, le félicite affectueusement¹¹⁴⁷. Pour sa part, le ministre César Campinchi¹¹⁴⁸ est formel: « Bravo de tout cœur, mon cher ami, pour cette promotion qu'on vous devait bien après l'exposition! Tous vos amis se réjouissent et vous félicitent¹¹⁴⁹. » Le marchand d'art Paul Rosenberg justifie l'hommage rendu par la République « étant donné les efforts que vous avez faits pour la peinture moderne ce qui n'avait jamais été fait auparavant¹¹⁵⁰ ». Plus conventionnelle, la lettre du compositeur et fonctionnaire de l'opéra Robert Siohan est une synthèse parfaite de la teneur des félicitations reçues à cette occasion: « Vous avez su diriger la vie artistique de notre pays vers de nouvelles tendances. Vous avez su unir l'art officiel et l'art vivant. Votre direction ne pouvait être consacrée que par une rare distinction. L'approbation et la joie qu'elle suscite chez tous ceux qui vivent pour l'art doivent vous être le témoignage de la profonde sympathie que vous inspirez¹¹⁵¹. » Une retranscription exhaustive de cette correspondance conservée dans les archives familiales suffirait en effet à dresser un profil de Huisman et de son œuvre au lendemain de l'exposition 1937 (hors avis des opposants politiques ou personnalités antisémites bien entendu). Car ce florilège témoigne non pas tant de la responsabilité officielle du directeur des Beaux-Arts dans l'aventure de l'exposition que de son influence, parfois infime mais certaine, au sein des commissions décisionnaires de cette dernière.

Du palais de Chaillot au palais de la Découverte.

L'exposition a en effet son organisation *ad hoc*. Quelle est dans ce dispositif la place de Huisman ? À l'été 1934, avec la décision de sa programmation par le gouvernement, Edmond Labbé est nommé commissaire général et secondé par l'ancien directeur des Beaux-Arts Paul Léon, en tant que commissaire général-

¹¹⁴⁶. *JO-L&D*, 7 février 1938, A70, n°32, p. 1541.

¹¹⁴⁷. « Chers amis, excusez-moi de vous envoyer si tardivement nos très affectueuses félicitations. Jean (parti à Londres pour le Rassemblement universel de la paix m'a donné seulement hier soir votre adresse que je n'avais pu me procurer. Je vous exprime encore de tout cœur nos bien vives félicitations et j'y joins les amitiés de nous tous pour vous et vos enfants », Henriette Perrin, le 15 février 1938.

¹¹⁴⁸. César Campinchi (1882-1941), membre de l'aile gauche du Parti radical, en préside le groupe parlementaire de 1936 à 1937. Il a été ministre de la Marine (du 22 juin 1937 au 18 janvier 1938) et ministre de la Justice (du 18 janvier 1938 au 13 mars 1938) dans les gouvernements Camille Chautemps 3 et 4, puis ministre de la Marine militaire du 13 mars 1938 au 16 juin 1940 dans les gouvernements Blum 2, Daladier 3 et Reynaud. Embarqué sur le *Massilia*, il est déchu de son mandat.

¹¹⁴⁹. Lettre de César Campinchi à Georges Huisman, s. d., AFH.

¹¹⁵⁰. Lettre de Paul Rosenberg (1881-1959) à Georges Huisman, le 9 février 1938, AFH.

¹¹⁵¹. Lettre de Robert Siohan (1894-1985) à Georges Huisman, le 8 février 1938, AFH.

adjoint¹¹⁵². *Cœmedia* évoque la création du conseil supérieur de l'exposition, dont le directeur général des Beaux-Arts est l'un des membres de droit¹¹⁵³. À l'automne 1934 sont désignées treize commissions et deux comités auprès du commissariat général: Huisman est ainsi nommé président du comité d'esthétique¹¹⁵⁴. Le conservateur du musée du Luxembourg, ami et ancien collaborateur de Paul Léon, impliqué dans le projet du nouveau musée d'art moderne¹¹⁵⁵, est pour sa part chargé du service des travaux d'art de l'exposition et de toutes les commandes faites aux artistes. En août 1936, Hauteceœur déclare à la presse le montant des crédits alloués qui s'élève à 12 millions de francs¹¹⁵⁶: huit millions accordés par l'État et quatre par la Ville (qui se réserve un crédit complémentaire de six millions pour des achats directs en faveur de la municipalité). Il précise aussi le mode d'attribution au sein d'une commission dans la tradition de démocratie participative type de la III^e République:

Une commission présidée par M. Le Directeur général des Beaux-Arts comprenant des représentants de l'administration, de l'exposition, de la ville de Paris et des artistes a choisi les sculpteurs et les peintres chargés de la décoration du Trocadéro et des futurs musées [...]. La même commission a été chargée de préparer les commandes pour les différents pavillons qui relèvent des ministères: transport, tourisme, thermalisme, radio, éducation nationale (palais de la Découverte, diverses classes de l'Enseignement, manufacture de Sèvres). [...] Au total, cette commission a désigné 85 sculpteurs, 66 peintres, 6 décorateurs, et 2 ateliers d'école¹¹⁵⁷.

Enfin, le 23 septembre 1937, en vue de l'attribution des prix à l'issue de la manifestation, le directeur des Beaux-Arts est nommé par décret membre du jury supérieur de l'exposition internationale de Paris 1937¹¹⁵⁸. Dans ce dispositif collectif au sein duquel il faut considérer le poids « perpétuel » de Paul Léon dans les milieux officiels, tant politiques qu'artistiques, la responsabilité directe de Huisman est donc somme toute assez restreinte. Il est plus juste de parler d'influence, renforcée grâce à l'aubaine du moment politique: celui du Front populaire qui a le désir au sommet de l'État de voir confier des commandes publiques à l'art indépendant. Les interventions personnelles de Léon Blum en faveur de Robert Delaunay et de Le Corbusier sont demeurées célèbres et ont cristallisé cet esprit audacieux bousculant le « juste milieu » officiel et la tradition académique. L'étude de la correspondance de

¹¹⁵². *JO-L&D*, 20 juillet 1934, A66, n°169, p. 7351.

¹¹⁵³. *Cœmedia*, 30 juillet 1934.

¹¹⁵⁴. *JO-L&D*, 14 octobre 1934, A66, n°242, p. 10420. Ministère du Commerce et de l'Industrie. Sont institués auprès du commissaire général de l'exposition internationale de 1937 treize commissions et deux comités. M. Huisman, directeur général des Beaux-Arts est nommé président du comité de l'esthétique.

¹¹⁵⁵. Voir *infra*, deuxième partie, chapitre 3.

¹¹⁵⁶. Ce chiffre donné par Hauteceœur en amont de l'exposition, diffère de celui de dix millions de francs (quatre de l'État et six de la Ville de Paris), retenu par les historiennes Blandine Chavanne et Christiane Guttinger, in « La peinture décorative », *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 mai-30 août 1987, catalogue sous le dir. de Bertrand Lemoine, Paris, Institut français d'architecture & Paris musées, 1987, p. 368.

¹¹⁵⁷. Louis Hauteceœur, « État d'avancement – les commandes aux artistes », *L'Art vivant*, Août-septembre 1936, p. 172-173.

¹¹⁵⁸. *JO-L&D*, 24 septembre 1937, A69, n°222, p. 10870. Nomination de M. Huisman membre du jury supérieur de l'exposition internationale de Paris 1937 (arrêté du 23 septembre 1937).

Le Corbusier avec Huisman dès 1934 a effectivement révélé la lutte permanente de l'artiste pour obtenir une commande officielle dans le cadre de l'exposition et de la construction du musée d'art moderne¹¹⁵⁹. Il apparaît que, dès que possible, le directeur des Beaux-Arts a usé en faveur de l'art indépendant de cet esprit politique nouveau, qu'il incarnait de fait, comme on peut le lire dans *Europe*:

Mettons à part la décoration picturale du Trocadéro. Elle a permis, au moins de réparer une injustice qui n'avait duré que trop longtemps. Elle a été l'occasion pour un directeur des Beaux-Arts, intelligent et sensible, de donner droit de cité à l'art indépendant. Pour la première fois, l'État a commandé en effet une décoration murale à des peintres non officiels. Un choix très serré a été fait. Un grand pas vient d'être ainsi accompli¹¹⁶⁰.

Car sans remettre en cause le projet de l'exposition, le gouvernement de Front populaire a permis de le « gauchir », selon le terme de Pascal Ory : « Ces arbitrages officiels rendus en faveur d'artistes et de programmes contestés par les institutions de décision établies n'impliquaient nullement l'affirmation d'une esthétique officielle. Ils permettent du moins de situer dans une logique "progressiste" les programmes artistiques des sites front-populaires de l'Exposition, qui, sans eux, laisseraient une image ambiguë¹¹⁶¹. » Le charisme de Léon Blum et l'esprit du Front populaire constituent un soutien implicite pour le directeur des Beaux-Arts au sein même des commissions officielles. Titulaire de sa fonction avant les élections de mai 1936, le directeur des Beaux-Arts retrouve en effet nombre de ses camarades étudiants dans les coulisses du nouveau pouvoir, d'Yvon Delbos à Henri Laugier. C'est à l'été 1936 que Huisman fait construire une maison à l'Arcouest, lieu où sa famille fréquente naturellement celle des scientifiques qui gravitent autour de la rue d'Ulm, le cercle de Jean Perrin, dont l'aura est immense. On connaît le touchant reportage publié par *Match* à la veille de la Seconde Guerre mondiale¹¹⁶². Les deux lieux emblématiques de l'exposition et leurs décors, le palais de la Découverte et celui du Trocadéro, pérennisés grâce à son immense succès pour le premier, sont des exemples de cette influence, qui permet aux autorités officielles de collaborer avec les artistes indépendants. Ces programmes permettent aussi de la nuancer, car ils témoignent

¹¹⁵⁹. Voir *supra*, première partie, chapitre 3 et *infra*, deuxième partie, chapitre 3.

¹¹⁶⁰. Louis Chéronnet, « Les arts », *Europe*, n°161, 15 mai 1936, p. 123.

¹¹⁶¹. Pascal Ory, « Le Front populaire et l'exposition », *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, op. cit.*, p. 33.

¹¹⁶². « Sorbonne plage », *Match*, août 1939, p. 34-39. Voir aussi « Sorbonne-plage. Les Curie et les Joliot : des savants sur la côte bretonne (1900-1950) », exposition de la BNF du 18 mars au 18 mai 2008, http://www.bnf.fr/documents/cp_sorbonne_plage.pdf, consulté en septembre 2014. « À partir de 1898, un groupe de professeurs à la Sorbonne s'installe pour les vacances à l'Arcouest en face de l'île de Bréhat. L'historien Charles Seignobos et le physiologiste Louis Lapicque sont rejoints par les physiciens Jean Perrin et Marie Curie, par le mathématicien Émile Borel et son épouse, l'écrivain Camille Marbo, par le sinologue Édouard Chavannes, par des couples de médecins, les Gricoureff et les Stodel, par l'historien de l'Art Georges Huisman et bien d'autres encore. Ils ont en commun le dreyfusisme, l'attachement à la cause laïque et au combat pacifiste. Des maisons se construisent qu'aucune barrière ne sépare, les enfants courent d'un jardin à l'autre et tout le monde embarque sur l'Églantine, le bateau du "capitaine" Seignobos. Après la Grande Guerre, une nouvelle génération succède à la première dans ce que Camille Marbo nomme un "curieux phalanstère", qui partage les mêmes idéaux et les engagements : Comité de vigilance des intellectuels antifascistes en 1934, proximité avec le Front populaire au gouvernement duquel participent Irène Joliot-Curie et Jean Perrin, soutien aux républicains espagnols, engagement dans la Résistance enfin. »

d'une organisation publique d'une telle ampleur et, selon l'usage, de la couleur esthétique des collaborations électives de l'architecte officiel en charge du lieu.

Si les deux lieux respectent un éclectisme défendu par le gouvernement au nom de l'égalité de traitement visant à contrer le chômage des artistes et une réelle mixité des générations, les grands décors néo-classiques de Billotey et Souverbie à l'entrée des grands escaliers du théâtre de Chaillot relèvent d'un autre champ stylistique que l'expressionnisme des compositions de Gromaire du pourtour de l'escalier nord du palais de la Découverte. Les thèmes et la commande iconographique ne justifient pas cette diversité des styles qui est une des caractéristiques intrinsèques aux commandes officielles de l'exposition. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le magistral *Transport des forces* de Fernand Léger au palais de la Découverte, évoquant l'énergie hydraulique et la production d'électricité au même titre iconographique que la représentation non moins magistrale de Dufy, pour le pavillon de l'Électricité (qui est une commande privée). L'effort d'harmonie stylistique a été tenté au sein même des lieux et avec un réel succès d'ailleurs dans ces deux palais. Se complètent alors peut-être davantage qu'elles ne s'opposent deux familles stylistiques, elles-mêmes se ramifiant intra-muros, conférant ainsi au bâtiment une palette de nuances.

C'est exactement le cas dans la disposition des décors du théâtre de Chaillot, de la présence des nabis dans la galerie centrale d'orchestre, à celle des jeunes peintres de la réalité poétique dans un des petits foyers aux quatre colonnes ou encore des décors du bar par Friez et Dufy en cours de réinstallation *in situ* grâce aux travaux actuels au théâtre. Un reflet fidèle de la peinture du temps, encore mal-aimée de nos jours, parfois qualifiée de néo-antique, post-impressionniste et post-fauve au palais de Chaillot et de post-cubiste au palais de la Découverte. On peut voir aussi dans ces deux lieux, finalement non pas une querelle du réalisme, mais une querelle du coloris: Poussin chez les scientifiques et Rubens chez les comédiens. On peut expliquer l'une des raisons de ce désamour contemporain par un manque: Matisse et Braque en effet brillent par leur absence. On lit dans la presse que sollicités par le directeur général, ils ont décliné l'offre et la famille de Georges Huisman garde en mémoire sa tristesse de ne pas avoir su convaincre Braque, dont il aimait tant la peinture¹¹⁶³. Une lettre du peintre évoque en tout cas cet épisode dans les papiers privés de Huisman:

Cher Monsieur,

Je regrette de ne pouvoir revenir sur ma première décision dont j'avais fait part à M. Hauteœur. Je vous remercie bien sincèrement pour l'appui tout personnel que vous m'avez donné en cette occasion et vous prie, cher Monsieur, de trouver ici l'expression de mes meilleurs sentiments.

Georges Braque¹¹⁶⁴.

L'iconographie et le style se prêtent également à une lecture politique souvent franche: la « gauche » au palais de la Découverte et la « droite » à celui de Chaillot,

¹¹⁶³. Après la Seconde Guerre mondiale, Marcelle et Georges Huisman ont acquis une nature morte du peintre, *Nature morte à la théière, au citron et au verre* (huile sur toile, 41x24 cm), choisie dans l'atelier du peintre et encadrée selon sa volonté, voir Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, *op. cit.*

¹¹⁶⁴. Lettre de Georges Braque à Georges Huisman, Paris, le 6 avril 1936, AFH. On peut remarquer que cette lettre est antérieure aux élections du Front populaire.

avec une inspiration italianisante dans les grands décors de Souverbie et Billotey, troublante pour Romy Golan par exemple¹¹⁶⁵. La proximité avec le travail contemporain de Sironi et de l'esthétique du *Novecento* est certaine. L'emphase de la critique contemporaine de Waldemar George, auto-déclaré à ce moment pro-mussolinien et pro-fasciste, dans ses commentaires sur la peinture d'un Souverbie¹¹⁶⁶ ou d'un Chapelain-Midy¹¹⁶⁷ joue aussi son rôle¹¹⁶⁸. Par ailleurs, les peintres participants à l'enquête de *Commune* en 1935 ou aux débats de *La Querelle du réalisme* en 1936 (du plus célèbre d'entre eux, Léger, à celui qui l'est le moins, Caillard) se retrouvent effectivement sur les murs du palais de la Découverte, mais pas sur ceux de Chaillot (à la seule exception de Raoul Dufy, qui répondit à l'enquête de *Commune*).

Ces « familles » d'esprit s'expliquent selon nous pas une troisième influence, selon l'usage: celle de l'architecte responsable du lieu et de son adjoint éventuel pour la commandes des décors. Autrement dit, même président des commissions des palais de Chaillot et de la Découverte, Georges Huisman fait confiance à ses collaborateurs. Et les provenances intellectuelles et artistiques de Jacques Carlu et de Louis Hautecœur en charge des décors du théâtre de Chaillot ne sont pas les mêmes que celles de Germain Debré et d'André Lévêillé en charge de ceux du palais de la Découverte. C'est aussi une question de réseaux de sociabilités: anciens élèves de l'école des Beaux-Arts et de l'École normale supérieure passés par Rome d'une part ; artistes indépendants membres de la CTI d'autre part. Un dialogue sud-nord pour Romy Golan.

Il est en effet symptomatique que Jean Perrin, le grand ordonnateur du palais de la Découverte, impose à l'équipe des architectes du bâtiment le jeune architecte Germain Debré¹¹⁶⁹, qu'il connaît bien pour avoir travaillé avec lui à l'édification de l'Institut de biologie physico-chimique, rue Pierre et Marie Curie. Debré est seul chargé de l'architecture intérieure et du projet de décoration qui mobilise vingt peintres et six sculpteurs, pressentis par Perrin et son groupe de scientifiques amateurs d'art, le mathématicien Sainte-Lagüe, président de la CTI, et Henri Laugier notamment¹¹⁷⁰. Le peintre André Lévêillé, originaire du Nord, secrétaire de la CTI,

¹¹⁶⁵. Romy Golan, *Mural Nomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009, p. 66-79.

¹¹⁶⁶. *La musique* de Souverbie décore le grand escalier du théâtre, côté Passy.

¹¹⁶⁷ *L'oratorio* (deux panneaux) de Chapelain-Midy décore le petit foyer aux quatre colonnes, côté Paris. Il est associé avec les doubles panneaux : *La sonate* de Oudot, *La symphonie* de Brianchon, *Le lied* de Planson.

¹¹⁶⁸. Waldemar George, « Le nouveau Trocadéro », *L'Art et les artistes*, mai 1937, p. 263 à 279. « On connaît l'admirable conscience professionnelle et la passion qu'apporte à ses travaux Roger Chapelain-Midy [...]. Il travaillait les yeux fixés sur des gravures et des photographies d'après les fresques d'Arrezo. Il multipliait dessins et études peintes. Ses guides étaient Piero della Francesca et la réalité » (p. 275). Et : « Artiste féru d'antiquité classique, Souverbie était tout désigné pour peindre Apollon, dieu des arts. La Musique, telle qu'il la représente est essentiellement un art apollinien » (p. 278).

¹¹⁶⁹. Germain Debré (1890-1948), diplômé de l'ESBA (1920), a renouvelé l'architecture religieuse israélite (trois synagogues à Paris entre 1925 et 1938). Par l'intermédiaire du baron Edmond de Rothschild, il réalise l'Institut de biologie physico-chimique, rue Pierre-et-Marie-Curie, Paris V^e (1927). En tant qu'architecte des bâtiments publics et palais nationaux, il réhabilite plusieurs établissements scolaires et travaille au théâtre de l'Odéon (1934-1946). Debré réalise des laboratoires pour le CNRS : laboratoires de synthèse atomique à Ivry-sur-Seine (1936-1945) et d'astrophysique, boulevard Arago, Paris XIV^e (1937-1942). En 1937, il rejoint les architectes Maurice Bouterlin et Armant Néret pour l'aménagement du palais de la Découverte pour l'exposition internationale.

¹¹⁷⁰. Gilles Plum, « Le palais de la Découverte et le Grand Palais », Paris, 1937, cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, catalogue sous la dir. de Bertrand Lemoine et Philippe

avec qui Georges Huisman a travaillé dans le cadre des Trains-Expositions en 1934 et 1935 puis de la politique d'art mural, est en charge de la coordination du programme décoratif et de la relation avec les artistes. Perrin, Laugier, Lèveillé font partie du réseau amical du directeur des Beaux-Arts, qui n'a vraisemblablement qu'à se réjouir des propositions de commandes à Léger, Lurçat, Gromaire et peut-être suggérer parmi les artistes de jeune notoriété les Antral, Aujame, Caillard et Coutaud. L'un des indices de cette complicité naturelle du directeur des Beaux-Arts avec l'équipe organisatrice et les peintres invités se trouve dans la collection privée de Huisman, qui a possédé des œuvres, toiles ou dessin de chacun de ces peintres. On peut remarquer aussi qu'il a été à cette occasion la cible des propos antisémites et anticommunistes de la période, en particulier au moment de la campagne de presse lancée en mai 1938 par le quotidien de droite *Le Matin*, qui visait à l'enlèvement de la sculpture *Prométhée étranglant le vautour* de Jacques Lipchitz, installée à l'extérieur du palais de la Découverte en 1937. Sa symbolique et la lutte contre l'obscurantisme et tous les fascismes qu'elle dénotait dérangeait davantage que la forme¹¹⁷¹. Dans *L'École de Paris, un problème de définition*¹¹⁷², Laurence Bertrand-Dorléac cite les propos de Camille Mauclair dans *La Crise de l'art moderne* qui montrent du doigt les « métèques envahisseurs » de Montparnasse : « Le caméléonesque Picasso, demi-juif, Kisling, qui fut vice-président du Salon d'automne, Max Ernst, Chagall, Gris, Pascin, Marcoussis, Menkès, Soutine, Eberl, venus des ghettos d'Europe centrale [...] les sculpteurs juifs Chana Orloff et ce Lipchitz, dont, sur l'ordre du juif Huisman, et à la requête du savant communiste Jean Perrin, un groupe hideux déshonora longtemps les Champs-Élysées au chevet du Grand Palais¹¹⁷³. »

À Chaillot, Huisman fait confiance à son proche ami Jacques Carlu et à la compétence professionnelle de Louis Hautecœur, soutenant une orientation esthétique sans rapport parfois avec son goût personnel mais permettant aussi de refléter la diversité de la peinture française et l'exigence de qualité. Une autre sociabilité est à l'œuvre, plus proche de la tradition car issue de la plus haute formation académique: Jacques Carlu est premier grand prix de Rome (1919). Diplômé de l'ENS, agrégé d'Histoire, ancien élève de l'École française de Rome, proche de l'Académie, Louis Hautecœur est lui-même passionné d'architecture. À cette date, il est désigné pour préparer le Musée national d'art moderne, nommé avant les mandats respectifs de Georges Huisman et Jean Zay qui lui adjoindront Jean Cassou¹¹⁷⁴. Le seul membre de l'Institut accueilli à Chaillot est Maurice Denis. Il est surtout la figure artistique célèbre et patriarcale du grand décor français de l'époque.

Rivoirard de l'exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris 13 mai-30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture et Paris-Musées, 1987, p. 294-298.

¹¹⁷¹. *Le Matin* lance sa campagne le 2 mai 1938 et publie le 15 mai, le journal en première page une photographie de l'œuvre détruite, accompagnée de la légende : « Enfin ! Prométhée a quitté son socle. ». Voir Harry Bellet, « Le retour de Prométhée », *Le Monde*, 30 juin 1998.

¹¹⁷². Laurence Bertrand-Dorléac, « L'École de Paris, un problème de définition », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, Brésil, n°2, 1995-1996.

¹¹⁷³. Camille Mauclair, *La Crise de l'art moderne*, Paris, CEA, 1944, p. 18, cité par Laurence Bertrand-Dorléac, *ibid.*

¹¹⁷⁴. Hautecœur a été nommé conservateur du musée du Luxembourg au détriment de Robert Rey. L'homme est proche d'Anatole de Monzie, proche de l'Académie, mais aussi extrêmement respecté pour ses compétences administratives et intellectuelles. Voir le témoignage de Jean Cassou à son sujet in *Une Vie pour la liberté*, *op. cit.*

Jean Souverbie est son élève. Louis Billotay est quant à lui grand prix de Rome (1907). Ces artistes et fonctionnaires partagent le même réseau professionnel. Pour Chaillot, si Huisman n'a pas su retenir Matisse et Braque, il a veillé à la présence des nabis, dans l'esprit du projet de décors du nouveau palais de la SDN à Genève qu'il avait suivi en personne, dont témoigne une lettre de Vuillard au directeur des Beaux-Arts:

Cher Monsieur,

Je vous remercie de la proposition que vous me faites au sujet du palais de la Société des nations qui me prouve l'intérêt que vous voulez bien prendre à mon travail.

Monsieur Avenol m'avait parlé de cette décoration il y a plus d'un an et je lui avais donné une acceptation de principe.

Mais, pour qu'elle soit définitive, il faudrait que je puisse m'entretenir avec Bonnard Roussel et Denis, qui sont tous disséminés en ce moment, et pouvoir obtenir quelques précisions.

Moi-même, je m'absente quelque temps jusqu'au commencement de septembre. Pourrai-je le mois prochain vous voir à ce sujet ?

En tout cas, je vous prie de me croire très touché de votre bienveillance et d'agréer l'assurance de ma considération distinguée.

Édouard Vuillard¹¹⁷⁵.

Aujourd'hui, la direction du théâtre national de Chaillot réfléchit, dans le cadre de travaux en cours, à une circulation intérieure qui fasse redécouvrir au public ces exceptionnels morceaux de peinture postimpressionnistes¹¹⁷⁶. Même si ces grands décors conçus à l'occasion de l'exposition sont perfectibles, il faut les replacer dans leur temps, dans leur projet d'ensemble et aussi dans leurs conditions épiques de réalisations. Ils participent du rêve accompli de cette « colline de Chaillot » que décrit Jean Zay, synthétisant les grands enjeux esthétiques et culturels de la période:

Il semble aussi que cette exposition marquera le passage d'une époque de création individuelle à une époque de création collective: architectes, peintres, musiciens, décorateurs, artisans ont constitué des équipes et se sont efforcés de se plier à des programmes communs. Des monuments tels que le nouveau Trocadéro, ou le musée de Tokio demeureront d'heureux témoins de cette véritable transformation spirituelle. La disposition du Trocadéro, avec sa percée sur la perspective de la tour Eiffel, rajeunit tout un paysage parisien. L'ordonnance de ces deux corps de bâtiment, l'agrément des fontaines, les ensembles de peinture murale, de sculpture et de décoration qui ornent le théâtre disposé en contrebas de l'édifice, tout cela fait le plus grand honneur à l'architecte Carlu. Les grands ensembles muraux, en particulier, montrent comment la peinture moderne, après la période du tableau de chevalet, peut dignement affronter les grandes dimensions et remplir une de ses plus nobles missions qui, au temps des grandes civilisations, étaient de collaborer, sur un pied de juste égalité, avec l'architecture. Sur cette colline de Chaillot à laquelle on veut rendre son nom traditionnel et qui deviendra une véritable colline des musées, quelques-unes de nos plus belles collections, le Musée des monuments français et le jeune Musée des Arts et Traditions populaires trouveront une demeure digne d'eux¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁵. Lettre de Édouard Vuillard à Georges Huisman, le 14 août 1936, AFH.

¹¹⁷⁶. Entretien avec Benoit André, secrétaire général du théâtre national de Chaillot, le 16 septembre 2014.

¹¹⁷⁷. Jean Zay, *Livre d'or de l'exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne Paris 1937*, Paris, ministère du Commerce et de l'Industrie, Éditions Spec, 1938, p. 79.

Les artistes au pavillon de la Solidarité: un manifeste de « l'expo 37 » ?

Les études et la bibliographie concernant les cas emblématiques des palais de Chaillot et de la Découverte sont déjà conséquentes. Elles sont moins nombreuses sur le pavillon de la Solidarité, alors que son décor est l'exemple type des commandes publiques aux artistes et un manifeste du progrès intellectuel et social porté par le Front populaire. Le projet de ce pavillon doit être assez tardif, car il ne figure pas encore sur la liste donnée par Hauteœur lors de son point à la presse d'août 1936 cité plus haut. Il n'en est pas moins symbolique du projet gouvernemental. Cela laisse supposer que la commission présidée par Huisman devait vite réagir, ce qui apparaît dans le choix de confier la décoration à l'architecte Mallet-Stevens et une famille familière d'artistes engagés derrière Blum et son gouvernement. Réalisé dans le cadre de la classe 8C de l'exposition présidé par le sénateur Édouard-Jean Valadier¹¹⁷⁸, le pavillon de la Solidarité est dû à une initiative de la CTI. Il a été en effet conçu sur un projet de Marcel Martin et de Maxime Blocq¹¹⁷⁹. Le premier est le directeur de la Caisse interdépartementale des assurances sociales de Seine et Seine et Oise (CIAS)¹¹⁸⁰. Le second est membre du comité directeur de la CTI¹¹⁸¹. Ce pavillon réunit les prérogatives du ministère du Travail et de celui de la Santé publique, de Jean-Baptiste Lebas et Henri Sellier respectivement. Le ministre du Travail et maire de Roubaix en est la figure politique tutélaire. En tant que tel, il est l'auteur de la préface du catalogue¹¹⁸². Pour la réalisation, Martin et Blocq sont accompagnés d'un ingénieur conseil et de l'architecte Robert Mallet-Stevens qui, « en dehors de son rôle d'architecte, a assumé également la charge de diriger la décoration intérieure de tout le pavillon¹¹⁸³ ».

Les peintres qui nous intéressent ne sont pas les seuls à être sollicités. Le pavillon a aussi recours au cinéma. La réalisation d'un dessin animé « pour présenter par les ressources du septième art un résumé de l'effort de solidarité » est confiée à

¹¹⁷⁸. Jean Valadier (1878-1959) a été ministre du Travail de façon éphémère dans le deuxième gouvernement Daladier (30 janvier-7 février 1934).

¹¹⁷⁹. Clément Michel, *Solidarité : livre de la classe 8C : charité, assistance, sécurité, prévoyance, assurance*, Paris, Éditions E. Nicoll, 1937 et *Le Livre de la solidarité*, Paris, Éditions E. Nicoll, 1937, 252 p. Cet ouvrage est le seul document repéré permettant de prendre connaissance de reproductions en couleurs des décors peints, dont on ignore encore à ce jour le sort après l'exposition (les documents du CNAP ne fournissent aucune indication, ni de conservation, ni de destruction). Il est probable que les toiles n'aient pas été détruites, car le panneau de Marcel Gromaire, scindé en deux parties, figurait au catalogue d'une vente de l'étude Loudmer le 22 juin 1987 d'après les éléments rassemblés par Joëlle Bocchino. Recherche avec Christophe Guérard du CNAP à l'été 2012 et information confirmée en juillet 2014.

¹¹⁸⁰. Marcel Martin (1885-1953), fils d'instituteur, franc-maçon est élu en 1930 vice-président du conseil d'administration de la caisse du travail de la Seine. Il devient le directeur en 1935 de la CIAS, office public des habitations de la Seine et Seine et Oise, voir Michel Dreyfus, *Liberté, égalité, mutualité : Mutualisme et syndicalisme 1852-1967*, Paris, les Éditions de l'Atelier, 2001, p. 234.

¹¹⁸¹. Maxime Blocq-Mascard (1894-1965) est vice-président de la CTI et secrétaire général de la revue *Europe nouvelle*. Démobilisé le 14 août 1940, il forme un premier noyau de résistance avec ses amis de la CTI, parmi lesquels Sainte-Lagüe. Ce premier groupe donne naissance à l'Organisation civile et militaire (OCM) au printemps 1941, que Blocq-Mascard représente au Conseil national de la Résistance à la suite de Jacques-Henri Simon. Il devient vice-président du CNR en juin 1944, <http://www.museedelaresistanceenligne.org/media.php?media=2732&popin=true#fiche-tab>, consulté en septembre 2014.

¹¹⁸². *Le Livre de la solidarité*, op. cit., p. 12

¹¹⁸³. *Ibid.*, p. 16

Étienne Lallier d'Atlantic Film: « Et voici le cinéma de la Solidarité. L'écran à cinq mètres de haut... et deux mètres de large. Film silencieux mais plein d'enseignement. Un dessin vous apprend les bienfaits de la solidarité pour le jeune, pour le vieux, pour le malade et pour le chômeur¹¹⁸⁴. » Les collaborateurs quasi permanents de Mallet-Stevens, le maître-verrier Barillet et les sculpteurs Martel, sont présents. Au-dessus de la porte d'entrée, les Martel conçoivent un bas-relief, *La misère décroissant au fur et à mesure que les lois sociales augmentent*, représentant de manière stylisée les grandes dates de l'humanité, ce qui fait écrire à la journaliste Marcelle Falcoz : « On en reçoit une impression d'Égypte due peut être à la hauteur des personnages figurant la misère des premiers âges, et à la discipline de deux rayons dont l'un croît : la solidarité, à mesure que l'autre décroît : la misère¹¹⁸⁵. » Pour leur part, les artistes en ont laissé la description suivante:

Deux triangles superposés, le sommet de l'un étant à la base de l'autre. L'un représente la misère. L'autre, les œuvres de Solidarité.

Au fur et à mesure que celles-ci augmentent, la misère diminue.

Chaque petit triangle referme un motif symbolisant une étape nouvelle de la solidarité de gauche à droite¹¹⁸⁶.

Ces grandes étapes ont une genèse historique en France dans les œuvres charitables du Moyen-Âge, histoire que la première salle du pavillon honore. À l'image du fronton des Martel, le cheminement du pavillon ensuite est une leçon de choses sociales selon les termes de Maxime Blocq: « Il montre tout le réseau des organisations créées pour préserver la santé des enfants et des adultes, soigner les malades et les vieillards, faciliter la vie en famille, organiser des loisirs profitables, améliorer les conditions du travail et sa dignité¹¹⁸⁷. » Pour les organisateurs, le pavillon de la Solidarité est l'expression moderne et contemporaine de la « charité¹¹⁸⁸ ». Il s'agit à la fois de renouer avec une tradition et de sensibiliser à sa cause contemporaine. Dans cet esprit, le catalogue présente la commande faite aux artistes:

Nous avons voulu, en présentant quelques souvenirs émouvants des temps anciens, rappeler la tentation charitable de la France à laquelle se rattachent les œuvres de solidarité. Cette salle doit témoigner que les grands artistes d'autrefois ont produit des œuvres remarquables, inspirées par de beaux actes d'assistance ou de nobles pensées de charité. Nous nous sommes inspirés de cette leçon pour demander à des artistes pris parmi les meilleurs de l'école contemporaine d'illustrer et de décorer notre pavillon. En particulier, nous n'avons pas craint de commander à douze peintres, connus pour leur modernisme, douze tableaux allégoriques, genre cependant un peu

¹¹⁸⁴. Robert Lange, *Merveilles de l'exposition 1937*, Paris, Denoël, 1937, p. 149.

¹¹⁸⁵ Marcelle Falcoz, « Le Pavillon de la Solidarité Nationale », *L'Art et les artistes*, n° 178, juin 1937, p. 303-307.

¹¹⁸⁶. Selon la description des artistes eux-mêmes, archives privées de Florence Martel, Paris, consultées en juillet 2013.

¹¹⁸⁷. Maxime Blocq, « Le pavillon de la Solidarité », *L'Art vivant*, n°211, juin 1937, p. 140-141.

¹¹⁸⁸. Dans les premiers temps, le pavillon de la classe 8c, traitant des questions sociales, avait été intitulé « Assurances, Assistance, Mutualité », voir S. Gilles Delafon, « Le pavillon de la Solidarité », *Beaux-Arts*, 18 juin 1937, p. 3.

passé de mode: ces toiles décoreront la dernière salle, en faisant pendant à la première qui contiendra des œuvres prêtées par des musées, des églises et des collectionneurs¹¹⁸⁹.

Le vitrail *La solidarité* de Barillet et douze grandes peintures allégoriques de six mètres de hauteur sur deux de largeur comme de grands étendards composent le décor du hall de sortie du pavillon. Détachées du mur, les toiles sont suspendues au-dessus du visiteur:

Le hall affectant la forme d'un cube pour éviter l'ennui d'une présentation banale, on s'est efforcé, à l'aide de panneaux, de modeler son volume. Les panneaux ont été pendus dans le vide, sur un plan circulaire, laissant le carré en bas, pour achever la pièce en « tuyau de poêle », dans ses parties hautes. Disposition nouvelle qui avantage autant le contenant que le contenu.

Cependant, tout l'exposé de cette documentation serait resté muet dans le renfort d'une typographie murale qui parle pour les images. Cette typographie vaut à la fois par sa mise en page et ses caractères. Son laconisme éloquent, avec un juste sentiment de l'art, promène autour des images et des maquettes un alphabet mécanique d'une lecture facile, chargé, à l'aide de dix mille lettres découpées, de rappeler à l'être humain qu'il ne soit plus se considérer comme un être isolé ; à l'homme qu'il est un associé, l'associé de tous ses semblables¹¹⁹⁰.

De même dimension, un panneau complémentaire de Survage, *L'entr'aide*, n'entre pas dans le cycle des douze tableaux mais accueillait le visiteur dans la première salle du pavillon¹¹⁹¹. Chacun des douze peintres s'est en effet vu confier non pas un thème abstrait, mais un sujet iconographique précis: les organisations ou institutions françaises qui concourent à faciliter, améliorer ou soulager les conditions de la santé publique et du travail. Avec le peu de sources trouvées, il n'a pas été possible de reconstituer la complète disposition des peintures les unes par rapport aux autres. Une photographie d'André Papillon¹¹⁹² permet cependant de reconstituer l'ordre des peintures sur deux des trois côtés décorés du carré que forme le hall. Sur un premier côté, *L'assistance publique* de Delaunay, *Le syndicalisme ouvrier* de Léger, *Le syndicalisme intellectuel* de Burkhalter et *L'Armée du salut* d'Yves Alix se font suite. Sur le second côté sont exposées *Les habitations à bon marché* de Villeboeuf, *Les assurances sociales* de Souverbie, *Les assurances privées* de Dufy et *La bienfaisance privée* de Pauline Peugniez. Le dernier côté reçoit dans un ordre incertain *La mutualité* de Maurice Denis, *Les allocations familiales* de Jacques Le Chevallier, *L'épargne* de Marcel Gromaire et *Le service social* de Jean Lurçat.

Guillaume Janneau critique la scénographie par ses erreurs de rapprochement stylistique entre artistes: « Les fadeurs des uns voisinent avec l'espèce de violence caricaturale des autres. » Ou encore: « Les formes stylistiques les moins conciliables se coudoient, les orbites concentriques de M. R. Delaunay, d'ailleurs en elles-mêmes

¹¹⁸⁹. *Le Livre de la solidarité*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁹⁰. S. Gilles Delafon, « Le Pavillon de la Solidarité », *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁹¹. Maxime Blocq, « Le Pavillon de la Solidarité », *op. cit.*

¹¹⁹². André Papillon (1910-1986) est un photographe humaniste, beau-frère de François Kollar et photographe attitré du Pavillon de la solidarité pour lequel il réalise des photomontages qui expliquent la protection de la santé de l'enfant, de l'adulte et du vieillard (salle 4 du pavillon).

très orphiques et décoratives, gênées par le style d'affiche de M. Fernand Léger¹¹⁹³. » D'une manière générale, cependant, les observateurs se montrent plutôt conquis et même époustoufflés par ce « hall de la propagande » et son impact visuel et humaniste. C'est pourquoi il figure en bonne place dans *Merveilles de l'exposition de 1937*:

Avant de sortir une dernière émotion vous attend. Ce sera la plus forte. [...] Douze tableaux modernes synthétisant l'activité de douze institutions magnifiquement éclairés par un énorme vitrail blanc [...] L'œuvre réalisée ici est d'un intérêt national puissant.

Elle doit donner à nos compatriotes, qui n'en connaissent le plus souvent que des bribes, et surtout à l'étranger, qui n'en connaît presque toujours qu'une caricature, les vastes avenues de notre construction sociale?

C'est là, pour la défense de la République française, une des plus impressionnantes démonstrations que l'on pouvait imaginer¹¹⁹⁴.

Autres attributions du directeur général des Beaux-Arts dans le cadre de l'exposition internationale de 1937

En dehors de la présidence du comité d'esthétique et de son statut de membre la commission des Beaux-Arts présidé par le député Jean Locquin¹¹⁹⁵, Huisman est membre de droit de nombreuses commissions.

Au sein du groupe I « Expression de la pensée », il est membre de droit de cinq commissions: la commission des musées et expositions (classe 3) présidée par le Baron de Fontenay¹¹⁹⁶, la commission de la radiophonie présidé par le Duc Maurice de Broglie¹¹⁹⁷ (classe 5), la commission du cinéma (classe 6) présidé par Louis Lumière¹¹⁹⁸, de la commission des congrès et conférences (classe 7). Il est également membre de la commission de la propagande présidée par Max Hymans¹¹⁹⁹.

Au sein du groupe III « Formation artistique et technique », Huisman préside le bureau de la classe 11: enseignement artistique à tous les degrés. Hyppolyte Luc préside de son côté les classes 12 et 13 de l'enseignement technique et de l'orientation professionnelle. La question de l'éducation artistique est le dernier volet important du discours de Pleyel et Huisman tentera de proposer à cet égard des réformes au cours des dernières années de son mandat. Ce sujet compte d'ailleurs parmi ses dernières interventions dans la presse spécialisée. C'est le cas de l'article confié à *Beaux-Arts* en juillet 1938, où Huisman reprend sa grande idée développée dans le discours de Pleyel sur le rôle éducatif et social des musées de France et lance le travail sur la réforme de l'enseignement de l'art¹²⁰⁰. Ce point est l'occasion pour le journal de lancer un état des lieux de la question dans ses colonnes jusqu'à la guerre. Huisman n'aura cependant pas le temps d'aboutir dans ce domaine et a rencontré de nombreux

¹¹⁹³. Guillaume Janneau, « L'exposition. La section française : l'Architecture et sa décoration », *Revue de L'Art ancien et moderne*, n°71, avril 1937, p. 116.

¹¹⁹⁴. Robert Lange, *op. cit.*, p. 150-151.

¹¹⁹⁵. Edmond Labbé, *Rapport général. Exposition internationale des arts et des techniques*, Paris, t. 1, 1938, p. 437.

¹¹⁹⁶. *Ibid.*, p. 451.

¹¹⁹⁷. *Ibid.*, p. 455.

¹¹⁹⁸. *Ibid.*, p. 438.

¹¹⁹⁹. *Ibid.*, p. 452-454.

¹²⁰⁰. *Beaux-Arts*, le 29 juillet 1938.

réfractaires, le premier en la personne de Paul Landowski qui, à l'école des Beaux-Arts, freine toute mesure d'ouverture souhaitée par son directeur¹²⁰¹. Sous Vichy, c'est Louis Hautecœur qui, en la reprenant à compte, fera aboutir la réforme de l'ordre des architectes, puis des études d'architecture.

Enfin, pour l'exposition de 1937, Huisman est le grand coordinateur de la célèbre exposition des Chefs-d'œuvre de l'art français¹²⁰² souhaitée par Léon Blum, évoquée ultérieurement dans le cadre de l'étude de la politique muséale et du rôle des expositions dans la diplomatie culturelle des années trente. Le bilan déjà cité de Jean Zay dans le livre d'or de l'exposition introduit ainsi le chapitre suivant:

C'est dans l'un des deux musées de l'avenue de Tokio que, sur l'initiative de M. le président Léon Blum, mon département a été chargé d'organiser une rétrospective de l'art français qui aura été une des plus émouvantes manifestations d'art ces dernières années. Les plus célèbres collections d'Europe avaient eu la générosité de nous envoyer quelques-unes de leurs pièces les plus précieuses, et je ne crois pas qu'un ensemble de chefs-d'œuvre aussi parfait et aussi représentatif du génie de notre race ait jamais été présenté à l'admiration publique. Depuis les merveilles de notre Moyen Âge jusqu'à l'époque de Cézanne et de Seurat, on pouvait admirer la continuité prestigieuse de la tradition française. Par ailleurs, la section muséographique aura, pour la rétrospective Van Gogh, ouvert des voies nouvelles à la science des Musées et démontré l'œuvre d'enseignement social dont peut se charger désormais un musée vivant, clair et rationnellement conçu¹²⁰³.

¹²⁰¹. Paul Landowski, *Journal inédit, op. cit.*, Musées des années 1930, Boulogne-Billancourt.

¹²⁰². *Chefs d'œuvre de l'Art Français*, catalogue de l'exposition au Palais national des arts, préface de Léon Blum, avant-propos de Jean Zay, avertissement de Georges Huisman, introduction d'Henri Focillon, Paris, 1937.

¹²⁰³. Jean Zay, *Livre d'or de l'exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. Paris 1937, op. cit.*, p. 79.

Chapitre 4

Le discours de Pleyel en action, ou la culture par les musées

Le dernier tiers du discours de Pleyel est consacré au développement de la culture artistique, à son accès et à son enseignement à l'échelle de la nation, pour toutes les classes sociales et toutes les tranches d'âge. Il constitue, en 1937, le grand manifeste « Art et démocratie » de la part d'un directeur général des Beaux-Arts qui, dix ans auparavant, avait donné ce nom à sa rubrique hebdomadaire dans *La Lumière*, le journal progressiste de son ami Georges Boris¹²⁰⁴. À ces fins, sa politique de réorganisation des musées de province doit selon lui exercer une fonction plurielle : éveil culturel de la jeunesse, éducation des adultes, formation technique et artistique de l'ouvrier comme de l'artiste, distraction des amateurs. Huisman décrit alors une expérience modèle, celle conduite par le conservateur de la ville de Cambrai, Ernest Gaillard (1893-1976)¹²⁰⁵. Il consacre aussi le projet de centre d'éducation artistique, imaginé par les protagonistes de la section artistique de Mai 1936¹²⁰⁶ : « Ce projet prévoit que – je cite le texte rédigé par Jean Cassou, Louis Chéronnet, René Huyghe, Pierre Vérité, Raymond Cogniat et Georges-Henri Rivière, maîtres incontestés en la matière et animateurs enthousiastes : « Chaque ville française de moyenne importance pourrait être dotée d'un centre d'éducation artistique. Ce centre est annexé à l'organisme le plus approprié de la ville: école, bibliothèque de lecture publique, musée, université, syndicat, maison des loisirs, collectivité culturelle, etc. afin qu'il attire, dès sa création, le plus grand nombre possible d'usagers. Cependant il est rattaché administrativement à la direction générale des Beaux-Arts¹²⁰⁷. » »

Ces thèmes retenus pour le discours de Pleyel révèlent la pensée et l'action de la direction générale des Beaux-Arts en matière muséale, au moment précis de la conférence. À la première lecture, on est surpris de l'importance accordée à des expériences ou à des personnalités peu connues du grand public. Au moment de l'ouverture de l'exposition de 1937 à Paris, on s'étonne d'entendre le premier représentant des beaux-arts en France accorder autant de place et de crédit à un conservateur travaillant dans une ville moyenne du Nord de la France, ou encore aux protagonistes de la section artistique du groupe de Mai 1936. C'est que le discours de Huisman devant les étudiants des Beaux-Arts constitue une sorte d'étape dans sa

¹²⁰⁴. Voir première partie, chapitre 3.

¹²⁰⁵. Ernest Gaillard et son action feront l'objet d'une présentation ci-dessous. Architecte de formation, le conservateur fait partie des auteurs de l'hommage posthume consacré à Georges Huisman, voir *infra* et Ernest Gaillard, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 85-93.

¹²⁰⁶. Le collectif Mai 36 se définit comme « mouvement populaire d'art et culture ». Il naît au coeur des grèves autour d'un groupe de militants de la SFIO, dont notamment Paul Rivet. D'où le lien avec Georges-Henri Rivière et Georges Huisman, voir Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 115-116.

¹²⁰⁷. Georges Huisman, « Discours de Pleyel, voir annexe.

politique culturelle. Cela tient aussi à la nature de l'homme, qui défend l'esprit de réforme et se projette dans l'avenir.

Pour mieux appréhender cette dernière partie du discours du directeur des Beaux-Arts en 1937, il est nécessaire de repartir d'un article publié dans *La Lumière* en 1929 à propos du musée du Luxembourg. Il renseigne sur les débats du temps en matière muséale et ses idées d'alors. Parce qu'« une bonne organisation des musées est la première condition du développement artistique d'une démocratie¹²⁰⁸ », le journaliste qu'il est à l'époque esquisse un nouveau schéma parisien d'organisation muséale¹²⁰⁹ :

De même, en ce qui touche les bibliothèques, nous nous flattons d'être une démocratie qui offre des livres aux classes populaires. Nous oublions seulement d'avoir une politique des bibliothèques et une politique des musées !

Huisman entre immédiatement dans le cœur du débat, hégémonie du Louvre et étroitesse de tous les lieux actuels de présentation :

Personnellement, je ne juge pas du tout indispensable de mettre au Louvre toute la peinture française et pour beaucoup de raisons. D'abord le Louvre est trop petit puisque le ministère des Finances en occupe une vaste partie ; ensuite, le Louvre garde déjà dans ses débarras quantité d'œuvres anciennes qu'il nous plairait fort d'admirer. Et enfin, quand on assiste au prodigieux épanouissement de la peinture française d'aujourd'hui, on se demande si des galeries entières ne seront pas nécessaires dans quelque cinquante ans pour montrer à nos neveux ce que nos peintres savaient faire !

Il réclame la création d'un troisième musée, consacré à l'art vivant, s'enrichissant moins des achats de l'État que des dons des artistes eux-mêmes. Au passage, Huisman conspue le système à bout de souffle des salons, qu'il juge « aveuglant ». Surtout, il prend pour modèle, sans le nommer, le musée de Grenoble, comme on va le voir :

Plutôt que de démolir périodiquement les salles du Louvre et du Luxembourg, il me paraîtrait plus logique de faire du Louvre (en ce qui concerne la peinture) un Musée définitif de la peinture jusqu'aux environs de 1880-1900. Le Luxembourg nous offrirait un résumé de la peinture française jusqu'à nos jours. Et il faudrait surtout envisager la création d'un troisième musée, exclusivement réservé aux peintres de l'heure présente, un musée qui vivrait beaucoup moins grâce aux acquisitions de l'État – osera-t-on jamais récapituler tant d'atroces « acquis par l'État » pourrissant dans les musées de province ? – que grâce aux dons des artistes eux-mêmes. Nous sommes affligés aujourd'hui d'innombrables salons de peinture où les toiles alignées sur des kilomètres se font tort naturellement. Mais si un débutant ou un critique veut avoir une idée

¹²⁰⁸. Georges Huisman, « La comédie du Luxembourg. La démocratie doit organiser ses musées », *La Lumière*, 23 février 1929.

¹²⁰⁹. N'est pas conservé le récit de la « comédie » qui fournit à Huisman le prétexte à sa réflexion. À l'occasion d'un transfert de tableaux impressionnistes du musée du Luxembourg au Louvre décidé par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts d'alors, André François-Poncet, les commerçants du quartier Saint-Sulpice font pression afin de faire annuler ce déménagement et obtiennent gain de cause.

d'ensemble de Maurice Denis, de Matisse, de Vlaminck ou de leurs successeurs, où pourra-t-il utilement aller ?

Enfin, l'historien de l'art se réfère aux recherches contemporaines en matière de muséographie, science nouvelle qui agite la communauté des conservateurs occidentaux qui, dans le cadre de la SDN et de l'Office international des musées ont créé la revue internationale de muséographie *Mouseion*¹²¹⁰ :

Dans un récent article sur les bibliothèques – qui m'a valu d'ailleurs un bien intéressant courrier des lecteurs de *La Lumière* – je montrais que nous avons conservé la notion d'un cabinet de livres rares et précieux, chère à l'Ancien Régime, tandis que nous ignorions l'art de constituer des bibliothèques modernes, utiles au plus grand nombre.

Nous agissons de même en ce qui concerne les musées.

Est-il indispensable de garder au Louvre, non seulement le Musée de la Marine, mais encore d'admirables ensembles d'art décoratif, qui feraient merveille au pavillon de Marsan ?

Est-il impossible de faire sortir du Louvre telle collection antique – que les savants pourraient facilement étudier à la Bibliothèque nationale ou à l'Institut – telles séries de sculptures qui mériteraient d'être abritées dans un musée particulier de sculpture ?

Huisman élit alors le principe du musée à deux vitesses, constitué de salles réservées à l'étude et aux amateurs, et de salles réservées aux chefs-d'œuvre pour l'admiration de tous :

Ne pourrait-on pas, surtout, substituer à ce musée du Louvre, formé par les rois de France, sinon organisé par la Révolution et l'Empire, la conception d'un Musée où se trouveraient les plus belles œuvres de l'art, depuis les origines jusqu'à nos jours, en ayant résolument le courage de jeter par-dessus bord le « médiocre » et le « faux ». J'imagine l'extraordinaire musée que nous pourrions constituer au Louvre en éliminant, par un contrôle impitoyable, toutes les œuvres qui n'atteindraient point la perfection. Plus de peintre de second ordre, rien que des morceaux prodigieux, incomparables.

Bref, faut-il « tout garder » dans les musées ou faut-il hardiment « choisir » ? Au musée-cimetière, mal éclairé, surchargé d'œuvres secondaires, ne faut-il pas substituer le musée vivant, où des œuvres bien choisies s'imposent aussitôt à l'admiration et à la mémoire des visiteurs ?

En 1929, ne se montre-t-il pas impatient d'être aux affaires ?

Que Monet et Gauguin soient au Louvre ou au Luxembourg, peu importe. Nous saurons toujours les admirer. Mais que les administrateurs hésitent encore pour savoir ce qu'il faut faire du Luxembourg ou des salles modernes du Louvre, c'est le fâcheux symptôme d'une irrésolution pernicieuse aux intérêts artistiques du pays¹²¹¹.

¹²¹⁰. *Mouseion*, la revue internationale de muséographie est la revue professionnelle de l'Office international des musées éditée à Paris par Institut international de coopération intellectuelle (IICI) de 1927 à 1947.

¹²¹¹. Georges Huisman, « La comédie du Luxembourg... », *op. cit.*

Entre février 1929, date de l'article de *La Lumière*, et mai 1937, date de la conférence à Pleyel, qu'est devenu ce débat? De nombreuses étapes, au plan social et scientifique, sont en train d'être franchies. En France, des décisions politiques ont été prises. C'est bien pourquoi un rapide état des lieux est indispensable à une bonne compréhension du discours de Pleyel.

Des lieux nouveaux

La France a saisi l'aubaine de l'exposition de 1937 pour décider la construction, sur la colline de Chaillot, de palais durables destinés à relocaliser ou héberger de nouveaux musées. Malgré le peu de temps imparti, ces décisions ont été prises en 1934, dans la foulée de la nomination d'Edmond Labbé au commissariat général. Les débats autour de l'exposition et de son impact sur l'urbanisme parisien portaient sur la contradiction entre un schéma proche de l'exposition de 1925, avec ses constructions éphémères, et celui de l'exposition coloniale de 1931, avec le développement de l'est parisien, l'aménagement autour du château de Vincennes et l'édification du musée permanent des colonies d'Albert Laprade (1883-1978)¹²¹². Les expositions universelles sont, bien sûr, l'occasion de jauger ces équipements au regard des voisins européens et américains. L'inauguration du MoMA le 7 novembre 1929 et le développement des musées européens – soit par l'extension des grands musées existants, soit par l'accroissement de leur nombre grâce aux nouvelles disciplines scientifiques – soulignent le retard français qu'il est temps, pense-t-on, de combler. D'autant que, comme pour la question de l'art mural, Paris prétend conserver son rôle de capitale mondiale des arts.

Le 24 mai 1937 est ouverte, alors qu'elle est inachevée, l'exposition internationale des arts et techniques avec l'inauguration du nouveau Trocadéro, encore en chantier¹²¹³. Avec le palais de Chaillot, quatre musées émergent : le nouveau Musée des arts et traditions populaires, lui-même abrité par le Musée de l'homme, et les réinstallations des musées de la Marine et des Monuments français. Place d'Iéna, « lot de consolation » du Trocadéro pour Auguste Perret¹²¹⁴, le musée du ministère des Travaux publics, est inauguré le 7 mars 1939. Les deux musées d'art moderne, de l'État et de la Ville de Paris, mis au concours par le commissariat général

¹²¹². Albert Laprade se forme au Maroc auprès d'Henri Prost (1874-1959) et apprend l'urbanisme sous la gouvernance du maréchal Lyautey, qui sera nommé commissaire général de l'exposition coloniale. Le palais de la porte Dorée accueille depuis sa restauration en 2007 le Musée de l'histoire de l'immigration. L'ouvrage monographique de référence sur l'œuvre de Laprade est : Maurice Culot, Anne Lambrichs, Dominique Delaunay (photographies), *Albert Laprade. Architecte, jardinier, urbaniste, dessinateur, serviteur du patrimoine*, Paris, Éditions Norma et Cité de l'architecture et du patrimoine, 2007.

¹²¹³. Après une visite au palais de Tokyo, le cortège se rend sur la terrasse de Chaillot pour découvrir les pavillons étrangers et les fontaines mises en eau, voir Isabelle Gournay, *Le Nouveau Trocadéro*, Paris/Liège, Institut français d'architecture/Pierre Mardaga éditeur, 1985, p. 196-197.

¹²¹⁴. Le projet en 1933 de Cité des musées par Auguste Perret pour la colline de Chaillot était défendu par le ministre de l'Éducation nationale Anatole de Monzie et par Émile Bollaert. En janvier 1934, le gouvernement est renversé, le ministre non reconduit, le projet d'Auguste Perret abandonné au profit du « camouflage » dont l'étude est confiée au nouvel architecte en chef du Trocadéro, nommé en janvier 1935 au départ à la retraite d'Alfred Recoura (1864-1940), voir Isabelle Gournay, *op. cit.*, p. 21-30. Perret construit par ailleurs pour la direction générale des Beaux-Arts, le nouveau bâtiment du garde-meuble, érigé à partir de 1934 aux Gobelins, 1 rue Berbier-du-Mets, Paris XIII^e.

de l'exposition entre le 15 septembre et le 30 novembre 1934¹²¹⁵, sortent de terre entre l'avenue du Président Wilson et le quai de Tokyo¹²¹⁶. Le musée de l'État sera ouvert partiellement par Abel Bonnard en 1942, avant son inauguration officielle le 9 juin 1947. Le Musée de la Ville de Paris, dont l'ouverture était prévue pour 1939, n'ouvrira ses portes qu'en 1961¹²¹⁷.

L'édification du palais de Chaillot a donné lieu à de nombreux travaux auxquels nous renvoyons, ouvrages de référence¹²¹⁸ et publications récentes qui ont retenu l'attention¹²¹⁹. Dans *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, l'historien de l'architecture Jean-Baptiste Minnaert fournit les chiffres suivants: cent vingt projets de musées d'art moderne ont été déposés par plus de trois cents architectes, alors que l'appel à projet n'a duré que dix semaines à peine (du 15 septembre au 30 novembre 1934). Les jeunes lauréats, Jean-Claude Dondel et André Aubert¹²²⁰, épaulés par l'agence réputée de Paul Viard et Marcel Dastugue, collaboreront étroitement avec les deux conservateurs en charge des collections modernes, Louis Hauteœur pour l'État et Raymond Escholier pour la ville. Ces derniers s'accommodent tant bien que mal, pour des raisons muséographiques, du parti pris de « deux musées en un »¹²²¹, ce que l'on comprend aisément à la lecture du rêve original de Hauteœur exposé dans *Mousetion*:

Nous concevons donc le musée moderne comme un cadre destiné à l'œuvre d'art. Sa valeur esthétique dépendra beaucoup plus de ses proportions, de ses masses, de la manière dont ses murs seront percés, dont ses salles seront agencées, que des gentillesses décoratives dont on avait jadis coutume de l'agrémenter. L'ornement est possible dans un théâtre, dans une maison particulière ; mais dans un musée, dont chaque salle contient des œuvres de style différent, ce sont les œuvres elles-mêmes qui constituent le décor du musée. Le musée moderne doit être avant tout adapté à sa destination, ce qui ne l'empêchera pas, bien au contraire, d'être beau. Tel est le musée, qu'en terminant, le conservateur du Luxembourg souhaite voir bâtir à Paris, à l'occasion de l'exposition internationale¹²²².

¹²¹⁵. *Comedia*, 10 août 1934 : « Le commissariat général de l'exposition internationale de 1937 informe les architectes français qu'un concours sera ouvert du 15 septembre au 30 novembre 1934 pour les constructions de musées d'art moderne où seront installées les collections de l'État et celles de la ville de Paris [...]. Il est malheureusement à craindre que le terrain qui avait été choisi en vue de la construction d'un seul musée ne soit bien étroit pour en contenir deux. Et un grand musée n'eût-il pas mieux valu que deux petits ? »

¹²¹⁶. L'État réfléchit depuis longtemps au problème de l'exiguïté du musée du Luxembourg et la scission insatisfaisante des collections entre le musée du Luxembourg et le musée du Jeu de Paume, réservé aux collections étrangères. De son côté, la ville de Paris souhaite scinder les collections du musée du Petit Palais et présenter dans un lieu adéquat les courants artistiques du XX^e siècle. Les deux conservateurs en charge de ces projets sont Louis Hauteœur pour l'État et Raymond Escholier pour la ville de Paris.

¹²¹⁷. La Seconde Guerre mondiale et la nécessité de parachever ou de reprendre des travaux seront les causes principales de ces importants décalages dans le temps, voir Jean Baptiste Minnaert, « Un palais pour deux musées », *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Numéro spécial, n°15, 2012, p. 22- 35.

¹²¹⁸. Isabelle Gournay, *op. cit.* ; Bruno Foucart et Jean-Baptiste Minnaert, « Les musées d'art moderne », in Bertrand Lemoine et Philippe Roivovard (dir.), *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris 1937, cinquantenaire, op. cit.*, p. 106-120 ; Luc Alary, *De « l'art vivant » à « l'art moderne » : genèse du musée national d'art moderne*, thèse de doctorat sous la dir. de José Vovelle, université de Paris-I-Panthéon-Sorbonne, 1997.

¹²¹⁹. Pascal Ory, *Le Palais de Chaillot*, Paris, Cite de l'architecture et du patrimoine/Aristeas/Actes Sud, 2006 ; Jean Baptiste Minnaert, « Un palais pour deux musées », *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, op. cit.*

¹²²⁰. Jean-Claude Dondel (1904-1989) est diplômé en 1930 et André Aubert (1906-1987), élève de Pontermoli fut deuxième prix de Rome en 1932.

¹²²¹. Jean-Baptiste Minnaert, *op. cit.*

¹²²². Louis Hauteœur, « Architecture et organisation des musées », *Mousetion*, 7^e année, 1933, vol 23-24, n° 3-4, p. 29.

Ces chiffres nous semblent être le signe, au plan purement quantitatif certes, de l'appétence muséale des années 1930, qui encourage les architectes à proposer leurs projets, avant même les ouvertures de concours parfois. Le Corbusier est ici le plus inventif, le plus réactif aussi, comme en témoignent ses esquisses de 1931 et sa description envoyée au directeur des *Cahiers d'art*, Christian Zervos, qui avait ouvert une tribune à ce sujet dans *Cahiers d'art* en 1931¹²²³:

Mon cher Zervos,

Laissez-moi vous apporter ma contribution à l'idée de la création d'un musée d'art moderne à Paris. Ce n'est pas un projet de musée que je vous donne ici, pas du tout. C'est un moyen d'arriver à faire construire à Paris un musée dans des conditions qui ne soient pas arbitraires, mais au contraire suivant des lois naturelles de croissance qui sont dans l'ordre selon lequel se manifeste la vie organique: un élément étant susceptible de s'ajouter dans l'harmonie, l'idée d'ensemble ayant précédé l'idée de la partie. Voici plusieurs années que cette idée est dans ma tête.

Voici en croquis hâtifs, l'image d'une conception sereinement née. Le principe de ce musée est une idée. Elle serait brevetable... si *Cahiers d'Art* veut prendre un brevet !

Le musée peut être commencé sans argent; à vrai dire avec cent mille francs on fait la première salle.

Il peut se continuer par une, deux, quatre salles nouvelles, le mois suivant ou deux ou quatre années après, à volonté.

Le musée n'a pas de façade, le visiteur ne verra jamais de façade; il ne verra que l'intérieur du musée. Car il entre au cœur du musée par un souterrain dont la porte d'entrée est ouverte dans un mur qui, si le musée arrivait à une étape de croissance magnifique, offrirait à ce moment le neuf millième mètre de cimaise.

Poteaux standard, cloisons-membranes fixes ou amovibles, plafonds standard. Économie maximum.

Le musée est extensible à volonté: son plan est celui d'une spirale; véritable forme de croissance harmonieuse et régulière.

Le donateur d'un tableau pourra donner le mur (la cloison) destinée à recevoir son tableau; deux poteaux, plus deux sommiers, plus cinq à six poutrelles, plus quelques mètres carrés de cloison. Et ce don minuscule lui permettra d'attacher son nom à la salle qui abritera ses tableaux¹²²⁴.

Le Corbusier reprend le projet de 1931 pour l'exposition de 1937. Il le propose à Georges Huisman dans une lettre datée du 30 avril 1934¹²²⁵, à laquelle il joint les plans, le numéro de *Cahiers d'art* et une note descriptive¹²²⁶. Malgré l'entrevue que Huisman lui aménage avec Paul Léon¹²²⁷, l'architecte ne voit pas son projet retenu,

¹²²³. *Cahiers d'art*, n°1, 1931.

¹²²⁴. Le Corbusier travaillait à une élévation modulable, qu'il commente à Christian Zervos dans une lettre du 8 décembre 1930, sources : Fondation Le Corbusier, Paris, <http://www.fondationlecorbusier.fr>, consulté en juillet 2014.

¹²²⁵. Lettre de Le Corbusier à Georges Huisman du 30 avril 1934, pièce H2-13.40, Fondation Le Corbusier, Paris.

¹²²⁶. Le Corbusier, « Note relative à la création d'un musée d'art contemporain à Paris, à l'occasion d'une exposition des arts modernes de 1937 », pièces H2-13.38&39, Fondation Le Corbusier, Paris.

¹²²⁷. Lettre de Georges Huisman à Le Corbusier du 28 septembre 1934, lettre de Le Corbusier à Paul Léon du 1^{er} octobre 1934, copie de la lettre de Paul Léon à Georges Huisman du 2 novembre 1934, pièces H2-13.66, H2-13.71, H2-13.87, Fondation Le Corbusier, Paris.

au prétexte d'un coût financier trop élevé¹²²⁸. En 1935, à l'issue de l'exposition Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble à Paris, Le Corbusier « offre le plan du Musée d'art contemporain » au conservateur Andry-Farcy¹²²⁹. Il espère que ce dernier, grâce à son entregent, puisse réunir les crédits nécessaires à sa réalisation, mais une construction n'est pas à envisager dans l'immédiat dans cette ville¹²³⁰.

On peut remarquer aussi que ces chiffres déjà cités sont peut-être le signe de la crise économique et de la précipitation dans laquelle le pays s'oblige à travailler, alors que la problématique de fond, à savoir la création d'un musée d'art moderne à Paris, occupait les esprits depuis longtemps. On comprend les frustrations des conservateurs muséographes et des architectes qui y travaillent précisément de longue date. C'est en effet la toute première fois qu'un espace muséal se crée à Paris¹²³¹.

Dans ces lieux nouveaux, pendant l'exposition internationale, on visite dans les murs du musée national Les chefs-d'œuvre de l'art français¹²³² et l'exposition Van Gogh¹²³³, conçue par René Huyghe, que Pascal Ory considère « rétrospectivement comme la première exposition artistique moderne, le prototype de toutes les grandes expositions des musées nationaux des décennies suivantes, jusqu'à aujourd'hui inclusivement¹²³⁴ ». Au musée de la Ville de Paris, le commissariat général donne la preuve de l'ambition pédagogique et didactique de l'exposition internationale, en accueillant une série de manifestations concernant l'architecture, l'urbanisme, la coopération intellectuelle internationale et la muséographie¹²³⁵. C'est encore au Petit Palais, construit pour l'exposition universelle de 1900, que Raymond Escholier présente Les maîtres de l'art indépendant (1895-1937)¹²³⁶.

La muséographie, une science nouvelle

La période de l'entre-deux-guerres représente pour les musées occidentaux un formidable moment de mutation professionnelle et d'ouverture à la vie et au public

¹²²⁸. Jean-Baptiste Minnaert, *op. cit.*, p. 26.

¹²²⁹. Lettre de Le Corbusier à Andry-Farcy du 15 février 1935, pièce J3-1.20, Fondation Le Corbusier, Paris. L'architecte ajoute : « Ce plan [...] une espèce de machine à expositions qui permet de commencer avec cent mille francs et de continuer. Je voudrais pouvoir vous offrir les 100 000 F, mais je ne les ai pas. Par contre vous pourriez peut-être les trouver et alors mettre en route la fameuse spirale carrée par laquelle un jour vous pourriez avoir un Musée impeccable, ayant toutes les ressources techniques, plastiques et architecturales possibles. »

¹²³⁰. Lettre d'Andry Farcy (sd) à Le Corbusier, pièce J3-1.35, Fondation Le Corbusier, Paris.

¹²³¹. Jean-Baptiste Minnaert laisse penser que ces frustrations peuvent expliquer que les bâtiments des musées ont été, et sont encore, les mal-aimés de la colline de Chaillot. Car, au moment de leur édification, si la déception d'Hauteœur contribue peut-être à cette méfiance, les jeunes architectes ne souffrent pas de défiance et sont même soutenus dans la presse.

¹²³². *Chefs d'œuvre de l'art français*, catalogue de l'exposition du Palais national des arts du 19 juillet au 31 octobre 1937, préface de Léon Blum, avant-propos de Jean Zay, avertissement de George-Huisman ; introduction de Henri Focillon, Paris, 1937, 605 p.

¹²³³. *Van Gogh, L'Amour de l'art*, numéro spécial, Paris, Denoël, 1937, 40 p.

¹²³⁴. Pascal Ory, *La Belle Illusion*, *op. cit.*, p. 255.

¹²³⁵. Jean-Baptiste Minnaert, *op. cit.*, p. 30-32. Les locaux du musée de la ville de Paris sont aussi réservés aux inaugurations et à l'usage festif du commissariat général.

¹²³⁶. Raymond Escholier (préambule), Albert Sarraut (préface), *Les Maîtres de l'art indépendant*, exposition au Petit Palais de juin à octobre 1937, préface d'Albert Sarraut, préambule de Raymond Escholier, Paris, Arts et métiers graphiques, 1937, 120 p.

contemporains¹²³⁷. Depuis la Grande Guerre, la science muséographique constitue l'un des sujets de préoccupation majeurs des conservateurs des pays occidentaux. En témoigne la création, en 1927, de la revue internationale de muséographie : *Mouseion*. Née et publiée à Paris dans le giron de l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI) de la SDN, la revue de l'Office international des musées est le principal creuset des préoccupations muséographiques de l'entre-deux-guerres. En octobre 1934, l'Office organise la première conférence internationale de muséographie, afin de recenser toutes les questions concernant les musées : conservation, problèmes relatifs à l'architecture et à l'aménagement des espaces, rôle social d'éducation. Ce congrès a lieu à Madrid du 28 octobre au 4 novembre 1934 et donnera lieu à la publication du premier *Traité de muséographie*¹²³⁸. Dans cette perspective, plusieurs études paraissent dans *Mouseion* dès 1933, dont celle de Louis Hauteœur déjà citée¹²³⁹. On remarque également celle du conservateur des musées royaux de Belgique, Léo Van Puyvelde¹²⁴⁰, sur les principes de présentation des collections dans les musées¹²⁴¹. C'est là un écho à l'article de *La Lumière*, qui introduisait ce chapitre. Selon le principe du partage d'expériences entre conservateurs mis en œuvre par *Mouseion*, Léo van Puyvelde présente ses solutions pour, écrit-il, « attirer le public, le séduire et lui procurer des motifs de retour »¹²⁴². Le conservateur belge promeut le principe nécessaire de sélection : « Là où les chefs-d'œuvre sont escortés d'œuvres médiocres, il faut déblayer sans timidité. » Ses vues sont proches de celles de Georges Huisman, qui parle de « hardiment choisir¹²⁴³. » Le rôle social du musée et cette impératif de clarté pour l'éducation artistique constituent l'objectif majeur de Georges Huisman. Pour le Louvre, il nourrit le rêve obsédant d'un aménagement précis, tel qu'il l'évoque en 1929 et poursuit encore au 8 mai 1940, comme le révèle son agenda personnel : « Deux heures au Louvre avec Jaujard et Ferran¹²⁴⁴. Indispensable de profiter de la guerre [*sic*]¹²⁴⁵ pour transformer le dispositif des salles. Je voudrais que la Galerie du bord de l'eau devienne le panorama de chefs-d'œuvre dans l'ordre chronologique, mais sans classement par

¹²³⁷. On peut lire à cet effet l'étude panoramique disponible en ligne de François Poncelet, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt*, le 04 octobre 2008 <http://ceroart.revues.org/565>, consulté le 08 juillet 2014.

¹²³⁸. *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art*, conférence internationale d'étude, Madrid 1934, Paris, Office international des musées, 1934, 3 vol. ; voir aussi Pascal Ory, *La Belle Illusion*, *op. cit.*, p. 255.

¹²³⁹. Louis Hauteœur, *op. cit.*, p. 29. Le Congrès de Madrid se déroule du 28 octobre au 4 novembre 1934. La revue *Mouseion* s'en fait bien évidemment largement l'écho, en particulier dans la livraison des numéros 3 et 4 (vol. 27-28) de l'année 1934.

¹²⁴⁰. Léo Van Puyvelde (1882-1965) est un ami proche de Georges Huisman que nous retrouverons dans le dernier chapitre de cette partie consacrée à la protection des œuvres d'art en temps de guerre. On peut consulter en ligne la notice biographique qui lui est consacrée dans le *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/puyvelde.htm>, consulté en juillet 2014.

¹²⁴¹. Léo Van Puyvelde, « Principes de la présentation des collections dans les musées », *Mouseion*, Paris, 1934, 8^e année, vol 25-26, p. 36-43.

¹²⁴². *Ibid.*

¹²⁴³. Ou encore « qu'on ait le courage de jeter par-dessus bord le "médiocre" et le "faux" [...] ne rien que des morceaux prodigieux, incomparables ». Georges Huisman, *La Lumière*, 23 février 1929.

¹²⁴⁴. Albert Ferran (1886-1952) est l'architecte en chef du Louvre qui a conçu, avec le directeur des Musées nationaux Henri Verne, son réaménagement dans le cadre du plan Verne mis en chantier en 1930.

¹²⁴⁵ On ne sait comment interpréter cette phrase qui résulte de notre déchiffrement. Est-ce une forme d'inconscience ? de déni ?

pays. La peinture de chaque pays viendrait dans d'autres salles. Très important¹²⁴⁶. » On ne peut parler d'un *musée imaginaire* personnel – les signes disponibles sont trop ténus –, mais on ressent une conviction profonde, venant probablement de l'enfance.

Quoi qu'il en soit, ce premier congrès de muséographie qui a lieu à Madrid en 1934 et dont *Museumion* se fait largement l'écho représente en quelque sorte le baptême d'une nouvelle science. Consacrée, selon René Huyghe, à l'exposition internationale de 1937, car présentée au public à l'initiative du groupe Expression de la pensée, présidé par Paul Valéry. Sous la houlette du président des Amis du Louvre et collectionneur Albert A. Henraux, du conservateur Georges-Henri Rivière et de l'architecte-décorateur Jean-Charles Moreux, démonstration est administrée dans les locaux du nouveau Musée d'art moderne de la Ville de Paris¹²⁴⁷. Pour la muséographie, c'est là la seconde manifestation internationale d'envergure.

À cette occasion, René Huyghe résume l'évolution en cours dans un article intitulé « Le rôle des musées dans la vie moderne »¹²⁴⁸. De leurs origines au III^e siècle (« Leur création porte la marque des idées contemporaines, de cette volonté de *vulgariser* les connaissances – on disait alors les Lumières – qui se développe parallèlement au mouvement social¹²⁴⁹ ») il établit le parallèle avec l'histoire présente: « Organisme social, le musée est chargé d'une mission de culture qu'il doit remplir¹²⁵⁰. » Il distingue la mission éducative des musées scientifiques et historiques de celle culturelle du musée artistique. Dans le cas de l'exposition de 1937, les exemples choisis sont l'habitation rurale en France, orchestrée par Georges-Henri Rivière et le géographe Demangeon (1872-1940), et l'exposition de l'évolution du théâtre médiéval du professeur Gustave Cohen (1879-1957)¹²⁵¹. Dans le cas du musée artistique, Huyghe ne veut pas attirer les moqueries de l'art pour tous. Aussi parle-t-il de l'éveil du sens esthétique :

Pour le musée d'art le problème est plus complexe. Une notion historique ou scientifique peut toujours être rendue totalement ou partiellement intelligible à un public étendu, être mise à sa portée sans être dénaturée : il suffit de la simplifier ou de la clarifier. Mais la beauté d'une œuvre d'art n'est pas affaire de logique, de clarté, de démonstration. Il ne s'agit plus de comprendre, mais de ressentir au fond de soi. Il n'est plus possible de communiquer le suc de l'objet exposé par une simple explication. Il faut une véritable révélation, et seuls le don et la culture associés peuvent intervenir. Le musée d'art restera donc toujours destiné, sans conteste, à une élite ; mais il doit contribuer à enrichir, à renouveler, à étendre cette élite, à en livrer l'accès à tous ceux qui en sont dignes¹²⁵².

¹²⁴⁶. Georges Huisman, extrait du journal tenu du 2 mai au 13 juin 1940, AFH.

¹²⁴⁷. « La classe III a résumé pour le grand public la place prise dans la société par le musée, les devoirs sans cesse plus étendus qui lui incombent, les méthodes neuves qui lui permettent de les remplir », in René Huyghe, « À l'exposition – Le rôle des musées dans la vie moderne », *La Revue des deux mondes*, Paris, 107^e année, 15 octobre 1937, p. 775

¹²⁴⁸. René Huyghe, « À l'exposition – Le rôle des musées dans la vie moderne », *La Revue des deux mondes*, Paris, 107^e année, 15 octobre 1937, p. 775-789.

¹²⁴⁹. *Ibid.*, p. 776.

¹²⁵⁰. *Ibid.*, p. 782.

¹²⁵¹. *Ibid.*, p. 783.

¹²⁵². *Ibid.*, p. 785. Huyghe poursuit une réflexion d'esthétique, considérant l'histoire de l'art comme nécessaire à la compréhension de l'œuvre mais non suffisante. Il s'oppose aux positions réductrices de Taine et de Marx, qui donnent du sens à la genèse de l'œuvre mais manquent son essence.

Cette pensée incarne parfaitement l'esprit de l'équipe alors aux commandes autour du directeur général des Beaux-Arts et du ministre, tel qu'exposé dans le discours de Pleyel. Le conservateur et directeur de la revue *L'Amour de l'art* est par ailleurs le commissaire de l'exposition Van Gogh déjà évoquée en tant que modèle de muséographie contemporaine. Innovatrice dans son accrochage et par son usage de la documentation, l'exposition est commentée par Huyghe en conclusion de son article dans *La revue des Deux Mondes*. Il décrit les quatre espaces : une salle d'introduction à l'artiste, puis deux salles consacrées à son œuvre, et enfin une dernière salle « annexe », pour apporter des éléments sur la vie du peintre :

Deux grandes salles sont alors consacrées à l'œuvre même, avec l'unique souci de donner à chaque pièce l'isolement nécessaire, par un large espacement, et toute son intensité, par le choix d'un fond vert doux sur lequel s'exaltent les tons familiers à van Gogh, ainsi que par l'emploi de cadres blancs dont il préconisait l'usage de même que la plupart des impressionnistes. Ces apôtres de la couleur pure savaient que le blanc seul, par sa franchise, pouvait soutenir l'éclat de leur palette sans cependant lutter avec elle. Ainsi l'unique souci de la beauté des œuvres a trouvé place ici¹²⁵³.

On comprend l'importance que Pascal Ory accorde à cette exposition dans *La Belle Illusion*¹²⁵⁴. L'historien décrit sa valeur de manifeste muséographique, et il commente sa réception politiquement partisane qui fait d'elle un exemple phare d'instruction des masses et de pédagogie estampillée « Front populaire ». À l'issue de l'exposition, il remarque que la création opportune d'un département de peinture au Louvre permet de placer le jeune et brillant conservateur de 31 ans à sa tête¹²⁵⁵. Il est assisté de son non moins jeune complice de 36 ans, au musée comme à *L'Amour de l'art*, Germain Bazin. Deux nominations hardies de Zay et Huisman, effectivement saluées par la presse artistique¹²⁵⁶.

Le Louvre: une figure de proue

Désireux d'aller de l'avant, Huisman ne revient pas tant sur ces questions de muséographie moderne dans le discours de Pleyel. Comme si, en 1937, elles étaient désormais des principes acquis et qu'il s'agissait d'aller plus loin. Il ne s'attarde pas non plus sur la réorganisation en cours du musée du Louvre, sauf pour en faire la figure de proue des musées nationaux et en féliciter l'équipe:

L'effort magnifique qui vient d'être accompli au Louvre par MM. Verne, Jaujard, Ferran et les conservateurs des différents départements a permis de révéler à

¹²⁵³. Il est intéressant de remarquer les éléments d'accrochage, cadres et couleurs, présentés, voir René Huyghe, « Le rôle des musées dans la vie moderne », *op. cit.*, p. 787-788.

¹²⁵⁴. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 255-258.

¹²⁵⁵. Décret du 28 mai 1937, *Journal officiel – lois et décrets*, 4 juin 1937 cité *ibid.* p. 257 et 890.

¹²⁵⁶. « Vous venez, Monsieur le Président, de nommer un jeune conservateur, il est plein d'espoir et d'initiative. Il est entouré d'adjoints aussi enthousiastes que lui » : Georges Wildenstein, « Lettre ouverte à Monsieur Léon Blum », *Beaux-Arts*, 5 mars 1937.

d'innombrables visiteurs ce que devait être un musée moderne, où des œuvres judicieusement choisies, intelligemment exposées, s'offrent de jour et de nuit à l'admiration du grand public¹²⁵⁷.

Le Louvre représente bien sûr un enjeu considérable, au plan national comme international. Sa modernisation est entamée en 1929 sous le mandat de Paul Léon, dans le cadre du plan Verne¹²⁵⁸, du nom du directeur des musées nationaux. Le 7 novembre 1929, présentant le projet et son budget évalué à cinquante millions au directeur des Beaux-Arts, Verne conclut : « Votre décision assurera au musée du Louvre l'avenir qui lui est indispensable, il accroîtra considérablement sa valeur éducative en le faisant bénéficier des exemples de réorganisation rationnelle et de développement que certains musées étrangers viennent de nous donner¹²⁵⁹. » Verne se réfère au musée archéologique de Berlin, au British Museum et au Musée du cinquantenaire de Bruxelles¹²⁶⁰. Le plan définit la refonte globale de la présentation, du classement et du regroupement des œuvres. Son application se fait sous la direction de l'architecte du Louvre. Trois prix de Rome, formés chez Victor Laloux, se succèdent à ce poste : Camille Lefèvre (1922-1930) qui assure la phase d'étude, Albert Ferran (1930-1944) qui conduit la phase des grands travaux, puis Jean-Jacques Haffner (1944-1952) qui la poursuit. En 1934, une grande partie des chantiers architecturaux¹²⁶¹, sous la houlette d'Albert Ferran, sont lancés et réalisés avant 1937¹²⁶². Selon le responsable scientifique de l'histoire du Louvre, Guillaume Fonkenell, la crise économique et la chute de Léon Blum sonnent le ralentissement des aménagements avant la guerre elle-même. Le plan Verne va cependant rester « la boussole qui régla les grandes lignes de l'organisation et des travaux du musée jusque dans les années 1980¹²⁶³ ».

À l'arrivée de Georges Huisman à la direction des Beaux-Arts, la modernisation du Louvre est donc en route, malgré un certain retard français par

¹²⁵⁷. Georges Huisman, « Discours de Pleyel », *op. cit.*, 1937.

¹²⁵⁸. Henri Verne (1880-1949) est licencié ès lettres et droit. Il entre au Louvre en 1935 comme rédacteur au secrétariat des Musées nationaux, y fait sa carrière avant d'être nommé directeur des Musées nationaux le 24 octobre 1925 jusqu'à sa retraite le 1^{er} janvier 1940 (source : fiches « personnel » de la documentation du Louvre, Paris). Henri Verne lance dès 1926 avec Camille Lefèvre et les conservateurs l'étude du plan d'un budget de cinquante millions de francs, qu'il présente en 1929 dans le *Bulletin des musées de France* (7 novembre 1929), et il fait le point des aménagements réalisés et à venir en 1934 dans la même revue (7 janvier 1934).

¹²⁵⁹. Henri Verne à Paul Léon, « Présentation du directeur des Musées nationaux du plan conçu avec l'architecte Camille Lefèvre et ses conservateurs pensé entre 1927 et 1929 et prêt à être déclenché », le 7 novembre 1929, Service de documentation du Louvre, Paris « Histoire du musée »/Plan Verne 1928-1929.

¹²⁶⁰. Henri Verne précise les budgets de chacun : cent vingt millions de francs consacré à la réorganisation du musée à Berlin, trente millions et le don de Sir Joseph Duveen pour l'agrandissement du British Museum, soixante-dix millions pour créer le musée du cinquantenaire de Bruxelles, source : Service de documentation du Louvre.

¹²⁶¹. Guillaume Fonkenell recense comme grands travaux conduits par Ferran : l'électrification générale du musée, la transformation de la cour du Sphinx en salle avec une verrière, l'installation du département des sculptures dans les anciennes écuries de l'En-Cas, la réorganisation des espaces de la Cour carrée, les réaménagements des départements des antiquités, et les aménagements fonctionnels. Le département des peintures est à ce moment-là le laissé pour compte des grands aménagements, Guillaume Fonkenell, « Les architectes du plan Verne », document du conservateur encore inédit, confié en avril 2012..

¹²⁶². Le financement exceptionnel (plan d'outillage) met à disposition un premier fonds de douze millions en 1931 et un second de dix-sept millions le 17 juillet 1934. Le Front populaire a permis un second plan d'outillage le 18 août 1936, in Guillaume Fonkenell, *op. cit.*

¹²⁶³. Entretien avec Guillaume Fonkenell, le 30 mars 2012, responsable de la section scientifique de l'histoire du Louvre.

rapport à d'autres institutions européennes ou américaines et malgré l'opinion de certains esprits chagrins. Dans *Beaux-Arts*, en 1937, une tribune de Georges Wildenstein, qui peut passer pour misérabiliste, déplore une mauvaise stratégie d'affectations des crédits à propos de l'exposition Chefs-d'œuvre de l'art français : « S'il est possible de trouver des millions nécessaires pour construire des palais provisoires, pour payer les assurances, les transports onéreux d'œuvres venant de fort loin et qui, au bout de peu de temps quitteront de nouveau la France, est-il donc plus difficile, Monsieur le président, de trouver des sommes à peine plus importantes pour aménager convenablement notre pauvre musée du Louvre et doter enfin le génie français du musée auquel il a droit¹²⁶⁴. » Toutefois, au cours du mandat de Huisman, la grande affaire muséographique au Louvre est en réalité l'électrification du musée et son pendant social, l'ouverture en nocturne pour les travailleurs. En 1946, Fernand Léger s'en souvient en ces termes :

Or, comme vous le savez, les musées sont des endroits qui ferment à six heures : exactement au moment où les ouvriers sortent des ateliers.

Au temps du Front populaire, nous avons dit : il faut faire quelque chose. Il y avait la journée de huit heures, la semaine de quarante heures, etc. Nous avons dit à M. Huisman, directeur des Beaux-Arts : « Ouvrez vos musées le soir. » Il a répondu : « Vous allez me ruiner avec les frais de gardiens. » Enfin on a ouvert les musées et, le soir, les gens s'y écrasaient¹²⁶⁵.

Henri Verne rectifierait sans doute le récit de Fernand Léger : les gens s'y écrasaient, certes, mais lui-même se considérerait comme l'administrateur « aventureux », ayant seul permis cette réalisation. Avec la complicité de la photographe attachée à la direction des Beaux-Arts, Laure Albin-Guillot, le directeur des Musées nationaux a laissé une belle trace de cette campagne d'électrification du Louvre : il s'agit du livre-guide *Le Louvre la nuit*¹²⁶⁶. Dans sa préface, Henri Verne souligne son indépendance vis-à-vis du gouvernement du Front populaire (la première soirée d'ouverture a lieu le 3 mars 1936) : « Sans doute, j'ai reçu l'approbation très bienveillante d'un ministre et d'un directeur des Beaux-Arts, puis j'ai rencontré la sympathie toujours vive de la critique. Mais je ne disposais d'aucunes ressources financières spéciales, d'aucun crédit pour assurer les frais de la première ouverture¹²⁶⁷. »

¹²⁶⁴. Georges Wildenstein, *op. cit.*

¹²⁶⁵. Fernand Léger, « L'art et le peuple », *op. cit.*, p. 250, texte d'une conférence prononcée à la Sorbonne pour l'association Travail et Culture, publiée dans *Arts de France*, Paris, n°6, juin 1946, p. 36-42 ; épisode raconté par Denis Huisman et cité par Pascal Ory in *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 891, note 597.

¹²⁶⁶. Henri Verne, *Le Louvre La nuit*, Grenoble, B. Arthaud, 1937. Le Livre contient 61 photographies de Laure Albin-Guillot et un guide du visiteur par Jean Vergnet-Ruiz, attaché des Musées nationaux. Les photographies baignent dans une douce lumière artificielle et l'œil est parfois attiré volontairement sur l'ombre portée, *Athéna à la ciste* par exemple (p. 87).

¹²⁶⁷. Henri Verne, *Le Louvre la nuit*, Grenoble, Arthaud, 1937, p. 16-18.

Le succès est cependant considérable¹²⁶⁸ :

Au moment où j'écris, ces salles [les galeries de la sculpture grecque et des grands monuments égyptiens] ont été régulièrement ouvertes le soir deux fois, trois fois, et jusqu'à cinq fois par semaine, selon la saison, pendant seize mois. En soixante-dix séances de deux heures chacune, du 8 mars au 31 décembre 1936, c'est-à-dire en près de dix mois, nous avons reçu quatre-vingt quatre mille visiteurs. Durant le premier trimestre seulement de l'année 1937, nous en avons compté quarante-deux mille¹²⁶⁹.

Encore une fois, c'est bien dans *Mouzeion* qu'on peut suivre précisément cette question de technique muséographique pendant l'entre-deux-guerres. En 1934, l'ingénieur Jacques de Soucy y fait le bilan complet de l'éclairage des musées en France¹²⁷⁰. En introduction, l'auteur rappelle l'importance du rôle de la lumière dans la décoration moderne, aussi bien publique que privée, conduisant à faire de la question de l'éclairage des musées la première des préoccupations des « conservateurs et des architectes soucieux de se tenir au courant des progrès et de rendre attrayante au public la visite de leurs collections¹²⁷¹ ». Après un rappel de données techniques sur les éclairages naturels et artificiels, Soucy passe bien sûr en revue les applications au musée du Louvre¹²⁷², mais pas seulement. Il fait aussi la visite des musées de l'Orangerie, du Jeu de Paume, du pavillon de Marsan, du Musée du Luxembourg, du musée Guimet, du Petit Palais, des musées Rodin et Cognacq-Jay, du Musée d'ethnographie, du Musée des colonies, de la Bibliothèque nationale, des musées de Lille et d'Alger enfin. Douze institutions parisiennes et seuls les musées de Lille et d'Alger sont également concernés. En conclusion, l'ingénieur confirme qu'en 1934, la plupart des musées français sont engagés dans la voie de l'électrification, chaque édifice étant un cas particulier où la meilleure solution technique et esthétique doit être recherchée. Selon lui, cette généralisation de l'éclairage ne dépend plus que des moyens financiers, tout comme l'avancée sociale qu'elle représente : « Les visites pourront se faire aussi bien par journée sombre que par temps clairs, et les heures d'ouverture, sous réserve d'un aménagement du gardiennage, pourront être prolongées pendant les fins de journées, exceptionnellement même le soir¹²⁷³. »

¹²⁶⁸. Le commentaire d'Henri Verne n'est pas isolé. C'est un grand succès public dont la presse se fait l'écho. Dans le cadre de cet état des lieux des questions muséographiques de la période, on choisit de citer ici un commentaire dans la revue économique et technique spécialisée dans les appareillages électriques, lu au service de documentation du Louvre : « Le succès considérable remporté au musée du Louvre auprès du public ne saurait qu'encourager le développement de l'éclairage dans nos Musées nationaux, ce qui permettrait au public désireux de s'instruire et d'admirer nos chefs-d'œuvre, d'utiliser ses soirées en développant ses goûts artistiques », in M. Feret, « L'éclairage électrique du musée du Louvre », *Lux*, juin 1938, p. 2-8.

¹²⁶⁹. Henri Verne, *Le Louvre la nuit*, *op. cit.*, p. 11-12.

¹²⁷⁰. Jacques de Soucy, « L'éclairage des musées en France », *Mouzeion*, 8^e année, vol. 27-28, n° 3-4, Paris, 1934, p. 192-214.

¹²⁷¹. *Ibid.*, p. 192.

¹²⁷². Un an plus tard, la revue publie les notes communiquées par Jacques Jaujard, sous-directeur des musées nationaux, à l'intention des rapporteurs de la Conférence de Madrid où il est aussi question des éclairages du musée, Jacques Jaujard, « Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre », *Mouzeion*, 9^e année, vol. 32-22, n°s 3-4, 1934.

¹²⁷³ Jacques de Soucy, *op. cit.*, p. 193.

L'électrification des musées était une prouesse technique et ouvrait de nouvelles perspectives festives, ce qui était loin d'être négligeable lors de l'année de l'exposition internationale. La presse s'en fait l'écho comme par exemple lors de l'inauguration de nouvelles salles de sculpture du Louvre aménagées avec la lumière électrique le 4 mars 1937 : une soirée de gala se déroule au profit des fouilles de Delphes, où le ministre de l'Éducation nationale et le représentant du ministre de Grèce convient le Tout Paris.

L'un des reportages publiés dans la presse permet d'évoquer cette vie bien remplie, et mondaine aussi, de Georges Huisman et de son ministre de tutelle, Henri Gernut¹²⁷⁴ :

À 11 heures 30, enfin, arrivèrent notre ministre de l'Éducation nationale et M. Huisman, directeur général des Beaux-Arts, qui récoltèrent le succès habituel réservé aux Excellences. Trois Américaines réussirent à se faire photographier à leurs côtés.

Quant à la sculpture elle-même, on vit bien quelques originaux s'y intéresser, mais les dames préféraient manifestement apprécier la façon dont se drapaient nos Vénus modernes¹²⁷⁵.

« Il y a seulement des musées de France¹²⁷⁶ »

Dans le discours de Pleyel cependant, le directeur général privilégie la question de l'avenir des musées de province. En réalité, il est bien question de décentralisation culturelle. Là encore, l'hyper-centralisation française comparée à la régionalisation des voisins nord-européens est aux yeux des observateurs avertis un handicap et un frein à la "popularisation" de la culture : « Centralisée à outrance, la France a accumulé ses trésors artistiques dans ses Musées parisiens et elle n'a point encore accompli, pour ses musées de province, un effort analogue à celui de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Italie ou des États-Unis¹²⁷⁷. » Dans son discours, Huisman dénonce l'inégalité qui prive plus de 80 % des Français et reprend, chiffres à l'appui, des passages de la tribune accordée à Georges-Henri Rivière, conservateur du nouveau Musée des arts et traditions populaires, dans *L'Amour de l'art* :

L'outillage culturel du pays est, plus encore que les usines travaillant pour la défense nationale, dangereusement concentré dans la région parisienne. À Paris, les grands laboratoires, les grandes écoles, les grands instituts, à Paris les grands musées. Auprès de trente-quatre millions de Français, six millions de Parisiens ou assimilés peuvent être des privilégiés de la culture. Il n'en est ainsi dans aucun pays d'Europe ou du nouveau monde. Voyez plutôt Florence, Munich, Gotembourg, Barcelone, Chicago, Edimbourg, Kiev et cent autre villes¹²⁷⁸.

¹²⁷⁴. Ministre de l'Éducation nationale du 24 janvier au 4 juin 1936.

¹²⁷⁵. Pierre Imbourg, « Au Louvre. L'Inauguration des nouvelles salles de peintures aménagées avec la lumière électrique », *Beaux-Arts*, 5 mars 1937.

¹²⁷⁶. Joseph Billiet, « Au musée de Boulogne-sur-Mer, une exposition d'art contemporain », *Bulletin des musées de France*, juillet 1937, p. 108. Billiet fait référence au discours d'inauguration de Robert Rey, le 23 mars 1937, Rey remplaçant Huisman retenu à Paris. La phrase ci-dessus est citée par Rey au nom de Huisman.

¹²⁷⁷. Georges Huisman, « Discours de Pleyel », *op. cit.*

¹²⁷⁸. Georges-Henri Rivière, « Nouveau destin des musées de France », *L'Amour de l'art*, n°3, mars 1937.

Le directeur général des Beaux-Arts, pourtant amoureux fou de Paris, entend donc lutter contre le désert culturel français. Journaliste à *La Lumière*, il se montrait déjà un ardent défenseur des outils républicains de la démocratisation culturelle, comme les bibliothèques ou la radiodiffusion¹²⁷⁹. Les musées sur l'ensemble du territoire français doivent aussi servir ce rêve. La lecture de la presse artistique de la période 1934-1940, permet de déceler une volonté réelle de désenclavement et de valorisation en province. En 1936, le mécène et président de l'association des Amis des Musées de France dressait ainsi un premier bilan de l'état des musées de province : « Il fut une époque, bien peu lointaine encore, où l'on pouvait hélas affirmer sans se tromper que, sur les six cents musées qui constituent environ notre patrimoine national en dehors de la capitale, quelques-uns à peine (on n'oserait en chiffrer le nombre...) pouvaient être visités avec plaisir. La plupart, misérablement gardés, mal entretenus, moisissaient tristement, décourageaient la curiosité du touriste le plus intrépide. Municipalités indifférentes, crédits inexistant, conservateurs absents, ou, ce qui est pis encore, nommés uniquement par faveur locale, tout concourait à laisser à l'abandon certaines de nos plus importantes richesses artistiques¹²⁸⁰. » Les choses avaient changé déjà, et pourtant cette image eut la vie dure, comme on peut s'en convaincre dans cette évocation de la ville de province-type par le rapporteur du budget des Beaux-Arts, le communiste Joanny Berlioz :

La culture doit devenir « républicaine » au sens étymologique du mot, c'est à dire qu'elle doit faire partie intégrante de la chose publique. Qu'on se représente de ce point de vue la situation de l'habitant moyen d'une ville moyenne de nos provinces. Il a à sa disposition, en dehors d'une presse frelatée de revues dites de vulgarisation, mais qui ne sont souvent que d'une lamentable vulgarité, la bibliothèque municipale, coin triste et parfois peuplé de rossignols, où personne ne pourra le guider dans son choix de lectures. Après une première visite qui l'a profondément déçu, il a renoncé à pénétrer dans les salles dans la majorité des cas, sombres et poussiéreuses du musée local, où quelques belles choses sont perdues au milieu d'une invraisemblable brocante. À part le cinéma, dont tant de productions ne font guère honneur à notre esprit national, il ne peut prendre contact avec l'art dramatique ou lyrique que par l'intermédiaire de troupes de second plan ou de « tournées » disparates. Il n'entendra que par exception une bonne conférence sur l'art. Il sera la plus souvent privé de toutes les nobles émotions artistiques auxquelles il aspire cependant et que l'État se doit de lui procurer¹²⁸¹.

Face à cet état des lieux, le directeur des Beaux-Arts oppose les propositions du groupe de la section artistique de Mai 36¹²⁸² et les expériences concrètes d'un conservateur de province. La section artistique du groupe de Mai 1936 est composée

¹²⁷⁹. Voir première partie, chapitre 3.

¹²⁸⁰. Albert S. Henraux, « L'Association générale des amis des musées de France », *Le Bulletin des Musées de France*, 8^e année, n^o9, novembre 1936, p. 153-154.

¹²⁸¹. Joanny Berlioz, « Les communistes et les beaux-arts », *Les Cahiers du Bolchévisme*, Paris, 20 février 1937, p. 157.

¹²⁸². Le « collectif » de Mai 36 se définit comme « mouvement populaire d'art et culture ». Il naît au cœur des grèves autour d'un groupe de militants de la SFIO, dont notamment Paul Rivet. D'où le lien avec Georges-Henri Rivière et Georges Huisman, voir Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 115-116.

des conservateurs Jean Cassou, René Huyghe et Georges-Henri Rivière, des critiques d'art Louis Chéronnet¹²⁸³ et Raymond Cogniat¹²⁸⁴, ainsi que du collectionneur d'arts premiers, Pierre Vérité¹²⁸⁵. Le directeur général honore donc ses collaborateurs et sa famille de pensée en retenant leur proposition de centre d'éducation artistique, qui n'est autre que le concept jumeau, ou concurrent, de celui de la Maison de la culture¹²⁸⁶. Ernest Gaillard quant à lui, développe une vie artistique multiforme dans le nord, inventant à Cambrai ce que pourrait être un centre d'éducation artistique-type.

Une attention nouvelle de la part de l'État aux musées de province est concomitante du mandat d'Henri Verne à la direction des musées nationaux, et de la création par ce dernier, en 1929, du *Bulletin des Musées de France*. À l'instar de la revue *Mousetion* qui, au plan international, a créé un lieu d'information et d'échanges entre les conservateurs des pays membres de la SDN, *Le Bulletin des Musées de France* fera, peu à peu de même pour les conservateurs des collections publiques. En novembre 1936, le BMF propose un tour d'horizon de la situation des musées de province¹²⁸⁷. Henri Verne introduit le reportage et dresse en quelque sorte son bilan : « Le premier numéro du *Bulletin des Musées*, celui de janvier 1929, publiait un décret du 29 décembre 1928 par lequel l'inspection des musées de province était confiée à la direction des musées nationaux. Ce décret sanctionnait officiellement la sollicitude et inaugurait l'activité que la direction des musées nationaux s'est efforcée depuis de développer et de rendre bienfaisante¹²⁸⁸. » La date de l'article n'est pas indifférente. Novembre 1936, c'est un mois avant l'annonce officielle de la nomination de Robert Rey comme inspecteur général à la direction des Beaux-Arts, en charge des musées de province. C'est là une sorte de camouflet pour Henri Verne, qui perd l'une de ses prérogatives, et c'est un coup de force de Huisman pour accélérer les réformes et forcer le directeur des musées nationaux à agir en ce sens¹²⁸⁹. Ce dernier reconnaît

¹²⁸³. Le journaliste et critique d'art Louis Chéronnet (1899-1977) est alors un collaborateur régulier de la revue *Europe*, dirigée par Jean Cassou.

¹²⁸⁴. Le critique d'art Raymond Cogniat (1896-1971) est alors rédacteur en chef de *Beaux-Arts* et directeur de la galerie Wildenstein, 140 rue du faubourg Saint-Honoré. À ce titre, il accueille l'exposition surréaliste de 1938.

¹²⁸⁵. Pierre Vérité ouvre en 1934 sa première boutique d'art nègre en 1934 à Montparnasse avant d'ouvrir en 1941, boulevard Raspail, la galerie d'arts premiers Carrefour (reprise par son fils Claude).

¹²⁸⁶. Jean-Richard Bloch qualifie le projet de centre de « maison de la culture » socialiste pour « torpiller celle de la rue Navarin », lettre de J.-R. Bloch à Romain Rolland, citée par P. Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 116.

¹²⁸⁷. « Les musées de province », *Bulletin des musées de France*, Paris, 8^e année, n°9, novembre 1936, p. 147-178.

¹²⁸⁸. Henri Verne, *Bulletin des musées de France*, *op. cit.*, p. 147. Plus loin, l'auteur précise justement l'essence et l'ambition de la fonction qu'il faut retrouver : « Inspection des Musées de province est un mot insuffisant. Ce que la direction des Beaux-Arts entendait, en confiant aux conservateurs des musées nationaux des missions naguère demandées aux inspecteurs des Beaux-Arts, c'était d'établir entre les hommes, ayant des charges similaires, des relations constantes qui permettent aux uns de mettre à la disposition des autres leurs compétences spécialisées, leur expérience formée par de nombreux contacts, leur indépendance à l'égard des pouvoirs locaux et l'autorité qui s'attache aux traditions qu'ils représentent. »

¹²⁸⁹. Henri Verne est dans le dernier tiers de son mandat. Il a 56 ans et fait valoir ses droits à la retraite en janvier 1940, à tout juste 60 ans. Départ vraisemblablement très attendu par Jacques Jaujard, qui lui succède. Nommé en 1926, Verne aura passé quatorze ans à la tête des Musées nationaux et du Louvre. On a remarqué à la lecture du livre de Pierre Schommer plusieurs passages dans lesquels il laisse imaginer que Henri Verne était plutôt absent et faisait « cavalier seul », ce qui semblait agacer l'exigence professionnelle de Georges Huisman, voir Pierre Schommer, *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, Paris, Éditions du CTHS, 2014, 391 p.

cependant que, sous l'impulsion du directeur des Beaux-Arts, les relations avec les musées de province sont devenues plus étroites depuis 1935 :

En effet, M. le directeur général des Beaux-Arts a pris à ce moment la décision de répartir les musées des départements et des communes en régions géographiques et de charger chacun des conservateurs et des conservateurs-adjoints des musées nationaux de visiter périodiquement les musées de chacune des régions ainsi tracées, d'entretenir avec leurs conservateurs des relations aussi régulières que possible, d'être, en quelque sorte, à la fois leurs parrains et leurs correspondants auprès de l'administration centrale.

Cette nouvelle technique, appuyée sur la création à la direction des Musées nationaux d'un service où sont recherchés, centralisés et classés tous les renseignements concernant les Musées de province et préparées les mesures qui les intéressent, a permis certainement à la direction des Musées nationaux d'exercer une action plus suivie et plus efficace sur les musées de province, d'aider les uns à réorganiser entièrement leur présentation, les autres à l'améliorer, certains à faire restaurer des œuvres d'art¹²⁹⁰.

Henri Verne évoque les rapports d'inspection des musées de province commandés par Huisman et que conservent les Archives nationales. Cette vaste campagne a laissé une littérature passionnante, qui constitue une trace historique de l'apport de Georges Huisman à la muséographie française.

Deux modèles de développement pour les « musées de l'avenir »: Grenoble et le Musée des arts et traditions populaires

En réalité, Huisman a donné, concernant les musées de province, le ton du courant réformateur à la direction des musées nationaux dès son arrivée à la direction générale des Beaux-Arts. Le 23 mars 1934, il a fait modifier par décret la commission des musées départementaux et municipaux et y a nommé d'emblée deux personnalités¹²⁹¹. La première nomination peut être qualifiée de sage : il s'agit de l'artiste peintre plutôt traditionnel mais réputé en matière de restauration, Jean-Gabriel Goulinat (1883-1972). La seconde est plus emblématique de l'esprit de réforme. Il s'agit du conservateur du musée de Grenoble, à l'époque seul musée d'art vivant français digne de ce nom : Andry-Farcy (1882-1950)¹²⁹². On ignore la date de

¹²⁹⁰. Henri Verne, *Bulletin des musées de France*, *op cit.*, p. 147.

¹²⁹¹. *Beaux-Arts*, 23 mars 1934 : « Un décret du président de la République a modifié la composition de la commission des Musées départementaux et municipaux. La commission présidée par le ministre de l'Éducation nationale ou son représentant, comprendra quinze membres nommés par arrêté du ministère de l'Éducation nationale, dont six choisis parmi les conservateurs et les conservateurs-adjoints des musées nationaux, six parmi les membres de l'association des conservateurs des collections publiques de France, deux amateurs d'art, un technicien restaurateur de peinture et quatre membres de droit : le directeur des Beaux-Arts, le directeur des Musées nationaux, le chef de service du bureau des travaux d'art, musées et expositions, le sous-directeur des musées nationaux. Ont été nommé, pour une période de cinq ans : MM. Andry Farcy, conservateur du musée de Grenoble, Goulinat, artiste peintre et restaurateur de tableaux. »

¹²⁹². Andry-Farcy, de son vrai nom Pierre-André Farcy, étudie la peinture à l'ESBA de Paris et à l'École des arts décoratifs jusque vers 1903. De retour à Grenoble dans les années 1910, il devient affichiste et illustrateur au *Petit Dauphinois*, qui lui confie sa rubrique artistique à partir de 1912. Il tient cette chronique de façon plus ou moins régulière jusqu'en 1943. Il est nommé au musée de Grenoble de 1919 à 1949 et pratique aussi tout au long de sa vie le commerce

la rencontre entre Huisman et ce dernier. Leur amitié commune avec Jean Pellerin¹²⁹³ en est peut-être l'origine, mais en tout cas, leur affinité intellectuelle est certaine¹²⁹⁴. Peintre de formation et critique d'art au *Petit Dauphinois*, Andry-Farcy avait été nommé conservateur du musée de Grenoble le 15 octobre 1919. Soutenu par Paul Mistral, le maire de la ville, l'homme a fait de son musée un des lieux les plus actifs et novateurs de l'entre-deux-guerres. On en connaît l'histoire précise grâce aux travaux de l'historienne de l'art Hélène Vincent¹²⁹⁵. Bénéficiant de l'entregent d'Andry-Farcy et de son appartenance au monde des arts, le musée de Grenoble est devenu, avec le soutien des autorités locales et grâce au legs Agutte-Semhat¹²⁹⁶, un très beau musée de province et le plus important musée d'art vivant de France. Hélène Vincent a énoncé les clés de ce succès : Andry-Farcy a cherché à accroître son patrimoine en privilégiant les œuvres de son temps, sur lesquelles il a concentré sa politique d'acquisition. Il a accompagné celle-ci de sollicitations auprès d'amateurs et d'artistes, en échange de la promesse de faire de son musée un lieu de propagande artistique, nationale et internationale¹²⁹⁷. Sa politique d'exposition a poursuivi de même cet objectif unique et, d'après l'historienne, elle prend un tour plus important en 1935 avec l'exposition « Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble » au Petit Palais¹²⁹⁸. Ainsi la présente-t-il à Huisman : « C'est surtout l'exposition de l'expérience tentée à Grenoble et présentée dans un cadre de pièces anciennes qu'Escholier et moi voulons montrer avec toute la mesure désirable¹²⁹⁹. »

Si le courant réformateur des années 1930 en faveur des musées de province avait déjà organisé à Paris des expositions à partir des fonds des musées de

d'art, trouvant notamment des mécènes grenoblois pour ses amis, peintres ou sculpteurs, de Paris, voir Hélène Vincent, *Andry-Farcy, un conservateur novateur. Le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, Grenoble, juin 1982.

¹²⁹³. L'amitié de Huisman et du poète, née dans l'aviation au cours de la Grande Guerre, a été évoquée dans la première partie. Hélène Vincent cite par ailleurs Jean Pellerin comme un des rares critiques parisiens à saluer dans *La Lanterne* avec enthousiasme la nomination d'Andry-Farcy au musée de Grenoble, *ibid.*, p. 11.

¹²⁹⁴. Ont été retrouvées aux archives nationales deux correspondances entre Huisman et Andry-Farcy qui témoignent de leur amitié et de leur confiance réciproque. La première est une copie de lettre de Huisman à Andry-Farcy du 19 novembre 1936 le remerciant pour les photographies envoyées de la salle du musée de Grenoble remise en état pour une présentation plus moderne des œuvres d'art. Le directeur général lui promet de suivre sa demande à la direction des Musées nationaux de la mise en dépôt d'un portrait de Fantin-Latour et lui assure l'attribution d'un tableau de Léger, *La danse*, AN-F21/6754 – dossier Léger. La seconde, datée du 31 janvier 1940, témoigne de leur vigilance. Andry-Farcy signale à Huisman des propos inacceptables de la part d'un speaker de la radio : « Une phrase des plus désobligeantes sur la peinture et la sculpture moderne et conforme aux appréciations artistiques du sieur Adolf [...] des écarts de langage qui n'ont jamais été moins de mise qu'aux heures abominables que nous vivons », AN-F21/3975 – chemise 2b.

¹²⁹⁵. Hélène Vincent, *op. cit.*

¹²⁹⁶. Le legs date de 1923 et dote le musée d'une des plus importantes collections privées françaises d'artistes du début du XX^e siècle.

¹²⁹⁷. Hélène Vincent, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁹⁸. *Les Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble*, Paris, Petit Palais, 1935, 173 p. « Un autre attrait rare unique peut-être, augmente l'importance de ce Musée : il possède une collection la plus éclectique et la plus instructive de notre époque ; non seulement on y voit Manet, Renoir, Gauguin, Bonnard, Derain, Dufy, Friesz, mais Matisse, Fernand Léger, Lurçat, Modigliani, Rouault, Tytgat, Picasso, Zadkine, Lipchitz... Grenoble sera peut-être l'endroit de France où on pourra étudier le mieux les inquiétudes de l'art actuel », in « Les Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble au Petit-Palais », *L'Art et les artistes*, mars 1935, p. 211.

¹²⁹⁹. Lettre d'Andry-Farcy à Georges Huisman le 13 octobre 1934, cité par Hélène Vincent, *op. cit.*, p. 49 et AN-F21/4082.

province¹³⁰⁰, cette initiative est la première exposition « monographique » d'un lieu¹³⁰¹. Elle joue un rôle d'émulation pour les autorités provinciales : « Si le dangereux transport de la partie la plus considérable d'un musée de province peut créer une émulation féconde entre les galeries municipales des autres grandes villes de province, et faire comprendre à certaines administrations urbaines la nécessité de ne point trop négliger les œuvres qu'elles ont en mission de "conserver", louons sans réticence l'initiative¹³⁰² », peut-on lire dans *L'Art et les artistes*. L'expérience pionnière d'Andry-Farcy explique les références systématiques au musée de Grenoble dans la presse, dès lors qu'il s'agit de collections publiques d'art vivant. Elle explique aussi qu'Ernest Gaillard, à Cambrai, se soit inscrit dans la lignée de ce grand-frère.

L'autre modèle de développement s'attache à la préoccupation scientifique du temps pour l'ethnologie et la sociologie. En France, au milieu des années 1920, le professeur Rivet et son adjoint Georges-Henri Rivière au Muséum d'histoire naturelle et au Musée ethnographique du Trocadéro vont à la fois dépoussiérer les lieux, soutenir la recherche, développer leurs champs d'observation, rendre accessible ces disciplines au grand public : efforts qu'incarne le Musée de l'homme installé dans l'aile de Paris du nouveau Trocadéro¹³⁰³. Là encore, les modèles nord-européens et américains ont pressé la France d'agir : « Quelques-uns avaient visité les musées ethnographiques de Hambourg, de Leipzig, de Berlin, de Londres, voire de Chicago. Ils eurent honte pour Paris¹³⁰⁴ », écrit Jean Babelon en 1935. Au milieu des années 1920, Huisman s'intéresse à l'ethnologie, aux arts premiers comme aux arts populaires, aux initiatives muséales du nord de l'Europe où se développent les musées scientifiques et les musées de plein air. Dans *La Lumière*, il a soutenu les initiatives de Paul Rivet et de Georges Henri-Rivière¹³⁰⁵. Directeur général des Beaux-Arts, il est le premier défenseur du musée de l'Homme et du Musée des arts et traditions populaires, inauguré en 1937¹³⁰⁶. Dans un entretien donné par Rivière à *Beaux-Arts*, le conservateur adjoint du musée de l'Homme rend expressément hommage à l'enthousiasme réalisateur de Georges Huisman, qu'il présente comme l'initiateur du Musée des arts et traditions populaires : « Vous savez l'intérêt vigilant que le directeur général des Beaux-Arts, M. Georges Huisman, porte à ce projet dont

¹³⁰⁰. En 1931 et 1933 : *Chefs-d'œuvre des musées de province. Première exposition : école française XVII^e siècle*, peintures et dessins des musées d'Amiens, Caen, Dijon, Laon, Le Havre, Le Mans, Nantes, Orléans, Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries, avril-mai 1931, Imprimerie Lang, 80 p. et *Chefs-d'œuvre des musées de province. Deuxième exposition : portraits et scènes de genre, école française (1660-1830)*, Paris, Musée Carnavalet, mai-juin 1933, Imprimerie Frazier-Soye, 84 p.

¹³⁰¹. En 1939, une seconde exposition « monographique » d'un musée de province est organisée au musée de l'Orangerie des Tuileries : *Les Chefs-d'œuvre du musée de Montpellier*, Musée de l'Orangerie des Tuileries, Paris, mars-avril 1939, M. Michel-A. Faré et M. Henri Baderou (dir.), préface Paul Valéry, Paris, 112 p.

¹³⁰². « Les Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble au Petit-Palais », *op. cit.*, p. 210.

¹³⁰³. Voir première partie, chapitre 3. Juste avant l'ouverture du Musée de l'homme, un état des lieux du musée d'ethnologie du Trocadéro et de l'œuvre de Rivet et Rivière est dressé par Jean Babelon dans *La Revue de Paris*. Très élogieux pour le savant et le conservateur, il permet aussi de se faire une juste vision de l'appropriation scientifique de l'époque comme de son ambition, Jean Babelon, « le Musée d'ethnologie du Trocadéro », *La Revue de Paris*, 1^{er} septembre 1935, p. 187-202.

¹³⁰⁴. *Ibid.*, p. 186.

¹³⁰⁵. Voir première partie, chapitre 3.

¹³⁰⁶. Le Musée des arts et traditions populaires ouvre ses portes dans le nouveau Trocadéro pour l'exposition de 1937, le Musée de l'homme est inauguré en 1938, voir première partie, chapitre 3.

il a pris l'initiative¹³⁰⁷. » Plus loin dans l'entretien, lorsque le journaliste interroge Rivière sur la place faite aux musées de plein-air dans ses projets, Rivière explique :

C'est là, également, un problème qui tient fort à cœur au directeur général des Beaux-Arts. Il m'avait prié, voici plusieurs mois déjà, d'étudier la possibilité d'installer un musée de ce genre dans le parc du château de Chambord. Pour réaliser ce projet, j'ai consulté des géographes, des sociologues, des folkloristes. J'ai vu les musées de plein-air d'Europe et il en existe plusieurs centaines dans les pays scandinaves. Pour ces recherches je n'ai pas tardé à m'associer à mon collègue le folkloriste André Varagnac, secrétaire de la commission de recherches collectives, administrateur de la Société du folklore français et auteur de très importants ouvrages sur le folklore¹³⁰⁸.

Il faut retenir ici que le développement des musées de plein-air était logique et nécessaire en province, sur les lieux mêmes de recueil des cultures locales. Rivière et Varagnac sont arrivés à la conclusion qu'il ne fallait pas un, mais plusieurs musées, le succès public des musées de plein-air européens confortant les deux hommes dans une telle approche: « Il est bon de dire qu'à l'étranger le succès de tels musées est immense et que le Skanssen¹³⁰⁹, par exemple, reçoit chaque année un nombre de visiteurs égal au quart de la population suédoise¹³¹⁰. » Rivière préconise donc un musée de plein-air pour chaque région où, réunie dans un cadre géographique approprié une « collection de maisons » donne à voir aux visiteurs le mode de vie locale, l'histoire et la culture locales. Cette construction régionale supposerait selon lui une association avec les Auberges de la jeunesse. Un point sur lequel la réflexion était en cours. À la fin de l'entretien, Rivière précise que cette idée a rencontré un accueil favorable auprès de M. Léo Lagrange, sous-secrétaire d'État aux sports et aux loisirs, et auprès de la direction générale des Beaux-Arts. Puis il livre en substance son utopie:

En effet, quelle œuvre exaltante que de mettre sous les yeux des jeunes gens un résumé de géographie humaine, une explication des sources de la civilisation, tout en conservant à la science l'essentiel de l'outillage exprimant les anciens genres de vie. Nous n'avons pas la prétention de mettre la France sous vitrine, nous voulons éclairer et expliquer son histoire et nous voulons surtout qu'elle soit conservée dans la mémoire du peuple¹³¹¹.

¹³⁰⁷. Philippe Diolé, « Le Musée français des arts et traditions populaires », *Beaux-Arts*, 10 juillet 1937. Il s'agit d'un long entretien avec Georges-Henri Rivière.

¹³⁰⁸. Entretien de Philippe Diolé et Georges-Henri Rivière, *Beaux-Arts*, 10 juillet 1937.

¹³⁰⁹. Skansen est le plus ancien musée en plein-air du monde et fut créé en 1891 par Artur Hazelius afin de montrer ce qu'était le mode de vie en Suède durant les siècles passés. Le musée de plein air ainsi qu'un parc zoologique est situé sur l'île de Djurgården à Stockholm, voir <http://www.skansen.se>

¹³¹⁰. Entretien de Philippe Diolé et Georges-Henri Rivière, *Ibid.*

¹³¹¹. *Ibid.*

Sur un mode plus discret, la rencontre avec Florence Martel¹³¹², fille et nièce des sculpteurs Jan et Joël Martel (1896-1966)¹³¹³, membres de l'UAM et collaborateurs réguliers de Mallet-Stevens, a permis de prendre la mesure du goût contemporain pour le folklore. D'origine vendéenne, les frères Martel se sont beaucoup investis, dès cette époque, dans la sauvegarde du patrimoine populaire de leur région, en particulier les danses et musiques vendéennes (tous deux étaient musiciens, jouaient de l'accordéon et adoraient la danse)¹³¹⁴. En Vendée, avec leur fermier, ils ont créé un groupe de musique et de danse au cours des années 1932-1933 et ont cherché à sauver tous les types d'instruments de musique locaux. À Paris, en 1936, ils accueillent les réunions du comité artistique de l'association *Les Amis des arts populaires* dans leur maison-atelier de la rue Mallet-Stevens. Florence Martel n'a pas de trace d'un passage de Huisman, à ses réunions très festives, mais le souvenir qui lui a été transmis par sa famille est celui d'une personnalité ayant beaucoup fait pour les arts et les artistes. Y compris dans le domaine des arts et traditions populaires, cette passion des Martel dont elle dit : « À la fois ils regrettaient le passé et essayaient de le retenir. À la fois ils se propulsaient dans la vie moderne¹³¹⁵. »

Pour Huisman, la préoccupation scientifique alliée au goût contemporain, la créativité et l'exubérance de Georges-Henri Rivière, représentent donc bien un espoir du développement des musées en province. Et c'est à ce titre qu'il lui accorde un rôle prospectif dans le discours de Pleyel :

Il importe enfin qu'à bref délai, des musées de plein-air s'élèvent sur le sol de France. Les musées de plein-air, qui seront rattachés au Musée central de folklore confié à Georges-Henri Rivière, permettront aux Français de mieux comprendre, de mieux aimer les vieilles demeures campagnardes, les vieux moulins, les chaumières rurales ou les petites habitations urbaines dont il faut sauver les derniers vestiges. Au Musée de plein-air d'Arnhem, en Hollande, le touriste, surpris découvre, dans une clairière, le spécimen en grandeur naturelle des divers moulins de Hollande miraculeusement rassemblés. Dans ces moulins, comme dans les chaumières qui les entourent, tous les objets domestiques, même les plus humbles, sont disposés, comme si les habitants des moulins ou des chaumières allaient brusquement pousser la porte et revenir dans leurs demeures. Aucun musée ne saurait intéresser davantage les travailleurs des campagnes et des villes qui retrouvent, là, le cadre exact dans lequel leurs pères ont vécu. Et aucune organisation ne se révèle aussi apte à préserver le goût public qui conserve ainsi un permanent contact avec les plus modestes et les plus agréables créations du passé. Chaque musée de plein-air sera donc pour le public un vivant musée d'art appliqué¹³¹⁶.

¹³¹². Entretien avec Florence Martel, Paris, juillet 2013.

¹³¹³. Les sculpteurs rencontrent Mallet-Stevens en 1923. D'après Florence Martel, leur rêve d'origine était d'être architectes. Ils adoraient leur hôtel particulier de la rue Mallet-Stevens, qui fût pour eux, selon Florence Martel, un gouffre financier.

¹³¹⁴. Florence Martel a chez elle une sculpture représentant Nijinski, que son oncle Joël a réalisé à 13 ans, après avoir vu sur scène les ballets russes. L'une des œuvres capitales des sculpteurs est d'ailleurs le monument à Claude Debussy (1932).

¹³¹⁵. Entretien avec Florence Martel, Paris, juillet 2013.

¹³¹⁶. Georges Huisman, « Discours de Pleyel », voir annexe.

L'expérience Gaillard à Cambrai

Conservateur du musée de Cambrai et directeur des écoles de dessin, ce fils d'entrepreneur originaire de Fontaine-Notre-Dame a été chargé de la protection et de l'évacuation des œuvres d'art des collections du Nord vers l'ouest de la France avant d'être dénoncé, emprisonné puis déporté vers l'Allemagne nazie. Arrêté en octobre 42 à Quincy, transféré à Fresnes, il est déporté vers Francfort en juillet 43. Il passe par les prisons de Cassel, Hanovre et Coblenz avant d'éprouver la terrible réalité des camps de Neuengamme, Grossrosen, Dora et Nordhausen... Quand il revient à Cambrai, en avril 1945, les journalistes découvrent un homme de 42 kilos (il en pesait 90) profondément ébranlé mais décidé à repartir de l'avant [...]. L'architecte n'a pas perdu le fil de l'existence. En mai 1945, deux mois après son retour, il présente des croquis de détenus à l'exposition de la société des Amis des arts de Cambrai. Deux ans après, c'est lui qui donne l'impulsion décisive au projet de musée du Cateau-Cambrésis. L'art est son champ de bataille. Sa délivrance¹³¹⁷.

Cet extrait d'un portrait d'Ernest Gaillard (1893-1976), écrit en 2002 par le journaliste de *La Voix du Nord* Bruno Vouters, est une bonne façon d'approcher cette grande personnalité du Nord. Né et mort à Cambrai, Ernest Gaillard était architecte de formation. Conservateur du musée de sa ville entre les deux guerres, il est un des quatre artisans de la création en 1952 du musée Matisse grâce aux dons du peintre à sa ville natale du Cateau-Cambrésis. Avec le fonds Matisse, ce musée abrite aujourd'hui la donation d'Auguste Herbin (1882-1960), autre peintre originaire d'un village limitrophe du Cateau, et la donation Tériade, grand éditeur d'art d'origine grecque, fondateur-directeur de la revue *Verve* et éditeur d'une partie des livres de Matisse, dont *Jaççç* (1947). L'œuvre d'origine de Gaillard s'est donc considérablement déployée après lui, et les deux musées de Cambrai et du Cateau figurent parmi les plus riches et intéressants musées du nord de la France¹³¹⁸. Dans le récit de Vouters, l'aspect passionnant est sa recherche de la première rencontre entre Gaillard et Matisse:

À quand remonte le tout premier contact entre Ernest Gaillard et Henri Matisse ? Après avoir remué quantité de documents à Lille, Le Cateau, Paris ou Cambrai, je pense avoir trouvé la toute première trace officielle dans le gros registre noir de la commission du musée de Cambrai. Le 30 janvier 1935, une bonne nouvelle y est consignée d'une écriture appliquée : « le plus grand peintre français, Henri Matisse, né au Cateau, a répondu favorablement en nous donnant un dessin au crayon de toute beauté et il a laissé l'espérance qu'il donnerait un tableau ultérieurement¹³¹⁹.

Le registre de la commission du musée¹³²⁰ constitue bien une source de la politique culturelle de l'époque. Il recense au quotidien les actes ayant permis à Gaillard de bâtir, petit à petit, ce modèle de « musée de l'avenir ». Or sa lecture prouve

¹³¹⁷. Bruno Vouters, « La création du musée Matisse au Cateau-Cambrésis », in Dominique Szymusiak (dir.), *Musée Matisse, collection(s)*, Le Cateau-Cambrésis, 2002, p. 31-32.

¹³¹⁸. Pour découvrir les deux musées, voir le site de l'Association des conservateurs des musées du Nord, <http://www.musenor.com>, consulté en juillet 2014.

¹³¹⁹. Bruno Vouters, *op. cit.*

¹³²⁰. Archives du musée de Cambrai, historique des collections, *Registre de la Commission du musée*.

la présence et le soutien de Georges Huisman à ce développement entre 1934 et 1940¹³²¹.

En mars 1932, le nouveau maire de Cambrai, Gustave Deltour, décide la reconstitution du musée anéanti pendant la Première Guerre mondiale. Il s'entoure alors d'une commission typique des villes de province, dont les membres les plus importants sont le Dr Dailliez, secrétaire de la Société d'émulation, l'artiste-peintre et conservateur M. Maroniez, l'architecte M. Gaillard, et l'industriel M. Gilbert, président de la chambre de commerce et de la Société des amis des arts. Leur objectif premier est de reconstituer les collections. Gaillard déploie une énergie considérable à cet effet, qui lui vaut d'être nommé, en mars 1933, conservateur adjoint, puis le 17 avril 1934, conservateur en chef du musée (à la suite du décès de Maroniez)¹³²². Parallèlement, il dirige les écoles académiques de dessin de la ville et réussit son diplôme de l'École du Louvre. Le nouveau musée est officiellement inauguré le 14 mai 1933 par Émile Bollaert, prédécesseur de Huisman à la direction générale des Beaux-Arts, dont les propos soulignent l'obstination du jeune conservateur : « On regrette peut-être, dit-il, que, jusqu'à ce jour, l'État n'ait pas apporté la collaboration qu'il se doit d'apporter à un musée tel que le vôtre, et c'est avec cet état d'esprit, poursuit-il avec humour, que je suis décidé à subir, à l'avenir, les assauts de Mr. Gaillard¹³²³. » Au départ d'Émile Bollaert, Ernest Gaillard rencontre immédiatement Georges Huisman, ainsi qu'il le raconte dans son hommage posthume¹³²⁴. Cette première entrevue est consignée dans le registre de la commission du musée, en date du 2 août 1935¹³²⁵ :

Lorsque Georges Huisman prit ses fonctions en février 1934, il fut tenu au courant de ce qui se faisait à Cambrai ; il me convoqua dans son bureau où je rencontrai les inspecteurs Laprade et Billiet. Je me trouvais devant un chef. Je lui racontai ce qui avait été fait et ce que nous voulions organiser et quels étaient nos projets. Après deux heures d'exposé, de critiques, de conseils, je quittais la direction, rue de Valois, sur ces mots : « Continuez. J'ai compris. Et, de toute façon, je vous couvre. » J'emportais de la direction plus qu'un encouragement, une récompense : Georges Huisman déposait, au nom de l'État, pour le musée de Cambrai, un tableau de Raoul Dufy, deux dessins de Maillol. Et il m'invitait à solliciter son concours aussi souvent que je le désirais¹³²⁶.

Une toile de Dufy et deux dessins de Maillol entrent donc au musée de Cambrai¹³²⁷. C'est là le résultat de la méthode du conservateur inspiré de celle du

¹³²¹. Hélène Serre de Talhouët, *Georges Huisman...*, *op. cit.*, p. 89-115.

¹³²². *L'Indépendant* (édition du Cambrésis), 3 juin 1934, Archives départementales de Lille.

¹³²³. Article de *L'Indépendant* à l'occasion de l'inauguration officielle du musée de Cambrai, non daté et conservé dans le *Registre des délibérations de la commission du musée*, p. 25, musée municipal de Cambrai.

¹³²⁴. Ernest Gaillard, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 85-93.

¹³²⁵. Lettre (à entête du musée) et note (à entête des écoles municipales académiques de dessin) d'Ernest Gaillard au maire de Cambrai datées du 3 août 1935, Musée municipal de Cambrai, historique des collections, dons, carton II. Gaillard ne mentionne pas en 1935 les deux études de Maillol car leur dépôt est daté de 1936 : musée municipal de Cambrai, Aristide Maillol (1861-1944), *Nu femme assise de profil*, Inv. Lux 1 078 et *Nu femme assise coude sur genoux*, Inv. Lux 1 080, achats de l'État entrés en 1932, déposés par le bureau des travaux d'art en 1936.

¹³²⁶. Ernest Gaillard, *op. cit.*, p. 86.

¹³²⁷. Voir La liste des dépôts de l'État et des dons d'artistes ou mécènes sollicités par Ernest Gaillard entre le 21 mai 1934 et le 28 février 1939 d'après le registre de la commission du musée. Entrent ainsi au musée une peinture et une

« grand frère » de Grenoble. Enrichir le musée lui demandera un travail local de fourmi afin de procéder à la récupération des œuvres disparues, suite à la Première Guerre mondiale. Il s'agit ensuite de penser la réorganisation muséographique du fonds et d'obtenir les moulages et les dépôts nécessaires des administrations locales et de l'État, pour une bonne présentation historique et artistique du fonds. Enfin, il faut ouvrir le musée à l'art vivant et, à cette fin, convaincre l'État et les artistes eux-mêmes. L'aide de l'État devient régulière à partir de 1934 avec une subvention annuelle de 2 000 francs, portée à 5 000 francs en 1939, pour aider le musée dans ses acquisitions. Elle consiste aussi au dépôt d'œuvres anciennes et contemporaines, dont une partie des acquisitions de l'État aux Salons moyennant une participation aux frais pour un tiers de la part de la municipalité¹³²⁸. Auprès des artistes et sur le modèle d'Andry-Farcy, Gaillard lance en 1933 une campagne de sollicitation de dons d'œuvres. Voici l'exemple d'Henri Matisse. Gaillard approche le peintre en avril 1934. Laisse sans réponse, il lui écrit de nouveau le 2 novembre 1934, n'hésitant pas à faire jouer ses relations pour le convaincre: « Depuis, j'ai eu l'occasion de parler de “mon musée” avec Andry-Farcy et J. Billiet. Ils connaissent bien l'effort que nous tentons à Cambrai. Je sais les sentiments d'amitié qui vous lient avec ces deux personnalités et j'ose m'en recommander pour vous renouveler ma demande. Andry-Farcy a fait ses études à Cambrai [...]. J'espère que bientôt Henri Matisse peintre originaire du Cambresis présidera par une de ses plus belles œuvres les salles d'art contemporain du musée de Cambrai¹³²⁹. » Matisse donne un dessin en novembre 1934: une *Odalisque* « de toute beauté », même si ce n'est pas la peinture espérée. Le musée de Cambrai conserve également un exemplaire du livre illustré de Matisse dédicacé à Gaillard *Florilège des amours de Ronsard* (Skira, 1948). La donation de quatre-vingt-deux œuvres du peintre sera effective quatre ans plus tard, en 1952.

Deux autres axes inspirés de l'expérience du musée de Grenoble complètent le dispositif du conservateur de Cambrai. À leur endroit, on emploierait aujourd'hui les mots de médiation et de communication. Ernest Gaillard s'appuie sur la presse locale, en particulier le bihebdomadaire *L'Indépendant du Cambrésis*, la vie artistique orchestrée par ses soins étant systématiquement relayée dans la presse: inaugurations et vernissages, entrées d'œuvres ou nouveaux aménagements au musée, activités des écoles académiques, conférences d'histoire de l'art ou d'histoire culturelle, accueil de

aquarelle de Wlaminck, des œuvres de Dunoyer de Ségonzac, Chapelain-Midy. On remarque parmi les artistes donateurs, les artistes originaires du Nord : Clairin, Gromaire et Matisse ; et des artistes proches de Georges Huisman : Joël Martel, Yves Brayer ou André Lhote in Hélène Serre de Talhouët, *Georges Huisman, op. cit.*, p. 101-102.

¹³²⁸. Musée municipal de Cambrai, *Registre de la commission du musée*. Avant 1934, aucune aide régulière de l'État n'est mise en place. La commission du musée enregistre les documents retrouvés concernant l'histoire de la ville, l'entrée de vestiges repérés dans la région par Gaillard et dont il a obtenu les dons, des envois de la manufacture de Sèvres, un envoi de l'État juste avant l'inauguration du musée, dont *L'Abandon* de Camille Claudel, quelques achats de Gaillard à Marquet, Maurice Denis et Bourdelle et les premiers dons d'artistes sollicités par le conservateur. Si la ville a un budget propre d'acquisition les premières années de l'ouverture du musée, les difficultés économiques le suppriment à partir de 1937. Grâce à la direction générale des Beaux-Arts, le musée pourra cependant bénéficier de nouvelles acquisitions.

¹³²⁹. Musée municipal de Cambrai, dossier d'œuvre, double de la lettre de Gaillard à Matisse du 2 novembre 1934.

visiteurs étrangers, organisation d'un voyage pour visiter l'exposition internationale de 1937, etc¹³³⁰.

Sur le modèle du musée de Grenoble donc, enrichissement, accroissement de la fréquentation et de la notoriété du musée sont scrupuleusement poursuivis en parallèle, pour faire de Cambrai le « nouveau sanctuaire de l'art contemporain après Grenoble et Alger », comme l'écrit Gaillard avec aplomb à Marie Laurencin¹³³¹. Là encore, la direction générale des Beaux-Arts se révèle d'un grand soutien avec, en complément des dépôts d'œuvres au musée, l'organisation d'expositions circulantes à partir des fonds du Louvre, afin d'apporter la culture aux Français non parisiens. Ce dispositif a été mis en place dans le cadre de la politique de décentralisation artistique souhaitée par le directeur des Beaux-Arts, qui se déplace en personne ou envoie ses émissaires pour bien indiquer l'importance qu'il accorde à ce déploiement.

En effet, le 2 avril 1935, à l'issue du grand succès de l'exposition parisienne des chefs-d'œuvre du musée de Grenoble au Petit Palais, Gaillard invite Andry-Farcy à Cambrai. Ce dernier y donne une conférence intitulée « Des artistes, des amateurs et des autres... ». Le jeudi 24 octobre 1935, Georges Huisman inaugure le passage du train-exposition en gare de Cambrai (du 25 au 27 octobre 1935), visite le musée, les académies de dessin, la bibliothèque et il prononce une conférence sur « L'art et sa raison sociale »¹³³². En 1936, Albert S. Henraux, dont la famille est originaire de Cambrai, devient membre de la commission du musée et entretient ainsi un contact régulier avec Gaillard¹³³³. En 1937, empêché lors de l'inauguration de l'exposition circulante des tableaux de l'école hollandaise du XVII^e siècle en provenance du Louvre, Huisman dépêche l'inspecteur général des musées de France, Robert Rey. Il visitera l'exposition quelques temps plus tard accompagné de Jean Cassou¹³³⁴. En 1938, c'est Joanny Berlioz, rapporteur du budget des Beaux-Arts à l'Assemblée, qui supplée Huisman et assure l'inauguration à Cambrai de l'exposition sur l'impressionnisme, dernière exposition circulante avant la guerre¹³³⁵. Par leur seule

¹³³⁰. La presse locale a soutenu l'action du conservateur. Le dépouillement de *L'Indépendant du Cambrésis* donne l'impression que le musée – ou son conservateur – a quasiment une rubrique attitrée dans les colonnes du journal, voir Hélène Serre de Talhouët, *Georges Huisman. L'action dans le Nord du directeur général des Beaux-Arts, op. cit.*, p. 89-103.

¹³³¹. Musée de Cambrai, histoire des collections, demandes de dons, lettre de Gaillard à Marie Laurencin du 30 décembre 1934 afin de la convaincre de lui donner une de ses œuvres.

¹³³². *L'Indépendant* (édition du Cambrésis), dimanche 13 octobre, jeudi 24 octobre et dimanche 27 octobre 1935.

¹³³³. À titre d'exemple, le musée de Cambrai conserve un projet d'acquisition d'une œuvre de Sérusier en 1939 grâce à l'aide d'Henraux. En juin 1939, Gaillard visite l'exposition posthume du peintre à la galerie Zak. Le 6 juin 1939, il reçoit une lettre du galeriste lui indiquant que Georges Huisman est venu dans l'après-midi voir l'exposition. Ne pouvant acheter que des œuvres d'artistes vivants, Huisman suggère à Gaillard par l'intermédiaire du galeriste de lui demander une subvention pour cet achat. Parallèlement, Henraux rencontre Madame Paul Sérusier. Le 1er juillet 1939, il écrit à Gaillard : « J'ai reçu la visite de Mme Paul Sérusier : elle serait toute disposée à déposer un tableau au musée de Cambrai et d'en accepter le paiement par amitiés. Si cela vous intéresse, il faudrait lui écrire tout de suite 6 rue du Vieux Colombier à Paris. La réponse de la veuve du peintre ne tarde pas [lettre manuscrite de Mme Sérusier à Gaillard, sd] : je laisse quelques toiles à la galerie Zak, pendant mon absence cet été ; entre autres le paysage que vous aviez plus spécialement remarqué. J'espère, monsieur, que vous pourrez donner une suite favorable à cette acquisition et vous en serais reconnaissante car j'ai le plus grand désir que Sérusier soit présent dans votre musée. » La déclaration de guerre a dû interrompre ce projet car il n'y a aucune trace de l'œuvre dans l'inventaire du musée. Sources : musée de Cambrai, histoire des collections, carton II.

¹³³⁴. *L'Indépendant* (édition du Cambrésis), jeudi 7 janvier et jeudi 14 janvier 1937. Et *Registre des délibérations de la commission du musée de Cambrai*, p. 60, musée municipal de Cambrai.

¹³³⁵. Musée de Cambrai, *Registre de la commission du musée*, séance 28 février 1939, p. 65.

présence, ces personnalités donnent du crédit au conservateur auprès des autorités locales, permettent des subventions complémentaires, assurent une bonne couverture de presse pour le musée, et améliorent sa notoriété auprès des artistes et des mécènes.

*Passer par Cambrai : les expositions circulantes*¹³³⁶

L'idée de puiser dans les réserves du Louvre et d'offrir ses richesses à un public provincial n'est pas neuve. Celle d'exposer à Paris les chefs-d'œuvre des musées de province non plus. En 1931 et 1933, l'association des conservateurs des collections publiques de France a organisé deux expositions des chefs-d'œuvre des musées de province au musée de l'Orangerie des Tuileries¹³³⁷ et au musée Carnavalet¹³³⁸. Le grand succès est cependant l'exposition en 1935 de la Ville de Paris, « Les chefs-d'œuvre du musée de Grenoble »¹³³⁹, qu'Andry-Farcy et Raymond Escholier organisent au Petit Palais¹³⁴⁰. Les relations entre Paris et la province, comme l'écrit Jean Robiquet dans la préface du catalogue de l'exposition du musée de Grenoble¹³⁴¹, sont au goût du jour mais, à la différence d'Andry-Farcy, Ernest Gaillard n'aura ni les moyens ni le temps d'organiser ses propres expositions¹³⁴². En revanche, il joue un rôle très actif dans l'organisation des expositions circulantes, qui sont le fer de lance de la politique de décentralisation artistique de la direction générale des Beaux-Arts. Car, certain de l'implication du conservateur auprès du public, Huisman ne choisit pas par hasard d'inaugurer à Cambrai, en 1935, le voyage dans le Nord du Train-Exposition, et de faire de la cité en 1937, la première ville d'accueil de l'exposition des vingt-six tableaux du Louvre de l'école flamande et hollandaise du XVII^e siècle.

Les expositions circulantes, leur organisation et leur réception à Cambrai avaient fait l'objet d'un chapitre d'une recherche antérieure portant sur l'action de Georges Huisman dans le Nord¹³⁴³. Il semble intéressant de retenir ici que la formule n'a pas été fixée du premier coup. Le premier essai organisé par Jean Guiffrey¹³⁴⁴ en

¹³³⁶. Pascal Ory a décrit ainsi la figure d'Ernest Gaillard : « Au-delà de l'ouverture de la section de peinture à l'art contemporain, il s'était agi pour le conservateur en chef, Ernest Gaillard, de multiplier les techniques de popularisation muséographique : élargissement de la section sculpture par le moyen de photographies et de moulages, ouverture du musée aux produits de l'artisanat et de l'industrie locaux, développement des conférences publiques d'initiation, création d'un cours de dessin dit académie de Cambrai, tournées de propagande dans les écoles, facilités diverses accordées aux groupements culturels et syndicaux, visites gratuites, nocturnes, expositions itinérantes », Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 262. Nous complétons ici avec le descriptif du processus des expositions circulantes.

¹³³⁷. *Chefs-d'œuvre des musées de province. Première exposition*, *op. cit.*

¹³³⁸. *Chefs-d'œuvre des musées de province. Deuxième exposition...*, *op. cit.*

¹³³⁹. *Les Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble*, Paris, Petit Palais, 1935, 173 p.

¹³⁴⁰. Henri Verne distingue les deux types d'expositions en parlant de « manifestation » concernant l'exposition faite par le musée de Grenoble au Petit Palais, *in* Henri Verne, « Les musées de province », *op. cit.*

¹³⁴¹. *Ibid.*

¹³⁴². La ville de Cambrai participe en 1937 à l'exposition parisienne des *Chefs d'œuvres de l'art français* en prêtant deux manuscrits du XIII^e siècle de sa bibliothèque : *Apocalypse figurée* (MS 442) et *Le Livre de Prières de Mahaut de Brabant* (MS 87), voir. *Chefs d'œuvres de l'art français*, *op. cit.*, p. 346-347 et *La Betterave*, 25 mai 1937, p. 38.

¹³⁴³. Hélène Serre de Talhouët, *Georges Huisman. L'action dans le Nord du directeur générale des Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 104-115.

¹³⁴⁴. Jean Guiffrey est inspecteur général et le rédacteur du rapport d'inspection du musée de Cambrai en 1933. Né en 1870, il a 64 ans en 1934 et porte vraisemblablement davantage un intérêt d'archiviste que de médiateur à son exposition.

1934 (une exposition de cinquante dessins et aquarelles des paysagistes français¹³⁴⁵) a été un échec auprès du public. Le compte-rendu figurant dans *Le Registre des délibérations de la commission du musée* parle de l'indifférence des Cambrésiens : cinquante-quatre visiteurs du 11 au 28 octobre et seulement vingt-cinq catalogues vendus sur les trois cents envoyés par la direction des Musées nationaux¹³⁴⁶. Échec auprès des établissements scolaires aussi: Gaillard déplore de n'avoir accueilli que trois classes, malgré les invitations avec conférence et projections lumineuses. Le musée décline alors l'offre d'une exposition de dessins de Rembrandt, Vinci, Michel Ange et Raphaël¹³⁴⁷. Joseph Billiet passe sous silence l'échec et appelle à poursuivre l'initiative¹³⁴⁸. Huisman poursuit avec les hommes appropriés: Gaillard, Andry-Farcy et Billiet lui-même.

La bonne formule est trouvée avec cette exposition de 1937 sur la peinture hollandaise au XVII^e siècle. Une version conçue pour les musées du Nord est préparée par Gaillard sous le titre « La peinture hollandaise au XVII^e siècle » : vingt-six tableaux et neuf dessins du Louvre¹³⁴⁹ ; une autre est conçue pour les musées du Sud par Andry-Farcy¹³⁵⁰. Gaillard est le moteur de l'exposition et convainc sa ville d'y participer activement. La préparation de l'exposition est évoquée dans le *Registre de la commission du musée* dès octobre 1936¹³⁵¹: malgré les difficultés financières, la ville décide d'être la première en France à organiser une telle manifestation. La Société des amis des arts se charge des frais d'affiche, de catalogue et d'invitation. Ernest Gaillard établit le catalogue et le programme de publicité. L'exposition est un succès : plus de quinze mille visiteurs (dont des Belges et des Néerlandais), de nombreuses conférences, un relais important dans la presse locale mais aussi nationale, et des dépenses couvertes grâce au produit de la vente des catalogues et à l'aide de la société cambrésienne des Amis des arts¹³⁵². *Beaux-Arts* publie un magnifique article: « Les fiançailles du peuple et de la beauté¹³⁵³. » *L'Amour de l'art* commente longuement l'expérience de Gaillard et le comportement des différents publics¹³⁵⁴. Dans le *Bulletin des musées de France*, Joseph Billiet rend compte de l'exposition en juin 1937, puis en

¹³⁴⁵. L'exposition Paysagistes français du XIX^e siècle. Cinquante dessins et aquarelles du Louvre a fait l'objet de l'édition d'un catalogue, présent dans le fonds de l'INHA mais provisoirement non consultable. L'exposition circule entre mai et novembre 1934 à Amiens, Douai, Valenciennes, Arras, Cambrai et Roubaix. Elle est à Cambrai du 6 au 28 octobre 1934, voir *L'Indépendant* (édition du Cambrésis), 30 septembre 1934.

¹³⁴⁶. Musée de Cambrai, *Registre de la commission du musée*, Séance du 30 janvier 1935. L'échec est le même aux musées de Douai, Arras et Valenciennes.

¹³⁴⁷. *Ibid.*, p. 43.

¹³⁴⁸. Joseph Billiet, « L'Exposition des paysagistes français dans les musées du Nord », *op. cit.*, p. 183.

¹³⁴⁹. Exposition « La peinture hollandaise au XVII^e siècle. Vingt-six tableaux et neuf dessins appartenant au musée du Louvre », janvier-juillet 1937, au musée de Cambrai jusqu'au 15 avril 1937, Cambrai, 1937, source : INHA (H3668). L'exposition circule ensuite dans les villes du Nord de la France : Arras, Rouen, Rennes, Valenciennes et Metz.

¹³⁵⁰. Joseph Billiet, *Bulletin des Musées de France*, avril 1938, p. 56. L'exposition circule ensuite dans les villes du Nord de la France : Arras, Rouen, Rennes, Valenciennes et Metz.

¹³⁵¹. Musée de Cambrai, *Registre de la commission du musée*, séances des 21 octobre et 18 décembre 1936, p. 49-55.

¹³⁵². *Ibid.*, séance du 26 avril 1938, p. 60.

¹³⁵³. « Les Fiançailles du peuple et de la beauté », *Beaux-Arts*, 2 avril 1937, p. 2.

¹³⁵⁴. Michel Florisoone, « L'exposition circulante et le problème des musées de Province », *L'Amour de l'art*, mars 1937, p.93-94. L'article est intéressant également en termes de relations politiques locales et nationales, car suite à des restrictions de crédits, Ernest Gaillard entre en conflit avec sa municipalité et le soutien des musées nationaux et de la direction générale des Beaux-Arts lui sont très précieux, voir Hélène Serre de Talhouët, *quelle référence ? op. cit.*, p. 110-113.

dresse un bilan au mois d'avril 1938: « deux expositions distinctes de peinture hollandaise à partir des fonds du Louvre ont ainsi circulé en France, une dans le Nord et une dans le Midi¹³⁵⁵. » Sans surprise, les deux villes, qui eurent l'honneur d'inaugurer ces « voyages du Louvre en province », ont été Cambrai et Grenoble¹³⁵⁶. Nous avons vu que Huisman, empêché le jour de l'inauguration à Cambrai, se fait remplacer par l'inspecteur général des musées de France, Robert Rey, qui énonce ce jour-là les conceptions de son chef: « Crever les cloisons étanches. Crever les cloisons entre les musées nationaux d'abord, entre Paris et la province ensuite et même supprimer les cloisons entre l'art ancien et l'art moderne; faire des musées non des salons de curiosités, mais d'enseignement¹³⁵⁷. »

C'est ce que souhaite et relaie largement la presse régionale, comme *L'Indépendant du Cambresis*:

M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, par cette manifestation, a voulu permettre aux classes laborieuses du nord de la France, la connaissance possible de certaines œuvres d'art. Il a voulu les intéresser à ces trésors trop longtemps réservés à ceux qui peuvent voyager facilement et se rendre à Paris. Certes, des musées aussi riches que ceux de Lille, Valenciennes et Douai, possèdent des ressources importantes et variées, mais il fallait offrir à l'œuvre tentée, une sélection aussi choisie que celle qui sera exposée, et y joindre la possibilité d'un enseignement et d'une propagande adaptée. La ville de Cambrai permettait cet essai par la coordination que l'on y rencontre d'un musée organisé en centre de culture artistique et d'écoles académiques de dessin dont le développement remarquable s'est affirmé depuis quelques années. Ces deux établissements sont d'ailleurs placés sous une même et unique direction¹³⁵⁸.

Fort de ce succès, la direction générale des Beaux-Arts a le projet de continuer avec un soutien financier extérieur. Le magazine *Beaux-Arts*, son directeur Georges Wildenstein et son rédacteur en chef Raymond Cogniat prennent le relais, via la Société des amis de *Beaux-Arts*, utilisant leur réseau et la force de frappe de leur publicité. Bien sûr, l'idée de « popularisation » est maintenue, le principe d'exposition de peintures (et non pas de dessins) restant indispensable pour prétendre à un succès public. Leur choix de l'impressionnisme¹³⁵⁹, sous forme d'un panorama de l'art français de Courbet à Van Gogh, annonce la « recette » des grandes expositions des années 2000. Il est surtout conforme au développement contemporain des collections de vulgarisation d'histoire de l'art, observé dans le secteur de l'édition¹³⁶⁰. L'exposition connaît également un important succès¹³⁶¹. De nombreuses écoles de la

¹³⁵⁵. Joseph Billiet, *Bulletin des musées de France*, juin 1937, p. 96 et avril 1938, p. 56.

¹³⁵⁶. Dans son bilan de 1938, Billiet cite les villes qui accueillirent l'exposition. Dans le Nord, ce furent dans l'ordre : Cambrai, Arras, Rouen, Rennes, Valenciennes et Metz. Dans le Midi : Grenoble, Vichy, Avignon, Marseille, Montpellier, et Dijon. Nancy accueillit les deux expositions avant le retour des œuvres au Louvre.

¹³⁵⁷. *L'Indépendant* (édition du Cambresis), 14 janvier 1937.

¹³⁵⁸. *L'Indépendant* (édition du Cambresis), 7 janvier 1937.

¹³⁵⁹. Raymond Cogniat, Waldemar George, *L'Impressionnisme, ses origines et son héritage au XIX^e siècle*, musée de Cambrai, juin 1938, exposition de *Beaux-Arts* et de la Société des amis de *Beaux-Arts*, Paris, 1938, 19 p.

¹³⁶⁰. Voir première partie, chapitre 2.

¹³⁶¹. « Une exposition de *Beaux-Arts* et de la Société des amis de *Beaux-Arts* au musée de Cambrai », *Beaux-Arts*, 17 juin 1938, p. 5 (non signé) et « À Cambrai, l'inauguration de l'exposition organisée par *Beaux-Arts* et la Société des amis, et *Beaux-Arts* », 24 juin 1938, p. 7 (non signé).

région s’y rendent et vingt-trois conférences ou visites accompagnées ont permis à cinq mille huit cents visiteurs de découvrir une collection de tableaux importants prêtés par des collections publiques ou privées de Paris, et que complètent sept tableaux de collectionneurs cambrésiens (un Renoir, trois Lebourg dont un appartenant à Ernest Gaillard, deux Puvis de Chavannes et un Corot)¹³⁶².

Si Cambrai dans les années 1930 constitue donc un modèle pour l’avenir, Ernest Gaillard reste un de ces hommes de culture sur lesquels le directeur des Beaux-Arts a clairement choisi de s’appuyer, soutenu par un ministre du même âge, voire plus jeune, que la plupart de ces « hommes de bonne volonté ». Pour terminer ce portrait de Gaillard, ajoutons que le conservateur est, au même moment, un des artisans de la sauvegarde du patrimoine artistique du Nord¹³⁶³, ainsi que le précise Bruno Vouters dans son portrait introductif. Une fois cette mission de protection achevée, Ernest Gaillard réclamera une nouvelle mission à Huisman, qui va recommander immédiatement son ami auprès du ministère de la Guerre¹³⁶⁴. Les Archives nationales conservent cette lettre magnifique, écrite deux mois après le déclenchement de la guerre, et qui peut servir de conclusion à notre portrait :

Monsieur le Directeur,
Les missions que vous m’avez confiées vont être terminées.
Je voudrais faire quelque chose d’utile et d’absorbant.
Mon école a repris son activité mais j’ai cent trois élèves au lieu de huit cents.
Dans mes cours d’architecture et de décoration, j’ai neuf élèves. Je n’ai pas pu reprendre mes conférences faute d’auditeurs.
J’ai demandé à contracter un engagement pour la durée de la guerre, n’importe où, même là où il y aurait du danger, pourvu que je ne reste pas inactif.
Le recrutement à Cambrai m’a conseillé d’exposer mon cas directement au ministère de la guerre.
Je me permets de me recommander de vous et je vous serais reconnaissant si vous vouliez bien transmettre ma demande en lui donnant un avis favorable.
J’ai bien pesé, monsieur le directeur, la décision que je prends. J’ai apprécié le rôle que j’ai comme directeur d’une école en léthargie et je pense tout de même être plus utile dans un état major du génie ou à l’aviation qu’à m’en aller à l’arrière garder mon musée au château de Rosambo.
J’ai besoin pour vivre de lutter et de construire quelque chose d’utile.
Je saurais bien m’adapter aux circonstances et me plier aux exigences du moment.
Il n’est rien d’impossible aux hommes de bonne volonté.
Excusez-moi monsieur le Directeur. Je sais l’estime et l’amitié que vous avez pour moi. Vous pourrez me les conserver.
Je vous prie de croire à mes sentiments les plus respectueusement dévoués.
Ernest Gaillard¹³⁶⁵.

¹³⁶². Musée de Cambrai, *Registre de la commission du musée*, séance 28 février 1939, p. 65.

¹³⁶³. Voir infra deuxième partie, chapitre 5.

¹³⁶⁴. AN-F21/3977, note de Georges Huisman à Monsieur Clapier, directeur de cabinet du ministre de la défense nationale, le 3 novembre 1939 : « Je me permets de vous transmettre en vous la recommandant très chaleureusement la demande ci-jointe de M. Gaillard, conservateur du musée de Cambrai. Gaillard est un homme de premier ordre, un réalisateur magnifique qui pourrait, il me semble, être très utilement employé au 2^{ème} bureau [...] ».

¹³⁶⁵. AN-F21/3977 : lettre de Ernest Gaillard (papier entête du musée de Cambrai) à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, Cambrai, le 28 octobre 1939.

Le discours de Pleyel est donc bien l'occasion d'affirmer ce vaste programme de culture par le musée et d'en donner ses outils ainsi que les a détaillés Huisman : il faut donc réorganiser les musées de province, développer les musées de sciences ou de technique que la France a négligé, créer des musées de plein-air, mettre en place au plan muséographique à Paris comme en province le musée à deux vitesses¹³⁶⁶, ouvrir les salles destinées au grand public le soir, multiplier dans les musées de province les expositions circulantes entreprises par le Louvre, que le directeur général souhaite voir rejoint dans cette initiative par le Musée des arts décoratifs et le Conservatoire des arts et métiers¹³⁶⁷. Ce vaste programme alors en cours au moment où le directeur général s'exprime est suivi par le journal *L'Illustration*, qui traite de ces rénovations muséales dans une rubrique régulière : « Regards sur les musées de province ». En témoigne ce reportage au musée d'Albi, autre lieu muséal innovant de l'entre-deux-guerres, que Huisman inaugure le 6 juillet 1938¹³⁶⁸. Albi et le conservateur d'alors, Édouard Julien, s'appuient sur le patrimoine architectural exceptionnel du palais épiscopal en cours de restauration, sur le fonds Toulouse-Lautrec et s'ouvre à l'art vivant¹³⁶⁹. L'article de Lécuyer permet une conclusion ouverte, au-delà du cas exemplaire de Cambrai retenu, sur cette politique de décentralisation muséale en marche :

L'abondance avec laquelle est représenté dans le musée albigeois un représentant aussi authentique du modernisme le plus aigu [Toulouse-Lautrec] a engagé les organisateurs et les protecteurs de ce musée à accentuer le caractère contemporain de ses collections ; et ils ont pris le parti d'ouvrir largement ses salles à la peinture d'aujourd'hui, de préférence à celle qui montre de l'indépendance à l'égard des traditions de l'académisme. Un tel projet pouvait et devait trouver rue de Valois des oreilles favorables et aussi dans les conseils des musées de France. À Grenoble d'abord, à Cambrai ensuite, des conservateurs de musées de province ont pris des initiatives dans ce sens, vivement encouragées par certains amateurs et certains propriétaires de galeries, et ont rencontré dans les sphères officielles des appuis considérables. Aussi la tentative récente du musée d'Albi a-t-elle été couronnée de succès¹³⁷⁰.

Et rappeler le plaisir et la fierté qu'exprime Georges Huisman dans le beau livre édité à l'occasion de l'exposition internationale de 1937 sur Paris. Cette édition de luxe réunit une équipe prestigieuse d'auteurs, de Paul Valéry à André Suarès et de

¹³⁶⁶. Selon ses propres termes : « c'est-à-dire deux séries de salles, les unes pourvues des œuvres d'une beauté exceptionnelle qui s'imposent à l'admiration des foules, et les autres plus abondamment fournies en pièces de collections, réservées à l'étude des spécialistes, amateurs ou professionnels », Georges Huisman, « Discours de Pleyel », *op. cit.*

¹³⁶⁷. *Ibid.*

¹³⁶⁸. Raymond Lécuyer, « Regards sur les musées de Province. Albi », *L'Illustration*, 13 août 1938, p. 497-500.

¹³⁶⁹. Le journaliste signale les prêts ou dons d'art contemporain qui viennent enrichir le musée : « des œuvres de Suzanne Valadon, Maillol, Asselin, Favory, Terechkovitch, Jules Cavaillès, Dignimont, Parayre, Belmondo, etc. », Raymond Lécuyer, *op. cit.*, p. 498.

¹³⁷⁰. *Ibid.*

peintres-graveurs¹³⁷¹. Le directeur général des Beaux-Arts y décrit une promenade dans les musées parisiens, d'un bout à l'autre de la capitale : « Notre temps exige des musées lumineux, vivants, dont les richesses émeuvent et enseignent au lieu de frapper d'une stupeur stérile ou d'une admiration sans lendemain. Le Musée dont le plan, la trame, soient aussi clairement perçus par l'élite des amateurs que par la masse des curieux, tel doit être, désormais, un des nouveaux et précieux attraits de Paris »¹³⁷².

¹³⁷¹. *Paris 1937*, textes par Paul Valéry, Raymond Escholier, André Suarès [et al.], gravures de Jean-Gabriel Daragnès, Pierre Dubreuil, Gernez [et al.], Paris, Daragnès, 1937, 294 p.

¹³⁷². Georges Huisman, « Les Musées », gravures de Gabriel Belot et Jean Renefer, *Paris 1937*, Paris, Daragnès, 1937, p. 289-294.

Troisième partie
Art et diplomatie

Avec la montée des régimes totalitaires et le temps de la guerre qui approche, se manifeste l'autre grand aspect de l'action de Georges Huisman, qui relève des rapports de l'art et de la diplomatie dans les années 1930. Étudiée dans le premier chapitre de cette partie, l'enquête de la BBC *Art and The State* introduit cette problématique. Réalisée à la fin de l'été 1936 auprès de représentants des grands pays occidentaux¹³⁷³, elle est de quelques mois antérieure à la conférence de Pleyel. Traitant aussi des rapports entre l'art et l'État, l'étude comparée britannique complète à l'échelle internationale la conférence de Pleyel¹³⁷⁴. Interviewé pour son pays, l'économiste John Maynard Keynes s'y interroge sur les liens entre l'art et la propagande. Nous verrons dans quelle mesure il fait figure de prophète et annonce ce pivot qui ouvre un champ d'intervention du directeur général des Beaux-Arts.

À ce titre, les grandes expositions internationales de l'entre-deux-guerres constituent la figure métonymique des relations culturelles européennes, mais aussi des relations diplomatiques. Autrement dit, elles peuvent être considérées comme des outils politiques, l'art se mettant au service de la propagande. L'affirmation des régimes totalitaires en Europe fait dès lors apparaître les dangers de la culture de masse. Quelle est la pensée de Georges Huisman en la matière? Confronté, par sa fonction, à des événements politiques et diplomatiques majeurs, il est celui qui, au nom de l'État, couvre, sinon organise parfois de façon plus volontariste, les expositions d'art étranger à Paris et d'art français à l'étranger. Parce qu'elle est emblématique de l'exposition-propagande, nous étudierons plus précisément au deuxième chapitre la double exposition d'art italien, ancien et contemporain, qui a lieu à Paris au printemps 1935. Le directeur général des Beaux-Arts s'y trouve très impliqué au cours de cette période de rapprochement franco-italien. En écho, il s'investira personnellement quatre ans plus tard dans l'exposition d'art contemporain français à la New York World's Fair.

Un autre aspect emblématique des rapports entre l'art et l'État sont les fêtes et cérémonies publiques, dont l'organisation en France relève de la responsabilité de la direction générale des Beaux-Arts. Or les régimes totalitaires font des cérémonies publiques un vecteur de propagande, à l'intérieur comme à l'extérieur de leurs frontières. Dans l'enquête de la BBC, la grande question soulevée par Keynes au lendemain des jeux Olympiques de Berlin n'est autre que de savoir si les démocraties doivent abandonner cette forme de propagande aux régimes totalitaires. Le voyage des souverains britanniques en France en juillet 1938 n'est pas étranger à ces questions. Une fois la décision politique intervenue entre l'Angleterre et la France, nous verrons au chapitre trois de quelle manière le directeur général des Beaux-Arts,

¹³⁷³. Angleterre, Allemagne, Italie, France, URSS et États-Unis.

¹³⁷⁴. En raison du moment où elle est donnée, précédant l'ouverture de l'exposition de 1937, et de son auditoire premier, les étudiants de l'ESBA, la conférence de Pleyel est un discours de politique intérieure qui réserve une place infime aux relations internationales, sauf dans une brève analyse comparée des politiques muséales suivies en Europe du Nord et dans l'objectif de pointer le retard français.

avec ses équipes, conçoit et assume la direction artistique complète de la réception à Paris. Que défend-il alors? Quel sens revêt cette manifestation festive des deux premières nations démocratiques européennes? Si les commémorations de la Grande Guerre et les démonstrations militaires honorent l'histoire commune et l'alliance des deux pays, peut-on voir dans les lieux choisis, les architectures sollicitées, les événements artistiques programmés, les décorations plastiques spécialement conçues, une nouvelle forme de propagande? Les formes artistiques et plastiques peuvent-elles signer une volonté d'inventer un pendant démocratique aux grands spectacles de rue fascistes ou nazis?

Une fois signés les accords de Munich, le charme de la cérémonie franco-anglaise de juillet 1938 revêt très vite un parfum de nostalgie.

Deux orientations majeures marquent alors la fin de mandat à l'annonce de la guerre. Celle d'une poursuite offensive, envers et contre tout, de l'action diplomatique et culturelle internationale, mais tournée maintenant vers les États-Unis, avec d'une part l'exposition de l'art contemporain français à la New York World's Fair au printemps 1939, et d'autre part l'invention et la préparation avortée du festival de Cannes. Ces deux ouvertures atlantistes seront étudiées au chapitre quatre.

L'autre orientation est celle de l'action défensive, de protection du patrimoine à l'approche de la guerre. Préparée dès 1935, Jean Zay et Georges Huisman décident en septembre 1938 d'une répétition générale particulière¹³⁷⁵, celle de l'évacuation du Louvre. Étudiées au chapitre cinq, ces opérations de protection du patrimoine sur l'ensemble du territoire seront la dernière prérogative de la direction générale des Beaux-Arts que les deux hommes auront le temps de mener à son terme, puisque la guerre annulera la création du festival international de Cannes.

¹³⁷⁵. Georges Huisman, « La protection des musées... », *op. cit.*,

Chapitre 1

L'éclairage de l'enquête de la BBC (1936)

Comparaison des rapports de l'art et de l'État dans six pays occidentaux

À l'été 1936, à l'initiative des membres du groupe d'artistes et d'intellectuels de Bloomsbury¹³⁷⁶, la BBC propose une enquête internationale sur les rapports de l'art et de l'État dans les pays développés, dont les modèles politiques diffèrent. L'enquête dénommée *Art and the State*¹³⁷⁷ est menée successivement dans six pays: l'Angleterre¹³⁷⁸, la Russie¹³⁷⁹, la France¹³⁸⁰, l'Allemagne¹³⁸¹, les États-Unis¹³⁸², l'Italie¹³⁸³. Elle est conclue par l'analyse du critique d'art britannique Clive Bell, qui prédit quant à lui à la faillite d'un art d'État¹³⁸⁴.

Il est indispensable d'en repérer les « enquêteurs ». Les pays totalitaires répondent par la voix de représentants officiels, acteurs de l'avènement des nouveaux régimes et de leur propagande. C'est le cas du communiste et féru d'architecture Nicolay Milyutin (1889-1942), du journaliste nazi Hans Hinkel (1901-1960), directeur de la Reichkulturkammer, et du poète futuriste Marinetti (1876-1944), adhérent depuis 1919 au Parti fasciste italien. Du côté des pays libéraux, la pensée est évidemment plus personnelle. Ainsi, l'économiste Keynes (1883-1946), déjà très célèbre, membre du groupe de Bloomsbury et très impliqué en faveur des arts dans son propre pays¹³⁸⁵, introduit-il cette enquête, et la justifie par son actualité à un

¹³⁷⁶. Le groupe de Bloomsbury se constitue à Londres, puis dans le Sussex pendant la Première Guerre mondiale, autour des quatre frères et sœurs Stephen (Vanessa, Toby, Virginia et Adrian Stephen), les amis de Toby Stephen à l'Université de Cambridge (Clive Bell, John Maynard Keynes, Leonard Woolf, Lyton Strachey), le critique d'art Roger Fry et les artistes Duncan Grant, Edgar Morgan Forster, etc.

¹³⁷⁷. « What should be the relationship between Art and the State? Mr. Maynard Keynes opens here an international enquiry into this question. In subsequent articles responsible authorities in European countries will explain the policies that are followed, and the series will be summed up by Mr. Kenneth Clark » (Quelle doit être la relation entre l'art et l'État ? M. Maynard Keynes lance une enquête internationale sur cette question. Dans des articles à venir, des responsables issus de pays européens expliqueront les politiques suivies et l'ensemble sera résumé par M. Kenneth Clark. Par Clive Bell finalement.

¹³⁷⁸. John Maynard Keynes, « Art and the State – I », *The Listener*, 26 août 1936.

¹³⁷⁹. Nicolay Milyutin, « Art and the State – II. Russia », *The Listener*, 2 septembre, 1936.

¹³⁸⁰. Georges Duthuit, « Art and the State – III. France », *The Listener*, 9 septembre 1936.

¹³⁸¹. Hans Hinkel, « Art and the State – IV. Germany », *The Listener*, 16 septembre 1936.

¹³⁸². Lewis Mumford, « Art and the State – V. America », *The Listener*, 7 octobre 1936.

¹³⁸³. Filippo Tommaso Marinetti, « Art and the State – VI. Italy », *The Listener*, 14 octobre 14, 1936.

¹³⁸⁴. Clive Bell, « The Failure of State Art », *The Listener*, 21 octobre 1936. Clive Bell (1881-1964) est un historien de l'art et critique, Il épouse en 1907 la peintre, Vanessa Stephen (1879-1961) avec qui il a deux fils, Julian (1908-1937) et Quentin (1910-1996). Il est l'auteur d'essais d'esthétique: *Art* (1913), *Since Cezanne* (1922), *An Account of French Painting* (1931).

¹³⁸⁵. Keynes est passionné d'opéra et de danse. Il épouse en 1925 une ballerine des Ballets russes. Avec elle et pour elle, il assure l'existence du théâtre de Cambridge. Durant la guerre, il est membre du Comité pour la promotion de la musique et des arts (CEMA). Il soutient les structures imaginées avec ses amis de Bloomsbury en faveur des arts et de la culture (Omega, la Hogarth Press, The London Artists Association) destinées à donner un cadre stable à des artistes

moment neuf et incertain, en rupture avec le XIX^e siècle des révolutions industrielles. Il répond par ailleurs à l'enquête pour le cas anglais. L'Américain Lewis Mumford (1895-1990)¹³⁸⁶, historien des technologies et de l'urbanisme, fait le tour de la question pour son pays, tout en mettant en relief l'influence contemporaine des artistes muralistes mexicains venus travailler aux États-Unis. Enfin, c'est l'historien de l'art byzantin Georges Duthuit (1891-1973), gendre de Matisse, partisan du Front populaire et ami du groupe de Bloomsbury¹³⁸⁷, qui signe l'article concernant la France.

La position de Keynes, en résonance avec le discours de Pleyel

L'introduction de Keynes est limpide. Elle met en lumière la similarité des contextes liés à la dépression économique et lui oppose la divergence philosophique des réponses, selon la nature totalitaire ou libérale des régimes. On ne peut qu'être frappé par la similitude de son propos avec celui de Huisman à Pleyel. L'une de ses premières phrases l'atteste déjà: « La situation actuelle d'artistes de toutes sortes est désastreuse¹³⁸⁸. » Même si l'économiste pense que l'artiste est, intrinsèquement, l'une des catégories sociales les plus difficile à accompagner, il considère que l'État doit lui garantir à la fois un revenu minimal décent et la liberté d'expression. Selon Keynes, la situation à transcender est bien la crise économique et l'absence de perspectives.

Sa première recommandation est de supprimer les taxes d'État qui pèsent sur les artistes et opérateurs culturels. Il prend l'exemple du fleuron britannique, la BBC, taxée selon lui à tort pendant sa période de développement alors qu'elle révolutionne les rapports de l'art et de l'État dans sa capacité de divertissement et d'éducation du plus grand nombre. Keynes établit ensuite une hiérarchie « sociale » des arts, justifiant le niveau d'intervention publique par importance décroissante: l'architecture, la musique, les arts liés au théâtre, les arts plastiques – dont il extrait cependant l'art décoratif monumental¹³⁸⁹ –, la poésie et la littérature. En lien avec cette hiérarchie, l'urbanisme (entendu au sens large visant à la réglementation de l'architecture publique, la protection du patrimoine, la réhabilitation des quartiers et l'embellissement des villes) lui apparaît comme la priorité pour l'aide publique, et ce, avec comme perspective le bénéfice d'un développement économique, social,

prêts à se plier à des règles minimales, qui ne toucheront pas à leur liberté de création, en échange de revenus plus réguliers. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, Keynes est l'instigateur et le premier directeur du British Arts Council.

¹³⁸⁶. Lewis Mumford est présenté par la BBC comme membre de la direction de la rédaction du *New Republic* et l'auteur parmi d'autres des deux ouvrages *Sticks and Stones* et *American Taste*.

¹³⁸⁷. Georges Duthuit épouse Marguerite Matisse en 1923, qu'il rencontre pendant la Première Guerre mondiale à Issy-les-Moulineaux. Très jeune, Duthuit rencontre le critique anglais Matthew Prichard spécialiste d'art byzantin et ami de Roger Fry. Les membres du groupe de Bloomsbury, très francophiles, sont de grands admirateurs de Matisse. En particulier Clive et Vanessa Bell rendent visite au peintre alors installé à Issy-les-Moulineaux lors de leurs séjours en France. Il est donc naturel que Keynes et Bell sollicitent Duthuit pour l'enquête de la BBC. L'écrivain anglais Hilary Spurling évoque à plusieurs reprises les relations entre le groupe de Bloomsbury et Matisse dans sa biographie consacrée au peintre, *Matisse. le Maître 1909-1954*, Paris, Le Seuil, 2009.

Voir <http://www.dictionaryofarthistorians.org/duthuitg.htm> & /prichardm.htm & /fryr.htm, consulté en mars 2014.

¹³⁸⁸. J. M. Keynes, « Art and the State – I », *The Listener*, *op. cit.*

¹³⁸⁹. « Except in some aspects of sculpture and decoration where they should be the adjutants of architecture » (sauf pour certains aspects de la sculpture et de la décoration là où elle serve de compléments à l'architecture), *ibid.*

culturel et touristique: « Pourquoi ne pas traiter Londres tout entier à l'égal de Saint-James' Park et de ses environs¹³⁹⁰ ? » Enfin, Keynes poursuit son propos avec les fêtes et cérémonies publiques, domaine relevant de la responsabilité directe de l'État. Alertant sur la désertion des pays libéraux en la matière, là où les pays totalitaires les transforment en outil de propagande guerrière, il recommande d'investir ce champ et de créer sa forme contemporaine:

L'attention nouvelle accordée à ces cérémonies contribue, je crois, à la puissance des États autoritaires russe, allemand et italien, et leur donne un véritable avantage sur les sociétés démocratiques française, états-unienne et britannique qui, par défaut, s'en trouvent affaiblies. Aussi, tant que ces cérémonies servent – et c'est en partie le cas – un esprit racial ou nationaliste agressif, elles sont dangereuses. Mais elles pourraient être, dans une certaine mesure, un moyen original de satisfaire l'homme en manque de solidarité. Certes, ce qui nous frappe dans ce que nous lisons à propos de la plupart des cérémonies et célébrations publiques en vogue à l'étranger, c'est qu'elles semblent forcées, artificielles, ou encore l'occasion d'une démonstration d'éloquence pompeuse, qui n'a parfois aucun sens. Mais nous devrions chercher à en apprendre plus. Car elles incarnent une fonction immémoriale de l'Etat, un art de gouverner essentiel et intemporel, que nous avons pourtant discrédité comme quelque chose de seulement bon pour les enfants et les sauvages (en le réservant aux enfants et aux sauvages). Avons-nous raison d'agir ainsi¹³⁹¹ ?

Problématiques communes aux six pays

Dans cette enquête plurinationale sur les rapports de l'art et de l'État moderne, le plus frappant reste la similitude des problématiques: chômage des artistes, moyens de création et liberté d'expression, enjeu social et politique de l'architecture, culture des masses et notion de goût, rapport travail/loisir, ouverture et interdépendance internationale. Aucune contribution ne s'intéresse à la littérature, mais toutes développent la question de l'art décoratif monumental. Plus curieusement, le cinéma n'est évoqué que dans l'article sur la Russie, mais au titre d'activité de loisir et non comme industrie de création culturelle. Les trois articles russe, italien et allemand sont clairement des textes de propagande, plutôt lénifiants pour l'Italie et la Russie. Plus violente, la contribution allemande évoque clairement le nettoyage de l'art dégénéré et la renaissance de l'art allemand, convoquant Goethe et la tradition du paysage dans la peinture allemande, telle qu'elle fût récemment montrée au Louvre¹³⁹².

¹³⁹⁰. *Ibid.*

¹³⁹¹. « The revival of attention to these things is, I believe, a source of strength to the authoritarian states of Russia, Germany and Italy, and a genuine gain to them, just as the lack of it is a source of weakness to the democratic societies of France, the United States, and Great Britain. In so far as it is an aspect – and it partly is – of an aggressive racial or national spirit, it is dangerous. Yet it may prove in some measure an alternative means of satisfying the human craving for solidarity. Much of the public ceremony and celebration now in fashion abroad strikes us, when we read about it, as forced and artificial, an occasion for bombastic oratory, and sometimes extremely silly. But we should like to know more. Here is an immemorial function of the State, an art of government regarded at most times as essential, which we have largely discarded as fit only for children and savages. Are we right to do this ? », *Ibid.*

¹³⁹². Sébastien Allard, Danièle Cohn *et al.*, *De L'Allemagne. 1800-1939, de Friedrich à Beckmann*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre du 28 mars 2013 au 24 juin 2013, Paris, Hazan & les éditions Musée du Louvre, 2013 ; voir aussi Philippe Dagen, « Qui a dit qu'il n'y avait pas de peinture allemande ? », *Le Monde*, 31 mars-1^{er} avril 2103.

Par contraste et conformément à sa tradition libérale, l'Angleterre se révèle pauvre en propositions. En revanche, Lewis Mumford observe une réelle transformation des rapports de l'art et de l'État dans son pays, qu'il ne réduit pas à un art du New Deal. L'esprit des pionniers et la dépression économique ont permis, selon lui, aux artistes d'assumer leur rôle social, inspirés notamment par la révolution et les artistes mexicains. Ils se sont trouvés un « patron » avec l'administration Roosevelt et se sont organisés en syndicat, durablement. Comme réussite de ces nouvelles relations de l'art et de l'État, l'auteur mentionne les décorations de la poste fédérale et du palais de Justice à Washington :

Il demeure un autre domaine dans lequel une nouvelle relation – dont l'enjeu symbolique est majeur – a été construite : la décoration des principaux bâtiments fédéraux. Pour une fois, et avec le soutien de M. Roosevelt, l'art *sugar-and-water* anémique qui caractérisait habituellement de tels projets a été mis de côté. Ainsi, malgré une longue suite de précédents académiques douteux, un groupe d'artistes américains en vogue, tous modernes, tous proches du monde ouvrier, tous méfiants à l'égard de la bourgeoisie traditionnelle, a été employé pour deux nouveaux projets d'envergure à Washington, les bâtiments de la poste et du département de la justice fédérale. Dans les deux cas, l'art apporte la vie à ces structures inertes. C'est grâce à l'initiative opportune d'un de ces artistes, M. Georges Biddle¹³⁹³, qu'une tradition publique nuisible a été abandonnée. Et si la ligne économique du gouvernement actuel est floue, la ligne artistique – quant à elle – a clairement fait un bond sur sa gauche. Ce changement de direction arrive à point nommé ; car, comme au Mexique, c'est à gauche que se trouvent l'essentiel des talents¹³⁹⁴.

Reconnaissance de la politique culturelle française

Georges Duthuit produit l'article le plus mesuré. Il relève en France une démarche proactive récente de l'administration des Beaux-Arts en faveur de l'art vivant¹³⁹⁵ et signale l'espoir du moment et certaines initiatives d'artistes soutenus par le gouvernement du Front populaire. Sans pour autant nier la difficulté et les risques liés à cette question essentielle des rapports de l'art et de l'État :

Il y a eu des signes d'amélioration ces dernières années. Le département des Beaux-Arts vient d'annoncer dans son rapport annuel le souhait d'ajouter à son

¹³⁹³. Georges Biddle (1885-1973).

¹³⁹⁴. « There is still another department where a new relationship, not without a certain symbolic importance, has been built up ; That is on the decoration of important Federal buildings. For once, under Mr. Roosevelt encouraging leadership, the anaemic sugar-and-water art that usually characterized such projects has been abandoned. In the face of a long line of dubious academic precedents a group of leading American artists, all modern, all sympathetic toward labour, all distrustful of the genteel tradition, have been employed on two large projects: the new Post Office building, and the new Department of Justice building in Washington. In both cases the paintings put the buildings to shame: they are the one flash of life in their otherwise dead structures. Thanks to the timely initiative of one of these artists, Mr. Georges Biddle¹³⁹⁴, a bad governmental tradition has been broken. No atter how faltering the economic course pursued by the present Administration may be, in painting it has leaned steadily toward the left. That bias is fortunate ; for, as in Mexico, it is on the left that most of the talent lies », Lewis Mumford, *op. cit.*

¹³⁹⁵. Terminologie spécifiquement française, comme le remarque Clive Bell dans sa conclusion.

personnel actuel des hommes à l'esprit ouvert [...] qui prendront moins de trente ans pour déceler les œuvres les plus déterminantes de leur époque. Plusieurs artistes importants participeront discrètement à l'exposition universelle de 1937. D'autres sont actuellement introduits dans nos manufactures [...]. Nous commençons à honorer la mort des récentes et illustres générations par des expositions périodiques de leur travail, et nous nous tournons – timidement encore – vers le présent. Il n'y a plus les mêmes préjugés contre les outsiders [...]. La tâche est difficile, la route est longue et pleine de risques¹³⁹⁶.

« But feeling does not create form », ajoute Duthuit en écho à la problématique des fêtes et cérémonies publiques, en évoquant le dernier 14 juillet 1936 aux couleurs du Front populaire. Malgré le concours d'intellectuels et artistes sympathisants – Jean Lurçat et Boris Taslitsky de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR) en particulier –, Duthuit conclut que l'expérience de bonne volonté n'a pas encore trouvé la formule satisfaisante de célébration nationale.

Dans la conclusion enfin, Clive Bell déploie son indépendance et sa clairvoyance. Ironique et grave, profondément « aristocratique », le critique d'art ne partage pas l'optimisme de son ami Keynes, mais rejoint plutôt le pessimisme de *Malaise dans la culture* (1929)¹³⁹⁷. Au contraire de Keynes qui préconise un interventionnisme public, Bell développe l'idée que la collaboration de l'art et de l'État peut produire au mieux un art de compromis, au pire un art de propagande et d'aliénation, réduisant l'être humain aux sentiments les plus bas. Incisif, il balaie d'un trait l'autosatisfaction et la rhétorique de propagande des contributeurs russe, italien et allemand. Incrédule, il met à distance l'angélisme de l'américain, doutant en particulier de la liberté réelle de l'artiste travaillant pour des commanditaires publics, fédéraux ou locaux. Seuls les discrets espoirs de Georges Duthuit lui apparaissent sincères, jusque dans leur inquiétude même. Le développement contemporain de la culture de masse et des loisirs inspire cependant à Clive Bell la plus grande méfiance, jusqu'à imaginer la mort de l'art elle-même: « Avec beaucoup de temps libre, n'importe quelle personne talentueuse pourra créer librement et facilement. Mais il est à parier que l'Etat égalitaire du futur préférera le loisir de masse à l'accumulation

¹³⁹⁶. « There have been signs of an improvement in the last few years. The Department of Fine Arts has just announced in its annual report a desire to add to the personnel of the national manufactures men of open mind [...] who will take less than thirty years to recognize the most significant works of the time. Several interesting artists will participate surreptitiously in the Universal Exhibition of 1937. Others are being introduced in our manufactures [...]. We are beginning to honour the illustrious dead of recent generations in periodic exhibitions of their work, and we are turning, though still timidly, towards the living. There is no longer the same prejudice against outsiders [...]. The task is difficult, the road is long and full of risk », Georges Duthuit, *ibid.* Il évoque le premier achat public d'une décoration murale à Matisse. Il s'agit de *La danse* achetée par la ville de Paris. Cette œuvre aux dimensions monumentales, est une première version de la commande du Dr Barnes pour la décoration intérieure de sa maison à Philadelphie. Après des erreurs de mesures des lunettes du bâtiment américain, Matisse doit reprendre sa composition. Le problème se résout en opportunité, et pour le peintre et pour la ville de Paris, dont le nouveau musée est en construction. Cette commande privée américaine faisait suite à la commande réalisée pour le collectionneur russe Chouchkine, sur les thèmes de la musique et de la danse.

¹³⁹⁷. Dans la sphère du groupe de Bloomsbury, la maison d'édition Hogarth Press de Leonard Woolf est en 1920 le premier éditeur de Freud en Angleterre avec la publication de *Au-delà du principe de plaisir*, traduit par le psychanalyste James Strachey (1887-1967), frère de l'écrivain Lytton Strachey (1880-1932) et de Doroty Strachey-Bussy (1866-1960), épouse du peintre français Simon Bussy (1870-1954).

de ces créations gratuites et infinies. Je ne sais pas. Mais si oui, il me semble probable que l'art disparaîtra de la surface terrestre¹³⁹⁸. »

Hors des frontières françaises, voilà qui pourrait annoncer le discours ultérieur de Pleyel¹³⁹⁹. Comparer la politique culturelle française à celles des autres pays, apprécier sa philosophie, connaître le jugement que porte la BBC (de la part de Britanniques certes très francophiles) et mesurer la réflexion et la liberté d'expression à son sujet de Georges Duthuit permet à nos yeux de consacrer l'action et les choix de Zay et de Huisman. Malgré la violence des temps, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, qui divise la classe politique française jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, une grâce semble opérer en faveur du modèle français, comme l'écrit le pourtant sceptique Clive Bell:

S'il y a un espoir de voir des artistes talentueux mis intelligemment au service d'un Etat moderne, alors cet espoir est assurément en France. Et si un homme d'État du goût et de l'intelligence de M. Léon Blum ne peut faire de l'art public autre chose qu'une risée publique (qu'une chose ridicule), alors mon affirmation – qui consiste à dire que l'art d'État doit rester en retrait – sera prouvée non par des mots, mais par des actes¹⁴⁰⁰.

Dans les pas de Keynes, toute l'enquête alerte sur la montée des totalitarismes et leur utilisation des arts et de la culture en guise d'outils de propagande. À la date de publication de l'enquête, les militaires espagnols viennent de déclencher la guerre civile suite au coup d'État du 18 juillet 1936. Les risques pour le patrimoine artistique espagnol vont faire l'actualité artistique européenne. Ils ouvrent la porte à une autre problématique des rapports entre l'art et l'État, que l'enquête ne saurait poser encore et qui a trait à la protection des œuvres d'art en temps de guerre. Un enjeu que les pillages nazis pousseront au paroxysme, en le transformant en une arme de destruction, idéologique et économique, alors inimaginable.

L'enquête de la BBC témoigne donc d'une autre dimension de l'œuvre de Georges Huisman à la direction générale des Beaux-Arts, faite d'opérations ponctuelles *a priori* indépendantes, mais fondamentalement liées. Elles traduisent en effet la volonté politique de prévenir le schisme entre régimes totalitaires et démocraties, qui menace la paix en Europe. Elles obéissent à la volonté politique de ne pas abandonner le terrain de la propagande aux régimes totalitaires. Elles obéissent à la responsabilité régaliennne de protection des patrimoines en temps de guerre. À son échelle et dans son domaine de compétences, l'administration des Beaux-Arts est réquisitionnée à ces fins par le pouvoir politique en place. Souvent,

¹³⁹⁸. « With so much leisure, anyone blest with the gift of creation could produce freely and copiously. But it is likely that the egalitarian State of the future will prefer vast leisure to the accumulation of endless and senseless luxuries? I do not know. But unless it does, it seems to me probable that art will vanish from the face of the Earth », Clive Bell, *op. cit.*

¹³⁹⁹. On regrette qu'en juin 1936, Georges Duthuit ait encore trop peu d'exemples à fournir au titre de la nouvelle politique culturelle française.

¹⁴⁰⁰. « Assuredly, if there is a hope of fine artists being used finely by a modern State, that hope lives in France. And if a statesman of the taste and intelligence of M. Léon Blum cannot make a public art something better than a public laughing-stock, then the contention which I am to develop, that State art must at best be second-rate, will be proved, not by words, but by deeds », Clive Bell, *op. cit.*

les actions sont circonscrites dans le temps et les délais sont courts, ce qui nécessite un travail d'équipe très coordonné à l'intérieur, appuyé sur des partenaires fiables à l'extérieur. Les situations sont complexes, les planning serrés, l'anticipation comme la recherche de l'opportunité nécessaires, la collaboration avec le pouvoir politique en place inévitable, à moins de démissionner.

C'est presque un autre métier pour un directeur général qui, au début de son mandat, s'était donné comme mission prioritaire de trouver du travail aux artistes et de faire entrer l'art vivant dans la vie des Français. Pour autant, la dimension diplomatique de sa fonction engage la France et son modèle politique aux yeux du monde. Son action et son discours y contribuent. Et ce de plus en plus, puisqu'il s'agit de défendre la voix des démocraties face aux « vociférations » nazies ou fascistes, même au prix de compromis parfois. Ce n'est pas rien pour celui qui se définit dans *Souvenirs* comme un jeune homme sous l'emprise d'un « nationalisme intellectuel » que l'expérience de la Grande Guerre a éveillé au monde¹⁴⁰¹. Ce n'est pas rien non plus pour le rescapé de la Grande Guerre, membre de la Ligue des droits de l'homme et soutien de la SDN, dont le pacifisme est mis à rude épreuve. Or, à l'étude de ses papiers, il est apparu que l'homme a puisé dans son expérience auprès de Paul Doumer, dans ses amitiés cosmopolites pour mener à bien ces missions artistiques et diplomatiques. Lui qui était sincèrement convaincu que l'art pouvait encore rapprocher les peuples¹⁴⁰², les circonstances l'ont engagé dans une nouvelle forme de l'action publique, à destination internationale.

¹⁴⁰¹. « J'ignorais tout de la littérature russe, anglaise, allemande, sauf quelques pièces. Nationalisme intellectuel [...]. Le Service militaire et la Guerre allaient changer tout cela », in Georges Huisman, *Souvenirs*, voir annexe.

¹⁴⁰². Ainsi qu'il l'écrit en 1938 dans la préface de l'*Histoire générale de l'art*, *op. cit.*

Chapitre 2

La double exposition d'art italien (1935)

Du 17 mai au 27 juillet 1935, Paris accueille deux expositions d'art italien. La Réunion des Musées nationaux et la ville de Paris ont œuvré de concert pour ce printemps italien. Le Petit Palais présente l'art ancien¹⁴⁰³ sous la houlette du conservateur du Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Raymond Escholier¹⁴⁰⁴ ; le Musée des écoles étrangères contemporaines au Jeu de Paume présente quant à lui l'art des XIX^e et XX^e siècles¹⁴⁰⁵ sous la direction de son conservateur, André Dezarrois¹⁴⁰⁶. Dans l'avant-propos des catalogues, Georges Huisman en raconte la genèse pour mieux en faire mesurer l'exploit. Titrée « Remercions le Duce », l'introduction de Raymond Escholier, écrite pour le guide artistique de l'exposition d'art ancien, signe le caractère diplomatique et politique de l'entreprise¹⁴⁰⁷.

Dans le bureau professionnel de Denis Huisman à Paris, un grand portrait de Georges Huisman accueille le visiteur¹⁴⁰⁸. Il est dû au pinceau du peintre et ami de la famille, Yves Brayer (1907-1990), qui témoigne dans *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*. L'artiste évoque leur première rencontre à Rome et se rappelle les séances

¹⁴⁰³. *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogue de l'exposition, avant-propos de Georges Huisman, préambule de Paul Valéry et préface de Raymond Escholier, musée du Petit Palais, Paris, 1935.

¹⁴⁰⁴. Né à Paris, Raymond Escholier (1882-1971) est licencié ès lettres. Il intègre en 1900 l'administration des musées de Paris, devient attaché au Petit Palais en 1902, puis secrétaire de la direction des Beaux-Arts de la ville en 1903. Il est nommé conservateur adjoint du musée Victor Hugo en 1913, dont il deviendra conservateur en 1920, après s'être battu pendant la Grande Guerre dans le nord de la France, puis avec l'armée d'Orient à partir de 1917. Raymond Escholier prend la direction du Petit Palais en 1933 et ouvre les salles du rez-de-chaussée à l'art vivant. Pendant la période qui nous intéresse, il organise notamment en 1935 l'exposition Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble avec Andry-Farcy, l'exposition L'art italien de Cimabue à Tiepolo. En 1937, il organise l'exposition « Les Maîtres de l'art indépendant (1895-1937) » et monte au Jeu de Paume son pendant : « Origine et développement de l'art international indépendant ». Raymond Escholier est l'auteur, avec sa première épouse, de nombreux ouvrages d'art et d'histoire liés aux deux Guerres mondiales qu'il a faite pour l'une et dont il fut pour l'autre un soutien du maquis de Gascogne. Il a reçu le prix de l'Académie française en 1958 pour *La Neige qui brûle. Marie Noël*, <http://www.academie-francaise.fr/raymond-escholier>, consulté en février 2014.

¹⁴⁰⁵. *L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles*, catalogue de l'exposition, avant-propos de Georges Huisman, préface d'Antonio Maraini, introduction d'André Dezarrois, musée du Jeu de Paume/Écoles étrangères contemporaines, Paris, 1935.

¹⁴⁰⁶. Né à Paris, André Dezarrois (1885-1979 ?) est licencié-ès-lettres, spécialité histoire et ancien élève de l'École du Louvre. En décembre 1918, il est attaché des Musées nationaux non rétribué, chargé de mission au musée du Luxembourg puis fait fonction de conservateur adjoint sans indemnité (janvier 1920). Il est rétribué à partir de 1923 et est nommé en décembre 1925 conservateur adjoint de la RMN, puis conservateur en décembre 1930. Il est chargé des collections du Jeu de Paume en 1932. En 1938, Dezarrois est absent du musée pour cause de maladie, puis subit une interruption de carrière que nous n'avons pas su précisément éclaircir à ce jour mais vraisemblablement liée à la maladie et la Seconde Guerre mondiale. Il est réintégré dans ses fonctions le 7 juillet 1954, est nommé conservateur des collections étrangères contemporaines au MAM le 1^{er} mai 1955 et fait valoir ses droits à la retraite le 23 décembre 1955. Il a par ailleurs dirigé la revue *L'Art ancien et moderne*, source : fichier « Personnel » de la DMN, consulté sur place le 10 avril 2012.

¹⁴⁰⁷. « Histoire-Guide de l'art italien à l'exposition du Petit Palais », introduction par Raymond Escholier, *L'Amour de l'Art*, numéro spécial, mai 1935, n°5.

¹⁴⁰⁸. Marcelle Huisman a retenu une reproduction de ce portrait pour la couverture du livre qu'elle a écrit en mémoire de son époux, *J'ai un bel avenir derrière moi*.

de pose dans le bureau de la rue de Valois¹⁴⁰⁹ : « Il fumait sans cesse de grosses cigarettes gitanes mais [...] il n'était pas facile de le faire tenir immobile. » Non daté, ce portrait en pied a donc été peint au cours du mandat du directeur des Beaux-Arts et après le retour de Brayer à Paris en 1935¹⁴¹⁰. Le peintre représente Georges Huisman de profil, la tête légèrement en arrière, une cigarette aux lèvres, en train de visiter une exposition de peinture, peut-être la sienne à son retour d'Italie. Ce portrait peint par Brayer serait donc légèrement postérieur à son *Portrait de Mussolini*, peint à Rome en 1934¹⁴¹¹. Acheté par l'État en 1934, le portrait de Mussolini n'a figuré que très récemment dans une exposition en 2010, Les artistes italiens au service de la propagande fasciste¹⁴¹². L'œuvre était vite devenue encombrante. En janvier 1935, Gaston Poulain la mentionne dans *Comedia*¹⁴¹³ : le portrait est rue de Valois en attente de son départ pour le palais Farnèse. Est-ce pour l'exposer à l'ambassade de France ou plus probablement pour l'offrir à Mussolini? N'a-t-il pas le temps de repartir à Rome avant que les relations franco-italiennes ne se glacent au moment de la guerre d'Éthiopie en octobre 1935? De toute façon, le Duce l'a vu, lui qui a « contresigné » le tableau de Brayer, comme on le voit sur l'image¹⁴¹⁴. Le chef du gouvernement italien n'a pas pour autant posé pour ce portrait que Brayer a pu élaborer à partir d'esquisses à l'aquarelle, réalisées à l'issue d'une grande réception au palais Farnèse¹⁴¹⁵. En tout cas, la position du Duce, comme « photographié » en plein travail, le visage dur et concentré, yeux baissés et mâchoire crispée, n'est pas un portrait d'apparat.

Le Duce et son décorum avaient de fait un caractère intrigant pour l'artiste français résidant à Rome. La correspondance du sculpteur et directeur de la villa Médicis, Paul Landowski (1875-1961), retrouvée dans les papiers de Georges Huisman est révélatrice des sources d'informations complémentaires du directeur des Beaux-Arts dans le domaine diplomatique. Landowski évoque ainsi dans une lettre à Huisman la soirée diplomatique organisée par l'Ambassade de France au moment des accords de Rome, où lui aussi a dessiné le Duce : « Nous avons vécu et

¹⁴⁰⁹. D'après le témoignage du peintre, Yves Brayer rencontre Georges Huisman à Rome à la villa Médicis, où il est pensionnaire après avoir reçu le prix de Rome en 1930. Huisman, tout juste nommé à la direction des Beaux-Arts, effectue son premier voyage à l'étranger en Italie en mai 1934. L'objet est bien de mettre sur pied l'exposition parisienne d'art italien. À Rome, il est accueilli à la villa Médicis par son directeur, le sculpteur Paul Landowski, et y rencontre à plusieurs reprises les pensionnaires, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis, op. cit.*, p. 25-26 ; voir aussi <http://www.yvesbrayer.com> & <http://www.academie-des-beaux-arts.fr>, consulté en mars 2014.

¹⁴¹⁰. À la fin de l'année 1934, l'État achète le tableau de Brayer, *La villa Médicis*, pour le musée du Luxembourg à la galerie Charpentier, qui expose le jeune artiste prolifique de 27 ans à son retour d'Italie. On peut supposer que le portrait de Huisman est un cadeau du peintre en signe de remerciement.

¹⁴¹¹. Yves Brayer, *Portrait de Mussolini*, Rome, 1934, huile sur toile, 110 x 91,5 cm, s d avec inscription en bas à gauche : « Yves Brayer/palais de Venise/Salle de la Mappemonde/Roma 1934. » Achat de l'État en 1934, n° inv. FNAC 13467, en dépôt depuis le 14 janvier 1953 au Musée de la guerre (Vincennes) et en prêt depuis le 22 février 2010 au Musée d'histoire contemporaine BDIC (Paris), source : FNAC, base de données « Achat de l'État-1934 », Paris.

¹⁴¹². Exposition Les artistes italiens au service de la propagande fasciste du 22 janvier 2010 au 21 février 2010, ENSA, Bourges ; voir aussi Catherine Fraixe *et al.*, « L'art au service de la propagande fasciste. Les dons d'œuvres italiennes à la France (1932-1936) », in *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, INHA/P.I.E. Peter Lang, Paris-Bruxelles, 2014.

¹⁴¹³. Gaston Poulain, *op. cit.*

¹⁴¹⁴. Le portrait a été reproduit et commenté par Philippe Dagen, « Quand l'art unissait l'Italie fasciste et la France », *Le Monde*, 28 janvier 2010.

¹⁴¹⁵ Yves Brayer, *op. cit.*, p. 25.

vivons des journées “historiques”. J’ai pu noter cela hier soir au palais Farnèse, où j’ai fait un croquis double de Mussolini et Laval assis face à face et discutant. Une foule chamarrée les regardait, faisant le cercle, comme autour d’hercules qui vont faire des poids. Très amusant à observer. Abrité derrière le dos nu et tentateur, si je pouvais être tenté, d’une admiratrice du Duce, j’ai pu dessiner à loisir¹⁴¹⁶. » Parallèlement à ces portraits et dessins de Mussolini, on a trouvé dans la bibliothèque et les papiers personnels de Georges Huisman plusieurs documents relatifs à l’événement de 1935. Certains sont d’ailleurs à l’effigie mussolinienne. Il est dès lors apparu nécessaire de décrypter l’événement et ses traces retrouvées et, par là même, d’envisager sous ce nouvel angle le travail de la direction des Beaux-Arts.

Reflet de la politique étrangère française et de la propagande fasciste

Deux récentes expositions ont abordé la question de la propagande de l’Italie fasciste, l’une à Bourges déjà citée, l’autre à Florence¹⁴¹⁷. Elles ont aidé à appréhender la réception en France de cette propagande ainsi que les documents retrouvés autour de cet événement culturel italien. Et surtout, la parution de l’ouvrage collectif *Vers une Europe latine*¹⁴¹⁸ permet un tour d’horizon de l’état de la recherche sur la question du rôle donné à la « culture » dans la poursuite du rapprochement entre la France et l’Italie fasciste.

Faire mieux que Londres en 1930

Dans son avant-propos, Georges Huisman évoque la genèse de l’exposition française: « Depuis plusieurs années, les administrateurs et les conservateurs des musées nationaux nourrissent l’ambitieux dessein d’amener à Paris les merveilles des musées d’Italie, et ils avaient obtenu que des démarches préliminaires fussent accomplies par M. Henry de Jouvenel, ambassadeur de France auprès du chef du gouvernement italien¹⁴¹⁹ ». En 1930, du 1^{er} janvier au 8 mars, s’est tenue à Londres, à la Royal Academy of Arts, une exposition sur l’art italien de 1200 à 1900 dont le succès n’a pas échappé aux acteurs du monde de l’art français. Une note interne de la direction des musées nationaux du 3 janvier 1935 énonce les enjeux pour les fonctionnaires français : singulariser l’exposition française face à l’événement londonien et le dépasser, donner sa place à l’art contemporain absent à Londres¹⁴²⁰,

¹⁴¹⁶. Lettre de Paul Landowski à Georges Huisman de Rome datée du 5 janvier 1935, AFH, voir Corpus « Correspondances ». Grâce à Michèle Lefrançois, auteur du catalogue raisonné de l’œuvre sculptée de Paul Landowski, nous avons pris connaissance des dessins de Landowski correspondants à sa lettre, conservés par ses descendants : Dessins au crayon de Paul Landowski, directeur de la villa Médicis, lors de la réception au palais Farnèse dans le cadre de la visite de Pierre Laval, ministre des Affaires étrangères de la France, au chef du gouvernement italien Benito Mussolini, Rome, janvier 1935, collection privée, voir D. Boudou, catalogue raisonné de l’œuvre graphique de Paul Landowsky, tome III, illustrations, 2001, carnet 49, cat n° 2193 inv. C49.10., musée de Boulogne-Billancourt. Le 5 avril 2013.

¹⁴¹⁷. « Anni 30, Arti in Italia oltre il Fascismo », Palazzo Strozzi, Florence, du 22 septembre 2012 au 27 janvier 2013.

¹⁴¹⁸. Catherine Fraix et al., *Vers une Europe latine op. cit.*

¹⁴¹⁹. Georges Huisman, *L’Art italien des XIX^e et XX^e siècles, op. cit.*, avant-propos, voir annexe.

¹⁴²⁰. « Exposition des arts de Rome et des écoles d’Italie », note interne des musées nationaux du 3 janvier 1935 (copie à MM. Mussolini, le Comte Gamaizzo Ciano, le Sénateur Borletti, Landowski, de Chambrun, Darras, Escholier,

travailler vite et bien grâce à une centralisation et une coordination unique de l'information en la personne du directeur des Beaux-Arts¹⁴²¹.

Cependant, l'exposition de Londres était une opération de propagande de la jeune Italie fasciste, facilitée en Angleterre par le ministre des Affaires étrangères, Sir Austen, et son épouse, lady Ivy Chamberlain, italophile et favorable à Mussolini¹⁴²². À cette date, la politique étrangère de l'Angleterre vise, pour mieux isoler l'Allemagne, à retenir l'Italie dans le camp des alliés de 1919. Cette exposition londonienne participe symboliquement de ce parti-pris. Aussi en 1933, l'arrivée d'un nouvel ambassadeur de France à Rome, Henry de Jouvenel (1876-1935)¹⁴²³ n'est-elle en rien fortuite¹⁴²⁴. Le choix de ce grand défenseur de la SDN, fondateur en 1924 à Paris de la Commission française de coopération intellectuelle (CFCI) de l'IICC¹⁴²⁵, tout juste nommé président de l'AFAA, est emblématique. Jouvenel est nommé ambassadeur à Rome le 28 décembre 1932, avec devant lui six mois de disponibilité uniquement, car il est par ailleurs sénateur de la Corrèze¹⁴²⁶. Dans l'esprit de Jouvenel, l'exposition participe d'un ultime dispositif diplomatique au moment de l'accession d'Hitler au pouvoir, et avant que l'Allemagne ne quitte la SDN en octobre 1933¹⁴²⁷. Effort pacifiste donc, qui cherche à éviter la rupture entre Mussolini et les démocraties occidentales. Cette dernière sera effectivement consommée avec la conquête de l'Éthiopie (3 octobre 1935-5 mai 1936) et la formation de l'axe Rome-Berlin (1^{er} novembre 1936). Mais entre-temps et dans le sillage des Anglais, une entente cordiale

Dezarrois), archives des Musées nationaux, « Expo 1935 – Art italien » (liasse A), Paris : « Le souci constant de ce comité a été de réaliser une exposition très différente de celles de Londres. [...] Le Petit Palais est très supérieur à Burlington House, et les œuvres choisies, bien aérées n'y subiront pas l'entassement regrettable qu'on put constater à Londres. [...] L'exposition de l'art italien de Londres négligea les arts de Rome antique, l'art des écoles primitives, l'art décoratif et de façon générale, l'art contemporain », p. 2.

¹⁴²¹. L'exposition projetée devant s'ouvrir au début de mai pour clore ses portes à la fin du mois de juin, il serait nécessaire que [...] des « instructions soient données par le chef du gouvernement italien aux directeurs des musées, afin de provoquer le prêt des œuvres importantes qui leur sont demandées. Enfin, pour faciliter l'organisation rapide de cette Exposition, toute la correspondance doit être adressée dorénavant à M. Huisman, DGBA, président du comité d'organisation », *ibid.*, p. 3.

¹⁴²². André Gob, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Armand Colin, 2010.

¹⁴²³. Henry de Jouvenel (1876-1935) est un homme politique et diplomate d'influence pendant l'entre-deux-guerres. Élu député, puis sénateur de la Corrèze, il fut ministre à deux reprises, délégué de la France à la Société des nations, haut-commissaire de la République française en Syrie et au Liban, ambassadeur à Rome. Georges Huisman a précisément travaillé avec l'ambassadeur à Rome, voir la biographie de Christine Manigand, *Henry de Jouvenel*, Presses universitaires de Limoges, 2000.

¹⁴²⁴. Sous le gouvernement de Joseph Paul-Boncour (1873-1972), Jouvenel est nommé président du conseil et ministre des affaires étrangères du 18 décembre 1932 au 29 janvier 1933. Comment ça, président du conseil ?

¹⁴²⁵. La Commission française de coopération intellectuelle est fondée le 30 septembre 1924 sous la présidence d'Henry de Jouvenel. Elle est hébergée à l'Institut international de coopération intellectuelle, 2 rue de Montpensier à Paris, *in Les Échanges intellectuels à travers le monde*, Paris, Commission française de coopération intellectuelle, exposition internationale 1937.

¹⁴²⁶. Wladimir d'Ormesson, « L'œuvre d'Henry de Jouvenel à Rome », *La Revue des vivants*, novembre-décembre 1935, p. 1687-1893. Wladimir d'Ormesson est alors attaché diplomatique à Rome. Dans son hommage, il raconte comment l'ambassadeur avait utilisé son passé de journaliste pour accéder à une forme de complicité et de confiance avec Mussolini. À la fin de sa mission, Jouvenel est remplacé par le comte de Chambrun (1875-1952), qui lui succède en juillet 1933 jusqu'en 1936, avant que le Front populaire décide un gel des relations avec le régime mussolinien. L'ambassadeur André François-Poncet s'installe à Rome le 18 octobre 1938.

¹⁴²⁷. L'Allemagne quitte la Société des nations et se retire de la conférence de désarmement de Genève le 14 octobre 1933.

avec l'Italie reste recherchée, malgré tous les malentendus qui resurgissent régulièrement entre anciens alliés de la Grande Guerre¹⁴²⁸.

Les accords de Rome et la tournée de la Comédie française en Italie

Dans l'esprit de Jouvenel encore, ce projet d'exposition n'est pas isolé. Il s'accompagne d'un projet de tournée de la Comédie française et de son administrateur Émile Fabre (1869-1965)¹⁴²⁹, dans six villes d'Italie (dont Rome, Venise, Milan, Florence ou encore Naples) qui se déroule au printemps 1935. Jouvenel poursuit ainsi ce qu'il met en œuvre à la présidence de l'AFAA: limiter les interventions aux emplacements stratégiques pour la politique étrangère et y concentrer une série de manifestations artistiques d'envergure, susceptibles de frapper durablement les esprits amis de la France à l'étranger¹⁴³⁰. Grand homme de culture, Jouvenel était en effet convaincu du rapprochement possible des peuples par le biais de l'art et de la science. Dans l'hommage posthume qui lui est rendu après son décès prématuré en 1935, Paul Valéry, qui fut vice-président à ses côtés de la CFCI¹⁴³¹, le décrit en ces termes:

C'est cependant dans la culture que Jouvenel plaçait presque tout son espoir. Notre manie de la dissension engendre toute une mythologie grossière et facile à répandre. S'il existe un antidote ; il réside peut-être dans le souci et la confiance que les vertus propres de la connaissance engendrent chez quelques-uns. C'est pourquoi l'ami que nous avons si brusquement perdu s'attachait avec tant de zèle et de persévérance à toutes les institutions qui ont pour objet la conservation, la coordination, la défense et l'illustration de la connaissance. Il était extraordinairement sensible à tout ce qui procède de l'intelligence. Il montrait une grâce et une dilection particulière à tous ceux en qui il reconnaissait de véritables « hommes de l'esprit ». Je n'ai voulu ici, devant une immense douleur, que dire en quelques mots ce que les lettres, les sciences et les arts regrettent profondément en la personne d'Henry de Jouvenel et ce qu'ils peuvent attendre de lui. Le reste est silence¹⁴³².

¹⁴²⁸. En particulier la frustration italienne au moment du traité de Versailles concernant le partage des colonies allemandes en Afrique.

¹⁴²⁹. Émile Fabre (1869-1965) est auteur dramatique, metteur en scène et administrateur général de la Comédie Française de 1913 à 1936. À son arrivée rue de Valois, Georges Huisman trouve une Comédie française en crise, souffrant économiquement de la baisse de sa fréquentation liée à la direction trop longue d'un directeur qui s'accroche et au malaise des sociétaires. Par arrêté du 29 septembre 1935, Mario Roustau et Huisman diligentent une commission « pour l'étude et la mise au point des modifications à apporter au régime de la Comédie française », dont les conclusions sont reçues par Jean Zay. Jean Zay envisage dans un premier temps de confier la maison à Jean Giraudoux qui refuse, ainsi que Jouvet. Ce dernier propose alors une équipe de metteurs en scène. À l'été 1936, Zay, Huisman et Jouvet font le choix d'Édouard Bourdet flanqué du brillant cartel Jouvet, Dullin, Baty, Copeau, voir Pascal ORY, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 382-392.

¹⁴³⁰. Bernard Piniau, avec la collaboration de Ramon Tio Bellido, *L'Action artistique de la France dans le monde*, Paris, L'Harmattan, 1998.

¹⁴³¹. « J'ai connu Henry de Jouvenel à la table d'une commission qu'il présidait. Il s'agissait d'élaborer du côté français les questions qui seraient recommandées pour étude aux organes de la Coopération intellectuelle de la SDN [...]. Cette première expérience m'apprit qu'une commission vaut exactement ce que vaut son président. Jouvenel, dans cette fonction où l'autorité réelle (mais comme sous entendue) et une diplomatie instantanée sont les qualités essentielles, m'apparut né pour conduire insensiblement et terminer le plus nettement qu'il se pût les opérations verbales d'une réunion d'hommes et d'idées fort dissemblables », Paul Valéry, « Henry Jouvenel, homme de l'esprit », *La Revue des vivants*, novembre-décembre 1935, p. 1639-1642.

¹⁴³². *Ibid.*

L'ambassade de Jouvenel terminée, la volonté de rapprochement franco-italien perdure, et trouve son apogée avec le voyage de Pierre Laval à Rome du 4 au 7 janvier 1935. Après la soirée fastueuse du Palais Farnèse, sont signés les accords de Rome prévoyant d'une part la recherche d'un accord de non ingérence dans les affaires intérieures des pays d'Europe centrale et danubienne, et d'autre part des concessions territoriales à L'Italie en Afrique¹⁴³³. À leur suite, la conférence franco-anglo-italienne de Stresa, le 11 avril 1935, masque pour un temps l'échec de la politique d'entente, bientôt définitivement ruinée par le traité naval germano-britannique du 18 juin 1935 et l'invasion italienne de l'empire d'Éthiopie. Les accords de Rome seront ultérieurement reçus comme une allégeance de Laval envers Mussolini et la porte ouverte à la guerre d'Éthiopie¹⁴³⁴. Mais avant cette issue dramatique, les considérations de politiques extérieures et le souci de sécurité privilégient l'entente avec l'Italie fasciste. En 1935, l'exposition d'art italien et la tournée de la Comédie française participent pleinement au rapprochement franco-italien. Elles en marquent, esthétiquement et symboliquement, l'apogée.

Dans ce contexte, on comprend que le premier voyage du nouveau directeur général des Beaux-Arts à peine en poste le conduise en Italie. La biennale de Venise et le soutien qu'il veut porter à la section française, dont le commissariat d'exposition est assuré par Louis Hautecœur¹⁴³⁵, lui en donnent l'occasion:

Il me faut rendre tout d'abord hommage aux organisateurs de la Biennale de Venise. Cette exposition est extraordinaire. Le comte Volpi, M. Maraini, leurs collaborateurs, ont fait là des prodiges ; et la section française ajoute encore à ce triomphe.

Il faut le dire, et bien haut, M. Hautecœur, à qui l'on doit cette section, a réalisé un ensemble de la plus rare qualité, dont le relief et l'éclat ont un prestige incomparable. Voilà du très beau, du très grand travail, dont on ne saurait trop féliciter et remercier M. Hautecœur.

Personne, d'ailleurs, en Italie, n'a été surpris de cette réussite, l'éminent conservateur du Luxembourg étant, là-bas, aussi profondément, aussi justement estimé qu'ici.

Les Manet qu'il a réunis sont un des clous de la biennale : SM le roi d'Italie, devant eux, proclamait littéralement son émotion, son plaisir. Mais si l'on veut savoir quels chefs-d'œuvre représentent l'art français à la Biennale, que l'on écoute le Poste Radio-National le 8 juin, à 19 heures 10, M. Hautecœur en parlera. De Venise, je suis allée à Rome, Rome plus belle que jamais¹⁴³⁶.

¹⁴³³. La France cède à L'Italie 114 000 km² de désert en actuelle Libye, des territoires en Érythrée, une participation dans le chemin de fer Djibouti Addis-Abeba et assouplit la condition des Italiens en Tunisie.

¹⁴³⁴. Pierre Laval s'est toujours défendu d'avoir, outre ces concessions territoriales, donné « carte blanche » au Duce pour son action ultérieure en Abyssinie. La question qui reste en suspend, voir Pierre Milza, *L'Italie fasciste devant l'opinion française 1920-1940*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 176-177.

¹⁴³⁵. En 1934, Louis Hautecœur est l'organisateur de la section française de la biennale de Venise, où sa rétrospective Manet remporte un grand succès public et d'estime. Malgré l'invasion de l'Éthiopie et la constitution de l'axe Rome-Berlin, la France maintient sa participation à la biennale de Venise jusqu'en 1938. En 1936 et 1938, parmi les commissaires pour la section française figure Jean Cassou, voir Margot Degoute, *La France à Venise. Entre modernités et traditions, participation et représentation française à la Biennale de Venise (1895-1940)*, thèse de l'ENC, Paris, 2014.

¹⁴³⁶. Georges Huisman cité par Gaston Poulain, « Les heureux résultats du voyage en Italie de M. Georges Huisman », *Comœdia*, le 22 mai 1934.

À Rome, il rencontre le Duce, tel qu'il l'écrit dans son avant-propos du catalogue: « Le 14 mai 1934, en présence de M. de Chambrun, Ambassadeur de France, le directeur général des Beaux-Arts avait le grand honneur d'être reçu par SEM Mussolini qui voulait bien leur donner cet accord de principe : l'exposition italienne prévue pour les mois de mai, juin, juillet 1935 était créée par ce geste du chef du gouvernement Italien¹⁴³⁷. »

Dans ses papiers privés, on trouve des traces des préparatifs du voyage. Elles sont malheureusement incomplètes mais prouvent que le nouveau directeur des Beaux-Arts ne restreint pas celui-ci à la seule mission diplomatique. Raymond Escholier lui confie la liste « idéale » des œuvres italiennes souhaitées pour l'exposition¹⁴³⁸, Gabriel Faure propose ses services sur place¹⁴³⁹, René Jeanne¹⁴⁴⁰ lui indique les personnalités du cinéma italien avec qui prendre contact¹⁴⁴¹ et Paul Landowski¹⁴⁴² le retient à l'exposition annuelle de l'Académie de France à Rome¹⁴⁴³. Huisman a conservé le catalogue des œuvres exposées par les pensionnaires de la villa Médicis : les peintres Yves Brayer, André Tondu et Georges Cheyssial ; les sculpteurs André Bizette-Lindet, Louis Leygue et Henri Lagriffoul ; les architectes Achille Carlier, Georges Dengler et Camille Montagné et les graveurs Jules-Henri

¹⁴³⁷. Georges Huisman, *L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, avant-propos, p. 13-15. Des extraits de ce texte sont repris dans la presse, voir *Comedia*, 16 mai 1935.

¹⁴³⁸. Lettre de Raymond Escholier à Georges Huisman, Paris le 9 mai 1934 : « Mon cher Directeur et Ami, Voici la liste des œuvres qu'on souhaiterait obtenir, pour deux mois, de l'Italie (musées et collections particulières) il va de soi qu'il ne s'agit là que d'une liste « idéale ». En fait nous serions toujours heureux d'accepter ce que voudrait bien nous confier le gouvernement italien. Veuillez me rappeler au souvenir de M. de Chambrun et croyez à mes sentiments les plus affectueusement dévoués », AFH.

¹⁴³⁹. Lettre de Gabriel Faure à Georges Huisman, Le Seillon (Drôme), 6 septembre 1934 : « Mon cher Directeur, Vous devez, me dit-on, rentrer à Paris ces jours-ci. Je vous souhaite un heureux retour, espérant que vous avez eu de bonnes vacances et joui d'un mois d'août moins froid que le nôtre. Je pars demain pour Venise, où je pense arriver, cette fois, sauf incident, et où je ferai, jeudi 13 après-midi, dans les jardins de la biennale, une conférence sur « Venise et nos romantiques. Étant données les défections de Ravel et de Marguerite Long, ce sera peut-être la seule manifestation française de cette semaine internationale. Je tâcherai qu'elle soit bien.

Si vous vouliez profiter de ma présence là-bas pour me demander quelque renseignement ou démarche, vous pourriez me joindre à l'hôtel Londres (quai des Esclavons), où je resterai jusqu'au vendredi 14. Au retour, je m'arrêterai à Vérone, pour remettre une légion d'honneur à l'écrivain Lionello Fiumi. Veuillez agréer, mon cher Directeur, avec mes respectueux hommages pour Madame Huisman, la nouvelle expression de mon meilleur et entier dévouement. ». Gabriel Faure est inspecteur des Beaux-Arts et écrivain, voir *infra*.

¹⁴⁴⁰. René Jeanne (1887-1969), historien du cinéma français, a été l'un des protagonistes de la création du festival de Cannes. Il est au moment de ce courrier secrétaire général de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs. Il est ensuite devenu un proche de Georges Huisman et fait partie des auteurs de *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 137-144.

¹⁴⁴¹. Lettre de René Jeanne à Georges Huisman, Paris le 5 mai 1934 : « Monsieur le Directeur Général, Comme vous avez bien voulu me le demander hier, je me permets de vous indiquer les noms des personnalités du monde cinématographique italien avec lesquelles vous pourriez utilement entre en relations lors de votre prochain séjour à Rome. Ces personnalités sont M. Pierantoni, président de la corporation du spectacle et avocat de l'ambassade de France, et M. le Marquis Paolucci, qui dirige le service officiel des actualités cinématographiques. Par ce même courrier j'écris à mon ami M. de Pirro, pour le prier de se mettre à votre disposition afin de vous faire connaître les personnalités avec qui vous désirez entrer en relations. Voici son adresse : Via due Maceli 46, Rome. Vous n'aurez qu'à lui fixer le rendez-vous qui vous conviendra. Je vous prie d'agréer, monsieur le Directeur Général, l'assurance de toute la considération et de mes sentiments respectueusement dévoués. »

¹⁴⁴². Lettre de Paul Landowski à Georges Huisman, Rome, le 6 mai 1934.

¹⁴⁴³. Ces courriers sont mêlés à des correspondances plus cérémoniales avec l'ambassade de France près du Saint-Siège (lettre de l'ambassadeur de France près du Saint-Siège à Georges Huisman, Rome, le 14 mai 1934, qui refuse l'envoi de peintures offertes par le Louvre et Versailles estimées inadéquates à son ambassade au Palais Taverna-Orsini) ou encore avec la princesse Lucien Murat (1876-1951), née de Rohan-Chabot, veuve en 1933, et épouse en seconde noce du comte de Chambrun.

Lengrand, Charles-Emile Pinson et Louis Muller. On retient de ce voyage, le commentaire qu'en fait Paul Landowski à son directeur. Certes un peu forcé – car à en croire son journal, Landowski n'apprécie ni les choix esthétiques de Huisman, ni sa confiance accordée aux jeunes artistes sans métier¹⁴⁴⁴ –, le propos n'en est pas moins révélateur du style imposé par Huisman:

Le geste que vous avez fait, et que l'on sait, d'accomplir exprès, malgré votre fatigue, un voyage de nuit pour être au milieu de nous le dernier jour de l'exposition, a été droit au cœur de tous. L'intérêt vrai que vous avez manifesté à tous, à la fois si compréhensif et si bienveillant vous a rendu à tout jamais populaire parmi nous. On a aimé la façon cordiale et franche dont vous vous êtes enquis de chacun; si on a été heureux de vos éloges, on vous est reconnaissants de vos critiques. On les sait justifiées et le directeur a été heureux de certaines de vos questions et de vos observations qui sont venues appuyer totalement ce qu'il dit et conseille souvent. À tous points de vue il sortira donc un grand bien de votre passage¹⁴⁴⁵.

La fin des illusions à l'été 1935

Au printemps 1935, Huisman retourne en Italie lors de la tournée de la Comédie Française. Un album de photos lui est offert à cette occasion et lui-même remettra à tous les participants une médaille commémorative de l'évènement¹⁴⁴⁶. Toutefois, quelques mois plus tard, le directeur des Beaux-Arts reporte *sine die* un troisième voyage: ses papiers privés témoignent de l'affaïssement progressif de l'entente franco-italienne, parallèlement à la marche à la guerre de l'Italie en Ethiopie. Alors que les opérations militaires italiennes ont commencé depuis le 3 octobre, le sénateur Borletti réclame avec insistance la venue de Huisman à Rome pour une audience avec Mussolini. Le motif est de remettre au Duce les bénéfices de l'exposition parisienne¹⁴⁴⁷, le sénateur italien voulant que Mussolini affectât ces bénéfices au projet d'une exposition d'art français en Italie¹⁴⁴⁸. Huisman retarde sa venue au prétexte d'une surcharge de travail: « Mon télégramme a dû déjà vous parvenir, et je suis tout-à-fait désolé de me trouver, à l'heure actuelle, dans une telle impossibilité matérielle de quitter Paris. Je suis en effet en pleine réorganisation administrative et avec M. Mario Roustan, nous mettons au point une réforme de cinéma qui nécessite d'innombrables conférences avec les différents départements ministériels. Je suis donc complètement empêché d'abandonner ma tâche ne fût-ce qu'une journée¹⁴⁴⁹. » Il s'excuse de même auprès du ministre de la Propagande Dino Alfieri et du commissaire de l'exposition Ugo Ojetti.

¹⁴⁴⁴. Paul Landowski, *Journal 1902-1959*, tome III (1931-1940), texte établi, annoté, indexé par Catherine Giraudon avec le soutien du Wildenstein Institute, septembre 1998, Musée des Années 1930, Boulogne-Billancourt.

¹⁴⁴⁵. Extrait de la lettre de Paul Landowski à Georges Huisman, Rome, le 20 mai 1934.

¹⁴⁴⁶. Un album-souvenirs de photographies de la tournée de la Comédie française, dont la présence à la gare, puis à Rome du directeur des Beaux-Arts fait partie des archives privées de Georges Huisman avec une série de cartes de visite en remerciement de la médaille commémorative offerte aux comédiens français.

¹⁴⁴⁷. La balance française des dépenses (5 608 470,41 francs) et des recettes (5 803 120,20 francs) de l'exposition établie par la direction des musées nationaux fait apparaître un bénéfice de l'ordre de 200 000 francs.

¹⁴⁴⁸. Lettre du sénateur Borletti, président du Comité Francia-Italia, à Georges Huisman, Milan, le 7 octobre 1935, AFH.

¹⁴⁴⁹. Lettre de Georges Huisman au sénateur Borletti, Paris, le 19 octobre 1935, AFH.

Mais c'est dans une lettre confidentielle à l'ambassadeur de France qu'il donne le motif réel de sa décision:

Cher Monsieur l'Ambassadeur et Ami,

Excusez-moi dans les moments compliqués que vous vivez de venir vous mettre au courant d'une petite question personnelle, mais il est très utile que vous la connaissiez.

Depuis le 15 septembre, M. Borletti et M. Dal Fabro me demandent avec insistance, par lettres et télégrammes, de venir à Rome afin d'apporter au Duce les résultats financiers de l'exposition d'art italien.

Ci-joint une lettre de M. Borletti en date du 7 octobre dans laquelle il me fait une proposition financière à l'égard de M. Mussolini qu'il nous est matériellement impossible d'accepter. Je ne peux évidemment pas, comme fonctionnaire français, aller apporter de l'argent au gouvernement italien : Borletti ne s'en est pas très bien rendu compte.

J'ai reçu également un matin un télégramme de M. Dino Alfieri me convoquant à une audience du Duce.

J'ai montré tous mes documents à mon ministre et au cabinet du président du Conseil, et j'ai expliqué que je n'irai à Rome que si on m'en donnait l'ordre, car il me paraît inutile, à l'heure présente, que ma visite donne lieu à des communiqués qui pourraient être fâcheusement interprétés chez nous par une partie de l'opinion publique. En effet, peu de gens comprendraient qu'au moment où Genève déclare le blocus économique et financier, j'aie, officiellement, mettre plusieurs centaines de milliers de francs, résultats de l'Exposition à la disposition du comité Italia-Francia¹⁴⁵⁰.

Dans la lettre de Huisman, la référence à l'opinion publique française nous semble primordiale. Elle montre que l'attitude des Français à l'égard de l'Italie fasciste est bien dictée par des considérations extérieures, même si la nécessité de faire front face à Hitler et la volonté de préserver la paix sur le continent européen justifiaient une certaine indulgence de la classe politique française à l'égard de l'Italie mussolinienne¹⁴⁵¹.

Une certaine indulgence française vis-à-vis du régime italien

Le concept de latinité, porté par les Comités franco-italiens

Les articles récents des historiens Christophe Poupault¹⁴⁵² et Marie-Anne Matard-Bonucci ont été précieux pour appréhender le concept de latinité, qui

¹⁴⁵⁰ Extrait de la Lettre de Georges Huisman à Monsieur de Chambrun, ambassadeur de France en Italie, Paris le 19 octobre 1935, AFH.

¹⁴⁵¹ Pierre Milza, *op. cit.*, p. 129sq. À l'exception des communistes, Pierre Milza a montré en étudiant la presse de la période comment se négocie en 1935 un pari, même à contrecœur chez les socialistes, en faveur de l'entente franco-italienne, conjugué à la puissance du courant italophile, politique mais aussi culturel, exaltant l'idée des « sœurs latines ».

¹⁴⁵² Christophe Poupault est professeur d'histoire en classe préparatoire littéraire aux grandes écoles au lycée Mistral d'Avignon. Docteur en histoire en 2011 avec *L'Ombre des Faisceaux. Les voyages français dans l'Italie des Chemises noires (1922-1943)*, thèse codirigée par le professeur Didier Musiedlak (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense) et le professeur Emilio Gentile (Université de Rome-La Sapienza), http://telemme.mmsh.univ-aix.fr/membres/Christophe_Poupault, consulté en février 2014.

s'épanouit au nom du rapprochement franco-italien et dont l'exposition d'art italien et les productions culturelles afférentes portent la trace.

Christophe Poupault situe la renaissance de la notion de latinité au moment du renversement des alliances de la Grande Guerre en 1915. Renaissance portée et justifiée selon lui par des « champions » nationaux, les écrivains Barrés (1862-1923) et d'Annunzio (1863-1938), suivis par des hommes de lettres français nés dans les années 1870 et proches ou membres de l'Institut dans les années 1930. En 1935, l'académicien Henry Bordeaux (1870-1963)¹⁴⁵³ en constitue un archétype. Poupault montre comment ce concept de latinité est défendu par le Comité France-Italie – à l'œuvre dans le cadre de l'exposition parisienne de 1935 – et dont il retrace l'histoire¹⁴⁵⁴.

Le rôle du Sénateur Borletti

Recréé à Paris en 1926, le Comité France-Italie est dirigé par l'académicien Pierre de Nolhac (1859-1936)¹⁴⁵⁵ à partir de 1929, alors que vient de paraître son livre *Le Testament d'un latin*¹⁴⁵⁶. L'académicien fait de France-Italie, l'organe le plus influent auprès des hommes politiques, diplomates, militaires et intellectuels favorables à l'entente durable entre les deux pays latins¹⁴⁵⁷. Dans sa mouvance, le sénateur Borletti, industriel milanais, crée en 1933 son pendant italien à Milan, le Comité Italia-Francia, avec des membres communs de part et d'autre des Alpes. Les pages qui précèdent l'avant-propos dans les catalogues de l'exposition indiquent ainsi le rôle organisateur du Comité Italia-Francia dans ces événements:

L'exposition d'art italien ancien et moderne
Est placée sous le haut patronage de Sa Majesté le roi d'Italie et de M. Albert
Lebrun, président de la République française.
Organisée sous les auspices du sous-secrétariat d'État italien à la Presse et à la
Propagande par le comité Italia-Francia, par la réunion des Musées nationaux et par
la Ville de Paris¹⁴⁵⁸.

¹⁴⁵³. <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/henry-bordeaux>

¹⁴⁵⁴. Christophe Poupault, « L'esprit latin à l'épreuve des relations internationales. Renaissance latine et espoir d'alliance franco-italienne (1915-1940) », *Silène*, Paris, Centre de recherche–Université de Paris-Ouest–Nanterre, 2012, http://www.reKvue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=111, consulté en février 2014.

¹⁴⁵⁵. Pierre de Nolhac figure parmi les membres du comité d'honneur en France de l'exposition de 1935. Après des études de lettres à la Sorbonne et à l'École des hautes études, Pierre de Nolhac soutint en 1892 une thèse sur Pétrarque et l'humanisme. Il part ensuite à l'École française de Rome. Entré comme conservateur adjoint au musée de Versailles en 1887, il y est nommé conservateur en titre de 1892 à 1920, date à laquelle il prend la direction du musée Jacquemart-André. Il enseigne à l'École du Louvre et est l'auteur de nombreux ouvrages d'histoire moderne. Pierre de Nolhac est élu académicien en 1922, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/pierre-de-nolhac>, consulté le 20 février 2014.

¹⁴⁵⁶. Pierre de Nolhac, *Le Testament d'un latin*, Paris, Éditions du raisin, 1928.

¹⁴⁵⁷. À l'été 1934, le comité comptait environ 1 750 adhérents. Dans l'annuaire de 1935-1936, on dénombrait 17 membres de l'Académie française, 7 membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 19 membres de l'Académie des sciences, 3 membres de l'Académie des beaux-arts, 4 membres de l'Académie de médecine et 18 membres de l'Académie royale d'Italie (Comité France-Italie, annuaire 1935-1936, Dijon, Imprimerie Darantière, 1937). Même si certaines personnalités étaient membres à la fois de l'Académie française et d'une autre académie, cette proportion importante d'académiciens prouvait l'intérêt réel suscité par le rapprochement franco-italien parmi les intellectuels renommés, voir Christophe Poupault, *op. cit.*, notes 12 et 13.

¹⁴⁵⁸. Georges Huisman, *L'Art Italien des XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, voir annexe.

Borletti et Jouvenel sont les présidents du comité général d'organisation. Les vice-présidents sont Georges Huisman et le directeur général des Beaux-Arts du royaume d'Italie, M. Tricarico, personnalité complètement inexistante dans les documents consultés. Le sénateur Borletti est en réalité le « régent » italien de toute l'entreprise, si ce n'est l'un des principaux financeurs de cette propagande culturelle du régime mussolinien, comme a voulu le montrer l'exposition récente de l'ENSA de Bourges. Comme nous venons de l'évoquer, sa puissance financière est importante et le mécène est à l'origine d'une donation, en 1935, d'œuvres d'art contemporain italien à la France¹⁴⁵⁹. Henri Verne précise ainsi dans le rapport des musées nationaux : « Parmi les œuvres nouvelles entrées au musée du Jeu de Paume une place particulière doit être réservée au don du sénateur Borletti, qui offrit à la France dix peintures, trois sculptures et six gravures. Cet ensemble d'artistes italiens ayant figuré à l'exposition a complété heureusement les collections italiennes du musée, déjà riches en œuvres de qualité¹⁴⁶⁰. » Le 23 décembre 1935 au Jeu de Paume, le directeur des Musées nationaux inaugure avec Georges Huisman l'exposition présentant les œuvres nouvelles entrées au musée, soit par achats, soit par dons (trente-sept peintures, neuf sculptures, dix dessins et gravures)¹⁴⁶¹. Sont présentes les œuvres données par le sénateur Borletti, aujourd'hui dans les collections du Centre Pompidou:

L'école italienne n'est pas moins favorisée. Outre de judicieux achats qui introduisent au musée une grande toile, *La mère et la fille* de Severini, une nature morte de Tosi, le *Saint Georges* de Maraini, la *Chinoise* de Dario Viterbo, la singulière tête de femme de Fazzini, un don du sénateur Borletti offre au musée une collection particulièrement estimable de toiles, de gravures et de sculptures d'artistes italiens. Notons dans cette collection la *Pensionnaire* de Vagnetti, la *Petite fille* de Marussig, le *Taureau* de Ferrazzi, la *Sainte Conversation* de Ceracchini, des œuvres de Celestini, Vellain, Marini et Messina¹⁴⁶².

L'exposition est accompagnée de publications qui sont autant de signes de cette exaltation, conjoncturelle, de la latinité en France. Pour certaines d'entre elles repérées dans la bibliothèque de Georges Huisman à Valmondois, les travaux de Marie-Anne Matard-Bonucci¹⁴⁶³ permettent de les situer dans leur contexte. L'historienne a étudié en effet la littérature de voyage des intellectuels français sur la période. À partir des récits, elle constate une certaine indifférence au régime mussolinien du fait de la prégnance du mythe de l'Italie éternelle et de l'impression ressentie par les Français selon laquelle leurs amis italiens n'apparaissent pas comme endoctrinés. Cette « cécité sélective » des voyageurs français est d'autant plus paradoxale que les constructions impulsées par le Duce affectent réellement le

¹⁴⁵⁹. L'exposition de Bourges présentait trois donations en lien avec le rapprochement franco-italien : deux au Jeu de Paume, en 1932 de l'industriel milanais Carlo Frua De Angeli et en 1935 du Sénateur Borletti, et une en 1935 aussi au musée de Grenoble, qui est à l'époque le fleuron français du musée d'art contemporain et dont l'action volontariste du conservateur Andry-Farcy est soutenue par Georges Huisman.

¹⁴⁶⁰. *Rapport sur l'administration et la conservation des musées nationaux pendant l'année 1935*, op. cit., p. 8.

¹⁴⁶¹. « Au Jeu de Paume », *Beaux-Arts*, 27 décembre 1935.

¹⁴⁶². *Ibid.*

¹⁴⁶³. Auteur notamment de *L'Italie fasciste et la persécution des juifs*, Paris, Perrin, 2007.

paysage urbain et que les chantiers de l'Italie nouvelle sont relayés par la propagande à l'intérieur du pays comme à l'étranger. Son étude montre que le regard des écrivains passe, d'une certaine façon, à côté de l'Italie contemporaine: « Le voyageur en Italie part moins pour découvrir le pays que pour le retrouver¹⁴⁶⁴. » Cependant, selon l'âge des écrivains, alors que le régime arrive à maturité, l'historienne décèle une vision partagée: celle des intellectuels français, souvent proche de la génération de Barrès, soutien manifeste du fascisme italien d'un côté, et de l'autre, celle de reporters, plus clairvoyants, comme Émile Schreiber : « Mais je n'ai pas été à Rome pour faire une enquête sur son histoire et son passé. Mussolini, avant son accession au pouvoir cherchait nettement à les faire oublier. Il déclarait alors que l'Italie n'était pas un musée. Aujourd'hui, ce même passé lui sert pour surexciter le patriotisme de ses compatriotes¹⁴⁶⁵. » Selon l'auteur, les réactions des intellectuels à l'invasion de l'Éthiopie séparent clairement le camp des sympathisants au régime, qui signent le manifeste des intellectuels pour la paix en Éthiopie rédigé par Henri Massis¹⁴⁶⁶, de celui des opposants décidés au régime mussolinien.

Si toutes les publications à l'occasion de l'exposition parisienne ne s'inscrivent pas dans une collusion explicite avec la propagande mussolinienne, certaines le font clairement. On le mesure avec exactitude dans la maison de Georges Huisman. Dans la bibliothèque de son ancien bureau se trouvent aujourd'hui encore, sobrement dédicacé au crayon pour le premier ouvrage, les trois volumes contemporains sur Rome de l'historien de l'art antique, aquarelliste et graveur, Pierre Gusman (1862-1941)¹⁴⁶⁷. Certes publiés dans le contexte du rapprochement franco-italien, ces ouvrages de littérature de voyage et d'archéologie, érudits et exhaustifs dans le goût du « Grand Tour », ne donnent nullement dans un quelconque opportunisme politique. La partie contemporaine, dans le troisième volume, ne fait la part belle ni au régime fasciste, ni à ses créations architecturales¹⁴⁶⁸. Les livres de Pierre Gusman ne figurent d'ailleurs pas dans le corpus de Marie-Anne Matard-Bonucci.

¹⁴⁶⁴. Marie-Anne Matard-Bonucci, « Intellectuels français en Italie fasciste », in Anne Dulphy, Yves Léonard et Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *Intellectuels, artistes et militants. Le Voyage comme expérience de l'étranger*, Bruxelles Bern Berlin [etc.] : P.I.E.-P. Lang, 2009, p. 29-47.

¹⁴⁶⁵. Émile Schreiber, *Rome après Moscou*, Paris, 1932. L'ouvrage est la compilation de reportages commandés par *L'Illustration*, cité par Marie-Anne Matard-Bonucci, *op. cit.*, p. 33-34. Journaliste et homme de lettres français, Émile Servan-Schreiber (1888-1967) fonde avec son frère Robert (1880-1966) le quotidien économique *Les Échos de l'exportation*. Allant régulièrement à l'étranger voir les fournisseurs de la maison familiale d'exportation *JJ Schreiber*, il en profite pour rédiger des chroniques sur la vie économique des régions qu'il traverse. Ces chroniques sont d'abord publiées dans *L'Illustration*, dont il devient un grand reporter, puis dans *Les Échos de l'exportation*.

¹⁴⁶⁶. Henri Massis, « Chefs : les dictateurs et nous, entretiens avec Mussolini, Salazar, Franco », Paris, Plon, 1939, cité par Marie-Anne Matard-Bonucci, *op. cit.*, p. 33. Henri Massis (1886-1970) est rédacteur en chef de la *Revue universelle*.

¹⁴⁶⁷. Pierre Gusman, *Rome. La Rome antique*, ouvrage orné de deux cent soixante héliogravures, Grenoble, B. Arthaud, 1934 ; *Rome. La Rome du Moyen Âge et de la Renaissance, la Rome moderne*, avec pastels, ouvrage orné de deux cent vingt-trois héliogravures, Grenoble, B. Arthaud, 1934 ; *Rome. La Cité du Vatican. Rome italienne et contemporaine*, pastels de l'auteur, Grenoble, B. Arthaud, 1935 ; Voir la notice de Hélène Dessales, « Pierre Gusman, dit Gusman », in Philippe Sénéchal, Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, 2009, mise en ligne de la notice le 25 juillet 2013, <http://www.inha.fr/spip.php?article2358>.

¹⁴⁶⁸. Pierre Gusman, *Rome. La Cité du Vatican. Rome italienne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 123-154. Si les lieux géographiques, comme le forum Mussolini, sont nommés, le commentaire de promenade archéologique est privilégié. Les aquarelles de l'auteur ne font pas non plus apparaître les transformations du paysage urbain.

Exemples d'actions de la propagande italienne

On trouve en revanche dans les papiers du directeur des Beaux-Arts, les publications de circonstance de l'écrivain et fonctionnaire des Beaux-Arts, Gabriel Faure (1877-1962)¹⁴⁶⁹, dont Marie-Anne Matard-Bonucci parle longuement en le considérant dans ce contexte comme « incontournable » dans ce contexte¹⁴⁷⁰. L'écrivain paraît réquisitionné par la propagande mussolinienne, figure à la fois politiquement docile et faisant autorité scientifiquement. Preuve en est, les éditions opportunément financées par le département d'État italien du tourisme¹⁴⁷¹. Gabriel Faure orchestre ainsi la nouvelle édition d'un beau livre collectif, *Le Visage de l'Italie*¹⁴⁷², initialement publié en 1929¹⁴⁷³. L'ouvrage rassemble les écrits de quatorze écrivains français sur les régions italiennes, certains nés sous le Second Empire, d'autres dans la première décennie de la III^e République¹⁴⁷⁴. Ils appartiennent bien à cette génération de Maurras et d'Annunzio (le plus jeune est âgé de 51 ans, le plus âgé de 82 ans). Parmi eux, trois sont académiciens en 1935¹⁴⁷⁵, quatre font partie du comité d'honneur en France de l'exposition de 1935 et sept du corpus de Marie-Anne Matard-Bonucci. La nouvelle édition opportuniste du *Visage de l'Italie* se justifie par l'ajout d'une préface inédite de Mussolini:

Pour cette splendide collection du *Visage de l'Italie* dont l'heureuse et aimable initiative est due à M. Gabriel Faure, une seule préface conviendrait : celle de Gabriele

¹⁴⁶⁹. Écrivain, Gabriel Faure (1877-1962) est fonctionnaire de l'administration des Beaux-Arts et termine sa carrière comme inspecteur général des Beaux-Arts. Il est membre du comité d'honneur en France de l'exposition d'art italien – ancien et moderne – en tant qu'inspecteur général des Monuments historiques. Marie-Anne Matard-Bonucci le présente comme le chef de file des écrivains voyageurs en Italie. Il a publié notamment *Aux lacs italiens : Côme, Majeur, Lugano, Orat, Varèse, Iséo, Garde*, Grenoble, Rey, 1913 ; *Heures d'Italies*, Paris, Ed. Fasquelle, 1919 ; *Villes d'art de l'Italie du Nord*, Grenoble, 1926.

¹⁴⁷⁰. Gabriel Faure, sépias de Louise Vitry, *Pages Romaines*, Paris, Editions des Horizons de France, 1938. Trois publications ont été vues à Valmondois, deux manifestement de propagande et ce dernier ouvrage dédié : « À monsieur et à madame G. Huisman, en hommage dévoué. Gabriel Faure. » Marie-Anne Matard-Bonucci ne retient pas ce livre, récit de voyage dans l'Italie éternelle, publié plus tard et conçu dans la pure tradition romantique en une suite de promenades de l'auteur agrémentées de tableaux : « Jardins romains », « Le rossignol de Saint Onuphre », « Dans les ruines d'Ostie », « Printemps romain », « Au tombeau de Cynthie », « Promenade avec Stendhal », « Sous les pins de la villa Mattei », « Octobre à Frascati », « Sur la tombe de Keats ».

¹⁴⁷¹. Les copyrights imprimés sur les ouvrages trouvés chez G. Huisman sont écrits en anglais (« Italian State Tourism Department ») ou en allemand (« Ente Nazionale Industrie Turisitische »).

¹⁴⁷². Gabriel Faure, introduction de Mussolini, *Le Visage de l'Italie*, Roma, Ente nazionale Industrie Turistiche, 1934.

¹⁴⁷³. « À l'occasion du nouveau tirage de ce volume, nous rappelons aux lecteurs qu'il fut publié à Paris, en 1929, et que la plupart des écrivains français qui y ont collaboré parlèrent des diverses provinces d'après des voyages et des souvenirs remontant parfois à de longues années. Comme pour le volume du *Visage de la France*, l'éditeur du *Visage de l'Italie* n'avait songé à célébrer les beautés naturelles et les principaux monuments de notre pays ; c'était une sorte d'hommage des plus grands écrivains français à la terre latine telle qu'ils l'avaient vue et aimée. Qu'on ne s'étonne donc pas que dans ce volume, il n'ait pas été possible de tenir compte de tous les récents changements que l'Italie, ses cités et même parfois ses paysages ont subis en ces dernières années. Nous avons seulement rectifié quelques erreurs matérielles et quelques inexactitudes », *ibid.*

¹⁴⁷⁴. Dans l'ordre de publication, ce sont : Henry Bordeaux (1870-1963) : Piemont et Ligurie ; Jean-Louis Vaudoier (1883-1963) : Lombardie ; Gérard d'Houville, pseudonyme de Marie de Héredia de Régner (1875-1963) : Vénétie ; Gabriel Faure (1877-1962) : Émilie ; Paul Bourget (1852-1935) : Toscane ; Georges Goyau (1869-1939) : Ombrie ; Maurice Mignon (1882-1962) : Abruzzes ; Pierre de Nolhac (1859-1936) : Rome et Latium ; Henry de Régner (1864-1936) : Naples et Campanie ; Eugène Marsan (1882-1936) : Italie méridionale ; Marcelle Vioux (sd) : Sicile ; Paul Guitton (1842-1944) : Sardaigne ; Ernest Lémonon (1878-1956) : Vénétie Tridentine ; Marcel Boulenger (1873-1932) : Vénétie Julienne.

¹⁴⁷⁵. Henry Bordeaux (1919), Jean-Louis Vaudoier (1950), Pierre de Nolhac (1922), Henri de Régner (1911), <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/>, consulté en février 2014.

d'Annunzio, mais je tiens aussi à ce que cette publication ne s'achève sans un mot de profond remerciement au nom de l'Italie.

Les grands écrivains français qui chantent la beauté des paysages et des cités d'Italie ont collaboré à une œuvre magnifique ; non seulement du point de vue littéraire et artistique, mais aussi du point de vue politique.

Il faut le connaître pour les comprendre.

Gabriel Faure rédige enfin une brochure touristique de la ville natale de Mussolini, Forlì en Romagne: *Au pays du Duce*. Dans ce fascicule dédié à son directeur¹⁴⁷⁶, les références au Duce relient le tempérament du chef du gouvernement italien aux paysages de sa région natale, qui en constitueraient la source.

La presse artistique a aussi largement couvert les expositions du Petit Palais et du Jeu de Paume. Nous avons déjà évoqué le texte « Remercions le Duce » de Raymond Escholier dans le guide-numéro spécial de la revue dirigée par René Huyghe, *L'Amour de l'Art*¹⁴⁷⁷. Raymond Escholier s'est bien rendu à Rome pour une audience avec Mussolini dans le cadre du montage de l'exposition. Se pliant au décorum entourant la personne de Mussolini, son texte revêt cependant un caractère protocolaire, avec les remerciements d'usage au chef du gouvernement italien. D'autres articles participent en revanche d'une propagande explicite en faveur de l'Italie fasciste. *L'Art vivant* consacre son numéro du mois de mai à la peinture italienne¹⁴⁷⁸, confiant à plusieurs rédacteurs les différentes périodes ou écoles¹⁴⁷⁹. Évoquant un mariage d'amour et de raison au début de sa préface, le rédacteur en chef l'achève par un hommage appuyé à l'Italie mussolinienne:

Mais il y a l'Italie d'aujourd'hui ? De tout objet, de tout sentiment, il faut, pour l'apprécier, savoir bannir le pittoresque. Parce que de mauvais photographes, des cinéastes pressés, nous ont transmis du Duce des visages courroucés ou des gestes en apparence menaçants, nous avons longtemps cru que cet homme était capable d'obéir à la fureur. On sait maintenant que la force du Duce vient de sa placidité, de sa sagesse.

Un chef, si énergique soit-il, ne provoque pas une renaissance artistique, même s'il la commande. Mais un homme tel que le Duce, qui établit son pouvoir par le redressement moral d'un peuple, peut créer une température, un climat favorables à l'éclosion des artistes. Il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître la grandeur de l'Italie, pour ne pas admirer ses peintres qui ont retrouvé, d'emblée, après des siècles d'ignorance, ce sens de l'espace, que communique aux génies italiens le spectacle d'une lumière créatrice. Les usines naissent logiques, comme les tableaux et les sculptures. La grandeur est aussi contagieuse que la lâcheté. En Italie, la grandeur seule est permise.

¹⁴⁷⁶. « À Monsieur Georges Huisman en hommage dévoué Gabriel Faure », Gabriel Faure, *Au pays du Duce*, Ente Nazionale Industrie Turistiche Ferrovie dello Stato, décembre 1934.

¹⁴⁷⁷. « Histoire-Guide de l'art italien à l'exposition du Petit Palais », numéro spécial de *L'Amour de l'art*, Paris, 1935.

¹⁴⁷⁸. *L'Art vivant*, n° 193, mai 1935.

¹⁴⁷⁹. Jacques Guenne, « L'école ombrienne » ; « Léonard de Vinci », p. 41 & 47-49 ; Bernard Champigneulle, « La peinture siennoise », p. 42 ; Claude Roger-Marx, « L'art toscan », p. 44-46 ; Laure Morgenstern, « L'école de Padoue. L'école de Parme », p. 50 ; Georges Grappe, « La peinture vénitienne », p. 51-54 ; Maximilien Gauthier, « L'école bolognaise, le Caravage et la suite », p. 55-56 ; Waldemar George, « L'art italien de notre temps et la renaissance du pathétique italien », p. 57-58, in *L'Art vivant*, mai 1935.

L'effort que ce peuple tente, aujourd'hui, est, dans l'ordre social, aussi important que celui accompli, dans l'ordre intellectuel, par les artistes de la Renaissance ; Il ne faut pas emprunter à un peuple ses accessoires ni ses vêtements. Que le spectacle de quatre siècles de génie italien reconforte nos peintres par l'émulation du parfait.

Que l'exemple du redressement actuel de l'Italie nous suggère de grouper au plus tôt les forces vives d'un pays qui, pour l'art, n'eut jamais de siècles silencieux, mais qui sembla avoir perdu, dans sa vie nationale, jusqu'à la force de s'indigner¹⁴⁸⁰ ?

Surtout, dans ce même numéro, l'article consacré à l'art contemporain italien est confié au critique Waldemar George¹⁴⁸¹. Sa conclusion révèle la réelle fascination de l'auteur pour le fascisme. Il y développe un argument caché (souvent utilisé par les défenseurs du régime mussolinien) la lutte contre le bolchévisme, accusé d'avoir uniformisé et aliéné la production artistique.

On a dit et redit que l'art italien de notre temps échappait à la servitude de la peinture de chambre, qu'il se vouait aux grandes compositions, qu'il s'acheminait vers l'ordre monumental. On n'a pas dit assez à quelles causes on devait attribuer sa récente conversion à l'humain. On n'a pas dit pourquoi l'homme du fascisme, l'homme qui secoue le joug de la fatalité, qui croit au libre arbitre, à la faculté d'autodisposition, à sa mission sacrée, peut se soumettre à la loi du groupe, sans aliéner sa personnalité, sans se dissoudre dans la masse anonyme, sans devenir une machine, un pion sur l'échiquier, un producteur et un consommateur.

L'Art vivant ouvre donc consciemment sa tribune à un critique qui a rencontré Mussolini en mars 1933, conçu à son attention un « plan idéal d'art fasciste fondé sur l'art romain »¹⁴⁸² et qui, avec les encouragements du Duce, publie en 1936 *L'Humanisme et l'idée de patrie*¹⁴⁸³. Pour contrebalancer un tel parti-pris, mais seulement deux mois plus tard (dans son numéro d'été et alors que l'exposition se termine), *La revue* confie cette fois la critique de l'exposition du Jeu de Paume à un critique plus politiquement modéré, Maximilien Gauthier, qui écrit un article non partisan¹⁴⁸⁴. Enfin, en confiant les critiques des deux expositions à Camille Mauclair (1872-1945), *L'Art et les artistes* fait un choix rédactionnel clairement sympathisant¹⁴⁸⁵. À cette date, le critique s'est coupé avec l'art de son temps et non seulement expose un antimodernisme mais évolue jusqu'à « soumettre ouvertement l'histoire de l'art aux impératifs de l'idéologie fasciste », comme l'explique Dominique Jarrassé¹⁴⁸⁶.

¹⁴⁸⁰. Jacques Guenne, « Les visages de l'Italie », *L'Art vivant*, mai 1935.

¹⁴⁸¹. Waldemar George, « L'art italien de notre temps et la renaissance du pathétique italien », *L'Art vivant*, mai 1935.

¹⁴⁸². Waldemar George, « Une entrevue avec M. Mussolini », *La Revue mondiale*, n° 5, 1^{er} mai 1933, cité par Yves Chevretil Desbiolles, « Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste », *Archives juives*, 2, 2008, vol. 41, p. 101-117 www.cairn.info/revue-archives-juives-2008-2-page-101.htm, consulté en mars 2014.

¹⁴⁸³. *L'Humanisme et l'idée de patrie*, Paris, Fasquelle, 1936, coll. Bibliothèque Charpentier.

¹⁴⁸⁴. Maximilien Gauthier, « L'art italien moderne au musée du Jeu de Paume », *L'Art vivant*, juillet-août 1935.

¹⁴⁸⁵. Camille Mauclair, « L'art italien au Petit Palais », *L'Art et les Artistes*, n° 159, juillet 1935 ; « L'art italien des XIX^e et XX^e siècles au Jeu de Paume », *L'Art et les Artistes*, n° 161, Novembre 1935.

¹⁴⁸⁶. Dominique Jarrassé, « Camille Mauclair », notice biographique et étude critique, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, <http://www.inha.fr/spip.php?article2447>, consulté en mars 2014.

Un immense succès public

Cet événement italien à Paris rencontre un succès public très important. Le 1^{er} juin 1935, à mi parcours, Raymond Escholier évoque plus de cent mille visiteurs au Petit Palais : « Jamais de mémoire d'homme, une manifestation artistique, en France ou à l'étranger, n'a obtenu un succès comparable à celui de l'exposition d'art italien. Jamais on avait vu cent mille visiteurs à dix francs¹⁴⁸⁷. » Le 4 octobre 1936, pour le seul musée du Jeu de Paume, Henri Verne (1880-1949)¹⁴⁸⁸ évoque le « succès important et exceptionnel pour une exposition d'art moderne, cent dix-huit mille personnes visitèrent cette exposition et quatre éditions successives du catalogue furent épuisées¹⁴⁸⁹ ». Nous ne disposons pas de données chiffrées concernant la diffusion des revues, livres et nouvelles éditions d'ouvrages, publiés à l'occasion. Ils participent assurément d'une propagande moderne, initiée par le régime mussolinien, avec une force de frappe inconnue jusqu'à présent pour un tel événement. Les recettes importantes de l'exposition¹⁴⁹⁰, permettant au sénateur Borletti d'envisager une exposition d'art français en Italie, conforte l'entreprise propagandiste. Le succès public crée aussi une sorte d'étalon, à la fois référence et modèle pour l'exposition de 1937 à venir. Il permet à Raymond Escholier de se féliciter par voie de presse: « Henry de Jouvenel, Georges Huisman et moi-même, qu'on traita si vertement d'optimistes quand nous parlâmes de la possibilité de toucher à Paris un aussi vaste public qu'à Londres, voici que l'heure non seulement nous donne raison, mais encore dépasse de beaucoup nos ambitieuses précisions¹⁴⁹¹. »

Ce succès international et populaire conforte aussi les nouvelles problématiques d'une muséographie¹⁴⁹² moderne. Pascal Ory retient l'exposition Van Gogh de René Huyghe en 1937 comme parangon de cette ère nouvelle. Le souci documentaire pour une pédagogie populaire du conservateur et les débats que la conception de l'exposition suscite au sein du monde de l'art donnent à celle-ci son caractère innovant¹⁴⁹³. En revanche, le signe d'une appétence du public, de son désir de connaissance d'un patrimoine partagé à l'échelle européenne, s'illustre dans le succès

¹⁴⁸⁷. Raymond Escholier, « L'art italien triomphe au Petit Palais », *L'Illustration*, 1^{er} juin 1935, p. 178.

¹⁴⁸⁸. Henri Verne (1880-1949) est le directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre depuis 1925. Il succède à Jean d'Estournelles de Constant (voir *supra*). Au cours de son mandat, il crée le laboratoire d'études scientifiques, conduit le réaménagement du Louvre sur la base du Plan Verne de 1927, élaboré avec les architectes Camille Lefèvre, Albert Ferran et Jean-Jacques Haffner et dont les différentes phases s'enchaîneront de 1922 à 1952. Il met en place le plan de protection et d'évacuation des œuvres d'art en temps de guerre. Admis à la retraite en 1940, il sera remplacé par son adjoint Jacques Jaujard à la direction des Musées nationaux, source : Fichier « Personnel » de la DMN, consulté sur place le 10 avril 2012.

¹⁴⁸⁹. Henri Verne pour le ministère de l'Éducation nationale, « Rapport sur l'administration et la conservation des musées nationaux pendant l'année 1936 », *Journal officiel de la République française*, 4 octobre 1936.

¹⁴⁹⁰. Les comptes de l'exposition font apparaître un bénéfice français de 200 000 francs et une proposition de mécénat du Comité Francia-Italia de 300 000 francs, voir annexe.

¹⁴⁹¹. Raymond Escholier, *L'Illustration*, 1^{er} juin 1935.

¹⁴⁹². Pascal Ory remarque que le mot muséographie est entendu entre-deux-guerres, non plus dans son sens ancien de « description des musées » (XVII^e siècle), mais dans celui de la science de leur organisation (architecture, aménagement et animation). Après-guerre, la terminologie anglo-saxonne « muséologie » est privilégiée in Pascal Ory, *La belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 255.

¹⁴⁹³. *Ibid.*, p. 255-258.

de l'exposition d'art italien de 1935. Henri Verne le décrit ainsi dans la conclusion de son rapport pour l'année 1935:

Les expositions organisées par nous, avec une expérience qui s'accroît sur les initiatives très heureuses de mes divers collaborateurs, prennent une importance publique et une valeur éducative reconnues. Elles forment une sorte de musée renouvelé, qui attire l'attention du public même le plus inattentif aux musées réguliers, et chacune prend le caractère d'une expérience révélatrice par des rapprochements d'œuvres, des comparaisons d'une grande portée ou par l'épreuve à laquelle elle soumet une partie ou la sélection de l'œuvre d'un artiste. Nous nous efforcerons de ne pas limiter ces efforts, tant qu'ils seront possibles, à l'œuvre des peintres.

Nous devons beaucoup dans ces entreprises aux diplomates français et étrangers et à nos collègues provinciaux et étrangers qui ont bien compris la portée de ces expériences et les résultats des enseignements qu'elles apportent à tous les musées et tous les pays.

Aussi avons nous dû procéder par échanges, afin de faciliter en retour aux musées étrangers des expositions conçues dans le même esprit et qui ont été remarquables et souvent retentissantes. Nous vous remercions, monsieur le ministre¹⁴⁹⁴, d'avoir approuvé nos prêts à nos collègues étrangers, et si le renom des musées français, ni celui de l'art français, n'ont jamais rien perdu à ces échanges, nous avons conscience que nous devons vous les proposer en ne laissant pas sortir de nos musées les chefs-d'œuvre qui en constituent pour les visiteurs, l'essentiel, ni les œuvres qui courraient le risque de se détériorer¹⁴⁹⁵.

L'éphémère rapprochement franco-italien balaie tout aussi vite l'indulgence de la plus grande partie de l'opinion publique française à l'égard du régime mussolinien. Selon Pierre Milza, le succès de l'exposition a cependant changé le regard français sur l'Italie et son peuple, le considérant bien davantage sur un pied d'égalité¹⁴⁹⁶. Le succès artistique populaire a rayonné en province comme à l'étranger, transcendant les critères idéologiques. En ce printemps 1935, la France veut croire à la paix, se veut encore légère, mais combative pour la culture pour tous. D'où cette merveilleuse proposition de la « journée Huisman » imaginée par Léger au détour d'un courrier au directeur des Beaux-Arts, réclamant des prix spéciaux en faveur des étudiants pour la visite de l'exposition d'art italien, dont il juge le billet d'entrée hors de prix. Dans sa lettre, toute idée de résistance idéologique est absente, à moins que la dimension menaçante du fascisme ne soit pas prise au sérieux. On devine cependant qu'il n'est pas dupe de la « machinerie » propagandiste et financière de l'opération.¹⁴⁹⁷ Dans sa réponse, Huisman est dans le compromis, informant que les « nécessités matérielles » ont contraint à « ne donner aucune entrée de faveur pendant le premier mois », mais qu'il y sera remédié et qu'en attendant, pour ses élèves, s'il veut bien téléphoner à l'un de ses collaborateurs une solution sera trouvée¹⁴⁹⁸.

¹⁴⁹⁴ . Le rapport d'Henri Verne est approuvé par Jean ZAY avant sa publication au *Journal officiel*.

¹⁴⁹⁵ . Henri Verne, « Rapport sur l'administration et la conservation des musées nationaux pendant l'année 1936 », *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁹⁶ . Pierre Milza, *op. cit.*

¹⁴⁹⁷ . Lettre de Fernand Léger à Georges Huisman, le 3 juin 1935, AFH.

¹⁴⁹⁸ . Réponse de Georges Huisman à Fernand Léger le 5 juin 1935, AFH.

Chapitre 3

Leurs Majestés britanniques en France (1938)

Du 19 au 22 juillet 1938, la France accueille dans la liesse le jeune roi récemment couronné du Royaume-Uni Georges VI (1896-1952) et son épouse, la reine Elisabeth (1900-2002). Dans un contexte de périls européens de plus en plus nombreux, montrer aux yeux du monde la persistance de l'entente cordiale de la France et de la Grande-Bretagne revêt une dimension symbolique exceptionnelle. Décidée en janvier 1938, cette visite est en effet un symbole à elle seule : elle commémore l'entente cordiale entre les deux pays, scellée en 1903 par le dernier voyage à Paris d'un souverain anglais, Edouard VII (1841-1910). La France est la première destination à l'étranger des nouveaux souverains, afin de souligner le caractère inaliénable de cette entente :

Cette confiance est aujourd'hui plus parfaite que jamais, et les Souverains britanniques, en choisissant si gracieusement la France pour but du premier voyage fait par eux, depuis leur avènement, hors de l'Empire, l'affirment et la renforcent encore. Fondée à la fois sur une communauté d'idées, de civilisation et de culture, elle repose aussi sur un commun et profond désir de maintenir la paix. L'amitié franco-anglaise ne menace aucun autre peuple. Si elle peut exercer une influence en Europe, elle souhaiterait l'employer à assurer, partout où cela paraîtra possible, une solution pacifique et équitable des conflits¹⁴⁹⁹.

D'après les reportages photographiques¹⁵⁰⁰, le faste de cette visite officielle rompt, par son style, avec les grands rassemblements publics orchestrés dans les pays totalitaires. Or la décoration de Paris, la conception et l'organisation des manifestations festives étaient une prérogative de la direction générale des Beaux-Arts¹⁵⁰¹. Dans la maison de Valmondois, les traces de cet événement sont nombreuses : un exemplaire numéroté de l'album d'apparat tiré à mille exemplaires offert à ses majestés (n°57)¹⁵⁰², des cartons d'invitation (programmes, menus, laissez-passer), une revue de presse quotidienne significative, quelques correspondances, etc. La présence de ces documents quelque soixante-dix ans après l'événement témoignait bien sûr de sa dimension, mais aussi de l'importance de l'investissement du directeur des Beaux-Arts. Les félicitations personnelles de Jean Zay à l'issue des

¹⁴⁹⁹. André Maurois, « L'amitié franco-britannique », *Aspects de la France*, ouvrage édité par le gouvernement français à l'occasion de la visite en France de leurs majestés britanniques le roi Georges VI et la reine Elisabeth, 19-22 juillet 1938, Paris, 1938.

¹⁵⁰⁰. La numérisation dans Gallica des quotidiens nationaux *Le Petit Parisien* ou *Le Figaro*, ainsi que de la revue hebdomadaire socialiste *Le Populaire*, permet de voir des photos de presse de l'événement.

¹⁵⁰¹. Dans une note manuscrite, Georges Huisman se souvient de cette mission avec fierté, « Notes manuscrites en vue d'une interview radiophonique à l'occasion du nouvel an », env. 1^{er} janvier 1950, AFH.

¹⁵⁰². L'album n'a pas de titre propre, mais porte la dédicace suivante en page de titre : « Cet ouvrage a été édité par le gouvernement français à l'occasion de la visite en France de leurs majestés britanniques le roi Georges VI et la reine Elisabeth, 19-22 juillet 1938 », *op. cit.*, AFH.

festivités, relayées vers l'ensemble de l'administration des Beaux-Arts dans la presse¹⁵⁰³, sont venues le confirmer¹⁵⁰⁴ :

Mon Cher Directeur Général,

Je tiens à vous exprimer ma gratitude personnelle pour les magnifiques résultats que vous avez obtenus lors de la visite des souverains britanniques à Paris.

Leurs Majestés ont prié le gouvernement de transmettre leurs félicitations à tous ceux qui ont collaboré à la grandeur et à la beauté de cette réception.

Vous étiez au rang de ceux-là.

Les décorations de Paris, les différents spectacles, et en particulier le gala de l'Opéra, le déjeuner de la Galerie des Glaces, et l'admirable après-midi de Versailles, sont votre œuvre.

Vous savez combien ces fêtes, cérémonies et solennités ont servi la cause de l'amitié franco-britannique.

En vous remerciant à nouveau de la part prépondérante que vous avez prise dans toute cette organisation, je vous prie d'agréer, mon Cher Directeur Général, l'expression de mes sentiments les meilleurs¹⁵⁰⁵.

Le témoignage de Jean Zay dans *Souvenirs et solitude* a d'ailleurs représenté la première source et le premier élément de bibliographie ayant trait à l'événement¹⁵⁰⁶. Le récit de Jean Zay est celui d'un homme d'État, en accord avec la gravité politique du moment. Pour sa part, le secrétaire de la RMN, Pierre Schommer, en fait un récit plus léger, et même drôle en épinglant les vanités de son milieu professionnel¹⁵⁰⁷. La presse de l'époque constitue également une source riche par sa valeur descriptive, tant par le texte que par la photographie. Les études de l'événement par Richard Dubreuil¹⁵⁰⁸ et Martyn Cornick¹⁵⁰⁹ se sont attachées à mettre en avant le diptyque Guerre/Culture déployé lors de ce voyage. Le séjour est construit en effet sur un rythme binaire, alternant les commémorations ou revue militaires et les fêtes artistiques. La visite des souverains britanniques à Paris en 1938 était-elle une appropriation nouvelle par les démocraties européennes du rituel de la cérémonie

¹⁵⁰³. « Le ministre de l'Éducation nationale communique : M. Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale, transmettant les sentiments qu'ont bien voulu lui exprimer LL. MM. britanniques, le président de la République et le conseil des ministres, a adressé ses félicitations chaleureuses à ses collaborateurs de l'administration des Beaux-Arts qui, en assurant la décoration de Paris, la soirée de l'Opéra et la journée de Versailles avec le déjeuner de la galerie des Glaces, le concert de la chapelle et le divertissement du bosquet d'Apollon, ont organisé un ensemble de manifestations qui ont fait le plus grand honneur à la France », « Mr Jean Zay rend hommage à ses collaborateurs », *Le Petit Parisien*, 24 juillet 1938.

¹⁵⁰⁴. Au cours de sa visite, le roi remet une série de décorations aux maîtres d'œuvre de l'événement. Jean Zay est *Knight Grand Cross of the Royal Victorian Order* (chevalier grand'croix de l'Ordre royal de Victoria) et Georges Huisman *Knight Commander of the Royal Victorian Order* (chevalier commandeur de l'Ordre royal de Victoria), « Dernière heure. Les souverains britanniques à Versailles », *Le Journal des débats*, 22 juillet 1938.

¹⁵⁰⁵. Lettre de Jean Zay à Georges Huisman, Paris, le 29 juillet 1938, AFH.

¹⁵⁰⁶. Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, Paris, Belin, 2010, p. 478-483.

¹⁵⁰⁷. Pierre Schommer, *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, Paris, Éditions du CTHS, 2014, p. 33-46.

¹⁵⁰⁸. Richard Dubreuil, « La visite des souverains britanniques », in Janine Bourdin, René Rémond (dir.), *La France et les Français en 1938-1939*, Paris, Presses de La Fondation nationale des sciences politiques, 1978, p. 77-94, actes du colloque *La France sous le gouvernement Daladier, d'avril 1938 à septembre 1939* tenu à la FNSP les 4, 5 et 6 décembre 1975, vol. 2. Cette communication nous a été signalée par Pascal Ory.

¹⁵⁰⁹. Martyn Cornick, « War, Culture and the British Royal Visit to Paris, July 1938 », *Synergie Royaume-Uni et Irlande*, N°4, 2011.

publique, telle que la réclamait Keynes en 1936 ? De nouvelles formes sont-elles inventées et mises en œuvre à cette occasion ?

Contexte

Sous la présidence d'Albert Lebrun, la visite des souverains britanniques s'intègre dans un contexte politique et social français difficile. Elle a été décidée en janvier 1938¹⁵¹⁰ sous le quatrième cabinet Chautemps. Yvon Delbos est le ministre des Affaires étrangères, il occupe ce poste depuis le Front populaire¹⁵¹¹. Orchestrée par les diplomates – l'ambassadeur de Grande-Bretagne à Paris, Sir Eric Philipps (1875-1945), le conseiller aux Affaires étrangères de Sa Majesté, Sir Alexander Montagu Cadogan (1884-1968)¹⁵¹², et l'ambassadeur de France à Londres, Charles Corbin (1882-1970) –, la décision a été annoncée dans la presse le 9 février 1938. Un mois plus tard, le 12 mars, Hitler annexe l'Autriche. La visite officielle prend dès lors une dimension exceptionnelle. Elle a lieu du 19 au 21 juillet 1938¹⁵¹³ sous le troisième cabinet Daladier¹⁵¹⁴. Le député radical-socialiste Georges Bonnet (1889-1973)¹⁵¹⁵ est au quai d'Orsay, avant d'y être remplacé par Daladier lui-même le 13 septembre 1938¹⁵¹⁶.

Aux difficultés économiques et sociales internes, s'ajoutent les tensions internationales, qui divisent profondément la classe politique française entre « pacifistes » et « bellicistes »¹⁵¹⁷. La politique extérieure française peut être définie comme défensive¹⁵¹⁸, en réaction aux agressions des puissances fascistes, et en particulier nazie. Face à Hitler, l'anglophilie se répand partout en France, au sein de la classe dirigeante comme dans l'opinion publique. L'attitude à adopter vis-à-vis de l'Italie fasciste, malgré le parti pris anglais du rapprochement, crée en revanche des divisions internes d'une grande violence au sein des hommes politiques français, jusqu'à mener « à une guerre sans merci pendant l'hiver 1938-1939 » entre les

¹⁵¹⁰. Richard Dubreuil, *op. cit.*, p. 78

¹⁵¹¹. Yvon Delbos est ministre des affaires étrangères du 4 juin 1936 au 13 mars 1938 (démission du quatrième cabinet Chautemps le 10 mars 1938).

¹⁵¹². Au moment du voyage en juillet 1938, c'est le vicomte d'Halifax qui accompagne le roi à Paris, en qualité de secrétaire d'État aux Affaires étrangères.

¹⁵¹³. Prévue initialement le 19 juin, la visite est reportée d'un mois suite au décès de la mère de la reine Elisabeth, *in* Dubreuil, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵¹⁴. Du 10 avril 1938 au 13 septembre 1938, cabinet formé à l'issue du second cabinet Blum du 13 mars 1938 au 10 avril 1938, dans lequel Joseph Paul-Boncour était ministre des Affaires étrangères.

¹⁵¹⁵. Georges Bonnet, *Vingt ans de vie politique 1918-1938. De Clémenceau à Daladier*, Paris, Fayard, 1969. Le livre de mémoire de Georges Bonnet, proche de Léon Blum, s'arrête au printemps 1938 lorsqu'il part au Quai d'Orsay précisément et avant l'acheminement vers la guerre. Georges Bonnet était pacifiste et partisan en 1938 d'un rapprochement avec Mussolini, ce qui explique son évincement par Daladier dans son quatrième et dernier cabinet, du 13 septembre 1938 au 21 mars 1940.

¹⁵¹⁶. Édouard Daladier cumule alors la présidence du Conseil, mais il est aussi ministre de la Défense et ministre des Affaires étrangères jusqu'au 21 mars 1940.

¹⁵¹⁷. La lecture de *Souvenirs et Solitude* donne une bonne mesure de la violence au sein de la classe politique française, entre l'allégeance ou non à la politique étrangère des Anglais et entre italophiles et italophobes.

¹⁵¹⁸. René Girault, « La décision gouvernementale en politique extérieure », *in* Janine Bourdin et René Rémond (dir.), *Édouard Daladier, chef de gouvernement (avril 1938-septembre 1939)*. Selon Girault, cette attitude diplomatique de « défense » est conforme à l'influence militaire, qui prend en compte la situation démographique du pays et l'absence de revendications territoriales le concernant directement depuis la victoire de 1919.

italophobes (É. Daladier, A. Léger) et les italophiles (G. Bonnet, A. Monzie¹⁵¹⁹). Pour l'historien François Bedarida, cette mésentente française a pour conséquence de voir l'alliance entre Paris et Londres fonctionner sur un pied d'inégalité¹⁵²⁰. Elle a permis une ingérence britannique dans les affaires de politique intérieure française¹⁵²¹ et l'initiative anglaise de la visite des souverains en est une illustration – comme l'atteste le point de vue de l'ambassadeur de Grande Bretagne en France, que citent les deux historiens Dubreuil¹⁵²² et Cornick¹⁵²³ :

De prime abord, une telle visite semble devoir produire un effet des plus salutaires sur Hitler, Mussolini et Cie qui se représentent volontiers les rues de Paris ruisselant de sang ou en tout cas fort dangereuses. Une visite officielle pleinement couronnée de succès contribuerait sans doute à convaincre le peuple italien et le peuple allemand, mal informés, que la situation de la France n'est pas si noire, ou plus exactement si rouge, que leurs dirigeants ne leur donnent à penser¹⁵²⁴.

Programme

Dans ce contexte, les changements de gouvernement français des premiers mois de l'année 1938 – cabinets Chautemps, puis Blum et Daladier – amènent à repousser les préparatifs de la visite officielle des souverains britanniques au printemps 1938. Dès sa prise de fonction le 13 avril, Daladier décide d'un voyage à Londres, accompagné de Georges Bonnet et d'Alexis Léger pour la fin du mois (28-29 avril)¹⁵²⁵. C'est à son retour, au mois de mai que le gouvernement et les fonctionnaires concernés se mettent au travail. Jean Zay le note ainsi: « Je ne crois pas que jamais réception officielle ait été précédée de plus longs et de plus minutieux préparatifs. Pendant plusieurs mois une commission interministérielle, présidée par le vice-président du Conseil Chautemps, en étudia chaque détail. Le ministre de l'Intérieur Albert Sarraut, chargé de la sécurité, le ministre des Affaires étrangères Georges Bonnet, chargé du protocole, le ministre de l'Éducation nationale, chargé de la décoration de Paris et de l'organisation des fêtes, y siégeaient, entourés d'une nuée de fonctionnaires. Les ministres se fussent entendus aisément, mais leurs fonctionnaires, ombrageux et exigeants, entrechoquaient sans cesse des points de vue

¹⁵¹⁹. Dans *Souvenirs et solitude*, Jean Zay évoque ce profond désaccord entre lui et Monzie à l'occasion du livre que vient de faire paraître son prédécesseur à l'Éducation nationale, *Ci-devant* (Flammarion, 1941), voir Jean Zay, *op.cit.*, p. 144sq.

¹⁵²⁰. François Bédarida, « La gouvernante anglaise », *Édouard Daladier, chef de gouvernement*, p. 228-240.

¹⁵²¹. François Bédarida donne l'exemple de l'ingérence britannique dans le choix du ministre des Affaires étrangères de Daladier en mars 1938. Opposés à Joseph Paul-Boncour du précédent cabinet Blum car italophobe, les Anglais lui préfèrent l'italophile Georges Bonnet, soutien de leur politique de rapprochement avec l'Italie fasciste, *ibid.*, p. 238.

¹⁵²². Richard Dubreuil, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵²³. Martyn Cornick, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵²⁴. Lettre de Philips à Cadogan, 10 janvier 1938, Foreign Office FO/371/21606, traduction de Dubreuil et cité par Cornick : « I think the Paris visit would have an excellent effect internally and all classes would vie with one another in giving Their Majesties an enthusiastic reception. Externally it seems clear that the visit would produce a most healthy effect upon Hitler, Mussolini and Co., who like think that the streets of Paris are running in blood or at any rate very dangerous to walk about in. The visit would convince the ill-informed Italian and German peoples that the French situation was not as black, or rather red, as their masters try to paint. »

¹⁵²⁵. Pour le détail de ces journées, voir la biographie d'Élisabeth du Réau, *Édouard Daladier (1884-1970)*, Paris, Fayard, 1993, p. 234-239.

opposés, des réclamations inconciliables, brandissant au moindre mot le spectre de leurs responsabilités¹⁵²⁶. »

Dans ses papiers, Georges Huisman a conservé une série de trois notes datées du 12 au 19 mai 1938 qui définissent l'esprit de la réception. Approuvé par la présidence du Conseil, l'administration des Beaux-Arts doit alors mettre au point les festivités en deux mois. Comme il aime à le faire, Huisman travaillera vite et bien avec une équipe resserrée issue de son administration: un collectif des architectes en chef des bâtiments civils et palais nationaux, rejoint par les architectes en chef de l'Opéra, du Louvre et de Versailles réquisitionnés pour les festivités; les directeurs de l'Opéra, Jacques Rouché, et de l'Odéon, Paul Abram, concourent à la mise au point des spectacles vivants.

Le document le plus ancien date du 12 mai 1938. Le collectif des architectes en chef des bâtiments civils et palais nationaux (Bruneau, Carlu, Expert, Granet, Pacon, Ventre et Beaudouin) présente au directeur général des Beaux-Arts le « cahier des charges » validé de l'aménagement décoratif de Paris: *Sous le signe de la Paix*¹⁵²⁷. Le projet décrit l'entrée des souverains dans Paris, de la porte Dauphine au palais d'Orsay. Il fait symboliquement état des signes de la puissance française, comme autant d'offrandes déposées au passage du roi et de la reine d'Angleterre, dans une scansion en quatre *tempo*s: l'arrivée à la gare du Bois de Boulogne, où les souverains sont accueillis par la jeunesse et un lâcher de pigeons qui accompagne leur cortège du bois jusqu'à la place de l'Étoile. À l'Étoile, le deuxième temps fait la part belle au décor monumental et minéral, habité par les militaires des différents corps d'armée. Après la descente des Champs-Élysées pavoisés aux couleurs des deux pays et flanqués d'une foule en liesse, le troisième temps, au rond-point des Champs-Élysées, met en scène l'élégance parisienne, avec de belles figurantes, dans un décor de jets d'eau et de verdure¹⁵²⁸. Enfin le quatrième temps de la place de la Concorde est réservé à l'armée et au salut des villes de France sur la terrasse des Tuileries. Puis, franchissant le Pont de la Concorde, le cortège trouve un Paris intime au quai d'Orsay, réservé à la résidence royale et aux invités de leurs Majestés.

Confié à Jean Zay pour validation, le ministre transmet le document à la présidence du Conseil avec une annotation manuscrite contresignée: « Note indicative sur *l'esprit* des projets. Ces projets (croquis, dessins, plans) sont prêts pour être soumis à M. le Président du Conseil, dès qu'il le souhaitera. Jean Zay. » Le document revient à la direction des Beaux-Arts avec l'approbation de la présidence du Conseil: « Vu, d'accord sur l'esprit du projet. É. Daladier » et « D'accord sur le projet comme sur le lyrisme de la description. C. Chautemps ». Tapis de fleurs plutôt

¹⁵²⁶. Jean Zay, *op. cit.*, p. 343sq ou p. 478-483 dans la version poche. Jean Zay évoque les craintes et complications des fonctionnaires de l'Intérieur, traumatisés par l'attentat de Marseille le 9 octobre 1934, dans lequel furent assassinés le roi de Yougoslavie Alexandre I^{er} et le ministre des Affaires étrangères Louis Barthou.

¹⁵²⁷. Bruneau, Carlu, Expert, Granet, Pacon, Ventre et Beaudouin, « Parcours de la Porte Dauphine au Palais d'Orsay », *Mémoire de suggestions pour l'aménagement décoratif de Paris à l'occasion de la réception de leurs Majestés le roi et la reine d'Angleterre et de leur suite*, présenté à monsieur le directeur général des Beaux-Arts, le 12 mai 1938, voir annexe.

¹⁵²⁸. « Les premiers rangs des spectateurs sont réservés aux femmes habillées de toilettes claires et de chatoyantes étoffes printanières », *ibid.*, p. 7.

que forêts de baïonnettes en somme. Il reste difficile d'interpréter cette note. Révèle-t-elle l'inconscience de Huisman et du gouvernement sur le risque de guerre?

Sous le signe de la Paix.

À l'époque où les visites entre chefs d'États amis sont trop souvent des prétextes à l'exhibition d'un imposant appareil guerrier, il semble plus conforme aux aspirations françaises de placer « sous le signe de la Paix » cette visite royale qui promet de prendre un relief assez vif dans l'histoire.

Le pays de France vénère la beauté plus que la force et préférera accueillir la reine sur un tapis de fleurs plutôt que d'obséder le roi par une forêt de baïonnettes¹⁵²⁹.

Un compte rendu de deux réunions à la direction générale des Beaux-Arts, les 13 et 16 mai, apporte des précisions techniques au projet décoratif pour chaque « station » du séjour et le place sous la responsabilité coordinatrice du directeur des Beaux-Arts : « M. le directeur général des Beaux-Arts a été chargé, d'accord avec M. le directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris, d'étudier les conditions dans lesquelles pourront être décorés les différentes avenues et monuments de Paris situés sur le parcours qu'emprunteront les Souverains britanniques à l'occasion des fêtes qui leur seront offertes¹⁵³⁰. » Il répartit les responsabilités de chaque fonctionnaire de la DGBA. Le pavoisement est confié à l'administrateur du Mobilier national, Guillaume Janneau. La décoration est assumée par les seuls architectes de l'État. La ville de Paris prend en charge l'installation des éclairages et illuminations complémentaires et finance les décorations du Bois de Boulogne et de Bagatelle. Une place est réservée aux décorations privées aux abords du parcours:

Ministère des Affaires étrangères – décorations des jardins : M. Bruneau

Gare du bois de Boulogne : Pierre Sardou

Avenue Foch, place de l'Étoile, avenue des Champs-Élysées, Avenue Gabriel,

Gare des Invalides : Henri Pacon

Place de la Concorde et décoration de la Seine : Eugène Beaudouin

Rue Royale, grands boulevards, place de l'Opéra, rue de la Paix, Madeleine et Chambre des Députés ; surveillance de la décoration des quartiers avoisinants ; tour Eiffel, drapeaux et illumination : André Granet et Roger-Henri Expert

Place Vendôme et avenue de la Grande Armée et porte Maillot ; Invalides : André Ventre, Émile Aillaud

Signal devant la gare et lâcher de pigeon ; palais de Chaillot, Trocadéro et avenue Henri-Martin et/ou avenue Nicolas II (actuelle avenue Winston Churchill) : Jacques Carlu

Auxquels seront adjoints ultérieurement les architectes des institutions culturelles : Musée du Louvre : Albert Ferran

Opéra : Joseph Marrast

Palais de Versailles et tribune de la revue militaire : Patrice Bonnet.

[...]

La commission a estimé qu'il était indispensable que pour toutes les avenues où passeront les Souverains et les monuments publics la décoration soit effectuée par l'État. Pour les avenues et rues adjacentes la décoration pourrait être affectée par des associations

¹⁵²⁹. Bruneau *et al.*, *ibid.*

¹⁵³⁰. Note du 16 mai 1938, Décoration de Paris à l'occasion de la visite des souverains anglais, AFH.

privées mais sous la surveillance de la commission afin d'assurer l'amitié et l'harmonie de toute la décoration de la capitale et avec une subvention éventuelle de l'État¹⁵³¹.

Le 19 mai 1938, une note de Huisman au président de la commission interministérielle établit la liste des décisions restant à prendre concernant sa mission. Il soulève la question économique de la répartition des crédits entre architectes. Il suggère des modifications de programme à soumettre au protocole avec une visite en soirée du musée du Louvre éclairé, et une visite au musée de l'Homme « qui va être inauguré prochainement et qui est le plus magnifique Musée d'ethnographie du monde entier¹⁵³² ». Il demande des précisions pour la journée à Versailles et le principe à appliquer pour les invitations à la soirée de l'Opéra.

Le programme officiel est donné par l'ensemble de la presse quotidienne du mardi 19 au vendredi 22 juillet 1938. À partir de cette source, ont été reconstitués l'emploi du temps et les festivités proposées¹⁵³³.

Enfin, d'après l'étude de Richard Dubreuil, le budget exceptionnel de la réception est voté en deux fois par les deux assemblées: le crédit exceptionnel de huit millions de francs ouvert en mars 1938 est complété à vingt-quatre millions de francs le 16 juin 1938¹⁵³⁴.

Entre ces deux dates, comme le montrent les documents archivés chez Georges Huisman le projet fut effectivement défini et chiffré. Dans ses papiers, Huisman a conservé des étapes non datées de l'évaluation budgétaire pour les dépenses relevant de sa seule administration. Elle oscille entre 15 577 000 francs et 18 169 000 francs, soit entre 65 % et 75 % du budget global, ce qui confirme d'une autre manière sa responsabilité prépondérante et première dans l'organisation de l'événement.

Dans cette enveloppe, la décoration de Paris représente 90 % des dépenses. Les 10 % restants concernent les réceptions, spectacles, éditions (programmes, menus, invitations), la subvention de l'État aux théâtres (spectacles gratuits pour l'occasion) et la propagande avec la participation de l'État aux frais cinématographiques.

La dépense consacrée est-elle appréciée comme un effort de paix? Se justifie-t-elle face à l'effort de guerre nazi? L'importance de la somme interroge mais les documents consultés ne contenaient pas la réponse des contemporains.

¹⁵³¹. La répartition des aménagements entre les architectes a été établie à partir des documents d'archives trouvés dans les papiers de Georges Huisman, « Note du 16 mai 1938 et évaluation budgétaire de la DGBA pour la réception des Souverains britanniques », AFH. Dans les documents budgétaires, on note en complément que le cabinet Granet et Expert assure les décorations complémentaires de la Madeleine, de la chambre des députés, et de la tour Eiffel. Par ailleurs les décors de la place Vendôme, de l'avenue de la Grande Armée et de la porte Maillot sont attribués à André Ventre. Émile Aillaud a bien commencé sa carrière chez André Ventre. Enfin, Jacques Carlu assure en complément la création du signal de la gare du bois de Boulogne et l'organisation du lâcher de pigeons.

¹⁵³². Note de Georges Huisman pour Monsieur le président Chautemps, ministère de l'Éducation nationale – Beaux-Arts, Paris, Palais Royal, le 19 mai 1938, AFH. Huisman ajoute : « Nous nous permettons d'insister sur ces deux questions car la part réservée aux choses de l'esprit dans le programme éventuel est assez mince. »

¹⁵³³. Voir annexe, programme reconstitué à partir des rubriques « Le programme officiel » du *Populaire*, 19-22 juillet 1938 et des éditions du *Petit Parisien*, 19-22 juillet 1938.

¹⁵³⁴. *Journal officiel – Lois et décrets*, 16 juin 1938, p. 6847. Voir Richard Dubreuil, *op. cit.*, p. 79.

Une scénographie de la paix

Le document d'archives le plus intéressant est le cahier des charges, *Sous le signe de la paix*, qui s'attache à l'accueil et l'entrée des souverains britanniques dans Paris. Ce sont les signes de cette réception, pensés pour mettre en scène la paix en contrepied des démonstrations guerrières des dictatures, qui nous ont intéressés. La Paix devient le leitmotiv de l'événement et la singularité de l'entente cordiale. Y compris dans les temps « militaires » du voyage, la paix est représentée et magnifiée : dans les cérémonies du souvenir de la Grande Guerre et l'hommage au plus d'un million de soldats de l'empire britannique morts sur le sol français¹⁵³⁵ ; dans la monstration de la défense militaire de la France avec la mise en avant de sa flotte (arrivée à Boulogne), des forces armées de son empire colonial (place de l'Étoile et de la Concorde), de son aviation (revue de Versailles). La flotte, les colonies et l'aviation ne sont pas des choix laissés au hasard : considérées comme les preuves d'une supériorité française sur l'Allemagne, ce sont avant tout des forces dissuasives. Dans le cadre des cérémonies du souvenir, la création pour la radio de *L'Ode à l'Angleterre* du poète et homme de théâtre François Porché (1877-1944), fait revivre à tous les auditeurs les épreuves de la Grande Guerre¹⁵³⁶. Pour Richard Dubreuil, cet hommage littéraire reflète exactement cette imbrication permanente entre guerre et culture française lors de ce voyage.

Jeunesse et divertissements

Dans l'œuvre spécifique de la direction des Beaux-Arts, la part belle est laissée au plaisir : le décor, la promenade (bagatelle, bateau sur la Seine, parc de Versailles), l'art, la mode, la gastronomie, la vie parisienne nocturne, etc. Les informations sont transmises à la presse française et étrangère. Les éditoriaux de Léon Blum dans *Le Populaire* disent la même chose : « Et maintenant, pour trois jours, les cérémonies parisiennes vont accaparer l'attention du monde. Un peuple libre va fêter les souverains d'un peuple libre. Que cela compense d'autres spectacles¹⁵³⁷ ! »

L'accueil des souverains anglais est entièrement pensé par les équipes de la rue de Valois. Dans la scénographie dictée par *Sous le signe de la paix*, on interprète la marque personnelle du directeur des Beaux-Arts dans la décision d'une entrée triomphale dans Paris, au départ de la gare du bois de Boulogne et entourée d'enfants. Que la jeunesse soit ainsi un – et le premier par ordre d'apparition – des corps

¹⁵³⁵. Quatre commémorations ont lieu. Le 19 juillet, à leur arrivée à Boulogne, le roi et la reine, accueillis par le maréchal Pétain, assistent à l'inauguration de la statue Britannia du sculpteur valenciennois Félix Desruelles (1895-1943). Cette statue a été détruite par les Allemands en juillet 1940. Le 20 juillet, sur la place de l'Étoile, le roi et le président de la République fleurissent la tombe du soldat inconnu de la Grande Guerre. Toute la presse rappelle que la reine a un frère mort sur le sol français. Le 21 juillet, pendant la revue militaire à Versailles, la reine visite l'hôpital britannique. Le 22 juillet, à Villers-Bretonneux dans la Somme, les souverains font une halte sur la route du départ, pour inaugurer le mémorial national australien construit par Sir Edward Lutyens (lieu de l'une des grandes victoires de l'État australien en mars 1918).

¹⁵³⁶. Richard Dubreuil, *op. cit.*, p. 86 et 93. Le texte *Ode pour l'Angleterre* est publié dans *Paris-Soir* du 21 juillet 1938 et cité par R. Dubreuil dans son article.

¹⁵³⁷. Léon Blum, « Bienvenue socialiste », *Le Populaire*, mardi 19 juillet 1938.

constitués nous semble être un parti-pris inconditionnel de ce directeur des Beaux-Arts, maintes fois rencontré. À la différence des pays fascistes, l'Armée n'est pas la force omniprésente et, en tant que corps constitué, apparaît en second rang, entre la jeunesse avenue du Bois, le peuple de Paris réparti le long des Champs-Élysées, puis les enfants des écoles primaires sur les terrasses des Tuileries. À l'entrée dans Paris, « les frémissants vivats de cinquante mille enfants de Paris, brandissant en de longues files claires, cent mille drapeaux anglais et français¹⁵³⁸ » qui forment arabesque sont un contrepied aux parades des jeunesses hitlériennes.

De même, l'entrée dans Paris depuis la gare de Boulogne, a fait écho à un article du journaliste de *La Lumière* en 1927. Huisman y traitait de l'esthétique de la ville et se posait la question architecturale des voies triomphales.

Un texte qui donne l'occasion de remarquer le regard visionnaire du spécialiste de l'histoire de Paris :

Nous avons perdu le sens de la décoration solennelle de la rue, nous ignorons l'art d'organiser la fête dans la rue et de créer de belles voies triomphales [...].

Pour préparer la cause d'une réception triomphale, pour magnifier le décor d'un cortège de joie ou de deuil, il faut résolument travailler, dessiner ou bâtir en dehors de Paris. Faites débarquer des personnages officiels à la gare de l'avenue du Bois de Boulogne : ils seront saisis par l'aspect grandiose du parcours suivi : de la descente du train jusqu'à la place de la Concorde. Faites-les, au contraire, quitter le chemin de fer au quai d'Orsay ou à la gare des Invalides, le charme sera rompu. On eut donc mille fois raison en construisant cette petite gare de l'avenue du Bois-de-Boulogne, à côté de la porte Dauphine que Marie-Antoinette avait fait percer.

Et déjà, lorsque Paris voulait fêter ses souverains, du XVI^e au XVIII^e siècles, il faisait bâtir des portes triomphales ou des colonnes magnifiques hors de la ville, au contact de la capitale et des faubourgs. La Porte Saint-Martin, la Porte Saint-Denis, les Colonnes du Trône (place de la Nation), la porte Saint-Antoine (démolie depuis longtemps) n'eurent pas d'autres origines.

Quand décidera-t-on, pour embellir à la fois Paris et sa banlieue, à construire quelque porte monumentale, quelque ensemble majestueux ou triomphal sur les routes qui donnent accès à ce que nous nommons *le plus grand Paris* ?

C'est là – et point ailleurs – qu'il faut chercher à décorer l'agglomération parisienne, afin qu'elle se puisse prêter à des réceptions triomphales, à des cortèges imposants et à de vastes déploiements de foules¹⁵³⁹.

Que l'architecte des bâtiments civils, l'ami et complice Jacques Carlu soit l'inspirateur ou qu'il ait été désigné pour créer le signal devant la gare et ordonner le lâcher de pigeons n'est donc pas une surprise. Que l'art vivant soit présent dans son dispositif avec l'installation de la statue *La France* (1922-1925) de Bourdelle non plus. La presse a salué cette arrivée triomphale et sa sobre réussite. La grandeur et le

¹⁵³⁸. Bruneau *et al*, « Parcours de la Porte Dauphine au Palais d'Orsay », *Sous le signe de la Paix*, *op. cit.*

¹⁵³⁹. Georges Huisman, « L'esthétique de la ville. Comment tracer la voie triomphale ? », *La Lumière*, 24 septembre 1927.

charme de l'accueil ont eu pour effet de donner le ton dès l'arrivée. Ainsi peut-on lire à titre d'exemple dans *Paris-Soir* ou *Le Journal* :

Le ton de la réception fut donné dès l'arrivée à la gare du Bois. La grandeur du décor s'alliait à une grâce infinie. Les voix fraîches des enfants des écoles, le mouvement léger des drapeaux agités à la main, l'envol des pigeons étaient en harmonie profonde avec la solennité des hymnes et la majesté des personnages. Tout de suite, dès [que les souverains britanniques] parurent, le lien de sympathie fut créé¹⁵⁴⁰.

Voici qu'ils apparaissent, descendant lentement le perron. Déjà, du côté de l'Étoile, des vivats s'élèvent. Le bruit de l'arrivée a couru avec une vitesse extraordinaire. Mais ô surprise ! Des pieds de la statue de Bourdelle s'élèvent des milliers et des milliers de pigeons. Ils sont si nombreux que pendant quelques secondes, il semble qu'ils obscurcissent le ciel. Les voici qui décrivent de larges courbes au-dessus de la gare et qui s'élèvent bien haut, bien haut ; pour disparaître à nos yeux. Peut-être vont-ils de par le monde annoncer la joie, la grande joie de Paris¹⁵⁴¹.

Peinture anglaise au Louvre

Concernant les expositions, Leurs Majestés se rendent au Louvre, accompagnées de Jean Zay l'après-midi du mercredi 20 juillet. Sur place, elles visitent l'exposition de la peinture anglaise entièrement conçue par des conservateurs britanniques, dont Kenneth Clark (1903-1983) en chef de file¹⁵⁴². Un type d'exposition rétrospective qui permet de découvrir l'art des voisins européens, tout en jouant un rôle diplomatique¹⁵⁴³. Londres en a d'ailleurs lancé la mode dans l'entre-deux-guerres en accueillant, à l'initiative de la Royal Academy of Arts¹⁵⁴⁴, des expositions consacrées successivement à l'art espagnol, flamand, hollandais, italien, persan, puis, en 1932, à l'art français¹⁵⁴⁵. La visite des souverains britanniques a donc été l'occasion de montrer cette exposition d'art anglais au Louvre¹⁵⁴⁶, qui fait pendant à celle de l'art français montrée à Londres six ans plus tôt. La presse artistique française salue l'intérêt de la découverte des aspects primordiaux de l'art pictural

¹⁵⁴⁰. Charles Gombault, « Les souverains sont arrivés avec cinquante malles et repartis avec cent trente », *Paris-Soir*, 24 juillet 1938.

¹⁵⁴¹. A.-H. Flassch, « Premier contact avec le peuple de Paris », *Le Journal*, 20 juillet 1938.

¹⁵⁴². Kenneth Clark est directeur de la National Gallery de 1933 à 1945 et l'un des plus importants conservateurs et historiens de l'art anglais pour la période. En 1930, il a fait partie des organisateurs de l'exposition de l'art italien à Londres déjà mentionnée, au sujet de laquelle il fit un *mea culpa* officiel, regrettant après-guerre avoir servi la propagande mussolinienne (*in* André Gob, *op. cit.*) Parmi ses nombreuses publications, citons son essai de référence sur *L'Art du paysage* (Paris, 1994). Kenneth Clark est responsable de la conception d'ensemble et des peintures et s'adjoint l'aide de Paul Oppé et Martin Hardie pour les aquarelles, de Ralph Edwards et Carl Winter pour les miniatures, *in* Marie Delaroche-Vernet, « Exposition de la peinture anglaise au musée du Louvre », *Bulletin des Musées de France*, mars 1938, p. 26-31.

¹⁵⁴³. Il y avait également une exposition au Musée des arts décoratifs : caricatures et mœurs anglaises de 1750 à 1850, organisée par l'Association franco-britannique Art et Tourisme, voir André Maurois, *L'Amour de l'art*, mars 1938, p. 87-89.

¹⁵⁴⁴. *L'Art et les Artistes*, octobre 1931, n°120, p. 31.

¹⁵⁴⁵. René Gobillot, « L'exposition de l'art français à Londres », *L'Art et les artistes*, janvier 1932, n°123, p. 109-115.

¹⁵⁴⁶. Pierre Schommer raconte avec humour la passe d'armes entre Henri Verne et Georges Huisman à son propos : Pierre Schommer, *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, *op. cit.*, p. 34-36 et 43.

anglais, mal connus de ce côté de la Manche, malgré la dette évidente des peintres français à l'égard des paysagistes anglais¹⁵⁴⁷. Cependant, à la différence de l'exposition parisienne d'art italien de 1935 qui, à elle seule, était le signe d'un rapprochement franco-italien et le support de propagande de premier plan, l'exposition d'art anglais n'est qu'une scène dans le film de la réception du roi et de la reine. Et aussi l'emploi du temps minuté ne permet finalement ni la découverte du Musée de l'Homme, ni la visite nocturne au Louvre préparées par Georges Huisman¹⁵⁴⁸. On s'en tient à l'exposition représentative du geste d'amitié entre les deux pays, dans le registre le plus classique.

Dans *Paris-Soir*, on découvre toutefois que Georges Huisman n'a pas tout à fait renoncé à l'offre de la magie du Louvre illuminé :

« Maîtresse des robes de la reine », la duchesse de Northumberland a choisi les quarante robes que la reine a commandées aux couturiers parisiens, durant son séjour. Elle-même est d'une élégance raffinée. Jeudi soir, aux Affaires étrangères, elle était vêtue d'une robe blanche à longue traîne, parsemée de diamants.

Vers minuit, on la vit rejoindre la comtesse Spencer¹⁵⁴⁹. Toutes deux s'en furent bientôt vers M. Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts, qui alerta aussitôt M. Albert Sarraut. Mme Huisman et Mme Albert Sarraut se joignirent au groupe que l'on vit monter dans une auto, qui à toute allure se dirigea vers le Louvre. La duchesse de Northumberland avait exprimé le désir de voir les illuminations du premier de nos musées nationaux. M. Huisman est-il devin ? Au Louvre l'électricien était prévenu. Trois gardiens avaient revêtu leur grande tenue. Et à minuit, sous la conduite du directeur des Beaux-Arts, la duchesse de Northumberland et la comtesse Spencer commencèrent la visite du musée¹⁵⁵⁰.

La place de la danse

Dans les choix esthétiques et artistiques de la direction générale, on remarque qu'une place très importante est donnée à la danse. C'était pourtant une discipline traditionnellement plus discrète et considérée comme une « petite sœur » de la musique dans une hiérarchie des arts alors communément acceptée. Mais ici, la danse est partout, en plein air comme sur la scène de l'opéra, en un signe esthétique de la création contemporaine, et caractéristique de l'hygiénisme de l'entre-deux-guerres. La danse est aussi présente tout le temps : le mercredi après-midi à Bagatelle et le soir au gala de l'Opéra ; le jeudi après-midi à Versailles au bosquet d'Apollon et le soir au Quai d'Orsay avec un *Ballet des poupées*, conçu par Albert Aveline (1883-1968) sur des musiques de Chopin, Scarlatti, Léo Delibes, Francis Poulenc, Darius Milhaud, à l'intention des deux petites princesses, Margaret et Elisabeth, qui n'ont pas fait le voyage.

¹⁵⁴⁷. Marie Delaroche-Vernet, *op. cit.* ; voir aussi Madeleine Armand Dayot, « Une exposition de peinture anglaise au musée du Louvre », *L'Art et les artistes*, mars 1938, p. 181-182. La revue *L'Amour de l'art* (mars 1938) est consacrée aux expositions d'art anglais.

¹⁵⁴⁸. Note de Georges Huisman à Camille Chautemps, 19 mai 1939.

¹⁵⁴⁹. La comtesse Spencer appartient au cortège de la reine et est l'une de ses quatre *ladies of the Bedchamber*.

¹⁵⁵⁰. Charles Gombault, *Paris Soir*, 24 juillet 1938.

Le plus frappant demeure la place accordée à la danse contemporaine en extérieur, inspirée des créations des danseuses américaines à Paris: Loïe Fuller (1862-1928) et Isadora Duncan (1877-1927). Or la danse moderne puise aussi sa source dans l'Est européen, et en particulier chez les créateurs allemands, avant et pendant le nazisme: Rudolf Laban (1879-1946) ou son élève, la danseuse expressionniste Mary Wigman (1886-1973)¹⁵⁵¹. En 1938, Laban, directeur du ballet de l'opéra de Berlin et premier chorégraphe des jeux Olympiques de 1936, a rejoint l'Angleterre depuis un an. Censuré par Goebbels, il est parti à l'issue d'une période de compromission avec le régime nazi pendant laquelle il accepte l'aryanisation du ballet. À Paris, les fresques dansées dans les jardins de Bagatelle et de Versailles par un corps de ballet en tunique blanche fluide empruntent au mythe de la sylphide comme à l'esprit des créateurs de la danse moderne. Après les jeux Olympiques de Berlin, c'était là une façon de ne pas laisser l'art chorégraphique aux nazis, qui avaient annexé la danse moderne, comme les autres arts d'expression¹⁵⁵².

Éloge de la diversité, contrepoint des manifestations totalitaires

La dernière thématique déployée dans cette réception officielle est le concept de la diversité en contrepoint à l'uniformisation des régimes totalitaires. Dans les manifestations officielles, la diversité humaine fait partie intégrante du décor: la foule, les jeunes, les soldats, les provinces, les colonies, etc. Dans ce dispositif et à regarder les photos de presse, la reine, souvent vêtue de blanc, incarne l'image centrale de la Paix.

La diversité française est ainsi le thème central de l'album spécialement conçu pour l'occasion et offert par le gouvernement français aux souverains: album un peu décevant au premier abord, mais dont on comprend qu'il a été réalisé en un temps record¹⁵⁵³. Son propos est d'offrir par bribes des aspects de la France. Il s'agit de donner, en quelques photos, une idée des paysages français; en quelques reproductions de tableaux, une idée de l'art français; en quelques mots une idée des lettres françaises. Et de même avec l'agriculture française, la vie parisienne, l'empire colonial etc. De Claudel à Valéry, les contributeurs sont prestigieux. Si, certainement par facilité et souci de rapidité, c'est la photographe de l'administration des Beaux-Arts, Laure Albin Guillot qui signe le cahier de seize pages des paysages français, l'album est amplement illustré et compte en complément sept autres cahiers de photographies. Les deux textes les plus intéressants se trouvent au début et à la fin de l'ouvrage: la préface d'Édouard Daladier et la révérence de Léon Paul Fargue non citée.

¹⁵⁵¹. Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich*, Waterloo, André Versaille éditeur, 2012.

¹⁵⁵². « Les danseurs ont contribué eux-mêmes à renforcer cette exclusion de l'actualité historique en entretenant un héritage qui laisse plus de place à la légende qu'à la réalité. La légende est celle d'un art d'avant-garde, d'inspiration humaniste, qui aurait été censuré et exploité par le régime hitlérien. La réalité – telle qu'elle nous est apparue – est celle d'un art qui a servi l'édification mythe national-socialiste », in Laure Guilbert, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁵³. *Aspects de La France*, Album de luxe édité par le gouvernement français à l'occasion de la visite en France de leurs Majestés britanniques le roi Georges VI et la reine Elisabeth, 19-22 juillet 1938, Paris, 1938. L'Achévé d'imprimer comporte la mention « Cet ouvrage a été conçu et exécuté en vingt jours ».

À Daladier de définir cette France plurielle en des termes particulièrement conventionnels:

Si la France est une personne, comme disait Michelet, elle porte en elle la marque de tous les êtres vivants dont elle tire ses origines. Jamais diversité plus grande ne donna naissance à une plus forte unité.

Notre pays ne ressemble à aucun des grands pays qui l'entourent, mais il est lié à chacun d'eux par des liens de parenté et par des affinités profondes.

En venant chez nous, nos voisins retrouvent d'abord quelques-uns des traits qui donnent sa réalité à leur propre pays. Le génie de la Méditerranée inonde notre Midi et s'y accorde avec la lumière ; les vastes horizons de l'Europe centrale se prolongent jusque dans nos plaines de l'Est et du Nord, et la hardiesse réfléchie, qu'éveillent dans les cœurs humains les souffles de l'Océan, balaye nos côtes atlantiques et les falaises de la Manche.

De toutes ces réalités, la France a su faire une réalité nouvelle. Telle est la loi des grandes nations qui, pour s'ouvrir largement sur le monde, n'en affirment pas moins leur personnalité.

Chaque fois que les Français parlent de la France, ils ont donc le sentiment d'exprimer ce qui peut les rapprocher des autres hommes. Parler de la France, ce n'est pas, pour nous, le moyen de définir une différence et, par la différence, de rechercher les signes d'une illusoire supériorité ; c'est, au contraire, nous confier entièrement à ceux dont nous désirons l'amitié.

Rien ne répond mieux aux mouvements naturels de notre cœur et de notre esprit que de dire à l'étranger, à l'ami qui vient vous rendre visite ou qui pense à nous par delà les frontières, ce qu'est notre pays et ce que sont les hommes qui l'habitent. Le paysan de France aime ouvrir la porte de sa maison et poser sur sa table le pain et le vin de l'hospitalité. Il aime faire les honneurs de ses champs et dire le nom des forêts, des collines, des cours d'eau qui les entourent.

Comme lui, nos savants, nos écrivains, nos philosophes et nos hommes d'action, aiment à dire de quelles réalités la France s'est faite au cours des siècles.

Du plus humble au plus illustre, du paysan au poète, ils suivent tous le même chemin pour essayer d'atteindre une même amitié : celle des hommes qui veulent, comme eux, le labeur dans la paix et la dignité dans la justice.

C'est dans cet esprit que le Gouvernement français présente aujourd'hui ce portrait de la France à Leurs Majestés le roi et la reine de Grande-Bretagne. Le 16 juin 1938.

Cette forme populaire et démocratique de cérémonies publiques placées « sous le signe de la paix », demandait d'associer très largement la presse à l'événement. Ce qui a été fait pour la presse écrite, mais aussi la radiodiffusion et le cinéma, afin d'obtenir des reportages de diffusion planétaire. Dans son étude, Dubreuil a avec justesse signalé le lyrisme des journalistes de la presse écrite, nourri de métaphores météorologiques: un rayon de soleil vient tout à coup percer le ciel orageux de l'Europe. En outre, les journalistes exhortent le peuple français à être les hôtes de leurs Majestés. Car, et c'est l'autre caractéristique, la propagande est faite pour associer le peuple à la réception. Les Parisiens vont admirer en masse les décorations le week-end précédent l'arrivée des souverains. L'État et la Ville favorisent cette mise en état de fête de Paris grâce aux illuminations, à la mise en eaux des fontaines, aux

soirées gratuites dans les théâtres etc. Le FNAC conserve les achats de l'État de trois séries d'aquarelles réalisées dans les rues de Paris en fête par trois jeunes artistes: Roger Bezombes (1913-1994), Germaine de Coster (1895-1992) et Suzanne Tourte (1904-1979).

Si la visite des souverains britanniques offre l'image de Paris en liesse, d'une France anglophile et unie, tout en exprimant une fierté réelle de l'opinion publique, il faut mentionner aussi les attaques concomitantes d'une presse opposée au gouvernement et antisémite. À titre d'exemple, Émile Maes, au prétexte de s'insurger contre l'ineptie de faire jouer Jouvett dans une scène de *L'École des femmes* lors du dîner au quai d'Orsay, se montre en réalité attaché à souiller l'image de Jean Zay, de Georges Huisman et de Paul Abram¹⁵⁵⁴.

Tous les prétextes ont été bons pour calomnier les organisateurs, comme le résume, en creux en quelque sorte, le numéro de *L'Œuvre* du 21 juillet :

Nous connaissons un certain nombre de petites mains qui ont, aujourd'hui, bonne mine...

Avaient-ils assez hurlé sur les préparatifs de la royale visite ?... Les décorations, grotesques et ridicules, transformaient Paris en « foire du trône » ; le repas de la galerie des Glaces, servi dans le « désert de Versailles », ne serait qu'une infecte popote ; l'après-midi de Bagatelle ressemblerait à Dieu sait quoi ; quant à la revue, comment le roi pourrait-il la passer puisque chacun sait que nous n'avons ni tanks, ni avions, ni canons, ni munitions, ni troupes ?

Or le roi a trouvé le pavoisement magnifique – ainsi d'ailleurs que les journalistes anglais à l'unanimité –, les convives de Versailles ont cassé la croûte très confortablement, les invités de Bagatelle ont su conserver une irréprochable et brillante tenue, et la revue a montré lumineusement qu'on a vraiment un peu trop minimisé le potentiel militaire de la France¹⁵⁵⁵.

Au lendemain des festivités, dans les colonnes de *Paris-Soir*, François Mauriac est plus explicite : « Ceux qui ont préparé, pour les souverains anglais, cette réception triomphale, durent travailler dans le vacarme des critiques, des moqueries et même des outrages, au point que tels de leurs adversaires ressentent aujourd'hui comme un défaite personnelle le prestige qui en a rejailli sur la France¹⁵⁵⁶. » Plus loin, l'écrivain tourne en ridicule la sempiternelle sentence: « le Front populaire n'est pas la France », pour mieux dénoncer les irresponsables qui, « en ce moment de l'histoire qui coïncide avec notre vie éphémère », ne sont pas ceux qu'on désigne.

¹⁵⁵⁴. Émile Maes, « Galas d'hier et d'aujourd'hui », *Le Petit Bleu*, 24 juillet 1938.

¹⁵⁵⁵. « Fallait-il inviter sept mille journalistes à l'Opéra ? », *L'Œuvre*, 22 juillet 1938.

¹⁵⁵⁶. François Mauriac, « Lettre ouverte à des touristes français », *Paris-Soir*, 1^{er} août 1938. Cet article figure dans les papiers de Georges Huisman transmis par son collaborateur l'architecte en chef des Bâtiments civils et palais nationaux Albert Laprade (1883-1978) avec ce petit mot : « Monsieur le directeur général. Je vous envoie cet article de *Paris-Soir* de crainte qu'il ne vous échappe. Décidément l'Académie française vous chérit mieux... que celles des beaux-arts ! Puissiez-vous goûter maintenant un réel repos. Votre très dévoué. A. Laprade »

Chapitre 4

Une politique « atlantiste » avec le festival de Cannes et l'exposition de New York¹⁵⁵⁷ (1939)

Ce sont là hommages spontanés et sincères du Nouveau-Monde avec l'Ancien, de la civilisation de demain à l'égard de celle d'hier. Car aujourd'hui n'est qu'un entracte dramatique, pendant lequel se plantent les nouveaux décors. Le voyageur sentait se lever ces évidences devant la proue du Normandie. Quand on quittait l'Europe suante d'angoisse de 1939, la vieille Europe aux nerfs malades, rongée de folie fratricide, pour aborder cette Amérique éclatante de jeunesse et de puissance créatrice, tout entière tournée vers l'avenir, on comprenait que l'axe de la civilisation se déplaçait peu à peu, pour finir par passer l'Atlantique avec les prochains *clippers*. Je pensais à ces choses le 16 juin 1939 en franchissant le seuil de la Maison-Blanche¹⁵⁵⁸.

Ces souvenirs américains figurent dans le journal de prison de Jean Zay à la date du 8 décembre 1941, soit un peu plus de deux ans après son premier et unique voyage aux États-Unis en juin 1939¹⁵⁵⁹. Il réfute alors l'interprétation qu'en donnait Anatole de Monzie, qui y voyait une « petite revanche sur Munich »¹⁵⁶⁰. À ce moment en effet, les opinions politiques des deux hommes divergent fondamentalement et définitivement: l'aîné est attiré par les fascismes européens, tandis que le cadet est déterminé à les combattre et tourné vers les États-Unis.

Au ministère de l'Éducation nationale, en effet, Jean Zay et Georges Huisman ont combattu le nazisme au nom de la démocratie et sans aucune espèce d'ambiguïté. Leur longue présence au sommet de l'État, leurs origines juives et leur proximité avec les intellectuels et artistes, dont les réfugiés du nazisme qu'ils ont pour certains accueillis en France, ont particulièrement sensibilisé les deux hommes à la lutte contre le nazisme. Denis Huisman a gardé le souvenir de son père témoignant de ses interventions en 1938 pour permettre à deux musiciens juifs fuyant le nazisme, l'Allemand Bruno Walter et l'Autrichien Richard Kreisler d'être naturalisés français¹⁵⁶¹. Le ministre et le directeur général prennent donc position plus avant, dans la lignée de Blum qui, depuis son dilemme tragique face aux événements de la guerre civile espagnole, considère les États-Unis comme le pilier essentiel de la paix

¹⁵⁵⁷. *Building the World of Tomorrow* est le thème de la New-York World's Fair 1939-1940, installée sur le site de Flushing Meadows-Corona Park pour deux saisons, du 30 avril au 31 octobre 1939, puis du 11 mai au 27 octobre 1940. La foire a accueilli plus de quarante-quatre millions de visiteurs.

¹⁵⁵⁸. Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, *op. cit.*, p. 207-208. Voir l'intégralité du récit du voyage aux États-Unis, p. 202-210.

¹⁵⁵⁹. Neuf jours sur place et dix jours de voyage en bateau, voir Pierre Girard, « Les voyages de Jean Zay », in Anne Dulphy, Yves Léonard, and Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *Intellectuels, artistes et militants. Le voyage comme expérience de l'étranger*, Bruxelles, PIE Lang, 2009, p. 91-102.

¹⁵⁶⁰. Jugement que Jean Zay découvre en prison en lisant le livre d'Anatole de Monzie, *Ci-devant* (Flammarion, 1941), in Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁶¹. Entretien avec Denis Huisman. Le chef d'orchestre Bruno Walter (1876-1962) et le violoniste et compositeur Richard Kreisler (1875-1962) émigrent aux États-Unis et prennent alors la nationalité américaine, respectivement en 1946 et 1943. Kreisler et Huisman se sont retrouvés par hasard après-guerre à bord d'un transatlantique, alors que Huisman voyageait pour la première fois à New-York.

et de la défense des démocraties¹⁵⁶². Le soin que Zay et Huisman, conjointement et complémentirement, déploient cette année-là dans les relations culturelles franco-américaines en atteste. L'exposition française d'art contemporain à la foire de New York conduite par Huisman, le voyage de Jean Zay sur place et la création du festival de Cannes en sont les preuves. Ces « manifestes », même s'ils ont été bridés par la guerre, restent néanmoins comme des marqueurs de l'intelligence et du sens des réalisations de leur binôme averti et hors du commun. Le biographe de Jean Zay, Olivier Loubes est revenu sur la genèse de Cannes en ces termes:

C'est bien à la mi-juin, au retour de Jean Zay des États-Unis où il a inauguré le pavillon français de l'exposition internationale de New-York, que l'organisation du Festival démarre vraiment. Le ministre s'appuie sur l'AFAA dont Erlanger¹⁵⁶³ est l'animateur, et il charge Georges Huisman, son directeur des Beaux-Arts au ministère, d'en être le coordonnateur comme pour l'expo de 1937 et l'organisation du bicentenaire de la Révolution. Le comité d'organisation, avec Huisman président, Erlanger délégué général, va tout mettre en place en quelques semaines grâce aussi à la forte implication de la ville de Cannes choisie début juin à la suite d'une ambassade de son maire M. Nouveau¹⁵⁶⁴ et de G. Prade¹⁵⁶⁵ et d'une enquête sur place d'Erlanger. En un mois, les comités d'organisation et d'accueil sont constitués, le règlement est conçu: il est publié à la mi-juillet et sera la matrice de celui de 1946¹⁵⁶⁶.

Il apparaît ainsi que l'année 1939 cristallise l'engagement politico-culturel « atlantiste » du binôme démocrate Zay-Huisman: cet engagement montre leur prévoyance – ils ont à leur poste préparé la guerre – et leur choix visionnaire en faveur d'une alliance outre atlantique.

Le festival de Cannes: une création par réaction

Une bibliographie sélective du festival de Cannes explore pour partie sa création et on se reportera utilement aux dernières études historiques sur le sujet¹⁵⁶⁷, en

¹⁵⁶². La politique étrangère de Léon Blum est ouvertement tournée vers les États-Unis, dont il espère qu'ils sortent progressivement de leur isolationnisme grâce à l'idée d'une politique interventionniste à laquelle peu à peu Roosevelt prépare l'opinion publique américaine. Le discours de ce dernier à Chicago en octobre 1937, discours dit de la « Quarantaine », est un tournant important à partir duquel la politique étrangère du Front populaire en faveur de l'amitié franco-américaine se déploie dans tous les domaines d'échanges, y compris culturels. Voir Marc Chaux, *Le Front populaire et les États-Unis, 1936-1938. Entre parenté politique et communauté d'intérêt, un moment de rapprochement franco-américain*, Paris, Éditions Publibook, 2009, 163 p. et en particulier le chapitre 12, consacré à la politique extérieure p. 119-134.

¹⁵⁶³. En 1939, Philippe Erlanger est fonctionnaire et directeur de l'Association française de l'Action artistique (AFAA), qui dépend conjointement du ministère des Affaires étrangères et de celui de l'Éducation nationale, via la direction des Beaux-Arts. Le ministre Albert Sarraut est président de l'AFAA. Erlanger sera le délégué général de 1946 à 1951, avant d'être remplacé par Robert Favre Le Bret (1904-1987), délégué général du festival de Cannes de 1952 à 1972, puis président de 1972 à 1984.

¹⁵⁶⁴. Pierre Nouveau est maire de Cannes de 1935 à 1940.

¹⁵⁶⁵ Georges Prade, « Ce que sera le festival du film à Cannes », *Le Figaro*, 18 août 1939. Le journaliste du *Figaro* est conseiller municipal de Paris et membre du comité d'organisation du festival.

¹⁵⁶⁶ Olivier Loubes, « Jean Zay, président effectif du premier festival de Cannes en 1939 », <http://www.histoire.presse.fr/actualite/infos/jean-zay-president-effectif-du-premier-festival-cannes-1939-21-05-2013-55260>, consulté en septembre 2014.

¹⁵⁶⁷. Voir archives et bibliographie.

particulier la thèse de Loredana Latil¹⁵⁶⁸ qui, bien au-delà de la question culturelle, décrit les enjeux de politique internationale et d'économie touristique d'un festival à ses débuts « sous influence », selon l'expression de Gilles Jacob¹⁵⁶⁹. Dans la lignée de l'article d'Olivier Loubes déjà cité¹⁵⁷⁰, il est davantage question ici de tenter de reconstituer la genèse du festival dans l'esprit et les agendas du ministre et du directeur des Beaux-Arts¹⁵⁷¹.

La création du festival de Cannes est une réaction à l'emprise culturelle du nazisme sur l'Europe lors de l'édition 1938 de la Mostra. Sur le territoire allemand, après les autodafés de 1933 et la condamnation publique de l'art moderne en 1937¹⁵⁷² par les nazis, Hitler, en 1938 à Venise, impose les lauréats au jury international de la Mostra: l'Allemande Leni Riefenstahl (1902-2003) pour son film de propagande *Les Dieux du stade* et l'Italien Goffredo Alessandrini (1904-1978) pour le film *Luciano Serra, pilote*, aux dépens notamment du jeune réalisateur français Marcel Carné (1906-1996), en compétition avec *Le quai des brumes*¹⁵⁷³.

Avec la Première Guerre mondiale, le cinéma américain a conquis sa place de leader mondial. Malgré la crise structurelle que traverse le cinéma français, celui-ci n'en occupe pas moins la deuxième place dans le monde d'avant-guerre¹⁵⁷⁴, devant l'Italie et l'Allemagne, bien que Goebbels poursuive une politique cinématographique très ambitieuse¹⁵⁷⁵. En 1937, la coupe Mussolini pour le meilleur film étranger avait récompensé *Un carnet de bal* de Julien Duvivier (1896-1976). Cette même année, le prix du meilleur ensemble artistique avait été spécialement créé afin de distinguer *La grande illusion* de Jean Renoir (1894-1979). En 1938, la Mostra réservait au cinéma français l'honneur d'inaugurer un nouvel événement de la biennale: la rétrospective consacrée au cinéma d'un pays depuis son origine¹⁵⁷⁶. C'est dans le cadre de cette

¹⁵⁶⁸. Loredana Latil, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, 308 p. Loredana Latil met en exergue l'emprise des questions économiques et financières à l'œuvre dans l'histoire de la création du festival, tant au plan de l'industrie cinématographique que de l'industrie touristique.

¹⁵⁶⁹. Gilles Jacob (préface), in Loredana Latil, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁷⁰. Olivier Loubes, *op.cit.*

¹⁵⁷¹. Pour des raisons de délais, seuls les documents d'archives du festival comportant une occurrence « Huisman » ont été consultés par nos soins à la Cinémathèque française (Paris). Soit les cotes suivantes: FIFA3-B1 ; FIFA23-B4 ; FIFA36-B5 ; FIFA902/903-B146 ; FIFA911-B147 ; FIFA915/916/917/923/924/929-B148 ; FIFA937-B149 ; FIFA946-B151.

¹⁵⁷². En 1937, le pouvoir nazi ordonne le décrochage dans les musées nationaux allemands d'environ 16 000 œuvres. Une sélection de 650 d'entre elles sont rassemblées à Munich, pour y être présentées lors de l'exposition *Entartete Kunst*, visitée par trois millions de visiteurs environ. Catherine Wermester a démontré que la réception en France de l'exposition n'a pas provoqué le même effroi que les autodafés de 1933. Voir Catherine Wermester, « La réception en France de l'exposition sur l'art dégénéré de Munich en 1937 », in *L'Art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, Actes du colloque des 30 et 31 octobre 2008, sous la dir. de Bertrand Tillier, Dimitri Vezyroglou et Catherine Wermester, http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Wermester%202_2012.pdf, consulté en septembre 2014.

¹⁵⁷³. Grand prix du cinéma français et prix Louis Delluc (1938).

¹⁵⁷⁴. Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, p. 249.

¹⁵⁷⁵. Alicia Léon Y Barella, *Sauver l'écran en danger. Le cinéma américain en France (1926-1936). Domination et résistances*, thèse de l'ENC, Paris, 2012 ; voir résumé sur <http://theses.enc.sorbonne.fr/2012/leon-y-barella>, consulté en septembre 2014.

¹⁵⁷⁶. La Mostra de 1938 innove cette année-là avec l'idée d'une rétrospective consacrée au cinéma d'un pays, revenant sur ses récompenses depuis l'origine de la Biennale. Elle est alors consacrée au cinéma français : *À nous la liberté* (1932) de René Clair, *Un carnet de bal* (1937) de Julien Duvivier, *La grande illusion* (1937), *Le Quai des brumes* (1938). Voir l'ensemble du palmarès de la Mostra 1938 sur <http://www.imdb.com/event/ev0000681/1938>, consulté en septembre 2014.

rétrospective que *Le quai des brumes* obtint une récompense à Venise. Cet hommage au cinéma français rendit d'ailleurs délicate la position des représentants français d'alors, le directeur de l'AFAA Philippe Erlanger et l'historien du cinéma René Jeanne¹⁵⁷⁷, qui n'adoptèrent pas la politique de la chaise vide à la proclamation des prix¹⁵⁷⁸, à la différence de leurs homologues anglo-saxons, les délégués américains et anglais Harold L. Smith et Neville A. Kearney¹⁵⁷⁹.

Dans *La France sans étoile*, Philippe Erlanger a raconté comment, alors qu'il rentre de Venise en train dans la nuit du 3 septembre 1938 profondément effrayé par le risque de guerre imminent lié à la crise tchécoslovaque, lui vient l'idée « au cas où la paix serait sauvée, d'un festival du monde libre ». Selon Olivier Loubes, la locution de « monde libre » est inspirée de la création par Jean Zay de la revue de diplomatie culturelle éponyme, dans laquelle le ministre se réclame précisément de Roosevelt: « Antimunichois notoire, Jean Zay mène déjà une politique de diplomatie culturelle antifasciste de valorisation des démocraties qui se traduit dans ses voyages ministériels et par la création d'une revue publiée en français et en anglais dont le titre vaut là aussi programme: *Monde libre*¹⁵⁸⁰. » À Paris, Philippe Erlanger soumet un rapport à Georges Huisman, Jean Zay et Albert Sarraut, qui le soutiennent¹⁵⁸¹. Effectivement, le 23 septembre 1938, l'historien du cinéma Pierre Billard relève dans les archives du festival la toute première pièce d'archives : une note fondatrice de Huisman à Zay, à laquelle est attachée une coupure de presse du *Journal*, qui scelle la prise en charge par l'État de la création du festival¹⁵⁸².

Note pour monsieur le Ministre. Cet entrefilet paru dans *Le Journal*¹⁵⁸³ le 20 courant est un fait exact. Les Américains et les Anglais abandonneraient volontiers Venise si nous organisions, en collaboration avec une municipalité et des hôtels du Midi, une saison analogue sur la Côte d'Azur. Le moment ne serait-il pas venu d'essayer pareille chose dans ce domaine? J'aimerais avoir votre sentiment à cet égard¹⁵⁸⁴.

¹⁵⁷⁷. René Jeanne (1887-1969) est historien du cinéma et critique au *Petit Journal*. Il représente également la France à la Mostra de 1938 et est membre du jury international. René Jeanne est l'un des auteurs de l'hommage posthume rendu à Georges Huisman, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 137-144.

¹⁵⁷⁸. René Jeanne a témoigné de la complexité de leur réaction à vif, alors qu'ils étaient partis avec l'objectif de rapporter le maximum de récompenses pour leur pays dans le cadre de la rétrospective du cinéma français concomitante, voir Sébastien Roffat, *Histoire du dessin animé français entre 1936 et 1940. Une politique culturelle d'Etat?*, Paris, L'Harmattan, 2014.

¹⁵⁷⁹. Loredana Latil, *op. cit.*, p. 18-19. En 1938, Walt Disney a été distingué dans la catégorie du film d'animation avec *Blanche neige et les sept nains*.

¹⁵⁸⁰. Olivier Loubes, *op. cit.* : « *Monde Libre*, lancée à l'automne 1938, trop chère, ne connut qu'un numéro. Jean Zay en est le Président du Comité directeur, et il s'y revendique de Roosevelt. »

¹⁵⁸¹. Erlanger écrit avoir discuté du projet avec Suzy Borel (1904-1995), première femme française attachée d'ambassade et sa collaboratrice à l'AFAA, Yves Chataigneau (1891-1969) diplomate français, secrétaire général du gouvernement, et le producteur Georges Loureau (?-1974), in Philippe Erlanger, *La France sans étoile : souvenirs de l'avant-guerre et du temps de l'Occupation*, Paris, Plon, 1974, p. 179-192.

¹⁵⁸². Pierre Billard, *D'or et de palmes : le festival de Cannes*, Paris, Gallimard, 1997, coll. « Découvertes », commentée et reproduite p. 16-17, crédit p. 122-123.

¹⁵⁸³. La coupure du *Journal* annexée à la note de Huisman est conservée à la Cinémathèque. L'article n'est pas signé. « Pour remplacer la "biennale". On organiserait une manifestation du cinéma international à Cannes », *Le Journal*, 20 septembre 1938, FIFA902-B146, Cinémathèque française, Paris.

¹⁵⁸⁴. Note de Georges Huisman à Jean Zay le 23 septembre 1938, FIFA902-B146, Cinémathèque française, Paris. Voir aussi Pierre Billard, *op. cit.*, p. 122-123, commentée et reproduite p. 16-17.

La note revient à la direction générale avec l'accord de Jean Zay « pour s'en occuper » puis est transmise le 30 septembre 1938 à Erlanger avec la mention manuscrite de Huisman: « M. Erlanger, m'en parler. GH¹⁵⁸⁵. » Réactivité hors du commun des deux hommes, qui font confiance à un troisième, de l'âge du ministre, tout en l'accompagnant de près. Comme l'indique *Le Jour*, cela intervient au moment où la collaboration franco-anglo-américaine paraît acquise alors que se profile une nouvelle provocation italienne: « Nous avons dit que la biennale de Venise avait soulevé bien des critiques et que l'Amérique et l'Angleterre, notamment, avaient été très mécontentes du palmarès. Si l'on ajoute à cela la récente décision du gouvernement italien de prendre le monopole de l'importation et de la distribution des films étrangers, on ne sera pas étonné que la France, dont la situation cinématographique est exceptionnelle, cherche à organiser une grande manifestation annuelle à son tour et qui aura les plus grandes chances de succès¹⁵⁸⁶. » Parce que le cinéma dépend à l'époque de plusieurs ministères, une commission interministérielle se met en place sous la tutelle d'Yves Chataigneau, le secrétaire général de la présidence du Conseil¹⁵⁸⁷, et au sein de laquelle Huisman représente son ministère.

En amont, si Zay et Huisman peuvent être ainsi réactifs à la création d'un festival international du film, c'est qu'ils sont chacun parfaitement au fait de la question cinématographique, dans toutes ses dimensions, industrielles et artistiques. Erlanger, qui se consacre à l'AFAA au rayonnement culturel de la France, apporte ses qualités d'organisateur avec une connaissance des relations culturelles diplomatiques et un carnet d'adresses personnel et professionnel important¹⁵⁸⁸. La ville de Cannes offre quant à elle sa compétence logistique et touristique sous l'égide de son président du syndicat d'initiative et directeur du Grand Hôtel, Henry Gendre.

La définition d'une politique cinématographique française

Entre le décret Herriot de 1928¹⁵⁸⁹ et les accords Blum-Byrnes de 1946¹⁵⁹⁰, Jean Zay est l'homme politique qui pense et conduit la politique cinématographique

¹⁵⁸⁵. Georges Huisman, FIF902-B146.

¹⁵⁸⁶. *Le Jour*, 20 septembre 1938.

¹⁵⁸⁷. Yves Chataigneau (1891-1969), proche de Blum, fut nommé en 1937 secrétaire général de la présidence du Conseil. La commission interministérielle se justifie par la tutelle multiple des affaires cinématographiques au niveau de l'État : la présidence du Conseil (Yves Chataigneau), le ministère de l'Éducation nationale via la direction des Beaux-Arts (Georges Huisman), le ministère des Affaires étrangères (Suzanne Borel). L'AFAA (Philippe Erlanger), dépend par ailleurs de ces deux derniers ministères. Enfin, la commission compte deux représentants du Commissariat général au tourisme (M. Roland-Marcel et Peyremaure-Debord) du ministère des travaux publics d'Anatole de Monzie. D'après une note de Georges Huisman à Jean Zay, le 26 mai 1939, FIF93-B1, Paris.

¹⁵⁸⁸. Philippe Erlanger est le fils du compositeur Camille Erlanger et d'Irène Hillel-Manoach, de la famille Camondo. Il évoque quelques souvenirs de son enfance dans ses mémoires. Voir Philippe Erlanger, *La France sans étoile*, *op. cit.*

¹⁵⁸⁹. Édouard Herriot était ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 23 juillet 1926 au 6 novembre 1928. Le décret Herriot du 18 février 1928 met en place les premières mesures protectionnistes du cinéma français en donnant au cinéma le statut de théâtre et en instaurant un contingentement à l'importation au nom de l'intérêt national, afin de contrer l'hégémonie américaine. Voir Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e République*, p. 67-70 et Alicia Léon Y Barella, *op.cit.*, chapitre 4.

¹⁵⁹⁰. Pour soutenir le milieu cinématographique, Georges Huisman a personnellement souhaité la révision des accords Blum-Byrnes, voir Georges Huisman, « Position du Cinéma », *Style en France*, juillet-août-septembre, 1946, p. 1-6. Signé le 1^{er} Janvier 1946 par Léon Blum et James Byrnes (1879-1972), ces accords étaient des accords économiques d'ensemble portant sur la libéralisation des échanges entre les États-Unis et la France en échange de prêts avantageux et de l'effacement de la dette française (six cent cinquante millions de dollars prêtés à la France). Une clause concerne

française pour la période où il est aux affaires¹⁵⁹¹. Sa réflexion aboutit en 1939 à un projet de loi sur la cinématographie qui est, selon Paul Légliise, le premier historien de la politique cinématographique française¹⁵⁹², un « remarquable document de synthèse des conclusions retenues sous le III^e République pour établir un statut du cinéma français¹⁵⁹³ ». Deux hauts fonctionnaires épaulent Zay dans cette tâche: le conseiller d'État Paul Grunebaum-Ballin (1871-1969)¹⁵⁹⁴ et le directeur général des Beaux-Arts. Ces deux personnalités ont déjà travaillé ensemble sur l'avenir du cinéma français en 1935 auprès de Mario Roustan¹⁵⁹⁵. Malgré la créativité française, l'industrie cinématographique hexagonale vit dans un contexte de crise structurelle, économique et morale sans précédent lorsque Huisman rejoint la direction des Beaux-Arts. 1934 est l'année des faillites des entreprises françaises Pathé et Gaumont¹⁵⁹⁶. Le fléau du chômage exacerbe les accusations xénophobes et antisémites que subit le secteur, tandis que l'hégémonie du cinéma américain renforce l'appel au protectionnisme. Les liens amicaux et professionnels des deux hommes se nouent dans le cadre de la CTI, dont les propositions figurent parmi les sources d'inspiration de Georges Huisman à la direction des Beaux-Arts¹⁵⁹⁷. Au sommet de l'État, Grunebaum-Ballin est un expert des questions cinématographiques de cette décennie : en 1931, il est le secrétaire général du Conseil supérieur du cinéma créé par Maurice Petsche ; en juin-juillet 1935, il est le président de la commission du ministère de l'Éducation nationale qui rédige un code du cinéma ; en 1937, il est de nouveau rappelé au ministère de l'Éducation nationale pour présider la commission qui a conçu le statut du cinéma,

le cinéma qui libère les quotas à l'écran pour le cinéma américain, entraînant une baisse très importante de la diffusion mais aussi de la production française (le nombre de productions chute à soixante et onze films, moins qu'en 1942). Le milieu du cinéma se mobilise contre les accords, finalement révisés en 1948 : le temps réservé aux films français est rallongé, le quota sur le nombre de films américains diffusé en France est rétabli. Peu de temps après, le CNC, qui vient d'être fondé en octobre 1946 et qui est financé de façon autonome sur la vente des billets, met en place la 1^{ère} loi d'aide à la création cinématographique ». Voir la notice complète de Carole Robert sur <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01263/la-signature-des-accords-blum-byrnes-1946.html>, consulté en septembre 2014. Voir aussi Paul Légliise, *op. cit.*, p. 168-173.

¹⁵⁹¹. La politique cinématographique de Vichy, dans la continuité des réflexions de la III^e République, établit la réforme du cinéma en en confiant sa mise en œuvre à Guy de Carmoy. L'État français tarit en revanche la source vive de la création française de la fin des années 1930, un certain nombre de réalisateurs, souvent les plus reconnus comme Jean Renoir, s'étant exilé aux États-Unis. Voir Paul Légliise, *op. cit.*

¹⁵⁹². Voir Paul Légliise, *op. cit.*, et l'hommage rendu à son travail pionnier, « seule synthèse historique disponible à ce jour » sur la question de l'histoire politique du cinéma français, in Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014, p. 27.

¹⁵⁹³. Paul Légliise, *op. cit.*, p. 301. On trouve utilement le texte *in extenso* du projet de loi sur la cinématographie de 1939 ou « projet Jean Zay » en annexe de l'ouvrage, p. 301-315.

¹⁵⁹⁴. Paul Grunebaum-Ballin (1871-1969), juriste, est nommé conseiller au Conseil d'État en 1933 et contribue à l'élaboration des lois sociales de 1936, apportant ainsi son aide à Léon Blum, ami de longue date. Il a été président du Conseil de la préfecture de la Seine de 1911 à 1933. Voir la biographie du Centre d'histoire de Sciences Po, Paris (fonds d'archives), <http://chsp.sciences-po.fr/fond-archives/grunebaum-ballin-paul>, consulté en septembre 2014. Voir aussi Pascal Ory, *La belle Illusion...*, *op. cit.* p. 417-419.

¹⁵⁹⁵. Huisman évoque ces concertations qui le retiennent à Paris pour refuser un voyage en Italie à l'automne 1935 à la suite de la double exposition parisienne d'art italien alors que Mussolini déclenche la guerre d'Éthiopie, voir *supra*.

¹⁵⁹⁶. Rachetée par Bernard Natan en 1929, la firme Pathé ne résiste pas à des malversations financières doublées de menaces antisémites. Gaumont est mise en dépôt de bilan en juillet 1934, puis en liquidation en 1938, in Lisa Saboulard, *Jean Zay ministre des beaux-arts 1936-1939, étude de cas sur sa politique cinématographique*, master 1 d'histoire contemporaine, Université Toulouse le Mirail, 2010, 56 p., p. 24-25, http://www.memoireonline.com/07/10/3661/m_Jean-zay-ministre-des-beaux-arts-1936-1939-etude-de-cas-sur-sa-politique-cinematographique0.html, consulté en septembre 2014.

¹⁵⁹⁷. C'est le cas dans le cadre de sa politique en faveur de l'art mural, voir *supra*.

aboutissant au « projet Jean Zay¹⁵⁹⁸ ». Parce que Grunebaum-Ballin et Huisman ont vu le projet de décret-loi de 1935 sur le « code de l'art et de l'industrie cinématographiques » échouer, ils seront à même de conseiller Jean Zay dans les négociations, en particulier avec les syndicats patronaux¹⁵⁹⁹. Dans le seul but d'aboutir enfin au statut du cinéma français, ainsi que l'a analysé Pascal Ory¹⁶⁰⁰.

Les travaux de Paul Légèze¹⁶⁰¹, de Pascal Ory¹⁶⁰², de Lisa Saboulard¹⁶⁰³ et d'Alicia Léon y Barella¹⁶⁰⁴ permettent de reconstituer cette longue réflexion participative de la III^e République à la recherche d'un « statut du cinéma » qui apparaît nécessaire à tous¹⁶⁰⁵, mais que seul Jean Zay a le talent de comprendre, reprendre, amender et formuler en projet de loi sur la cinématographie et qui, malgré son apparente disparition, est fondateur de la politique cinématographique française.

Les grands moments de ces concertations sont au nombre de quatre. La première réflexion vient de la CTI, dans le cadre de son programme contre le chômage intellectuel présenté la première fois le 4 décembre 1931¹⁶⁰⁶. Dans la perspective de lutte contre le chômage, la revendication principale de la CTI est alors la construction de studios pour une autonomie du cinéma français vis-à-vis des producteurs concurrents, les États-Unis, la Grande-Bretagne et la Russie, mais aussi à cette date l'Italie, qui vient d'inaugurer Cinecitta¹⁶⁰⁷:

Du point de vue cinématographique, la France est complètement tributaire de l'étranger, ce qui peut être très grave pour tout ce qui touche à la pensée et aux mœurs françaises. Nous demandons la création de studios, mis par l'État à la disposition des groupements professionnels et même de l'industrie privée pour la production de films français¹⁶⁰⁸.

En 1937, la CTI reprend le plan élaboré en 1931 par Paul Grunebaum-Ballin pour le Conseil national économique (CNE), dans sa session de décembre 1937¹⁶⁰⁹.

¹⁵⁹⁸. Paul Grunebaum-Ballin, in Jean-Michel Reinatour (dir.), *Où va le cinéma français ?*, Paris, La Baudinière, 1937, p. 373.

¹⁵⁹⁹. Le Syndicat français dirigé de 1931 à 1936 par Raymond Lussiez représente les intérêts des exploitants, la Chambre syndicale française dirigée par Charles Dulac de 1928 à 1935 ceux des producteurs. Les représentants syndicaux, dont Lussiez, interviennent devant la commission parlementaire. Voir Jean-Michel Reinatour, *op. cit.*

¹⁶⁰⁰. « Le choix corporatiste du rapport de Carmoy, conforme en cela aux orientations du Conseil national économique, aux aspirations d'une partie de la droite et aux convictions de la plupart des organisations patronales, n'exclut cependant a priori pas sa prise en compte par les services des Beaux-Arts qui, lassés des tergiversations, étaient prêts à s'y rallier ». Voir Pascal Ory d'après une note de Georges Huisman en date du 12 février 1937 dans les papiers de Marcel Abraham (AN, 312, AP 6), *La Belle illusion, op. cit.*, p. 418 et 925.

¹⁶⁰¹. *Ibid.*

¹⁶⁰². *Ibid.*, p. 417-469.

¹⁶⁰³. Lisa Saboulard, *op. cit.*

¹⁶⁰⁴. Alicia Léon Y Barella, *op. cit.*

¹⁶⁰⁵. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 418-423.

¹⁶⁰⁶. Le texte est repris devant le CNE en 1937 : « Partie intellectuelle d'un plan de travaux d'utilité nationale présentée par la Confédération des travailleurs intellectuels », *La Main d'œuvre et le chômage*, t. III – *Le chômage des travailleurs intellectuels*, Paris, Conseil national économique, 1938, p. 43-49.

¹⁶⁰⁷. La commission parlementaire du cinéma de 1937, conduite par le député Jean-Michel Reinatour, débutera d'ailleurs par la visite des studios de Joinville, in Jean-Michel Reinatour (dir.), *op. cit.*, p.7.

¹⁶⁰⁸. « Partie intellectuelle d'un plan de travaux d'utilité nationale présentée par la Confédération des Travailleurs Intellectuels », *ibid.*, p. 45.

¹⁶⁰⁹. *La Main d'œuvre et le chômage*, t. III – *Le chômage des travailleurs intellectuels, op. cit.*, p. 43-49.

L'un de ses représentants, M. Moignard¹⁶¹⁰, intervient devant la Commission parlementaire du cinéma à la demande de Mario Roustan¹⁶¹¹. Il se montre avant tout préoccupé par la crise morale et financière du cinéma français et plaide en faveur d'une aide à la production (plus sinistrée que la distribution et l'exploitation), d'un assainissement du milieu professionnel et de son mode de financement, ainsi que d'une coordination unique des pouvoirs publics sous l'égide du ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts¹⁶¹².

Aux côtés de ces réflexions de la CTI sont produits deux rapports, le rapport Petsche (1935) et le rapport Carmoy (1937), ainsi qu'une enquête parlementaire en début d'année 1937, conduite par le député Jean-Michel Reinatour: *Où va le cinéma français ?*¹⁶¹³. Les deux premiers sont des sources directes du projet de loi de Jean Zay. Paul Légglise¹⁶¹⁴ et Jacques Choukroun¹⁶¹⁵ ont montré combien le rapport Petsche, avec l'idée d'un fonds national du cinéma et d'une tutelle ministérielle unique, est la clé de voûte des institutions d'après 1945 et aux origines de l'« exception culturelle française »¹⁶¹⁶. C'est sur les bases du rapport Petsche, que le gouvernement confia à Grunebaum-Ballin la présidence d'une commission chargée du projet de décret-loi sur le « code de l'art et de l'industrie cinématographiques » déjà mentionné. Mais jugé trop à gauche, assimilé à une nationalisation de l'industrie, il fut combattu par les syndicats patronaux. Deux ans plus tard, à l'issue de la mission économique globale du CNE commencée en 1931, paraît l'étude de secteur sur l'industrie cinématographique de l'inspecteur des Finances Guy de Carmoy¹⁶¹⁷. Elle constitue en quelque sorte une réponse au rapport Petsche agréée par les professionnels du secteur, avec en particulier des mesures protectionnistes et une organisation du crédit plus favorable à l'industrie cinématographique.

Jean Zay hérite de ces deux rapports et des expertises de ses deux conseillers, Grunebaum-Ballin et Huisman, pour définir sa politique cinématographique, qu'on peut synthétiser en ces termes : centralisation des attributions cinématographiques au sein du ministère de l'Éducation nationale, mise en place d'une organisation professionnelle à partir de la définition de ce qu'est un film français, développement de la formation professionnelle et création d'un institut du cinéma, protection du

¹⁶¹⁰. M. Moignard de la CTI est membre du groupe Conférence interprofessionnelle du cinéma, qui a la particularité de rassembler les représentants de toutes les catégories intellectuelles participant de près ou de loin à la confection des films, de la Société des gens de lettres au Syndicat des musiciens. Il intervient devant la commission Reinatour le 10 mars 1937. Voir Jean-Michel Reinatour (dir.), *op. cit.*, p. 302.

¹⁶¹¹. Mario Roustan intervient auprès de Jean-Michel Reinatour : « Permettez-moi de vous transmettre un vœu du groupe sénatorial de la CTI. Ils vous seraient obligés de faire convoquer leur délégué avant de clore votre enquête sur le cinéma. Ils peuvent vous être utiles, et il faut les avoir avec soi. En tout cas, je pense très sincèrement qu'on ne peut pas ne pas les entendre », in Jean-Michel Reinatour (dir.), *op. cit.*, p. 257.

¹⁶¹². M. Moignard de la CTI, in Jean-Michel Reinatour (dir.), *op. cit.*, p. 301-313, dont le plan de recommandations en dix points de la CTI figure p. 311-313. On précise que Pascal Ory mentionne aussi le plan élaboré par la CGT, « Plan de reconstruction économique pour la construction d'un cinéma national », publié dans *Ciné-Liberté* du 12 mars 1937. Son impact est moindre que celui du plan de la CTI, voir Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 418.

¹⁶¹³. Jean-Michel Reinatour (dir.), *op. cit.*

¹⁶¹⁴. Paul Légglise, *op. cit.*, p. 105-113.

¹⁶¹⁵. Jacques Choukroun, « Aux origines de l'«exception culturelle française»? Des études d'experts au «Rapport Petsche» (1933-1935) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2004, n°44, p. 5-27.

¹⁶¹⁶. Voir aussi Dimitri Vezyroglou (dir.), *op. cit.*, p. 27-57.

¹⁶¹⁷. Guy de Carmoy, Rapport du CNE, *Journal officiel*, 18 août 1936, p. 635 et sq. et l'analyse de Paul Légglise, *op. cit.*, p. 121-133.

film français contre la concurrence du film étranger sous forme de licence d'importation ou de taxe, mise au point d'un système public de financement des films à disposition des producteurs, préoccupation de la qualité des films français, y compris dans leur soutien à l'export, contrôle des recettes, suppression des deux long métrages en salle pour soutenir la production des courts métrages et des différents genres cinématographiques, développement du cinéma éducatif (production et diffusion), cinémathèque nationale et maintien conjoncturel de la censure¹⁶¹⁸.

L'intérêt de l'enquête parlementaire menée à l'initiative du député de l'Yonne Jean-Michel Reinatour¹⁶¹⁹ est différent. Sans constituer une force de proposition, elle a permis de sensibiliser les parlementaires contemporains aux questions cinématographiques. Jean Zay ne s'y trompe pas et c'est pour cela qu'il intervient en personne devant eux. Si les intervenants représentent un éventail complet de la branche¹⁶²⁰, l'État, lui, est représenté par le ministre de l'Éducation nationale Paul Grunebaum-Ballin et, de la direction des Beaux-Arts, par le directeur de la censure Edmond Sée et par le fonctionnaire en charge du cinéma, M. Gadave. Relevant l'intérêt historique de la retranscription des débats grâce à ce large éventail de personnalités, Paul Léglise déplorait l'absence de Georges Huisman en ces termes: « On regrettera seulement que le directeur général des Beaux-Arts entre les mains duquel se trouvaient à coup sûr toutes les clés du problème d'ensemble – bien que son ministre et ses principaux collaborateurs fussent consultés – n'ait pas été personnellement entendu¹⁶²¹. » L'absence de Huisman laisse en réalité la préséance au ministre, car sa présence sera appréciée des députés qu'il s'agit de convaincre. Elle signifie aussi que les deux hommes s'organisent pour ne pas perdre de temps et

¹⁶¹⁸. Jean Zay, « Séance du 3 février 1937 », in Jean-Michel Reinatour, *op. cit.*, p. 110-147 et Paul Léglise, *op. cit.*, p. 179-195 et 301-315.

¹⁶¹⁹. Jean-Michel Tournaire dit Renaitour (1896-1986) a été député de l'Yonne de 1928 à 1942. Il est le rapporteur du projet de loi fixant le statut organique de l'armée de l'Air (1935). À la Chambre des députés, ses interventions concernent les beaux-arts, et notamment le problème de la censure, l'armée de l'Air, l'aviation civile, la marine militaire, l'agriculture, l'éducation physique et le sport. Le 10 juillet 1940, au congrès de Vichy, il ne prend pas part au vote sur le projet de loi constitutionnel accordant les pleins pouvoirs au maréchal Pétain. Voir http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=6669, consulté en septembre 2014.

¹⁶²⁰. La retranscription des séances de la commission constitue un aperçu des intervenants et débats de la période très utile. La commission compte quelque deux cents députés, dont Jean Zay, et travaille conjointement avec le groupe du cinématographe du Sénat, plus restreint, dans lequel officie Mario Roustan. La commission reçoit : Georges Ricou, président de Gaumont ; Roger Weil, représentant de Pathé et président de la Chambre syndicale des directeurs de cinématographes ; Pierre Laffite, porteur du projet d'Académie nationale du cinéma ; Pierre Wolf, auteur dramatique et critique cinématographique à *Paris-Soir* ; M. Vandal, président de la Chambre syndicale des producteurs ; M. Ambiehl, président de la Chambre syndicale des Distributeurs ; M. Chollat, président de la chambre syndicale des Industries techniques du cinéma ; M. Jean Zay ; Marcel l'Herbier ; Le comédien Gabriel Signoret ; M. Brenier, ancien sénateur et président de la Ligue de l'Enseignement ; Raymond Bernard, metteur en scène des *Croix de bois* ; Jean Chataignier rédacteur au *Journal*, président de la fédération internationale de la presse cinématographique ; M. Lussiez, président de la Chambre syndicale des Exploitants ; M. Cébron, délégué de la CGT et président de la Fédération des spectacles ; M. Moignard et M. Sarran, de la CII ; M. Burguet, président de l'Association des auteurs de films ; Vera Korène, actrice et comédienne de la Comédie Française ; M. Demaria, président de la Confédération générale de la Cinématographie assisté de M. Lourau ; M. Edmond See, auteur dramatique et directeur de la Censure ; M. Gadave, de la DGBA agent de liaison entre les différents départements ministériels, M. Grunebaum-Ballin, conseiller d'État président de l'ancien comité pour le cinéma ; Robert Jarvillier, secrétaire général du Syndicat général des travailleurs de l'industrie du film affilié à la CGT ; Charles Miche, président de la Chambre syndicale française de la presse filmée ; M. Metayer, président de la Chambre syndicale française des distributeurs ; Harold Smith, représentant à Paris de M. Hays, président de la MPPDA ; Louis Lumière.

¹⁶²¹. Paul Léglise, *op. cit.*, p. 163-164.

remplir leur devoir dans une certaine urgence en privilégiant l'efficacité. On le comprend à la lecture de *Souvenirs et solitude*, dans lequel le ministre décrit son passage obligé devant la commission:

À la veille de la guerre, le Parlement était saisi par le gouvernement d'un projet de statut du cinéma français, qui eût été voté depuis des mois si, comme à l'ordinaire, une commission spéciale n'eût interposé les longueurs d'une de ces enquêtes où se satisfont les vanités et le besoin d'importance. En l'occurrence, la « commission du cinéma » de la Chambre n'était même pas un organisme officiel; elle s'était recrutée elle-même, au gré des inscriptions. Son enquête faisait défiler, pour son plus grand amusement, metteurs en scène, auteurs, directeurs de salles et même stars. La comédie eût pu durer des années... j'avais en vain demandé au Conseil des ministres que le statut du cinéma fit – comme quelques autres réformes importantes de mon ressort – l'objet d'un décret-loi. Le gouvernement n'entendait user de ses pleins pouvoirs, à de rares exceptions près, que dans le domaine militaire et financier¹⁶²².

Jean Zay exprime aussi son regret en songeant à sa politique inaboutie, qui fut cependant un exemple et un point de départ selon Paul Légliise:

Face aux continuel atermoiements corporatifs pour une réorganisation profonde de l'industrie cinématographique et à un conflit perpétuel d'attributions ministérielles, un ministre de l'Éducation nationale, Jean Zay, se montra un homme particulièrement actif pour mettre un peu d'ordre dans le cinéma français. La durée de son passage à la rue de Grenelle, sa remarquable intelligence, ses facultés d'adaptation rapide à une situation complexe, l'apport d'une masse de documents, rapports et enquêtes, lui permirent d'élaborer une véritable politique du cinéma français. Il lui aurait pourtant fallu encore deux ou trois ans pour parachever son œuvre. Ses projets cependant ne restèrent pas inutiles. On lui doit le premier texte réglementant le contrôle des recettes. Quant à son projet de statut, encore insuffisamment mûri, certes, il jetait néanmoins les bases d'une organisation rationnelle du cinéma [...]. Un ministre du Cinéma concevait enfin un plan d'ensemble et manifestait une volonté d'aboutir¹⁶²³ !

Cette politique cinématographique est aussi orientée en direction des artistes. Il est significatif que Zay et Huisman soient attentifs à la création française. D'après son biographe, le premier avait deux vraies passions en matière culturelle: le livre et le cinéma, où il allait beaucoup¹⁶²⁴. Le 3 février 1937, devant la commission parlementaire justement, le ministre choisit de terminer son allocution sur la reconnaissance de l'État à l'égard des réalisateurs, évoquant son geste d'inscrire dans la promotion dans l'Ordre de la légion d'honneur deux cinéastes: René Clair (1898-1981) et Jean Renoir. Il dit sa fierté devant l'acceptation de René Clair, qui « avait depuis plusieurs années, refusé à tous les ministres de l'Éducation nationale successifs qui y avaient pensé avant moi, une distinction dans l'ordre de la Légion

¹⁶²². Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, *op. cit.*, p. 240. Jean Zay se trompe de quelques mois car il ne se présente pas devant la commission parlementaire en 1939, mais le 3 février 1937

¹⁶²³. Paul Légliise, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶²⁴. Entretien avec Olivier Loubes, le 13 septembre 2014. Olivier Loubes insiste sur le milieu d'origine modeste de Jean Zay et du « culte » de l'écrit dans sa famille, transmis en particulier par son père, journaliste, Léon Zay.

d'honneur, et il l'a cette fois-ci accepté pour traduire sa volonté de collaboration avec les pouvoirs publics en vue de sauver le cinéma français. Je voulais citer ce trait comme un symbole de confiance »¹⁶²⁵. À l'exposition de 1937, quasiment dans chaque pavillon, dont l'un baptisé Photo-Ciné-Phono attitré, le cinéma est particulièrement représenté, se montrant en particulier le média moderne du monde scientifique, ainsi que l'a étudié Florence Riou¹⁶²⁶. Le grand prix international de l'exposition de 1937 est d'ailleurs attribué à l'un des pionniers du cinéma d'enseignement, Jean-Benoît Lévy¹⁶²⁷, pour son film sur la danse, mélange de fiction et de documentaire : *La mort du cygne*¹⁶²⁸.

Ami de Paul Grünebaum-Ballin, Benoît-Lévy est en 1937 le cinéaste officieux des mouvements laïques¹⁶²⁹. Ami de Georges Huisman, il se passionne pour l'éducation par le cinéma, encouragé par le directeur général dans le même esprit démocratique avec lequel le jeune journaliste de *La Lumière* défendait un statut d'État pour la radiodiffusion et un contrôle de qualité de ces programmes à des fins d'enseignement¹⁶³⁰. Menacé en tant que juif et exilé aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, Benoit-Lévy se consacrera à une activité d'enseignement à la New School for Social Research et à l'École libre des hautes études à New York (1941-1946), avant de rejoindre la direction du service du cinéma et des moyens audiovisuels d'informations de l'ONU de 1946 à 1949, d'où il fera appel à Georges Huisman en 1947, en tant qu'expert pour les questions relatives à l'art cinématographique auprès du département de l'information de l'ONU¹⁶³¹. C'est dans ce contexte que Huisman rédige une profession de foi intitulée « Le cinéma français,

¹⁶²⁵. Jean Zay, in Jean-Michel Reinatour (dir.), *op. cit.*, p. 146.

¹⁶²⁶. Florence Riou, « Le cinéma à l'exposition internationale de 1937 : un média au service de la recherche scientifique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 27 mai 2014. URL : <http://1895.revues.org/3956>

¹⁶²⁷. Jean Benoit-Lévy, (1888-1959), réalisateur et producteur, est reconnu comme l'un des pionniers du cinéma français d'enseignement et d'éducation (plus de quatre cents documentaires). Il devient célèbre en 1933 en dirigeant Madeleine Renaud sur le tournage de *La maternelle*, dans lequel l'actrice travaille au milieu d'une centaine d'enfants dans une école pauvre. Son goût prononcé pour la danse l'amène en 1938 à adapter au cinéma *La mort du cygne*. Entre 1922 et 1932, il réalise de nombreux documentaires éducatifs et scientifiques. Réfugié aux États-Unis pendant la guerre, il devient en 1946 directeur de l'information audiovisuelle des Nations unies. En 1952, il réalise une vingtaine de documentaires sur la danse. En 1958, il crée le Conseil international du cinéma et de la télévision de l'Unesco. Il est l'auteur des *Grandes missions du cinéma*. Voir la biographie de référence: Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007, 254 p. et www.jeanbenoitlevy.com (filmographie complète et extraits), consulté en septembre 2014.

¹⁶²⁸. Grand prix du cinéma de l'exposition universelle de Paris en 1937. D'après une nouvelle de Paul Morand ; chorégraphie de Serge Lifar, assisté de Léone Mail ; distribution : Maurice Baquet, Mady Berry, Micheline Boudet, Janine Charrat, Yvette Chauvire, France Ellis, Claire Gérard, Zizi Jeanmaire, Guy Laine, Florence Luchaire, Léone Mail, Jacqueline Quéffelec, Mia Slavenska. L'amour de leur métier et de leur art chez les danseurs. Un petit rat de l'Opéra admire passionnément une grande étoile qui risque d'être détrônée par une rivale étrangère. Pour défendre son idole, le petit rat commet un geste criminel qui rendra sa victime infirme à vie. Cependant celle-ci pardonnera son geste à la coupable, lui donnant donc la chance de continuer à danser. Voir http://jeanbenoitlevy.com/film/?page_id=65, consulté en septembre 2014.

¹⁶²⁹. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 439.

¹⁶³⁰. Voir *supra* l'enquête sur la radiodiffusion de Huisman dans *La Lumière*. Il a par ailleurs défendu l'idée d'un cinéma éducatif jusqu'à sa mort et justifiait la censure par exigence de la qualité cinématographique.

¹⁶³¹. Lettre des Nations unies du 12 mars 1947 adressée à Georges Huisman qui précise la recommandation de Jean Benoit-Lévy, AFH.

instrument de culture mondiale » qui, bien que postérieure à la période, éclaire le mieux l'ambition qu'il avait en commun avec Zay en faveur du cinéma éducatif¹⁶³².

Toujours en 1937, sur une initiative privée d'écrivains et de journalistes, est créé le prix Louis Delluc qui couronne *Les Bas-fonds* de Jean Renoir. Stimulé par cette initiative, l'État – ou plus exactement ses représentants en matière culturelle – ne veut pas de son côté « manquer » la reconnaissance officielle du septième art vivant. Jean Zay décide alors de donner de l'envergure à la seule récompense publique existante, le grand prix national du cinéma¹⁶³³, jusque-là plutôt académique et bien-pensant. Le prix est déployé par genres: documentaire, actualité, film pédagogique et film scientifique. Très symboliquement, le ministre préside en personne quatre jurys et confie la présidence du dernier à Jean Perrin¹⁶³⁴. En 1938, *quai des brumes* cristallise la reconnaissance publique de l'art vivant: Jean Zay intervient personnellement pour que le film figure dans la sélection française de Venise, où il n'est distingué qu'au titre de ses « qualités artistiques »¹⁶³⁵. En France, il remporte le prix Louis Delluc et le grand prix national du cinéma français, créant la polémique: « Il est désolant de voir le plus officiel des prix cinématographiques français, le prix du ministère, attribué à un film, plein de qualités artistiques certes, mais d'un genre très spécial. Un film noir, un film immoral et démoralisant, dont les effets auprès du public n'ont pu être que néfastes¹⁶³⁶. »

L'élaboration du festival: réactivité et compétence au service de la démocratie menacée

La gestation du festival de Cannes est une illustration du régime démocratique et participatif de la III^e République : si Jean Zay en valide le principe fin septembre 1938 et si la commission interministérielle se met au travail, le projet provoque une lutte politique avec les « italo-philés » au sein du gouvernement, dont le ministre des Affaires étrangères Georges Bonnet : « J'ai l'honneur de vous faire savoir que j'estime que la réalisation de ce projet me paraît, dans les circonstances actuelles, inopportune. Il ne manquerait pas, en effet, d'éveiller en Italie des susceptibilités légitimes¹⁶³⁷ », écrit-il. Munichois, partisan d'une politique d'apaisement envers les puissances fascistes, c'est aussi un bon connaisseur des États-Unis, où il a été ambassadeur, nommé par Blum à l'automne 1936¹⁶³⁸. Avec son homologue américain à Paris

¹⁶³². Georges Huisman, « Le Cinéma français, instrument de culture mondiale », *Cahiers français d'information*, Paris, n°111, 1^{er} juillet 1948.

¹⁶³³. Le grand prix du cinéma avait été créé en 1933 sous le ministère d'Anatole de Monzie.

¹⁶³⁴. Pascal Ory, *La Belle Illusion*, *op. cit.* p. 426-427 et Florence Riou, *op. cit.*

¹⁶³⁵. Pascal Ory, *La Belle Illusion...*, *op. cit.*, p. 427.

¹⁶³⁶. *Le Petit Journal*, 8 juillet 1938. Voir un florilège des critiques contemporaines du film sur <http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1938-le-quai-des-brumes/fiche-technique-synopsis-revue-de-presse/>, consulté en septembre 2014.

¹⁶³⁷. Voir la lettre du ministre de l'Éducation nationale au ministre des Affaires étrangères du 16 novembre 1938 et la réponse de Georges Bonnet à Jean Zay le 23 novembre 1938, FIF902-B146, Cinémathèque française, Paris. Georges Bonnet (1889-1973), ministre des Affaires étrangères du 10 avril 1938 au 13 septembre 1939 dans le gouvernement Édouard Daladier 3, partisan d'un rapprochement avec l'Allemagne et l'Italie. Comme nous l'avons vu dans le cadre des relations franco-britanniques, les agissements de Georges Bonnet ont incité Daladier à le doubler fermement dans le cadre des relations extérieures de la France avec la Grande Bretagne. Voir *supra*.

¹⁶³⁸. Bonnet revient au gouvernement en juillet 1937 en tant que ministre des finances du gouvernement Chautemps (22 juin 1937- 18 janvier 1938). À plusieurs reprises, Jean Zay évoque les intrigues de Georges Bonnet. Il écrit d'ailleurs que Blum nomme Bonnet ambassadeur aux États-Unis « moitié pour se débarrasser de ses intrigues, moitié par

William Bulitt¹⁶³⁹, il a été l'artisan de la politique d'échanges franco-américains du Front populaire et aurait pu, à ce titre, soutenir le projet franco-américain du festival. Dans ses mémoires, Philippe Erlanger relate que l'affaire a divisé le Conseil des ministres tout l'hiver et que Jean Zay et Albert Sarraut n'ont emporté la décision qu'au printemps¹⁶⁴⁰. Les tensions internationales sont par ailleurs de plus en plus vives, et la signature du pacte d'acier entre Rome et Berlin le 22 mai 1939 n'est pas sans influence sur la décision du gouvernement.

Les archives de la Cinémathèque française conservent une note préparée par Philippe Erlanger le 15 mai 1939 pour le Conseil des ministres qui stipule que, sur les recommandations de la commission interministérielle, « le gouvernement prend la décision de ne plus participer à l'exposition internationale du cinéma de Venise et de créer en France, dans une ville qui sera choisie entre Biarritz, Cannes et Nice, une exposition similaire¹⁶⁴¹ ». Pour être prêt le 1^{er} septembre, tout va ensuite très vite, d'autant que le ministre de l'Éducation nationale part aux États-Unis¹⁶⁴². Le 26 mai 1939, une note de Georges Huisman à Jean Zay l'informe des décisions de la commission interministérielle¹⁶⁴³. Considérant qu'elle est un modèle du genre quant à la clarté d'esprit et à la vision complète du directeur général, on a choisi d'en reprendre une grande partie:

J'ai l'honneur de faire connaître à M. le Ministre qu'une commission interministérielle s'est réunie sous la présidence de M. Chataigneau afin d'examiner les propositions faites par les différentes villes et principalement par celles de Cannes, Biarritz et Nice qui souhaiteraient devenir le siège du prochain festival international du film.

La première information est celle des protagonistes à l'origine de la recommandation. Plus loin, Huisman précisera l'avis d'autres personnalités qu'il estime devoir porter à la connaissance du ministre:

Assistaient à cette réunion, outre M. Chataigneau et moi-même, MM. Roland-Marcel et Peyremaure-Debord, représentant le Commissariat général au tourisme,

survivance d'une vieille amitié à l'égard de l'ancien sous-secrétaire d'État de Painlevé » (p. 331). *Souvenirs et Solitude*, *op. cit.*, p. 198-200, 331, 498.

¹⁶³⁹. William Bulitt (1891-1967) est ambassadeur des États-Unis à Paris de 1936 à 1940, après avoir été le premier ambassadeur américain en URSS de 1933 à 1936. Il se lie d'amitié avec Léon Blum dont il est le voisin à Jouy-en-Josas. Alors que Roosevelt et Blum n'ont pas eu le temps de se rencontrer, l'amitié du Français avec Bulitt a cristallisé son admiration portée à Roosevelt. Voir Marc Chauv, *op. cit.*, p. 121-133.

¹⁶⁴⁰. Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 179-192.

¹⁶⁴¹. Note de Philippe Erlanger, sur papier entête de *L'Expansion artistique*, pour le conseil du 15 mai 1939, « Festival international du cinéma », FIFA902-B146.

¹⁶⁴². Pierre Girard, « Les voyages de Jean Zay », in Anne Dulphy, Yves Léonard, Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *op. cit.*, p. 92. Jean Zay voyage en juin aux États-Unis (neuf jours sur place et dix jours de voyage). On a vu qu'il rencontre Roosevelt le 16 juin. En son absence, les archives de la cinémathèque montrent qu'il donne dérogation à Georges Huisman et que l'intérim du ministère de l'Éducation nationale est assuré par Camille Chautemps, Vice-Président du Conseil. Par ailleurs, au cabinet de Jean Zay, l'interlocuteur de Philippe Erlanger est Edmond Wellhoff.

¹⁶⁴³. « Note pour Monsieur le ministre de l'Éducation nationale » de Georges Huisman à Jean Zay le 26 mai 1939, FIFA3-BA1 (3f), Paris. Cette note est une preuve de la simultanéité des communications entre Huisman et Zay. Elle précède, avec les mêmes informations, le compte rendu technique sur papier entête de *L'Expansion artistique* que rédige Erlanger pour le Conseil du 9 juin 1939 (papier entête de *L'Expansion artistique* cette fois), FIFA902-B146.

M^{lle} Borel, représentant le ministère des Affaires étrangères ; Mme Bacheville¹⁶⁴⁴ et M. Erlanger qui a rendu compte des entretiens qu'il a eus avec les différentes personnalités représentant les municipalités et les industries hôtelières de Biarritz et de Cannes.

Huisman présente alors le choix motivé de la commission pour Cannes du fait de son plan d'investissement comprenant la construction d'un lieu de cinéma, de sa situation géographique et touristique. En termes de villégiature, Cannes peut effectivement le mieux prétendre à « remplacer » Venise, c'est pourquoi Huisman précise l'avis reçu du ministre des Travaux publics en charge du tourisme :

La commission a été unanime à reconnaître que le choix de Cannes s'imposait pour de nombreuses raisons dont les principales sont les suivantes:

La ville offre non seulement de procéder à tous les frais d'aménagements nécessaires sur place, mais elle garantit les sommes annuelles indispensables à l'organisation administrative du Festival. En outre, ses représentants ont fait savoir verbalement que si leur cité était définitivement choisie, elle serait disposée à faire un sacrifice de plusieurs millions pour édifier dès l'année prochaine une salle de cinéma moderne.

Par ailleurs, les représentants des producteurs français avaient vivement insisté en faveur de Cannes dont le rayonnement et la situation privilégiée leur paraissent de nature à mieux servir les intérêts du cinéma.

Cannes possède une installation hôtelière à peu près unique; elle offre l'avantage précieux d'être une escale transatlantique et le festival qui s'y déroulerait serait assuré d'ores et déjà d'un public d'élite. Enfin, les Cannois ont l'espérance d'une meilleure connaissance de leur région particulièrement favorable à des prises de vues, pourrait inciter des producteurs français ou étrangers à y installer des studios, ce qui serait exclu dans une autre région.

M. de Monzie m'avait fait savoir depuis la veille qu'il recommandait très vivement le choix de Cannes qui paraît devoir rallier les suffrages, et des touristes, et des cinéastes, et des représentants du cinéma étranger.

Le directeur général évoque ensuite l'organisation adaptée au peu de temps restant. La mission du festival doit être hébergée par l'AFAA avec un comité d'organisation ad hoc, dont Huisman assumerait la présidence à la demande d'Albert Sarraut. Louis Lumière, figure métonymique du cinéma français, s'impose à la présidence d'honneur de la manifestation et de sa récompense¹⁶⁴⁵ :

En ce qui concerne l'organisation administrative du festival, la commission s'est mise d'accord pour considérer que les délais étaient trop courts pour constituer dès cette année l'Association déclarée qui serait chargée d'assumer la responsabilité générale de l'entreprise. Elle a donc décidé de demander à l'Association française d'action artistique de recevoir les subventions qui seraient versées tant par l'État que

¹⁶⁴⁴. Mme Bacheville s'occupe des questions relatives au cinéma au secrétariat de la présidence du Conseil.

¹⁶⁴⁵. Les archives de la Cinémathèque conservent l'échange de télégrammes à ce propos, FIFA 911-B147.

Huisman écrit à Biot le 1^{er} juin 1939 : « Vous serais reconnaissant faire connaître si comme le souhaitons tous très vivement vous acceptez présidence d'honneur du festival international du film qui sera organisé au mois de septembre à Cannes France ne prenant plus part exposition Venise. » Lumière répond de Bandol le 3 juin 1939 : « Très touché de votre aimable proposition que j'accepte très volontiers. Croyez à ma vive et cordiale sympathie. Louis Lumière, villa lumen. »

par la Ville de Cannes, à charge de constituer un comité spécial qui recevrait la mission de gérer les fonds et de veiller à l'ensemble de l'organisation. C'est le procédé qu'avait employé le Tourisme quand il avait reçu mandat d'organiser d'une façon qui ne fût pas officielle, la participation française à l'exposition de San Francisco. Le conseil de l'Action artistique sera très prochainement appelé à se prononcer sur l'acceptation de cette mission.

Le comité qui jouerait le rôle de conseil d'administration du festival serait composé de représentants des Ministères intéressés, de la ville de Cannes et d'un certain nombre de personnalités qui paraîtraient qualifiées pour apporter leur concours à l'entreprise.

M. le président Albert Sarraut, sollicité en tant que président de l'Action artistique, d'accepter la présidence de ce comité, l'a déclinée pour des raisons d'ordre personnel et a indiqué que le directeur général des Beaux-Arts, vice-président de l'Action artistique, lui paraissait le plus qualifié pour le suppléer à ce poste.

Il semble que la présidence d'honneur du festival devrait être donnée à M. Louis Lumière dont le nom ne pourrait manquer d'augmenter le prestige de la manifestation. Son nom pourrait d'ailleurs être donné au grand prix.

Huisman précise ensuite les recrutements administratifs *a minima*. À cette date, reste à pourvoir un poste stratégique, le secrétaire général, cheville ouvrière du festival en binôme avec le délégué général, Philippe Erlanger. Tony Ricou¹⁶⁴⁶, alors adjoint au chef de cabinet de la vice-présidence du Conseil sera nommé dans la foulée¹⁶⁴⁷.

Un personnel administratif devrait être recruté et rétribué aux frais du festival¹⁶⁴⁸.

Diverses personnalités ont été envisagées pour recevoir le poste de secrétaire général. Il a paru que M. Henri Barbeau¹⁶⁴⁹ serait tout particulièrement qualifié pour occuper ce poste dont il ne pourrait d'ailleurs prendre possession que l'année prochaine. Reste à trouver la personne qui le suppléerait cette année et avec laquelle collaborerait M. Erlanger qui a eu pendant plusieurs années l'expérience de l'exposition de Venise. Cette expérience permettrait par ailleurs à M. Erlanger de jouer utilement le rôle de représentant de la participation française au festival.

Puis est abordée la question du règlement à venir du festival, qui sera effectivement sur le bureau de Jean Zay le 8 juin 1939¹⁶⁵⁰ et les démarches à faire

¹⁶⁴⁶. Tony Ricou (1912-1944), résistant français et dirigeant de Combat Zone Nord, est guillotiné à la prison de Cologne le 7 janvier 1944. Jean Zay et lui sont les absents tragiques de la reprise du Festival en 1946.

¹⁶⁴⁷. Philippe Erlanger et Tony Ricou bénéficient immédiatement de l'aide d'Henry Gendre, directeur du Grand Hôtel de Cannes. En sa qualité de représentant du syndicat d'initiative de la ville, il facilite et coordonne l'organisation sur place. Au mois d'août 1939, le metteur en scène Marc de Gastyne et l'attaché de presse Clara Gandiani, engagés par l'AFAA, viennent assister le binôme Erlanger/Ricou. Note de Philippe Erlanger à Edmond Wellhoff du 2 août 1939, FIFA 3 B A1.

¹⁶⁴⁸. Les postes suivants sont estimés et recrutés par l'AFAA : « un secrétaire général, trois adjoints, trois sténodactylographes, un standardiste, et le petit personnel qui paraîtrait indispensable », FIFA3-BA1.

¹⁶⁴⁹. Personnalité non identifiée.

¹⁶⁵⁰. Note de Philippe Erlanger à Edmond Wellhoff au cabinet du ministre de l'Éducation nationale le 8 juin 1939, FIFA3-BA1.

auprès du ministère des Finances¹⁶⁵¹. Huisman avertit enfin le ministre sur la décision à prendre quant à la question tutélaire de l'État:

En ce qui concerne le règlement de la compétition, une commission technique tirée de la commission du cinéma du comité d'Action artistique, sera prochainement appelée à élaborer en discutant un projet qui a été établi entre M. Chataigneau et M. Erlanger. Il sera soumis à M. le ministre aussitôt qu'il aura été arrêté.

Quant à la contribution de l'État, il est de première importance qu'elle soit assez efficace pour que l'affaire ne reste pas dans la dépendance de la Ville de Cannes. Une première démarche faite par M. Chataigneau auprès de M. Palewski, chef de cabinet de M. le ministre des Finances, a fait espérer que ce dernier consentirait à attribuer une subvention de 100 000 à 200 000 francs prélevés sur les fonds de la Loterie nationale. De nouvelles démarches doivent être tentées auprès de M. Paul Reynaud par M. Georges Prade qui s'intéresse particulièrement à la question.

Dès qu'un accord verbal aura pu être établi, une démarche officielle sera faite auprès de M. le ministre des Finances.

En conclusion, il transmet au ministre l'information primordiale concernant la position américaine, sur laquelle nous reviendrons.

Je serais reconnaissant à M. le ministre de vouloir bien me faire connaître son sentiment sur l'ensemble de ce projet.

Georges Huisman

PS: J'ai eu un entretien avec M. Harold Smith, représentant pour l'Europe du cinéma américain, qui m'a assuré que l'Amérique serait d'autant plus disposée à participer au festival que ce dernier serait d'autant plus ouvertement placé sous l'égide de l'État¹⁶⁵².

Jean Zay obtient la présidence du festival, au détriment d'Albert Sarraut¹⁶⁵³. Chargé « d'établir le budget, de nommer les agents chargés de l'administration du festival, d'approuver les dépenses, de vérifier et approuver les aménagements locaux, d'assurer la bonne organisation de l'affaire¹⁶⁵⁴ », le comité d'organisation présidé par Huisman se met au travail¹⁶⁵⁵. Huisman coordonne et dirige tout l'été le travail

¹⁶⁵¹. Le 23 juin, Erlanger indique au ministre les difficultés que rencontre le festival au ministère des Finances pour son intervention personnelle (FIFA3-BA1). Les archives de la Cinémathèque conservent également les lettres du ministre de l'Éducation nationale à ses collègues en charge des transports ou compagnies nationales (SNCF, Air France, Wagons lits) pour leur apport en nature d'un part et en publicité d'autre part, nécessaire au financement et au bon déroulement du festival. Souvent les courriers du ministre viennent relancer auprès des présidents de ces compagnies la première lettre de sollicitation envoyée par Huisman au secrétaire général des entreprises. FIFA915-B148, Cinémathèque française, Paris.

¹⁶⁵². « Note pour Monsieur le ministre de l'Éducation nationale » de Georges Huisman à Jean Zay le 26 mai 1939, FIFA3-BA1 (3f), Paris.

¹⁶⁵³. D'après un échange de correspondances entre Albert Sarraut et Erlanger, on peut supposer qu'il y a eu à ce sujet une rivalité entre les deux personnalités : « Vous savez, Monsieur le Président, dans quelles conditions le Festival de Cannes s'est trouvé, en fin de compte, placé officiellement sous la juridiction de M. Jean Zay ; mais nul ici, comme ailleurs, n'ignore que sans le président Sarraut rien n'aurait été possible, et bien que vous ayez tenu à ne pas paraître en pleine lumière, c'est toujours votre nom qui est prononcé comme le recours suprême », *in* lettre de Philippe Erlanger à Albert Sarraut du 14 août 1939, FIFA903-B146. On peut parfois lire dans la presse régionale que les deux ministres sont à la tête de l'organisation (*Le Littoral*, 20 juillet 1939).

¹⁶⁵⁴. Note pour le conseil du 9 juin 1939, FIFA 902-B146.

¹⁶⁵⁵. Les membres du comité d'organisation sont issus pour partie de la commission interministérielle que rejoignent des décideurs opérationnels : Huisman, président ; Erlanger, délégué général ; Ricou, secrétaire général, Pierre de

considérable de Philippe Erlanger et Tony Ricou, et fait preuve d'une gentillesse remarquable, avec laquelle il accompagne et félicite ses collaborateurs¹⁶⁵⁶.

Choisir ses alliés

Ce festival international est naturellement placé sous la présidence d'honneur et le patronage du maître Louis Lumière dont le nom représente à lui seul la naissance et la vie du cinéma jusqu'à ce jour, et c'est le ministre de l'Éducation nationale, M. Jean Zay, qui assume la présidence de cette manifestation conçue selon des données fort différentes de celles qui sont inspirées des règles suivies jusqu'à présent dans les compétitions analogues.

C'est en effet là, je crois, un point particulièrement important et sur lequel il est bon d'insister. Le festival de Cannes et la biennale de Venise n'ont en commun que d'intéresser l'un et l'autre l'industrie cinématographique.

L'esprit, la nature des compétitions ne sont point les mêmes. En créant le festival international du Film, la France n'a pas pour désir ni pour but de transplanter à Cannes le système de Venise. Il vous suffira de parcourir les deux règlements pour vous convaincre du peu de similitude des deux organisations¹⁶⁵⁷.

La consultation des archives de la genèse du festival international du film apporte la preuve des choix culturels et politiques du binôme Zay et Huisman. Vis-à-vis de l'Italie en premier lieu. Le festival de Cannes se crée contre celui de Venise. Au plan politique, mais au plan culturel aussi. On constate que sur le fond, Venise, seul festival d'avant-guerre, est la référence à partir de laquelle les Français inventent leur propre manifestation, en la copiant ou au contraire en corrigeant les défauts italiens, analysés par Erlanger qui connaît parfaitement la biennale et ses collègues étrangers, qu'il faut attirer au dépens de Venise. Au plan diplomatique en revanche, le discours officiel du ministre et du directeur général nie cette concurrence: « Le festival international de Cannes a été créé pour pousser encore au progrès du septième art et provoque un esprit de collaboration plus intense entre tous les pays producteurs de films. Pas plus qu'il n'est dirigé contre toute autre manifestation du même ordre, il n'est la copie d'aucune d'elle¹⁶⁵⁸. » Sont mises par ailleurs en relief les différences par rapport à la Mostra dont en particulier la définition des prix nationaux et internationaux, la composition du jury – dont les membres doivent posséder une

Ternas en qualité de trésorier de l'AFAA ; Yves Chataigneau, représentant de la présidence du Conseil ; Jean Mark et Suzanne Borel, représentants du ministère des Affaires étrangères ; MM. Roland-Marcel et Peyremaure-Debord, représentants du Tourisme ; Georges Prade ; René Jeanne ; Max Maurey ; deux représentants de la Ville de Cannes ; un représentant des Alpes-Maritimes ; trois administrateurs de l'AFAA : Émile Vuillermoz, Philippe de Rothschild, Marcel Ribière. FIFAA909-B147, Cinémathèque française, Paris.

¹⁶⁵⁶. Les archives de la Cinémathèque conservent en particulier la correspondance de Huisman adressée à ses deux collaborateurs entre le 1^{er} et le 16 août 1939 pendant les vacances du directeur des Beaux-Arts dans sa maison à l'Arcouest.

¹⁶⁵⁷. Déclaration de Georges Huisman à la radio, le 7 août 1939, FIFAA917-B148.

¹⁶⁵⁸. Interview radio de Georges Huisman, le 19 juillet 1939, FIFAA917-B148. On retrouve la même communication dans la déclaration officielle de Jean Zay le 17 juillet 1939 : « Le but du Gouvernement en créant le festival International du film a été d'encourager le développement de l'art cinématographique sous toutes ses formes et de contribuer à provoquer entre tous les pays producteurs un véritable esprit de collaboration. Aucun pays n'était plus qualifié que la France pour présider à une telle manifestation dans un esprit d'objectivité artistique, et d'impartialité absolue », FIFAA917-B148.

connaissance cinématographique sans avoir de lien avec le secteur, règlement qui a milité pour confier la représentation française à Georges Huisman¹⁶⁵⁹ –, l'effort spécifique fait « en faveur des courts métrages, dessins animés, actualités documentaires, films éducatifs et scientifiques, si précieux pour l'instruction et l'orientation des enfants¹⁶⁶⁰ ».

Avec l'été, les participations internationales et les programmes se précisent. À Cannes, ce sont treize pays qui annoncent leur participation: du premier producteur mondial, les États-Unis, à la Russie. Les puissances de l'Axe sont invitées et refusent de participer à la manifestation. Neuf pays seront en compétition: la Belgique, les États-Unis, la Grande Bretagne, la Hollande, la Russie, la Suède, la Tchécoslovaquie. Cinq dépêchent un délégué: le Danemark, le Mexique, la Pologne, le Portugal et la Roumanie¹⁶⁶¹. La sélection française agréée par le ministère retient cinq films : *La charrette fantôme* de Julien Duvivier, *La loi du Nord* de Jacques Feyder, *L'enfer des anges* de Christian-Jaque et deux films qui veulent honorer l'empire français, le drame *L'homme du Niger* de Jacques de Baroncelli et le documentaire réalisé par Jean d'Agraves, *La France est un empire*¹⁶⁶². Ce dernier est prévu pour inaugurer le festival et Georges Huisman évoque son visionnage en mai 1940 pour regretter: « Un film remarquable, *La France est un empire*, dont l'Information n'a tiré aucun profit. Au contraire¹⁶⁶³ ! ». Huisman se montre vigilant dans toutes les questions de programmation. Ainsi donne-t-il comme consigne à Tony Ricou de refuser toute double présentation à Venise et à Cannes:

Mon cher ami, Je vous félicite de votre heureuse mission à Londres – que je regrette que vous n'y ayez point travaillé dès notre retour de Cannes – et je vous remercie de votre note détaillée. Les choses me paraissent maintenant bien parties mais les dieux et les divinités infernales nous laisseront-ils travailler en paix? Veuillez bien sur les comptes rendus de Venise pour que les films présentés là-bas ne reparassent jamais à Cannes. Et tenez-moi au courant en l'absence d'Erlanger, des vicissitudes du Festival. Je passerai, pour le budget, la journée de jeudi à Paris¹⁶⁶⁴.

¹⁶⁵⁹. Note du 5 juillet 1939, FIFA3-BA1.

¹⁶⁶⁰. Georges Huisman, le 19 juillet 1939, FIFA917-B148.

¹⁶⁶¹ . <http://www.cannes.com/fr/culture/cannes-et-le-cinema/le-festival-de-cannes/histoire-du-festival-de-cannes/de-1939-a-nos-jours/la-naissance-du-festival-de-cannes-en-1939.html>, consulté en septembre 2014.

¹⁶⁶². Film documentaire commandé en 1939 à cinq réalisateurs par l'Agence générale des colonies, organisme public sous la tutelle du gouvernement, afin de valoriser les forces françaises à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

¹⁶⁶³. Georges Huisman, *Agenda 40*, le « 29 mai 1940 », AFH. Voir archives et bibliographie. À cette date, Jean Giraudoux a été nommé par décret du 30 juillet 1939 commissaire général à l'Information avec pour objectif de coordonner l'action des services d'information et d'expansion dans les différents ministères, la direction générale des Beaux-Arts comprise. Le service de contrôle des films était désormais de sa compétence. Voir Paul Légise, *op.cit.*, p. 199. Le film fera finalement carrière sous Vichy, avec des titres différents et une présentation obligatoire dans les écoles, alors que l'empire n'avait plus de sens car l'AOF et l'AEF avaient rejoint le Général de Gaulle.

¹⁶⁶⁴. Lettre manuscrite de Georges Huisman à Tony Ricou, de l'Arcouest en Ploubazlanec, entre le 6 et le 15 août 1939, FIFA902-B146.

Il intervient encore le 22 août pour demander la programmation du film de Malraux, *L'espoir ou Sierra de Teruel*:

Monsieur le Secrétaire général,

J'ai l'honneur de vous informer qu'à sa dernière réunion, la commission du cinéma du comité d'Action artistique a été saisie d'une demande de M. Georges Lourau, directeur de Filmsonor.

M. Lourau sollicitait que *Sierra de Teruel*, en langue espagnole, réalisé en Espagne par M. André Malraux et diffusé par Filmsonor (production Corniglion-Molinier), puisse concourir au festival ou, éventuellement, qu'il soit présenté officiellement dans la catégorie des films hors-concours.

La commission du cinéma du comité d'Action artistique a émis le vœu qu'étant donnée l'impossibilité où elle était de voir ce film, la date limite de présentation étant expirée, *Sierra de Teruel* soit présenté au festival international du film dans une séance semblable à celle qui sera réservée aux six films composés pour l'exposition de New York¹⁶⁶⁵.

En second lieu et avec les États-Unis, le partenariat est officieux mais réel. Cannes ne peut pas se concevoir sans la présence et le soutien du premier producteur mondial¹⁶⁶⁶ et de son représentant à Paris, Harold L. Smith, venu en France avec l'armée américaine pendant la Grande Guerre¹⁶⁶⁷. Il est nommé en 1928 représentant en Europe de la MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) et de son président, William Hays¹⁶⁶⁸. Il est donc l'interlocuteur privilégié de Georges Huisman et entretient avec lui des relations de grande confiance¹⁶⁶⁹. C'est un interlocuteur compétent du fait de sa longévité dans sa fonction et de sa parfaite connaissance des problématiques cinématographiques de la période (développement du parlant, phénomène de culture de masse, crise économique mondiale), il a été en 1937 le représentant des firmes étrangères entendu par la commission Reinatour¹⁶⁷⁰.

¹⁶⁶⁵. Lettre dactylographiée du directeur des Beaux-Arts au secrétaire général du festival, le 22 août 1939, FIFA924-B148. Seul film d'André Malraux, *L'Espoir. Sierra de Teruel*, a été réalisé en langue espagnole. Le tournage en Catalogne, qui commence en 1938 dans des conditions particulièrement difficiles, est interrompu par la défaite de la République espagnole. Le film sous influence du cinéma soviétique (Malraux avait eu le projet d'adapter *La condition humaine* avec Sergueï Eisenstein) sera diffusé après 1945 (France, 1939, 80–mn, avec Andres Mejuto, Nicolas Rodriguez, Jose Lado), voir www.cinematheque.fr, consulté en octobre 2014.

¹⁶⁶⁶. On renvoie aux travaux de Loredana Latil et d'Alicia y Barella déjà cités pour comprendre les enjeux américains et la guerre commerciale de l'industrie cinématographique américaine en Europe.

¹⁶⁶⁷. Harold Smith, « Séance du 28 avril 1937 », in *Jean-Michel Reinatour, op. cit.*, p. 420.

¹⁶⁶⁸. William Harrison Hays (1879-1954) a présidé la MPPDA de 1922 à 1945. Il a été l'interlocuteur d'Édouard Herriot au moment du décret de 1928 et de Paul Claudel, ambassadeur aux États-Unis (1926-1933) très impliqué dans la politique économique et culturelle avec Hollywood. Voir Alain Dubosclard, « Le cinéma, passeur culturel, agent d'influence de la diplomatie française aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 26 février 2007, consulté le 29 septembre 2014, <http://1895.revues.org/279>.

¹⁶⁶⁹. Le 3 juin 1939, Georges Huisman prononce un discours d'entente intellectuelle et artistique franco-américaine à l'American Club de Paris, dans lequel le directeur des Beaux-Arts valorise le goût précoce des américains pour l'impressionnisme, les grands mécènes américains œuvrant en France et prédit le développement de la peinture américaine (le discours est sans surprise mais il est noté qu'il a été improvisé). Ses papiers personnels conservent les félicitations de Harold Smith et la retranscription du discours dans la presse américaine grâce à Smith, « Art Links US, France, Huisman says in Speech », *New York Herald*, 30 juin 1939, lettre de Harold Smith à Georges du 3 juillet 1939, réponse de ce dernier le 5 juillet 1939, AFH.

¹⁶⁷⁰. Harold Smith, « Séance du 28 avril 1937 », in *Jean-Michel Reinatour, op. cit.*, p. 418-428. Après son intervention, Harold Smith répond aux remarques des parlementaires avec trois représentants des Artistes associés, de la Metro-Goldwin-Mayer et de Paramount qui l'ont accompagné (MM. Rouvier, Allan Byre et Klarsfeld).

Dans la retranscription de son audition, son professionnalisme contraste avec les remarques un peu naïves et « anti-hollywoodiennes » des parlementaires : il récuse l'accusation française de concurrence déloyale du cinéma américain (en s'appuyant sur trois arguments : le coût de production d'un film dix fois plus important aux États-Unis, le poids des taxes protectionnistes sur le marché français, la faiblesse des recettes liée à la dévaluation du franc par rapport au dollar) et met en avant les apports économiques et culturels du cinéma américain à la France (création d'emplois, ouverture culturelle ne faisant aucun tort à la production française, ni en terme de diffusion ni en terme de qualité : en 1936, le classement des vingt meilleurs films en salle compte dix-huit films français et deux américains. *Les temps modernes* de Chaplin arrive en septième position alors que le film rencontre un succès planétaire)¹⁶⁷¹.

Dès le début, Harold Smith est partie prenante de la conception du festival de Cannes, comme Huisman le précise dans sa lettre à Jean Zay en date du 26 mai 1939¹⁶⁷². Le représentant américain intervient également dans la mise au point du règlement de la compétition internationale et de ses prix. Les comptes-rendus de Philippe Erlanger au cabinet du ministre témoignent des « échanges de vues » avec les Américains pour aboutir : « La formule adoptée pour l'attribution des prix (un grand prix par pays) et la compétition internationale pour les seuls artistes, est une formule transactionnelle destinée à concilier notre point de vue avec celui des Américains formellement opposés à un grand prix International¹⁶⁷³. » Au sein du festival, chaque pays dispose d'un représentant officiel de son industrie cinématographique nationale, et Harold Smith est à ce titre le délégué de la première industrie cinématographique mondiale¹⁶⁷⁴. Après l'interruption liée à la guerre, il sera de nouveau l'un des protagonistes contactés par l'AFAA dès 1944 pour relancer l'idée du festival¹⁶⁷⁵. À cette date, les papiers de Georges Huisman conservent d'ailleurs une trace de sa pensée amicale à son égard (nous avons gardé les fautes de l'Américain):

C'est avec un plaisir énorme que j'ai lu il y a quelques jours que vous êtes de retour aux Beaux-Arts. Combien de fois j'ai penser à vous et à votre famille et me demander ou vous pouvez être. J'espère sincèrement que toute votre famille est en bonne santé et avec vous. Nous avons souffert ici de savoir quel vie d'enfer la France et les Français ont du subir des Boches. Mais nous avons toujours la foie que la France reviendrait et aurait la force de chasser l'ennemi de la civilization. J'aurai bien voulu aider. Mais mon fils est la depuis l'arriver des Alliés en Normandie. Nous prions que la fin de la guerre ne sera pas trop loin et que l'Allemagne va être détruit pour longtemps (sic)¹⁶⁷⁶.

¹⁶⁷¹. *Ibid.*, p. 427. Il y a cependant une forte inégalité entre Paris et la province, où la pénétration des films américains est plus significative.

¹⁶⁷². « PS. J'ai eu un entretien avec M. Harold Smith, représentant pour l'Europe du cinéma américain, qui m'a assuré que l'Amérique serait d'autant plus disposée au Festival que ce dernier serait d'autant plus ouvertement placé sous l'égide de l'État », note de Georges Huisman à Jean Zay du 26 mai 1939, FIFA3-BA1, voir *supra*.

¹⁶⁷³. Note de Philippe Erlanger au cabinet de Jean Zay, le 8 juin 1939, FIFA3-BA1, Cinémathèque française, Paris.

¹⁶⁷⁴. Festival international du film, note du 21 août 1939, FIFA924-B148, Cinémathèque française, Paris. Le règlement du festival prévoit que chaque pays participant est un délégué de son gouvernement et de son industrie cinématographique. Le représentant français est le producteur Marcel Vandal (1882-1965), voir sa filmographie <http://www.imdb.com/name/nm0888606/>, consulté le 6 octobre 2014.

¹⁶⁷⁵. FIFA951-B152, lettre de Paul Léon en tant que vice-président de l'AFAA à vérifier jeudi.

¹⁶⁷⁶. Lettre de Harold Smith à Georges Huisman sur papier entête de la MPPDA, le 15 novembre 1944, AFH.

Fin mai 1939, alors que la préparation du festival bat son plein, Jean Zay part aux États-Unis, notamment pour y faire honneur à la section des Beaux-Arts¹⁶⁷⁷ de la New York World's Fair, qui est l'une des vingt-deux sections de la représentation française présidée par le gouverneur général Marcel Olivier¹⁶⁷⁸. L'exposition « L'art français contemporain » est le fruit du travail de Georges Huisman et son administration, travail parallèle à celui du festival de Cannes, pour deux projets jumeaux dans leur ouverture atlantique et internationale en cette période de grande menace de guerre.

L'art contemporain français à la New York World's Fair

C'est sur le plan du prestige artistique qu'à deux reprises, pendant ces trois semaines américaines, j'éprouvai enfin une fierté française. D'abord à l'Exposition de New York, dont notre pavillon était incontestablement le joyau [...] Ma seconde émotion, plus complexe, s'est produite à Philadelphie, dans la propriété de M. Barnes. Ce sont là hommages spontanés et sincères du Nouveau-Monde avec l'Ancien, de la civilisation de demain à l'égard de celle d'hier [...]. La peinture française, je la retrouvai en bonne place dans les plus belles salles du Metropolitan Museum, où les conservateurs m'offrirent un pittoresque déjeuner au milieu des chefs-d'œuvre [...]. Mais notre peinture n'est pas seule en Amérique; elle a été rejointe par quelques-uns de nos plus jolis cloîtres médiévaux que M. Rockefeller a reconstruits pieusement, pierre à pierre, à l'ombre du pont de l'Hudson¹⁶⁷⁹.

Dans ce texte, Jean Zay transmet son étonnement et son admiration devant l'oeuvre de collectionneurs et mécènes américains. Avec la création de la fondation Blumenthal ou le mécénat personnel de John. D. Rockefeller Junior, ces derniers sont des partenaires de la vie spirituelle et culturelle française depuis la Grande Guerre¹⁶⁸⁰. Lui-même a reçu à Versailles, au nom de l'État, le couple Rockefeller le 30 juin 1936¹⁶⁸¹. Le partenariat de la direction générale des Beaux-Arts avec

¹⁶⁷⁷. Georges Huisman préside le groupe A consacré à l'art vivant. Il se distingue du groupe B, consacré à l'art ancien, présidé par Georges Wildenstein. « L'Art français à New-York », *La Renaissance*, Paris, Les Editions nationales, 1939, p. 48.

¹⁶⁷⁸. Marcel Olivier, ancien gouverneur de Madagascar (1924-1929) et ancien président de la Compagnie générale transatlantique (1932-1938), est le haut commissaire chargé de la participation française à la New York World's Fair.

¹⁶⁷⁹. Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, *op. cit.*, p. 205-207.

¹⁶⁸⁰. Concernant l'oeuvre de la fondation Rockefeller sur la période, on peut se reporter utilement d'une part au portrait contemporain publié dans *L'Illustration* lors du voyage en France de Rockefeller en juin 1936 : André Honorat, « John D. Rockefeller », *L'Illustration*, 11 juillet 1936, p. 338-341, et à l'étude de Ludovic Tournès, « Penser global, agir local. La fondation Rockefeller en France (1914-1960) », in Anne Duphy, Robert Franck, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory, (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XX^e siècle*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2010, p. 375-382.

¹⁶⁸¹. *L'Illustration*, 11 juillet 1936, p. 336-341. À l'occasion de la réception, *L'Illustration* consacre un reportage qui rassemble les textes de Georges Huisman et André Honorat, ainsi que des photographies d'agences américaines montrant Jean Zay accompagnant le couple américain à travers le Petit Trianon et le Bosquet des Rocailles, qu'ils ont contribué à restaurer.

J. D. Rockefeller fut mis en place sous le mandat de Paul Léon¹⁶⁸². John Rockefeller a personnellement investi plus de trois millions de dollars dans la restauration des châteaux de Versailles et de Fontainebleau ainsi que dans celle de la cathédrale de Reims, indépendamment de son financement concomitant de la maison internationale de la Cité universitaire de Paris, emblème de son investissement dans la recherche scientifique française¹⁶⁸³. Grâce au mécénat américain, la France a développé un partenariat public-privé à des fins culturelles et spirituelles, où l'investissement privé entraîne la mise équivalente de fonds publics, permettant la réalisation de l'œuvre, ainsi que l'écrit Georges Huisman au sujet de la restauration de Versailles :

Bien plus, et conformément aux délicats sentiments de Mr. Rockefeller, qui voulait apporter à l'État une aide précieuse mais non point se substituer à lui, nos budgets annuels ont assuré à la remise en état de Versailles des crédits correspondant régulièrement à ceux que nous recevions d'Amérique. Les résultats obtenus démontrent avec évidence la valeur et l'utilité de tant d'avantages financiers doublement consentis¹⁶⁸⁴.

Pour rendre cet hommage au couple Rockefeller, le ministre s'est reposé sur la direction générale des Beaux-Arts qui avait d'abord imaginé offrir au mécène pour *les Cloisters* une chapelle gothique en perdition du XIII^e siècle de Chauvirey-le-Châtel en Haute-Saône, avant de rencontrer une farouche opposition locale. Lors de son voyage aux États-Unis, Jean Zay visite les *Cloisters* en l'absence de son propriétaire et a laissé un joli récit de cet épisode et du lien de la France à Rockefeller¹⁶⁸⁵. Également, dans le cadre des relations culturelles et diplomatiques, Jean Zay et Georges Huisman ont patronné de mai à juillet 1938 l'exposition d'art américain sous la conduite de M. Conger Goodyear, président du MoMa, et de son conservateur Alfred Barr, accueillis au Jeu de Paume par André Dézarrois. L'exposition Trois siècles d'art aux États-Unis est l'occasion d'une véritable découverte pour le public français :

L'art américain nous vient d'un autre monde et ce n'est pas par comparaison avec nous qu'il faut le juger. Même les influences que nous avons eues sur lui, les ressemblances que nous décelons ne doivent pas être mises au premier plan. Il faut trouver les points de départ dans un autre esprit que celui auquel nous sommes habitués. [...]

Tous les aspects de l'art des États-Unis depuis trois siècles, des origines à nos jours, se trouvent résumés, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, d'architecture, ou de moyens d'expressions plus modernes, comme la photographie et le cinéma. Passionnante sélection, pour laquelle on a su trouver dans chaque partie, des présentations différentes et ingénieuses¹⁶⁸⁶.

¹⁶⁸². Marie-Claude Genêt-Delacroix, « Le mécénat artistique américain d'après les archives privées Paul Léon, 1917-1933 », in François Cochet, Marie-Claude Genêt-Delacroix, Hélène Trocmé (dir.), *Les Américains et la France 1917-1947. Engagements et représentations*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, p. 64-73.

¹⁶⁸³. André Honorat, *L'Illustration*, 11 juillet 1936, p. 338. De manière globale, le mécénat culturel de Rockefeller est d'ordre privé et le mécénat scientifique auprès de l'Université française est l'œuvre de sa fondation.

¹⁶⁸⁴. Georges Huisman, « La restauration de Versailles », *L'Illustration*, 11 juillet 1936, p. 337.

¹⁶⁸⁵. Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, op. cit., p. 340-342.

¹⁶⁸⁶. Raymond Cogniat, « Trois siècles d'art aux États-Unis », *Beaux-Arts*, 27 mai 1938, p. 3.

La présence du cinéma au musée, de façon statique en salle mais aussi de manière vivante avec l'organisation de projections, fascine la critique, même si la photographie et le cinéma « sont des moyens d'expression trop répandus et trop perfectionnés aux États-Unis pour être négligés dans ce grand panorama de la vie artistique¹⁶⁸⁷ ». Ainsi, sous la plume de Rose Valland, lit-on son admiration de l'architecture, du cinéma et du peuple américains :

La section d'architecture de l'exposition rend plus sensible qu'aucune autre cette étroite dépendance de l'art et de la civilisation américaine. Nous pouvons au Jeu de Paume nous faire une idée du prodigieux développement de l'art de bâtir aux États-Unis grâce aux merveilleuses photographies reproduisant quelques-unes des plus importantes réussites des architectes américains. [...] Enfin la plus récente des maquettes exposée est celle du futur Museum of Modern Art de New-York.

Un film nous retrace l'évolution des gratte-ciels. En adaptant à l'architecture la science de l'ingénieur et les possibilités techniques des constructions d'acier. Louis Sullivan fut le véritable promoteur d'une architecture américaine originale.

Montrer l'évolution du cinéma américain, n'est-ce pas étudier l'histoire même du cinquième art ? Des films ont été choisis parmi les plus riches de recherches nouvelles de 1894 à 1937.

Dans l'ensemble une vaste et splendide exposition où se révèle le développement original et volontaire d'un grand peuple qui a su se créer lui-même¹⁶⁸⁸.

À New York, Jean Zay estime le pavillon français « admirablement situé ». Pour lui, il « étalait, sans se départir d'un goût et d'une modestie exactement mesurés, des trésors artistiques, des trouvailles décoratives, un choix et une variété qui étaient une révélation pour le touriste français lui-même »¹⁶⁸⁹. La réception dans la presse artistique honore également l'architecture du pavillon, œuvre de Roger Expert, assisté de l'agence de Pierre Patout¹⁶⁹⁰. Surtout et peut-être aussi avec plus de gratitude que dans le domaine du cinéma, où la concurrence américaine exacerbait un chauvinisme anti-hollywoodien, les articles célèbrent l'amitié de « deux nations qu'unit un

¹⁶⁸⁷. « Trois siècles d'art aux États-Unis. La photographie et le cinéma » *Beaux-Arts*, 27 mai, 1938, p. 3

¹⁶⁸⁸. Rose Valland, « Trois siècles d'art américain au musée du Jeu de paume », *L'Art et les Artistes*, n°187, mai 1938, p. 294-298. Elle était attachée au musée du Jeu de Paume auprès d'André Dézarrois. Ce dernier est beaucoup plus traditionnel dans son approche de l'exposition à l'École du Louvre avant l'ouverture de l'exposition. Il privilégie dans sa conférence la démonstration d'une dette de la peinture américaine à la peinture française : « Avec l'École de Barbizon, les impressionnistes et l'École de Paris au XX^e siècle, les États-Unis ont reçu maintes fois les leçons de l'art français : Couture et Courbet, Gérôme et Carolus-Duran, ont appris la technique à Whistler, à Dannat, à Sargent, que cet enseignement ne priva point de leurs dons originaux », in « De l'École du Louvre au Jeu de Paume », *Beaux-Arts*, 20 mai 1938.

¹⁶⁸⁹. Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, *op. cit.*

¹⁶⁹⁰. Roger-Henri Expert (1882-1955) a été second grand Prix de Rome en 1912. Nommé architecte des bâtiments civils et palais nationaux en 1921, il a ensuite été professeur à l'École des beaux-arts de Paris en 1937. Ses créations sont importantes sous le mandat de Huisman : il édifie l'ambassade de France à Belgrade, réalise les bassins et fontaines du Trocadéro jusqu'à la Seine, participe au décor parisien pour le voyage des souverains britanniques, et construit le Pavillon de la France pour l'exposition internationale de New York avec Pierre Patout (1879-1965), dont c'est la dernière réalisation. Les architectes chargés de l'architecture intérieure du Pavillon français sont MM. Camelot et Herbé et Dufot et Vermeil.

semblable idéal de liberté¹⁶⁹¹ » et veulent voir un lien entre les deux évènements de Paris 1937 et New York 1939, dont le « succès doit prendre le sens d'une réussite de l'organisation démocratique¹⁶⁹² ».

Dans l'esprit de Huisman, l'exposition *L'Art français contemporain*¹⁶⁹³ est un complément, la dernière salle de l'exposition *Chefs d'œuvre de l'art français*¹⁶⁹⁴ commandée par Léon Blum et qu'il avait orchestrée en marquant son indépendance vis-à-vis de la Réunion des musées nationaux. Il avait en effet confié le commissariat général à un professeur d'université, Henri Focillon, aux dépens d'Henri Verne¹⁶⁹⁵. Pour l'exposition de New-York, Huisman réunit une commission restreinte parmi les fonctionnaires en charge des collections : trois conservateurs des musées nationaux, André Dézarrois du Jeu de Paume, Louis Hautecœur et Jean Cassou du musée d'art moderne ; un chargé de mission au Louvre et à l'AFAA, Michel Florisoone ; et de la direction générale, l'inspecteur des Beaux-Arts, Claude-Roger Marx¹⁶⁹⁶.

De la liberté en art

Michel Florisoone consacre un long article dans le hors-série de *La Renaissance* publié à l'occasion de la New-York World's Fair, où il relate la complexité d'une telle entreprise de sélection jusqu'au dernier coup d'œil de Jean Zay avant le départ¹⁶⁹⁷ :

C'est dire qu'il a été difficile de juger équitablement la présentation privée avant emballage qui a été faite dans une salle du palais de Chaillot le dernier jour de mars, devant M. Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale. Deux rangées de tableaux, face à face, alignés par terre, cadre à cadre, au port d'armes et dans la fixité du garde-à-vous quand passe le général, quoi de plus ingrat [...]?

Que pouvait-on offrir comme spécimen de l'art français contemporain aux Américains? Et d'abord connaissons-nous bien ce public? Nous connaissons les fastueux collectionneurs qui ont acquis à coups énormes de dollars des Matisse ou des

¹⁶⁹¹. S. Gille Delafon, « Près de vingt sculpteurs sont appelés à décorer le pavillon de la France à New York », *Beaux-Arts*, 4 novembre 1938 et « L'architecture et la décoration », *L'Art et les artistes*, hors-série New York 1939, 1938, p. 290-295, Léandre Vaillat, « Le palais de la France », *L'Illustration*, n° 5023, 10 juin 1939, n.p.

¹⁶⁹². Jacques Sorbets, « Prélude à l'exposition internationale de New York », *L'Illustration*, n° 5011, 18 mars 1939, p. 338-339 et Jacques Gréber, « L'exposition de New York », *L'Illustration*, n° 5023, 10 juin 1939, n.p.

¹⁶⁹³. Georges Huisman (préface), *L'Art français contemporain*, palais de la France, section des Beaux-Arts, exposition internationale de New York, Tours, Arrault et Cie, 1939, 320 p.

¹⁶⁹⁴. Léon Blum (préface), Jean Zay (avant-propos), Georges Huisman (avertissement), Henri Focillon (introduction), *Chefs d'œuvres de l'art français*, Paris, Palais national des arts, 1937, 608 p.

¹⁶⁹⁵. Georges Huisman, président du comité d'organisation, a confié le commissariat général à un professeur de la faculté de Paris, voir Pierre Schommer, *Il faut sauver la Joconde*, Paris, Editions du CTHS, 2014, p. 34.

¹⁶⁹⁶ « La peinture et la sculpture contemporaines au pavillon français à l'exposition de New-York », *Beaux-Arts*, 7 avril 1939 : « M. Georges Huisman, chargé en qualité de président du groupe A, de choisir les peintres et les sculpteurs qui représenteront l'art français à New York, a réuni une commission restreinte, dont il a bien voulu assumer la présidence réelle. L'exposition d'art français est donc l'œuvre de notre très distingué directeur général des Beaux-Arts et de ses conseillers ». Voir aussi pour la constitution du comité Georges Huisman, *L'Art français contemporain*, *op.cit.*, p. 7.

¹⁶⁹⁷. Jean Zay décrit la foire de New-York : « Rien de commun entre la rencontre internationale des bords de la Seine en 1937 et celle des bords de l'Hudson en 1939. Trop tardivement achevée, handicapée par les circonstances, victime de mille conjurations, notre exposition n'en avait pas moins été une accumulation de merveilles. Celle de New York n'était qu'une énorme foire, une gigantesque kermesse aux attractions hallucinantes. À l'exception peut-être du diorama de la vie future dans le stand Ford, l'esprit et l'imagination y cédaient toute la place au plaisir et à l'amusement », in Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, *op. cit.*, p. 205-206.

Utrillo; mais ce n'est pas à cette sorte d'amateurs que s'adresse une grande « Foire internationale ». Visiblement les organisateurs de l'exposition ont voulu éviter de former une collection qui aurait montré la moindre prétention de lutter avec les œuvres exceptionnelles de ces magnats de l'art¹⁶⁹⁸.

Dans le pays qui est le premier marché de l'art français¹⁶⁹⁹, où l'Allemagne en 1939 n'a pas sa place¹⁷⁰⁰, l'exposition d'art contemporain français s'oppose symboliquement à la stigmatisation nazie de l'art dégénéré. La comparaison de la liste des peintres exposés à New-York avec la légende des œuvres de la célèbre photographie de la Salle des martyrs du Jeu de Paume pendant la Seconde Guerre mondiale suffit à la démonstration¹⁷⁰¹ : Braque, Chagall, Derain, Clairin, Friesz, Laurencin, Léger, Matisse, Vallotton, Vlaminck, dont les peintures représentent un tiers des œuvres séquestrées au Jeu de Paume, sont exposés à New York¹⁷⁰². On remarque en revanche que les surréalistes n'y sont pas représentés, bien que les Américains les apprécient¹⁷⁰³. Ils sont eux aussi des cibles pour les Nazis¹⁷⁰⁴. Même si la foire internationale n'est pas une manifestation d'avant-garde, c'est peut-être là un nouveau signe que la direction des Beaux-Arts est passée à côté de ce mouvement irréductible à une dimension plastique traditionnelle (les surréalistes refusaient d'être un mouvement artistique), et ce, malgré la récente provocation de l'installation de Duchamp à Paris en janvier 1938¹⁷⁰⁵. Dans son analyse du discours de la critique d'art sur la notion fluctuante de l'École de Paris, Laurence Bertrand-Dorléac a décrypté la persistance d'un discours « avalant » l'influence étrangère au nom d'un génie

¹⁶⁹⁸. Michel Florisoone, « L'art français contemporain », *L'Art français à l'exposition de New-York. La renaissance*, Les Éditions nationales, mai 1939, p. 25-28.

¹⁶⁹⁹. On mesure l'importance du marché de l'art américain car le catalogue est bilingue et très richement illustré (259 planches). On le mesure également dans la presse où on regrette un éclectisme « communautaire » quand des salles personnelles auraient dû faire ressortir « quelques-uns de nos grands coloristes et créateurs de formes : de Bonnard à Matisse, de Charles Despiau à Aristide Maillol », in « La peinture et la sculpture contemporaines au pavillon français à l'exposition de New-York », *Beaux-Arts*, 7 avril 1939.

¹⁷⁰⁰. « Il n'y avait pas de pavillon allemand, le comité de l'Exposition ayant fait connaître au Reich qu'il ne pourrait garantir sa sécurité », in Jean Zay, *Souvenirs et solitude*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷⁰¹. Alain Prévert et Thierry Bajou, « Légende des œuvres de la Salle des martyrs », in Emmanuelle Polack et Philippe Dagen, *Les Carnets de Rose Valland*, *op. cit.*, p. 116-123 (crédits photographiques : Archives des musées nationaux, Paris).

¹⁷⁰². Ces peintres représentent aussi un tiers des artistes qui ont pu être identifiés par Alain Prévert et Thierry Bajou, car les toiles des impressionnistes sont aussi nombreuses dans la Salle des martyrs et qu'*a contrario*, les jeunes peintres français peu connus sur le marché de l'art international n'y figurent pas.

¹⁷⁰³. Une première exposition collective intitulée *Fantastic Art, Dada, Surrealism* est organisée au MoMa en décembre 1936 par Alfred Barr. Elle a lieu après l'exposition d'avant-garde à la Burlington Gallery de Londres la même année, *International Surrealist Exhibition* (12 juin- 4 juillet 1936).

¹⁷⁰⁴. Des œuvres de Arp, Tanguy et Masson se trouvaient dans la Salle des martyrs. L'œuvre de Tanguy a été détruite en juillet 1944. Les deux autres, appartenant à la collection Alphonse Kann étaient prévues pour la destruction. Alain Prévert et Thierry Bajou, *op. cit.*, p. 120.

¹⁷⁰⁵. L'exposition internationale du surréalisme, organisée par Breton et Éluard et scénographiée par Duchamp, à la galerie des Beaux-Arts, à Paris (17 janvier- février 1938). Ce sera de nouveau à New York, pendant la guerre, que Breton et Duchamp pourront réaliser la prochaine exposition internationale du surréalisme, *First Papers of Surrealism* (14 octobre-7 novembre 1942). On renvoie aux notices monographiques ou collectives à propos des surréalistes à cette période écrites pour le catalogue de l'exposition *L'art en Guerre* sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac, dont en particulier Gérard Audinet, « Surréalisme », *L'Art en guerre*, *op. cit.*, p. 431.

français¹⁷⁰⁶, ainsi qu'elle le relève dans un texte de Bertrand Dorival, prêt à inventer un surréalisme plastique et français (Lurçat, Marchand, Gruber sont exposés à New-York en 1939) :

Rarement au cours des siècles, le génie de la France s'affirma aussi hautement que de nos jours. Je n'en veux pour preuve que le traitement qu'il fit subir à l'Expressionnisme, à la peinture de l'École de Paris, et enfin à Dada. [...] Dada, enfin, négation qui refusait d'être un système, est devenu, sous la plume et le pinceau des Français, un système qui construit, une métaphysique, une éthique, une morale : ce fut le surréalisme, dont les peintres étrangers qui vivaient à Paris ne tirèrent qu'à demi des conclusions artistiques vraiment dignes de ce nom, mais dont les Français, tels que Lurçat, Marchand, Gruber, Coutaud et même Walch firent leur profit, en vue d'élaborer un art qui fut vraiment un art plastique¹⁷⁰⁷.

On remarque en parallèle la chance offerte à la jeune génération contemporaine: la plupart des artistes ayant participé au programme d'art mural et de la décoration des palais de Chaillot et de la Découverte sont représentés à New-York. De surcroît sont sélectionnés deux rares ou jeunes artistes presque inconnus à cette date: Jean Fautrier (1898-1964)¹⁷⁰⁸ et Germaine Richier (1902-1959), récente lauréate du prix Blumenthal (1936)¹⁷⁰⁹. Richier expose à New York sous le titre *Influence méditerranéenne* un bronze de l'œuvre commandée par l'État en 1937 :

En 1937, pour l'exposition internationale des arts et des techniques, Germaine Richier a été sollicitée par Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts de Paris, pour représenter la sculpture au pavillon du Languedoc-Méditerranée. On lui demandait de symboliser l'influence de la mer sur les civilisations méditerranéennes. Elle créera une œuvre qu'elle appellera *Méditerranée* dans laquelle l'influence de la mer sera représentée semble-t-il par une vague qu'elle tient dans la main droite, mêlée à son bras et qui meurt dans son dos. La civilisation méditerranéenne sera soulignée dans le buste de l'œuvre par l'évocation du costume régional de l'arlésienne avec sa coiffure bien particulière terminée par son ruban. Elle obtiendra une médaille d'honneur pour cette œuvre¹⁷¹⁰.

¹⁷⁰⁶. Laurence Bertrand-Dorléac, « L'École de Paris : un problème de définition », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, Brésil, n°2, 1995-1996, 20 p. Voir aussi Jean-Louis Andral et Sophie Krebs, *L'École de Paris, l'atelier cosmopolite (1904-1929)*, Paris, Gallimard-Paris Musées, 2000, 50 p.

¹⁷⁰⁷. Bernard Dorival, *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, Gallimard, t. 3, 1946, p. 321, cité par Laurence Bertrand-Dorléac, catalogue de l'exposition « L'art en guerre », *op. cit.*, p. 264.

¹⁷⁰⁸. Jean Fautrier avait été ignoré à l'exposition des Maîtres de l'art indépendant en 1937. Voir sa lettre du 9 juin 1937 adressée à Raymond Escholier reproduite dans le catalogue *Paris 1937. L'Art indépendant*, exposition du Musée d'art moderne de la ville de Paris du 12 juin au 20 août 1937, sous la dir. de Bernadette Contensou et Danielle Molinari, Paris, 1937, p. 247.

¹⁷⁰⁹. « Les bourses Blumenthal », *Beaux-Arts*, 4 juillet 1936 : « Nous regrettons la semaine dernière que le jury de sculpture des Bourses Blumenthal n'ait pas désigné parmi ses lauréats Germaine Richier. Voici notre souhait exaucé aujourd'hui ! Le comité directeur, comprenant M. G. Blumenthal, M. G. Huisman et M. A. Dezarrois, a décidé, en effet, d'accorder une bourse supplémentaire de 12 000 francs à un sculpteur. Cette bourse a été attribuée à Germaine Richier. C'est la première fois qu'une bourse Blumenthal de sculpture est accordée à une femme. »

¹⁷¹⁰. D'après Françoise Guiter, auteur du catalogue raisonné de Germaine Richier en préparation, « Art impressionnisme et moderne 1 », vente de la collection d'Ernesto et Liuba Wolf, *Artcurial*, Paris, le 4 décembre 2012, <http://www.artcurial.com/pdf/2012/2212.pdf>, consulté en octobre 2014. « C'est le plâtre original de Méditerranée que Germaine Richier exposera. Il apportera une tâche blanche au cœur de l'abside, qui lui était destinée, dans la grande salle du Pavillon et ceci déjà peut-être dans un souci de couleur particulièrement présent dans son œuvre à partir de

Par essence perfectible, la sélection présente donc des limites. Le feuilletage du catalogue et la lecture de sa préface rédigée par Huisman s'en ressent. Dans sa conclusion, non seulement il ignore toute propagande nazie contre l'« art dégénéré », mais il se distingue aussi du discours diffus qui se répand en France sur la décadence dans l'art. « Ce ne sont pas des débris épars » est une phrase engagée.

Un autre aspect est sa vision de l'Amérique, terre de liberté, mais aussi d'accueil et d'exil:

Ce ne sont pas des débris épars, ce sont des matériaux constructifs dont la solidité depuis près d'un demi-siècle est éprouvée. À la faveur de l'exposition internationale de New York, ils ont été groupés, et jamais, je pense, avec autant de justice et d'à-propos, jamais certainement avec plus d'opportunité, car le moment est venu pour l'art français de passer du plan individuel au plan universel.

C'est à New-York que cette métamorphose se fera, et ce baptême sur la terre du Nouveau Monde ne pourra qu'apporter à l'art rénové et étendu du Vieux Continent de nouvelles grâces dont bénéficiera pour son plus grand bien l'âme toujours fraîche de l'art humain¹⁷¹¹.

Mais comment interpréter l'expression « l'art de France », à laquelle le directeur général a recours, nous semble-t-il, pour la première fois? Elle sonne comme un compromis à l'ultranationalisme ambiant:

L'ensemble ainsi formé, s'il est évidemment restreint à cause d'implacables exigences matérielles, a l'ambition d'offrir un visage exact de l'art français.

Je dis l'art français et non l'art de cette « École de Paris » dont le nom est célèbre comme le fut au temps de la Renaissance l'École romaine ou florentine, mais qui n'est pas véritablement l'art de France. L'École de Paris, c'est l'art européen qui, pour naître et fleurir, a choisi le terrain de l'esprit et de la féconde liberté française; mais s'il est vain de vouloir distinguer l'art français du XX^e siècle et l'art étranger, il est légitime d'isoler de l'art européen, même issu de Paris, l'art de France. Or ce qu'on a prétendu montrer dans le pavillon de la France de l'exposition internationale de New York, c'est bien l'art de France, créé par des Français ou par des artistes qui ont si fortement senti en eux s'identifier leur art et l'esprit de notre pays qu'ils n'ont pu résister à se laisser, corps et âme, devenir Français et qu'ils ont opté définitivement et légalement pour une nouvelle patrie¹⁷¹² ?

Une exposition sous l'influence de temps xénophobes

Picasso est le grand absent dans ce catalogue. Il vit et travaille à Paris depuis 1904. Il est le créateur du rideau de scène de juillet 1936 pour le *Quatorze-Juillet* de Romain Rolland¹⁷¹³ et comptait parmi les figures majeures de l'exposition des maîtres

1950 et beaucoup plus à la fin de sa vie. Le sol de cette abside était recouvert de cailloux des plages locales. Par la suite, Germaine Richier détruira ce plâtre original » (p. 64-65).

¹⁷¹¹. Georges Huisman, *L'art Français contemporain, op.cit.*, p. 12 et traduction par Mary Mealand Najon p. 16.

¹⁷¹². *Ibid.*, p. 9

¹⁷¹³. Pièce créée en 1902 et montée au Théâtre du peuple pour célébrer symboliquement le premier 14 juillet du Front Populaire. Étant donné les délais très brefs, Picasso s'inspire d'un dessin *La déponille du Minotaure en costume d'Arlequin* (gouache et encre de Chine sur papier 44,5 x 54,5 cm, Paris, mai 1936), agrandi au carreau, avec un décor étendu et

de l'art indépendant au Petit Palais pendant l'exposition internationale de 1937. Il y a exposé *Guernica* dans le Pavillon de l'Espagne. Sur le cliché de la Salle des martyrs évoqué, il est avec Renoir, le peintre qui a le plus grand nombre de tableaux déposés¹⁷¹⁴. Seulement, Picasso est un étranger. Malgré sa demande, il n'est pas naturalisé français: la nationalité française lui sera refusée sur un rapport de police en mai 1940 à cause de ses fréquentations anarchistes des années 1900¹⁷¹⁵. Cela conduira le peintre à fuir la guerre à Royan, où il traversera une période de dépression dont Sabartés a laissé un récit captivant¹⁷¹⁶.

C'est un signe de la xénophobie des années 1930 en France. L'article de *La Renaissance* déjà cité assume ces temps. Florisoone y décortique les critères et le travail de sélection pour l'exposition d'art contemporain français à New-York¹⁷¹⁷, dont le premier de tous: « Il est bon en effet de savoir que n'ont été admis que des peintres nés ou naturalisés français¹⁷¹⁸ ». Le catalogue précise les dates et lieux de naissance des artistes avec la mention de leur naturalisation, comme c'est le cas pour des artistes immigrés au tout début du XX^e siècle tels que Chagall et Surville. Florisoone est ambigu lorsqu'il considère l'exposition de New York comme le pendant de celle des maîtres de l'art indépendant de 1937: « New York 1939 apporte ainsi par contrecoup la justification de l'Exposition d'art indépendant organisée au Petit Palais pour l'Exposition internationale de Paris 1937: celle-ci était d'usage intérieur, celle-là est un produit pour l'usage externe¹⁷¹⁹ » écrit-il. Il tait cependant l'absence des peintres étrangers qui vivent et travaillent à Paris. Il touche donc ainsi, sans l'écrire, au concept même de l'École de Paris¹⁷²⁰.

peint au sol avec l'aide de son ami et peintre espagnol Luis Fernandez. D'après Alain Mousseigne, ancien conservateur du musée d'Art contemporain de Toulouse, Les Abattoirs, où est conservé le rideau de scène de Picasso. Voir *supra*.

¹⁷¹⁴. Alain Prévot et Thierry Bajou recensent huit peintures de Picasso, et sept de Renoir. Alain Prévot et Thierry Bajou, *op. cit.*, p. 120-121.

¹⁷¹⁵. Laurence Bertrand-Dorléac, « Picasso, l'étranger », *Libération*, 27 avril 2004 et la biographie de Picasso consultable en ligne sur le site du musée Picasso, Paris.

¹⁷¹⁶. Jaime Sabartés, *Picasso Portraits et souvenirs*, Paris, L'École des lettres, 1996. Le poète espagnol arrive à Paris en 1935 au moment de la séparation d'Olga et de Picasso. Il devient le secrétaire du peintre, avec qui il traverse la seconde guerre mondiale.

¹⁷¹⁷. Florisoone s'y montre très traditionnel décrivant une catégorie « fourre-tout » ainsi décrite : « école cubico-surréaliste joignant Braque (quatre natures mortes de profonde et subtile couleur) et Chagall (dont *Le Temple* est une œuvre d'un caractère nouveau), Goerg et Léger, Surville et autres révolutionnaires », in Michel Florisoone, « L'art français contemporain », *op. cit.*, p. 26.

¹⁷¹⁸. *Ibid.*, p. 26. Les autres principes ne révèlent pas de ségrégation raciale : sauf pour un groupe d'artistes reconnus maîtres de l'art contemporain, chaque artiste ne peut être représenté que par une œuvre ; que les choix peuvent être effectués pour des raisons de dimensions, harmonie etc. ; que toutes les tendances actuelles de l'art français doivent être représentées.

¹⁷¹⁹. Michel Florisoone, *op. cit.*, p. 28

¹⁷²⁰. Voir Sophie Krebs, *L'École de Paris, une invention de la critique d'art des années 1920*, thèse sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac, Paris, IEP, 2009, 3 vol., 516 p. L'auteur montre la fabrication par la critique d'art favorable aux étrangers de la notion, entretenant les mythes et légendes individuelles ou collectives d'un Paris accueillant et prompt à faire éclore tous les talents venus du monde entier. Au cours de ces années 1920, la critique révèle des positions de plus en plus divergentes, passant d'un cosmopolitisme généreux à un nationalisme frileux, pouvant même amener à une xénophobie plus marquée au nom de la défense de l'art français. La question de l'antisémitisme accompagne le débat sur les étrangers, posant parallèlement la question d'une école juive (de Paris) ou d'un art juif. Pour l'auteur, le début des années 1930 marque la fin de l'École de Paris. Les institutions muséales séparées en deux, le Jeu de Paume réservé aux étrangers et le Luxembourg aux seuls français, s'emparent de la notion d'École de Paris pour introduire la modernité sur les cimaises. La naissance du musée national d'art moderne qui réunit les deux collections ne résout pas le problème qui établissait une distinction « ethnique » et non artistique »

Cette appellation est née dans les années 1920 sous la plume d'André Warnod¹⁷²¹. Désignant les artistes des bohèmes de Montmartre et Montparnasse du début du XX^e siècle et applicable aux artistes étrangers, elle se voit malmenée par la montée des sentiments xénophobes et antisémites des années 1930, quand le principe des expositions d'art « national » initié par les Anglais se systématise parallèlement dans le cadre des manifestations internationales ou le développement de relations diplomatiques collatérales¹⁷²². La critique et historienne de l'art Michèle Cone a ainsi scruté les fluctuations politiques françaises, voire les doubles-jeux d'artistes, en comparant en particulier la liste de ceux qui étaient présents en 1937, d'une part à l'exposition d'art français à Berlin (exposition à l'initiative de l'ambassadeur de France, André François-Poncet), d'autre part à celle des maîtres de l'art indépendant (exposition de la Ville de Paris organisée par Raymond Escholier). Elle démontre clairement une forme d'épuration de « race » et de style dans l'exposition destinée à Berlin: les peintres d'origine juive sont exclus ; les fauves ne sont plus très fauves, les cubistes sont post-cubistes, et d'autres artistes comme Léger sont évincés¹⁷²³.

L'exposition d'art contemporain français à New-York n'échappe pas totalement à cette ségrégation. Huisman prend la peine d'une explication, de nommer l'École de Paris, tout en assumant un principe d'intégration « des artistes qui ont si fortement senti en eux s'identifier leur art et l'esprit de notre pays qu'ils n'ont pu résister à se laisser, corps et âme, devenir Français et qu'ils ont opté définitivement et légalement pour une nouvelle patrie¹⁷²⁴ », alors qu'il sait parfaitement combien il est difficile d'obtenir la nationalité française. La même année, dans une série de conférences radiophoniques sur Radio-Paris où le directeur des Beaux-Arts présente les grands enjeux des rapports de l'art et de l'État et de la vie artistique française, son discours n'a pas cette ambiguïté:

L'art des vivants doit prendre place dans la succession logique des créations de l'art éternel. Notre époque – quoi qu'en puissent penser certains esprits routiniers et chagrins – comptera dans l'histoire de la civilisation humaine parmi les périodes les plus ardentes, les plus fiévreuses de création artistique. Les dernières années du XIX^e siècle, ce premier tiers du XX^e surent porter jusqu'à des hauteurs encore insoupçonnées, la grandeur de l'art français. La confiance des amateurs et des mécènes pour les artistes de France, le rayonnement de la peinture parisienne – ce que nous appelons l'École de Paris – sur les ateliers du monde entier, le désir des conservateurs de musées de tout l'univers d'accrocher aux meilleures places les œuvres maîtresses de nos peintres, constituent à cet égard une démonstration péremptoire¹⁷²⁵.

¹⁷²¹. Pour Warnod, l'appellation recouvre une sorte de grand atelier cosmopolite, qui rend hommage aux forces vives des artistes étrangers et à la force attractive de Paris. Employée dans un article de *Comedia*, publié le 27 janvier 1925, Warnod la reprend en introduction de son livre *Les Berceaux de la jeune peinture* (Paris, Albin Michel, 1925, 288 p.). Voir Janine Warnod, *L'École de Paris*, *op. cit.*

¹⁷²². Voir *supra* les chapitres traitant de la double exposition d'art italien et de la réception des Souverains britanniques comme le calendrier des expositions du Jeu de Paume dans l'entre-deux-guerres, qui illustre ce « principe » international.

¹⁷²³. Michèle C. Cone, « French Art of the Present in Hitler's Berlin », *The Art Bulletin*, vol. 80, n°3, septembre 1998, p. 555-567.

¹⁷²⁴. Georges Huisman, *L'art français contemporain*, *op. cit.*, 1939, p. 9.

¹⁷²⁵. Georges Huisman, « L'art vivant », *Beaux-Arts*, 20 janvier 1939.

La stupeur frappe l'Europe démocratique quand est signé le pacte de non-agression germano-soviétique le 23 août 1939. Le 1^{er} septembre, jour prévu de l'inauguration du festival de Cannes, avec un dîner au Casino Palm Beach qu'aurait dû présider Jean Zay¹⁷²⁶, l'invasion allemande en Pologne et la mobilisation générale conduit le gouvernement à reporter le festival, dans un premier temps au 10 septembre¹⁷²⁷. La déclaration de guerre interrompt définitivement cette première édition. D'après les recherches de Lorédana Latil, les archives privées du FIF montrent que pendant la Drôle de guerre, Philippe Erlanger tente d'obtenir par trois fois en vain sa reprogrammation¹⁷²⁸. Cette obstination, qui peut sembler incongrue, aurait été conditionnée pour le gouvernement français à la participation italienne¹⁷²⁹. Elle révèle peut-être cette imbrication culturelle et politique complexe de la période et l'infime espoir de voir l'Italie opérer une volte-face politique en direction des alliés. La genèse du festival de Cannes reflète en tout cas ces rapports d'attraction-répulsion entre la France et l'Italie au cours de la période. Au plan culturel, sa conception en prépare clairement l'après-guerre et témoigne de la tendance de fond initiée par le couple Zay et Huisman en faveur d'un nouvel art vivant et d'un type de manifestation internationale qui deviendra le grand modèle culturel dans une logique de paix après 1946. Avec l'ouverture de trois festivals de cinéma cette année-là¹⁷³⁰ :

L'enjeu des festivals pour tous fut le même : contribuer au renouveau de la vie culturelle en Europe, à différentes échelles, du local à l'international. Les débuts de la guerre froide mirent cependant rapidement à l'épreuve les espoirs de l'immédiat après-guerre à travers les divisions du continent entre l'Est et l'Ouest et les dissensions au sein même de chaque camp¹⁷³¹.

¹⁷²⁶. Les autres grandes festivités prévues étaient, le 4 septembre 1939, la nuit du cinéma » au casino de Juan-les-Pins ; le 9 septembre, le dîner de l'élégance au Palm Beach ; le 13 septembre le souper de Mimi Pinson sur les terrasses de l'hôtel Provençal à Juan-les-Pins ; le 20 septembre, une fête de clôture au Palm beach.

¹⁷²⁷. Paul L'église, *op. cit.*, p. 198.

¹⁷²⁸. Trois reprogrammations ont été évoquées : Noël 1939, février 1940, puis Pâques 1940, voir Loredana Latil, *op. cit.*, p. 66-67.

¹⁷²⁹. *Ibid.*

¹⁷³⁰. 1946 voit l'ouverture de trois festivals de cinéma : Cannes, Karlovy-Vary et Locarno. Les festivals d'Avignon et d'Édimbourg démarrent en 1947.

¹⁷³¹. Caroline Moine, *in Une histoire des festivals XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 41.

Chapitre 5

Protéger les œuvres d'art en temps de guerre

La tempête de violences et de barbarie, qui s'est abattue sur l'Europe de 1939 à 1945 a laissé sur le sol de France des ruines innombrables qu'il faudra de longues années pour réparer. Et parmi tant de ruines et de destruction accumulées, les trésors artistiques de la France demeurent intacts : nos collections nationales n'ont subi aucune atteinte. Cette heureuse constatation n'est due ni à un miracle, ni à la succession de hasards favorables. Le salut de ce patrimoine a été obtenu par l'application méthodique d'une série de mesures concertées, méditées, préparées en détail et avec le plus grand soin. Les spécialistes et surtout les conservateurs de musées, n'aiment point parler d'eux-mêmes. Pour moi, qui ai vécu ces heures à la tête de la direction générale des Beaux-Arts, où je me suis trouvé depuis 1934 jusqu'à 1940, je n'ai aucune raison de passer sous silence les efforts conjugués de tant de techniciens qui se sont appliqués, de toutes leurs forces, à soustraire aux périls de la guerre les richesses incalculables dont ils avaient la garde¹⁷³².

La protection des œuvres d'art en temps de guerre était une mission régalienne relevant de l'administration des Beaux-Arts et de la responsabilité de son directeur. Dès 1935, dans le cadre de la défense passive¹⁷³³, Georges Huisman coordonne l'action des services des monuments historiques et de la direction des musées nationaux pour assurer le succès de l'entreprise à l'échelle du territoire. Cette organisation de la mise à l'abri du patrimoine artistique, avant la révocation du directeur général en 1940, justifient un chapitre distinct. D'autant que l'histoire a plutôt laissé dans l'oubli sa grande prévoyance, telle que la souligne François Gêbelin dans son portrait posthume¹⁷³⁴. Nous l'avons nous-même ressenti à l'occasion de l'exposition *Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques (1938-1947)*¹⁷³⁵. Dans son parcours ne figurait en effet aucune référence à l'administration de tutelle. Les noms du directeur des Beaux-Arts ou des ministres de l'Éducation nationale entre 1938 et juin 1940 n'y apparaissaient pas. Pourtant, l'administration des Beaux-Arts était responsable de la défense passive comme de la protection des personnels qui lui

¹⁷³². Georges Huisman, « La protection des musées de France pendant la guerre », *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1949, p. 345.

¹⁷³³. Le 8 avril 1935 : « Loi relative à l'organisation des mesures de protection et de sauvegarde de la population civile » In *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, année 67, n° 84, 9 avril 1935, p. 3978-3979. L'article 1 stipule l'obligation de l'organisation de la défense passive contre le danger d'attaque aérienne sur l'ensemble du territoire national. L'article 2 définit la responsabilité première et coordinatrice du ministre de l'Intérieur qui « coordonne entre les divers ministères et contrôle la préparation de l'organisation de la défense passive étudiée en ses diverses branches par les administrations d'État compétentes et, régionalement ou localement, par les autorités représentant le pouvoir central ». À cette date, le ministre de l'Éducation nationale signataire est André Mallarmé, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6547734w/f2.image.langFR>, consulté le 5 mai 2014.

¹⁷³⁴. François Gêbelin, « Georges Huisman », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1958, tome 116, p. 298-306. Il écrit p. 303 : « Les circonstances ont voulu que ce directeur à tendances novatrices fût le sauveur de tout ce qui était transportable dans notre patrimoine artistique national, s'acquérant par là les plus justes titres à notre reconnaissance profonde. Georges Huisman a prévu la Seconde Guerre mondiale et il a su prendre en conséquence les mesures propres à sauvegarder nos richesses d'art. »

¹⁷³⁵. Guillaume Fonkenell (dir.), *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*, Paris, musée du Louvre, 8 mai-31 août 2009 Paris, Éd. Louvre/Le Passage, 2009, 168 p.

étaient rattachés. Tout ordre d'évacuation des collections nationales dépendait du ministre, comme Huisman l'avait obtenu de Jean Zay à la veille de Munich¹⁷³⁶. Selon le commissaire de l'exposition¹⁷³⁷, la focalisation sur l'histoire du lieu et la culture d'autonomie du Louvre vis à vis du ministère expliquaient, sans la justifier, cette absence de référence aux autorités de tutelle. Surtout, à la visite de l'exposition, vu le nombre important de photographies de Laure Albin-Guillot¹⁷³⁸ et de Marc Vaux¹⁷³⁹, le réflexe documentaire repéré chez Georges Huisman¹⁷⁴⁰ nous laissait espérer un reportage photographique commandé à l'époque par l'administration centrale, dans une optique archivistique, voire même de propagande. Toutefois, avec Guillaume Fonkenell, nous n'avons pas trouvé de trace d'une commande explicite de l'État¹⁷⁴¹. Le magazine *L'Illustration* publie en revanche, après la déclaration de guerre, un reportage sur l'évacuation du Louvre¹⁷⁴², avec des photographies de Noël Le Boyer (1883-1967)¹⁷⁴³, directement sollicité par le magazine¹⁷⁴⁴. Il reste heureusement, sur le sujet, le texte personnel de Georges Huisman¹⁷⁴⁵, découvert grâce à François Gébelin: un témoignage suffisamment rare pour inciter à lui accorder une grande importance¹⁷⁴⁶.

¹⁷³⁶. Georges Huisman, « La protection des musées de France pendant la guerre », *op. cit.*, p. 346. « Et, à la veille de Munich, la guerre paraissait décidément inévitable, j'obtins de M. Jean Zay, alors Ministre de l'Éducation nationale, l'autorisation, immédiatement accordée, de commencer sans délai l'évacuation de nos richesses. »

¹⁷³⁷. Entretien avec Guillaume Fonkenell, directeur du service de documentation et d'histoire du Louvre et commissaire de l'exposition, le 30 mars 2012. Le Louvre a toujours fait figure d'institution plus « noble » vis à vis des autres musées nationaux, cherchant à s'affranchir de toute tutelle dans son fonctionnement. Nous verrons que ce fut effectivement le désir du directeur des musées nationaux, Jacques Jaujard, sous le gouvernement de Vichy.

¹⁷³⁸. La directrice des archives photographiques de la direction des Beaux-Arts avait déjà réalisé les photos pour le livre-guide d'Henri Verne : *Le Louvre la nuit*, *op. cit.*, 116 p.

¹⁷³⁹. Marc Vaux était un photographe indépendant, proche des artistes de Montparnasse, « spécialisé » dans la photographie des œuvres à l'atelier et pour leur compte. Déjà rencontré comme l'un des photographes ayant réalisé de nombreux clichés des décorations murales commandées par l'État pour les édifices publics, voir *supra* deuxième partie, chapitre 2.

¹⁷⁴⁰. Ce réflexe documentaire révèle une organisation méthodique maintes fois repérée à la consultation des papiers du cabinet de Huisman aux Archives nationales. C'est lui par exemple qui a intégré la photographie à titre documentaire dans les dossiers d'achats de l'État, demandant que la photographie de l'œuvre soit annexée au contrat.

¹⁷⁴¹. « Ce que je peux affirmer de manière à peu près certaine, c'est que le directeur des musées nationaux n'a pas passé de commande, ni à Laure Albin-Guillot, ni à Marc Vaux [...]. On ne tenait pas au Louvre de registre sur les autorisations de photographier pour la période qui nous intéresse et donc, on ne peut pas trouver d'informations sur le contexte des campagnes photographiques par ce biais », échange avec Guillaume Fonkenell, le 21 mars 2012.

¹⁷⁴². Roger Baschet (textes), Noël Le Boyer (photographies), « L'évacuation du Louvre », *L'Illustration*, n°5037, 16 septembre 1939, p. 65-66 et planche non numérotée.

¹⁷⁴³ Pendant la guerre de 1914-1918, affecté au service des transmissions, Noël Le Boyer (1883-1967) est chargé de reportages photographiques sur les opérations militaires. Après la guerre, il poursuit un travail de confection de cartes postales, et se consacre à la presse périodique, alors en pleine croissance. Correspondant de guerre en 1940, il est également photographe pour la Croix-Rouge. Pendant l'Occupation, puis dans les années 1950-1960, il photographie la vie des Parisiens. Puis il produit pour la SNCF les vues de paysages et des trésors touristiques de la France, qui décorent les compartiments des trains de voyageurs. Il illustre aussi les Guides bleus édités par Hachette. Son fonds est conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, in http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/biographies/le_boyer_noel.html, consulté le 20 mai 2014.

¹⁷⁴⁴. Voir la notice 7 « L'évacuation du Louvre », article de *L'Illustration*, in *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*, *op. cit.*, p. 52-53.

¹⁷⁴⁵. Georges Huisman, « La protection des musées de France pendant la guerre », *op. cit.*, p. 345-349.

¹⁷⁴⁶. Il est rare que Georges Huisman ait laissé des témoignages de son action à la direction générale des Beaux-Arts. Le départ à la retraite en 1948 de son ami et conservateur en chef des musées royaux de Belgique, Léo Van Puyvelde (1882-1965), lui en donne l'occasion. Les deux hommes partagent le même amour pour les Primitifs flamands. Leur amitié entre-deux-guerres s'entretient dans le cadre de l'IICI (Institut international de coopération intellectuelle), où ils défendent tous les deux l'évolution de la muséographie vers une présentation des collections dans les musées en

Ce chapitre décrit donc son intervention active dans le cadre de la protection du patrimoine artistique français, jusqu'à sa révocation en juin 1940. Il s'intéresse dans un premier temps au contexte historique de cette mission de l'administration des Beaux-Arts, née au cours du premier conflit mondial, qui permet en effet de mieux comprendre l'organisation mise en place par le directeur général à l'annonce du second conflit. À partir de documents d'archives, on voudrait mettre en exergue les principales caractéristiques de l'organisation mise en place par Huisman. Et par là-même apprécier la sagacité et l'intégrité des acteurs de cette opération préventive inédite.

Contexte

Les travaux récents de Christina Kott portent sur les interactions entre politique et patrimoine culturel au XX^e siècle en Europe. Sa thèse étudiait l'action du Kunstschutz en Belgique et en France occupées lors du premier conflit mondial¹⁷⁴⁷. Dans le cadre du centenaire de 1914-1918, l'exposition Sauve qui peut! Des musées mobilisés montre les premiers enjeux européens de la protection des patrimoines artistiques¹⁷⁴⁸. Côté français, l'historienne met en valeur l'initiative et les actions du service des Monuments historiques, qui envoie sur le terrain inspecteurs et architectes pour évaluer, préconiser, et si possible prévenir au mieux les éventuels dégâts des bombardements. Pour fédérer les volontés à l'échelle de la nation et pallier les insuffisances des communes, est alors imaginé un service national, spécifiquement dédié à la protection du patrimoine le long de la ligne de front. Paul Léon, alors chef des services de l'architecture, prend la tête de la Commission interministérielle de protection des monuments et des œuvres d'art de la zone des armées, créée le 21 mai 1917 et placée sous l'autorité de Clémenceau en novembre 1917¹⁷⁴⁹. Depuis lors, le grand œuvre de reconstruction de Paul Léon est resté célèbre, et c'est en ayant en tête l'exemple illustre de son prédécesseur que Huisman a réglé son action. Plus largement, dans l'entre-deux-guerres, la Première Guerre mondiale est perpétuellement présente. Ainsi, en 1935, alors que se met en place la défense passive dans le cadre de la loi du 8 avril, le ministre de l'Éducation nationale Mario Roustan inaugure-t-il, avec Huisman, la restauration de la cathédrale de Verdun¹⁷⁵⁰.

fonction d'objectifs distincts et démocratiques : une galerie des chefs d'œuvres pour l'éducation et le plaisir du plus grand nombre, et des salles plus propres à l'étude pour les étudiants, chercheurs et amateurs. Dans le cadre de la protection des œuvres d'art, ils font partie des quelques hommes impliqués dans la sauvegarde du retable de *L'Agneau mystique*, voir *infra*.

¹⁷⁴⁷. Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi, le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles, P. Lang, 2006, 441 p.

¹⁷⁴⁸. Christina Kott est la commissaire de l'exposition Sauve qui peut ! Des musées mobilisés 1914-1918, Douai, musée de la Chartreuse, 10 avril-6 juillet 2014.

¹⁷⁴⁹. Voir le parcours de la quatrième partie de l'exposition Sauve qui peut ! Des musées mobilisés 1914-1918.

¹⁷⁵⁰. Mario Roustan, *Étapes sur la route*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1937, 184 p. Ce recueil de textes du ministre contient le discours de Verdun en 1935. Cette inauguration symbolique est très suivie dans la presse quotidienne. À titre d'exemples, ont été repérés, dans les papiers de Georges Huisman, les articles suivants : « Verdun a célébré hier la reconstitution de sa cathédrale », *Excelsior*, 11 novembre 1935 ; « La Cathédrale restaurée de Verdun a été inaugurée par Mario Roustan », *Le Matin*, 11 novembre 1935 ; « Verdun a célébré pieusement la consécration de sa cathédrale restaurée », *Le Journal*, 11 novembre 1935 ; « À Verdun, M. Mario Roustan ministre de l'Éducation nationale, préside l'inauguration de la cathédrale restaurée », *Le Petit Journal*, 11 novembre 1935.

Au plan international, c'est au tout début du XX^e siècle, dans les années qui précèdent et suivent le premier conflit mondial, qu'une conscience commune émerge autour de la nécessaire question de la protection internationale du patrimoine artistique. La convention de La Haye concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre du 18 octobre 1907 stipule l'interdiction – en dehors de toute cible stratégique – de destruction des monuments historiques, tout comme la saisie des biens culturels ennemis¹⁷⁵¹. Puis, en raison du traumatisme des destructions de 1914-1918, la convention de La Haye de 1922-1923 complète celle de 1907, en fixant les règles de la guerre aérienne¹⁷⁵².

Pendant l'entre-deux-guerres, la réflexion multilatérale concernant la protection des patrimoines artistiques s'exerce dans le cadre de la SDN et se reflète dans les publications de son antenne parisienne, l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI) dirigé par Henri Bonnet, l'ami de Georges Huisman. La revue internationale de muséographie de l'IICI, *Museion*, est une source historique précieuse pour toute compréhension de ces enjeux¹⁷⁵³. L'arrivée d'Hitler au pouvoir en Allemagne mobilise en effet le comité de direction de la revue et ses rédacteurs correspondants¹⁷⁵⁴. Dès 1934, elle incite à la vigilance et publie ses premières recommandations, fondées sur l'expérience du premier conflit mondial¹⁷⁵⁵. Puis, la question de la protection préventive des monuments et œuvres d'art en temps de guerre devient un sujet récurrent: elle fait l'objet d'enquêtes européennes, de partage de savoirs techniques et d'échanges d'expériences utiles. Les premiers articles importants sont concomitants du choc de la guerre d'Espagne, qui émeut toute la communauté internationale. Dans le dernier numéro de 1936, on trouve deux articles

¹⁷⁵¹. Jean Cassou, *Le Pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs de France*, Paris, Éditions du Centre de documentation juive contemporaine, 1947, p. 256-258. L'ouvrage publie en fin de volume l'annexe à la convention stipulant le règlement. Voir en particulier l'article 27 concernant la protection des « édifices consacrés aux cultes, aux arts, aux sciences et à la bienfaisance », et l'article 46 concernant « le respect de la vie privée des individus et l'interdiction de confiscation de la propriété privée ». Toutefois, ce ne sera qu'à la suite des pillages nazis au cours de la Seconde Guerre mondiale, systématiques et inédits, que la convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé est adoptée par l'Unesco à La Haye le 14 mai 1954.

¹⁷⁵². Philippe Tanchoux, « La protection monumentale en 1939-1945 », *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Amiens, Encre Édition, 2013, p. 345.

¹⁷⁵³. *Museion : revue internationale de muséographie* est le bulletin de l'Office international des musées. Elle est éditée par l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI-Paris) entre 1927-1947. Le périodique paraît au rythme de trois fois par an au début puis devient trimestriel à partir de 1931.

¹⁷⁵⁴. En 1936, le comité de direction est composé d'Henri Bonnet, directeur de l'IICI ; F. J. Sanchez Y Canton, sous-directeur du musée du Prado (Madrid) ; Dr. F. Schmidt-Degener, directeur général du Rijksmuseum (Amsterdam) ; Sir Eric Mac Lagan, directeur du Victoria and Albert Museum (Londres) ; MM. Francesco Pellato, inspecteur supérieur des beaux-Arts d'Italie (Rome) ; Prof. Dr Alfred Stix, premier directeur du Kunsthistorisches Museum (Vienne) ; Eisaburo Sugi, directeur du Musée impérial (Tokyo) ; Henri Verne, directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre (Paris) ; Herbert E. Winlock, directeur du Metropolitan Museum of Art (New York). En 1940, le comité de direction est plus conséquent car accueille de nouveaux pays, comme la Roumaine avec l'ami déjà rencontré de Georges Huisman, G. Oprescu, professeur à l'Université de Bucarest et directeur du Musée Toma Stelian. On remarque également une présence américaine accrue avec la présence du directeur du Musée des beaux-arts de Boston et d'un professeur à Harvard et celle d'Henri Focillon, professeur au Collège de France et président du comité de direction du Centre international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art.

¹⁷⁵⁵. « Ainsi que l'Office international s'est plu à le constater, les recommandations qu'il avait émises en 1934 et qui se fondaient sur l'expérience de la précédente guerre, tout en tenant compte de l'évolution de la technique des armes et des opérations militaires, ont utilement secondé les autorités préposées aux mesures de sauvegarde, en septembre dernier » In « Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle », *Museion*, 1940, quatorzième année, vol. 49, n°1, p. 9.

préliminaires¹⁷⁵⁶, puis, en 1937, un état des lieux de la situation espagnole¹⁷⁵⁷. Cette livraison est accompagnée d'une étude spécifique sur la défense des musées en cas d'attaques aériennes¹⁷⁵⁸, car la guerre civile espagnole a révélé la puissance de frappe et le rayon d'action des bombardiers allemands, qui n'a plus rien de commun avec les bombardements de la Première Guerre mondiale, ou même les impressionnants tirs d'obus sur Paris au printemps 1918. Avec le drame espagnol, les échanges des conservateurs européens dans le cadre de l'IICI s'intensifient.

En 1938, *Museion* propose un projet de réglementation internationale¹⁷⁵⁹. En 1939, la revue édite un manuel technique et juridique de protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre, dont le plan a été conçu en 1937 et les matériaux réunis en moins de deux années¹⁷⁶⁰. En 1940, elle suggère une enquête européenne: « Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle¹⁷⁶¹. » Au-delà des particularités culturelles et géographiques, l'enquête de *Museion* identifie un principe général commun à tous les pays: le principe de la sélection (et sa typologie tripartite : œuvres irremplaçables, œuvres de valeur, œuvres d'importance secondaire). En France, l'estampillage avec pastilles de couleurs préalablement apposées sur les peintures est bien connu grâce au récit de son instigateur, René Huyghe, conservateur du département des peintures au Louvre¹⁷⁶². On remarque par ailleurs – au regard des communications assez précises des pays dans le cadre de l'enquête – la présence d'informations plus laconiques en provenance de l'Allemagne¹⁷⁶³. Également, la rédaction regrette de « n'avoir pu encore réunir une documentation suffisante sur les mesures prises en Italie » et propose de consacrer à ce pays une étude spéciale¹⁷⁶⁴. On y apprend en revanche par exemple qu'en France comme en Hollande, la dépose des vitraux s'est effectuée de préférence par démontage sur place, sur la base de relevé à l'échelle permettant la numérotation de chaque élément de vitrail avant emballage et évacuation, suivie par des opérations d'obstruction des ouvertures par des cloisons de planches de bois et de pose de protections matelassées pour l'ornementation des

¹⁷⁵⁶. Charles de Visscher, « La protection des monuments historiques et des œuvres d'art en temps de guerre » et Édouard Foundoukidis, « L'office international des musées et la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre », *Museion*, 1936, dixième année, vol. 35-36, n°3 et 4, p. 177-186 et p. 187-200.

¹⁷⁵⁷. José Renau, « L'organisation de la défense du patrimoine artistique espagnol pendant la guerre civile » et Sanchez J. F. Canton, « Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne », *Museion*, 1937, XI^e année, vol. 39-40, n°3 et 4, p. 7-66 et p. 67-74.

¹⁷⁵⁸. Pr A. Stix, « La défense des musées en cas d'attaques aériennes », *Museion*, 1937, XI^e année, vol. 39-40, n°3 et 4, p. 75-80.

¹⁷⁵⁹. Charles de Visscher, « La Protection des patrimoines artistiques et historiques nationaux. Nécessité d'une réglementation internationale », *Museion*, 1938, douzième année, vol. 43-44, n°3 et 4, p. 7-34 et 285.

¹⁷⁶⁰. « La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre », *Museion*, 1939, treizième année, vol. 47-48, 233 p.

¹⁷⁶¹. « Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle », *Museion*, 1940, quatorzième année, vol. 49, n°1, p. 9-28.

¹⁷⁶². René Huyghe, *De Léonard à Picasso. Une Vie pour l'art*, Paris, Éditions de Fallois, 1994, 260 p..

¹⁷⁶³. « Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle », *Museion*, *op. cit.*, p. 13, 15 et 24. Le cas allemand est mis en avant pour la réussite du maintien d'une vie de l'institution avec la poursuite de son activité, dont l'accueil du public. On ne peut pas totalement écarter un effet de propagande dans les informations transmises par les différents pays.

¹⁷⁶⁴. *Ibid.*, p. 27.

embrasures¹⁷⁶⁵. Voici un extrait de l'état des lieux français transmis à *Mouzeion* au moment où Georges Huisman perd sa fonction:

En France, le programme d'évacuation, tout en s'inspirant des antécédents créés par la guerre de 1914, a fait, surtout depuis 1938, l'objet d'études détaillées, suivies de toute une série de mesures pratiques. On s'est efforcé, d'une façon générale, de coordonner les exigences des différents musées, afin d'éviter les doubles emplois, dans la désignation et l'aménagement des édifices affectés au dépôt des collections. Des évacuations totales étaient de rigueur pour les musées des villes proches de la zone frontalière du nord et du nord-ouest, ainsi que pour les collections abritées dans les centres urbains situés sur les nœuds ferroviaires importants ou le long du littoral ; ainsi ont été mises à l'abri les collections de Strasbourg, de Metz, de Lille, ainsi que de Lyon, Marseille, etc. Estimant qu'une certaine dispersion des trésors artistiques comportait une évidente réduction des risques, on a choisi et aménagé une douzaine de châteaux pour recevoir les œuvres transportables du Louvre ; les pièces trop lourdes ou encombrantes ont seules été laissées sur place, mais dans les locaux les plus abrités de l'édifice ; les œuvres par trop délicates ont trouvé refuge dans les caves de certaines banques. Le Département des peintures, entièrement évacué, avait établi son programme de transfert dès septembre 1938. Une pastille de couleur placée dans l'angle de chaque toile, indiquait la série d'évacuation à laquelle elle appartenait. Ces opérations se sont échelonnées sur trois semaines. Pour la Bibliothèque nationale de Paris, un programme analogue avait été prévu et put être appliqué dans un laps de temps très réduit. Un choix avait été opéré qui répartissait les documents en envois de première et deuxième urgence, le matériel d'emballage était prêt et les travaux furent également facilités grâce à un matériel de manutention perfectionné, mise en place depuis plusieurs années déjà¹⁷⁶⁶.

Si la guerre d'Espagne a été l'électrochoc rendant concrets les périls encourus par le patrimoine artistique en cas de conflit, elle annonce aussi à quel rôle de propagande et de monnaie d'échange, les œuvres d'art peuvent servir¹⁷⁶⁷ – ce fut le cas avec l'exposition des chefs-d'œuvre du Prado à Genève lors de l'été 1939, rendue possible par les Républicains et récupérée par le nouveau régime franquiste¹⁷⁶⁸.

En France, le choix officiel, et difficile, de non-intervention dans la guerre d'Espagne, n'a pas pour autant conduit le monde de l'art à désarmer. Jean Cassou incarne la figure bicéphale (privé/public) de soutien à l'Espagne. Lui-même est revenu dans ses mémoires sur le dilemme personnel de ce moment historique. Au plan privé, par ses origines ibériques et ses amitiés intellectuelles, son soutien à l'Espagne et aux Républicains est entier. Au plan public, il sensibilisa bien sûr Jean

¹⁷⁶⁵. *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁶⁶. *Ibid.*, p. 12. L'enquête poursuit sur la reprise des activités depuis la mobilisation et signale en France la reprise des activités à l'exception des musées de la frontière du Nord-Est et du littoral méditerranéen. L'article note la reprise des cours, même aménagés, à l'École du Louvre, etc.

¹⁷⁶⁷. Sans commune mesure cependant avec ce que sera la réalité du plan nazi et la spoliation systématique des collections des juifs d'Europe.

¹⁷⁶⁸. *Les chefs d'œuvre du musée du Prado*, Genève, Musée d'art et d'histoire, juin-août 1939, Bâle, Éd. Holbein, 1939, 31 p. Voir aussi Catherine Granger, « Le rôle de la France dans l'évacuation des collections espagnoles », in Arturo Colorado Castellary (dir.), *Arte Salvado. 70^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol et de l'intervention internationale*, Promenade Saint-Antoine, Genève, 8 avril-29 mai 2011; Acción Cultural Española (Espagne) et Musée d'art et d'histoire (Genève), 2011.

Zay à la cause espagnole, tout en ayant dû se ranger à la décision du gouvernement Blum¹⁷⁶⁹. Avec le soutien implicite du ministère et celui du conseil de la Réunion des musées nationaux, il pesa cependant en faveur d'un soutien français à l'évacuation des collections espagnoles.

Le premier temps est l'exposition d'art catalan, organisée par André Dézarrois au Jeu de Paume en mars-avril 1937¹⁷⁷⁰. À Paris, les œuvres sont de fait pour quelques temps en sécurité, et l'histoire de l'art continue comme le commente Jean Cassou dans *Beaux-Arts*¹⁷⁷¹ :

Mais au moment où la Catalogne reprenait ainsi conscience des richesses de son passé et, par conséquent, des raisons de son avenir, la tragédie éclatait, qui menace l'intégrité et l'originalité de ce grand peuple. Les savants, les archéologues, les historiens d'art n'en ont pas moins continué la tâche entreprise : bien plus, leur découverte de la Catalogne s'est enrichie de nouveaux trésors. Les églises, les monastères, les villages ont fait l'objet de toute une enquête qui, à la fois, sauve, protège, découvre, rassemble. Au milieu des plus sanglants périls, la culture catalane se reconstitue.

Le pavillon de l'Espagne à l'exposition internationale constitue un second temps. À Paris, les républicains espagnols exposent *Guernica* et des panneaux sur leur patrimoine national, avec récit et photos des mesures prises mais aussi des risques supportés. Enfin à l'hiver 1939, l'évacuation des chefs d'œuvres du Prado jusqu'à Genève grâce à un comité international, spécialement constitué à l'initiative du peintre José Maria Sert (1874-1945) et du mécène, président de la Réunion des musées nationaux, David David-Weill (1871-1952) est possible¹⁷⁷². C'est ainsi qu'à peine sortis de l'essai grandeur nature de l'évacuation du Louvre en septembre 1938, orchestrée par Huisman et décidée par Jean Zay¹⁷⁷³, le président de la société des amis du Louvre, Albert S. Henraux¹⁷⁷⁴, le sous-directeur des musées nationaux

¹⁷⁶⁹. Jean Cassou est né en Espagne, à Deusto, près de Bilbao, d'une mère andalouse et d'un père français originaire du Mexique. Il est proche des poètes Pedro Salinas (1891-1951) et Jorge Guillen (1893-1984) et du philosophe Miguel de Unamuno (1864-1936). Dans ses mémoires, il livre un récit de conscience au sujet de la guerre d'Espagne. Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 9-40 et p. 111-115. Voir aussi Le portrait de Jean-Marie Ginesta qui décrit le drame intellectuel et personnel de Jean Cassou, de par ses fonctions au cabinet de Jean Zay, au moment du pacte de non-intervention décidé par Londres et Paris. Jean-Marie Ginesta, « Jean Cassou et l'Espagne en 1936 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1986, n° 7-8, p. 18-21.

¹⁷⁷⁰. Voir dans *Beaux-Arts* : « Les merveilles de l'art catalan seront prochainement exposées à Paris », 29 janvier 1937 ; Pierre Imbourg « Le musée de Barcelone s'installe au Jeu de Paume », 12 mars 1937 ; Raymond Cogniat « L'art catalan au Jeu de Paume », 19 Mars 1937. Le premier article annonce l'exposition dans le cadre de la programmation annuelle d'André Dézarrois au Jeu de Paume. L'article de Pierre Imbourg est plus politique, saluant, non sans humour, la grande compétence et affabilité du directeur des musées d'art de Catalogne commissaire de l'exposition et républicain : « M. Folch i Torrens ne nous est pas apparu comme un conservateur anarchiste, un paquet de mélinite dans chaque main et un Goya sous le bras. C'est exactement l'homme que nous pensions trouver, celui qui publie chaque mois, avec une placidité imperturbable, le bulletin des Musées de Barcelone. » L'article de Raymond Cogniat commente les œuvres exposées à Paris.

¹⁷⁷¹. Jean Cassou, « L'art Catalan au Jeu de Paume », *Beaux-Arts*, 19 mars 1937.

¹⁷⁷². Il faut préciser que le peintre d'origine espagnole se rallie très vite à Franco et va exercer une influence complexe sous le gouvernement de Vichy dans l'affaire des échanges d'œuvres d'art entre la France et l'Espagne et des relations entre Pétain et Franco.

¹⁷⁷³. Georges Huisman, « La protection des musées de France pendant la guerre », *op. cit.*, p. 346-348 ; voir aussi Pierre Schommer, *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, *op. cit.*, p. 47-58.

¹⁷⁷⁴. Albert S. Henraux (1881-1953) est à ce moment-là le président des amis du Louvre et sera en 1945 le directeur du Comité de Récupération artistique. Il a été conservateur du musée Condé à Chantilly, président du Conseil

Jacques Jaujard¹⁷⁷⁵ et le secrétaire général Pierre Schommer¹⁷⁷⁶ partent à Figueras pour mettre au point un accord juridique avec les Républicains¹⁷⁷⁷. C'est la première intervention internationale de l'histoire pour protéger un patrimoine national. En 2011, l'exposition itinérante jusqu'à Genève, *Arte Salvado*, en a retracé les principales étapes¹⁷⁷⁸ : après le déplacement des œuvres d'art de Madrid à Valence, puis de Valence vers la Catalogne au fur et à mesure de l'avancée des nationalistes, les républicains signent à Figueras leur évacuation le 3 février 1939. Les œuvres rejoignent alors Perpignan en camion, voyagent en train les 13 et 14 février jusqu'à Genève, où elles sont officiellement remises au secrétaire général de la SDN, Joseph Avenol¹⁷⁷⁹.

Quinze jours plus tard, Franco est victorieux et son gouvernement reconnu au plan international. Il exige le retour des œuvres en Espagne et accepte l'exposition d'une sélection d'entre-elles, du 1^{er} juin au 31 août, au musée d'art et d'histoire de Genève. En se dégageant de la SDN¹⁷⁸⁰ et en accordant le droit d'exposer à la ville, le dictateur espagnol retourne en sa faveur un projet voulu par le Comité international au titre du financement du sauvetage, mais aussi d'opération de propagande démocratique. Au cours de l'été 1939, l'exposition remporte un très grand succès avec plus de quatre cent mille visiteurs¹⁷⁸¹, et l'Espagne franquiste en retire le plus grand bénéfice.

artistiques des musées nationaux, et un important mécène et légataire de ses collections au Louvre. Dans ces carnets, Pierre Schommer le croque en bon vivant et formidable compagnon des conservateurs dans cette aventure.

¹⁷⁷⁵. Engagé en 1914 et réformé en 1915, Jacques Jaujard (1895-1967) entre comme journaliste à *L'Œuvre* en 1919, est placier dans une compagnie d'assurances, puis devient secrétaire de Paul Painlevé (président du Conseil, puis ministre des Finances et de la Guerre). Il entre comme secrétaire général à l'administration des Musées nationaux en 1925. Il devient secrétaire général de la direction des Musées nationaux en 1930, puis sous-directeur d'Henri Verne qu'il remplace par décret du 21 septembre 1940, lorsque ce dernier prend sa retraite. Il est nommé en 1944, directeur des Arts et des Lettres, puis, personnalité immuable de l'administration, il est, en 1959, secrétaire général du ministère des Affaires culturelles de Malraux, qui le démet de ses fonctions en 1961. Sources : musée du Louvre, Paris, Documentation et Histoire du Louvre, fiche 0 30 460. Voir la notice biographique de Isabelle Le Masne De Chermont, *L'Art en Guerre*, *op. cit.*, p. 367 et le portrait hagiographique de Christine Desroches Noblecourt, « Un très grand directeur : Jacques Jaujard », in Françoise Cachin (dir.), *Pillages et restitutions : le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*, actes du colloque organisé par la direction des musées de France le 17 novembre 1996, Paris, ministère de la Culture et Adam Biro, 1997, p. 23-30.

¹⁷⁷⁶. Ancien élève de l'École du Louvre, Pierre Schommer (1893-1973) entre comme rédacteur à la direction des Beaux-Arts, puis à la direction des Musées nationaux. En 1930, il devient secrétaire général de la RMN. Il fait partie de l'équipe d'origine de la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre désignée par Huisman. Il sera replié au dépôt principal des musées nationaux, le château de Chambord, dès 1939. Il finit sa carrière comme conservateur en chef du musée de Malmaison, voir Hubert Landais, « Portrait de Pierre Schommer », in *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, *op. cit.*, p. 9-11.

¹⁷⁷⁷. *Ibid.*, p. 66-95.

¹⁷⁷⁸. Arturo Colorado Castellary (dir.), *Arte Salvado*, *op. cit.*

¹⁷⁷⁹. Après une carrière au ministère des Finances français, Joseph Avenol (1879-1952) fut nommé secrétaire général adjoint de la Société des nations en 1923, spécifiquement chargé de coordonner la reconstruction financière au lendemain de la Première Guerre mondiale. Le 1^{er} juillet 1933, il succède à l'ancien diplomate britannique Sir Eric Drummond (1876-1951), secrétaire général de la Société des nations depuis sa création en 1919. Avenol démissionne le 31 août 1940. De retour en France, il sera favorable au régime de collaboration du maréchal Pétain.

¹⁷⁸⁰. Franco suivra l'exemple du régime nazi et l'Espagne quitte la SDN le 8 mai 1939, où elle siégeait depuis 1936 par la volonté du gouvernement républicain.

¹⁷⁸¹. Le catalogue de l'exposition *Arte Salvado* précise que l'exposition Chefs-d'œuvre du musée du Prado était toujours en 2011 la plus visitée du MAH de Genève en cent ans d'existence.

L'exode des chefs-d'œuvre du Prado a cristallisé une prise de conscience définitive comme l'écrit Huisman:

L'exemple des conservateurs des musées de l'Espagne républicaine, qui avaient suivi leurs collections, à Madrid comme en Catalogne, en émigrant sans cesse avec leurs œuvres d'art, en vivant auprès d'elles, tantôt comme des soldats, tantôt comme des moines, nous avait servi d'enseignement. Les violences de la guerre nouvelle, les risques des opérations aériennes, rendaient désormais illusoires la protection des sacs de sable ou de quelques rez-de-chaussée bien voûtés, comme en 1918. Pour sauver les trésors de nos musées, il fallait les disperser dans la nature et trouver, à l'usage de chaque département du Louvre, un ou plusieurs châteaux perdus dans la campagne, éloignés des grandes routes et des agglomérations industrielles [...]. Aussi bien, à partir de 1937, le journal de mobilisation des musées nationaux était préparé.

Dès la mobilisation et si possible quelques jours auparavant, les trésors de nos collections devaient être transportés au château de Chambord qui pouvait, par l'ampleur de ses proportions, abriter des milliers de caisses et qui servirait de gare régulatrice. De Chambord, peintures, sculptures, objets d'art seraient acheminés dans une série de châteaux répartis à travers les départements de l'Indre, de l'Indre-et-Loire, du Loir-et-Cher, de l'Orne et de la Sarthe. Là, les œuvres seraient soigneusement entretenues par le personnel scientifique des musées, assisté de gardiens et de spécialistes, dans les conditions les plus favorables pour les protéger du vol, de l'incendie et des risques aériens¹⁷⁸².

Organisation de la protection du patrimoine (avril 1935-juin 1940)¹⁷⁸³

Une organisation précoce

Quatre rapports conservés dans les archives du cabinet de Georges Huisman aux Archives nationales constituent nos sources sur ce point¹⁷⁸⁴. Rendant compte au directeur général des Beaux-Arts entre l'automne 1939 et janvier 1940, ils font état de la réalisation, à cette date, de la protection des bâtiments et monuments historiques dont l'État a la charge d'une part, et de l'évacuation des collections artistiques nationales vers des châteaux réquisitionnés à cet effet d'autre part. Ils sont en quelque sorte le résumé synthétique de l'opération préparée depuis 1935, expérimentée en 1938, et déclenchée officiellement quelques jours à peine¹⁷⁸⁵ avant

¹⁷⁸². Georges Huisman, «La protection des musées de France pendant la guerre», *op. cit.*, p. 345.

¹⁷⁸³. Le 8 avril 1935 est la date de la loi relative à l'organisation des mesures de protection et de sauvegarde de la population civile. Le 21 juillet 1940 est celle de la révocation de Huisman. *Journal officiel*, 22 juillet 1940 (A72, N°178) : « M. Louis Hauteœur, conservateur du musée du Luxembourg, est chargé, à titre provisoire des fonctions de directeur général des Beaux-Arts en remplacement de M. Georges Huisman » (arrêté du 21 juillet 1940). Puis la loi du 23 juillet 1940 vise les passagers du *Massilia* qui sont déchus de la nationalité française, voir *Journal officiel* 24 juillet 1940 (A72, N°180).

¹⁷⁸⁴. AN F²¹-3976 Chemise 1 — Protections des œuvres d'art. Les archives conservent une série importante de notes internes et de notes « minute » qu'il n'est pas toujours facile de rassembler et hiérarchiser pour une synthèse efficace. Elles témoignent cependant de la réalité quotidienne de cette mission régaliennne avec la multiplicité de tâches à accomplir, la disponibilité peu à peu restreinte du personnel, la difficulté des communications. Ces quatre rapports, commandés par le directeur général, sont en revanche intégralement des objets d'archives autonomes.

¹⁷⁸⁵. Le Louvre est fermé le 25 août 1939, les emballages commencent le 26, les premiers départs le 27. Le reportage de *L'Illustration* déjà cité rend compte de l'opération, voir « L'évacuation du Louvre », *L'Illustration*, 16 septembre 1939.

la déclaration de guerre à l'Allemagne. Avant de les consulter, il est cependant nécessaire de faire l'état de la recherche sur ces questions¹⁷⁸⁶.

En matière d'historiographie, les premières études abordant la protection des œuvres d'art s'inscrivent dans la bibliographie des pillages nazis et de la spoliation des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁷⁸⁷. En France, l'historienne et historienne de l'art Laurence Bertrand-Dorléac, depuis la publication de sa thèse jusqu'aux récents commissariats des expositions « L'Art en guerre (1938-1940) » et « Désastres de la guerre (1800-2014) », a contribué à l'investigation comme à la popularisation de ce champ historiographique¹⁷⁸⁸. Ses travaux ont paru simultanément aux ouvrages fondamentaux de Lynn H. Nicholas¹⁷⁸⁹ et d'Hector Feliciano¹⁷⁹⁰. Les recherches se sont alors précisées, abordant les questions plus techniques de protection et d'évacuation des collections, de fonctionnement du marché de l'art, de l'organisation et du rôle des administrations publiques¹⁷⁹¹. La tentative de Michel Rayssac d'établir le journal de bord de l'exode des musées français en est un exemple¹⁷⁹². Des études d'expériences locales, principalement sous l'Occupation, ont décrit et enrichi ces problématiques sur la guerre et le patrimoine. Ainsi l'a fait Guillaume Fonkenell avec l'exposition, *Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques (1938-1947)*¹⁷⁹³, que sont venus compléter l'exposition de Chambord¹⁷⁹⁴, premier centre d'évacuation des collections nationales, et la récente publication des carnets du conservateur en charge du dépôt, Pierre Schommer. Le centenaire de la Grande Guerre est l'occasion de nouvelles publications et expositions sur les problématiques de guerre et de patrimoine artistique, dont les actes d'un foisonnant colloque sous la direction de Philippe Nivet¹⁷⁹⁵. Issue de ce colloque, la communication de Philippe Tanchoux sur l'action du service des monuments historiques entre 1939 et 1945 est précieuse¹⁷⁹⁶. L'historien y constate le

¹⁷⁸⁶. Voir la bibliographie sélective sur le sujet « Protection des œuvres d'art en temps de guerre », *in* sources et bibliographie.

¹⁷⁸⁷. La découverte à Munich en septembre 2012 de mille cinq cents œuvres chez le fils de l'historien de l'art et marchand allemand Hildebrand Gurlitt (1895-1956) est venue récemment encore souligner cette tragique réalité.

¹⁷⁸⁸. *L'Art en Guerre*, *op. cit.* Laurence Bertrand-Dorléac (dir.), *Les Désastres de la guerre (1800-2014)*, Lens, Louvre-Lens, 28 mai-6 oct. 2014, Éd. Louvre-Lens / Somogy, 2014, 400 p. La programmation 2013-2014 du cycle « Guerre et Paix » du séminaire Arts & Sociétés de Laurence Bertrand-Dorléac a également donné une large place à ces questions. On cite les interventions de Françoise Coblence : « Freud et la guerre », et de Laure Iamuri : « Autour de l'Éthiopie. Images et rhétoriques d'une guerre coloniale ».

¹⁷⁸⁹. Lynn Nicholas, *Le Pillage de l'Europe*, Paris, Le Seuil, 1995, 560 p.

¹⁷⁹⁰. Hector Feliciano, *Le Musée disparu*, Paris, Austral, 1995, 253 p.

¹⁷⁹¹. Dont Laurence Bertrand-Dorléac, « Le marché de l'art à Paris sous l'Occupation », *in* Françoise Cachin (dir.), *op. cit.*, p. 89-96. Voir la bibliographie sélective qui recense les différentes publications de la Documentation française dans le cadre de la mission Mattéoli (1997).

¹⁷⁹². Michel Rayssac, *L'Exode des musées, Histoire des œuvres d'art sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2007, 1006 p.

¹⁷⁹³. *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*, *op. cit.*

¹⁷⁹⁴. *Otages de guerre. Chambord 1939-1945*, Domaine national de Chambord, 9 octobre 2009-3 octobre 2010, Paris, Éditions Artlys, 2009, 64 p.

¹⁷⁹⁵. Philippe Nivet (dir.), *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Amiens, Encrage Édition, 2013, 456 p.

¹⁷⁹⁶. Philippe Tanchoux, « La protection monumentale en 1939-1945 : l'action du service des monuments historiques en temps de guerre », *in* *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, p. 343-366. « Si l'évacuation des collections des musées nationaux, les saisies de biens et d'œuvres appartenant à des familles israéliennes par les Allemands commencent à avoir fait l'objet d'un grand nombre de recherches ou d'exposition focalisée sur l'expérience locale, si l'aspect institutionnel et si le droit de l'urbanisme et la question des abords en 1943 ou la question de la reconstruction sont bien connus, l'action du service des monuments historiques est néanmoins moins facile à cerner dans une approche synthétique et globale », *ibid.* p. 344. Philippe Tanchoux a dépouillé les archives du service des monuments

manque d'études et de perspectives centrées sur l'administration. En retournant en quelque sorte à la source de 1917 avec l'étude des archives des monuments historiques, il confirme l'idée d'une autorité coordinatrice à l'administration des Beaux-Arts, telle que nous l'avions perçue à l'étude des archives du cabinet de Georges Huisman. De fait, les papiers du cabinet¹⁷⁹⁷, les archives du service des monuments historiques¹⁷⁹⁸ et de la direction des musées nationaux¹⁷⁹⁹ sur la période décrivent le calendrier et la méthode du plan national de sauvegarde des monuments et œuvres d'art, mis en place entre 1935 et 1940.

Ces sources premières sont complétées par les témoignages des contemporains des faits. Parmi eux, celui déjà évoqué de Georges Huisman en 1949 dans le *Miscellanea Leo van Puyvelde*, qui ne figure pourtant pas dans les bibliographies sur le sujet. Les autres témoignages se trouvent dans les mémoires des fonctionnaires en charge des dépôts, où étaient repliés pendant la guerre les collections nationales et les collections privées prises en charge par l'État. Les récits des conservateurs sont majoritairement écrits dans un temps très postérieur au deuxième conflit mondial, leurs auteurs ayant attendu le temps de la retraite les libérant du devoir de réserve. Tous sont publiés après le décès de Georges Huisman, dont le témoignage en 1949 fait alors figure de tout premier texte¹⁸⁰⁰. Le plus célèbre et passionnant *Front de l'art* de Rose Valland (1898-1980) est publié en 1961¹⁸⁰¹. Il relate cependant les faits sous l'Occupation, et seuls les deux premiers chapitres présentent le plan de protection mis au point, avec des omissions cependant, comme nous le verrons¹⁸⁰². Les derniers mémoires publiés, *Il faut sauver la Joconde!*, sont les carnets inédits déjà mentionnés de

historiques, que nous ne connaissions personnellement pas. Conservées à la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP), elles étaient inaccessibles au moment de notre recherche pour cause de travaux. La présente étude bénéficie donc des recherches de M. Tanchoux.

¹⁷⁹⁷. AN F²¹-3971 et AN F²¹-3976.

¹⁷⁹⁸. MAP/80/3/52-67.

¹⁷⁹⁹. AMN, série R.

¹⁸⁰⁰. On exclut les mémoires de Louis Hauteœur publiés en 1948, mais qui font assez peu de cas de cette mission, qu'il trouve effective et organisée lorsqu'il prend la succession de Georges Huisman. Louis Hauteœur et Jacques Jaujard auront davantage à subir les questions ultérieures de spoliation ou d'échanges avec les nazis, mais aussi avec l'Italie et l'Espagne. À titre d'exemples, voir les affaires de l'*Ara Pacis* avec l'Italie et des échanges artistiques avec l'Espagne, dont J. Carcopino livre des récits assez circonstanciés dans ses propres mémoires, voir Jérôme Carcopino, *Souvenirs de Sept ans 1937-1944*, Paris, Flammarion, 1953, 702 p.

¹⁸⁰¹. Rose Valland, *Le Front de l'art : défense des collections françaises : 1939-1945*, Paris, Plon, 1961. Les références de pagination sont issues de la dernière édition revue et augmentée Rose Valland, *Le Front de l'art. Défense des collections françaises. 1939-1945*, Paris, RMN-Grand Palais, 2014. Voir aussi la publication des notes manuscrites de Rose Valland, jusqu'alors inédites, accompagnées d'un appareil critique et documentaire in Emmanuelle Polack et Philippe Dagen, *Les Carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, Lyon, Éditions Fage, 2011, 144 p. Rose Valland est attachée de conservation bénévole au musée des Écoles étrangères contemporaines, situé au Jeu de Paume des Tuileries. Elle est la collaboratrice du conservateur André Dézarrois et participe à l'organisation de toutes les grandes expositions d'art étranger. Fin septembre 1938, André Dézarrois quitte le musée pour maladie. Rose Valland en assure alors le fonctionnement, applique les mesures de défense passive et son évacuation. Elle reste au musée sous l'Occupation, enregistre ainsi une grande partie des pillages nazis et permet de retrouver et restituer les œuvres spoliées. L'exposition *La Dame du jeu de Paume*. Rose Valland sur le front de l'art lui a été consacrée au Centre d'histoire de la résistance et de la déportation (CHRD) de Lyon en 2011. Elle est l'un des personnages principaux du film de George Clooney, *Monuments Men* (2014).

¹⁸⁰². *Il faut sauver la Joconde !*, op. cit., p. 39-50

Pierre Schommer, dont Hubert Landais et Jean René Gaborit ont préparé l'édition¹⁸⁰³.

En fonction de cette bibliographie sélective et grâce à la consultation des documents d'archives du cabinet du directeur général des Beaux-Arts, il semble pertinent, dans le cadre de ce travail, d'insister sur trois caractéristiques peu connues de la mission de protection dirigée par Huisman : la précocité de la prise en charge, la couverture nationale, la compétence du personnel référent. La prise en charge précoce et la prise en compte des musées de province représentent deux innovations fondamentales par rapport au premier service de protection de 1917. Elles portent la patte de Huisman. La compétence résulte de la professionnalisation à l'œuvre dans les musées au cours des années 1930, tant dans les domaines de la muséographie que de l'administration. La seule lecture de *Museion* fait apparaître très exactement ces compétences professionnelles des conservateurs à l'échelle européenne¹⁸⁰⁴. La revue relève aussi combien le montage de grandes expositions internationales pendant l'entre-deux-guerres a permis une expérimentation et la mise en œuvre de nouveaux savoir-faire dans les mesures de protection et de voyage des œuvres d'art, qui s'avèrent précieux à l'approche de la guerre. On peut remarquer aussi que Jean Zay s'est montré très volontariste – en cherchant à améliorer leur professionnalisme – avec tous ses collaborateurs, le projet de création de l'ÉNA ayant cristallisé l'ambition du ministre en la matière.

Nous avons évoqué le trait de caractère parfois inquiet, voire défaitiste, de Georges Huisman. Dans les situations menaçantes, cette inquiétude a ses vertus : celles de l'anticipation et de la prévoyance. Et Huisman avait prévu le pire, ainsi que le sous-entend François Gébelin dans sa notice nécrologique. Le cadrage institutionnel et temporel de la mission de protection du patrimoine se trouve dans la loi du 8 avril 1935 relative à l'organisation des mesures de protection et de sauvegarde de la population civile¹⁸⁰⁵, qui organise la défense passive. Il est ensuite complété par la loi du 11 juillet 1938 sur l'organisation générale de la nation pour le temps de guerre¹⁸⁰⁶. Le texte de cette dernière loi est conservé dans les archives du cabinet de Georges Huisman¹⁸⁰⁷.

Sur la base des rapports successifs du service des Monuments historiques qu'il a consultés, Philippe Tanchoux fait ressortir la mise au travail, dès 1935, de l'administration des Beaux-Arts, accompagnée de la définition des budgets exceptionnels à consacrer à la défense passive et obtenus au fur et à mesure par le directeur général. L'homme de confiance désigné par Huisman est l'inspecteur des monuments historiques, René Planchenault (1897-1979). Formé à l'École des

¹⁸⁰³. Comme il l'explique dans la préface, Jean René Gaborit, conservateur général (département des sculptures au Louvre) a terminé cette édition critique au décès d'Hubert Landais (1921-2006). Voir la nécrologie de l'archiviste paléographe in Gaborit-Chopin Danielle, « Hubert Landais », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2006, tome 164, livraison 2, p. 690-692.

¹⁸⁰⁴. Comme souvent, la lecture de *Museion* montre une certaine avance, dans la conscience d'organisations rationnelles et productives du travail de conservation et de monstration dans les pays d'Europe du Nord.

¹⁸⁰⁵. *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 9 avril 1935, p. 3978-3979.

¹⁸⁰⁶ *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, (A70, N163), 13 juillet 1938, p. 8830-8837 et « Errata » au JO (170, N164), 14 juillet 1938, p. 8402. La loi répond aux questions de mobilisation et de réquisition au plan national.

¹⁸⁰⁷. AN, F21- 3971, chemise 1 – Protection des œuvres d'art.

Chartes et à l'École du Louvre, il entre en 1923 au service des Monuments historiques, avant d'être choisi par Paul Léon pour mener à bien la mission d'inventaire supplémentaire prescrit par la loi du 31 décembre 1913¹⁸⁰⁸. Premier grand ordonnateur, il sera l'auteur en 1949 du rapport sur la protection des monuments et œuvres d'art contre les faits de guerre de 1916 à 1945¹⁸⁰⁹. Dès 1935, Huisman a l'idée de placer un représentant de son administration auprès du GQG en cas de conflit¹⁸¹⁰. L'ancien lieutenant du GQG de 1914-1918 convainc l'autorité militaire, et Planchenault rejoint effectivement le GQG en septembre 1939. Mais avant la déclaration de guerre, autour de Huisman et Planchenault, qui sont les protagonistes de la première heure? Quelle équipe pour, selon les propres termes du directeur général, « mettre exactement au point le dispositif de l'évacuation¹⁸¹¹ »?

Pierre Schommer nous fournit la réponse assez drôlement, en racontant que les protagonistes des musées nationaux au Louvre, dont il faisait partie, sont vite pris d'une envie d'autonomie par rapport à leur collègues architectes¹⁸¹². L'équipe resserrée est en effet constituée d'hommes du service de l'architecture et d'hommes de la direction des Musées nationaux. Selon Schommer, Planchenault était assisté pour la partie monuments historiques et bâtiments civils d'un certain Siméon, chef de bureau¹⁸¹³, et de Léon Lamblin¹⁸¹⁴, sous-directeur à la direction des Beaux-Arts. Du côté des musées nationaux, Jacques Jaujard et lui-même prennent en charge l'évacuation des musées nationaux. Les deux hommes venaient de s'illustrer dans le cadre du transfert des chefs-d'œuvre espagnols vers la Suisse. Reste la prise en charge des musées de province souhaitée par Huisman. Il confie la mission au conservateur

¹⁸⁰⁸. René Planchenault est promu inspecteur général en 1945. Pour un portrait complet, voir la notice nécrologique d'André Lapeyrel, « René Planchenault (1897-1976) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1977, tome 135, livraison 2. p. 415-421.

¹⁸⁰⁹. MAP, 80/3/55 : rapport de 1949 résumant la protection des monuments et œuvres d'art contre les faits de guerre 1916-1945, cité par Philippe Tanchoux, *op. cit.*, p. 348.

¹⁸¹⁰. *Ibid.*

¹⁸¹¹. Georges Huisman, « La protection des musées de France pendant la guerre », *op. cit.*, p. 346.

¹⁸¹². « Il apparut immédiatement que ce *trio* ne s'intéressait qu'à ses propres affaires, c'est-à-dire aux édifices classés, bâtiments civils, écoles, théâtres et manufactures etc... Il n'y avait pas grand-chose à en attendre. Le Louvre était un grand garçon ; il résolut de réduire au strict nécessaire les relations avec ces puissants seigneurs et de se débrouiller tout seul » in Pierre Schommer, *op. cit.*, p. 102.

¹⁸¹³. Nous n'avons pas de renseignement sur ce fonctionnaire. À la différence des documents issus de la direction des musées nationaux, les documents issus du service des Monuments historiques indiquent rarement l'identité de leur rédacteur.

¹⁸¹⁴. Une personnalité administrative immuable de la direction des Beaux-Arts, que Pierre Schommer définit ainsi : « bien connu de générations de rédacteurs qu'il avait préparées au concours de l'Éducation nationale » et lui-même assisté d'un chef de bureau, M. Siméon, *op. cit.*, p. 102.

de la DMN, déjà en lien avec les musées de province, Joseph Billiet¹⁸¹⁵. Le dispositif ainsi complété, s'est mis au travail sans attendre¹⁸¹⁶.

Les deux rapports du service de l'architecture et des monuments historiques mentionnés comme sources premières sont de parfaites illustrations de la prévoyance de la direction des Beaux-Arts. Le rapport des Bâtiments civils décrit les opérations de défense passive ayant permis la protection des bâtiments et de leurs parcs, la création de tranchées et l'installation d'abris. Le service a surveillé les aménagements dans les bâtiments réquisitionnés par l'autorité militaire, œuvré à la dépose dans les monuments, au transport et à la mise à l'abri des objets d'art, et enfin livré les matériaux de première nécessité en cas d'attaques aériennes, à Paris comme en province. À la date du rapport, le travail est tellement avancé que l'activité se poursuit avec la protection des cours d'appel sur l'ensemble du territoire¹⁸¹⁷.

Le service des Monuments historiques a donc assuré la protection du patrimoine monumental et artistique de la nation. Il a assumé la responsabilité de la protection des vitraux anciens, dont l'équivalent d'une superficie de dix-huit mille mètres carrés a été déposé et mis à l'abri. La dépose a commencé le 27 août et le rapport indique en moyenne des délais de réalisation allant de quatre jours (Sainte-Chapelle, Reims) à douze jours (cathédrale de Chartres et de Metz). Dans un second temps, les œuvres d'art laissées sur place (tombeaux, retables etc.) ont été protégées comme les bâtiments et monuments ont été équipés des matériaux nécessaires pour protéger des attaques aériennes et des risques d'incendie. Le bilan se termine sur la création au GQG d'un service des Monuments historiques déjà évoqué qui, « à l'aide d'équipes militaires, répare les monuments et évacue les œuvres d'art de la zone des armées¹⁸¹⁸ ».

L'échelle nationale

Joseph Billiet était « chargé de la défense passive des musées de province ». Son rapport apporte la preuve d'une prise en charge des trésors artistiques sur l'ensemble

¹⁸¹⁵. Joseph Billiet (1886-1957) est détaché à la direction des Musées nationaux en charge des musées départementaux et municipaux (1934). Il est responsable sur la période des expositions itinérantes du Louvre en province et proche de Huisman dans le désir de favoriser la démocratisation culturelle en province, par la circulation des œuvres et la professionnalisation des musées. Le Maitron nous a transmis le 19 mai 2014 une biographie dont nous retenons les éléments suivants : « Joseph Billiet adhéra au Parti communiste en 1934. Il donne des cours sur l'art à l'École centrale du Parti communiste, en 1936, et à l'Université nouvelle jusqu'en 1938. Les *Cahiers du Bolchevisme* de juillet 1939 publièrent une étude de Joseph Billiet sur "La Révolution française et les Beaux Arts". En 1921 il avait créé une galerie portant son nom mais sa santé déficiente l'obligea à interrompre son activité. Il s'installa à Cannes, où il était conservateur de musée. Entré en 1931 à la direction des musées nationaux, il fut administrateur du Musée Carnavalet puis créa le service des musées de province, et en 1940, lors de l'exode, assura pour une grande part la défense et la protection des musées contre la guerre, puis contre l'occupant », sources : *Cahiers du Bolchevisme*, numéro spécial, juillet 1939 (150^e anniversaire de la Révolution française), *Le Mouvement social*, avril-juin 1975, n° 91, p. 86, *Le Monde*, 4 décembre 1957.

¹⁸¹⁶. Pierre Schommer cite également Robert Rey mais il n'apparaît pas sur les documents internes trouvés aux Archives nationales. Il reprend, ultérieurement avec Jacques Jaujard, une mission de réorganisation des musées de province, in Pierre Schommer, *op. cit.*, p. 104-105.

¹⁸¹⁷. AN F²¹-3976, note du service des bâtiments civils et Palais nationaux, Paris, ministère de l'Éducation nationale/Beaux-Arts, Palais de Chaillot, sd circa octobre 1939, 2 pages.

¹⁸¹⁸. AN F²¹-3976, note du service des monuments historique, Paris, ministère de l'Éducation nationale/Beaux-Arts, Palais de Chaillot, sd circa octobre 1939, 3 pages.

du territoire. Adressé à Georges Huisman le 19 octobre 1939¹⁸¹⁹, il retrace l'historique de la mission. Elle commence en janvier 1936 par une enquête auprès des musées du Nord et de l'Est, afin d'établir, par ordre d'urgence, les listes des œuvres à évacuer et à protéger. Cette première enquête concerne quarante musées dans vingt-six départements. Elle est poursuivie en septembre 1936 dans les musées du sud-est, jusqu'au littoral méditerranéen, et intègre ainsi soixante musées dans seize départements supplémentaires. Une tournée avec le Service des Monuments historiques est alors organisée en octobre 1936 dans les départements de l'est, afin d'étudier les questions pratiques de protection et d'établir les premières évaluations de matériel nécessaire.

L'année 1937 est consacrée à la mise en oeuvre des mesures de protection étudiées: fabrication des emballages, aménagements d'abris, fourniture des matériaux de protection, et démarches administratives avec les autorités préfectorales, militaires et sociales des départements. En 1938, l'application de ces mesures est prescrite à tous les musées de l'enquête de 1936 et élargie aux départements du Sud-Ouest et aux grandes villes de l'Ouest.

Les archives du cabinet du directeur général conservent ainsi les exemples de trois circulaires de la direction générale des Beaux-Arts, émises courant septembre 1938 à l'attention des conservateurs des musées de province. Le 9 septembre 1938, le directeur général des Beaux-Arts leur donne l'ordre de « procéder immédiatement à l'exécution des mesures de précaution préparatoires » en lien avec le service de la défense passive de leur département (la préfecture, l'architecte des Monuments historiques et le conservateur des antiquités et d'objets d'art désigné pour centraliser les mesures de protection)¹⁸²⁰. Le 18 septembre 1938, la circulaire « Instruction sur le repliement des œuvres d'art », signée de Jean Zay, indique le principe de numérotage codé des caisses, afin d'éviter toute erreur de direction ou toute disparition au moment de l'évacuation vers les centres de recueil¹⁸²¹. Le 23 septembre 1938, Huisman précise les questions budgétaires et répond « aux demandes formulées par certains conservateurs au sujet du règlement éventuel par mon administration des mesures de protection des œuvres d'art ». Il semble en effet inévitable que dans certains cas, des complications soient survenues avec les autorités préfectorales ou municipales¹⁸²². Huisman demande alors aux conservateurs de se conformer strictement à la liste des œuvres à protéger de première urgence, d'impliquer leur municipalité en vue d'un partage des dépenses, d'adresser les devis de dépenses complémentaires au conservateur en charge de leur département, de procéder impérativement aux mesures de protection contre l'incendie dans leur bâtiment. Enfin, le 17 avril 1939, une quatrième circulaire du directeur général des Beaux-Arts

¹⁸¹⁹. AN-F²¹-3976, chemise 1c, rapport du conservateur-adjoint des Musées nationaux, chargé de la défense passive des musées de Province à Monsieur le directeur général des Beaux-Arts, Paris, Palais de Chaillot, le 19 octobre 1939, 12 p.

¹⁸²⁰. AN-F²¹-3976, lettre du directeur général des Beaux-Arts à Monsieur le Conservateur du Musée de..., Paris, Palais Royal, le 23 septembre 1938.

¹⁸²¹. AN-F²¹-3976, instruction sur le repliement des œuvres d'art du ministre de l'Éducation nationale, Paris, Palais Royal, le 10 septembre 1938.

¹⁸²². Dans son bilan de 1939, Joseph Billiet évoque effectivement ce type de difficultés rencontrées : « Certaines municipalités ont opposé aux conseils ou aux instructions qui leur étaient donnés une attitude qui est allée de l'inertie silencieuse au refus déterminé », voir Joseph Billiet, *op. cit.* p. 12.

vient clore en quelque sorte cette première opération préventive de septembre 1938 à l'échelle du territoire. Il recommande de se tenir prêt, sans pour autant céder à la panique:

J'ai l'honneur de vous rappeler ces prescriptions en insistant sur le fait qu'il ne s'agit pas, pour le moment, de fermer les musées ni d'évacuer les œuvres, mais de vous tenir prêts, en suivant exactement les instructions ci-dessus à exécuter, le cas échéant, les ordres complémentaires qui pourraient être donnés.

J'insiste en outre sur la nécessité de vous concerter périodiquement avec MM. les Architectes des Monuments historiques et avec MM. les Conservateurs des antiquités et œuvres d'art chargés de la centralisation des mesures de sauvegarde.

Je vous prie de m'accuser réception de cette circulaire et de me rendre compte de la situation de votre musée¹⁸²³.

Sur cette évacuation des musées de province, on dispose du témoignage d'Ernest Gaillard qui, sans surprise, était responsable de l'évacuation des collections du sud du département du Nord (Cambrai et sa région). Son récit synthétise parfaitement cette organisation que nous avons essayé de décrire. Il est intéressant dans le fait qu'il mentionne aussi, dans sa zone géographique, la mise à l'abri simultanée des fonds d'archives et des bibliothèques locales:

En 1938, devant les menaces d'un conflit et des destructions de la guerre que Munich n'avait fait que retarder, Georges Huisman avait préparé l'organisation de la protection des œuvres d'art. Le service des Monuments Historiques, les Musées nationaux, avaient préparé un plan de repli, ainsi que des listes d'évacuation en priorité et adressées aux différents services de province. On avait également décidé la protection sur place des chefs-d'œuvre de l'art monumental [...].

Lors du déclenchement du conflit en 1939, Georges Huisman m'avait chargé de mission pour faire la liaison entre ses services et le GQG [...]. De septembre 1939 au 17 mai 1940, soixante-dix wagons d'œuvres d'art, de tableaux, de sculptures et de caisses contenant les trésors des bibliothèques furent évacués vers les dépôts de repli en Bretagne et en Normandie. Dans un temps record, avec des moyens puissants qu'il sollicitait tant de l'armée française que de l'armée anglaise, ces richesses inestimables avaient été évacuées à Rosambo, à Trévezé, à Beaumanoir.

Et grâce à cette initiative audacieuse, Maubeuge, Bavay-Bouchain, voyaient leurs trésors sauvés des bombardements qui devaient par ailleurs détruire les églises et le Musée de Douai. Les bibliothèques de Cambrai et de Douai allaient être également détruites ou incendiées mais leurs richesses principales étaient déjà à l'abri.

Les mesures de précaution prises dans l'évacuation et dans les dépôts étaient si parfaitement au point que tout fut sauvé. Après les transferts de 1942 au Grand-Lucé, dans la Sarthe, aucune œuvre d'art, aucun manuscrit ne souffrit de la guerre [...] Après l'invasion, Joseph Billiet avait pris tout le service entre ses mains et il continua, jusqu'à la libération de 1944, le magnifique travail que vous aviez conçu¹⁸²⁴.

Cet état des choses illustre le constat fait de même par Joseph Billiet dans son bilan d'octobre 1939 : « Dans la plupart des départements, les archives

¹⁸²³. AN F21-3976, circulaire de la direction générale des Beaux-Arts à MM. Les Conservateurs des Musées Départementaux et Municipaux, Paris, le 17 avril 1939 (Mesure de sauvegarde/ Musées de province).

¹⁸²⁴. Ernest Gaillard, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, op. cit., p. 91-92.

départementales ou municipales et les bibliothèques, pour lesquelles les administrations compétentes n'avaient prévu ni préparé d'abris, ont été ajoutées, sans avertissement, aux collections des musées et aux objets classés, modifiant ainsi, dans des proportions considérables, parfois plus que du simple au double, le poids et le volume des caisses à évacuer et grevant d'autant les frais d'évacuation¹⁸²⁵. » Cet état de fait prouve l'exemplarité des mesures de défense passive prises par la direction des Beaux-Arts: elles permettent d'« absorber » plus de matériel qu'il n'était prévu.

Enfin, Ernest Gaillard est également un exemple du dévouement des hommes impliqués dans la protection des œuvres d'art¹⁸²⁶. À ce propos, Joseph Billiet termine son rapport sur l'incroyable déroulement de la protection des musées de province « en dépit de l'empirisme d'un service improvisé, démuné de personnel, de crédits et de liens administratifs réels avec les musées auxquels s'appliquait sa sollicitude. Elle a pu l'être grâce aux concours que ce service a rencontrés, sauf de rares exceptions signalées, auprès de ceux auxquels il a fait appel [...]. Certains d'entre eux sont allés même à la limite du dévouement¹⁸²⁷ ». La lecture du corpus des mémoires des conservateurs ayant participé à cette mission confirme cet état d'esprit. Leurs souvenirs contiennent mille anecdotes d'imprévus humains ou techniques rencontrés sur les routes de l'exode, ou dans les dépôts dont ils ont la charge. Ils permettent de saisir combien cette expérience a marqué et formé durablement une génération entière de jeunes attachés ou conservateurs des musées nationaux: Bazin, Chanson, Huyghe, Salles, Schommer, Valland¹⁸²⁸. Cette génération montante d'avant-guerre acquiert sa place dans cette expérience du conflit. Est stigmatisée ici la fin d'une époque, voyant disparaître un profil historique de conservateur pour un autre, d'Henri Verne à Georges Salles, entre lesquels Jacques Jaujard, resté en place sous l'Occupation, a fait le lien.

Un professionnalisme exemplaire

Si le texte de 1949 de Georges Huisman est si précis, et en particulier si bien chiffré, on le doit au perfectionnisme de l'équipe d'alors. Au fil de la lecture des archives du cabinet de Huisman, on a déjà repéré cette dimension méthodique du travail et sa composante chiffrée, comme la mention des dix-huit mille mètres carrés de vitraux protégés¹⁸²⁹ ou les listes d'œuvres à évacuer en urgence établies en 1936 pour plus de cent musées dans vingt-six départements¹⁸³⁰. Le rapport de Jacques Jaujard est en la matière un bijou de précision et de clarté. Daté du 19 janvier 1940, il se présente avec un résumé de trois pages sur « l'activité des musées nationaux depuis la mobilisation », complété d'une description précise des opérations¹⁸³¹.

¹⁸²⁵. Joseph Billiet, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸²⁶. Déjà citée au chapitre précédent, la lettre, conservée au Archives nationales, dans laquelle Gaillard, sa mission une fois accomplie, demande conseil à Huisman pour s'engager encore plus avant dans la résistance.

¹⁸²⁷. Joseph Billiet, *op. cit.*, p. 12

¹⁸²⁸. Voir archives et bibliographie.

¹⁸²⁹. Voir AN F²¹-3976 : rapport des Monuments historiques, circa octobre 1939.

¹⁸³⁰. Voir AN F²¹-3976 : rapport de Joseph Billiet, le 15 octobre 1939.

¹⁸³¹. AN F²¹-3976 (1b), Jacques Jaujard, « Rapport sur l'Evacuation des collections des musées nationaux et résumé », Paris, direction des Musées nationaux, palais du Louvre, le 19 janvier 1940, 15 pages.

Quelques semaines auparavant, la direction des musées nationaux se montrait capable de confirmer à Huisman le montant des dépenses d'évacuation et de protection des musées nationaux, évalué à 2,8 millions de francs¹⁸³².

Dans son rapport, Jaujard insiste sur l'anticipation qui a permis, dès la fermeture du Louvre le 25 août au soir, le déroulement sans encombres des opérations d'emballage et de mise en caisses, de transports, de dépôts puis de contrôle des évacuations¹⁸³³. Il précise que 238 voyages de camions ou de wagons ont transporté un total de 5 201 caisses¹⁸³⁴ vers onze châteaux récipiendaires en janvier 1940: Chambord, Cheverny, Fougères, Valencay, Montbel, Courtalain, Brissac, Louvigny, Aillières, La Pelice, Chereperrinne. Il signale les mesures spéciales pour les toiles et sculptures de grande dimension, et la mise à l'abri des pastels du Louvre, trop fragiles pour voyager, à la Banque de France.

Par ailleurs, la direction des Musées nationaux a assuré l'évacuation des collections des établissements publics de Paris ou de ses alentours. Jaujard en donne la liste et les volumes : Arts décoratifs, Rodin, Camondo, École des Beaux-Arts, Société de la gravure française, Comédie Française, Ville de Paris, musée municipal de Saint-Germain, musée Clémenceau, musée Pompon, musée Gustave Moreau, musée de la Légion d'honneur, musée de la Guerre, présidence de la République, Sénat, Banque de France, ministères de l'Éducation nationale et des Finances. Enfin, conformément aux instructions du ministre de l'Éducation nationale, la direction des musées nationaux a mis son organisation à la disposition des collections particulières, ce qui a représenté 10 % du volume transporté¹⁸³⁵. Au sujet de cette dernière mesure, Schommer écrit:

Bien plus, l'on décidait en haut lieu que la protection de ce qu'on appelait déjà les « dépôts » serait étendue à celles des collections particulières auxquelles s'attachait un intérêt national : David-Weill, Goldschmidt-Rothschild, Groult, Claude Roger-Marx, Gonse, Michel Calmann, pour n'en citer que quelques-unes. Au dernier instant, on devait même aller, sur la décision de Georges Huisman, jusqu'à recevoir dans les dépôts les ateliers de quelques artistes de la classe des Segonzac, Léger, Waroquier parmi les peintres, Wlérick parmi les sculpteurs¹⁸³⁶.

Le rapport de Jacques Jaujard vient donc illustrer la remarquable mission des Beaux-Arts au sein du ministère. Le 24 janvier 1940, Georges Huisman transmet le rapport à son ministre¹⁸³⁷, accompagné d'une lettre de félicitations pour l'équipe du

¹⁸³². AN F²¹-3976 (1b) note du directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre à monsieur le directeur général des Beaux-Arts.

¹⁸³³. Soit le Louvre, le Luxembourg, Le jeu de Paume, Cluny, les Monuments français, les Arts et traditions populaires, et les musées de Versailles, Maisons-Laffitte, Compiègne, Saint-Germain, Malmaison et Blérancourt.

¹⁸³⁴. L'évacuation est chiffrée en nombre de caisses : 1 862 pour Le Louvre, 1 438 pour les autres musées nationaux, 1 368 pour les autres établissements publics, 533 caisses pour les collections particulières prises en charge par le ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts.

¹⁸³⁵. F²¹-3976 (1b), Jacques Jaujard, *op. cit.*.

¹⁸³⁶. Pierre Schommer, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸³⁷. À cette date, Jean Zay s'est engagé dans la guerre, choisissant Yvon Delbos pour le remplacer.

président du conseil de la RMN, M. David-Weill¹⁸³⁸: « Je serais très reconnaissant à Monsieur le Ministre de vouloir bien prendre connaissance de la lettre ci-jointe de M. David-Weill ainsi que du rapport sur l'évacuation des collections des musées nationaux et de vouloir bien m'en faire retour, pour nos archives, quand il en aura terminé la lecture¹⁸³⁹. » On retient ici le paragraphe de félicitations de M. David-Weill:

Je tiens à ajouter quelques mots à ce document totalement impersonnel et volontairement anonyme ; je veux parler du rôle prépondérant joué par M. Jaujard, tant dans l'organisation que dans la réalisation de ces difficiles opérations. Activement secondé par M. Schommer qui avait pris la direction du centre régulateur de Chambord, il a pu mener à bien cette tâche considérable. Je tiens du reste à rendre hommage au courage et au dévouement et à l'inlassable activité de tous ses collaborateurs, conservateurs chef de département, personnel scientifique, administratif, de gardiennage et ouvrier des musées nationaux qui ont participé à cette œuvre.

Je me reprocherais de ne pas signaler d'une façon particulière le concours infatigable et particulièrement utile apporté alors par M. A.S. Henraux, qui n'a cessé d'exercer la plus utile liaison entre le Louvre et les dépôts.

Croyez, mon cher Directeur Général, à l'assurance de mes sentiments les plus distingués¹⁸⁴⁰.

Vers une reconnaissance?

Cette étude des documents d'archives et notre connaissance de la personnalité de Georges Huisman permettent de lui rendre l'entière paternité de la mission régaliennne de protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre, avant la Seconde Guerre mondiale et jusqu'en juin 1940. Lui-même en revanche, dans son texte de 1949, a voulu avant tout rendre hommage aux capacités immédiates de décision de Jean Zay et à la compétence des fonctionnaires mobilisés, comme indiqué en exergue de ce chapitre.

Pourquoi une reconnaissance aussi tardive? Il nous a semblé, comme indiqué dans l'introduction, que l'historiographie avait privilégié le rôle de la direction des musées nationaux au détriment de son ministère de tutelle, la direction générale des Beaux-Arts. Cela pourrait s'expliquer par la fortune critique du *Front de l'art* de Rose Valland, longtemps resté seul témoignage publié.

Focalisée sur les musées nationaux, l'auteure se trompe pourtant sur l'histoire de la protection des collections publiques avant 1940, jusqu'à omettre le repli des collections des musées de province, qu'elle indique pris en charge par l'État uniquement à partir de 1941:

¹⁸³⁸. AN F²¹-3976, chemise 1b : lettre de M. David-Weill à Georges Huisman, Paris, conseil des Musées nationaux, palais du Louvre, le 20 janvier 1940.

¹⁸³⁹. AN F²¹-3976, chemise 1b : lettre de Georges Huisman à Monsieur le ministre de l'Éducation et des Beaux-Arts, Paris, Chaillot, le 24 janvier 1940.

¹⁸⁴⁰. AN F²¹-3976, chemise 1b : lettre de M. David-Weill à Georges Huisman, Paris, Conseil des Musées nationaux, Palais du Louvre, le 20 janvier 1940.

Telles furent les données initiales de ce plan de sécurité, établi bien avant la guerre par M. Jaujard pour la plupart des collections publiques, à l'exclusion de celles des musées de province qui, jusqu'en 1941, dépendirent uniquement des administrations régionales.

Ou encore:

Avant guerre, la plupart des musées de province ne dépendaient en effet que des autorités locales. Pour cette raison, ils ne purent être compris dans le plan général des évacuations¹⁸⁴¹.

Certes, les collections des musées de province n'ont pas été prises en charge par le plan général des évacuations des musées nationaux. Mais non, l'État ne les a pas négligées avant 1941. Bien au contraire, Georges Huisman et Joseph Billiet ont mis empiriquement en place dans l'urgence les prémises d'une direction des musées de France. De son côté, Pierre Schommer, dans ses *Carnets*, établit l'organisation hiérarchique exacte et précise la question des musées de province, comme nous l'évoquions ci-dessus:

Il n'était pas encore question que le Louvre s'occupât des musées de province. Les intérêts de ceux-ci étaient confiés, chez Huisman qui s'en inquiétait beaucoup, à un service haut-le-pied, d'où sortit après la Libération, l'inspection générale actuelle. Les animateurs en étaient notre cher Robert Rey et le fameux Joseph Billiet, qui y avait été détaché à la suite de quelques dissentiments avec ses collègues de la place du Carrousel¹⁸⁴².

Sans mettre en cause les écrits de Rose Valland, on doit s'interroger sur son regard, ou plus exactement sur son contexte d'écriture¹⁸⁴³. Il faut bien sûr remarquer que Rose Valland ne connaissait effectivement pas l'équipe organisatrice de la première heure et relate la période de l'Occupation, puis sa mission de récupération des œuvres spoliées. Dans son livre, elle mentionne Georges Huisman et Jean Zay à propos de leurs collections d'anciens hauts fonctionnaires juifs, que Jacques Jaujard soustrait à la convoitise nazie. Elle a par ailleurs peu de contacts avec Pierre Schommer, responsable du dépôt de Chambord, et identifie Joseph Billiet quand celui-ci devient l'adjoint de Jaujard en janvier 1941, au moment où le directeur des musées reprend l'autorité de la mission de protection des œuvres d'art pour l'ensemble des musées de France.

L'erreur de Rose Valland est cependant plus curieuse quand on connaît la genèse de son livre et l'importante documentation qu'elle a rassemblée, telles que

¹⁸⁴¹. Rose Valland, *op. cit.* p. 41-42 et p. 47.

¹⁸⁴². Pierre Schommer, *op. cit.*, p. 104-105. Pierre Schommer peut se montrer assez sarcastique lorsqu'il croque certains de ses collègues, sans cependant nuire aux personnalités ainsi égratignées.

¹⁸⁴³. Entretiens avec Catherine Zay. La fille de Jean Zay parle du combat de sa famille contre l'ignorance et l'oubli, et elle insiste pour revenir au principe hiérarchique de responsabilité et de décision. Dans le cadre de la protection des œuvres d'art en temps de guerre comme pour tout, il est extrêmement clair que c'est le ministre qui décidait, et en son absence son représentant direct, le directeur général des Beaux-Arts. Ainsi que le présente Huisman dans son texte de 1949. Selon Catherine Zay, le drame de juin 1940 a trop vite fait oublier à certains fonctionnaires que, jusqu'à cette date, ils avaient un ministre et un directeur général des Beaux-Arts.

l'ont fait ressortir les historiens qui se sont penchés sur ses dossiers d'archives¹⁸⁴⁴. Cependant, *Le Front de l'art* est un livre de commande : « Mon livre est le fruit d'un très long travail entrepris à la demande du directeur des arts et des lettres¹⁸⁴⁵, avec l'approbation du directeur des Musées de France¹⁸⁴⁶ pour faire l'historique des événements de guerre dans nos musées¹⁸⁴⁷ ». On peut alors penser au réflexe d'autonomie du Louvre et de la direction des musées nationaux de l'époque, tel que Pierre Schommer le reconnaît, et comme Guillaume Fonkenell le décrit. Et ainsi faire simplement l'hypothèse d'un « effet d'institution » inévitable sur ce livre de commande, qui se devait être nécessairement favorable à son commanditaire, Jacques Jaujard¹⁸⁴⁸.

Ce travail montre que le rapport de ce dernier est la source d'une bonne part des éléments chiffrés donnés par Georges Huisman dans son texte de 1949. D'après nos recherches bibliographiques, cet article représente le premier témoignage documentaire publié sur l'évacuation des collections publiques sous sa direction: évacuation conçue depuis 1935, expérimentée en septembre 1938, et intégralement menée à bien un an plus tard sur l'ensemble du territoire français. À ce titre, il devrait figurer dans les bibliographies sur le sujet. Or cet article est hélas totalement méconnu. En mémoire de cette œuvre considérable, nous avons retenu deux textes contemporains – allant du général au particulier – en guise de conclusion à ce chapitre.

Le premier est la conclusion du rapport européen de *Mouiseion* en 1940 déjà cité, qui dit beaucoup de ces hommes de bonne volonté et de la naissance de la notion moderne de patrimoine de l'humanité¹⁸⁴⁹ :

Des encouragements enfin, nous les voyons dans le parallélisme ou plutôt dans une sorte d'entente générale des milieux artistiques et scientifiques de tous les pays – pouvoirs publics et particuliers – au profit de la conservation du patrimoine culturel de l'humanité. On peut, en présence de ces faits, véritablement parler d'une opinion publique acquise à la cause de ce patrimoine – « sensibilisée » même pourrait-on dire, à tel point que la nouvelle d'une destruction ou seulement d'une menace affectant au monument ou une œuvre d'art, soulève partout une indignation immédiate et sans réserve. Aussi n'est-ce plus seulement avec une bienveillante curiosité mais avec une sollicitude réelle – et souvent active – que le public a suivi les efforts qui se sont

¹⁸⁴⁴. Emmanuelle Polack, Anne Liskenne, Alain Prévét, « Heurs et malheurs du Front de l'art de 1961 à nos jours », in Rose Valland, *Le Front de l'art*, p. 23-30.

¹⁸⁴⁵. Il s'agit de Jacques Jaujard, nommé à la Libération directeur des Arts et des Lettres.

¹⁸⁴⁶. On émet l'hypothèse qu'il est question ici de Georges Salles, premier directeur des Musées de France de 1945 à 1957.

¹⁸⁴⁷. Archives du MAE, récupération artistique [209SUP]/718/d.5 : lettre de Rose Valland du 22/11/1962 adressée au directeur des musées de France, citée par E. Polack, A. Liskenne, A. Prévét, *Ibid.*, p. 24. On pense que le correspondant de Rose Valland est dans ce cas Hubert Landais, directeur des musées France de 1962 à 1977.

¹⁸⁴⁸. D'autant que Jacques Jaujard n'a pas écrit ses mémoires de guerre et qu'à la parution du *Front de l'Art* en 1961, Jean Zay, Georges Huisman et Joseph Billiet sont décédés. De l'équipe initiale restent seulement René Planchenault et Pierre Schommer. Le rapport du premier déjà cité est un document d'archives et les carnets de Schommer sont à l'époque inédits.

¹⁸⁴⁹. « Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle », *Mouiseion*, 1940, quatorzième année, vol. 49, n°1, p. 28.

multipliés durant ces derniers mois pour assurer la sauvegarde des éléments les plus précieux et les plus nobles de l'activité humaine.

Le second est le dernier portrait de Huisman par Schommer, qui le rencontre pour la dernière fois à Chaumont le 5 juin 1940:

Le 5 juin, Georges Huisman me convoqua à Chaumont, où sa direction générale s'était, pour la seconde fois, repliée [...] Huisman me reçut seul, dans l'ancienne chambre de la princesse de Broglie dont il faisait son bureau et son séjour. Visiblement, sa toilette elle, n'était pas faite, et qu'importait ce détail ! Il était à la fois déballé au dernier point et surexcité par une manière de folie obsessionnelle. Il avait quitté Paris sous l'impression du premier bombardement allemand (le 3 juin 1940), tenu par les spécialistes pour un bombardement d'essai, et qui avait été meurtrier. Ses nerfs à vif s'étaient trouvés de nouveau irrités par une petite démonstration aérienne en face de Chaumont. Il restait à l'état de transe, mais fort clairvoyant quant à la situation militaire : il la jugeait désespérée ; mais très au fait de la conjoncture politique, il redoutait l'effondrement du régime auquel il était attaché et des institutions qu'il avait servies ; plus que d'être enfoui sous leurs décombres il appréhendait, comme juif, de tomber aux mains des Allemands, les horreurs du camp de concentration. Cet homme de valeur, qui avait été courageux en quatorze, avait peur. Il ne le cachait pas, il le criait sur un ton messianique, en prophétisant ce qui se produirait dès la chute imminente de Paris, entendant déjà les chenilles des blindés sur les levées de la Loire : « Et alors, il faut f... le camp, mon vieux. Emportez ce que vous avez, la RAF vous fournira les transports... Oui, la RAF. C'est un ordre, Loc-Dieu n'est pas assez loin. Dites-le à Jaujard : il faudrait tout transporter en Afrique du Nord. Vous m'entendez, mon vieux Schommer la RAF, la RAF ! » Ah ! pauvre Huisman qui s'acheminait vers des perspectives horribles, et qui se payait peut être d'une parole vague, dans laquelle il mettait ses espoirs d'administrateur. L'allié britannique avait d'autres soucis que ceux que les Français pouvaient nourrir pour leurs œuvres d'art. Il se tenait dans une expectative qui n'avait rien de flatteur pour nous¹⁸⁵⁰.

¹⁸⁵⁰. Pierre Schommer, *Il faut sauver la Joconde ! op. cit.*, p. 218-219.

Épilogue

Le texte de Pierre Schommer est un récit de l'exode de 1940. Il laisse deviner l'incertitude et l'indécision qui se répercutent au sommet de l'État à Chaumont-sur-Loire. Il révèle aussi la peur qu'éprouve le directeur général des Beaux-Arts: il n'ignore pas la menace qui pèse sur lui en tant que juif.

Le témoignage de Marcelle Huisman constitue à peu près l'unique source directe sur cet exode¹⁸⁵¹. Le 14 juin 1940, avec ses trois enfants, elle rejoint son mari replié à Chaumont. Après une rencontre avec Yvon Delbos à Azay-le-Rideau, château qui sert de lieu de repli pour le ministère de l'Éducation nationale, Georges Huisman reçoit l'ordre de rejoindre le gouvernement à Bordeaux, où il arrive avec sa famille dans la nuit du 15 au 16 juin, ou sinon la suivante. Le départ de Chaumont représente l'une de ses premières épreuves de la guerre, car il doit se séparer de l'équipe qui vivait jusque-là repliée avec lui, et qui se sent abandonnée¹⁸⁵². Huisman charge son sous-directeur Léon Lamblin de rester sur place avec un très petit nombre de collaborateurs et d'organiser au mieux le départ des uns et des autres.

Lui-même part donc parmi les premiers pour Bordeaux, accompagné du pianiste Alfred Cortot, alors en charge du service aux armées et qui, selon Marcelle Huisman et Philippe Erlanger, trahira sa confiance¹⁸⁵³. Erlanger en a laissé un récit qui, bien que postérieur aux événements et empreint d'inquiétude personnelle, témoigne des premiers drames vécus par les fonctionnaires de la direction des Beaux-Arts. C'est un texte d'exode qui laisse imaginer les récits du départ de Huisman colportés entre fonctionnaires, comme en témoigne le *Journal inédit* de Paul Landowski¹⁸⁵⁴.

¹⁸⁵¹. À la déclaration de guerre, par sécurité face au danger tout en permettant aux enfants la poursuite de leurs études, la famille de Georges Huisman s'est installée à Rennes. Le couple se retrouve les week-ends à Rennes ou Paris. Lorsque le gouvernement quitte Paris, Marcelle Huisman rejoint avec ses trois enfants Georges Huisman, replié à Chaumont. Voir Marcelle Huisman, *J'ai un bel avenir derrière moi*, *op. cit.*, p. 115-128 et *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, *op. cit.*, p. 183-200, AFH. Voir aussi Philippe Erlanger, *La France sans étoile*, Paris, Plon, 1974, p. 25-45.

¹⁸⁵². Dans son témoignage, Philippe Erlanger évalue, en comptant les familles des agents, la présence d'environ 400 personnes à Chaumont. Marcelle Huisman ne donne pas d'indications à ce sujet. Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁵³. À la faveur de son expérience de la Grande Guerre, Alfred Cortot avait été désigné responsable du camouflage et des missions aux armées, ce qui lui donnait une place dans l'entourage immédiat du directeur général des Beaux-Arts à partir de 1939. Une fois son directeur embarqué sur le *Massilia*, il le traitera de « fuyard » et de « déserteur », et briguera sa place. Voir Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 30-39 ; 74-75.

¹⁸⁵⁴. Paul Landowski évoque plusieurs fois les faits « de seconde main », in *Journal*, t. III, 1931-1940, *op. cit.*, p. 1261 et 1287 : « 14 juillet 1940. Lettre de Cortot. Il signe "directeur général". Donc le fait est exact : Huisman a disparu de la scène. Il avait des côtés bon garçon. Artistiquement il a été néfaste. Ce ne sera donc pas facile d'éliminer les mauvais relents. Le mal remonte loin, avant Huisman, à de Monzie et à sa cour » (p. 1261). « 20 août 1940. Puis je vais chez Siméon. Il recommence d'abord par me raconter le départ d'Huisman de Chaumont sous les huées du personnel » (p. 1261). Siméon, chef de bureau de la DGBA était aux affaires civiles au GQG en charge de l'organisation de la Protection des œuvres d'art. Voir *supra*, chapitre 5.

Il montre la banalité de l'antisémitisme et annonce la rapidité et la facilité avec lesquelles des mesures seront prises contre les Juifs:

Je force la porte de Huisman qui boucle sa valise [...]. Ce n'est pas l'homme auprès duquel je travaille depuis plusieurs années, c'est un étranger au regard vide qui me répond d'une voix éteinte: « Eh bien, partez à pied. »

Ai-je bien entendu? Je me tourne vers Cortot, naturellement présent. C'est un autre étranger auquel je me heurte, un étranger dont le visage est de marbre.

Quelques minutes plus tard, le directeur général et sa famille, Cortot et sa femme s'entassent dans les deux voitures. Malgré cette précipitation, bon nombre des fonctionnaires livrés à leur sort ont le temps d'accourir. Les voitures éprouvent quelques difficultés à se frayer un passage et disparaissent sous les huées.

Dès qu'elles ont franchi le portail, la révolte explose. Contre qui? Contre le gouvernement, contre les traîtres de la cinquième colonne, contre les lâches, surtout contre les juifs. Huisman est juif. Ce sont encore une fois *tous* les juifs qui viennent de fuir après avoir attiré le malheur: ces juifs qui occupaient *tous* les postes importants, particulièrement aux Beaux-Arts¹⁸⁵⁵.

Le Massilia et les traumatismes de la guerre

Une complète confusion règne lors des quelques jours passés à Bordeaux, même si, comme l'écrit Marcelle Huisman, ils ont la chance d'être recueillis et logés grâce à un camarade des Chartes de Georges Huisman, Gabriel Loirette¹⁸⁵⁶. Elle raconte l'hésitation puis le refus du départ à Londres, pourtant proposé par l'ambassadeur de Grande-Bretagne rencontré à Bordeaux, vraisemblablement par l'intermédiaire de son ami Henri Laugier, directeur de cabinet d'Yvon Delbos qui, lui, fait le choix de partir¹⁸⁵⁷.

Le 19 juin, le Conseil des ministres décide de transférer le siège du gouvernement à Alger. Marcelle Huisman raconte la rencontre avec le ministre de l'Intérieur, Charles Pomaret¹⁸⁵⁸, qui confirme l'affrètement d'un bateau au port du Verdon et délivre les ordres de mission¹⁸⁵⁹. On part officiellement le 20 juin pour continuer la guerre contre l'Allemagne en Afrique du Nord. Delbos et Huisman sont du voyage. Jean Zay aussi. C'est finalement le soir du 21 juin que les passagers embarquent et quittent les rives de la Gironde. Ensuite, ce seront deux jours et demi

« 5 octobre 1940. En sortant je passe voir Robert Rey. Il est quelque peu relégué. Hauteœur le remplace par son adjoint à l'Exposition 37. Rey va s'occuper d'une réorganisation des musées de province qu'on va nationaliser. Il me raconte le départ de Huisman. Ce ne fut en effet par brillant » (p. 1287).

¹⁸⁵⁵. Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁵⁶. Gabriel Loirette (1882-1972), diplômé en 1910, a passé sa carrière de 1926 à 1949 aux Archives départementales de la Gironde. Voir nécrologie de Louis Desgraves, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1972, vol. 130, n° 130-2, p. 677-680.

¹⁸⁵⁷. D'après l'historien Bernard Lachaise, un désaccord s'installe entre Henri Laugier et Yvon Delbos dès le départ de Paris pour Azay-le-Rideau, que Laugier considère comme une lâcheté. A Bordeaux, le directeur de cabinet du ministre fait le choix d'embarquer à bord d'un navire charbonnier pour participer à la France Libre avant de partir aux USA pour désaccord politique avec de Gaulle. Bernard Lachaise, *Yvon Delbos 1885-1956*, Périgueux, Fanlac, 1993, p. 223-228.

¹⁸⁵⁸. Charles Pomaret (1897-1984) est nommé le 16 juin 1940 ministre de l'Intérieur du cabinet Pétain. À ce titre, il autorisa le départ du paquebot *Massilia* qui emportera à son bord de nombreux parlementaires en Afrique du Nord.

¹⁸⁵⁹. Marcelle Huisman, *J'ai un bel avenir derrière moi*, *op. cit.*, p. 126-128.

de traversée, pourtant interrompue à Casablanca, le 24 juin au petit matin: il n'est plus question d'Alger. Des gendarmes montent à bord: les parlementaires y restent sous haute surveillance; les officiers sont accueillis avec honneur; les autres débarquent sans assistance. Georges Mandel et Jean Zay ne connaîtront plus de répit jusqu'à leur assassinat par des miliciens français en 1944. Le piège du *Massilia* se referme. Pétain, Darlan et Laval écartent la première résistance à l'ennemi¹⁸⁶⁰.

La Seconde Guerre mondiale et ses traumatismes ont laissé des traces indélébiles dans la vie de Georges Huisman, de 1940 jusqu'à son décès par maladie en décembre 1957. Personne mieux que son fils n'a raconté la vie dans la tourmente – dans la peur et dans l'amertume parfois – qu'a connue alors le haut fonctionnaire juif révoqué par Vichy en juin 1940. Cette révocation est en effet rapide, radicale et, dès le 21 juillet 1940, Vichy est immédiatement en mesure de désigner son remplaçant, Louis Hauteœur¹⁸⁶¹.

À Alger, toutefois, les Huisman sont libres avec leurs compagnons d'infortune, Yvon Delbos, Jean Perrin, Nine Choucroun, Jacques Ibert et sa famille, Julien et Lucienne Cain, Béatrice Bretty. Grâce au peintre Simon Mondzain (1890-1979), un peu de réconfort moral et matériel est apporté à la famille Huisman. Marié à une Algéroise et vivant dans la ville blanche depuis 1933, le peintre installe les Huisman dans le bel appartement d'amis anglais absents, situé sur les hauteurs du quartier bourgeois de Temlely, tout au bout du boulevard Saint-Saëns. Là, entre l'hôtel Alléri et cet appartement, les Huisman retrouvent pour quelque temps un semblant de vie sociale chaleureuse¹⁸⁶². Pourtant, malgré sa révocation et les avertissements de ceux qui lui déconseillent tout retour¹⁸⁶³, Georges Huisman prend la décision de rentrer en France par désir de justice et en raison de sa charge de famille. De fait, le 31 août, il débarque avec son épouse et ses deux derniers enfants à Marseille et part pour Vichy. Peut-être fallait-il éprouver la réalité pour y croire?

Les ravages de la propagande vichyste, accusant de désertion et de haute trahison les parlementaires et hauts fonctionnaires embarqués, marqueront longtemps ces hommes et leurs descendants¹⁸⁶⁴. Laver la calomnie, prouver leur innocence et leur droiture, pouvoir se défendre de bonne foi et de vive voix: voilà ce qui a pesé dans ce choix de retourner en France chez Jean Zay et Georges Huisman, incapables d'imaginer ou de concevoir par ailleurs qu'ils allaient devoir faire face à

¹⁸⁶⁰. Voir Christiane Rimbaud, *L'Affaire du Massilia*, Paris, Seuil, 1984, 253 p. et Virginie Linhart, *Juin 1940. Le Piège du Massilia*, film documentaire produit par Simone Halberstadt Harari et Effervescence, avec la participation de France Télévisions, du Centre National de la Cinématographie, de Procirep et Angoa, 2011. Il comprend les témoignages de Denis Huisman (fils de Georges Huisman), de Michel Mendès France (fils de Pierre Mendès France), d'Edgard Pisani, de Catherine et Hélène Zay (filles de Jean Zay) ainsi que des historiens Robert Paxton, Christiane Rimbaud, Jean-Noël Jeanneney, Jean-Pierre Azéma, Julian Jackson, Henri Rousso et de l'avocat Gérard Boulanger.

¹⁸⁶¹. *Journal Officiel*, L&D, 22 juillet 1940 : « M. Louis Hauteœur, conservateur du musée du Luxembourg, est chargé, à titre provisoire des fonctions de directeur général des Beaux-Arts en remplacement de M. Georges Huisman » (arrêté du 21 juillet 1940).

¹⁸⁶². Marcelle Huisman, *J'ai un bel avenir derrière moi*, op. cit., p. 130-143 et *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, op. cit., p. 197-204. Voir aussi Denis Huisman, *Une faim si dévorante*, Paris, Jean Picollec Éditeur, 2009, p. 51-72.

¹⁸⁶³. Marcelle Huisman cite en particulier le préfet d'Alger et Paul Abram, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*.

¹⁸⁶⁴. Bruno Huisman, « Georges Huisman maire de Valmondois », *In memoriam...*, p. 68, livre publié à compte d'auteur par Denis et Bruno Huisman à l'occasion du cinquantenaire du décès de Georges Huisman.

un régime de non-droit. Leur charge de famille a aussi contribué à leur décision¹⁸⁶⁵. Pour Georges Huisman, le traumatisme du *Massilia* fut majeur: « C'est ce jour-là, dit-il, que le destin a basculé. J'avais un grand avenir. Avec le désastre de juin 1940, et parce que j'ai choisi le mauvais chemin, il s'est effondré précisément ce jour-là¹⁸⁶⁶. » À Marseille, période sur laquelle on ne dispose encore quasiment que des récits familiaux déjà cités, vient le temps d'une Seconde Guerre mondiale vécue à la sauvette et dans la misère. La loi vichyste d'octobre 1940 portant statut des juifs interdit en effet au haut fonctionnaire d'exercer toute fonction publique¹⁸⁶⁷. On retiendra en particulier le clair récit de Denis Huisman, conforté par les pièces d'archives consultées à Valmondos¹⁸⁶⁸. Les archives familiales pour la période sont logiquement quasiment inexistantes, à l'exception terrible des traces de la persécution des juifs : certificat de nationalité française, faux papiers, fausses cartes d'identité au nom d'Henriquet pour Marcelle et Denis Huisman à partir d'octobre 1942, passeports pour toute la famille pour un départ aux États-Unis, que Huisman a eu trop tard le courage (ou le culot) de demander à Laval : car le départ est vite devenu impossible, ou trop risqué pour une famille depuis la fin de la zone libre.

En août 1940, c'est Roland Dorgelès qui accueille les Huisman à Marseille, le temps qu'un ami architecte, Castel, leur trouve un appartement au 5 rue Croix de Régnier où ils restent jusqu'à la fin de l'été 1942. En octobre 1942, Huisman est arrêté par la police française à la gare Saint-Charles, emprisonné trois jours, puis relâché grâce à l'intervention de Dorgelès. Il faut désormais quitter Marseille.

Jusqu'à la rentrée scolaire de 1943, la famille loue un pavillon dans un lotissement de Vaison-la-Romaine, puis se sépare à l'automne 1943. Sous leur fausse identité Marcelle revient à Paris avec son dernier fils; Philippe, inscrit à l'université d'Aix, y reste, tandis que Georges trouve des logements de fortune chez des résistants de Vaison-la-Romaine, dont l'instituteur Auguste Gras, ancien chef adjoint du secteur, qui avec son chef, le jeune communiste de 33 ans Lucien Grangeon¹⁸⁶⁹, témoignera de sa participation à la résistance locale¹⁸⁷⁰. Puis, ce réseau local lui trouve un refuge dans une ferme isolée, chez une certaine « Madame veuve Duc », qui vit

¹⁸⁶⁵. Seul le fils aîné des trois enfants Huisman est resté à Alger. Marcelle souhaitait vivement retrouver sa famille en France. De son côté, Madeleine Zay a deux enfants en bas-âge et vient de mettre au monde une petite fille, Hélène. Le couple a également la charge de Léon Zay, père de Jean. Entretiens avec Catherine Zay et Denis Huisman, respectivement âgés en 1940 de 3 et 11 ans.

¹⁸⁶⁶. Denis Huisman, *La Rage de communiquer*, *op. cit.*

¹⁸⁶⁷. *Journal Officiel*, L&D, 18 octobre 1940.

¹⁸⁶⁸. *Ibid.*, p. 60-72.

¹⁸⁶⁹. Le communiste Lucien Grangeon (1911-1975) est ex-capitaine commandant la 1^{ère} Compagnie, 1^{er} régiment FFI de Vaucluse, Croix de guerre, Médaille de la Résistance. Il sera élu sénateur du Vaucluse le 8 décembre 1946 jusqu'au 7 novembre 1948. Voir Lucien Grangeon, *Georges Huisman par quelques uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 119-120.

¹⁸⁷⁰. Lettres de Lucien Grangeon et d'Auguste Gras pour le président de l'Office départemental de la Seine, le 21 février 1951 : « Je soussigné, Gras Auguste, Instituteur à Vaison, ancien chef adjoint de la résistance du secteur de Vaison certifie que Mr Georges Huisman né le 3 Mai 1889 à Valenciennes (Nord) directeur général des beaux-Arts, révoqué par Vichy en Juin 1940, est arrivé à Vaison-la-Romaine en novembre 1942. Il a immédiatement contacté la résistance du secteur de Vaison. Il a été quelques temps après nommé au comité de Libération clandestin de Vaison-la-Romaine. Recherché par la gestapo il a dû se camoufler dans une ferme de Vaison. Responsable de l'AS à Vaison je suis resté en contact avec lui pendant tout le temps qu'il est resté camouflé. Lors de la descente du Maquis, à Vaison le 9 juin 1944, il s'est joint à nous, et a pris part au combat du lendemain soit le 10 juin 1944. Dès novembre 1942, il a pris une part active au ravitaillement du maquis, ainsi qu'à la réception des parachutages. Son concours a grandement facilité l'action patriotique dans la région. Fait à Vaison-la-Romaine le 21 février 1951. »

seule et accepte de le cacher chez elle du mois de janvier 1944 jusqu'en août ou septembre de la même année. Une de ses lettres à Georges Huisman, le 3 janvier 1945, reviennent sur l'épisode¹⁸⁷¹ :

Je comprends votre désarroi et votre situation est très pénible surtout que nous sommes plumés jusqu'aux os il n'y a plus rien. Mais patience ce qu'il faut demander c'est la fin de ce fléau qui j'espère cette année va voir la paix renaître. Il y aura un an le 27 janvier cher Monsieur Huisman vous souvenez-vous, que nous avons fait connaissance et dans quelle circonstance. Un soir vous êtes arrivé chez moi la figure toute ruisselante de sueur. Je n'ai pas oublié, les heures les plus terribles de votre vie commençaient à fondre sur vous, fini maintenant cet infernal cauchemar. Donc espoir et courage – il s'agit que la guerre finisse et notre vie redeviendra comme autrefois¹⁸⁷².

L'impossible retour: le « moment Huisman » révolu (1945-1957)

À la Libération, de retour à Paris, Huisman est hébergé à l'hôtel Claridge. Puis, il trouve pour sa famille un appartement provisoire rue de Poissy, avant de s'installer jusqu'à sa mort au 1 rue de la Muette. Les membres de la famille sont saufs, le père de Georges aussi. À l'exception de ce dernier, sa famille proche n'a pas été spoliée. Les affaires personnelles de la dernière résidence du directeur des Beaux-Arts à la manufacture des Gobelins ont été épargnées grâce au personnel sur place¹⁸⁷³. La maison du maire de Valmondois, un temps occupée par les Allemands, a été récupérée en 1945. Réquisitionnée sous l'autorité allemande pour loger une famille expulsée, la maison de l'Arcouest n'est restituée qu'en 1947¹⁸⁷⁴.

Huisman est réintégré rétroactivement dans ses fonctions par décret du 13 octobre 1944 et reçoit la veille, du cabinet du général de Gaulle, ces mots chaleureux de Gaston Palewski¹⁸⁷⁵ : « Mon cher Ami, Je me réjouis vivement de savoir que justice a été rendue¹⁸⁷⁶. » Des courriers de sincère soulagement et de réjouissance affluent

¹⁸⁷¹. Dans les papiers privés, ont été retrouvées huit lettres de cette femme, écrites à Georges Huisman entre le 21 octobre 1944 et le 30 avril 1945. Elle signait « Veuve Duc ». Ces lettres sont pleines d'amitié, de nouvelles du canton et remercient pour l'argent que Huisman envoie pour acheter du bois ou ses cadeaux, dans un troc typique d'après guerre, où elle reçoit des pantoufles et veut envoyer des asperges. On ignore la date de son décès mais un courrier de 1950 parle de son exécutant testamentaire.

¹⁸⁷². Lettre de Madame Duc à Georges Huisman, le 3 janvier 1945, AFH. Cette date signifie que Huisman a écrit à sa protectrice au moment où la direction générale des arts lui échappe, ce peut expliquer le découragement évoqué.

¹⁸⁷³. Entretien avec Denis Huisman.

¹⁸⁷⁴. Les papiers de Georges Huisman conservent la trace des longues démarches à entreprendre après 1945 pour récupérer ses biens, la pénurie de logement par exemple ne permettant pas de trouver de solutions immédiates pour les personnes logées chez lui. C'est le cas avec la maison de l'Arcouest, réquisitionnée le 28 juin 1942 pour loger une famille évacuée de chez elle sur ordre de l'autorité allemande. Malgré la fin des réquisitions en décembre 1945, la maison reste effectivement occupée jusqu'en 1947.

¹⁸⁷⁵. Huisman et Palewski ont travaillé ensemble et le premier a reçu l'appui du second au moment du montage du projet du festival de Cannes. Voir troisième partie, chapitre 4. Gaston Palewski débarque en France avec le général de Gaulle le 14 juin 1944 à Courseulles et prépare son arrivée à Paris le 25 août 1944. Il termine la guerre avec le grade de lieutenant-colonel et reste directeur du cabinet du général de Gaulle jusqu'à la démission, en janvier 1946, du chef du Gouvernement provisoire. http://www.ordredelaliberation.fr/fr_compagnon/743.html, consulté en septembre 2014.

¹⁸⁷⁶. Lettre de Gaston Palewski à Georges Huisman le 12 octobre 1944 sur papier entête de la présidence du Gouvernement provisoire de la République française, cabinet du général de Gaulle, AFH.

de tout le monde des arts, en particulier des États-Unis¹⁸⁷⁷, dont ces trois lettres sélectionnées de Paul Rosenberg, William Welles Bosworth¹⁸⁷⁸ et Darius Milhaud, retranscrites intégralement dans leur ordre chronologique:

Cher Ami,

Vous vous doutez avec quel plaisir j'ai appris, par un câble que vous avez été réinstallé comme directeur des Beaux-Arts. Je vous félicite de votre persévérance et de la reconnaissance que le gouvernement a eue de la magnifique manière dont vous avez dirigé les Beaux-Arts. Je regrette de ne pouvoir être parmi les premiers à vous serrer la main, mais je suis bien heureux d'avoir appris la nouvelle. J'espère aller à Paris, pour régler mes propres affaires, et je ne manquerai pas d'aller vous voir.

J'ai de bonnes nouvelles de mon fils; quant à nous, nous allons bien et espérons qu'il en est de même chez vous. Croyez, cher ami, en mes sentiments les plus amicaux et dévoués. Paul Rosenberg¹⁸⁷⁹.

Cher Ami,

Quel plaisir de pouvoir vous écrire au moins une carte postale et de pouvoir vous dire notre satisfaction de lire dans les journaux que vous êtes encore réinstallé dans la situation ou vous avez rendu de si grands services, et que vos talents méritent si irrécusablement.

Nous sommes impatients d'apprendre de vos nouvelles de tant de bons amis et de l'état des choses, y compris des restaurations de notre comité. Monsieur R va très bien. Ma famille et moi aussi. Nous reviendrons à Vaucresson aussitôt permis par notre département de l'État, et comme cela me fera plaisir de venir vous serrer la main au Palais Royal. En attendant ce jour croyez moi très fidèlement à vous avec les amitiés de ma femme et les hommages respectueux à Madame Huisman. Welles Bosworth.

PS: Comme vous devez le savoir : Jean Oberlé¹⁸⁸⁰ est à Paris. Quel veinard¹⁸⁸¹ !

Cher Ami,

Quel bonheur d'apprendre votre retour aux Beaux-Arts. Vive la Justice! Enfin! J'aimerais avoir de vos nouvelles et de celles de votre famille.

Ici, je travaille beaucoup... mais je viens d'être très gravement malade pendant dix mois. Je vais mieux, mais je marche difficilement. Nous vivons la vie universitaire américaine et sommes très loin de toute vie active. Nous vivons à la maison, lisons beaucoup. Ma femme se joint à moi pour vous envoyer nos fidèles et affectueux souvenirs. Milhaud¹⁸⁸².

¹⁸⁷⁷. Dans les papiers privés et en provenance des États-Unis, on trouve des lettres de Welles Bosworth, Jacques Carlu, Joseph Floch, Darius Milhaud, Isidor Philipp, Paul Rosenberg, André J. Seligman, André Weil.

¹⁸⁷⁸. William Welles Bosworth (1868-1966) est un architecte américain proche de John D. Rockefeller jr., installé par le mécène en France pour suivre la restauration du château de Versailles et de la cathédrale de Reims. Comme sa lettre à Huisman l'indique, il vivait à Vaucresson avant la guerre.

¹⁸⁷⁹. Lettre dactylographiée de Paul Rosenberg à Georges Huisman, le 19 octobre 1944, 16 East 57th Street, New York City, AFH.

¹⁸⁸⁰. Jean Oberlé a reçu le prix Blumenthal en 1934, ce qui peut expliquer la connexion entre les trois hommes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il fut l'un des animateurs de l'équipe de la France libre à Radio Londres.

¹⁸⁸¹. Lettre manuscrite de William Welles Bosworth à Georges Huisman, le 1^{er} novembre 1944, AFH.

¹⁸⁸². Lettre manuscrite de Darius Milhaud à Georges Huisman, le 3 novembre 1944, Mills College, Oakland, Californie, AFH.

Pour autant, l'espoir qu'a Georges Huisman de retrouver son « portefeuille » s'évanouit en octobre 1944 avec la suppression de la direction générale des Beaux-Arts et le morcellement de ses attributions en cinq directions : Arts et lettres, Architecture, Arts appliqués, Musique et Cinéma, dont la première est confiée à l'ancien directeur des Musées nationaux, Jacques Jaujard. Brillant administrateur, ce dernier est resté en place tout au long de la guerre et s'est rendu peu à peu indispensable. Il se met au service de René Capitant à son arrivée d'Alger¹⁸⁸³. Il faut préciser et nuancer ici les propos de Marcelle Huisman qui, dans sa biographie, le réduit à un ambitieux. Elle fait également de Robert Rey un opportuniste ayant manœuvré pour éviter tout retour de son mari¹⁸⁸⁴.

De fait, Georges Huisman a ressenti comme une trahison la publication en 1941 par Robert Rey de *La Peinture moderne ou l'Art sans métier*, lu à Marseille. Rey y renie son proche passé à la direction des Beaux-Arts, remet en question son travail avec Huisman et tient des propos antisémites, notamment dans ce passage contre Vollard qui avait osé confier au juif slave Chagall l'illustration des *Fables* de La Fontaine¹⁸⁸⁵ :

Certain grand marchand-éditeur [...] prépara une édition des Fables de La Fontaine. Et, pour illustrer le plus cartésien et le plus lucide des poètes, il choisissait un juif slave dont l'art consistait, à travers un désordre séduisant de couleurs empruntées à l'imagerie populaire orientale, à suggérer d'exubérantes lévitations.

Expériences qui eussent pu avoir leur intérêt dans un musée d'ethnographie contemporaine, mais qui ne pouvaient que désaxer le public. Ce public, il est vrai, se défendait d'instinct, par l'indifférence ou le sarcasme. Il n'en était pas moins troublé et, disons le mot, démoralisé par les éclaboussements colorés et les violentes divagations de cette Ecole de Paris qui ne comportaient pratiquement pas un Parisien; que dis-je! Pas un Français¹⁸⁸⁶ !

¹⁸⁸³. Décédé en 1967, Jacques Jaujard, ancien directeur des Musées nationaux, ancien directeur des Arts et Lettres, membre de l'Académie des beaux-arts, a été secrétaire général du ministère à partir de 1959. À partir de 1961, il est chargé de la coordination puis de l'organisation des grandes missions culturelles françaises à l'Étranger en liaison avec le Quai d'Orsay. Il sera remercié par Malraux sans explication, après avoir usé de sa stratégie de pouvoir de « l'État dans l'État », empêchant les hommes de confiance de Malraux, dont Gaëtan Picon. Voir Agnès Callu, *Gaëtan Picon, 1915-1976. Esthétique et culture*, Paris, Honoré Champion, 2011, 714 p. et Charles-Louis Foulon, *André Malraux: ministre de l'irrationnel*, Paris, Gallimard, 2010, 507 p. Voir aussi Charles-Louis Foulon, « Des beaux-arts aux affaires culturelles (1959-1969) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°28, octobre-décembre 1990, p. 29-40.

¹⁸⁸⁴. Marcelle Huisman, *J'ai un bel avenir derrière moi*, *op. cit.*, p. 176-178. En fait, des services de la direction des beaux-Arts, Vincent Poli appartenait aux Forces françaises libres, relevant directement du commandement du général de Gaulle et son supérieur Robert Rey était répertorié comme agent du noyautage des administrations publiques (NAP), l'une des structures les plus méconnues de la Résistance, constituée de hauts fonctionnaires de Vichy à qui la France libre demandait de rester en poste pour fournir des renseignements et préparer la Libération, d'après l'historienne Fabienne Federini, spécialiste des « pionniers de la Résistance » et interviewée au sujet de la sculpture d'Iché ayant appartenu au général de Gaulle, *La Déchirée*, voir *Libération*, 18 septembre 2007.

¹⁸⁸⁵. Robert Rey, *La Peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941, 127 p. Robert Rey est ambigu car il y défend l'initiative de l'État depuis 1935 de commander des décors muraux tout en disant ses résultats mauvais ; pourtant il affirme une progression et appelle à poursuivre cette politique, bien qu'il ait été écarté par Hauteceœur qui fut son rival au Luxembourg et alors qu'il trouvera un appui auprès de Jaujard. Robert Rey, *op. cit.*, p. 121. Voir le commentaire qu'en fait Laurence Bertrand Dorléac in « L'École de Paris, Un problème de définition », *op. cit.*, p. 262.

¹⁸⁸⁶. *Ibid*, p. 120.

Huisman est alors nommé conseiller d'État en service ordinaire au tour extérieur le 27 décembre 1944, et installé le 11 janvier 1945¹⁸⁸⁷. Bien que cette nomination soit décidée sous l'œil vigilant de Palewski, le fait de ne pas retrouver la rue de Valois lui cause une peine immense : il se considérera dès lors comme « réintégré moralement seulement », ainsi qu'il l'écrit à Joanny Berlioz, l'ancien rapporteur du budget des Beaux-Arts à l'Assemblée, alors en charge en 1945 du rapport sur la guerre¹⁸⁸⁸.

Bien que ce poste représente le plus haut grade de la fonction publique, la fonction consultative du Conseil d'État ne convient pas à la personnalité de Georges Huisman. D'après le témoignage de son fils, il s'y ennue, même s'il suit des affaires concernant plutôt les arts et les constructions de l'État¹⁸⁸⁹. Au Conseil, Huisman trouve cependant dans son amitié avec le vice-président René Cassin de nouvelles voies d'engagement en faveur de la communauté juive internationale. Il rejoint un certain nombre d'associations dans lesquelles, partisan de l'assimilation, il se bat pour l'égalité des droits des juifs dans le monde et leur accès à l'éducation et à la culture. Il devient un membre de l'Alliance israélite universelle que préside Cassin et, à ce titre, donne des conférences à l'étranger. Il intègre le Comité mondial pour l'érection du tombeau du martyr juif inconnu¹⁸⁹⁰. Au cours de l'été 1947 et avec l'aide de son second fils Philippe, il imagine et crée en France l'Association des amis du Musée national Bezalel de Jérusalem¹⁸⁹¹. Un comité français provisoire est créé à l'été 1947 avec un groupe de conservateurs : André Blum (Louvre), Jean Cassou (MNAM), André Chamson (Petit Palais), René Huyghe (Louvre), Georges Salles (directeur des Musées de France) et Georges Huisman, qui sollicitent la communauté des intellectuels et artistes afin de constituer le comité de patronage. Le but de l'association est de créer une salle de peinture française contemporaine dans le musée de Jérusalem grâce aux dons d'artistes¹⁸⁹².

¹⁸⁸⁷. Notice concernant Georges Huisman, in *Dictionnaire biographique des membres du Conseil d'État (1799-2001)*, Paris, Fayard. Par ailleurs, le dossier de Georges Huisman, membre du Conseil d'État, est conservé aux Archives nationales, site de Fontainebleau sous la cote 20040382/83 (non consulté par nos soins mais librement communicable).

¹⁸⁸⁸. Lettre manuscrite de Joanny Berlioz à Georges Huisman, le 28 janvier 1945 sur papier entête de l'Assemblée consultative provisoire, AFH : « Vous me dites que vous êtes réintégré moralement seulement. Quelle fonction vous a-t-on donné ? M ; Palewski,, avec qui je parlais de vous aujourd'hui même, m'a assuré que vous étiez entré au Conseil d'État. Est-ce exact ? »

¹⁸⁸⁹. René Cassin, *Georges Huisman par quelques uns de ses amis*, op. cit., p. 37-39.

¹⁸⁹⁰. Georges Huisman est la sixième personnalité dans l'ordre d'adhésion au Comité. Le président d'honneur est l'ancien ministre J. Godart accompagné de R. Cassin président de L'Alliance Israélite Universelle, J. Blaustein président de l'American Jewish Comité, D. Duninsky président de l'International Ladies' Garment Workers Union, et Dr. N Goldmann président du Congrès juif mondial et de l'Agence juive aux États-Unis. Lettre de Isaac Schneersohn avec les membres du Comité à Georges Huisman, le 17 juillet 1957, AFH.

¹⁸⁹¹. Une brochure est éditée avec des textes d'Yvon Delbos, René Grousset, Georges Huisman, Georges Salles, Waldemar George, Adolphe Milich, M. Narkiss : *Association des amis du musée national Bézael de Jérusalem en France*, Paris, Association des amis du Musée national de Jérusalem en France, 1948, 22 p. Voir aussi Waldemar George, « L'an prochain à Jérusalem », *Ce matin*, 9 septembre 1947. L'article annonce la création à Paris de la Société des amis du musée de Bezalel. Elle est créée le 11 mars 1948 avec au conseil d'administration, les membres suivants : André Blum, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Waldemar Georges, Georges Huisman, Philippe Huisman, Pierre Loewel.

¹⁸⁹². Les papiers privés gardent cependant la trace de l'accord de participation au comité de patronage des artistes plasticiens Braque, Chagall, Gimond, Gromaire, Laurens, Léger, Lipchitz, Matisse, Militch, Picasso, Rouault, Yencesse. Carné, Clair et Delannoy représentent la communauté cinématographique. Les autres membres sont logiquement des écrivains, des historiens de l'art et universitaires, des hommes politiques. Faute de temps et de facilité de renseignement, on ignore les modalités d'aboutissement et la composition exacte de la donation.

Parallèlement, Huisman s'engage dans l'association OSE, œuvre juive destinée à secourir l'enfance éprouvée par la guerre, l'occupation et d'autres fléaux encore. Il en est le vice-président aux côtés de cette grande personnalité résistante fondatrice qu'est Georges Garel¹⁸⁹³. Dans ce cadre, il voyage, en particulier en Afrique du Nord, et rédige des rapports développant connaissance et vigilance à l'endroit des incidences d'une indépendance politique annoncée sur la jeunesse juive dans les pays de l'Islam. Ces écrits sont archivés actuellement dans les locaux de l'OSE¹⁸⁹⁴. Garel a laissé un témoignage sensible et élogieux de la contribution de Huisman à cette dernière, pendant dix années jusqu'à son décès¹⁸⁹⁵.

La fidélité aux arts et aux artistes

Dans les dernières années de sa vie, la fidélité à la jeunesse s'accompagne d'une fidélité aux artistes. Georges Huisman reprend une activité de conférencier, d'historien, et d'historien de l'art sur ses grands sujets de prédilection: la Révolution française¹⁸⁹⁶, Paris, l'urbanisme, l'art contemporain, le cinéma. Il rédige des critiques de théâtre et présente pendant quelque temps une chronique culturelle radiophonique sur les expositions (RTF)¹⁸⁹⁷ : en 1955, les *Nymphéas* de Monet à la galerie Katia Granoff, les aquarelles de Cézanne à la galerie Bernheim et les manuscrits à peinture du XII^e au XVI^e à la Bibliothèque nationale, en 1956. Il chronique également certains événements : le prix Guggenheim décerné à Marcel Gromaire, l'exposition Picasso à Moscou organisée par Ilya Ehrenbourg, l'exposition consacrée à Jean Lurçat et à la tapisserie française à la Maison de la Pensée française, et l'exposition *De Watteau à Prud'hon*, manifestation caritative organisée par Georges Wildenstein. Enfin, à la demande d'artistes amis, il écrit de nombreuses préfaces de catalogues¹⁸⁹⁸.

De surcroît, le cinéma le sollicite de nouveau. À la demande de Benoît-Levy, Georges Huisman devient expert auprès du département de l'Information de l'ONU. Au côté de Philippe Erlanger, il préside également le jury du festival de Cannes à sa réouverture, de 1946 à 1949¹⁸⁹⁹ et il sera de nouveau membre du jury en 1957 pour

¹⁸⁹³. Georges Garel (Vilnius 1909-Paris 1979), ingénieur français d'origine lituanienne, a fait changer son nom sous l'Occupation (Gregori Garfinkel). Créateur et organisateur du Circuit Garel, réseau de sauvetage des enfants de l'OSE, il a été directeur général, puis président de l'OSE-France.

¹⁸⁹⁴. Les rapports d'activités de la période ont été consultés en mars 2009 grâce à l'accueil de l'historienne de l'OSE à l'époque, Kathy Hazan, 117 rue du Faubourg du temple, 75010 Paris. Lily Garel, épouse de Georges, était encore en vie et avait témoigné de l'amitié entre son mari et Huisman. L'OSE s'entourait de collaborateurs prestigieux, intellectuels et politiques, mais le statut de vice-président de l'OSE est singulier et en cela significatif de l'importance et de l'apport de Huisman à l'Association. Kathy Hazan possédait également le dernier discours de Huisman à l'assemblée générale sur les juifs d'Afrique du Nord en 1956, un an avant sa mort et à l'époque où l'OSE s'orientait vers ces populations.

¹⁸⁹⁵. Georges Garel, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, op. cit. p. 95-98

¹⁸⁹⁶. Il publie dans la collection des vies privées d'Hachette, une biographie de Madame Roland. Voir Georges Huisman, *La Vie privée de Madame Roland*, Paris, Hachette, 1955, coll. "Vies privées", 254 p.

¹⁸⁹⁷. Les archives de l'INA en ligne ne présentent que trois documents où est présent Georges Huisman : « Bilan du troisième festival international du film à Cannes », *Tribune de Paris*, 20 septembre 1949 ; « Jury du festival de Cannes 1957 », *Reflets de Cannes*, 10 mai 1957 ; « Gilles de Rais », *Annales de la violence*, 17 décembre 1955 : une fiction radiophonique de Blaise Cendrars suivi d'un débat sur le personnage historique avec Georges Huisman.

¹⁸⁹⁸. Voir archives et bibliographie, *Écrits de Georges Huisman*.

¹⁸⁹⁹. Le festival n'a pas lieu ni en 1948, ni en 1950.

l'anniversaire des dix ans, édition qu'il quittera en urgence à cause d'un état de santé définitivement dégradé à partir de cette date. Il est surtout le président de la Commission de contrôle des films entre 1945 et 1949, avant d'être révoqué pour raisons politiques.

D'après les travaux de Frédéric Hervé¹⁹⁰⁰ en effet, la Commission de contrôle des films paraît contrôlée en 1945 par le PCF, qui y occupe une place prépondérante. L'historien constate une situation naturelle et logique issue de la Libération, car le Parti communiste est le seul parti homogène et organisé s'intéressant au cinéma, les autres formations politiques brillant *a contrario* par leur absence. Au sein de la Commission, malgré la pluralité des représentants, les personnalités les plus compétentes et investies dans la sphère cinématographique sont membres du PCF ou sympathisants¹⁹⁰¹. C'est le cas de Georges Huisman qui, après la Seconde Guerre mondiale, se présente aux élections municipales de Valmondois en 1945 à la tête d'une liste composée d'une majorité d'anciens résistants communistes. Dans ce milieu très rural, ceci le conduit à l'échec, au prix d'une blessure de plus¹⁹⁰². En tout cas, sans qu'on en connaisse bien les raisons, il est dès lors sympathisant du PCF, président de l'Association France-URSS¹⁹⁰³, vote communiste sans pour autant adhérer au parti car, resté libéral, il redoute toute esthétique et doctrine artistique d'État¹⁹⁰⁴. Selon Frédéric Hervé, sa position sympathisante n'est pas étrangère à son éviction de la Commission à l'automne 1949, suite à l'offensive généralisée du MRP sur le front de la censure. Au prétexte d'une différence de point de vue entre le président de la Commission et le ministre MRP de l'Information, Pierre-Henri Teitgen¹⁹⁰⁵, ce dernier évince Huisman puis, dans la foulée, deux fonctionnaires communistes du CNC membres de la commission, entraînant une démission collective de celle-ci en 1950¹⁹⁰⁶. Pour l'historien, cet épisode, comme les débats de la commission Huisman, reflète la mise en place, en pratique, d'une « guerre froide française », visant peu à peu au refoulement de l'influence communiste, effective depuis la Libération.

Frédéric Hervé qualifie cette commission Huisman de lieu de contrôle de la qualité des œuvres¹⁹⁰⁷. On retrouve là sans peine les préoccupations du républicain démocrate qu'on connaît bien, soucieux de la mission culturelle et sociale de l'État envers le plus grand nombre et de la représentation de la France à l'étranger, *via* son

¹⁹⁰⁰. Frédéric Hervé, *La Censure du cinéma en France à la Libération (1944-1950)*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique (ADHE), 2001, 248 p.

¹⁹⁰¹. *Ibid.*, p. 187-190.

¹⁹⁰² Bruno Huisman, « Georges Huisman maire de Valmondois », *Georges Huisman. In mémoires*, Paris, 2007, p. 61-71.

¹⁹⁰³. Jean Cazalbou, « Il était notre président », *France-URSS* Paris, n°149, février 1958, p. 6. Le témoignage du secrétaire général de l'Association France-URSS figure dans le recueil *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, *op. cit.*, p. 47-49.

¹⁹⁰⁴. Denis Huisman, *La Rage de communiquer*, Paris, Bourin éditeur, 2006, p. 44-47.

¹⁹⁰⁵. Pierre-Henri Teitgen (1908-1997), ministre chargé de l'Information du 29 octobre 1949 au 2 juillet 1950.

¹⁹⁰⁶. La tension se cristallise autour du film de Robert Vernay, *Plus de vacances pour le Bon Dieu* (avril 1950) que le ministre souhaite interdire aux moins de 16 ans malgré le visa tout public accordé par la Commission. Frédéric Hervé, *op. cit.*, p. 81-85 et Denis Huisman, *La Rage de communiquer*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁰⁷. « Le président de la Commission est le plus éminent héritier de cette volonté qui amènerait l'instance qu'il dirige vers la propagande, pendant séculaire de la censure. L'État ne s'assignant plus seulement un rôle répressif mais une mission sociale, celle d'élever le niveau culturel de la population », in Frédéric Hervé, *op. cit.*, p. 189.

cinéma. Huisman s'en explique dans un texte publié dans le cadre d'un ouvrage collectif sur les métiers du cinéma.

Il y résume comment il conçoit son rôle de « censeur » :

Dans l'état actuel de nos institutions, en face de la censure de l'Église et des pouvoirs des maires, l'Etat assure l'indépendance de la production en visant tous les films.

Ce visa doit être impartial, exempt de toute préoccupation politique et sociale, de tout parti pris littéraire ou artistique, et s'attacher exclusivement à la qualité dans tous les domaines, dans tous les sujets.

La qualité existe au music-hall comme à l'Opéra et dans un cabaret de nuit comme chez Gaston Baty; il en est de même au cinéma dont le domaine artistique est sans limites.

Le contrôle de la qualité doit être exercé par une Commission prenant connaissance de tous les synopsis et découpages sans aucune exception. La sanction de la qualité, ce sera le visa permettant l'exploitation du film hors de France, car chacun de nos films doit se présenter sur les écrans étrangers comme le plus persuasif de nos ambassadeurs.

Il serait désirable que toute l'industrie cinématographique admette, sans discussion, la nécessité de la notion de la qualité.

On cherche vainement les raisons économiques ou intellectuelles, qui devraient condamner certaines catégories de Français au régime exclusif des navets.

Henri IV rêvait, jadis, que tous les Français pussent mettre le dimanche la poule au pot.

En attendant que ce vœu royal soit enfin réalisé, souhaitons que, chaque semaine, les Français ne trouvent sur leurs écrans de leurs cinémas favoris que des films d'une véritable qualité, c'est-à-dire des films témoignant des dons spirituels et techniques de notre pays.

Mais toute cette réglementation devrait être seulement temporaire, car il faudrait arriver enfin, par l'évolution des institutions administratives, par la transformation de l'esprit public, par une juste compréhension de l'intérêt exceptionnel du cinéma, à placer le film sur le même plan de liberté que les autres créations de l'esprit¹⁹⁰⁸.

La présidence Huisman se veut surtout au service des artistes, ainsi que Frédéric Hervé le montre en étudiant le cas du *Diable au corps*, dont les avant-premières à Bordeaux puis à Bruxelles suscitent une polémique avant même la sortie publique du film, le 12 septembre 1947. Le 21 mai 1947, Huisman a dû le défendre, lui qui écrit dans le compte-rendu de séance de la Commission: « Interdiction aux mineurs par six voix contre deux. Quatre membres demandent la suppression de la *Marseillaise* dans la scène du bar. Je signe mais je ne suis pas d'accord¹⁹⁰⁹. » La correspondance retrouvée dans les papiers privés vient étayer le propos de Frédéric Hervé et éclaire ce combat de l'esprit que ne cesse de mener Huisman. Bel exemple de sa fidélité à la défense de l'art vivant.

¹⁹⁰⁸. Georges Huisman, « Le censeur », in Denis Marion (dir.), *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1949, p 353-354.

¹⁹⁰⁹. Extrait cité par Frédéric Hervé, *op. cit.*, p. 54.

Le 18 juillet 1947, Claude Autant-Lara lui écrit et on comprend alors l'influence de Huisman dans la présentation du film à Bruxelles:

Par ailleurs, comment vous remercier de tout ce que vous avez fait pour ce film, qui est bien le seul film vraiment pacifiste produit dans le monde. Et c'est bien cela, et c'est surtout cela, qui au milieu d'un monde farouchement nationaliste, farouchement guerrier, fait le soi-disant « scandale ». En tous cas, si tant est que ce film a, dans la production française 1947, une certaine importance – et il doit en avoir une puisque vous avez eu la bonté de l'envoyer à Bruxelles, sans que des influences aient joué à cet effet –, on est en droit de se demander pourquoi on le met sous le boisseau, pourquoi il ne participe plus aux compétitions internationales¹⁹¹⁰ ?

Cherchant un soutien pour pouvoir présenter son film à Venise, après avoir été évincé du festival international de Locarno, et sous-entendant être victime d'une sorte de « chasse aux sorcières », Autant-Lara poursuit:

J'étais persuadé qu'on envoyait le *Diable au corps* à Locarno. Et – c'est ma faute – je ne m'en suis pas autrement inquiété. Quelle ne fut pas ma stupéfaction de voir, d'après le palmarès, que ce film n'avait même pas été présenté! Dans ces conditions, je me suis présenté à Universal pour leur demander les raisons de cette attitude. Il me fut répondu que ce « n'était pas dans la ligne des intérêts américains » d'être présents à ces festivals! À quoi je leur objectai qu'il ne s'agissait pas des « intérêts américains », mais bien des intérêts français. Qu'il était insolite d'assimiler le *Diable au corps* à la production importée d'Amérique pour laquelle les américains peuvent (là sans réserves) agir à leur guise. Locarno a été manqué. Soit. Tant pis. Mais, je ne saurais accepter que le *Diable au corps* n'allât pas à Venise le 15 août en tant que production française. Car les deux sociétés productrices: Universal et Transcontinental sont toutes deux sociétés anonymes françaises. Alors...? De plus, RKO et Pathé n'ont-ils pas envoyé *Le silence est d'or* à Locarno.. ? Alors...?

Une telle attitude restrictive est si parfaitement à l'encontre des intérêts les plus évidents des producteurs du film, que l'on ne peut s'empêcher de méditer quelque peu sur les vraies raisons de cette abstention...

Voilà ce que je tenais à vous signaler, et qui, je crois, ne peut manquer d'attirer votre attention, à vous qui avez été, dès la première heure, un des défenseurs les plus ardents de ce film. Et je tiens à vous dire ici à quel point j'ai été sensible à votre courageuse attitude, qui m'a consolé de tant d'injustes attaques¹⁹¹¹.

Huisman ne semble pas avoir perdu de temps, puisque le 9 août, Autant-Lara lui écrit à nouveau:

Cher Monsieur,

C'est en effet avec un très vif plaisir que j'ai appris la sélection du *Diable au corps* pour le festival de Venise. Non point par intérêt – je n'en ai que d'artistique – non point par satisfaction personnelle, mais parce que je pense que ce film porte en lui certain message: je me réjouis donc chaque fois que j'apprends que celui-ci – grâce à des amitiés fidèles – ne reste pas trop confidentiel, et qu'il va son bonhomme de chemin. Vous êtes, en tous cas, parmi ceux qui ont aimé ce film, celui qui, sans nul

¹⁹¹⁰. Lettre dactylographiée de Claude Autant-Lara à Georges Huisman, Paris, le 18 juillet 1947, AFH.

¹⁹¹¹. *Ibid.*

doute, l'aura le plus puissamment aidé. Peut-être aurons-nous, ainsi, conjointement, contribué à éveiller certaines consciences. Les nôtres, au moins, seront en paix¹⁹¹²...

Finalement, le film sort en France le 12 septembre 1947 sans coupure et pour tout public, moyennant un avertissement moral réclamé par le ministère de la Jeunesse, des Arts et Lettres¹⁹¹³. Certes, *Le diable au corps* rentre bredouille de Venise, qui décerne le grand prix international à *Siréna* de Karel Steklý et distingue Henri-Georges Clouzot, qui reçoit le prix du meilleur réalisateur avec *Quai des Orfèvres*. *Le diable au corps* recevra ses récompenses internationales en 1949, année de sa sortie aux États-Unis¹⁹¹⁴.

Quoi qu'il en soit, il est significatif que ce soit à Cannes que Georges Huisman fasse sa dernière apparition publique dans le monde artistique. Quittant précipitamment les célébrations du dixième anniversaire du festival, il est opéré à Strasbourg, en urgence, d'une artérite oblitérante des membres inférieurs. Des complications entraînent l'amputation de sa jambe gauche, dont il ne se remet pas malgré son retour pour quelques semaines au Conseil d'État en fauteuil roulant. Pour les médecins, une nouvelle amputation s'impose. Il meurt à Paris le 28 décembre 1957. Il est enterré à Valmondois.

¹⁹¹². Lettre manuscrite de Claude Autant-Lara à Georges Huisman, Paris, le 9 août 1947, AFH.

¹⁹¹³. En janvier 1947, est créé de façon éphémère le ministère de la Jeunesse, des Arts et Lettres, dirigé par Pierre Bourdan. Cette tentative d'autonomie d'un ministère lié à l'action culturelle ne survit pas au remaniement ministériel du gouvernement Paul Ramadier en octobre de la même année.

¹⁹¹⁴. Meilleur film étranger du Syndicat des journalistes italiens, meilleur film étranger de la National Board of Review, troisième meilleur film étranger de la New York Film Critics Circle Awards (1949).

Conclusion

L'objet de ce travail était de décrire, d'analyser et de comprendre l'œuvre culturelle de Georges Huisman. Il s'agissait de l'éclairer par la connaissance de la personnalité, de la pensée et de l'action du directeur des Beaux-Arts, et de comprendre en quoi cette personnalité rejoignait une forme « d'identité historique » de l'entre-deux-guerres. Cet homme de culture a voulu incarner une nouvelle forme de rapports entre l'art et l'État, dans le respect des institutions républicaines qui l'avaient formé, et avec une volonté de changer les choses de l'intérieur de l'administration. Pour le directeur des Beaux-Arts, cette nouvelle manière se mesurait à deux convictions fondamentales dans son œuvre de haut fonctionnaire, jamais démenties ni trahies : garantir la liberté de création et favoriser l'éducation artistique et l'accès à la culture, dans l'enfance comme à l'âge adulte. Au plan intérieur comme dans les affaires étrangères, Georges Huisman a incarné une politique culturelle libérale, républicaine et démocrate, en se voulant « médiateur » entre l'État, le(s) peuple(s) et le monde des arts, pensés désormais au pluriel. Face à la montée des périls et à l'internationalisation en marche dans les années 1930, il n'a douté ni de la valeur spirituelle française, ni du langage universel de l'art, ainsi qu'il l'écrit dans la préface de *l'Histoire générale de l'art* : « Et pourtant, en dépit de certaines esthétiques de combat, l'art parvient encore à rapprocher les peuples¹⁹¹⁵. »

Bilan

À ses yeux, la mission artistique urgente de l'État, qui se devait de racheter les erreurs passées des fonctionnaires en charge des Beaux-Arts¹⁹¹⁶, était la défense de l'art vivant¹⁹¹⁷ : acheter la création contemporaine, aider au déploiement des nouvelles formes d'art ou des nouveaux médias, créer leurs différents lieux d'accueil et de diffusion, favoriser le lien entre l'art et le peuple, soutenir le rayonnement de l'art français dans le monde. Le haut fonctionnaire garderait de son expérience dans l'aviation en 14-18 trois principes d'administration : nécessité d'une interaction spécifique pour que les idées nouvelles ou la modernité puissent s'exprimer dans le champ public ; devoir éthique de favoriser la place de l'artiste dans la société ; défense de la paix et conscience internationale.

¹⁹¹⁵. Georges Huisman, *Histoire générale de l'art*, *op. cit.*

¹⁹¹⁶. Georges Huisman, « Les nouveaux rapports de l'art et de l'État », *Europe*, 1937. Huisman retrace dans le discours de Pleyel les cas de fuite de l'art contemporain à l'étranger de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920, par ignorance ou dédain des fonctionnaires des Beaux-Arts n'ayant pas su retenir pour les collections nationales des œuvres des impressionnistes, des nabis, des fauves, des cubistes.

¹⁹¹⁷. La fortune de cette formulation est issue du titre du livre d'André Salmon, *L'Art vivant*, Paris, G. Crès, 1920, repris avec son accord par les journalistes Jacques Guenne et Florent Fels pour la revue éponyme, fondée en 1924 in Georges Huisman, « L'art vivant », *Beaux-Arts*, 20 janvier 1939.

Au pouvoir, cette génération ambitieuse d'intellectuels-soldats doit cependant confronter ses rêves de métamorphose de la société et d'action civique commune à la crise économique mondiale, à celle d'un régime politique français essoufflé, à la crise d'une société française qui, dans ce contexte, a rarement été aussi xénophobe, antisémite et inégalitaire face au progrès, à la montée des fascismes sur la scène internationale, à la menace des conflits européens et mondial. L'été 1936 et la guerre d'Espagne cristallisent le basculement vers un temps de guerre. L'art devient propagande (Guernica 1937), au sens où Keynes l'entend. Discours de politique culturelle intérieure, explication pédagogique des missions engagées en faveur des artistes et de la décentralisation culturelle au bénéfice de tous, le bilan républicain et démocrate de Pleyel en 1937 marque une rupture au cours du mandat de Georges Huisman qui, à la sortie de l'exposition internationale, est réquisitionné au front de la diplomatie culturelle, de la défense passive puis de la Drôle de guerre. Jusqu'à la révocation du haut fonctionnaire – par deux fois – en 1940: le 21 juillet en tant que passager du *Massilia*, le 3 octobre en tant que juif.

Le bilan de l'œuvre est significatif. Par sa méthode d'abord, Georges Huisman est un promoteur de la politique culturelle. Pascal Ory écrit ainsi que « les administrateurs de 1936 ont eu tendance à prouver la politique culturelle en la promouvant ». Il cite cette formule de Jean Cassou, rendant hommage à Huisman: « L'administration, en certaines matières dont celles des Beaux-Arts, n'est pas administration de choses existantes et stables, mais de choses qui se font : elle doit, si l'on peut dire, se faire quelque peu bergsonienne¹⁹¹⁸. » Il s'agit donc d'opposer à la stabilité de l'analyse le caractère fluctuant et jaillissant de la création, et c'est bien ce mouvement, ce flot qu'on reconnaît dans l'opposition défendue par Huisman entre académisme (ou « l'art des morts ») et l'art vivant, pour lequel l'administrateur se doit seulement d'avoir le courage de mettre en relief l'originalité¹⁹¹⁹.

Promouvoir, c'est aussi faire savoir. Le passé de journaliste de Huisman, son réseau, ont été naturellement mis au profit de sa communication à la direction des Beaux-Arts; et çà et là on décèle effectivement une forme de précocité ou de modernité dans la représentation, comme l'a montré le reportage collectif des vacances à l'Arcouest, par exemple. De la sorte, Huisman incarne et promeut sa fonction au-delà de son propre mandat. Surtout, sa méthode de « politique du fait accompli » a attribué une place importante aux fonctions culturelles des pouvoirs publics: priorité aux artistes, introduction d'un esprit de réforme par l'expérimentation, formation *ad hoc* d'équipes resserrées par projet, soutien sans faille à l'initiative de quelques-uns parmi ses collaborateurs, esprit d'efficacité dans un temps opportun et circonscrit, foi inébranlable enfin dans le bien fondé spirituel de sa mission républicaine et régaliennne. Cela soulève la question de la pertinence de l'œuvre dans un contexte de crise économique et surtout de montée des périls internationaux: que cherchait Huisman en défendant les arts jusqu'au dernier moment, en sollicitant des investissements dans un festival de cinéma quand la préparation militaire réclamait tant de moyens ? L'homme était optimiste et il a puisé

¹⁹¹⁸. Pascal Ory, *La Belle illusion...*, *op. cit.*, p. 835-836.

¹⁹¹⁹. Georges Huisman, « L'art vivant », *Beaux-arts*, 20 janvier 1939, p. 1.

dans une inspiration libérale anglo-saxonne, en particulier celle du New Deal, l'audace de lutter contre le chômage des artistes, de favoriser la décentralisation culturelle française, d'exister sur la scène internationale face aux fascismes. La prévoyance et le professionnalisme dont il a fait preuve dans l'organisation de la protection des œuvres d'art balaient de surcroît tout soupçon d'inconscience.

Oubli

Le paradoxe réside dans l'oubli de cet homme de culture doué du sens de l'État, qui fut l'une des figures fondatrices de la politique culturelle contemporaine française. La preuve en est l'absence du discours de 1937 dans la précieuse *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles* du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication¹⁹²⁰. S'interroger sur un oubli revient toujours à échafauder des hypothèses. La Seconde Guerre mondiale, avec son cortège de drames et de non-dits en constitue la raison première. Il faut évoquer ici le traumatisme personnel du *Massilia* et de l'antisémitisme de Vichy, celui d'un homme si injustement révoqué, réduit à l'inaction et au silence. Rescapé de la Shoah, Huisman se voulut ensuite, comme avant, disponible et au service de l'État, de la mairie de son village... Mais selon sa famille, il semble que la difficulté effective du retour et les manifestations de la vanité humaine peu à peu le désarment. Comme si son heure était passée, son moment révolu. Le temps de l'histoire n'est effectivement plus le sien et, à 55 ans, il s'inscrit désormais à contretemps : il appartient aux années de l'entre-deux-guerres qu'on veut oublier, il est un homme du Front populaire qu'on préfère ne pas convoquer, il est une victime de Vichy qu'on veut taire, il est compagnon de route du Parti communiste qu'on veut affaiblir. Lui qui toute sa vie a été un laïque et un universitaire, il ne comprend pas le régime de la IV^e République, vu comme aux mains du Vatican et du capitalisme américain. Dans un texte intime laissé dans ses papiers, il évoque en ces termes ce contretemps:

Je viens d'avoir 65 ans le 3 mai et je considère que ma vie est terminée. Tout ce qui désormais me restera à vivre, les années ou les jours qui me sont échus, je les considère comme un *rabiot*, de la survie. J'aurais dû et pu y rester de 1914 à 1918 et le hasard m'a épargné. J'aurais dû être fusillé de 1940 à 1944 par les Boches ou mourir dans les chambres à gaz ou d'épuisement comme Benjamin Crémieux et cette fois encore je suis sorti. Jamais deux sans trois!! Mais depuis la Libération la vie n'a plus pour moi aucune saveur car je me trouve dans un monde qui n'est plus le mien [...].

Depuis 1940, avec les succès allemands, ma chance a tourné, mon étoile a pâli, rien ne se déroule plus comme avant. Mais j'accepte tout avec une philosophie souriante, je n'ai ni pessimisme ni rancœur. J'écris ces lignes dans mon bureau de Valmondois que le soleil inonde. Les lilas sentent bon, le jardin s'embellit [...].

Hier soir, en me promenant dans le jardin éclairci par la lune, je retrouvais mes sensations en Mai 1944, lorsque caché chez Madame Duc aux portes de Vaison-la-Romaine, je faisais quelques pas la nuit dans son jardin qui sentait bon aussi les lilas et les fleurs. J'étais sûr de m'en sortir, d'échapper aux Boches et mon cœur était gonflé d'un espoir sans limites pour travailler à refaire la France nouvelle, pour l'œuvre qui

¹⁹²⁰. Philippe Poirrier, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles. France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1999.

attendait les types de ma classe. Et dans ces promenades nocturnes, je touchai déjà du doigt tout le bonheur que je retrouverai avec les miens. Une lettre de [illisible] m'avait pourtant mis en garde car il avait vu clair et m'avait averti que je ne retrouverai jamais la direction générale des Beaux-Arts tant toutes les ambitions et les convoitises étaient grandes autour de mon ancienne place. Je ne l'ai, en effet, pas retrouvée mais c'est peu de chose : ce qui est grave, c'est que je n'ai pas retrouvé la France qui a été égorgée, ou emprisonnée comme vous voudrez par des imbéciles ou des traîtres qui ont fondé cette caricature de régime dit républicain qu'ils appellent la IV^e République¹⁹²¹.

En second lieu, la suppression de la direction générale des Beaux-Arts représente l'explication plus technique de l'oubli. Il semble probable que si la fonction avait été maintenue ou si Huisman avait été ministre, la mémoire de son œuvre serait plus vive aujourd'hui. De surcroît, la direction des Beaux-Arts n'était pas un lieu de production. Ses services étaient peu étoffés, au plan administratif comme au plan des cadres dirigeants. Par définition, son activité se déployait avec le concours des institutions sous ses ordres, qui elles-mêmes disposaient de davantage de moyens humains et matériels. Huisman était une sorte de stratège chef d'orchestre, donnant l'impulsion réalisatrice. De fait, la mémoire de la direction des Beaux-Arts est d'une certaine façon portée par celle des institutions elles-mêmes. Avec sa suppression, sa mémoire s'est peu à peu effacée au profit de celle des lieux de production: direction des musées, des monuments historiques, de la cinémathèque française, etc.

Cette remarque soulève la question du témoignage. Huisman n'a pas laissé de mémoires. Victime immédiate et radicale de l'épuration de Vichy, coupable de son appartenance au Front populaire, il ne s'en est jamais publiquement défendu. L'absence de tout testament politique rend d'autant plus précieuses les pages du journal de prison de Jean Zay, qui témoignent de leur œuvre culturelle conjointe¹⁹²². Son bilan personnel a manqué aussi parmi ceux de la lignée des directeurs des Beaux-Arts, de Gustave Larroumet à Paul Léon. Le discours de Pleyel rentrait pourtant dans cette tradition, comme en témoigne le titre « en marche » qu'il avait alors choisi: «Les nouveaux rapports de l'art et de l'État ». Dans la première partie du discours, l'étude historique qu'il prend la peine de dresser lui permet justement d'inscrire son œuvre à la fois dans la continuité de l'institution républicaine mais aussi dans une rupture avec les expériences passées. Mais ce discours n'avait pas le statut de mémoires. Il faut rappeler enfin qu'un certain nombre d'acteurs culturels en poste sous son mandat, maintenus sous l'Occupation, puis importants directeurs d'institutions après la guerre ont, après les années 1960, laissé leurs souvenirs ou écrit leur autobiographie: Bazin,

¹⁹²¹. Georges Huisman, « Mai 1954 », AFH.

¹⁹²². Jean Zay ne cite jamais nommément Georges Huisman dans *Souvenirs et solitude* et préfère parler de l'administration des Beaux-Arts, en lui rendant très souvent hommage pour son action d'envergure. On s'est interrogé sur le sens de cette métonymie. Elle reflète peut-être une vigilance ou mesure de protection à l'égard de collaborateurs que Jean Zay sait susceptibles d'être menacés au moment où il écrit (même si Zay ignore encore comment publier son journal, il écrit avec le projet d'être lu). Abraham, Huisman, Cassou ou Grunebaum-Ballin ne sont jamais nommés dans son journal. La seconde hypothèse de cette discrétion est que le ministre écrit à l'attention de ses pairs, les ministres, et les premiers responsables politiques du pays, voir de l'étranger. Cette posture d'homme de gouvernement expliquerait qu'il suffit à représenter son ministère et l'administration centrale qui lui est rattachée.

Cassou – le seul évincé sous l’Occupation pour raison politique –, Chamson, Hauteœur, Huyghe, Salles, Schommer, Valland. La présence de ces témoignages ont joué au dépens de la mémoire de Huisman.

Cette remarque soulève enfin la question de l’œuvre collective. Car le bilan de Huisman n’est en rien une œuvre personnelle. Georges Huisman a mis systématiquement en valeur les hommes qui l’ont inspiré ou qui ont travaillé à ses côtés. Il le fait très clairement dans les deux textes publics laissés au sujet de son administration, « Les nouveaux rapports de l’art et de l’État » et « La protection des musées de France pendant la guerre ». Dans ce type de littérature en lien avec notre sujet, c’est un fait assez rare pour le signaler. À leur lecture, on sait que l’administration « artistique » d’Adolphe Thiers ou de Jules-Antoine Castagnary comptent parmi ses modèles. On sait aussi que pour mener à bien sa mission, il bénéficie de la volonté et du soutien de Jean Zay. On apprend qu’il a seulement encouragé les propositions et les capacités de réalisation d’un Cassou, Gaillard, Huyghe, Jaujard, Rivière etc. qui travaillent à ses côtés. Et surtout, on réalise qu’une pléiade d’artistes, largement cités, a contribué à l’œuvre. Car sous son mandat, l’œuvre collective porte la particularité d’avoir, grâce à la volonté de Léon Blum et la manne de l’Exposition internationale de 1937, retenu la participation active de la grande majorité des artistes de la période. À tel point que lorsque Braque décline l’offre qui lui est faite pour le décor de Chaillot, il brille par son absence. Une absence publiquement regrettée par le directeur des Beaux-Arts¹⁹²³.

Questions d’histoire de l’art

Si Huisman n’a pas laissé de mémoires, il n’a pas laissé non plus d’ouvrage scientifique original qui ait modifié le regard de ses pairs ou traversé les générations. Ce fut la limite de *L’Histoire générale de l’art*, publiée tardivement avant la guerre. Cette lacune l’a privé d’une légitimité scientifique pérenne. Sa thèse, *La Juridiction de la municipalité parisienne de Saint Louis à Charles VII*¹⁹²⁴, fait cependant toujours autorité parmi les érudits spécialistes de l’histoire de Paris. Huisman était parfaitement conscient d’avoir cessé le travail scientifique pour des ouvrages de vulgarisation, et d’avoir privilégié la transmission sur l’érudition. Il en parle en ces termes dans son texte autocritique de 1954:

J’aime beaucoup travailler et je vivrai maintenant très bien à la campagne tout seul avec mes livres, un papier et un stylo mais j’ai assez d’esprit critique pour savoir que mon talent est mince. J’aurais dû rester universitaire, car comme médiéviste, j’aurais pu laisser une œuvre et refaire toute l’histoire de Paris qui est confiée à des idiots. Mais les événements en ont décidé autrement. Je fais de bonnes conférences mais la conférence en elle-même n’a aucune espèce d’intérêt pas plus que le bla-bla de la radio¹⁹²⁵.

¹⁹²³. Georges Huisman, « Les nouveaux rapports de l’art et de l’État », *op. cit.* voir annexe.

¹⁹²⁴. Georges Huisman, *La Juridiction de la municipalité parisienne de Saint Louis à Charles VII*, Paris, Éd. Leroux, 1912.

¹⁹²⁵. Georges Huisman, « Mai 1954 », AFH.

La problématique de la peinture de l'entre-deux-guerres, dont on retient un état de crise, économique et sociale, voire créative, connaît pourtant une vague singulière de production artistique. Production contre création? Le débat contemporain sur l'art se résume-t-il à l'engagement? Où est Matisse en 1937¹⁹²⁶? Est-il absent parce qu'il travaille pour les États-Unis? Parce qu'il est trop tard ou trop tôt dans l'art du peintre pour signer à ce moment-là un mur parisien, entre *La Danse* de Barnes et l'art décoratif monumental des papiers découpés d'après la Seconde Guerre mondiale? Comment classer les photomontages de Fernand Léger et Charlotte Perriand pour le pavillon de l'Agriculture à l'exposition de 1937 ou nommer l'installation surréaliste de Duchamp à la galerie Beaux-Arts en 1938?

N'est-il pas significatif de constater que la critique d'art embrasse maintenant avec naturel l'ensemble des formes d'art et pratiques artistiques à l'occasion de l'Exposition de l'art américain au Jeu de Paume en 1938?

Chez certains critiques contemporains, le discours français sur la peinture est apparu comme apocalyptique: héritage dévasté, art sans métier, inquiétude dans l'art d'aujourd'hui, retour aux genres - portrait, nature morte, paysage -, appel au motif antique au secours de l'art moderne¹⁹²⁷.

A contrario, ces analyses sont totalement absentes du discours de Georges Huisman. Si sa pensée esthétique nous a semblé plutôt mince, sa confiance et sa conviction sont extrêmes concernant la transcendance de l'art et son rôle social. On touche là à sa conception, au sommet, de la place de l'art dans nos vies et de la place de l'artiste dans nos sociétés.

En pendant du discours de la critique d'art, manque la position des artistes, à peine effleurée dans ce travail. On pense à Fernand Léger, qui dédicace en 1935 « à mon ami Huisman qui me comprendra certainement » son esquisse visionnaire pour *Vu* de ce que pourrait être Paris à l'Exposition de 1937¹⁹²⁸. Léger imagine un Paris « tout blanc », aux façades ravalées grâce au travail de tous les chômeurs, une Exposition « très polychrome » avec la Tour Eiffel, sonore et lumineuse, comme le « personnage important »¹⁹²⁹. À regret, le peintre en fait de nouveau un récit en 1949¹⁹³⁰. « L'Hercule gai »¹⁹³¹ est l'artiste dont Georges Huisman possédera le plus d'œuvres¹⁹³², pour qui il rédige la préface du catalogue de sa dernière exposition

¹⁹²⁶. Au-delà de sa place de choix à l'Exposition des *Maîtres de l'art indépendant* s'entend.

¹⁹²⁷. Les critiques d'art Bernard Champigneulle, Waldemar George, René Huyghe, Charles Kunstler, Robert Rey nous ont semblé développer ce type de discours.

¹⁹²⁸. Jean Gallotti, « Que feriez-vous si vous aviez à organiser l'Exposition de 1937 », *Vu*, n°387-389, 14 août-21 août-28 août 1935. Avant d'en tirer les conclusions, Gallotti interroge dans l'ordre : Fernand Léger, Le Corbusier, Raymond Lopez, Henri Prost, Albert Laprade, Paul Colin, Christian Zervos, Cassandre, Charles Burguet (président de l'Association des auteurs de films), Mme Philippe de Vilmorin (mère de Louise).

¹⁹²⁹. Jean Gallotti et Fernand Léger, *Vu*, n° 387, 14 août 1935, p. 1102.

¹⁹³⁰. Fernand Léger, « Un nouvel espace en architecture », *Art d'aujourd'hui*, n°3, 1949 repris dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p 259-260. « J'avais pensé, en 1937, pendant l'Exposition, à utiliser les trois cent mille chômeurs à gratter toutes les maisons de Paris. Le projet était de créer un « événement d'étonnement » pour les visiteurs : Paris tout blanc, et le soir, des avions et des projecteurs inondant la ville de couleurs vives et mobiles. Pourquoi pas ? Mon projet ne fut pas accepté, c'était pourtant le seul moyen de créer un événement nouveau à l'échelle d'une exposition internationale. »

¹⁹³¹. Huisman aime citer cette formule de Claude Roy à propos de Léger, AFH.

¹⁹³². Huisman évoque dans un texte des *Danseuses* qu'il a sous les yeux quand il travaille, qu'on suppose proche de *La Danse* (1929), achetée par lui en 1936 pour le musée de Grenoble, en dépôt depuis le 24 novembre 1936 (n° inv. : FNAC 14175) in *Fernand Léger : œuvres récentes 1953-54*, Paris, Maison de la pensée française, nov. 1954, Paris, 1954.

parisienne en 1954, et qui accompagnera Nadia Léger jusqu'à son propre décès¹⁹³³. L'amitié entre Huisman et Léger est une métonymie de la relation de l'art et de l'État dans le « moment Huisman ».

Prémises d'un ministère

Le bilan de l'œuvre s'inscrit naturellement dans celui de la politique culturelle du Front populaire dressé par Pascal Ory, et il préfigure la politique culturelle de la V^e République.

L'étude a montré que l'entrée de l'art contemporain dans les musées, la loi du 1 % artistique dans les établissements publics, la décentralisation culturelle avec l'organisation des musées de France, le soutien à la production cinématographique française, la création d'un des tout premier festival au monde, la protection internationale des biens culturels en cas de conflit armé, sont des réalisations non seulement en germe, mais éprouvées au cours de la période 1934-1940. D'autres démonstrations pourraient certainement être faites dans le domaine du spectacle vivant, des monuments historiques, de la radio-diffusion: champs que nous n'avons pas étudiés. Nous n'étions pas en mesure non plus de fournir une mise en perspective budgétaire et économique de la politique culturelle sur la période. Pourtant, l'entre-deux-guerres, avec l'industrialisation de certaines formes d'art et l'internationalisation de la diffusion, représente une période charnière pour l'économie culturelle. On a pu entr'apercevoir cependant que, dans le contexte politique et financier bloqué qui était le leur, ces administrateurs semblent avoir fait preuve d'une grande créativité en matière budgétaire, jouant sur les crédits exceptionnels, sollicitant des partenariats public-privé ou État-collectivités, associant les artistes, couplant culture avec loisirs ou tourisme, et s'appuyant sur un nombre important de bénévoles, en particulier dans la sphère muséale. En contrepartie, l'État favorise peu à peu la professionnalisation et la formation au sein des institutions.

À l'échelle de l'histoire de l'art et de la politique culturelle française, la question de la démocratisation culturelle, nommée alors « popularisation » est le grand sujet de la période. De la peur d'une rupture avec le peuple à la volonté de favoriser l'accès à la culture grâce au développement scientifique (muséographie), technique (éclairage), pédagogique (conférences dans les musées, cinéma éducatif) et social (les loisirs), le rassemblement de Front populaire a porté haut cette ambition. C'est là l'essence des débats de la querelle du réalisme, orchestrés par Aragon, où il est moins question d'art et d'esthétique que de sa réception par le peuple, du rôle social de

D'après sa famille, Huisman possédait d'autres œuvres d'après-guerre de l'artiste : une autre peinture *Nature morte aux deux poissons et aux pots de fleurs* (1952), une céramique, *Composition aux algues rouges et vertes* (1952), et un dessin à l'encre de Chine *Maternité à l'accordéon* (1952). AFH.

¹⁹³³. *Fernand Léger : œuvres récentes 1953-1954*, Paris, Maison de la pensée française, nov. 1954. Jusqu'à sa propre mort, Huisman reste proche de Nadia Léger, ainsi que Marcelle Huisman. On trouve dans ses papiers le tapuscrit d'une nécrologie, dont on ignore dans quelle revue elle fut publiée : « Mon Ami Fernand Léger, qui est mort subitement, en pleine vigueur à 74 ans. » Par ailleurs, un dossier avec le plan et des photographies du musée en cours de construction de Biot figure dans les papiers de Madame Huisman, AFH.

C'est André Malraux qui inaugure le musée national Fernand Léger le 4 février 1969 aux côtés de Nadia Léger et prononce si justement : « Je veux seulement remercier madame Nadia Léger d'un don si éclatant. Et j'ajouterais que c'est certainement un jour heureux que celui où les collections nationales accueillent l'œuvre du seul homme de génie qui ait jamais été capable de créer des images du travail dans la véritable peinture ». (Source INA 4 février 1969).

l'artiste et d'engagement politique. Dans un monde en mutation, leur limite cependant est qu'aucun cinéaste ne participe aux débats, quand l'art d'un Renoir ou d'un Carné représente l'exacte expression contemporaine du réalisme et de la culture de masse. Ceci permet de mesurer davantage encore la présence de Zay et de Huisman en matière de cinéma. Peut-être aussi l'importance de la conviction du jeune ministre dans ce domaine. Peut-être encore le rôle du pédagogue Huisman, profil type de la méritocratie républicaine et amoureux de la jeunesse, qui persiste en 1952 en matière de rapports de l'art et de l'État : « Je suis toujours convaincu que le premier devoir de l'État est de développer au maximum dans l'Éducation nationale le goût de l'art et le sens de l'art¹⁹³⁴. » L'APAM (Association populaire d'amis des musées), créée par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, illustre exactement le domaine alors naissant de la « médiation culturelle »¹⁹³⁵.

Enfin, si cette action n'aurait pu s'exprimer sans le temps du Front populaire, elle en puise néanmoins sa source en amont. La sortie de la Première Guerre mondiale est primordial, et la formation de Huisman est celle d'un intellectuel, au service de l'État, qui a mûri sa pensée culturelle et sociale au cours des années précédant son mandat aux Beaux-Arts. Dès février 1934, s'inspirant des propositions de la CTI, il fait de la lutte contre le chômage des artistes son sujet prioritaire. Avec Mario Roustau, les grands chantiers de l'art mural ou du cinéma sont ouverts dès 1935. Le gouvernement de Front populaire légitimera et déploiera ces initiatives, l'aura de Léon Blum permettant de mobiliser les artistes. Puis Zay et Huisman perpétuent cet esprit de développement populaire jusqu'à la guerre. Il y a donc une forme de continuité de la politique culturelle moderne grâce à l'autonomie et la permanence de l'administration républicaine vis-à-vis du pouvoir politique. Mais il y a aussi la marque d'une volonté transcendante au sommet de l'État : signe indispensable que Blum a donné, que de Gaulle donnera aussi. En 1948, dans le contexte de la guerre froide, André Malraux pose ainsi la question d'une culture démocratique, non sans une certaine familiarité avec le projet d'avant-guerre :

Le problème pressant qui se pose à nous serait donc, en termes politiques, de substituer à l'appel mensonger d'une culture totalitaire quelconque la création réelle d'une culture démocratique. Il ne s'agit pas de contraindre à l'art des masses qui lui sont indifférents, il s'agit d'ouvrir le domaine de la culture à tous ceux qui veulent l'atteindre. Autrement dit, le droit à la culture, c'est purement et simplement la volonté d'y accéder¹⁹³⁶.

Mais il faudra attendre la V^e République pour que l'État fasse de nouveau des affaires culturelles une mission régaliennne, et que se réalise l'indépendance

¹⁹³⁴. Georges Huisman, « À propos des rapports de l'art et de l'État », *Mélanges d'esthétique et de science de l'Art offerts à Etienne Souriau*, op. cit..

¹⁹³⁵. L'APAM s'adresse aux maîtres du primaire et secondaire et s'investit en direction du monde ouvrier, jouant un rôle clé dans la médiation. Ses objectifs sont de mettre les musées au service des masses de la population et en faire de grands instruments d'éducation et de loisirs populaires ; favoriser les échanges intellectuels entre les travailleurs et la jeunesse ; établir entre le public, le personnel scientifique et les guides des musées les liens de collaboration fraternelle.

¹⁹³⁶. André Malraux, « Appel aux intellectuels », discours prononcé le 5 mars 1948 à la salle Pleyel et publié comme préface aux *Conquérants* en 1949, in André Malraux, *La Politique, la culture*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 195-196.

ministérielle, avec de Gaulle et Malraux. Cette continuité relative, de Huisman à Malraux, inscrit l'expérience de l'un comme préparant celle de l'autre et ouvre surtout au temps long de l'évolution des institutions républicaines et de leurs hommes.

Placé pour être utile

Les années du dernier directeur des Beaux-Arts de la III^e République furent-elles la préhistoire du ministère malrucien de la V^e? Faire le lien entre Huisman et Malraux, c'est revenir aux artistes, au temps de la relation de l'État à l'art vivant. Et finir sur un instantané photographique qui est pure illustration de l'œuvre de Georges Huisman.

Décembre 1937. Dans la lumière blanche de l'hiver, sur l'esplanade des nouveaux musées d'art moderne, des hommes en manteaux noirs font des essais d'installation en plein air de *La Montagne*, corps plein d'une femme sublime qui depuis 1934 est la muse de l'artiste. Sur la photo, deux hommes côte à côte. Le plus célèbre sculpteur du moment, Aristide Maillol, 76 ans, regarde l'objectif. L'accompagne, de profil, tête nue, Georges Huisman. Il regarde la statue. Tous deux sont à leur œuvre. Ambitieux, silencieux.

Maillol voulait ses sculptures en plein air. Vingt ans après le décès de l'artiste, André Malraux crée le jardin Maillol, grâce à la donation de Dina Vierny. L'esprit unique des nouveaux rapports de l'art et de l'État fait œuvre, collective, et en mouvement.



« Une statue de Maillol pour les nouveaux musées. Cette semaine on a essayé de placer la statue de Maillol devant les nouveaux musées du quai de Tokyo. On voit ici Maillol et M. Huisman, directeur général des Beaux-Arts, pendant ces essais », *Beaux-Arts*, Paris, 10 décembre 1937.

Archives et bibliographie

INVENTAIRE CRITIQUE DES SOURCES

I. PAPIERS DE GEORGES HUISMAN

On ne retient ci-dessous qu'une présentation sélective de papiers privés de Georges Huisman, issue de la prise de connaissance de ses archives dans la maison familiale de Valmondois, telle que décrite en introduction. On constate que les archives privées sont logiquement beaucoup plus importantes concernant les activités de l'homme de lettres que pour celles du haut fonctionnaire. Les papiers privés conservent cependant certains dossiers ou partie de dossiers professionnels du haut fonctionnaire, tant au Sénat, qu'à la présidence de la République ou à la direction générale des Beaux-Arts. Cette présence de documents exprime alors l'importance de l'investissement du haut fonctionnaire dans ces missions spécifiques ou moments particuliers de ses mandats.

a. Textes intimes manuscrits

Papiers personnels, 1928-1929.

Souvenirs, s.d., circa 1941-1944, voir annexe.

Beaux-Arts, Comment en est-on arrivé là ?, s.d., circa 1941-1944.

Agenda 1940, du 2 mai 13 juin 1940.

Pour moi seul, Mai 1954.

b. Manuscrits ou tapuscrits des conférences ou chroniques d'histoire de l'art

Grand pédagogue et bon orateur, Georges Huisman a régulièrement pratiqué une activité de conférencier d'historien ou d'historien de l'art. Outre la question, à la fois historique et politique, des rapports de l'art et de l'État à laquelle il a consacré sa vie professionnelle, cinq autres thèmes sont récurrents: l'art contemporain, l'histoire de Paris, l'urbanisme, la Révolution française, le cinéma. Les conférences dont on a retrouvé une publication sont présentées *infra* dans les écrits de Georges Huisman. Se trouve ici en complément le recensement de textes manuscrits ou tapuscrits liés à cette activité et retrouvés dans ses papiers. On sait par ailleurs que Georges Huisman est intervenu à la radio, sans que nous ayons pu à ce jour identifier ces interventions dans le fonds de l'INA. Dans la prolongation du discours de Pleyel, le directeur des Beaux-Arts a présenté sur Radio Paris en 1939 une série d'entretiens expliquant les grands champs d'intervention de son administration et leurs enjeux (voir *Beaux-Arts*, 20 janvier 1939). Ses papiers conservent également les textes préparatoires à une série de chroniques radiophoniques d'actualité culturelle postérieure à la Seconde Guerre mondiale. On précise qu'un dossier préparatoire et le manuscrit original du discours de Pleyel de 1937, ainsi que sa reprise à Grenoble en 1938 figurent dans les papiers privés.

1924-1925 : université d'été de l'École américaine de Fontainebleau

- 1) Préhistoire – art égyptien / art assyrien / La Perse ;
- 2) L'art grec ;
- 3) L'art romain – art des Sassanides – art byzantin – art roman ;
- 4) L'Art gothique ;
- 5) L'Italie et les influences italiennes ;
- 6) L'art du Nord. La Flandre et la Hollande ;
- 7) L'art classique ;
- 8) Le XVIII^{ème} ;
- 9) Le XIX^{ème} (tapuscrit manquant);
- 10) L'art d'aujourd'hui (tapuscrit manquant).

1939 : cycle de conférences du directeur des Beaux-Arts au poste de Radio Paris P.T.T

Défense et illustration de l'art vivant, 11 janvier 1939 ;

Les Monuments historiques, 20 janvier 1939 ;

L'État et les Théâtres, [s. d.]

L'État et les constructions modernes, [s. d.]

L'État et les Arts plastiques, [s. d.]

L'État et l'enseignement artistique [s. d.]

1955-1956 : chroniques radiophoniques à l'occasion des expositions :

- « *Nymphéas* de Monet » à la galerie Katia Granoff (1955),
- « Les aquarelles de Cézanne » à la galerie Bernheim (1955)
- « Les manuscrits à peinture du XII^e au XVI^e » à la Bibliothèque nationale (1956)
- L'exposition de Picasso à Moscou organisée par Ilya Ehrenbourg (1956)
- « Jean Lurçat et à la tapisserie française » à la Maison de la Pensée française (1956)
- « Watteau à Prud'hon », manifestation caritative organisée par Georges Wildenstein (1956)
- « Marcel Gromaire » à l'occasion du prix Guggenheim décerné au peintre (1956)

c. La direction de collection d'ouvrages d'art

Encouragé par le succès de son livre *Pour comprendre les monuments de Paris* publié chez Hachette en 1925, Georges Huisman a l'ambition d'investir un domaine alors florissant de l'édition : celui des collections d'ouvrages de vulgarisation d'histoire de l'art. Il propose ainsi à la Renaissance du Livre une collection « élastique » selon ses termes. Treize titres vont paraître entre 1927 et 1929. Certains, dont celui d'André Warnod : *Les peintres de Montmartre*, remportent un joli succès. Mais rattrapé par la crise des années 1930, l'éditeur cesse la publication de la collection.

Dans les papiers de Georges Huisman est conservée une partie assez succincte des échanges avec l'éditeur. Ils sont de trois ordres : éditorial (argumentaire de la collection), juridique (contrats), et technique (bons à tirer). Ils nous renseignent sur la charge de travail réelle de Huisman qui assume les deux rôles, directeur de collection et éditeur. Ces archives comprennent surtout un épais dossier de correspondances avec les auteurs contactés. Il est riche d'enseignements sur les réseaux intellectuels sollicités : universitaires, journalistes, conservateurs et aussi artistes. Mais pour ces derniers, ce travail se révèle malheureusement difficile à accomplir. Il nous renseigne aussi sur les qualités relationnelles de Huisman : à travers les lettres des correspondants, on le devine amical, valorisant et diplomate lorsqu'il s'agit de faire accepter les coupes pour se conformer au gabarit de l'éditeur. Mais on perçoit également la difficulté à trouver les bons sujets et les bons auteurs, les complications et l'énergie que nécessite une telle tâche, la solitude aussi. Expérience éditoriale initiatrice, la direction de la collection *À travers l'Art français* est le galop d'essai du grand œuvre éditorial à venir.

À la cessation de la collection, Huisman rebondit avec un projet d'encyclopédie d'histoire de l'art, conçue avec un éditeur outsider, Aristide Quillet. Il tire les enseignements de sa précédente expérience éditoriale, et rassemble autour de lui une équipe plus restreinte d'auteurs compétents. *L'Histoire générale de l'Art* paraît à Noël 1938, alors qu'il est directeur général des Beaux-Arts. La fonction cautionne le projet et le pari de l'éditeur est récompensé : l'ouvrage connaît un vrai succès. Réédité à la fin des années cinquante, la maquette ne fut malheureusement pas mise à jour. Ce fut dommageable car la révolution du rapport texte/image de l'encyclopédie malrucienne s'apprêtait à dater définitivement les encyclopédies d'avant-guerre. *L'Histoire générale de l'Art* est toujours consultable dans les bibliothèques publiques françaises.

Liste des titres parus dans la collection « À travers l'Art français » :

Raymond Hesse, *Le Livre d'art du 19^{ème} siècle à nos jours*, 1927.

Charles Terrasse, *L'Art des châteaux de la Loire*, 1927.

Georges Oprescu, *Géricault*, 1927.

Luc Benoist, *La Sculpture romantique*, 1927.

Jules Lieure, *L'École française de gravure : des origines à la fin du XV^{ème} siècle*, 1928.

André Warnod, *Les Peintres de Montmartre : Gavarni, Toulouse-Lautrec, Utrillo*, 1928.

François Deshoulières, *Au début de l'art roman : les églises du XI^{ème} siècle en France*, 1929.

Denise Jalabert, *L'Art normand au moyen âge*, 1929.

Louis Bréhier, *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*, 1930.

Raymond Régamey, *Eugène Delacroix, l'époque de la Chapelle des saints-anges, (1847-1863)*, 1931.

Henri Serouya, *Initiation à la peinture d'aujourd'hui*, 1931.

Jean Vallery-Radot, *Églises romanes : filiations et échanges d'influence*, 1931.

Jules Lieure, *L'École française de gravure : XVII^{ème} siècle*, 1931.

Correspondance d'auteurs sollicités, retrouvée dans les papiers de Georges Huisman :

Édouard ANDRÉ (1) : 7 mars 1928.

Marcel AUBERT (4) : 14 février 1927, 1^{er} septembre 1927, 6 décembre 1927, 21 avril 1929.

A. AURIOL (1) : 18 février 1927.

Roger AVERMAETE (1) : 26 novembre 1927.
Jean BABELON (3) : 19 avril 1926, 27 avril 1926, 27 mai 1926.
Luc BENOIST (9) : 11 novembre 1957, 19 novembre 1927, 23 janvier 1927, 26 janvier 1928, 14 avril 1928, 12 novembre 1928, 3 mai 1928 et [s.d.].
Fernand BENOIT (3) : 21 avril 1929, 30 mai 1929, 29 juillet 1929.
François BOUCHER (1) : 12 avril 1926.
Louis BRÉHIER (18) : 2 octobre 1926, 1^{er} janvier 1927, 28 août 1927, 12 novembre 1927, 14 janvier 1928, 18 juillet 1928, 23 août 1928, 29 août 1928, 12 septembre 1928, 17 janvier 1929, 20 janvier 1929, 30 janvier 1929, 17 mars 1929, 9 juillet 1929, 14 janvier 1930, 7 avril 1930. Et [s.d.].
Robert BRUN (2) : 21 mars 1926, 11 avril 1926.
Joseph CALMETTE (4) : 4 février 1927, 7 novembre 1928, 16 septembre 1930, 24 octobre 1930.
Charles CHASSÉ (9) : 30 mars 1926, 19 avril 1926, 2 juin 1926, 13 juin 1926, 27 juillet 1926, 2 novembre 1926, 10 novembre 1926, 13 octobre 1927 et [s.d.].
Louis CHERONNET (1) : [s.d.].
Henri CLASSENS (2) : 13 octobre 1927, 21 novembre 1927.
Jean COLIN (7) : 12 mai 1928, 30 mai 1928, 11 octobre 1928, 22 décembre 1928, 11 mai 1929 et [s.d.].
Pierre du COLOMBIER (1) : 17 juillet 1928.
E. DAVIER (6) : 27 avril 1926, 27 juillet 1926, 20 février 1927, 27 juillet 1927, 6 décembre 1927, 14 novembre 1930.
Georges DELAHACHE (3) : 28 mars 1927, 11 avril 1927, 28 décembre 1927.
Henri DESCAMPS (3) : 5 janvier 1929, 21 janvier 1929, 31 janvier 1929.
M. DESHOULIÈRE (2) : 16 février 1927, 4 octobre 1927.
Charles DIEHL (1) : [s.d.].
Florent FELS (1) : 23 avril 1928.
Henri FOCILLON (4) : 23 avril 1926, 26 février 1927, 26 juillet 1928 et [s.d.].
Jean-Gabriel GOULINAT (2) : 2 août 1926, 8 décembre 1927.
Georges GROMORT (1) : 21 octobre 1926
Raymond HESSE (5) : 29 mai 1926, 1^{er} juin 1926, 20 août 1926, 22 juillet 1927, 14 avril 1928.
René HUYGHE (4) : 18 février 1929, 5 juillet 1929 et [s.d.].
Jean-Julien LEMORDANT (4) : 13 novembre 1926, 15 décembre 1926, 18 avril 1928 et [s.d.].
Renaud ICARD (1) : 21 mai 1927.
Denise JALABERT (5) : 22 septembre 1928, 17 octobre 1928, 11 janvier 1929, 19 février 1929, 20 avril 1929.
Élie LAMBERT (1) : 10 février 1927.
Jean LAFONT (2) : 11 mars 1926, 22 mars 1926.
Pierre LAVEDANT (5) : 15 octobre 1926, 16 octobre 1926, 26 avril 1927, 6 octobre 1927, 18 juin 1929.
André LHOTE (6) : 1^{er} novembre 1927, 23 janvier 1928, 23 février 1928, 2 août 1929, 12 octobre 1929, 4 novembre 1929.
J. LIEURE (8) : 26 avril 1928, 20 juillet 1928, 29 septembre 1928, 5 octobre 1928, 30 novembre 1928, 12 décembre 1928, 28 janvier 1929 et [s.d.].
Jean LOCQUIN (1) : 14 septembre 1927.
P. LOIRETTE (3) : 21 août 1926, 30 septembre 1926, 17 février 1927.
Robert MALLET-STEVENS (2) : 28 octobre 1927, 13 octobre 1928.
Georges OPRESCU (29) : 26 mars 1926, 13 avril 1926, 23 décembre 1926, 5 janvier 1927, 7 mars 1927, 15 mars 1927, 6 mai 1927, 13 mai 1927, 20 mai 1927, 31 mai 1927, 3 juin 1927, 7 juin 1927, 4 juillet 1927, 29 juillet 1927, 15 août 1927, 8 septembre 1927, 15 septembre 1927, 30 septembre 1927, 5 octobre 1927, 8 octobre 1927, 11 octobre 1927, 17 novembre 1927, 10 décembre 1927, 7 janvier 1928, 27 février 1928, 18 avril 1928, 29 avril 1928, 18 juillet 1928, 1^{er} septembre 1928.
C. OURSEL (2) : 6 mars 1927, 19 mars 1927.
Raymond RÉGAMEY (7) : 25 novembre 1927, 29 mai 1928, 24 juin 1928, 23 juillet 1928, 20 février 1930, 1^{er} mars 1930 et [s.d.].
Robert REY (1) : 1^{er} septembre 1926.
Claude ROGER-MARX (2) : [s.d.]
André SALMON (5) : 8 mai 1926, 10 décembre 1926, 17 novembre 1927 et [s.d.].
René SCHNEIDER (5) : 8 février 1926, 10 mars 1926, 19 mai 1926, 19 juin 1926, 4 février 1927.
Émile SEDEYN (1) : 8 août 1927.
Henri SÉROUYA (3) : 3 mai 1929, 10 juin 1929, 27 juin 1929.

Charles TERRASSE (14) : 1^{er} août 1926, 27 février 1927, 24 mars 1927, 10 mai 1927, 8 juin 1927, 20 avril 1928, 2 novembre 1928 et [s.d].
 Jean TILA (1) : 13 juin 1928.
 Léandre VAILLAT (1) : 5 mars 1928.
 Jean VALLERY-RADOT (14) : 15 mars 1926, 12 avril 1926, 31 juillet 1926, 25 décembre 1926, 12 janvier 1927, 16 octobre 1927, 13 novembre 1928, 8 janvier 1929, 6 mars 1929, 30 mars 1929, 13 juillet 1929, 11 janvier 1930, 20 janvier 1930, 27 janvier 1930.
 Gaston VARENNE (2) : 6 janvier 1928, 7 février 1928.
 Jean VERRIER (1) : 11 mars 1927.
 Henri WAQUET (3) : 29 août 1926, 22 septembre 1926, 9 janvier 1929.
 André WARNOD (2) : [s.d.]

d. Secrétariat général de l'Élysée

Palais de l'Élysée. Personnel civil et militaire, 1931, 29 p.
 Note interne « Attribution du Secrétaire Général Civil de la Présidence de la République », 4 p.
 Annuaire « Personnalités du Parlement à appeler en cas de crise », novembre 1931.
 Série de documents protocolaires (invitations, cérémonies, plans de table des diners organisés à l'Élysée)
 A. de Godart, « À l'Élysée, la vie du président de la République », *Le Soir*, 30 octobre 1931.
 A. de Godart, « La vie d'un président de la République », *L'Intransigeant*, 31 octobre 1931.
 Dossier de la crise ministérielle de janvier 1932 (notes techniques et correspondances sur les questions financières et internationales ; emploi du temps des consultations du président de la République)
 Documents relatifs aux hommages posthumes rendus au Président Doumer

e. Dossiers thématiques de la direction générale des Beaux-Arts

L'Art italien (1935) : notes de services, budget, correspondances, publications à l'occasion de la double exposition d'art italien à Paris, papiers de voyage de Georges Huisman en Italie, album de photographie du séjour à Rome avec la Comédie française

La Visite des Souverains britanniques (1938) : *Sous le signe de la Paix*, Proposition de décoration de Paris par les architectes des Bâtiments civils, revue de presse quotidienne du voyage des Souverains en France du 19 au 22 juillet 1938, Album de prestige offert aux Souverains, documents de la réception (cartons d'invitation, programmes des spectacles, menus, laissez-passer)

La protection des œuvres d'art (1935-1940) : les documents d'archives appartiennent principalement au fonds du cabinet de Georges Huisman aux Archives nationales (côte AN-F²¹/3971 et AN-F²¹/3976).

Deux documents suivants appartenant aux papiers privés sont des compléments utiles.

Agenda 1940, du 2 mai 13 juin 1940.

Note manuscrite interne non signée du 22 mai 1940 sur papier entête du Ministère de l'Éducation nationale précisant :

1. La position des conservateurs, conservateurs-adjoints et attachés des Musées nationaux :
 Sont mobilisées : MM. A. Dezarrois, R. Huyghe, G. Salles, G. Bazin, A. Chamson, J. David-Weill, P. Devambe, G. Fontaine, F. de Montremy, A. Parrot, C. Scheaffer, J. Vergnet-Ruiz, P. Verlet.
 Sont détachés : MM. Hackin (Syrie), Drioton (Égypte), Rivière (Ministère de l'Information).
 Sont en charge des dépôts MM. Schommer et Rouches (Chambord), Contenau (Cheverny), Luc Benoist et Jean Cassou (Fougères), Marcel Aubert et Carle Dreyfus (Valencay), C. Boreux et Charbonneau (Courtalain), Vandier et Varagnac (Cherpey), Pradel (La Pelice), Ed. Michel (Sourches).
 Sont responsable des Musées : Merlin (Louvre), Hauteœur (MAM), Stern (Guimet), Deschamps (Monument Français), Ladoué et Mauriceau-Beaupré (Versailles et Trianon), Lantier (Antiquités nationales St germain), Bourguignon (Malmaison), Robiquet (Compiègne), Terrasse (Fontainebleau), J. Molle (Pau), Haumont (Sèvres), M^{elle} Maillard (Cluny), M^{elle} Valland (Jeu de Paume), M^e Humbert (Arts et traditions populaires)
 Maison-Laffite et Blérancourt sont réquisitionnés respectivement pour le Ministère du Travail et pour le Ministère de l'Air.

2. La liste de douze dépôts de province (Chambord, Cheverny, Fougères sur Bièvre, Valencay, Courtalian, Brissac, Louvigny, Aillières sur Beauvin, La Pelice, Moire, Sourcjhes, Chereperrine) précisant leur encadrement, les effectifs de gardiennage, le nombre de caisses entreposés, le nombre de seaux pompes, extincteurs et motopompes pour la sécurité, les secours extérieur immédiat, les secours des chefs-lieu.
3. La liste des dépôts provisoires de documents des Archives nationales (dix châteaux dans les communes de Chevreuse, Choisel, Chateaufort, St-Rémy-les -Chevreuse, Gif, Beaumesnil et Talcy).

f. Correspondance reçue par Georges Huisman

A

Jean AJALBERT (1) : 20 juillet 1935.
 ANDRY-FARCY (1) : 27 mai 1934.
 Jean ANOUILH (6) : 20 novembre 1947 et [s.d.].
 Marcel AUBERT (1) : 6 novembre 1947.
 Jacques AUDIBERTI (1) [s.d.]
 Claude AUTANT-LARA (2) : 18 juillet 1947, 9 août 1947
 Léon. AZÉMA (1) : 1^{er} octobre 1927.

B

Jean-Louis BARRAULT (1) : 22 octobre 1947.
 Joseph BÉDIER (1) : [s.d.].
 Luc BENOIST (1) : 18 janvier 1939.
 Pierre BENOIT (15) : 24 janvier 1924, 28 septembre 1924, 11 novembre 1924, 15 décembre 1934 et [s.d.].
 Louis BILLET (2) : 16 décembre 1935, 9 juin 1936.
 Jacques-Émile BLANCHE (1) : 21 mai 1936.
 Abel BONNARD (1) : [s.d.].
 Patrice BONNET (2) : 1^{er} juillet 1936, 23 juillet 1936.
 Omer BOUCHERY (1) : décembre 1937.
 Albert BOUQUILLON (2) : 25 avril 1934, 2 janvier 1937.
 Frédéric BOUTET (1) : [s.d.].
 Georges BRAQUE (1) : 6 avril 1936.
 Yves BRAYER (2) : 14 décembre 1957, 5 juin 1957.
 Pierre BRISSON (1) : 23 décembre 1934.

C

Christian CAILLARD (4) : 3 juin 1936, 1948, et [s.d.].
 Julien CAIN (1) : [s.d.].
 Henri CALEF (1) : [s.d.].
 CAROL-BÉRARD (1) : 4 août 1936.
 Francis CARCO (17) : 9 février 1926, 16 novembre 1926, 12 janvier 1935, 28 février 1935, 3 juin 1935, 11 juillet 1935, 29 octobre 1935, 5 janvier 1936, 5 février 1936, 11 février 1936, 12 février 1936, 22 mai 1936, 27 mai 1936, 8 octobre 1940, 16 mars 1950 et [s.d.].
 Jacques CARLU (5) : 18 mars 1924, 8 avril 1924, 11 mai 1924, 11 avril 1932 et [s.d.].
 Henri CASADESSUS (2) : 20 avril 1934, 25 septembre 1934.
 Jean CASSOU (3) : [s.d.].
 Blaise CENDRARS (1) : [s.d.].
 Maurice CHABAS (2) : 10 décembre 1934, 26 décembre 1934.
 Roger CHAPELAIN-MIDY (2) : 9 septembre 1947, 1^{er} juin 1957.
 Gustave CHARPENTIER (2) : 31 décembre 1939 et [s.d.].
 Roger CHASTEL (1) : 19 octobre 1946
 Louis CHERONNET (1) : [s.d.].
 René CLAIR (2) : 6 mars 1950, 7 octobre 1950.
 Jean COCTEAU (1) : septembre 1946.
 Victor CŒUR (1) : 24 janvier 1936.
 COLETTE (1) : [s.d.].
 Alfred CORTOT (2) : 23 octobre 1934, 16 mars 1936.

D

Charles DANIEL-VINCENT (15) : 30 octobre 1923, 17 avril 1924, 20 août 1931, 15 mars 1931, 15 mars 1932, 7 février 1936 et [s. d.].
André DAUCHEZ (1) : 24 janvier 1936.
Jean DELANNOY (1) : 29 juillet 1946.
Marcel DELANNOY (2) : 25 mars 1936 et [s.d.].
Yvon DELBOS (1) : 27 août 1934.
Alexandre DESCATOIRE (1) : 29 octobre 1934.
Charles DESPIAU (2) : 10 mars 1936 et [s.d.].
André DEVAMBEZ (2) : 20 juin 1934, 12 janvier 1935.
André DEZARROIS (1) : 2 avril 1956.
Maurice DONNAY (1) : [s.d.].
Roland DORGELÈS (6) : 20 août 1922(?) et [s.d.].
René DOUMIC (1) : [s.d.].
Maurice DRUON (1) : 26 décembre 1948.
Marie DUBAS (1) : 29 avril 1934.
Raoul .DUFY (1) : 19 août 1942.
Georges DUHAMEL (9) : 9 août 1931, 10 février 1932, 28 novembre 1932, 21 juin 1934, 9 février 1935, 1936, 1^{er} juillet 1938, 28 décembre 1941, 22 juin 1946.
Paul DUKAS (2) : [s.d.].
Katherine DUNHAM (1) : 23 mars 1949.
Marcel DUPRÉ (2) : 18 mars 1935 et [s.d.].
Julien DUVIVIER (1) : [s.d.].

E

Maurice EMMANUEL (2) : 24 septembre 1934, 21 mai 1935.

F

Émile FABRE (1) : [s.d.].
René FAUCHOIS (1) : 11 décembre 1947.
Gabriel FAURE (1) : 6 septembre 1934.
Henri FOCILLON (1) : 14 décembre 1929.
Paul FOLLOT (1) : 5 juin 1936.
Jules FORMIGÉ (1) : 25 janvier 1936.
Othon FRIESZ (1) : 1^{er} janvier 1939.

G

Ernest GAILLARD (1) : 24 janvier 1936.
Abel GANCE (1) : 19 août 1947.
Marcel GÉNERMONT (1) : 25 janvier 1936.
José GERMAIN (1) : [s.d.].
Jean-Gabriel GOULINAT (1) : 19 mars 1936.
Paul GUILLAUME (Madame) (2) : [s.d.].
Sacha GUITRY (1) : 20 juillet 1936.
Paul GUTH (1) : 2 avril 1947.
Maurice GUY-LOË (1) : [s.d.].

H

André HELLÉ (1) : 12 octobre 1935.
Philippe HÉRIAT (3) : 12 septembre 1946, 27 octobre 1946, 9 janvier 1949.
Louise HERVIEU (3) : 10 mars 1936, 12 [illisible] 1936 et [s.d.].
Pierre HIRSCH (1) : 11 décembre 1928.
René HUYGHE (1) : 29 juin 1930.

J

Edmond JALOUX (1) : [s.d.].
Jules JEANNENEY (6) : 24 janvier 1935, 4 mars 1935 24 mars 1935 et [s.d.].

Paul JAMOT (1) : 15 février 1936.
André JOUBIN (1) : 2 février 1936.
Frantz JOURDAIN (2) : 3 février 1935, 6 février 1935.
Louis JOUVET (8) : 25 janvier 1945, 12 septembre 1947, 14 janvier 1948, 21 mars 1948, 13 septembre 1950 et [s.d.].

K

B. J. KLOTZ (1) : 20 mai 1936.

L

Jacques de LACRETELLE (1) : 1^{er} juillet 1936.
Paul LANDOWSKI (10) : 30 avril 1934, 6 mai 1934, 20 mai 1934, 5 janvier 1935, 18 février 1936, 20 mars 1936, 20 avril 1936, 7 mai 1936, 28 septembre 1944, octobre 1944.
Pierre LAVAL (1) : 15 février 1936.
Georges LECOMTE (2) : 27 octobre 1931, 28 décembre 1934.
LE CORBUSIER (Charles-Édouard Jeanneret, dit) (8) : 10 août 1929, 4 septembre 1929, 9 septembre 1929, 4 mai 1934, 26 juin 1934, 22 août 1934, 12 octobre 1934, juin 1935.
Yvonne LEFÉBURE (3) : 6 août 1935 et [s.d.].
Fernand LÉGER (3) : 5 mai 1934, 3 juin 1935, 3 janvier 1936.
Henri-René LENORMAND (3) : 22 décembre 1935, 8 mai 1936 et [s.d.].
Henri LE SIDANER (2) : 14 février 1934, 18 février 1934.
Jean LOISY (1) : 6 décembre 1949 (?).
Madeleine LUKA (1) [s.d.].

M

Pierre MAC-ORLAN (3) : 25 juillet 1931, 21 janvier 1935, 24 janvier 1935.
Jean MAC-NAB (1) : 2 juin 1947.
Robert MALLET-STEVENS (2) : 11 octobre 1927, 10 mars 1931.
Camille MARBO (1) : 13 octobre 1946.
Henri MATISSE (1) : 30 avril 1948.
Henri MARRET (1) : 23 janvier 1936.
Joël MARTEL (1) : 4 juillet 1935.
Henri MARTIN (1) : 19 juin 1934.
Berthe MARTINIE (1) : [s.d.].
Georges MIGOT (1) : 11 mars 1948.
Darius MILHAUD (1) : 27 mai 1947.
Henry de MONTHERLANT (1) : [s.d.].

N

Fernand NATHAN (1) : 24 février 1921
Pierre NAVILLE (1) : [s.d.].
Georges NEVEUX (2) : 21 août 1947 et [s.d.].

P

Marcel PAGNOL (2) : 31 décembre 1946, 1^{er} avril 1947.
C. PASCAL (1) : 24 janvier 1936.
Charles PFISTER (3) : 5 janvier 1922, 17 janvier 1923, 9 octobre 1923.
Gustave PIMIENTA (1) : 24 décembre 1947.
Maurice PONCELET (3) : 3 juin 1947, 1^{er} février 1949, 26 avril 1949.
François PORCHÉ (2) : 30 décembre 1934, 26 janvier 1936.
Yvonne PRINTEMPS (1) : [s.d.].

R

Paul RAYNAL (1) : 25 juillet 1948.
Robert REY (2) : 7 août 1933, 7 janvier 1939.
Georges-Henri RIVIÈRE (2) : 14 juin 1936, 22 août 1936.
Jean ROBIQUET (1) : 10 mai 1936.
Claude ROGER-MARX (1) : 28 septembre 1945.

Jules ROMAINS (2) : 14 avril 1936, 5 juin 1957.
Françoise ROSAY (3) : 8 juin 1948 et [s.d.].
André ROUSSEL (1) : 25 janvier 1936.
André ROUSSIN (1) : 9 juillet 1944 (?).

S

Armand SALACROU (3) : 23 mars 1945 et [s.d.].
Paul SIGNAC (1) : 27 juin 1934.
Philippe STERN (1) : 28 mai 1936.
André STRAUSS (6) : 12 juillet 1925, 2 avril 1929, 14 avril 1929, 3 octobre 1930, 13 mai 1931, 6 juin 1957.

T

Francis TAILLEUX (1) : 23 mai 1950.
François THIÉBAULT-SISSON (2) : 29 décembre 1934, 1^{er} août 1936.
Henri TROYAT (6) : 8 mai 1946, 11 octobre 1947, 22 octobre 1948, 8 mars 1949, 4 avril 1949, 21 juin 1950.

V

Paul VALÉRY (3) : 28 juin 1935, 18 mars 1936 et [s.d.].
Boris VIAN (1) : 30 juin 1948.
Sarah VOSCOBOINIC (1) : 26 décembre 1955.
Édouard VUILLARD (2) : 14 août 1936, 22 août 1936.

W

Bruno WALTER (1) : 24 mars 1936.
André WARNOD (1) : [s.d.].
Henry de WAROQUIER (1) : 13 septembre 1934.

Z

Ossip ZADKINE (1) : 17 septembre 1936.
Jean ZAY (1) : 5 novembre 1937.

II. FONDS PUBLICS

a. Les dossiers administratifs de Georges Huisman

Registre des naissances 1889 (Février-Juin) - n° 218, Archives municipales, Valenciennes (59).
Dossier d'élève de l'École nationale des chartes, 19 rue de la Sorbonne, 75005 Paris.
Dossier militaire SHD/DAA 1P 26 326/4-5, Service historique de la Défense, Archives du ministère de la Défense, Service historique de l'armée de l'air, Château de Vincennes, avenue de Paris, 94 300 Vincennes.
Dossier du fonctionnaire du ministère de l'Éducation nationale AN-F¹⁷ 23606 (manquant).
Dossier du rectorat de Paris AN-AJ¹⁶ 6025, Archives nationales, CHAN, site de Paris.
Dossier de la Légion d'honneur n° 20 093-1^{ère} partie, Archives nationales, site de Fontainebleau.
Dossier de membre du Conseil d'État 20040382/83, Archives nationales, site de Fontainebleau.
Dossier de spoliation du père de Georges Huisman déposé par ses soins : AN-AJ³⁸/Hartog Huisman, Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine.

b. Extraits nominatifs du Journal officiel de la République française. Lois et décrets. (gallica.BnF.fr)

1913/11/17 (A45, N°312), p. 10046. Prix décerné par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Prix Berger décerné à l'œuvre la plus méritante concernant la ville de Paris réparti en 12 récompenses, dont une pour M. Huisman et ses travaux sur la juridiction de la municipalité parisienne de Saint Louis à Charles VII.

1917/03/24 (A49, N°82), p. 2346. Nomination au cabinet du sous-secrétaire d'État chargé de l'aéronautique militaire du chef du secrétariat particulier : M. Huisman, adjudant aviateur, agrégé de l'université (arrêté de Daniel Vincent du 23 mars 1917).

1917/04/02 (A49, N°91), p. 2621. Ministère de la Guerre. Affectation de M. Huisman, adjudant du 2^e groupe d'aviation.

1919/05/08 (A51, N°125), p. 4747. Ministère de la Guerre. M. Huisman promu au grade de lieutenant dans l'infanterie (réserve) (décret du Président de la République du 5/5/1919)

1920/04/27 (A52, N°115), p. 6411. Ministère de la Guerre. Affectation de M. Huisman, lieutenant de réserve au 171^e régiment d'infanterie de l'aéronautique militaire.

1920/06/20 (A52, N°273), p. 14997. Ministère de la Guerre. Aéronautique militaire. Nomination de M. Huisman (G.M.), lieutenant au 102^e régiment d'Infanterie.

1923/07/07 (A55, N°182), p. 6515. Ministère de l'Air. Inspection technique de l'Aéronautique. Nomination de M. Huisman officier de réserve.

1925/11/05 (A57, N°260), p. 10590. Ministère du commerce et de l'industrie. Cabinet du ministre. Nomination de M. Huisman au cabinet, chef de cabinet de la section P.T.T (arrêté du 10 mai 1925).

1925/12/28 (A57, N°304), p. 12498. Ministère du commerce et de l'industrie. Nomination de M. Huisman au grade de chevalier dans l'ordre national de la Légion d'Honneur.

1930/04/19 (A62, N°95), p. 4425. Ministère de l'Air. Aéronautique militaire. Réserve. Affectation de M. Huisman (G. M.), lieutenant de l'inspection du matériel et des installations des forces aériennes, à l'école militaire d'application de l'aéronautique.

1930/04/24 (A62, N°98), p. 4568. Ministère de l'Air. Aéronautique militaire. Réserve. Rectificatif du 1930/04/19. Affectation de M. Huisman au 3^e groupe d'ouvriers aéronautique.

1931/06/14 (A63, N°118), p. 6451. Présidence de la République. Nomination de M. Huisman, archiviste paléographe, agrégé d'université, secrétaire général de la Présidence de la République. (décret du président Paul Doumer du 13 juin 1931)

1931/08/14 (A63, N°189), p. 8980. Ministère de l'Air. Forces aériennes de Terre. Tableau d'avancement de 1931 (réserve) : Huisman (M.G.) du 3^e groupe d'ouvriers aéronautique.

1931/12/24 (A63, N°300), p. 8980. Nomination de M. Huisman au grade d'officier dans l'ordre national de la Légion d'honneur.

1932/03/19 (A64, N°67), p. 2866. Décoration du mérite agricole. M. Huisman au grade d'officier.

1932/11/05 (A64, N°259), p. 11690. Ministère de l'Éducation nationale. Nomination de M. Huisman, Inspecteur d'académie en résidence à Paris, comme chargé de mission auprès de la direction de l'enseignement secondaire. (arrêté du ministre A. de Monzie du 3 novembre 1920).

1932/12/29 (A64, N°305), p. 13490. Ministère de l'Éducation nationale. Constitution et composition d'une commission pour l'étude de la question des assurances contre les accidents des élèves des établissements d'enseignement secondaire dont M. Huisman, Inspecteur d'Académie de Paris est membre.

1933/01/28 (A65, N24), p. 916. Ministère de l'Éducation nationale. Commission des monuments historiques. Par arrêté du 27 janvier 1933, sont nommés membres de la commission des monuments historiques MM. Georges Monnet, député, rapporteur du budget des Beaux-Arts ; Paul Léon, professeur au Collège de France, directeur général honoraire des Beaux-Arts ; Georges Huisman, inspecteur de l'académie de Paris.

1934/02/06 (A66, N°30), p. 1187. Ministère de l'Éducation nationale. Direction générale des Beaux-Arts. Par décret du Président de la République, sur la proposition du ministre de l'Éducation nationale, M. Huisman (Georges-Maurice), Inspecteur de l'académie de Paris, est nommé directeur général des beaux-arts, en remplacement de M. Bollaert, appelé à d'autres fonctions. »

1934/10/14 (A66, N°242), p. 10420. Ministère du commerce et de l'industrie. Sont institués auprès du commissaire général de l'exposition internationale de 1937 13 commissions et 2 comités. M. Huisman, directeur général des Beaux-Arts est nommé président du Comité de l'esthétique.

1935/09/22 (A67, N°223), p. 10324. Nomination de M. Huisman, directeur général des Beaux-Arts, au Comité de coordination technique sur l'aménagement de la région parisienne (sept membres).

1936/12/16 (A68, N°294), p. 12901-12902. Ministère des P.T.T. Nomination au Conseil supérieur des émissions de la Radiodiffusion dont M. Huisman dans la section des informations du dit Conseil le 15 décembre 1936.

1937/09/24 (A69, N°222), p. 10870. Nomination de M. Huisman membre du jury supérieur de l'exposition internationale de Paris 1937 (arrêté du 23 septembre 1937).

1938/02/07 (A70, N°32), p. 1541. Ministère de l'Education nationale. Nomination de M. Huisman au grade de commandeur dans l'ordre national de la Légion d'honneur.

1938/05/16 (A70, N°116). Ministère des Finances. M. Huisman, directeur général des Beaux-Arts, est désigné en qualité de commissaire du gouvernement pour assister aux séances du comité supérieur de contrôle avec voix consultative pour les affaires ressortissant du ministère de l'Éducation nationale (Beaux-Arts). (Décret du Président de la République du 11 mai 1938).

1938/07/29 (A70, N°176), p. 8997. Ministère de l'Éducation nationale. Liste d'aptitude à l'enseignement supérieur par discipline. Histoire de l'art : M. Huisman

1940/07/22 (A72, N°178). « M. Louis Hauteceœur, conservateur du musée du Luxembourg, est chargé, à titre provisoire des fonctions de directeur général des Beaux-Arts en remplacement de M. Georges Huisman » (arrêté du 21 juillet 1940).

Extrait pour Louise Huisman, mère de Georges Huisman

1911/07/19 (A43, N°193), p. 6002. Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Récompenses décernées aux collaborateurs des œuvres complémentaires de l'école. Dans le département de la Seine, 29 médailles de bronze, dont une attribuée à Mme Louise Huisman, professeur à Paris.

c. L'Administration des Beaux-Arts

Fonds des Archives nationales, site Pierrefitte-sur-Seine

Archives des Beaux-Arts F²¹:

Archives du cabinet de Georges Huisman et Louis Hauteceœur : organisation des services de la direction et du personnel, protection des œuvres d'art et des monuments en temps de guerre, dons divers, funérailles nationales, distinctions honorifiques, recommandations 1926-1941 (surtout 1939-1940) : F²¹/3971-3978

Registre comptable des commandes de L'Etat aux artistes (1935-1939) : F²¹/4148

Série décennale 1931-1940 de commandes et acquisitions d'œuvres d'art aux peintres : F²¹/6721-6776, dont F²¹/6746 « Marcel Gromaire », F²¹/6754 « Fernand Léger », etc.

série décennale 1931-1940 de commandes et acquisitions d'œuvres d'art aux sculpteurs : F²¹/6777-6880, dont F²¹/6798 « Aristide Maillol » etc.

Archives du ministère du Commerce et de l'Industrie F¹²:

Pavillon de la Solidarité nationale : F¹²/12319 et F¹²/12482 et pour ce sujet imprimés de la période au centre de documentation C.E.D.I.A.S Musée social, 5 rue Las Cases, 75007 Paris.

Fonds privés : Caroline Piketty, Éric Landgraf, Pascal David et Stéphane Le Flohic, *Papiers Jean Zay 667 AP*. Répertoire numérique détaillé, Paris, Archives nationales, mai 2010.

Fonds publics spécialisés:

CNAP, Centre national d'arts plastiques, Paris, la Défense.

Base de données des achats de l'État pour les années 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940.

Dossiers d'artistes : Roger Besombes, Albert Bouquillon, Christian Caillard, Roger Worms, Irene Reno, etc.

Musée du Louvre, Section Histoire, rue de Rivoli, Paris et Archives des Musées nationaux

Fichier du personnel

AMN, série R

Cinémathèque française, 51 rue de Bercy, 75012 Paris.

Fonds Festival International du Film de Cannes, Service Administration : FIFA3-B1 / FIFA23-B4 / FIFA36-B5 / FIFA902&903-B146 / FIFA911-B147 / FIFA915-B148 / FIFA916&917-B148 / FIFA923&924-B148 / FIFA929-B148 / FIFA937-B149 / FIFA946-B151

Fonds Festival International du film de Cannes, Service presse : FIFP1-B1

Médiathèque de L'Architecture du Patrimoine, 11 rue du séminaire de Conflans, 94 220 Charenton-le-Pont.

MAP 80/3/52-55

Archives publiques locales

Musée des Années 1930, 92 100 Boulogne Billancourt

Fonds Paul Landowski

Musée municipal, 59500 Douai

Archives du lycée de Douai, côte 8A 1395

Musée municipal, 59400 Cambrai

Registre des délibérations de la commission du musée, mars 1932 - février 1939.

Historique des collections : cartons « I », « II », « demandes de dons ».
Dossiers d'œuvres des artistes : Brayer, Chapelain-Midy, Clot, Duffy, Dunoyer de Segonzac, Gromaire, Maillol, Matisse, Vlaminck.

Archives municipales, 59000 Lille

Fonds École des Beaux-Arts de Lille (direction Mallet-Stevens)

Fonds Conseil d'Administration de la mairie de Lille (17 juin 1935 ; 23 septembre 1935 ; 14 octobre 1935)

Musée des Beaux-Arts, 59300 Valenciennes

Catalogues *150ème anniversaire des Écoles académiques de Valenciennes* (1934) et *Sixième centenaire de la naissance de Jean Froissart* (1937).

Donation de Jacques Jonas en 2005 au musée des Beaux-Arts de Valenciennes : Études pour *L'Union valenciennoise à Paris* (Inv. 2005.1-20).

Extrait de la base de données des entrées d'œuvres au musée 1933-1940 et dossier d'œuvres.

III. FONDS PRIVÉS

Fondation Le Corbusier, 8-10 Square du Docteur Blanche, 75016 Paris.

Correspondances Le Corbusier – Huisman

Registre des visites de la Villa Laroche

Galerie de la Présidence, 90 rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris.

Marcel Gromaire, *Journal* (manuscrit)

Fonds privés consultés avec les descendants de personnalités

Christian Caillard, *Journal* ; Papiers de Jan et Joël Martel ; Album photographique d'œuvres d'art de Jean Zay et correspondances d'artistes.

IV. ÉCRITS DE GEORGES HUISMAN

LES LIVRES

a. Ouvrages

La Juridiction de la municipalité parisienne de Saint Louis à Charles VII, Paris, Éd. Leroux, 1912, 261 p.

Dans les coulisses de l'Aviation, 1914-1918. Pourquoi n'avons-nous pas toujours gardé la maîtrise des airs ?, Paris, La Renaissance du Livre, 1922, 341 p.

Memlinc, Paris, Éd. Félix Alcan, 1923, 157 p.

Pour comprendre les monuments de Paris, Hachette, 1925, 403 p.

De St Martin des Champs aux Halles, Paris, Hachette, 1925, 72 p.

Préface aux *Mémoires particuliers de Madame Roland suivis de ses dernières pensées*, Paris, Firmin Didot, 1929, 219 p.

La vie privée de Madame Roland, Paris, Hachette, Col. « Vies privées », 1955, 254 p.

b. Contributions à des ouvrages encyclopédiques

« Georges Weil. 1881-1914 », *Anthologie des Écrivains morts à la guerre 1914-1918*, Amiens, Bibliothèque du Hérisson – Edgar Malfère, 1926, t. V, p. 337-341

« L'art Médiéval », In A. de Monzie et L. Febvre (dir.), *L'Encyclopédie française*, vol. 16, Arts et littératures dans la société contemporaine dirigé par Pierre Abraham, Paris, Société nouvelle de L'Encyclopédie française, 1935.

Préface Georges Huisman (dir.), *Histoire générale de l'Art*, Paris, Quillet, vol. 1 « Des origines au Moyen Age », 473 p., vol. 2 « L'art médiéval », 458 p., vol. 3 « L'Art classique, XVIe-XVIIe siècles », 443 p., vol. 4. « XVIIIe, XIXe, XXe siècles », 447 p., 1938.

Nouvelle Préface Georges Huisman (dir.), *Histoire générale de l'Art*, Paris, Quillet, vol. 1 « Des origines au XV^e siècle. L'Art en Asie », 797 p. et vol. 2 « XV^e –XX^e siècles. L'Art en Afrique et en Océanie », 815 p., 1957.

c. Préfaces aux catalogues d'exposition et contributions « beaux livres »

Paris : Sèvres, Versailles, Saint-Germain, Saint-Denis, Chantilly, Vincennes, Fontainebleau, Paris, Hachette, Col. « Les Guides bleus », 1924, 466 p. [avec M. Monmarché, G. Lenôte, P. Leca]

Kalifala Sidibé, Paris, Galerie Bernheim, du 15 au 30 octobre 1929, Moderne imprimerie, 1929, 8 p. [par R. Dorgelès, Le Corbusier, G. Huisman]

- Préface *au Train exposition des artistes*, catalogue d'exposition sous le haut patronage de la Direction générale des Beaux-Arts, organisé par la Confédération des Travailleurs Intellectuels, 1934, 96 p.
- Avant-propos *au Train exposition des artistes*, catalogue d'exposition sous le haut patronage de la Direction générale des Beaux-Arts, organisé par la Confédération des Travailleurs Intellectuels, 1935, 111 p.
- Préface à *L'Île de France par le texte et par l'image*, Paris, Aristide Quillet, 1935, 319 p.
- Avant-propos à *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, musée du Petit Palais, Paris, 1935, 525 p. [préambule par Paul Valéry, préface par Ugo Ojetti, Paul Jamot, itinéraire par Raymond Escholier]
- Avant-propos à *L'Art italien des XIXe et XXe siècles*, musée du Jeu de paume - Écoles étrangères contemporaines, Paris, 1935, 145 p. [préface par Antonio Maraini, introduction par André Dezarrois]
- Préface à Jean Alazard, *Catalogue des peintures et sculptures du Musée national des beaux-arts d'Alger*, Paris, Henri Laurens, 1936, 171 p.
- « La vie de François Villon », *L'œuvre de François Villon*, édition en vieux français et version en français moderne par Raoul Mortier illustré par Marcel Jeanjean, Paris, Union latine d'éditions, 1937, 331 p.
- Avertissement, *Chefs d'œuvre de l'art français*, Palais national des Arts, du 19 juillet au 31 octobre 1937, Paris, 1937, 605 p. [préface de Léon Blum, avant-propos de Jean Zay, avertissement de Georges Huisman, introduction de Henri Focillon]
- Préface, *Chefs-d'œuvre de l'art français. Paris 1937 – I. Peintures*, notices rédigées par Robert Burnand, Paris, Éd. des musées nationaux, 1937, 605 p.
- Préface, *Chefs-d'œuvre de l'art français. Paris 1937 – II. Sculptures - objets d'art - tapisseries - dessins - estampes - manuscrits*, notices rédigées par Robert Burnand, Paris, Éd. des musées nationaux, 1937, 507 p.
- Introduction, *Rétrospective de l'art français - Histoire guide de la peinture française*, Paris, Denoël & L'Amour de l'art, 1937, 40 p.
- « Les Musées », In *Paris 1937*, textes par Paul Valéry, Raymond Escholier, André Suarès [et al.], gravures de Jean-Gabriel Daragnès, Pierre Dubreuil, Gernez [et al.], Paris, Daragnès, 1937, 294 p.
- Avant-propos, *Travaux du 1^{er} congrès international de folklore*, École du Louvre : Congrès international du 23 au 28 août 1937, Paris, Publication du Département et du Musée national des Arts et Traditions populaires, Paris, 1938, 448 p.
- Préface, *Quatre siècles du Service des bâtiments : bâtiments du Roi, palais impériaux, bâtiments civils et palais nationaux, 1538-1938*, exposition du 30 mai au 15 juillet 1938, Archives nationales, Paris, Imprimerie de Frasier-Soye, 1938, 80 p.
- Avant-propos, *L'Hôtel Jacques Cœur à Bourges*, notices de Paul Vitry et Henri Huignard, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 1938, 44 p.
- Préface, *Exhibition of the works of Laureates of the American Foundation Blumenthal for french thought and art*, Galerie Wildenstein, New York City, du 2 au 12 février 1938, n.p.
- Préface, *L'Art Français contemporain*, catalogue de l'Exposition Internationale de New York – Palais de la France, section des Beaux-Arts, Tours, 1939, 164 p.
- Madeleine Luka*, galerie Barreiro, du 14 au 29 février 1940, Paris, 1940.
- Gérard Singer*, Galerie Durand-Ruel, du 20 novembre au 10 décembre 1945, Paris, 1945.
- « Il y a eu le massacre des Innocents... », *Exposition-vente au profit des Œuvres de Protection des Enfants Juifs victimes des déportations O.P.E.J.*, Galerie Beaux-Arts, Paris, juin 1946, 15 p.
- Third Exhibition - Recent works of Fred Klein*, Anglo French Art Centre, juillet 1956, Londres, 1946, 8 p.
- Œuvres récentes de Léon Raffin*, Galerie Choix, du 30 octobre au 21 novembre 1946, Paris, 1946.
- Exposition André Strauss*, Galerie de l'Élysée, du 5 au 19 novembre 1946, Paris, 1946.
- Préface In André Boll, *La grande pitié du théâtre lyrique*, Paris, Éd. France-Empire, 1946, 113 p.
- Rétrospective René Morère*, Galerie de l'Élysée, du 14 au 28 Février 1947, Paris, 1947.
- Œuvres récentes de Jacques Lestrille*, Galerie Marcel Guiot, du 15 avril au 3 mai 1947, Paris, 1947.
- Boberman*, Galerie Charpentier, Paris, 1948, non paginé [4 p.]
- « Discours prononcé aux obsèques de l'artiste par le Directeur Général des Beaux-Arts, représentant le Ministre de l'Éducation nationale », *Catalogue de la Rétrospective Henri Le Sidaner 1862-1939*, Paris, Musée Galliera, avril 1948, 20 p.
- Préface In Catherine Ammar, *K.W.4 Journal*, Lyon, Ed. du Coq, 1948, 222 p.
- Adolphe Milich*, Paris, éd. Messages, 1949, 27 p.
- « Une Famille de peintres », *Exposition Willy Eisenschitz, Claire Bertrand, Evelyne Marc*, Galerie Allard, du 6 au 20 mai 1949, Paris, 1949.
- « La Protection des Musées de France pendant la Guerre », in *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1949, p. 345-349.
- « Le Censeur », in Denis Marion (dir.), *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1949, p.339-354.

Mané-Katz, Paris, Galerie Charpentier, 1951, non paginé [4 p.].
Éloge de Marcel Vertès, Paris, M. Brucker, 1951, 49 p.
Smol : extraits critiques de 1950 à 1952, Paris, Ed. Ozane, 1952, 16 p.
Stella Mertens, Galerie de Conti, du 5 au 21 juin 1952, Paris, 1952.
Fernand Léger : œuvres récentes 1953-54, Maison de la Pensée Française - novembre 1954, Paris, 1954.
 Introduction In *Maurice Loyer, L'Art d'autrefois dans la demeure d'aujourd'hui*, Paris, Éd. du Salon des Arts ménagers, 1954.
Semiramis Zorlu, Galerie Colette Allendy, du 1^{er} au 15 juin 1955, Paris, 1955, 12 p.
 « Dufy, Dieu de la joie », *Raoul Dufy - peintures, aquarelles, dessins, tapisseries*, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, du 3 juillet au 18 septembre 1955, Albi, 1955, 95 p.
Tapisseries et céramiques roumaines, Maison de la pensée française, du 5 au 20 février 1956, Paris, 1956.
K. Libronicz et Dan Walck, Nouvelle Galerie d'art, du 15 au 29 février 1956, Lille, 1956.
Fernand Léger, Institut français d'Athènes, du 8 au 24 mars 1956, Athènes, 1956.
Oguiss, Tokyo, 1956.
Bernard Smol, Contemporary Foreign Art, du 7 au 31 décembre s.d., sans indication de lieu.

d. Manuels scolaires et pédagogiques

Manuel d'histoire du brevet élémentaire et des écoles primaires supérieures, Paris, Nathan, 1^{ère} édition, 1921, 260 p.
Histoire du brevet élémentaire et des écoles primaires supérieures (les trois années réunies), Paris Nathan, 1923, 638 p.
Aide mémoire d'histoire moderne – Baccalauréat 1^{ère} année, Paris, Nathan, 1933, 191 p. [co-auteur M. Crouzet]
Aide mémoire d'histoire moderne - Baccalauréat 2^{ème} année, Paris, Nathan, 1934, 257 p. [co-auteur M. Crouzet]
 Préface, *Le dessin*, Paris, Bourrellet et Cie, col. « Cahiers de pédagogie moderne », 1947, 110 p.

e. Livres pour enfants écrits avec Marcelle Huisman

Contes et légendes du Moyen-Âge français, Paris, Nathan, Col. « Contes et légendes de tous les pays », 1929, 225 p.
Récits et épisodes de la Révolution française, Paris, Nathan, Col. « Contes et légendes de tous les pays » 1936, 256 p.
 Préface et adaptation de Hillier (V.-M.), Huey (E. -G.), *Petite histoire de l'art et des artistes*, « La peinture et les peintres », Paris, Nathan, 1940, 159 p.
 Préface et adaptation de Hillier (V.-M.), Huey (E. -G.), *Petite histoire de l'art et des artistes*, « La sculpture et l'architecture », Paris, Nathan, 1948, 192 p.

LES PÉRIODIQUES

La présentation des articles est chronologique. Pendant la Grande Guerre, par devoir de réserve, Georges Huisman signe avec des pseudonymes (Georges Pacy le plus souvent). Il signe de nouveau Georges Huisman dans *L'Intransigeant* à la fin de l'année 1919 et définitivement à partir de 1920. Les discours ou conférences de Georges Huisman publiés dans des bulletins d'association ou revues figurent dans ce recensement (par exemple les discours de distribution de Prix de l'Éducation nationale ou les conférences d'Histoire de l'art publiées dans *Conferencia-Journal de l'université des Annales*). En revanche, les critiques de théâtre ou de cinéma postérieures à la Seconde Guerre mondiale n'ont pas fait l'objet d'un recensement par nos soins.

1910

« Un compte des réparations effectuées à l'hôtel du comte de Flandre à Paris (1374-1376) », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, Paris, 1910.

1912

« Notes sur un registre des apothicaires et épiciers parisiens conservé à la Bibliothèque de Bruxelles », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 1912, p. 241-253.
 « Les débuts de la dictature d'Étienne Marcel », *Bulletin de la Bibliothèque et des travaux historiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1912.

1916

Le Pilote, « Dans les airs », *Le Petit Journal*, 29 avril 1916.

Le Vieux Juteux, « Conseils aux jeunes aviateurs nouvellement venus à la 5^{ème} arme », *Fantasio*, 1^{er} novembre 1916.

1917

X et Y, « Avons-nous la maîtrise des airs », *Le Petit Parisien*, 10 février 1917.

X et Y, « Comment aurons-nous la maîtrise des airs », *Le Petit Parisien*, 12 février 1917.

1918

Le Vieux Juteux, « La marche à l'étoile. Contes de Noël pour les poilus de 1917 », *Fantasio*, 1^{er} janvier 1918.

Georges Pacy, « Garros et Marchal se sont évadés. Les deux célèbres aviateurs ont réussi à s'échapper des forteresses allemandes et à gagner la Hollande. », *L'Éclair*, 24 février 1918.

Georges Pacy, « L'Obscurité protectrice », *L'Éclair*, 10 mars 1918.

Georges Pacy, « Peut-il y avoir une conduite générale des bombardements ? », *L'Éclair*, 11 mars 1918.

Georges Pacy, « Les héros anonymes », *L'Éclair*, 20 mai 1918.

Georges Pacy, « Où en est l'aviation allemande ? », *L'Éclair*, 29 mai 1918.

Georges Pacy, « L'aviation dans la dernière bataille », *L'Éclair*, 9 juin 1918.

Georges Pacy, « L'aviation maritime. Comment l'aviation donne la chasse aux sous-marins », *L'Éclair*, 22 juin 1918.

Georges Pacy, « Un champ d'aviation de l'intérieur », *L'Éclair*, 2 juillet 1918.

Georges Pacy, « 1789-1918 », *L'Éclair*, 14 juillet 1918.

Georges Pacy, « L'As des airs. Le lieutenant Fonck », *L'Éclair*, 23 juillet 1918.

Georges Pacy, « Un centre américain d'hydravions », *L'Éclair*, 26 août 1918.

Georges Pacy, « Vestiges de guerre », *L'Éclair*, 19 novembre 1918.

Georges Pacy, « Aujourd'hui... Strasbourg ! Cet après-midi, à une heure et demie les troupes françaises entrent dans la capitale alsacienne. Foch, Gouraud, Guillaumat, Albert I^{er} y seront. », *L'Éclair*, 25 novembre 1918.

Georges Pacy, « En lisant Simon le Pathétique par Jean Giraudoux », *L'Éclair*, 3 décembre 1918.

Georges Pacy, « L'aviation n'a détrôné ni le train ni le paquebot », *L'Éclair*, 4 décembre 1918.

Georges Pacy, « Notre aviation militaire doit devenir notre aviation coloniale », *L'Éclair*, 9 décembre 1918. [repris dans *L'Opinion*, Saïgon, 26/2/1919]

Georges Pacy, « Organisons la démobilisation. Ne ruinons pas la France au nom de l'idole *Égalité* », *L'Éclair*, 21 décembre 1918.

Georges Pacy, « Pour l'Université nouvelle », *L'Éclair*, 26 décembre 1918.

1919

Georges Pacy, « De quelle façon la France a compris la propagande. Pour des raisons de mauvaise économie, nous n'avons pas su en tirer tous les bénéfices ; mais son rôle n'est pas terminé... », *L'Éclair*, 4 janvier 1919.

Georges Pacy, « Si j'étais Monsieur Deschamps... », *L'Éclair*, 11 janvier 1919.

Georges Pacy, « Le centimètre de la classe et la fourragère de la paix », *L'Éclair*, 19 janvier 1919.

Georges Pacy, « La puissance intellectuelle de la France est en danger. Il faut démobiliser nos jeunes étudiants », *L'Éclair*, 24 janvier 1919.

Georges Pacy, « 1600 kilomètres de vol au-dessus de la mer. Les deux aviateurs, Coli et Roget, qui ont à deux reprises traversé la Méditerranée en avion, ont atterri en Espagne », *L'Éclair*, 28 janvier 1919.

Georges Pacy, « La défense des droits. Pourquoi s'unissent les anciens combattants », *L'Éclair*, 4 février 1919.

Georges Pacy, « Payons nos universitaires », *L'Éclair*, 8 février 1919.

Georges Pacy, « Sur les salaires d'une balayeuse », *L'Éclair*, 9 février 1919.

Georges Pacy, « En lisant La Peine des hommes, Le Travail invincible par Pierre Hamp », *L'Éclair*, 25 février 1919.

Georges Pacy, « Défendons la beauté de Paris. Quels sont les monuments les plus laids de notre ville ? », *L'Éclair*, 26 février 1919.

Georges Pacy, « En lisant Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles par Colette », *L'Éclair*, 24 mars 1919.

Georges Pacy, « En lisant l'Atlantide par Pierre Benoît », *L'Éclair*, 28 avril 1919.

- Georges Pacy, « Visites à la jeune littérature. Un entretien avec M. Pierre Benoît : souvenirs du passé et projets d'avenir », *L'Éclair*, 22 mai 1919.
- Georges Pacy, « En lisant Colas Brugnion par Romain Rolland », *L'Éclair*, 30 mai 1919.
- Georges Huisman, « De Verdun au Rhin par François de Tesson », *L'Opinion*, 14 juin 1919, p. 549-550.
- Georges Pacy, « Visites à la jeune littérature. Pierre Marc Orlan », *L'Éclair*, 15 juin 1919.
- Maurice Dauteuil, « A travers les régions. Pèlerinage aux villes-cimetières. Là où s'élèvent les villes prospères d'Albert et de Lens, il n'y a plus que ruines et désolation », *L'Éclair*, 24 juin 1919.
- Georges Pacy, « En lisant cette semaine Les nouveaux Oberlé par René Bazin », *L'Éclair*, 26 juin 1919.
- Maurice Dauteuil, « A travers les régions. Dans le Nord ravagé, les terres qui meurent. D'Albert à Lens, les campagnes ne sont plus qu'une steppe désertique », *L'Éclair*, 27 juin 1919.
- Georges Pacy, « La Paix en musique », *L'Éclair*, 29 juin 1919.
- Georges Huisman, « Pour avoir de bons fonctionnaires, il faut les payer. Les salaires de famine des bibliothécaires », *Le Progrès Civique*, 1^{er} juillet 1919, pp. 29-30.
- Georges Pacy, « En lisant Edgar, roman par Henri Duvernois », *L'Éclair*, 9 juillet 1919.
- Georges Pacy, « La crise du goût français », *L'Éclair*, 9 juillet 1919.
- Georges Pacy, « L'Aviateur Navarre s'est tué hier à Villacoublay », *L'Éclair*, 11 juillet 1919.
- Georges Huisman, « Il y a cinq ans... Le C.Q.G à Vitry-le-François », *L'Intransigeant*, 4 août 1919
- Georges Huisman, « Il y a cinq ans... Le C.Q.G à Vitry-le-François », *Le Progrès du Nord et du Pas-de-Calais*, Édition de Lille, 6 août 1919.
- Georges Huisman, « Propos d'un soldat de sept ans. Le nouveau visage des civils », *L'Intransigeant*, 2 septembre 1919.
- Georges Huisman, « Pour rester un grand pays. La misère de nos wagons et de nos gares », *L'Intransigeant*, 24 septembre 1919.
- Georges Huisman, « Quelques mots sur... Celui qui regrette la guerre. », *L'Intransigeant*, s. d., septembre 1919.
- Georges Pacy, « Les Livres nouveaux – Pierre Hamp. Les Métiers blessés », *Vouloir*, septembre 1919, p. 10-11.
- Georges Pacy, « Les Livres nouveaux – S. Herzog, Le Plan de guerre commerciale de l'Allemagne et P. Petit, Les Industries de l'alimentation », *Vouloir*, octobre 1919, p. 9-10.
- Georges Pacy, « Les Livres nouveaux – Les Compagnons, L'Université Nouvelle, tome II. Les Applications de la doctrine », *Vouloir*, novembre 1919, p. 13.
- Georges Pacy, « Les Livres nouveaux – Roland Dorgelès, Le cabaret de la Belle Femme », *Vouloir*, novembre 1919, p. 15-16.
- Georges Huisman, « Il nous faut de nouveaux ministères », *Vouloir*, décembre 1919.

1920

- « Attendre. À la poursuite du temps gagné », *L'Intransigeant*, 18 février 1920.
- « Pour la réorganisation des Départements Ministériels », *Vouloir*, juin 1920, p. 8-9.
- « La France intellectuelle de demain. Bacheliers de 1920. », *L'Intransigeant*, 11 juillet 1920.
- « La France intellectuelle de demain. Bacheliers de 1920. », *Le Réveil de la Côte-d'Or*, 17 juillet 1920.
- « Quelques mots sur... Le Déclin de l'Europe. », *L'Intransigeant*, 14 août 1920
- « Pour avoir des coloniaux, enseignons la géographie coloniale », *La Gazette Coloniale*, 17 août 1920.
- « Pour le travail obligatoire », *Vouloir*, août 1920, p. 10-11.
- « L'Entrée au forum », *Vouloir*, septembre 1920, p. 13.
- « Le Coton et l'A.O.F. », *La Gazette Coloniale*, 15 octobre 1920.
- « Quand nous pourrions exporter des films... La culture française par le cinématographe », *Moniteur de l'exportation*, octobre 1920.
- « Pour le travail obligatoire », *Moniteur de l'exportation*, novembre 1920.
- « Pour l'avenir de la culture française », *Vouloir*, novembre 1920, p. 5-6.
- « Le problème colonial », *Vouloir*, décembre 1920, p. 30.
- « Un témoignage anglais sur l'œuvre du Général Lyautey. », *La Gazette Coloniale*, 28 décembre 1920.

1921

- « Le Problème du charbon », *Moniteur de l'Exportation*, janvier 1921.
- « Pour la France de la paix. Réformer L'Université », *L'Intransigeant*, 25 janvier 1921.
- « Pour le ministère de l'air. Un Lazare Carnot ? », *L'Intransigeant*, 30 janvier 1921.
- « Le Centenaire de l'Ecole des Chartes », *L'Ère nouvelle*, 21 février 1921.
- « Quelques mots sur... Le centenaire de l'Ecole des Chartes », *L'Intransigeant*, 22 février 1921.

- « Le Trésor ignoré des colonies. », *Moniteur de L'Exportation*, mars 1921.
 « La Question Danton », *Revue de Synthèse Historique*, 1921.
 « Les temps héroïques de la cinquième armée (1914-1915) », *Revue Hebdomadaire*, 18 juin 1921.

1922

- « Le centenaire d'Erckmann-Chatrian. La chanson de l'Alsace », *L'Intransigeant*, 24 mai 1922.
 « Erckmann-Chatrian. D'après des documents inédits », *La Revue de France*, 15 juin 1922, p. 770-778.

1923

- « Le Palais Royal des Capétiens », *L'Architecture*, 25 juillet 1923, p. 211-213.

1924

- « L'Histoire de l'Art aux Agrégations », *Bulletin de la Société des professeurs d'histoire et de géographie de l'enseignement public*, janvier 1924.
 « *La civilisation égéenne*, A propos d'un livre récent », *La Revue de France*, 15 janvier 1924, p. 437-440.
 « Notre patrimoine intellectuel. Des Sciences qui meurent », *L'Intransigeant*, 20 janvier 1924.
 « La crise du monde contemporain. Le Bilan d'une année », *L'Information d'Extrême Orient*, Saïgon, 2 février 1924.
 « Les Grands problèmes de notre politique extérieure. Faut-il reprendre les relations avec la Russie ? », *L'Information d'Extrême Orient*, Saïgon, 15 février 1924.
 « Pour la défense du Franc. La terre natale aux enchères », *L'Intransigeant*, 29 février 1924.
 « *L'Evolution de Paris* d'après un livre récent », *La Revue de France*, 15 mars 1924, p. 447-448.
 « Une vue générale sur l'histoire de l'art français jusqu'à la Renaissance », *Revue de Synthèse Historique*, décembre 1924.

1925

- « Discours de M. Georges Huisman, Archiviste-paléographe et Professeur agrégé d'histoire et de géographie », *Bulletin de l'Association des élèves du lycée de Douai*, Douai, 1925, p. 8-12.
 « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, mars-avril 1925, p. 208-216.
 « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 septembre 1925, p. 397-400.
 « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 novembre 1925, p. 396-404.

1926

- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 juillet 1926, p. 398-400.
 « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 août 1926, p. 597-600.
 « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 septembre 1926, p. 399-400.
 « Le Centenaire de la Bourse », *Les Annales politiques et littéraires*, 10 octobre 1926.
 « Haussmann et son Boulevard », *Les Annales politiques et littéraires*, 31 octobre 1926.
 « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 novembre 1926, p.373-379.
 « Le Centenaire des chemins de fer », *Les Annales politiques et littéraires*, 28 novembre 1926.
 « Un grand journaliste européen. Les souvenirs de Henry Wickham Steed », *L'Impartial français*, 28 novembre 1926, p.6.
 « À propos d'un discours de M. Lapie. L'enseignement secondaire est-il en péril ? », *L'Ère nouvelle*, 17 décembre 1926.
 « Etrences de jadis », *Les Annales politiques et littéraires*, 26 décembre 1926.
 « L'enseignement de la démocratie. Quand ferons nous l'école unique ? », *L'Ère nouvelle*, 27 décembre 1926.

1927

- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 1^{er} janvier 1927, p. 188-193
 « À propos de l'école unique. L'indispensable réforme de l'Université », *L'Ère nouvelle*, 11 janvier 1927.
 « Le 21 janvier 1827. La chapelle Expiatoire », *Les Annales politiques et littéraires*, 16 janvier 1927.
 « À travers les Revues historiques », *L'Impartial français*, 25 janvier 1927.
 « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 1^{er} février 1927, p. 572-575.
 « Une loi nécessaire. Il faut défendre nos richesses d'art », *L'Ère nouvelle*, 7 février 1927.
 « La France d'avant-guerre jugée par un Allemand. Les souvenirs de M. Theodor Wolf », *L'Ère nouvelle*, 14 février 1927.

- « Initiatives républicaines. M. de Monzie et la réforme de l'enseignement », *L'Ère nouvelle*, 22 février 1927.
- « A la cour du Roi Soleil. M. Herriot a inauguré, hier, l'Exposition du siècle de Louis XIV à la Bibliothèque nationale », *L'Ère nouvelle*, 24 février 1927.
- « Le Siècle de Louis XIV », *Les Annales politiques et littéraires*, 27 février 1927
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 1^{er} mars 1927, p.170-178.
- « L'Art et la démocratie. A propos du « Musée payant » », *L'Ère nouvelle*, 7 mars 1927
- « Enseignement et Démocratie. Vers la fédération universitaire », *L'Ère nouvelle*, 15 mars 1927.
- « Les débuts de Beethoven à Paris », *Les Annales politiques et littéraires*, 18 mars 1927.
- « La Sorbonne et l'Urbanisme », *L'Impartial français*, 22 mars 1927
- « Libres opinions. Allemagne ou Italie ? », *L'Ère nouvelle*, 23 mars 1927.
- « Pour l'avenir de la démocratie. L'Instruction contre la santé », *L'Ère nouvelle*, 27 mars 1927.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 avril 1927, p. 790-796.
- « Les étapes de la paix. Vers le rapprochement franco-allemand ? », *L'Ère nouvelle*, 15 avril 1927.
- « L'Angleterre et la guerre de 1914. Les mémoires de sir Edward Grey », *L'Ère nouvelle*, 2 mai 1927.
- « Paroles de diplomates », *L'Ère nouvelle*, 10 mai 1927.
- « À travers les revues historiques », *L'Impartial français*, 10 mai 1927.
- « L'Art et la Démocratie », *La lumière*, 14 mai 1927, p. 15.
- « Art et Démocratie », *La lumière*, 28 mai 1927, p. 14.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 1^{er} juin 1927, p. 570-573.
- « Art et Démocratie. Ce que doit être une maison ouvrière », *La Lumière*, 11 juin 1927, p. 14.
- « Le futur palais de la Société des Nations. Un projet français unit à une conception artistique moderne tous les perfectionnements de la technique. Une intrigue diplomatique contre les novateurs », *La Lumière*, 25 juin 1927, p. 13.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 1^{er} juillet 1927, p. 172-175.
- « L'Art aux premiers jours du monde. Des peintres de génie vécurent aux temps préhistoriques », *La Lumière*, 9 juillet 1927, p. 13.
- « On célèbre à Anvers le 350^{ème} anniversaire de Rubens », *La Lumière*, 23 juillet 1927, p. 13.
- « Pablo Picasso, peintre cubiste, est aussi un grand dessinateur classique », *La Lumière*, 30 juillet 1927, p. 13.
- « Discours de M. Huisman, Professeur d'histoire », *Distribution des Prix du Lycée Janson de Sailly - le 13 juillet 1927*, Paris, 1927, p. 1-7.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 juillet 1927, p. 378.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 1^{er} août 1927, p. 563.
- « Une cité-jardin moderne : Frugès. Comment on pourrait donner à la classe ouvrière de belles maisons à bon marché », *La Lumière*, 6 août 1927, p. 13.
- « A la recherche de l'architecture moderne. Une rue nouvelle à Paris », *La Lumière*, 13 août 1927, p. 13.
- « Pèlerinage artistique de vacances. Au pays des Primitifs flamands », *La Lumière*, 20 août 1927, p. 13.
- « Le centenaire du romantisme. 1827 : une année glorieuse pour la peinture française », *La Lumière*, 3 septembre 1927, p. 13.
- « Pour les morts de Verdun. L'ossuaire de Douaumont qui sera inauguré prochainement mettra fin aux scandaleuses profanations des touristes », *La Lumière*, 10 septembre 1927, p. 13
- « Le palais de la Société des Nations », *L'Europe Nouvelle*, 10 septembre 1927, p. 1191.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 septembre 1927, p. 380-384.
- « À la recherche de l'architecture nouvelle. Une exposition de l'habitation à Stuttgart », *La Lumière*, 17 septembre 1927, p. 13.
- « L'esthétique de la ville. Comment tracer la voie triomphale ? », *La Lumière*, 24 septembre 1927, p. 13.
- « L'ossuaire de Douaumont », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} octobre 1927.
- « Où en est l'éducation artistique de la démocratie ? Elle n'a pas fait de progrès sensibles depuis cinquante ans », *La Lumière*, 8 octobre 1927, p. 13.
- « Propos de rentrée. Où en est notre architecture scolaire ? », *La Lumière*, 15 octobre 1927, p. 14.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, 15 octobre 1927, p. 758-760.
- « L'industrie automobile a ses ingénieurs de génie mais elle attend encore ses artistes », *La Lumière*, 29 octobre 1927, p. 13.
- « L'exposition Etienne Moreau-Nélaton résume un siècle de peinture française », *La Lumière*, 12 novembre 1927, p. 13.
- « Propos d'automne. Pour démocratiser l'art des jardins », *La Lumière*, 26 novembre 1927, p. 14.

- « Les derniers primitifs. Pourquoi convient-il d'admirer l'art nègre ? », *La Lumière*, 10 décembre 1927, p. 14.
- « À travers l'actualité historique », rubrique Questions d'histoire, *La Revue de France*, 15 décembre 1927, p. 760-764.
- « Visages d'aujourd'hui. L'art moderne sait-il peindre nos contemporains ? », *La Lumière*, 24 décembre 1927, p. 15-16.
- « Une défaite de l'esprit nouveau. Le palais de la Société des Nations sera construit dans un style périmé », *La Lumière*, 31 décembre 1927, p. 14.

1928

- « Indications bibliographiques pour l'agrégation féminine : histoire de l'art », *Bulletin de la Société des professeurs d'histoire et de géographie de l'enseignement public*, janvier 1928.
- « Paris et ses Gratte-ciel. Faut-il reconstruire le Centre ou aménager la Banlieue ? », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} janvier 1928, p. 27-29.
- « Un beau livre de M. Victor Basch sur le Titien », *La Lumière*, 14 janvier 1928, p. 15.
- « La Réforme administrative », *Les Échos*, 22 janvier 1928, p. 66-67.
- « L'exposition de la Révolution française à la Bibliothèque », *La Lumière*, 29 janvier 1928, p. 15.
- « La Révolution à la Bibliothèque nationale », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} février 1928, p. 129-130.
- « D'Eugène Delacroix à Gustave Courbet – deux expositions », *La Lumière*, 14 février 1928, p. 15
- « Les Balkans face à l'Italie », *La Lumière*, 18 février 1928, p. 6.
- « Aux jardins du Musée Rodin », *La Lumière*, 25 février 1928, p. 13.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, mars 1928, p. 178-185.
- « Une exposition rétrospective de Camille Pissarro, l'un des maîtres de l'impressionnisme (1830-1903) », *La Lumière*, 10 mars 1928, p. 15.
- « Les conférences de la Bibliothèque nationale - Paris sous la Révolution », *La Lumière*, 17 mars 1928, p. 10.
- « La vie parisienne au XVIII^{ème} siècle au Musée Carnavalet », *La Lumière*, 24 mars 1928, p. 15.
- « Au Musée Carnavalet. La vie parisienne au XVIII^{ème} siècle », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} avril 1928, p. 327-330.
- « On va célébrer ce mois à Nuremberg le quatrième centenaire d'Albert Dürer », *La Lumière*, 7 avril 1928, p. 15.
- « Chaque fois que la France a voté à droite elle l'a chèrement payé », *La Lumière*, 14 avril 1928, p. 10.
- « Une visite à Jean-Julien Lemordant », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 avril 1928, p. 377-379.
- « L'indispensable ministère de l'Air », *La Lumière*, 28 avril 1928, p. 10.
- « La plus émouvante des vies romancées : Maurice Utrillo et son calvaire », *La Lumière*, 28 avril 1928, p. 15.
- « La leçon d'Edouard Manet », *La Lumière*, 12 mai 1928, p. 15.
- « Que se passe-t-il en Chine ? », *La Lumière*, 19 mai 1928, p. 10.
- « Art et démocratie. Au salon des artistes décorateurs », *La Lumière*, 2 juin 1928, p. 15.
- « Les enquêtes de *La Lumière* : La question de la radiodiffusion pose un problème intellectuel, social et moral », *La Lumière*, 9 juin 1928, p. 13.
- « Les enquêtes de *La Lumière* : La radiodiffusion. Faut-il souhaiter le monopole d'État ? », *La Lumière*, 16 juin 1928, p. 12.
- « Une nouvelle exposition à la Bibliothèque nationale : Enseignes et Réclames d'autrefois », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 Juin 1928, p. 577-579.
- « Caen, cité de Guillaume le Conquérant », *Revue Illustrée des Chemins de Fer de l'État*, juin 1928, p. 1-5.
- « En Amérique, avant la découverte de Christophe Colomb, fleurissait un art original et magnifique », *La Lumière*, 30 juin 1928, p. 15.
- « Notre enquête sur la radiodiffusion. Pour ou contre le poste Paris P.T.T. », *La Lumière*, 7 juillet 1928, p. 11.
- « L'exposition actuelle du Jeu de Paume nous a permis de découvrir la peinture danoise », *La Lumière*, 7 juillet 1928, p. 11.
- « A propos du Palais de la Société des Nations », *La Lumière*, 28 juillet 1928, p. 16.
- « La Toile de Jouy aux Musée Galliera », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} Août 1928, p. 129-131.
- « Art et démocratie. Un concours international de dessins d'enfants », *La Lumière*, 4 août 1928, p. 15.
- « Notre enquête sur la radiodiffusion. Le projet du gouvernement tend uniquement à faire argent de la radiodiffusion », *La Lumière*, 11 août 1928, p. 7.

- « Notre enquête sur la radiodiffusion. Après la vénalité de la presse, verrons-nous celle de la radiodiffusion ? », *La Lumière*, 18 août 1928, p. 7.
- « Notre enquête sur la radiodiffusion. Les usagers de la radiodiffusion sont-ils taillables et corvéables à merci ? », *La Lumière*, 1^{er} septembre 1928, p. 12.
- « L'Art de la Renaissance aux portes de Paris », *La Revue de la Femme*, septembre 1928
- « Commerce, police et fisc... », *Le Petit Radio*, 8 Septembre 1928.
- « Après la vénalité de la presse, verrons-nous celle de la Radiodiffusion ? », *Le Petit Radio*, 15 Septembre 1928.
- « La Vie à Compiègne aux temps de Louis-Philippe et Napoléon III », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 septembre 1928, p. 271-273.
- « Une fois de plus, c'est la routine qui a imposé sa loi dans le concours pour les nouvelles monnaies d'or et d'argent », *La Lumière*, 15 septembre 1928, p. 15.
- « Un ministre de l'Air, c'est bien, un ministère de l'Air, ce serait encore mieux... », *La Lumière*, 22 septembre 1928, p. 11.
- « La bataille pour le Ministère de l'Air », *La Lumière*, 29 septembre 1928, p. 14.
- « À travers l'actualité historique : trente livres d'histoire de l'art », *La Revue de France*, octobre 1928, p. 562-568
- « Le nouveau visage de Paris : Esthétique et Urbanisme », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 octobre 1928, p. 367-369.
- « Après le congrès de Prague. Comment les différentes nations conçoivent l'art populaire », *La Lumière*, 10 novembre 1928, p. 13.
- « Le quatrième centenaire de Paul Véronèse », *La Lumière*, 24 novembre 1928, p. 14.
- « L'exposition Lucien Laforgue », *La Lumière*, 27 décembre 1928, p. 11.
- « Chez Brandt », conférence le 13 décembre 1928, *Conferencia*, 1928-1929, p. 616-623.

1929

- « Réflexions sur la réforme de l'État », *État Moderne*, janvier 1929, p. 28-34.
- « La grande misère de nos bibliothèques publiques », *La Lumière*, 5 janvier 1929, p. 10.
- « L'avenir de l'architecture contemporaine », *La Lumière*, 26 janvier 1929, p. 13.
- « Une nouvelle exposition à la Nationale : les plus belles reliures de nos bibliothèques », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} février 1929, p. 128-129.
- « L'architecture moderne et sociale avant tout », *La Lumière*, 9 février 1929, p. 13.
- « La Comédie du Luxembourg. La démocratie doit organiser ses Musées », *La Lumière*, 23 février 1929.
- « Vlaminck », *La Lumière*, 16 mars 1929.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, avril 1929, p. 739-744.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, mai-juin 1929, p. 180-187.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, juillet 1929, p. 369-379.
- « Le XVIII^{ème} siècle aux Champs ... et à Bagatelle », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 juillet 1929.
- « Questions d'Histoire : le 14 juillet par Henri Béraud », *La Revue de France*, 15 Juillet 1929, p. 369-373.
- « De Curaçao à Erromango », *Gringoire*, vendredi 9 août 1929, p. 11
- « Le nouveau projet de statut de la radiodiffusion ne reflète pas les aspirations de la démocratie moderne », *La Lumière*, 9 août 1929, p. 12.
- « Le statut de la radiodiffusion. Comme le musée et la bibliothèque, la T.S.F. doit contribuer à l'éducation populaire », *La Lumière*, 17 août 1929.
- « Programme d'une culture moderne par la radiodiffusion », *La Lumière*, 24 août 1929, p. 13.
- « La France est en retard sur les autres pays pour l'organisation des bibliothèques populaires », *La Lumière*, 15 septembre 1929, p. 6.
- « Une Exposition de la Troisième République », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 septembre 1929.
- « Les Beaux-Arts. La III^e République à Versailles », *Comedia*, 16 septembre 1929.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, octobre 1929, p. 751-759.
- « Pour relever le niveau intellectuel du pays, il faut réorganiser les bibliothèques », *La Lumière*, 12 octobre 1929, p. 12.
- « La peinture nègre inconnue. Kalifala Sidibé », *La Lumière*, 2 novembre 1929, p. 11.
- « A propos du récent congrès de la radiodiffusion. Il faut assurer la liberté de la radiodiffusion contre les mercantis et trafiquants du microphone. », *La Lumière*, 23 novembre 1929, p. 12.
- « À la maison de J.-J. Lemordant », conférence le 23 novembre 1929, *Conferencia*, 1929-1930, p.145-157.
- « Un grand amateur d'art », conférence le 25 janvier 1930, *Conferencia*, 1929-1930, p. 505-513.

1930

- « L'Urbanisme en Hollande », cycle « Les grands problèmes de l'urbanisme moderne et le paysage des villes », Office d'Enseignement par les Musées, Palais du Louvre, *L'Architecture et Les Beaux-Arts*, Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1930.
- « Variétés. L'Empereur des profiteurs », *Gringoire*, 3 janvier 1930.
- « Le difficile problème de l'aviation commerciale. L'erreur du projet gouvernemental », *La Lumière*, 18 janvier 1930, p. 13.
- « Le difficile problème de l'aviation commerciale. Les remèdes qu'il faut avoir le courage d'appliquer. », *La Lumière*, 8 février 1930, p. 12.
- « Il faut défendre l'État et faire respecter ses droits, *La Lumière*, 1^{er} mars 1930, p. 11.
- « Sur l'utilité de l'Art régional », *Le Dessin*, Paris, n°11, mars 1930, p. 645-651.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, avril 1930, p. 545-555.
- « Variétés. La Criminelle mystérieuse », *Gringoire*, 4 avril 1930.
- « Il faut défendre l'Institut de Coopération intellectuelle », *La Lumière*, 12 avril 1930, p. 16.
- « La Commission de la lecture publique n'a émis que des vœux platoniques », *La Lumière*, 26 avril 1930, p. 11.
- « Valmondois. À l'école primaire », *L'Écho pontoisien régional*, 22 mai 1930.
- « Un clerc qui n'a pas trahi. La vie tumultueuse de Loutreuil, grand peintre méconnu », *La Lumière*, 24 mai 1930, p. 13.
- « Un grand génie révolutionnaire. L'exposition Delacroix constitue un grand enseignement », *La Lumière*, 12 juillet 1930, p. 5.
- « Variétés. Un Homme à poigne », *Gringoire*, 25 juillet 1930.
- « C'est une belle leçon qui se dégage de l'exposition des décorateurs allemands au Grand Palais », *La Lumière*, 9 août 1930, p. 13.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, septembre 1930, p. 376-388.
- « La démocratie veut l'école unique », *La Lumière*, 6 septembre 1930, p. 10.
- « Pourquoi nos pilotes continuent à se tuer », *La Lumière*, 13 septembre 1930, p. 3.
- « Dans tous les domaines, le ministère de l'Air a fait faillite ! », *La Lumière*, 27 septembre 1930.
- « Le Grand État-Major ne croit pas à l'aviation, mais à la cavalerie », *La Lumière*, 11 octobre 1930, p. 11.
- « À travers l'actualité historique », *La Revue de France*, novembre-décembre 1930, p. 174-182.
- « Variétés. L'heure de Bazaine », *Gringoire*, 12 décembre 1930.
- « Ô Femme, qui donc es-tu ? Et ta maison », conférence de MM. Georges Huisman et Robert Mallet-Stevens le 20 février 1931, *Conferencia*, 1930-1931, p. 482-498.
- « L'Atelier d'André Boll », conférence de MM. Georges Huisman et André Boll le 21 février 1931, *Conferencia*, 1930-1931, p. 608-620.

1931

- « Histoire et Géographie au baccalauréat », *Les Nouvelles littéraires*, 10 janvier 1931.
- « Sur un nouveau traité d'archéologie française. », *Les Nouvelles littéraires*, 14 mars 1931, p. 8.

1932

- « Le Président Doumer au travail », *Revue Politique et Parlementaire*, n° 451, 10 juin 1932, p. 401-408.
- « La vie chère. Une lettre de M. Huisman au préfet de Seine-et-Oise », *L'Écho pontoisien régional*, 1^{er} décembre 1932.

1933

- « Adieux aux fortifications de Paris », *L'Illustration*, 14 janvier 1933, p. 51-54. [aquarelles de Henry Cheffer]
- « Camille Jullian », *Les Annales politiques et littéraires*, 22 décembre 1933.

1934

- « Allocution de Monsieur Georges Huisman, Inspecteur général, pour la remise des insignes de la Légion d'honneur à Mlle Detchebarne, professeur au lycée le 29 novembre 1933 », *Bulletin mensuel de l'Association amicale des Anciennes élèves du Lycée Molière*, Paris, décembre 1933-janvier 1934.
- « Allocution de Monsieur Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, *Distribution solennelle des Prix du Lycée Montaigne – le 12 juillet 1934*, Paris, 1934, p. 11-13.

« Étienne Riché (1883-1934). L'aviateur de la Grande Guerre », *publication non identifiée*, Charleville, 1934.

1935

« Les Arts à l'Exposition de Bruxelles », *Art et Décoration*, hors-série, Paris, 1935.

« François II Rakoczi et la France », discours de Georges Huisman à la cérémonie commémorative du 3 juin 1935 au château de Versailles, *Revue des études hongroises*, 1935.

« Allocution prononcée le 30 juin par M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts à la distribution des récompenses du Salon des Artistes Français », *La Betterave*, 25 octobre 1935.

« Discours de Monsieur Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts », *Distribution solennelle des Prix du Lycée Janson de Sailly – le 13 juillet 1935*, Paris, 1935, p.1-4.

« Discours sur le Salon », *Art et Artisanat*, Paris, 15 juillet 1935, p. 6-7.

« Henry de Jouvenel, défenseur de la culture française », *La Revue des Vivants*, Paris, n°11-12, nov.-déc. 1935, p. 1719-1721.

1936

« Survie de l'art du Moyen Age », introduction au Congrès archéologique de France de 1934 à Paris, *Société Française d'Archéologie*, 1936, p. 1-7.

« Discours de Georges Huisman, nouveau président de *La Betterave* », *La Betterave*, 15 janvier 1936.

« Discours de Georges Huisman, président de *La Betterave* à l'occasion de la nomination de deux ministres du Nord-Pas de Calais : Mr. Nicolle, ministre de la santé et Mr. Thellier, ministre de l'agriculture », *La Betterave*, 25 mars 1936.

« Prestige français – l'art, le théâtre et la musique », *Beaux-Arts*, 15 mai 1936.

« Discours de Georges Huisman, président de *La Betterave* à l'occasion de la nomination d'un commandeur et trois officiers de la Légion d'honneur du Nord », *La Betterave*, 25 mai 1936.

« La Restauration de Versailles », *L'Illustration*, 11 juillet 1936, p. 337-338.

« Discours de Georges Huisman, président de *La Betterave* en l'honneur de Jean Perrin, sous-secrétaire d'État à la Recherche scientifique et du général Gamelin chef de l'état-major français », *La Betterave*, 26 décembre 1936.

1937

« L'Architecture », *La France*, hors-série du Commissariat général au Tourisme, Paris, éd. de l'Atlantique, 1937.

Préface, « Numéro spécial consacré à La Rétrospective de l'Art français », *L'Amour de l'art*, mars 1937.

« Pour une renaissance du sentiment esthétique », *Beaux-Arts*, 7 mai 1937.

Avant-propos « L'École nationale supérieure des Beaux-Arts », *Bulletin de la Grande Masse*, édition spéciale de la Grande Masse au profit de sa caisse de secours, Paris, 1937, 32 p. [Avant-propos de Georges Huisman. Historique par Louis Hourticq. L'école actuelle par Emmanuel Pontremoli. Du Tibre à la Seine par Paul Landowski].

« Discours prononcé par M. Huisman le 19 avril 1937 à l'occasion de la pose de la première pierre du pavillon de la Grande Masse à l'Exposition de 1937 », *Bulletin de la Grande Masse*, Paris, mai 1937, p. 1256.

« Nouveaux rapports de l'art et de l'État », *Europe*, juin 1937, p. 145-172.

« Les rapports de l'Art et de l'État 1. », conférence de la salle Pleyel 19 avril 1937, *Bulletin de la grande masse de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, juin 1937, p.1274-1278.

« Les rapports de l'Art et de l'État 2. », conférence de la salle Pleyel 19 avril 1937, *Bulletin de la grande masse de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, juillet 1937, p. 1288-1295.

Préface à l'Exposition de 1937, *L'Art et les Artistes*, n° 179, juillet 1937.

« À la mémoire d'Albert Roussel », *Revue musicale*, numéro spécial, novembre 1937.

1938

Avant-propos, *Travaux du 1^{er} congrès international de folklore*, École du Louvre : Congrès international du 23 au 28 août 1937, Paris, Publication du Département et du Musée national des Arts et Traditions populaires, Paris, 1938.

« Une exposition de l'Association Florence Blumenthal vient d'être inaugurée à New-York », *Beaux-Arts*, 4 février 1938.

« Hommage à Despiou », *La Renaissance*, n° 3, juin 1938, p. 3

- « Pour une réforme de l'Enseignement des Beaux-Arts – L'opinion de M. Georges Huisman, Directeur Général des Beaux-Arts », interview de Waldemar George, *Beaux-Arts*, 29 juillet 1938.
- « Le film français à Venise », *Le Nouveau Film*, numéro spécial à l'occasion de l'exposition internationale d'art cinématographique, Venise, août 1938.
- « Les Hommes, les Idées, les Œuvres – Sur l'Histoire de l'Art », *Beaux-Arts*, 23 décembre 1938.

1939

- « L'Art Vivant », *Beaux-Arts*, 20 janvier 1939.
- « La première exposition de l'Association Blumenthal à Bruxelles – La Fondation américaine pour la pensée et l'art français », *Beaux-Arts*, 5 mai 1939.
- « Pour ceux qui sont partis », *Beaux-Arts*, 15 novembre 1939.

1940

- « Antral », *Beaux-Arts*, 15 janvier 1940.

1946

- « Paris et ses théâtres », *La Porte ouverte*, n° 2, 1946.
- « Festival international du cinéma », *La Porte ouverte*, n° 4, 1946.
- « Position du cinéma », *Style en France*, juillet-août-septembre 1946, p. 1-6.
- « Cinéma », *Masques*, 1946, n. p.
- « Les Subventionnés », *Masques*, numéro spécial Théâtre, 1946-47, n. p.

1947

- « Le Problème de l'Art abstrait », *Style en France*, février-mars 1947, p. 1-5.

1948

- « Le Cinéma français, instrument de culture mondiale », *Cahiers français d'information*, Paris, n°111, 1^{er} juillet 1948, p. 1-3.

1949

- « Quand les blancheurs du lin inspirent les grands peintres », *Fleur bleue. La revue du lin*, juin 1949.

1950

- « Les Pierres de Paris », *L'Art belge*, Bruxelles, 1950.

1951

- « Les conférenciers parisiens... », *Les Amitiés Françaises de La Louvière*, 30^e anniversaire, mai 1951, n.p.
- « À propos de quatre films récents », *Glans*, Cahiers de l'amitié franco-néerlandaise, n°18, mai-juin 1951.

1952

- « À propos des rapports de l'Art et de l'État », *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses amis et ses disciples*, Paris, Librairie Nizet, 1952, p.125-127.
- « Les Livres d'Histoire », *Hommes et Mondes*, avril 1952, p. 618-623.

1953

- « Commémoration du président Doumer : après vingt ans », discours prononcés le 2 nov. 1952 par Henri Berr, Georges Huisman et l'Amiral Bigot, *Centre international de synthèse*, Paris, 1953.
- « Bernard Berenson. À propos d'un livre récent : Esthétique et Histoire des Arts visuels », *Revue d'esthétique*, Paris, juillet-décembre 1953, p. 291-310.
- « À travers un siècle d'Histoire contemporaine », *Hommes et Mondes*, juin 1953, p. 406-411.
- « Le rayon de l'Histoire de l'Art », *Hommes et Mondes*, décembre 1953, p. 93-99.

1954

- « Livres d'histoire », *Hommes et Mondes*, mai 1954.

1955

« Naissance d'un art », *Amitiés France-Israël*, décembre 1955-janvier 1956, p.18-19.
« Livres d'histoire », *Hommes et Mondes*, février 1955.

1956

« Pétain, De Gaulle, Grandval », *Les Lettres françaises*, 25 juillet - 1^{er} août 1956.
« L'existence d'Israël est le problème par excellence de la moralité de notre temps », *La Revue du FSJU*, octobre 1956, p. 26.
« Croisière à Bâtons rompus », *France-URSS*, octobre 1956.

1957

« Lectures sur l'Histoire du Moyen Âge », *Les Lettres françaises*, 27 décembre 1956 – 2 janvier 1957.
« La bataille de la vérité », *Les Lettres françaises*, 11 octobre 1957.
« Lucien Febvre », *Les Lettres françaises*, 11 octobre 1957.
« Madame Roland, une grande laïque du XVIII^{ème} siècle », *Cahiers Laïques*, Cercle Parisien de la Ligue française de l'Enseignement, Paris, janvier - février 1957, p. 5-23.

V. MONOGRAPHIES FAMILIALES

COLLECTIF, *Georges Huisman par quelques-uns de ses amis*, La Rochelle, Impr. de l'Ouest, 1960, 232 p.
HUISMAN Marcelle, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, s.d., tapuscrit en 2 vol., 198 p.
HUISMAN Marcelle George, *J'ai un bel avenir derrière moi*, Paris, Éditions du Platane, 1994, 268 p.
HUISMAN Denis, *La Rage de communiquer. Entretiens avec Pierre Boncenne*, Paris, Bourin, 2006, 238 p.
HUISMAN Denis, MAUDUIT Jean, *Une Faim si dévorante*, Paris, Picollec, 2009, 319 p.
HUISMAN Denis, HUISMAN Bruno, *Georges Huisman (1889-1957) In memoriam...*, Paris, 2007, 78 p.

Une série d'entretiens accordés régulièrement par Denis Huisman (deux fois par an de 2009 à 2014).

VI. MÉMOIRES de Fonctionnaires du ministère de l'Éducation nationale

a. Ministres de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts (y compris son représentant sous le régime de Vichy)

CARCOPINO Jérôme, *Souvenirs de sept ans. 1937-1944*, Paris, Flammarion, 1953, 702 p.
MONZIE (de) Anatole, *Ci-devant*, Paris, Flammarion, 1941, 295 p.
ROUSTAN Mario, *Hitler éducateur. Racisme ou démocratie, dressage ou liberté ?*, Paris, Fernand Nathan, 1935, 192 p.
ROUSTAN Mario, *Étapes sur la route*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1937, 184 p.
ZAY Jean, *Souvenirs et Solitude*, Paris, 1945, rééd. Le Rœulx, Éd. Talus d'Approche, 1987, nouv. éd. de poche, Paris, Belin, 2010, 565 p.

b. Directeurs des Beaux-Arts (y compris son représentant sous le régime de Vichy)

BLANC Charles, *Les Artistes de mon temps*, Paris, 1875, 556 p.
CHENNEVIERES (de) Philippe, préface par Jacques Foucart et Louis-Antoine Prat, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, Arthena, 1979. Édition réalisée à partir du texte d'origine tiré à part et publié par la revue *L'Artiste*, Paris, 1883-1889.
HAUTECŒUR Louis, *Les Beaux-Arts en France – Passé et Avenir*, Paris, Éd. Picard, 1948, 343 p.
LARROUMET Gustave, *L'Art et l'état en France*, Paris : Hachette, 1895, 370 p.
LÉON Paul, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon. Souvenirs*, Paris, Albin-Michel, 1947, 302 p.

c. Fonctionnaires de l'Administration des Beaux-Arts ou des institutions culturelles publiques, dont le mandat fut en partie contemporain de celui de Georges Huisman.

BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Bruxelles, Desoer, 1967, 299 p.
BAZIN Germain, *Souvenirs de l'exode du Louvre. 1940-1945*, Paris, Éd. Somogy, 1992, 138 p.
BIZARDEL Yvon, *Sous l'Occupation. Souvenirs d'un conservateur de musée*, Paris, Calman-Lévy, 1964, 260 p.
CASSOU Jean, *Une vie pour la liberté*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1981, 322 p.
ERLANGER Philippe, *La France sans étoile. Souvenirs de l'avant-guerre et de l'Occupation*, Paris, Plon, 1974, 356 p.

- HUMBERT Agnès, *Notre Guerre : Journal de Résistance 1940-1945*, Paris, Emile Paul Frères, 1946 & Éd. Points Seuil, 2010, 344 p.
- HUYGHE René, *De Léonard à Picasso. Une Vie pour l'art*, Paris, Éd. de Fallois, 1994, 260 p.
- LADOUÉ Pierre, *Et Versailles fut sauvé. Souvenirs d'un conservateur 1939-1941*, Paris, Lefebvre, 1960, 104 p.
- MAZAURIC Lucie, *Ma Vie de château*, Paris, Perrin, 1967, 261 p.
- REY Robert, *La Peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, P.U.F., « Que sais-je », n°28, 1941, 127 p.
- SALLES Georges, *Au Louvre, scènes de la vie des musées*, Paris, Domat, 1950, 253 p.
- SCHOMMER Pierre, *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, Paris, Éditions du CTHS, 2014, 391 p.
- VALLAND Rose, *Le Front de l'art : défense des collections françaises : 1939-1945*, Plon, Paris, 1961, 263 p., nouvelle édition RMN-Grand Palais, 2014, 383 p.

VII. LES REVUES et MAGAZINES d'ART

On trouve ci-dessous la liste des revues spécialisées systématiquement dépouillées pour la période 1934-1940. Des références complémentaires apparaissent dans le corps de la thèse sans qu'il y ait eu un balayage complet de leurs publications sur la période. Pour le descriptif des revues d'art, on renvoie à l'ouvrage de référence :

Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Aix-Marseille, Presse universitaire de Provence, nouv. éd., 2014, p. 361.

L'Amour de l'art, mensuel. Rédaction en chef : René Huyghe assisté de Germain Bazin, Michel Florisoone à partir de 1938.

L'Art et les artistes, mensuel. Direction : Madeleine A. Dayot, (fondateur Armand Dayot).

L'Art vivant. Direction : Jacques Guenne.

Beaux-Arts, hebdomadaire, dirigé par Georges Wildenstein, rédaction en chef : Raymond Cogniat.

Comœdia, quotidien. Rédaction en chef Jean de Rovera.

Bulletin des Musées de France, mensuel. RMN, Rédaction en chef : Paul Vitry.

Mouseion, revue internationale de muséographie éditée par l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI), Paris.

Autres

Enquête de VU. Voir Danielle LEENAERTS, *Petite Histoire du magazine VU*, Bruxelles, Ed. Peter Lang, 2010.

Jean GALLOTTI, « Que feriez-vous si vous aviez à organiser l'Exposition de 1937 ? Entretiens avec MM. Fernand LEGER, LE CORBUSIER, Raymond LOPEZ », *VU*, N° 387, Paris, 14 août 1935, p. 1102-1103.

Jean GALLOTTI, « Que feriez-vous si vous aviez à organiser l'Exposition de 1937 ? Entretiens avec MM. PROST, ALBERT LAPRADE, PAUL COLIN », *VU*, N° 388, Paris, 21 août 1935, p. 1129.

Jean GALLOTTI, « Que feriez-vous si vous aviez à organiser l'Exposition de 1937 ? Entretiens avec MM. Christian ZERVOS, CASSANDRE, BURGNET et Mme de VILMORIN », *VU*, N° 389, Paris, 28 août 1935, p. 1147-1148.

Match

« Sorbonne plage », *Match*, août 1939, p. 34-39

Enquête de la BBC.

John Maynard Keynes, « Art and the State – I », *The Listener*, 26 août 1936.

Nicolay Milyutin, « Art and the State – II. Russia », *The Listener*, 2 septembre, 1936.

Georges Duthuit, « Art and the State – III. France », *The Listener*, 9 septembre 1936.

Hans Hinkel, « Art and the State – IV. Germany », *The Listener*, 16 septembre 1936.

Lewis Mumford, « Art and the State – V. America », *The Listener*, 7 octobre 1936.

Fillippo Tommaso Marinetti, « Art and the State – VI. Italy », *The Listener*, 14 octobre 14, 1936.

Clive Bell, « The Failure of State Art », *The Listener*, 21 octobre 1936.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE PROBLÉMATISÉE

Notice biographique nominative dans :

Dictionnaire national des contemporains, Nath Imbert (dir.), Paris, Les éditions Lajeunesse, t. 3, 1939.

Dictionnaire biographique des membres du Conseil d'État, Paris, Fayard, 2004.

L'Art en Guerre, catalogue d'exposition sous la dir. de Laurence Bertrand-Dorléac et Jacqueline Munck, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris – Paris musées, 2012.

Dictionnaire de la critique d'art à Paris (1890-1969), Claude Schvalberg (dir.), Paris, PUR, 2014.

I. Histoire culturelle : politiques culturelles, intellectuels, relations internationales

Philippe Poirrier, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles. France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1999.

Dictionnaire des politiques culturelles françaises depuis 1959, Larousse - Éditions du CNRS, Paris, 2001.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, BECKER Annette, *1914-1918. Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, 398p.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 146 p.

ARBUS André, *Notice sur la vie et les travaux de Robert Rey (1888-1964)*, lue à l'occasion de son installation comme membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, séance du 19 mai 1965, Paris, Firmin-Didot, 1965, 15 p.

BARROT Olivier, ORY Pascal (dir.), *Entre deux-guerres, la création française 1919-1939*, Paris, Bourin, 1990, 631 p.

BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques, GURAL Pierre, TERROU (Fernand), *L'Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

BERL Emmanuel, *La fin de la III^e République*, Paris, Folio, 2007, 468 p.

BERSTEIN Serge, *Histoire du parti radical*, Paris, Presses universitaires des sciences politiques, 2 vol. 1980-1982.

BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle – II. 1930-1958*, Paris, Editions Complexe, 1991, édition de poche Perrin, 2009, 399 p.

BIRNBAUM Pierre, *Les fous de la République. Histoire politique des Juifs d'Etat de Gambetta à Vichy*, Paris, 1^{ère} éd. Fayard, 1992, Points Seuil, 503 p.

BLOCH Marc, *L'Étrange défaite*, 1946, nouvelle édition Gallimard, Paris, « folio », 1990, 326 p.

BOCCHINO Joëlle, *Robert Rey : historien et critique d'art*, Université Paris-Nanterre, mémoire de DEA Art contemporain, 1993-1994.

CALLU Agnès, *Gaëtan Picon (1915-1976), Esthétique et culture*, Paris, Honoré Champion, 2011, 714 p. [Préface de Jean Sirinelli et postface d'Yves Bonnefoy]

CARLE Christophe, *La République des Universitaires 1870-1940*, Paris, Seuil, 1994, 507 p.

CASSOU Jean, *Une vie pour la liberté*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1981, 322 p.

CASSOU Jean, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Éditions de Minuit clandestines, 1944, nouvelle édition Folio poésie, 1995, 192 p.

CARCOPINO Jérôme, *Souvenirs de sept ans. 1937-1944*, Paris, Flammarion, 1953, 702 p.

CHANET Jean-François (introduction), « Lucien Febvre et l'Encyclopédie française », *Cahiers Jaurès*, janvier-juin 2002, 160 p.

CHATRIOT Alain, « La lutte contre le « chômage intellectuel » : l'action de la Confédération des Travailleurs Intellectuels (CTI) face à la crise des années trente », *Le Mouvement Social*, n° 214, Paris, La découverte, 2006, p.77-91.

CHAVARDES Maurice, *Un ministre éducateur : Jean Zay*, Col. Mémoires et Documents scolaires, Paris, Institut Pédagogique National, 1965.

CLAIR Jean (dir.), *Les années 30 – La fabrique de « l'Homme nouveau »*, Paris, Editions Gallimard, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2008, 395 p.

COCHET François, GENÉT-DELACROIX Marie-Claude, TROCMÉ Hélène (dir.), *Les Américains et la France 1917-1947*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, 262 p.

- COMPAGNON Antoine, *Le Cas Bernard Fajó : du collège de France à l'indignité nationale*, Paris, Gallimard, 2009, 208 p.
- CORDIER Daniel, *Alias Caracalla*, Paris, Gallimard, 2009, 931 p.
- CORNICK Martyn, "War, Culture and the British Royal Visit to Paris, July 1938", *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n° 4, 2011, p. 151-162.
- CRÉMIEUX-BRILHAC Jean-Louis, *Georges Boris, trente ans d'influence – Blum, de Gaulle, Mendès-France*, Paris, Gallimard, 2010, 460 p.
- CREPPELLE Jean-Paul, *La Folle époque*, Paris, Hachette, 1968, 286 p.
- DENIZOT Marion, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture (1946–1952)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2005, 287 p.
- DOSTALER Gilles, *Keynes et ses combats*, Paris, Albin Michel, 2009, 505 p.
- DORGELES Roland, *Bouquet de Bohème*, Paris, Albin Michel, 1947, Le livre de poche, 1972, 380 p.
- DULPHY Anne, LÉONARD Yves et MATARD-BONUCCI Marie-Anne (dir.), *Intellectuels, artistes et militants : le voyage comme expérience de l'étranger*, Bruxelles Bern Berlin, PIE Peter Lang, 2009, 295 p.
- ERLANGER Philippe, *La France sans étoile. Souvenirs de l'avant-guerre et de l'Occupation*, Paris, Plon, 1974, 356 p.
- FAUCHEREAU Serge, « Les années 1936 », in *La Querelle du Réalisme*, réédition préfacée, Paris, Ed. du Cercle d'Art, 1987.
- FERNANDEZ Dominique, *Ramon*, Paris, Grasset, 2008, Le Livre de poche, 2010, 761 p.
- FOULON Charles-Louis (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Paris, Editions Complexe, 2004, 443 p.
- FOULON Charles-Louis, *André Malraux, ministre de l'irrationnel*, Paris, Gallimard, 2010, 507 p.
- FRAIXE Catherine, PICCIONI Lucia, POUPAULT Christophe (dir.), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles Bern Berlin, P.I.E. Peter Lang, 2014, 330 p.
- La France sous le gouvernement Daladier 1938-1939 - 1 & 2*, Actes du Colloque de la Fondation nationale des Sciences Politiques 4-6 décembre 1975, Paris, FNSP, 1977-1978
- FRANCK Robert (dir.), « Images et imaginaire dans les relations internationales depuis 1938 », *Les Cahiers de L'IHTP*, Paris, n° 28, juin 1994.
- FUMAROLI Marc, *L'État culturel – Essai sur une religion moderne*, Paris, Ed. de Fallois, 1992, nouvelle édition Hachette-Le livre de poche, 2003, 410 p.
- GENÉT-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République – Le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.
- GENÉT-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n° 93, p. 39-50
- GENÉT-DELACROIX Marie-Claude, « Le mécénat artistique américain d'après les archives de Paul Léon (1919-1933) » in COCHET François, GENÉT-DELACROIX Marie Claude, TROCMÉ Hélène, *Les Américains et La France 1917-1947. Engagements et Représentations*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, p. 64-73.
- GENÉT-DELACROIX Marie-Claude, « Les interactions et les échanges artistiques Paris-Province à partir de la prosopographie du Conseil Supérieur des Beaux-Arts (1875-1914) », in HOUSSIAS Laurent et LAGRANGE Marion (dir.), *Marché(s) de l'art en province, (1870-1914)*, Bordeaux, Cahiers du Centre François-Georges Pariset, n°8, 2010, p. 126-141.
- GENÉT-DELACROIX Marie-Claude, « La reconnaissance officielle des Impressionnistes (1865-1925) : art français ou art moderne? », in COUSINIE F., *L'impressionnisme du plein air au territoire*, Mont Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 55-66.
- GUIRAUD Jean-Michel, *La Vie intellectuelle et artistique à Marseille à l'époque de Vichy et sous l'Occupation : 1940-1944*, CRDP, 1987, 356 p.
- HAUTECŒUR Louis, *Les Beaux-Arts en France – Passé et Avenir*, Paris, Éd. Picard, 1948, 343 p.
- JONES William Dennis, *The Work of Art in the Age of Speculative Politics : A Reading of the Anti-Totalitarian Artifact in the Era of the Popular Front, 1934-1938*, Thesis for the Degree of Bachelor of Arts, faculty of Wesleyan University, Middletown, Connecticut, April 2007.
- LACHAISE Bernard, *Yvon Delbos biographie 1885-1956*, Périgueux, Éditions Fanlac, 1993, 368 p.
- LACOUTURE Jean, *Léon Blum*, Paris, Seuil, 1977, 595 p.
- LARROUMET Gustave, *L'Art et l'Etat en France*, Paris : Hachette, 1895, 370 p.
- LAURENT Jeanne, *La République et les Beaux-Arts*, Paris, Julliard, 1955, 226 p.

- LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981 – Histoire d'une démission artistique*, Université de Saint Etienne – CIEREC Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, 1983, 184 p.
- LAURIÈRE Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Museum d'Histoire naturelle, 2008, 723 p.
- LÉON Paul, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon. Souvenirs*, Paris, Albin-Michel, 1947, 302 p.
- LOUBES Olivier, *Jean Zay, l'inconnu de la République*, Paris, Armand Colin, 2012, 285 p.
- LOYER Emmanuelle, *Paris-New York : intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Paris, Pluriel, 2007 (cop. 2005), 497 p.
- MALRAUX André, *La politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Paris, Folio, 1996, 408 p.
- MAZON Brigitte, *Lucien Febvre – Vivre l'Histoire*, Paris, Ed. Robert Laffont / Armand Colin, 2009, 1109 p.
- MICHAUD Éric, « Le Peuple, l'art, la réalité », in *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Ed. Carré, 1997.
- MOLLIER Jean-Yves, « La fabrique éditoriale », *Cahiers Jaurès*, janvier-juin 2002, p. 11-31.
- MONZIE (de) Anatole (dir.), *L'Encyclopédie française*, tome 16 : Arts et littératures dans la société contemporaine, Pierre Abraham (dir.), Paris, Société nouvelle de L'Encyclopédie française, 1935.
- MONZIE (de) Anatole, *Ci-devant*, Paris, Flammarion, 1941, 292 p.
- MOULIN Raymonde (dir.), *Sociologie de l'art*, colloque international organisé par la Société française de sociologie à Marseille les 13-14 juin 1985, Paris, la Documentation française, 1986, 459 p.
- MORELLE Chantal, JALOB Pierre, CREMIEUX-BRILHAC Jean-Louis (préf.), *Henri Langier, un esprit sans frontières*, Bruxelles, éd. Bruylant, 1997, 414 p.
- NAQUET Emmanuel, *La Ligue des Droits de l'Homme : une association en politique (1898-1940)*, thèse d'histoire sous la direction de Serge Bernstein, IEP, Paris, 2005, 5 vol. 1349 f.
- ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.
- ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les Intellectuels en France : de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Colin, 2002, 282 p.
- ORY Pascal et IRIYE Akira (préf.), *Entre rayonnement et réciprocité. Contributions à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, 197 p.
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Puf, col. « Que sais-je ? », 2007, 127 p.
- ORY Pascal et al., *Les relations culturelles internationales. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles Berne Berlin, P.I.E. Peter Lang, 2010, 693 p.
- PAXTON Robert O., *La France de Vichy 1940-1944*, Paris, Seuil, 1^{ère} éd. 1974, 1997, 475 p.
- PERROT Antoine, « Impasse et seuil : figures du réalisme dans les années trente », catalogue de l'exposition *Face à l'histoire, 1933-1996*, Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 133-136.
- PEYROUZERE Frédérique, *Le musée en partage : État et musée sous le ministère de Jean Zay (1936-1939)*, thèse de doctorat Paris I sous la dir. de Gérard Monnier, Paris, 1999.
- PIKETTY Guillaume, *Pierre Brossolette, un héros de la Résistance*, Paris, Odile Jacob, 1998, 416 p.
- POIRRIER Philippe, *L'État et la Culture en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- RACINE Nicole, « La Querelle du Réalisme 1935-1936 », *Sociétés & Représentations*, janvier 2003, p. 113-131.
- RACINE Nicole et Michel TREBITSCH, « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux. », *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 20, mars 1992, 220 p.
- DU RÉAU Elisabeth, *Édouard Daladier, 1884-1970*, Paris, Fayard, 1993, 581 p.
- RIMBAUD Christiane, *L'affaire du Massilia, été 1940*, Seuil, Paris, 1984, 253 p.
- RIOUX Jean-Pierre, GAUDIBERT Pierre, ORY Pascal, *1936-1976 : Luttes, Création artistique, Créativité populaire*, Fédération de Paris du Parti Socialiste, juin 1976.
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Histoire culturelle de la France 4. Le temps des masses, le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 1998.
- ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Editions ouvrières, 1991, 236 p.
- ROLLAND Romain, *Journal de Vézelay 1938-1944*, édition établie par Jean Lacoste, Paris, Bartillat, 2012, 1182 p.
- ROUSTAN Mario, *17 mois rue de Grenelle*, Paris, Fernand Nathan, 1932, 320 p.
- ROUSTAN Mario, *Hitler éducateur. Racisme ou démocratie, dressage ou liberté ?*, Paris, Fernand Nathan, 1935, 192 p.
- ROUSTAN Mario, *Étapes sur la route*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1937, 184 p.

- RUBY Marcel, *Jean Zay*, Orléans Corsaire, 1994, 415 p.
- SAPIRO Gisèle et GOBILLE Boris, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement Social*, n° 214, Paris, La découverte, 2006, p. 113-139.
- SIRINELLI Jean-François, *Intellectuels et passions françaises – Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, 1^{ère} éd. Librairie Arthème Fayard, 1990, Gallimard-Folio/Histoire, 1996, 592 p.
- SPITZ Jacques, *La situation culturelle en France pendant l'occupation et depuis la Libération*, Paris, 1945, inédit publié par les Ed. Joseph K., Paris, 2010, 96 p.
- STEINER Zara, *The Triumph of Dark - European International history, 1933-1939*, Oxford University Press, 2011.
- URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, Col. Pluriel, 2004, 427 p.
- VAISSE Pierre, *La République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, 475 p.
- WINOCK Michel (préf.), *Les années trente. De la crise à la guerre*, Paris, Seuil, Col. Points – Histoire, 1990, 286 p.
- WIESER Patrick, « L'Exposition internationale, l'État et les Beaux-Arts », *Paris-Paris, 1937-1957*, Paris, éd. du Centre Pompidou - Gallimard, 1981, 799 p.
- ZAY Jean, *Souvenirs et Solitude*, Paris, 1945, réed. Le Rœulx, Éd. Talus d'Approche, 1987, nouv. éd. de poche, Paris, Belin, 2010, 565 p.

II. Vie artistique

- La Querelle du réalisme / Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*, Paris, Éd. sociales internationales, Collection Commune, 1936.
- Edmond Labbé, *Rapport général. Exposition internationale des arts et des techniques*, Paris, t. 1, 1938.
- Exposition internationale de Paris 1937. Arts et techniques dans la vie moderne. Catalogue général officiel*, t. 1, Paris, R. Stenger, 1937, 85 p.
- Exposition internationale de Paris 1937. Arts et techniques dans la vie moderne. Catalogue par pavillons*, t. 2, Paris, R. Stenger, 1937, 495 p.
- Livre d'or de l'exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne Paris 1937*, Paris, ministère du Commerce et de l'Industrie, Éditions Spec, 1938.
- Chefs-d'œuvre de l'Art Français*, catalogue de l'exposition au Palais national des arts, préface de Léon Blum, avant-propos de Jean Zay, avertissement de Georges Huisman, introduction d'Henri Focillon, Paris, 1937.
- Abstraction – Création 1931-1936*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 juin-17 septembre 1978, Paris, 309 p.
- Academics, Pompiers, Official Artists and the Arriere-garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, Newcastle upon Tyne, 2009, 240 p.
- Albin-Guillot (Laure). L'enjeu classique*, catalogue sous la dir. de Delphine DESVEAUX et Michaël HOULETTE, Musée du Jeu de Paume du 26 Février au 12 mai 2013, Paris, éditions de La Martinière, 192 p.
- Années 1930 en Europe : le temps menaçant, 1929-1939*, catalogue de l'exposition du 20 février au 25 mai 1997, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Flammarion, 1997, 571 p.
- L'Art dans les années 30 en France*, Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne, mars-mai 1979.
- ALLEMAND-COSNEAU Claude, « Le rôle de la commande publique de l'Etat aux artistes vivants depuis la fin du XVIII^e siècle » in *Les dépôts de l'Etat au XIX^e siècle, politiques patrimoniales et destins d'œuvres*, Actes du Colloque organisé par La Direction des Musées de France et le Musée du Louvre le 8 décembre 2007, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2007.
- AVILA Alain, *La trame du visible : Nelly Marex-Darley*, Paris, Ed. Aréa, 1991.
- BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Bruxelles, Desoer, 1967, 299 p.
- Yves Brayer, la passion de peindre*, catalogue de l'exposition du 1^{er} octobre 2008 au 25 janvier 2009, Musée des années Trente, Boulogne-Billancourt, 2008, n.p.
- BELTRAN Alain, « La fée électricité, reine et servante », *Vingtième Siècle*, n° 16, Paris, oct-déc 1987, p. 90-95.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres I et II*, Paris, Folio, 395 p. et 455 p.
- BERTRAND-DORLEAC Laurence, *L'art de la défaite 1940-1944*, Seuil, Paris, 1993, 481 p.

- BERTRAND-DORLEAC Laurence, « L'École de Paris, un problème de définition », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, Brésil, n° 2, 1995-1996.
- BOUQUERET Christian, *Laure Albin-Guillot ou la volonté d'art*, Paris, Marval, 1996, 96 p.
- BRÉON Emmanuel, *L'Art des années trente*, Paris, Somogy, 1996, 159 p.
- BRÉON Emmanuel, *Le Musée des années trente*, Paris, Somogy, 2006, 232 p.
- BRUNHAMMER Yvonne, *1925 – Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Bruxelles, Les Presses de la Connaissance/Paris, 1976, 231 p.
- CALLU Agnès, *La Réunion des musées nationaux 1870-1940, Genèse et Fonctionnement*, Paris, Mémoires et Documents de l'École des Chartes, 1994, 551 p.
- CASSOU Jean, « Marcel Gromaire », in *Pablo Picasso par Pierre Reverdy*, suivi de *Marcoussis et Marcel Gromaire par Jean Cassou, Jacques Lipchitz par Roger Vitrac, Gino Severini par Jacques Maritain*, Paris, Le Mercure de France, 1999, 91 p.
- Jean Cassou (1897-1986) : un musée imaginé*, catalogue d'exposition sous la dir. de Florence de LUSSY, Bibliothèque nationale de France, du 17 mars au 18 juin 1995, Paris, 1995.
- CAZENAVE Elisabeth, *La villa Abd-El-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie 1907-1962*, 1998, 319 p.
- CHABROL Nicolas, *Louis Dussour, peintre fresquiste 1905-1986*, Exposition présentée par le Conseil général du Puy de Dôme du 17 mars au 26 avril 1997, Clermont-Ferrand, 1997.
- CHEVREFILS DESBIOLLES Yves, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Aix-Marseille, Presse universitaire de Provence, nouv. éd., 2014, p. 361.
- CHIBRET Françoise, GROMAIRE François, DORIVAL Bernard (préface), *Marcel Gromaire : la vie et l'œuvre. Catalogue raisonné des peintures*, Paris, Bibliothèque des arts, 1993, 303 p.
- CLAIR Jean (dir.), *Les réalités 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.
- CLAIR Jean (dir.), *Les années 30 – La fabrique de « l'Homme nouveau »*, Paris, Éditions Gallimard, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2008, 395 p.
- Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue sous la dir. de Christine MACEL et Emma LAVIGNE, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, 320 p.
- DAVAL Jean-Luc, *Journal des avant-gardes, les années vingt, les années trente*, Genève, Skira, 1980, 222 p.
- DELAPIERRE Emmanuelle, POINSIGNON Jean-Claude, FRELIN Virginie, *L'empreinte d'une ville. Les grands décors valenciennes de Lucien Jonas*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2006.
- DEROUET Christian (dir.), *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, 288 p.
- DESNOS Robert, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 2011, 283 p.
- DORIVAL Bernard, *La belle histoire de la Fée électricité de Raoul Dufy*, Paris, La Palme, 1953, 29 p.
- DORIVAL Bernard, « L'entre-deux guerres, introduction », *Histoire de l'art IV. Du Réalisme à nos jours*, Paris, Gallimard, 1969.
- DUPAYS Paul, *L'Exposition internationale de 1937 – ses créations, ses merveilles*, Paris, Henri Didier, 1938.
- FOUCART Bruno, « À la recherche d'une "solution française" dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937 », Paris, Académie des Beaux-Arts, séance du 26 janvier 2005.
- FOX WEBER Nicholas, *C'était le Corbusier*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Odile Demange et Marie-France de Paloméra, Paris, Fayard, 2009, 955 p.
- Le Front populaire et l'art moderne – Hommage à Jean Zay*, catalogue sous la dir. d'Éric Moinet, Musée des Beaux-Arts d'Orléans du 11 mars au 31 mai 1995, Orléans, 1995, 267 p.
- Gisèle Freund. L'œil frontière – Paris 1933-1940*, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint-Laurent du 14 octobre 2011 au 29 janvier 2012, Paris, RMN-Imec éditions, 2011, 222 p.
- GLEIZES Albert, *L'Homme devenu peintre*, Paris, Somogy, 1998, 160 p.
- Gleizes-Metzinger. Du cubisme et après*, Exposition L'Adresse – Musée de la Poste du 7 mai au 22 septembre 2012, Paris, Beaux-Arts de Paris Les éditions, 2012, 164 p.
- Francis Gruber, l'œil à vif*, catalogue d'exposition sous la dir. de Claire Stoullig Musée des Beaux-Arts de Nancy du 2 mai au 17 août 2009 & Musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand du 19 septembre au 31 décembre 2009, Lyon, Fage Editions, 2009, 184 p.
- GOLAN Romy, *Modernity & nostalgia, art and politics in France between the wars*, London-New Haven, Yale University Press, 1995, 227 p.
- Romy, *Muralnomad. The paradox of wall painting, Europe 1927-1957*, London-New Haven, Yale University Press, 2009, 302 p.
- GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000, 448 p.

- GROMAIRE Marcel, *Peinture 1921-1939 – Le journal d'un créateur*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1980, 216 p.
- Marcel Gromaire : 1892-1971*, catalogue sous la dir. de Marie-Odile Briot, Musée d'art moderne de la ville de Paris du 12 juin au 28 septembre 1980, Paris, 1980, 228 p.
- GUERRY Claudie, *Le décor peint du pavillon des chemins de fer. Exposition internationale de 1937*, Nicolas FAUCHERRE (dir.), mémoire de Master 2 Histoire-Histoire de l'art, Université de Nantes, 2010.
- L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint-Laurent, Paris, 2012.
- HUYGHE René, « À l'Exposition – Le rôle des Musées dans la vie moderne », *La Revue des deux Mondes*, octobre 1937, p.775-789.
- HUYGHE René, BAZIN Germain (notices bibliographiques), *Les Contemporains*, Paris, Éd. Tisné, 1939.
- LANGE Robert, *Merveilles de l'exposition 1937*, Paris, Denoël, 1937.
- Le Corbusier expose*, catalogue sous la dir. de Emmanuel GUIGON, Musées des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon du 9 juillet au 10 octobre 2011, Milan, Silvana Editoriale, 2011.
- LÉGER Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, collection « folio essais », 1997, 384 p.
- LE GOUIC Jean-Claude, *Dufy - La Fée Electricité*, Paris. La Différence, 2008.
- LE GOUIC Jean-Claude, *Dufy – La modernité en mouvement*, Paris, La Différence, 2008, 190 p.
- Lipchitz, *Les années françaises 1910-1940*, Musée des années trente, Boulogne-Billancourt, Paris, Somogy, 2005, 128 p.
- Joël et Jan Martel : sculpteurs 1896-1966*, catalogue d'exposition du centième anniversaire de la naissance des Frères Martel, La Roche-sur-Yon / avril - août 1996, Boulogne Billancourt / octobre - décembre 1996, Mont de Marsan / janvier - mars 1997, Roubaix / avril - juin 1997, Paris, Gallimard-Electa, 1996, 207 p.
- Henri Martin*, catalogue de ventes de Rennes Enchères, 1^{er} avril 2012, 64 p.
- MANN Carol, *Paris années folles, la vie artistique*, Paris, Somogy, 1996, 207 p.
- MICHAUD Éric, « Art, propagande, publicité autour de Paris 1937 », *L'art face à la crise : 1929-1939*, Saint-Etienne, CIEREC, 1980, 392 p.
- MICHAUD Éric, *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Ed. Carré, 1997, 120 p.
- De Montparnasse à Montsouris. Itinéraire historique dans le XIV^e arrondissement*, catalogue d'exposition, Mairie du XIV^e arrondissement du 5 au 28 avril 1986 & Musée Carnavalet du 12 juillet au 5 octobre 1986, Paris, Ville de Paris éd., 1986.
1925. *Quand l'Art déco séduit le monde*, catalogue sous la dir. d'Emmanuel BRÉON et Philippe RIVOIRARD, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, du 16 octobre 2013 au 17 février 2014, Paris, Norma Éditions, 2013, 288 p.
1937. *Exposition Internationale des Arts et Techniques*, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou du 13 juin au 20 août 1979, Paris, 1979, 20 p.
- Paris-Paris, 1937-1957*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou du 28 mai au 2 novembre 1981, Paris, Gallimard, 1992, 1982, 799 p.
- Paris 1937 : cinquantenaire de l'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, catalogue sous la dir. de Bertrand Lemoine et Philippe Rivoirard, Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 13 mai au 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture et Paris-Musées, 1987, 510 p.
- Paris 1937. L'art indépendant : cinquantenaire de l'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, catalogue sous la dir. de Bernadette Contensou, Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 12 juin au 30 août 1987, Paris, Paris Musées, 1987, 260 p.
- Les peintres de la Réalité Poétique au Musée Faure, Aix-les-Bains*, Publications de la Société d'Art et d'Histoire d'Aix-les Bains, n° 68, juillet-août 2012.
- POINSIGNON Jean-Claude, *Jules-Henri Légrand : Orphée en marche vers la lumière*, Marly, 2007.
- POISSON-COGEZ Nathalie, « La Guerre par Marcel Gromaire » in ROBICHON François (dir.), « Création artistique et architecturale et conflits historiques dans l'Europe du Nord : actes de la journée d'études du 3 décembre 1999 », *Revue du Nord*, hors-série collection Archéologie, n°7, Université Charles de Gaulle – Lille 3, Villeneuve-d'Ascq, 2000.
- PERRIAND Charlotte, *Une vie de création*, Paris, Odile Jacob, 1998, 430 p.
- Charlotte Perriand – Fernand Léger : une connivence*, catalogue d'exposition du musée national Fernand Léger, du 29 mai au 27 septembre 1999, Biot, RMN – éd. ReConnaître, 1999, 62 p.
- PRAT Marie-Aline, *Cercle et Carré, Peinture et Avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, 225 p.
- REY Robert, *Musée de Fontainebleau – Plan guide*, Paris, Musées nationaux, 1936, 83 p.
- REY Robert, *Histoire mobilière du Palais de Fontainebleau*, Paris, Librairie de France, 1938, 208 p.

- REY Robert, sous la dir. de HUISMAN (Georges), « L'art en Europe au XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoire générale de l'Art*, tome III. p. 199-378 & tome IV p. 3-132, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1938.
- REY Robert, *La Peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, PUF, Col. « Que sais-je », n°28, 1941, 127 p.
- REY Robert, *Maurice Brianchon*, Paris, Sequana, Col. « Les Maîtres de demain » dirigée par Francis Carco, 1943, 32 p.
- REY Robert, *Contre l'Art abstrait*, Paris, Flammarion, 1957, 67 p.
- SALLES Georges, *Au Louvre, scènes de la vie des musées*, Paris, Domat, 1950, 253 p.
- SINCLAIR Anne, *21 rue de La Boétie*, Paris, Grasset, 2012, 304 p.
- SPURLING Hilary, *Matisse le maître 1909-1954*, Paris, Seuil, 562 p.
- Jean Souverbie*, Galerie Malaval, Lyon, 1983.
- La Splendeur des Camondo – de Constantinople à Paris : 1806-1945*, catalogue d'exposition Musée d'art et d'histoire du Judaïsme du 6 novembre 2009 au 7 mars 2010, Paris, Skira-Flammarion, 2009, 159 p.
- SZYMUSIAK Dominique, *Musée Matisse Collection(s)*, Le Cateau Cambrésis, 2002, 285 p.
- VERNE Henri, ALBIN-GUILLOT Laure, *Le Louvre la nuit*, Grenoble, Ed. B. Arthaud, 1937, 120 p.
- VINCENT Hélène, *Andry-Farcy, un conservateur novateur - Le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, catalogue d'exposition, Musée de Peinture de Grenoble, 28 juin - 11 octobre 1982, 1982, 140 p.
- WARNOD André, *Exposition de 37. La vie flamboyante des expositions*, Paris, 1937, 120 p.
- ZAHAR Marcel, *Gromaire*, Genève, Éditions Cailler, 1961, 83 p.

III. Art mural

Pour ce chapitre de la thèse, il était question d'étudier le programme de décorations murales commandées par l'État pour des établissements publics dans le cadre de la lutte contre le chômage des artistes. À la différence des grands décors commandés dans le cadre de l'Exposition internationale de 1937, la bibliographie concernant ces décors est apparue plus restreinte. La presse artistique de la période recensée ci-dessous constitue dès lors la source prioritaire de leur description et réception. Elle vient compléter une bibliographie sélective sur la question de l'art mural entre deux-guerres en complément aux rubriques bibliographiques précédentes sur la vie intellectuelle et artistique.

Articles contemporains présentés par ordre chronologique

- KUNSTLER Charles, « Le motif antique dans la peinture moderne », *Art et Décoration*, mai 1931, p. 129-142.
- GROMAIRE Marcel, « Architecture et peinture », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 11 février 1933.
- OZENFANT Amédée, « L'Art mural », *Cahiers d'Art*, n° 9-10, 1934, p. 274.
- DIOLÉ Philippe, « On demande des murs », *Beaux-Arts*, 14 décembre 1934, p. 1.
- « L'Art mural », *Beaux-Arts*, 29 mars 1935, p. 1 & 8.
- « L'Art mural », *Beaux-Arts*, 7 juin 1935, p. 1 & 8.
- COURTHION Pierre, ORS (d^e) Eugénio, OZENFANT Amédée et al., *Édition catalogue critique du salon de L'Art mural*, Paris, 64^{bis} rue de la Boétie, du 4 au 30 juin 1935.
- « Le Salon de l'Art mural », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 6, juin 1935.
- HUISMAN Georges, Préface, « Les Arts à l'Exposition de Bruxelles », *Art et Décoration*, Paris, 1935.
- « M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, vient de faire décorer les deux parlours du Lycée Janson de Sailly », *L'Art et les artistes*, n°162, décembre 1935, p.102-103.
- POULAIN Gaston, « Une équipe d'artistes lauréats de la Fondation Blumenthal décore le lycée Janson-de-Sailly », *Comœdia*, 27 décembre 1935.
- FOUQUERAY Anne, « L'Art au Lycée. La décoration de Janson de Sailly », *Le Journal*, 28 janvier 1936.
- SAINT-MAUR, « L'Art Mural », *Sud Magazine*, février-mars 1936, p. 22-23.
- CHÉRONNET Louis, « Les arts. Au pied du mur », *Europe*, n° 161, 15 mai 1936, p.116-124.
- « L'Exposition de L'Art mural », *Beaux-Arts*, 5 juin 1936, p. 1 & 8.
- « L'Art mural », *Beaux-Arts*, 19 juin 1936, p. 8.
- HAUTECŒUR Louis, « État d'avancement – Les commandes aux artistes », *L'Art vivant*, août-septembre 1936.
- SCHOEDELIN Réginald, « Responsabilité de l'artiste - conférence prononcée au vernissage du deuxième salon de l'Art Mural à la Maison de la Culture de Paris le 10 juin 1936 », *Europe*, 15 octobre 1936, p. 277-285.
- LEMOINE Jean Gabriel, « Ce que nous dit M. Robert REY nouvel inspecteur des Beaux-Arts », *Le Petit Journal*, 4 janvier 1937.

- GILLE-DELAFFON S., « Les Projets de Robert Rey, Inspecteur général des Beaux-Arts et des musées », *Beaux-Arts*, Paris, 26 février 1937.
- RENE-JEAN, « Ce que sera la décoration monumentale du nouveau Trocadéro », *Revue mensuelle du Commissariat Général de l'Exposition des Arts et Techniques Paris 1937*, Paris, N°11, Mars 1937.
- JANNEAU Guillaume, « L'exposition. La section française : l'Architecture et sa décoration », *Revue de L'Art ancien et moderne*, n°71, avril 1937.
- GEORGE Waldemar, « Le nouveau Trocadéro », *L'Art et les artistes*, mai 1937, p. 263-279.
- BAROTTE René, « Le Palais de la découverte », *L'Art et les artistes*, mai 1937, p. 281-288.
- FALCOZ Marcelle, « Le Pavillon de la Solidarité Nationale », *L'Art et les artistes*, n° 178, juin 1937, p. 303-307.
- BLOCQ Maxime, « Le pavillon de la Solidarité », *L'Art vivant*, n°211, juin 1937, p. 140-141.
- GILLE-DELAFFON S., « Le pavillon de la Solidarité », *Beaux-Arts*, 18 juin 1937, p. 3.
- HUISMAN Georges, « Préface », *L'Art et les Artistes*, n°179, juillet 1937.
- « L'Exposition au service des artistes – 41 millions distribués à 1.500 artistes », *Beaux-Arts*, 22 octobre 1937.
- « Les peintures murales commandées aux artistes par l'État sont exposées à l'École des Beaux-Arts », *Beaux-Arts*, 11 mars 1938, p. 1.
- COGNAT Raymond, « Les œuvres commandées par l'État aux artistes exposées à l'École des Beaux-Arts », *Beaux-Arts*, 25 mars 1938, p. 1-3.
- CHAVANCE René, « La Légation de France à Belgrade », *Art et Décoration*, t.67, janvier 1938, p. 17-19.
- GAUTHIER Maximilien, « Le Pen-Club », *Art et Décoration*, t.67, février 1938, p. 62-67.
- CHÉRONNET Louis, « Cabinet de travail et salon de réception de l'administrateur du Collège de France », *Art et Décoration*, t. 67, mars 1938, p. 113-120
- CHARENSOL Georges, « Les Peintures murales commandées par l'État », *Art et Décoration*, t. 67, mars 1938, p. 121-128.
- CHARENSOL Georges, « Le Théâtre du Palais de Chaillot », *Art et Décoration*, Paris, t. 67, 1938, p. 171-180.
- REY Robert, « L'Art mural et l'État », *L'Art et les Artistes*, n° 185, mars 1938, p. 193-198.
- REY Robert, « L'Action de l'État dans la renaissance du grand décor mural », *L'Art vivant*, n° 218, mars 1938, p. 389-391.
- GEORGE Robert, « L'Exposition des commandes de l'État à l'École des Beaux-Arts », *La Renaissance*, avril 1938, p. 40-43.
- FLORISOONE Michel, « La Peinture contemporaine et les problèmes de la décoration murale », *L'Amour de l'Art*, mai 1938, p. 167-174.
- Le grincheux jovial, « L'Art mural », *Beaux-Arts*, 17 juin 1938, p. 4.
- GEORGE Waldemar, « Le III^e Salon d'Art mural », *Beaux-Arts*, 24 juin 1938, p. 11.
- J. L., « Les peintures décoratives de Dufresne », *Beaux-Arts*, 24 juin 1938, p. 3.
- ESCHOLIER Raymond, « La Peinture française au Trocadéro », *La Revue du Médecin*, Paris, n° 4, 1938.
- PAUTY Edmond, « Le Lycée de jeunes filles du cours de Vincennes », *Architecture*, vol. 21, 1938, p. 66-72.
- PAUTY Edmond, « La Salle de Chaillot et le problème de ses accès », *Architecture*, Paris, vol. 21, 1938, p. 263-284.
- LAM Wilfredo, ZERVOS Christian, « Réflexions sur l'Art mural », *Cahiers d'Art*, supplément de 16 pages, 1939.

Ouvrages contemporains

- BAUDOIN Paul, *La Fresque : sa technique, ses applications*, Paris, 1914, nouv. éd. 1931
- LURÇAT Jean, GROMAIRE Marcel, E. GOERG, ARAGON et al., *La Querelle du Réalisme – deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, Paris, Éditions Sociales Internationales, Collection « Commune », 1936, 208 p.
- LÉGER Fernand, « La peinture et la cité », in A. de Monzie (dir.), Pierre Abraham (dir.), *L'Encyclopédie française*, « Arts et Littératures I », tome 16, Paris, Société nouvelle de *L'Encyclopédie française*, 1935, p. 16.70-3.
- OZENFANT Amédée, « La peinture murale, divorce de l'architecture et de la peinture », in A. de Monzie (dir.), *L'Encyclopédie française*, « Arts et Littératures I », tome 16, Paris, Société nouvelle de *L'Encyclopédie française*, 1935, p. 16.70-2.
- « Pavillon de la solidarité nationale », *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. Paris 1937. Catalogue par pavillons*, Paris, R. Stenger, 1937, p 78-79.

- « Palais de la Découverte », *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. Paris 1937. Catalogue par pavillons*, Paris, R. Stenger, 1937, p 90-96.
- « Le Palais du Trocadéro », *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. Paris 1937. Catalogue par pavillons*, Paris, R. Stenger, 1937, p 149-157.
- Pavillon de la Solidarité - catalogue provisoire*, Exposition internationale Paris 1937 (fonds privé Floence Martel)
- Clément Michel, *Solidarité : livre de la classe 8C : charité, assistance, sécurité, prévoyance, assurance*, Paris, Éditions E. Nicoll, 1937.
- Le Livre de la solidarité*, Paris, Éditions E. Nicoll, 1937, 252 p.
- LANGE Robert, « À la recherche du progrès social », *Merveilles de l'exposition 1937*, Paris, Denoël, 1937, p. 147-151.
- René HUYGHE, Germain BAZIN, *La Peinture française. Les Contemporains*, Paris, Éditions Tisné, 1939.

Bibliographie complémentaire

- BOCCHINO Joëlle, « Les Peintres et l'Exposition de 1937 au Palais –Marcel Gromaire », *Revue du Palais de la Découverte*, Paris, vol. 22, juil-août-sept. 1994, p. 23-38.
- BOCCHINO Joëlle, « Le Ministère de l'Éducation nationale, promoteur du pluralisme pictural dans l'art mural à l'exposition de 1937 », in *Le Front populaire et l'art moderne – Hommage à Jean Zay*, catalogue sous la dir. d'Éric Moinet, Musée des Beaux-Arts d'Orléans du 11 mars au 31 mai 1995, Orléans, 1995, p. 40-55.
- CHAVANNE Blandine et GUTTINGER Christine, « La peinture décorative », *Paris 1937 : cinquantenaire de l'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, catalogue sous la dir. de Bertrand Lemoine et Philippe Rivoirard, Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 13 mai au 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture et Paris-Musées, 1987, p. 364-391.
- COLLET (Isabelle), MONFORT (Marie), *L'École joyeuse et parée, murs peints des années 1930 à Paris*, Paris, Édition Paris Musées, 2013, 71 p.
- DAUTHY René, ROUSSEAU Pascal, *Saint-Maur et l'art mural (1935-1949) – L'historique et le 1%*, Les amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, Louveciennes, 1999, 142 p.
- DESNOS Robert, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 2011, 283 p.
- GLEIZES Albert, *L'Homme devenu peintre*, Paris, Somogy, 1998, 160 p.
- GOLAN Romy, *Muralnomad. The paradox of wall painting, Europe 1927-1957*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009, 302 p.
- GOURNAY Isabelle, *Le nouveau Trocadéro*, Paris, Madarga, 236 p.
- GROMAIRE Marcel, *Peinture 1921-1939 – Le journal d'un créateur*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1980, 216 p.
- HOTTIN Christian, « Le décor peint des établissements d'enseignement supérieur à Paris. De la conception à la réalisation », *Histoire de l'art*, n° 42-43, octobre 1998, p. 103-113.
- HOTTIN Christian (dir.), *Universités et grandes écoles à Paris – Les palais de la Science*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1999, 222 p.
- HOTTIN Christian, *Quand la Sorbonne était peinte - étude sur le patrimoine peint et sculpté des établissements d'enseignement supérieur parisiens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, 304 p.
- LÉGER Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, collection « folio essais », 1997, 384 p.
- ORY Pascal, « Une cathédrale pour les temps nouveaux ? Le Palais de la découverte (1934-1940) », in ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Editions ouvrières, 1991, 236 p., p. 180 à 204.
- ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris, Cité de l'architecture-Actes Sud, 2006, 128 p.

IV. Politique cinématographique française dans l'entre-deux-guerres

La sélection bibliographique permet une approche de la politique cinématographique française de l'entre-deux-guerres. Elle a été constituée dans le souci de comprendre l'enjeu artistique et politique qui se posait à Georges Huisman et aux ministres de l'Éducation nationale. Deux d'entre eux en particulier, Mario Roustan et Jean Zay, ont souhaité bâtir une politique cinématographique nationale, qui fut le point de départ de la politique culturelle française en la matière. À ce titre historique, les travaux de Paul Léglise représentent la documentation nécessaire initiale, que des études thématiques récentes viennent compléter. Citons pour exemple *Le Festival de Cannes sur la scène internationale* de Lorédana Latil, *Jean Benoît-Lévy. Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France* de Valérie Vignaux, ou encore *Histoire du dessin animé français entre 1936 et 1940. Une politique culturelle d'Etat ?* de Sébastien Roffat. Industrie culturelle se positionnant dès la Première Guerre mondiale sur un marché

mondial, l'histoire du média est par essence liée aux relations internationales. Les travaux d'Alain Dubosclard par exemple permettent une bonne compréhension de cet aspect du sujet. Dans ce champ, l'étude des relations culturelles franco-américaines a été privilégiée en lien avec l'élaboration par l'État du festival de Cannes. Par ailleurs, cette bibliographie s'appuie sur une série de documents de la période, produits par les acteurs de cette politique culturelle en gestation : les rapports de Petsche et Carmoy, *La Main d'œuvre et le chômage*, l'enquête parlementaire *Où va le cinéma français ?* La bibliographie retient les écrits à contenu structurel de Georges Huisman. Même produite après la Seconde Guerre mondiale, la définition que Huisman donne du censeur pour l'ouvrage descriptif de Denis Marion, révèle la pensée politique du président de la Commission de contrôle des films, mais aussi celle de l'ancien directeur des Beaux-Arts. Ainsi constituée, la sélection bibliographique a permis une appropriation rapide des archives publiques concernant la préparation du festival de Cannes, conservées à la cinémathèque française.

En dernier lieu, il faut signaler que cette bibliographie sélective ne prend pas en compte le recensement des critiques de film de Georges Huisman, postérieurs à la Seconde Guerre mondiale.

- « Cannes abrite désormais le festival international du film », *Le Petit Parisien*, 11 juin 1939
- BASTIEN, « Le premier Festival International du Film en France », *L'Humanité*, 10 août 1939.
- BILLARD Pierre, *D'or et de palmes : le festival de Cannes*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1997, 128 p.
- BERTRAND Aude, *Le cinéma dans les Expositions Internationales et Universelles parisiennes de 1900 à 1937*, mémoire de master, Université de Lyon, septembre 2011.
- CARMOY Guy, Rapport du CNE, Journal Officiel, 18 août 1936, p. 635 et ss.
- CHAUX Marc, *Le Front populaire et les États-Unis, 1936-1938. Entre parenté politique et communauté d'intérêt, un moment de rapprochement franco-américain*, Paris, Éditions Publibook, 2009, 163 p.
- CHOUKROUN Jacques, *Histoire économique du cinéma français de 1928 à 1939 : du parlant à la guerre*, thèse de doctorat, Université de Provence, 2000, 757 p.
- CHOUKROUN Jacques, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°44, 2004.
- COLLECTIF, *La Main d'œuvre et le chômage*, t. III – Le chômage des travailleurs intellectuels, Paris, Conseil National Économique, 1938.
- DUBOSCLARD Alain, « Diplomatie culturelle et propagande française aux États-Unis pendant le premier vingtième siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 1/2001, n°48-1, p. 102-119.
- DUBOSCLARD Alain, GRISON Laurent, LAURENT Jean-Pierre et al, préface de Pascal ORY, postface d'Akira IRIÉ, *Entre rayonnement et réciprocité : contribution à l'histoire d'une diplomatie culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, 197 p.
- DUBOSCLARD Alain, BERTRAND-DORLÉAC Laurence (préface), *L'Action artistique de la France aux États-Unis : 1915-1969*, Paris, CNRS éditions, 2003, 407 p.
- DUBOSCLARD Alain, « Le cinéma, passeur culturel, agent d'influence de la diplomatie française aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°42, 2004.
- DULPHY Anne, FRANCK Robert, MATARD-BONUCCI Marie-Anne et ORY Pascal (dir.), *Les Relations culturelles au XXème siècle*, Bruxelles, P. Lange, 2010, 693 p.
- ERLANGER Philippe, *La France sans étoile : souvenirs de l'avant-guerre et du temps de l'Occupation*, Paris, Plon, 1974, 356 p.
- FOHLEN Claude, « Front populaire et New Deal », in COCHET François, GENÉT-DELACROIX Marie Claude, TROCMÉ Hélène, *Les Américains et La France 1917-1947. Engagements et Représentations*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, 262 p., p. 208-219.
- GARÇON François, *De Blum à Pétain, Cinéma et société (1936-1944)*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, 236p.
- GENÉT-DELACROIX Marie Claude, « Le mécénat artistique américain d'après les archives de Paul Léon (1919-1933) » in COCHET François, GENÉT-DELACROIX Marie Claude, TROCMÉ Hélène, *Les Américains et La France 1917-1947. Engagements et Représentations*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, 262 p., p. 64-73.
- GRUNEBAUM-BALLIN Paul, « séance du 17 mars 1937 », *Où va le cinéma français ?*, Paris, La Baudinière, 1937.
- HERVÉ Frédéric, *La censure du cinéma en France à la Libération : 1944-1950*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique (ADHE) , 2001, 248 p.
- HUISMAN Georges, « Position du cinéma », *Style en France*, juillet-août-septembre 1946.
- HUISMAN Georges, « Le Cinéma français, instrument de culture mondiale », *Cahiers français d'information*, Paris, n°111, 1^{er} juillet 1948.

- HUISMAN Georges, « Le censeur », in Denis MARION (dir.), *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1949, 409 p., p. 339-354.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le cinéma des français, 15 ans d'années trente (1929-1944)*, Nouveau monde éditions, 2005, 390 p.
- JEANNE René, in *Georges Huisman par quelques uns de ses amis*, La Rochelle, 1960, p. 137-144.
- LATIL Lorédana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, 2005, 308 p.
- LÉGLISE Paul, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la Troisième République*, t. 1, Paris, Éditions Pierre Lherminier, 1970, 325 p.
- LÉGLISE Paul, *Histoire de la politique du cinéma français. Entre deux républiques 1940-1946*, t. 2, Paris, Éditions Pierre Lherminier, 1978, 224 p.
- Paris, capitale de l'Amérique : l'avant-garde américaine à Paris, 1918-1939*, catalogue d'exposition sous la dir. de Sophie LÉVY, Musée d'art américain, Giverny, 31 août 2003 - 30 novembre 2003, Paris, Adam Biro & Musée d'art américain, Terra foundation for the arts, 2003, 263 p.
- LEON Y BARELLA Alicia, *Sauver l'écran en danger. Le cinéma américain en France (1926-1936). Domination et résistances*, Thèse de l'ENC, Paris, 2012.
- LOUBES Olivier, « Jean Zay, Président effectif du premier Festival de Cannes en 1939 », <http://www.histoire.presse.fr/actualite/infos/jean-zay-president-effectif-du-premier-festival-cannes-1939-21-05-2013-55260>, consulté en septembre 2014.
- LOYER Emmanuelle, *Paris à New York : intellectuels français en exil, 1940-1947*, Paris, Hachette, 2005, 496 p.
- MAGDELEINE Olivier, BRUGEROLLE Christian et LEMIRE Catherine (réalisation), *1939 : Cannes, édition zéro*, France Inter, « Au fil de l'histoire », 14 mai 2014.
- MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris Gallimard, 2006, 512 p.
- MOINE Caroline, « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace européen ? (années 1940-1960) », Anaïs FLÉCHET, Pascale GOETSCHÉL, Patricia HIDIROGLOU, Sophie JACOTOT, Caroline MOINE, Julie VERLAINE (dir.), *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, 354 p., p. 41-53.
- ORY Pascal, « Cinéma », *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, p. 417-469.
- PETSCHÉ Maurice, Journal Officiel, Lois et Débats, 28 juin 1935. (rapport publié en annexe au procès-verbal de la séance du 28 juin 1935 de la Chambre des députés, n° 5583).
- PRADE Y.-Georges, « Ce que sera le festival du film à Cannes », *Le Figaro*, 18 août 1939
- REINATOUR Jean-Michel (dir.), *Où va le cinéma français ?*, Paris, La Baudinière, 1937, 478 p.
- RIOU Florence, « Le Cinéma à l'Exposition internationale de 1937 : un média au service de la recherche scientifique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°44, 2004.
- ROFFAT Sébastien, *Histoire du dessin animé français entre 1936 et 1940. Une politique culturelle d'Etat ?*, Paris, L'Harmattan, 2014, 360 p.
- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949.
- SABOULARD Lisa, *Jean Zay ministre des beaux-arts 1936-1939, étude de cas sur sa politique cinématographique*, Master 1 Histoire contemporaine, Université Toulouse le Mirail, 2010, 56 p.
- SMITH Harold, « séance du 13 avril 1937 », *Où va le cinéma français ?*, Paris, La Baudinière, 1937.
- ULFF-MOLLER Jens, *Hollywood's Film Wars with France, Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, Rochester, University of Rochester Press, 2001, 210 p.
- VEZYROGLOU Dimitri (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, La documentation française, 2014, 288 p.
- VIGNAUX Valérie, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007, 254 p.
- ZAY Jean, « intervention du 3 février 1937 », *Où va le cinéma français ?*, Paris, La Baudinière, 1937.
- Voir les sites du festival de Cannes et de la ville de Cannes, qui présentent des archives et photographies : www.festival-cannes.com et www.cannes.com.

V. Protections des œuvres d'art en temps de guerre

La protection des œuvres d'art en temps de guerre est une mission régaliennne de l'administration des Beaux-Arts et relève de la responsabilité de son directeur. Dès 1935, dans le cadre de la défense passive, Georges Huisman coordonne les services des monuments historiques et de la direction des musées nationaux pour assurer le succès de l'entreprise à l'échelle du territoire. L'anticipation et l'organisation de la mise à l'abri du patrimoine artistique avant sa révocation en 1940 justifiaient un chapitre de la thèse.

Le centenaire de la Grande Guerre est l'occasion de nouvelles publications et expositions sur les problématiques de guerre et de patrimoine artistique. Signalons en particulier les actes du colloque d'Amiens sous la direction de Philippe Nivert ou l'exposition du musée de la Chartreuse à Douai, où Christina Kott met en scène les prémisses du *Kunstschutz* allemand (1914-1918) et du service français de protection et d'évacuation des monuments et des œuvres d'art (1917-1919), dirigé par Paul Léon. Dans l'entre-deux guerres, à peine vient-on à bout des chantiers de la reconstruction que survient la guerre d'Espagne. Avec elle, on mesure l'étendue des ravages de l'aviation moderne et de la mise en péril des chefs-d'œuvre espagnols.

En matière d'historiographie, les premières études sur le sujet appartiennent cependant à la bibliographie des pillages nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. En France, l'historienne et historienne de l'art Laurence Bertrand-Dorléac, depuis la publication de sa thèse jusqu'aux récents commissariats d'exposition de « L'Art en guerre. 1938-1940 » et des « Désastres de la guerre 1800-2014 », a contribué à l'investigation comme à la popularisation de ce champ historiographique. Ses travaux sont parus simultanément aux ouvrages fondamentaux de Lynn H. Nicholas et d'Hector Feliciano. Le pillage nazi, la spoliation des Juifs, la restitution de ces biens ont été les premiers objets de recherche, de publication et d'exposition. La découverte à Munich en septembre 2012 de 1500 œuvres chez le fils de l'historien de l'art et marchand allemand, Hildebrand Gurlitt (1895-1956), est venue récemment souligner cette tragique réalité.

Les recherches se sont parallèlement précisées, abordant les questions plus techniques de protection et d'évacuation des collections, de fonctionnement du marché de l'art, de l'organisation et du rôle des administrations publiques. La tentative de Michel Rayssac d'établir le journal de bord de l'exode des musées français en est un exemple. Des études d'expériences locales, principalement sous l'Occupation, sont venues décrire et enrichir ces problématiques de Guerre et Patrimoine. Ainsi le firent Guillaume Fonkenell et Emmanuelle Polack, tous deux respectivement commissaires des expositions à Paris et à Lyon, « Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques 1938-1947 » et « La Dame du Jeu de Paume, Rose Valland sur le front de l'art ».

Cette bibliographie thématique retient enfin les articles de la revue internationale de muséographie, *Museion*, publiée par l'organe parisien de la SDN, l'IICI (Institut international de coopération intellectuelle), et les témoignages des contemporains des faits. Parmi eux, se trouve celui de Georges Huisman en 1949 dans le *Miscellanea Leo van Puyvelde*. Les autres appartiennent aux mémoires des fonctionnaires en charge des dépôts, où étaient repliées pendant la guerre les collections nationales et les collections privées prises en charge par l'État.

Bibliographie sélective sur la protection et le pillage des œuvres d'art en France

- BASCHE Roger (textes), Noël Le BOYER (photographies), « L'Évacuation du Louvre », *L'Illustration*, n°5037, 16 septembre 1939, p. 65-66 et planche non numérotée.
- VISSCHER (de) Charles, « La Protection des Monuments historiques et des œuvres d'art en temps de guerre », *Museion*, 1936, X^e année, vol. 35-36, n° 3&4, p. 177-186.
- FOUNDOKIDIS Édouard, « L'Office international des musées et la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre », *Museion*, 1936, X^e année, vol. 35-36, n° 3&4, p. 187-200.
- RENAU José, « L'Organisation de la défense du patrimoine artistique espagnol pendant la guerre civile », *Museion*, 1937, XI^e année, vol. 39-40, n° 3&4, p. 7-66.
- SANCHEZ CANTON J.F., « Les Premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne », *Museion*, 1937, XI^e année, vol. 39-40, n° 3&4, p. 67-74.
- STIX A. Pr., « La Défense des Musées en cas d'attaques aériennes », *Museion*, 1937, XI^e année, vol. 39-40, n° 3&4, p. 75-80.
- « La Protection des monuments et objets historiques et artistiques contre les destructions de la guerre (Proposition de la Société Néerlandaise d'Archéologie), *Museion*, 1937, XI^e année, vol. 39-40, n° 3&4, p. 81-90.
- « La Conservation des peintures », *Museion*, 1938, XII^e année, vol. 41-42, 258 p.
- VISSCHER (de) Charles, « La Protection des patrimoines artistiques et historiques nationaux. Nécessité d'une réglementation internationale », *Museion*, 1938, XII^e année, vol. 43-44, n° 3&4, p. 7-34 & 285.
- « La Protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre », *Museion*, 1939, XIII^e année, vol. 47-48, 233 p.
- « Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle », *Museion*, 1940, XIV^e année, vol. 49, n°1, p. 9-28.

- FLORISOONE Michel, « La Commission de récupération artistique », *Museion*, 1946, XVI^e année, vol. 55-56.
- CASSOU Jean, *Le pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs de France*, Paris, CDJC -Éditions du Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1947, 267 p.
- LÉON Paul, *Souvenirs. Du Palais Royal au Palais Bourbon*, Paris, Albin Michel, 1947, 302 p.
- BERTRAND-DORLÉAC Laurence, *L'Art de la défaite 1940-1944*, Seuil, 1993, 481 p.
- NICHOLAS Lynn, *The Rape of Europa*, New York, Knopf, 1994, 498 p. ou *Le Pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, 560 p.
- FELICIANO Hector, *Le Musée disparu*, Paris, Austral, 1995, 253 p.
- CACHIN Françoise (dir.), *Pillages et restitutions : le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la seconde guerre mondiale*, actes du colloque organisé par la direction des musées de France le 17 novembre 1996, Paris, ministère de la culture et Adam Biro, 1997, 191 p.
- HAMON-JUGNET Marie, *Collection Schloss. Œuvres spoliées pendant la Deuxième Guerre mondiale non restituées, 1943-1998*, Paris, ministère des affaires étrangères, direction des archives et de la communication, 1998, 186 p.
- PIKETTY Caroline, DUBOIS Christophe, LAUNAY Fabrice, *Guide des recherches dans les archives des spoliations et des restitutions*, Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, Paris, La Documentation française, 2000, 318 p.
- LE MASNE DE CHERMONT Isabelle, SCHULMANN Didier, *Le Pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2 000 œuvres confiées aux Musées nationaux*, Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, Paris, La Documentation française, 2000, 136 p.
- BOUCHOUX Corinne, *Rose Valland : la résistance au musée*, La Crèche, Geste Éditions, 2006, 134 p.
- KOTT Christina, *Préserver l'art de l'ennemi, le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles, P. Lang, 2006, 441 p.
- RAYSSAC Michel, *L'Exode des musées, Histoire des œuvres d'art sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2007, 1006 p.
- GOURBIN Patrice, *Les Monuments historiques de 1940 à 1959*, Rennes, PUR, 2008, 286 p.
- POLACK Emmanuelle et DAGEN Philippe, *Les Carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, Lyon, Éditions Fage, 2011, 144 p.
- NIVET Philippe (dir.), *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Amiens, Encre Édition, 2013, 456 p.
- TANCHOUX Philippe, « La protection monumentale en 1939-1945 : l'action du service des monuments historiques en temps de guerre », In *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Amiens, Encre Édition, 2013, p. 343-366.
- BOUCHOUX Corinne, *Si les tableaux pouvaient parler ... Le traitement politique et médiatique des retours d'œuvres d'art pillées et spoliées par les nazis (France 1945-2008)*, Rennes, PUR, 2013, 554 p.
- Catalogues d'exposition*
- Les chefs d'œuvre du musée du Prado*, Genève, Musée d'art et d'histoire, juin-août 1939, Bâle, Éd. Holbein, 1939, 31 p.
- Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés*, Paris, Orangerie des Tuileries, juin-août 1946, catalogue sous la dir. de Albert S. HENRAUX, Paris, ministère de l'Éducation nationale, 1946, 96 p.
- Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du musée national d'Art moderne*, Paris, Musée national d'Art moderne, 9-12 avril 1997, catalogue sous la dir. de Didier SCHULMANN, Paris, Éd. du Centre G. Pompidou, 1997.
- À 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*, Jérusalem, Musée d'Israël, 18 février-3 juin 2008, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 1^{er}-28 sept. 2008, catalogue sous la dir. d'Isabelle LE MASNE DE CHERMONT et Laurence SIGAL-KLAGSBALD, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2008, 225 p.
- Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*, Paris, Musée du Louvre, 8 mai-31 août 2009, catalogue sous la dir. de Guillaume FONKENELL, Paris, Éd. Louvre/Le passage, 2009, 168 p.
- Otages de guerre. Chambord 1939-1945*, Domaine national de Chambord, 9 oct. 2009-3 oct. 2010, Paris, Éditions Artlys, 2009, 64 p.
- Arte Salvado. 70^{ème} anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol et de l'intervention internationale*, Promenade Saint-Antoine, Genève, 8 avril-29 mai 2011, catalogue sous la dir. d'Arturo Colorado

- Castellary, 1^{ère} édition : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Espagne), 2010, Édition française : Acción Cultural Española (Espagne) et Musée d'art et d'histoire (Genève), 2011, 115 p.
- L'Art en Guerre. France 1938-1947*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 12 oct. 2102-17 fév. 2013, catalogue sous la dir. de Laurence BERTRAND-DORLÉAC et Jacqueline MUNCK, Paris, Paris-Musées, 2013, 496 p.
- Sauve qui peut ! Des musées mobilisés 1914-1918*, Douai, Musée de la Chartreuse, 10 avril-6 juillet 2014, catalogue sous la dir. de Christina KOTT, 2014.
- Les Désastres de la Guerre. 1800-2014*, Lens, Louvre-Lens, 28 mai-6 oct. 2014, catalogue sous la dir. de Laurence BERTRAND-DORLÉAC, Éd. Louvre-Lens / Somogy, 2014, 400 p.
- Mémoires de fonctionnaires ayant participé à la protection des œuvres d'art pendant la guerre de 1939-1945*
- BAZIN Germain, *Souvenirs de l'exode du Louvre. 1940-1945*, Paris, Somogy, 1992, 138 p.
- BIZARDEL Yvon, *Sous l'Occupation. Souvenirs d'un conservateur de musée*, Paris, Calman-Lévy, 1964, 260 p.
- CASSOU Jean, *Une vie pour la liberté*, Paris, Robert Laffont, 1981, 322 p.
- CHANSON André, *Les Livres de la guerre*, Paris, Omnibus, 2005, 762 p.
- HAUTECEUR Louis, *Les Beaux-Arts en France – Passé et Avenir*, Éditions Picard, Paris, 1948, 343 p.
- HÉBRARD Frédérique, *La Chambre de Goethe*, Paris, Flammarion, 1981, 243 p. [roman autobiographique de la fille d'André Chamson en charge des collections à Loc-Dieu et Montauban]
- HUISMAN Georges, « La Protection des Musées de France pendant la Guerre », In *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1949, p. 345-340.
- HUYGHE René, « La Joconde a le sourire », *Les Lettres françaises*, septembre 1944.
- HUYGHE René, *De Léonard à Picasso. Une Vie pour l'art*, Paris, Éditions de Fallois, 1994, 260 p.
- LADOUÉ Pierre, *Et Versailles fut sauvé. Souvenirs d'un conservateur 1939-1941*, Paris, Lefebvre, 1960, 104 p.
- MAZAURIC Lucie, *Ma vie de châteaux*, Paris, Perrin, 1967, 281 p.
- SALLES Georges, *Au Louvre, scènes de la vie des musées*, Paris, Domat, 1950, 253 p.
- SCHOMMER Pierre, *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*, Paris, Éditions du CTHS, 2014, 391p.
- VALLAND Rose, *Le Front de l'art : défense des collections françaises : 1939-1945*, Paris, Plon, 1961, nouv. éd. RMN-Grand Palais, 2014, 403 p.

Avec le catalogue des œuvres MNR, le ministère de la culture met à la disposition du public une documentation historique, une bibliographie, les textes juridiques français et les conventions internationales sur le site internet « Rose Valland-Musées Nationaux Récupération », ainsi que des liens avec les sites étrangers dont en particulier les sites www.errproject.org et www.lootedart.com.
Le 23 avril 2014 www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/pres.htm

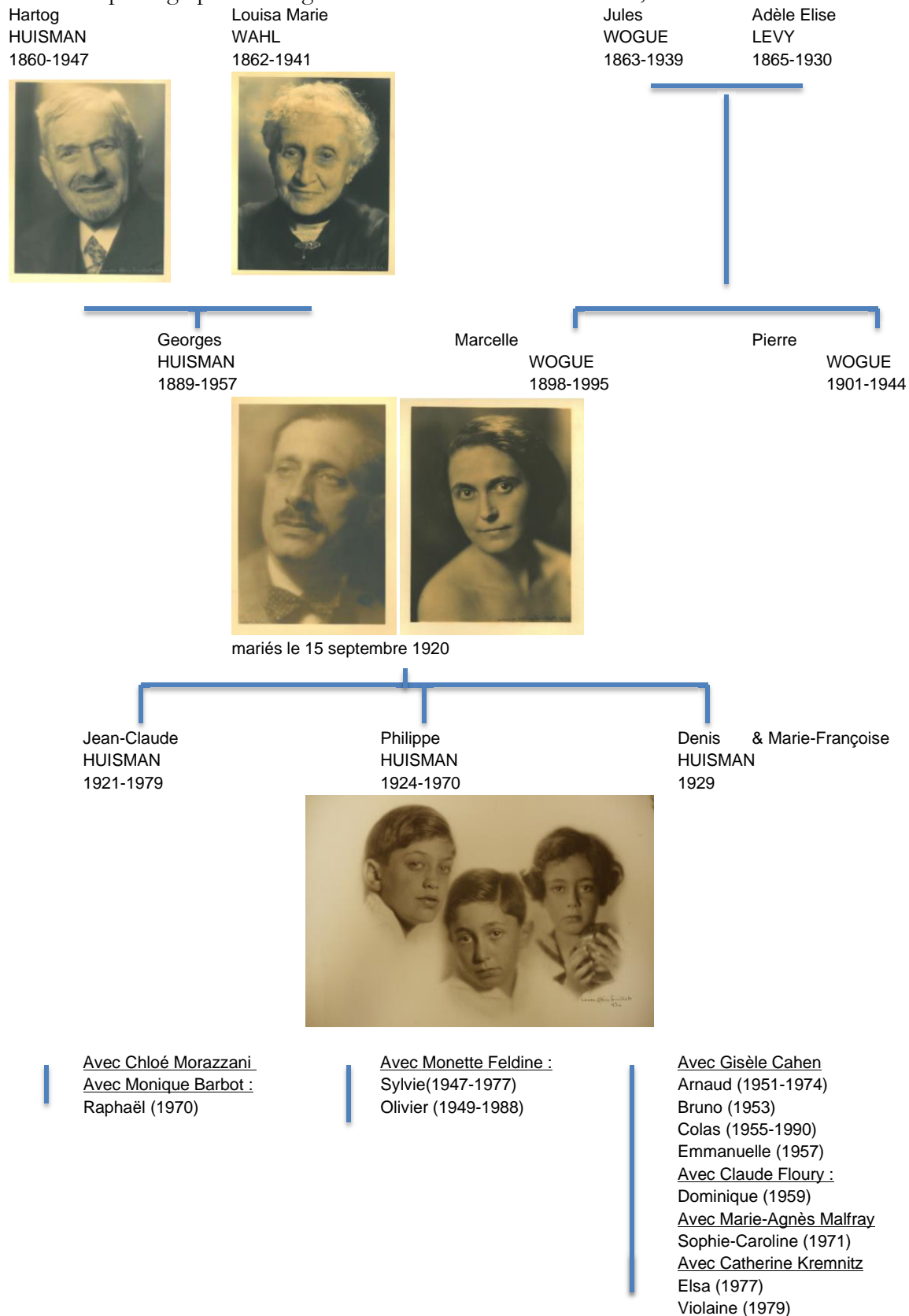
Annexes

Sommaire des annexes

Éléments de généalogie	402
Lieux de résidence	403
<i>Souvenirs</i>	405
Nouveaux rapports de l'art et de l'État, discours de Pleyel	413
Les directeurs des Beaux-Arts (1900-1940)	429
Le ministère de la vie culturelle	431
Projet de loi sur un pourcentage minimum pour les travaux de décoration	432
Commandes des décorations murales aux peintres 1935-1939 dans les établissements publics (registre des commandes AN-F ²¹ /4148)	436
Liste alphabétique d'artiste	
Tableau par lieux : Ottawa, Paris, Province.	
L'exposition d'art italien de 1935	443
Programme officiel pour la visite de Leurs Majestés britanniques	447
La protection des musées de France pendant la guerre	449

Éléments de généalogie

Les photographies en vignette sont de Laure Albin-Guillot, réalisées entre 1934 et 1940.



À partir des papiers privés, il n'était pas possible de reconstituer plus en amont la généalogie. Précisons que :

* Mme WAHL-EISENMANN, grand-mère maternelle de Georges Huisman était en vie le jour de son mariage (1920).

* M. Lazare WOGUE, grand-père paternel de Marcelle Huisman est né en 1817 à Fontainebleau et décédé en 1897 à Paris.

Lieux de résidence

1889 :

- 18 rue du Quesnoy, Valenciennes, Nord (59)

Env. 1890-1920 :

- 54^{bis} avenue Mozart, Paris XVI^e, appartement de ses parents au quatrième étage

Georges Huisman y passe sa jeunesse jusqu'à son mariage avec Marcelle Wogue en 1920.

1921-1931 :

- 8 rue La Fontaine, Paris XVI^e, appartement en location au quatrième étage
- Le Ru du Verger, Valmondois, Seine-et-Oise, aujourd'hui Val-d'oise (95). Propriété acquise en 1926.

Georges Huisman est maire du village de 1932 à 1940. La maison sera occupée par les Allemands.

1931-1932 :

- Palais de l'Élysée, 55 rue du Fbg Saint-Honoré, Paris VIII^e, appartement de fonction

1932-1934 :

- Sénat, 15 rue de Vaugirard, Paris VI^e, appartement de fonction

1934-1938 :

- 102 rue d'Assas, Paris VI^e, appartement en location au sixième étage
- Maison de l'Arcouest, Ploubazlanec, Côtes-du-Nord, aujourd'hui Côtes-d'Armor (22). Propriétaire (achat du terrain en 1936 et construction de la maison 1937-1938).

La maison de l'Arcouest est réquisitionnée le 28 juin 1942 pour loger une famille évacuée de chez elle sur ordre de l'autorité allemande. Malgré la fin des réquisitions en décembre 1945, Georges Huisman ne la récupère qu'en 1947. Elle est de fait restée occupée par ce couple jusqu'en 1947.

1938-1940 :

- Manufacture des Gobelins, 44 avenue des Gobelins, Paris XIII^e, hôtel particulier de fonction (avec loyer)

1940-1941 :

- Le *Massilia* (embarquement au Verdon le 19 juin, départ le 21 juin, arrivée à Casablanca le 24 juin)

- Casablanca (d'abord à l'hôtel, puis hébergé avec l'aide de la directrice du collège de Mers Sultan¹)

- Alger (dans un hôtel rue de Constantine, puis bénéficiaire d'un appartement au Telemli que lui propose le peintre Mondzain, dont l'épouse est Algéroise²).

1941-1942 :

- Marseille. D'abord au domicile de Roland Dorgelès, puis dans un appartement au 5 rue Croix de Régner, trouvé grâce à un ami architecte Castel³.

1942-1944 :

- Vaison-la-Romaine : location dans un lotissement d'un pavillon à Melle Reynaud jusqu'à la rentrée scolaire 1943.

- À partir de l'automne 1943, hébergement de fortune à Vaison-la-Romaine. Georges Huisman est recherché par la Gestapo. Il est abrité par des amis résistants : Auguste Gras, instituteur et chef adjoint de la Résistance du secteur de Vaison et Albin Gontard, pépiniériste⁴. Puis, il se cache dans la ferme d'une veuve, Madame Duc, pendant un peu plus de six mois⁵.

- À la Libération, Georges Huisman est hébergé à l'hôtel Claridge, à Paris, avant de retrouver sa famille.

Georges Huisman prêle son concours à la Résistance du secteur de Vaison de novembre 1942 à août 1944. Marcelle Huisman et son dernier fils Denis rentrent à Paris avec des faux papiers au nom de Henriquet pour la rentrée scolaire de 1943.

1945-1957 :

- 9 rue de Poissy, Paris V^e

- 1 rue de la Muette, devenue 1 rue Mariette Martin, Paris XVI^e

Georges et Marcelle Huisman récupèrent leur maison de Valmondois en 1945 et celle de l'Arcouest en 1947.

Décès chez lui à Paris.

¹. Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, AFH, p. 195.

². *Ibid.*, p. 200.

³. *Ibid.*, p. 205.

⁴. D'après les certificats et déclarations sur l'honneur des résistants du secteur de Vaison. Dossier de demande de carte de combattant volontaire de la Résistance, fait par Georges Huisman en février 1951. Le titre ne lui est pas accordé (AFH).

⁵. Voir la correspondance de Madame Duc à Georges Huisman (AFH).

Souvenirs

Esquisse d'un projet de mémoires, vraisemblablement écrit pendant la Seconde Guerre mondiale, à Marseille ou à Vaison-la-Romaine⁶. Texte manuscrit rédigé sur dix-sept feuillets volants réunis sous une couverture de cahier d'écolier.

1)

Souvenirs.

Maman, mon enfance à la Muette, les premières années de travail avec Maman.

Le début au lycée. La Muette, le Bois, Saint-Valéry-en-Caux, le Tréport, *Bruxelles*, la Belgique.

Le travail et Passy

Le village dans la grande ville

Travail, lycée, université

Les livres. 17 livres en 17 jours de varicelle

[un mot illisible], Sainte-Beuve, Taine, Brunetière

La Revue de Paris

Le latin et le grec à livre ouvert, mes traductions

Maman

La passion de l'histoire

Les livres de Poli, Groussard, Delaitre [trois mots illisibles]

Pellissier et Rocheblave

Henri Franck

Jean Wahl

Les cousinades = médiocrité du niveau

La bourgeoisie :

l'affaire Dreyfus

la guerre des Boers

1^{bis})

Janson, *Lersynszki et Hartmann*

Les boules de gomme

Les dictées

Le vélo

⁶. Entretien et retranscription avec l'aide de Denis Huisman, printemps 2010. Les mots soulignés dans le texte le sont dans le manuscrit de Georges Huisman. Les mots en italique sont des noms propres incertains. Les mots restés illisibles sont signalés.

Un lycée provincial et campagnard en plein Paris

Les lilas

Les rues mortes et sans voitures.

Passy, Bours – Passy, bourse

Auteuil – Madeleine

Le train de Saint-Lazare

La boutique de la mère *Davos* rue Decamps.

Les chantiers.

Le jardin des Hirsch

La rue du Docteur Blanche

La visite des appartements le jeudi

2)

L'exposition de 1900

Le premier dirigeable

Les débuts du téléphone et de l'auto

Le centenaire de Victor Hugo.

Les leçons de Bergson. Bergson à Passy

Deux pôles, Barrès et Anatole France

L'antimilitarisme de la jeunesse

Les gens du bachot

Maman

De Louis-le-Grand à l'agrégation

Le milieu de Louis-le-Grand.

Les khâgneux et les hypokhâgneux :

Massigli, Jean Wahl, *Locassin*, *Tuffrau*, *Maurice Marcin*, *Jean Lafont*, Henri Bonnet, *H ?*, *Marcel Martinet*, *Ovion ?*, *G ?*, *Bérard*, *Bernés*, *Morand*, *Mâle*, *Deray*, *Belot*⁷

3)

Antimilitarisme de la jeunesse intellectuelle

Libéralisme total

Les vieux réactionnaires

Les revues. Les feuillets.

Ubu Roi

La nourriture infecte et les lectures incessantes. Sauce à la [un mot illisible], poisson pourri

Deux francs par semaine – début des leçons = Henri⁸

Premiers succès d'historien - prix [un nom propre illisible]⁹

⁷. Jean Wahl est un cousin de Georges Huisman ; Henri Bonnet est un camarade de Louis-le-grand qui restera un ami de toute une vie, rencontré plusieurs fois au cours de la présente étude. Les derniers noms sont ceux de professeurs. Emile Mâle était professeur de rhétorique, et Gustave Belot professeur de philosophie à Louis-le-Grand.

⁸. Georges Huisman était le répétiteur d'Henri Hirsch, ami de sa famille.

Maman et les camarades à la maison.
Historien ou littéraire ?
Gagner sa vie
Deux ans de khâgne et l'horreur de la philo
L'École des Chartes. Sylvestre Bonnard et *Pierre D* ?

4)
Travail de toutes les vacances à Bayeux-sur-Mer
Lavis¹⁰. Les notes de Louis Halphen¹¹ et de *Delvere*.
Le travail d'octobre, de 7 heures à midi, de 1 heures à 7 heures et les soirées.
Reçu en novembre à l'École des Chartes
Joie de Maman

Premières impressions détestables.
Milieu éteint, sans idéal, sans une idée
Petits-bourgeois conservateurs, nouvelle Action Française
Paul Meyer¹² : aigri, odieux, décourageant
Élie Berger¹³ : exquis, fantaisiste, [un mot illisible], mais comment se
passionner pour la paléographie
Mortet¹⁴ et la bibliographie
La Sorbonne voisine, Pfister¹⁵, la joie de tous ses élèves (mon mémoire sur
saint Bernard)
Gustave Bloch¹⁶, Vidal de la Blache¹⁷, Aulard¹⁸

⁹. Georges Huisman obtient en histoire le prix de fondation de Louis-le-Grand, voir Marcelle Huisman, *Vie et mort d'un grand commis de l'État*, op. cit., p. 8

¹⁰. Ernest Lavis (1842-1922), dont le pseudonyme était Pierre Laloï, a été professeur d'histoire moderne à la faculté des lettres de Paris (1888-1919), directeur de l'École normale supérieure (1904-1919), membre de l'Institut, Académie française (élu en 1892), fondateur et directeur de la *Revue de Paris* et directeur et coordinateur de *L'Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, voir <http://www.idref.fr/026970902>, consulté le 4 février 2014.

¹¹. Louis HALPHEN (1880-1950), archiviste paléographe, docteur ès lettres, ancien membre de l'École française de Rome, a été secrétaire de l'École des chartes, directeur d'études d'histoire du Moyen Âge à l'École pratique des Hautes Études (1928-1950), professeur à l'École normale supérieure de Saint-Cloud (1929-1934), maître de conférences (1937) et professeur (1939) d'histoire du Moyen Âge à la Sorbonne, voir <http://cths.fr/an/prosopo.php?id=1615#>, consulté le 4 février 2014.

¹². Paul Meyer (1840-1917), philologue, a été directeur de l'École des Chartes (1882-1916), voir <http://www.idref.fr/027026779>, consulté le 4 février 2014.

¹³. Élie Berger (1850-1925), archiviste-paléographe, a été archiviste aux Archives nationales (1881) puis a occupé la chaire de paléographie à l'École des Chartes (1897-1923). Il a été nommé conservateur du musée Condé à Chantilly en 1911, voir Langlois Charles-Victor, « Élie Berger », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1925, t. 86. p. 230-232, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1925_num_86_1_460564, consulté le 04 février 2014.

¹⁴. Charles Mortet (1852-1927) a été administrateur de la bibliothèque Sainte-Geneviève, professeur à l'École des Chartes, Membre de la Commission supérieure des bibliothèques et président de l'Association des bibliothécaires français, voir <http://www.idref.fr/029830419>, consulté le 4 février 2014.

¹⁵. Christian Pfister (1857-1933), historien médiéviste, a été professeur à la faculté des lettres de Nancy (à partir de 1884). Il a été nommé recteur de l'Académie de Strasbourg (en 1927) et chargé de cours à la faculté des lettres de l'université de Paris, voir <http://www.idref.fr/027070085>, consulté le 4 février 2014.

¹⁶. Gustave Bloch (1848-1923), historien, a été professeur d'histoire romaine à la Sorbonne, voir <http://www.idref.fr/061627534>, consulté le 4 février 2014.

Lot¹⁹ aux Hautes Études
L'érudition la plus austère et l'histoire, intelligente, féconde. Les idées.

5)
Première année sans joie – leçons à Henri. Travaux pour un curé.
La concierge, *Mme Laverne, Simone*
Vacances à St Valéry-en-Caux
Le travail d'octobre et novembre
Reçu à la licence ès lettres malgré la géographie
Joie de Maman

Rester chartiste ou aller plus loin
Exemples de Langlois²⁰, Coville²¹, Petit-Dutaillis²²
Deuxième année, Prou²³, *Pison ?*, [un nom propre illisible]
H. F. Delaborde²⁴/Lelong effroyables
Roy et sa maladie de ses cours dictés

Mémoire de diplômé
Les séances aux Archives de 11 heures à 4 heures =
Maladie d'estomac – vertige de *faim*
Massigli, Morize²⁵, Mireaux
Histoire ancienne G. Bloch – géographie coloniale
Marcel Dubois²⁶. La Fouta-Djalon
Jean Hellman 5 à 7

¹⁷. Paul Vidal de la Blache (1845-1918) est le fondateur de l'école française de géographie. Maître de conférences puis sous-directeur de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm (1877-1898), il a été professeur à la Sorbonne (1898-1909) et éditeur de matériel, voir <http://www.idref.fr/027184099>, consulté le 4 février 2014.

¹⁸. François-Alphonse Aulard (1849-1928), historien spécialiste de la Révolution française, a été professeur à la Sorbonne (1885-1922), directeur de la revue *La Révolution française*, membre fondateur de la LDH, voir <http://www.idref.fr/026696584>, consulté le 4 février 2014.

¹⁹. Ferdinand Lot (1866-1952), archiviste-paléographe et historien médiéviste, a été directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IV^e section) et professeur à la faculté des lettres de Paris (1909-1936), voir <http://www.idref.fr/026995042>, consulté le 4 février 2014.

²⁰. Charles-Victor Langlois (1863-1929), historien spécialiste du Moyen Âge, archiviste paléographe, a été professeur de paléographie et d'histoire du Moyen Âge à la Sorbonne et directeur des Archives nationales, voir http://data.bnf.fr/11910966/charles-victor_langlois/, consulté le 4 février 2014.

²¹. Alfred Coville (1860-1942), historien spécialiste du Moyen Âge, chartiste, agrégé de lettres, a été professeur dans diverses universités et directeur de l'Enseignement supérieur au ministère de l'Instruction publique (1917-1927), voir <http://www.idref.fr/026804247>, consulté le 4 février 2014.

²². Charles Petit-Dutaillis (1868-1947), archiviste-paléographe, médiéviste, était spécialiste de l'histoire sociale de l'Angleterre, voir <http://www.idref.fr/033744777>, consulté le 4 février 2014.

²³. Maurice Prou (1861-1930), archiviste-paléographe, a été directeur de l'École des Chartes (1916-1930), voir <http://www.idref.fr/03220713>, consulté le 4 février 2014.

²⁴. Henri-François Delaborde (1854-1927), archiviste-paléographe, a été membre de l'École des Chartes et de l'École française de Rome, voir <http://www.idref.fr/032007116>, consulté en février 2104.

²⁵. Condisciple des Chartes, installé en 1940 au Maroc à Rabbat, est venu sur le *Massilia* porter secours à Georges Huisman. Entretien avec Denis Huisman.

²⁶. Marcel Dubois (1856-1916), a été professeur de géographie coloniale à la Sorbonne, voir <http://www.idref.fr/081148488>, consulté le 4 février 2014.

6)
Reçu au diplôme d'études

Troisième année. La thèse. Marcel Poète²⁷
Les premiers comptes-rendus du Moyen Âge
Henry [un nom propre illisible], Henri Hirsch
Viollet²⁸
Delaborde²⁹
Lefèbvre-Pontalis³⁰
La thèse toujours même régime aux Archives
Fécamp et la rédaction de la thèse.

Janvier 1910 = troisième prix de thèse
La gloire et l'érudition
Le banquet des thèses. Jean Babelon³¹ et sa ballade
L'année se passe à revoir ma thèse pour l'impression
Sorbonne en plus
Hautes Études [un mot illisible]
Comptes-rendus nombreux dans *B. E. Chartes (Bulletin de l'École des Chartes)*

7)
J'étais parti pour une carrière d'enseignant supérieur, chartiste et futur agrégé

Les vacances à [un nom propre illisible]-*sur-Mer* à corriger les épreuves
pendant qu'André Levy faisait du violoncelle
Année austère, vacances austères
Famille *austère*
dominée par l'agrégation

Année scolaire 1911-1912
Pfister³², Aulard³³, [un nom propre illisible], [un nom propre illisible], Glotz³⁴,
Guignebert³⁵

²⁷. Marcel Poète (1866-1950), urbaniste et historien, a été directeur de l'Institut d'histoire, de géographie et d'économie urbaines de la Ville de Paris, voir <http://www.idref.fr/035758457>, consulté le 4 février 2014.

²⁸. Henry Viollet (1880-1955), architecte, archéologue, photographe, a voyagé en Orient au début du XX^e siècle, voir <http://www.idref.fr/07390773>, consulté le 4 février 2014.

²⁹. Voir note 1955.

³⁰. Eugène Lefèvre-Pontalis (1862-1923), archéologue, a été président de la Société nationale des antiquaires de France et professeur à l'École des Chartes, voir <http://www.idref.fr/030167752>, consulté le 4 février 2014.

³¹. Jean Babelon (1889-1978) est un camarade de promotion de Georges Huisman. C'est l'auteur de la ballade du banquet des thèses retranscrite en annexe. Voir la notice nécrologique d'H. Nicollet-Pierre, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/numi_0484-8942_1978_num_6_20_1773, consulté le 4 février 2014.

³². Voir note 1946.

³³. Voir note 1949.

³⁴. Gustave Glotz (1862-1935) était historien, spécialiste de la Grèce antique, voir <http://www.idref.fr/028810775>, consulté le 4 février 2014.

Trop d'érudition et pas assez de vue générale
Superstition du texte, incapable de s'élever aux généralités, le passage du chartiste à l'agrégatif se fait mal.

8)

Les épreuves de 1911 = je ne me souviens plus d'aucune.
Recalé à l'écrit, honorablement, mais recalé tout de même
Humiliation sans précédent
Maman

Et pourtant, c'était la règle. Les normaliens aussi.
Mais on n'est pas refusé
Précepte familial

Les vacances à Villerville empoisonnées
La guerre ? Quelle blague !
Je décide de faire mon service militaire
Pas de préparation militaire, rien

9)

Pas le moindre piston. Belfort, 35 Infanterie
Fort-Lachaux, 23^e de ligne, 14^e compagnie
L'oubli de la visite médicale
Les casemates, la beauté du paysage
La ligne bleue des Vosges
Fagoté comme un cochon = les regards méprisants
Premiers contacts *d'un antimilitariste* avec des officiers remarquables, [un nom propre illisible], de Croy. Je ne les ai jamais revus.
Papa à Montbéliard
L'oubli de la visite médicale. 50 kilos, intellectuel fragile. Réformé temporaire

À la Toussaint, *retour au foyer*
Préparation transformée. Laisser les faits, s'attacher aux idées.
Histoire de l'art, Pfister et Aulard
Jean de France duc de Berry
La Pentecôte à Honfleur

10)

Aulard me donne confiance en moi
Mes leçons d'étudiant
Pfister et son dîner = les compliments d'usage

³⁵. Charles Guignebert (1867-1939), historien, spécialiste de l'histoire de l'Église primitive, a été titulaire de la chaire d'histoire du christianisme à la Sorbonne (1919-1937) et fondateur de la Société Ernest Renan (1920), voir <http://www.idref.fr/027716147>, consulté le 4 février 2014.

Florence et les Médicis
Le Sahara, le désert [deux mots illisibles]
Fromentin
Les Étrusques à l'oral
Reçu sixième août 1912

Maman [un mot illisible] *au comble de ses vœux* ?
Chemins [un mot illisible], double culture.

Le monde allait vers la catastrophe
Maman n'y prêtait nulle attention
Et moi non plus. La guerre impossible, *les progrès certains*, Jaurès et Bebel

11)
Foi dans la vérité historique
Sens de l'absolu et non du relatif [deux mots illisible] – confiance dans mes maîtres. Anatole France, Gide, Henri de Régner (vers) et Francis Jammes.
J'ignorais tout de la littérature russe, anglaise, allemande, sauf quelques pièces
Nationalisme intellectuel
Le Louvre
Rien sur l'art moderne : je ne crois pas avoir entendu prononcer le nom de Cézanne avant 1912.
En revanche imbattable sur l'archéologie romane ou gothique, écoles régionales, vitraux, manuscrits, objets, mobiliers etc.
Le service militaire et la guerre allaient changer tout cela.

12)
Service militaire et la guerre (1912 à 1919)

Rouen. 3^e Section des COA, que me vaut ma réforme temporaire
Du Courteline de novembre 1912 à Mars 1913
La caserne Philippon, la direction de l'intendance, 1^{er} bureau, rue Morand.
Les classes, le caporal Pierre Nathan, un futur éditeur : plus de culture que d'exercice
Les gâteaux
Ma chambre rue St Vivien
Pierre Guastalla, Jean Lévy-Bruhl, les déjeuners, la cantine, les dîners *à la cave Martin* (1,75)
Le chocolat Martin *rue Murat*
Carlu et son chocolat dans le placard

13)
L'officier d'administration des 2^e classe, Parot dit le [un mot illisible]
À ma grande stupeur, ma tête d'agrégé en impose, et ma mauvaise écriture me réduit à l'inaction.

Carlu ?

Le commandant de la section, officier d'administration [un nom propre illisible] m'envoie à Paris le samedi matin porter des marrons glacés à ses relations mondaines.

Mais l'uniforme ne me confère aucun prestige auprès des belles voyageuses des trains.

La bibliothèque de Rouen. La pluie de Rouen. Saveurs de la vie normande
Flaubert et Maupassant

Les bouquinistes de Rouen

J'étais costumé en militaire mais je continuais ma vie d'érudit. Peu d'illusions sur l'utilité de ma tâche militaire.

Longues heures de travail érudit au Bureau des études médiévales.
Dépouillement d'archives aux Archives municipales.

Mais les dieux en avaient décidé autrement.

Mon bon maître Aulard était très lié avec le colonel Picard, chef de la section historique de l'armée, etc.

Par décision ministérielle, je fus affecté à Paris, à l'EMA, service historique comme archiviste paléographe et agrégé.

Cela se passait en mars 1913 quelques jours après l'élection de Poincaré à la présidence de la République. Je n'aimais pas Poincaré, ni la guerre. Anti-Barrès et anti- [un mot illisible].

15)

J'étais républicain, socialiste, antimilitariste, pacifiste, comme on a la foi, comme on respire. Le contraire me paraissait incompréhensible.

Les officiers qui lisaient *L'Écho de Paris* et *L'Action Française* me paraissaient des abrutis haïssables et je n'avais pas tort.

J'étais de garde à la porte de la caserne le jour de l'élection de Poincaré et il me fallut tenir le cheval d'un militaire : seule fois de ma vie où je dus tenir un cheval, ce qui ne fut agréable ni pour le cheval ni pour moi. Et un beau matin, je quittai Rouen pour Paris et je n'y devais revenir que comme directeur général des Beaux-Arts, pour des cérémonies officielles.

16)

Le service militaire à Paris

La *comédie* continue

Stendhal, Proust, [un mot illisible] bien Roger-Marx et l'art contemporain

Nouveaux rapports de l'art et de l'État, discours de Pleyel

Georges Huisman, « Les nouveaux rapports de l'art et de l'État », *Europe*, Paris, juin 1937, p. 145-172.

Georges Huisman, « Les rapports de l'art et de l'État », discours prononcé par le directeur général des Beaux-Arts à la salle Pleyel, le 29 avril 1937, *Bulletin de la grande masse de l'école nationale des Beaux-Arts*, Paris, juin 1937, p. 1274-1278 et juillet 1937, p. 1288-1295.

Il y a trente ans, un excellent écrivain d'art, Gabriel Mourey, entreprenait, dans sa revue *Les Arts et la Vie*, d'ouvrir une enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État. La mode, en politique, était alors à la séparation et M. Gabriel Mourey demandait à des artistes, à des philosophes et à des critiques de répondre aux trois questions suivantes :

L'État peut-il avoir ou imposer une conception artistique ?

L'autorité de l'État doit-elle se manifester dans le domaine artistique ?

Le budget des Beaux-Arts doit-il être supprimé, maintenu ou accru ?

Ainsi se trouvait posée la question même des rapports de l'art et de l'État, problème éternel et, en apparence, impossible à résoudre, auquel je n'ai point la prétention orgueilleuse d'apporter aujourd'hui une solution définitive.

Les réponses obtenues par M. Gabriel Mourey furent toutes du plus haut intérêt, et il faut vous en citer quelques-unes. M. Vincent d'Indy répondit nettement : « Je considère l'enseignement des arts par l'État comme une simple monstruosité. La carrière de l'artiste est et doit être essentiellement libre ; de quel droit l'État vient-il mettre des entraves à cette liberté ? »

M. Élie Faure, partisan de l'individualisme à outrance et adversaire de la suprématie de l'État, fut aussi catégorique : « Je désire la suppression du budget des Cultes, du budget des Beaux-Arts, à plus forte raison. Personne ne me force d'aller dans les églises dont je paye les desservants, tandis qu'on m'impose la vue de monuments et de statues qui outragent profondément ma foi dans la beauté de vivre. Le jour où la société française sera parvenue à une conception positive de la vie, comme elle est parvenue à une conception négative de la divinité, ce jour-là, elle combattra la tyrannie des dogmes esthétiques avec plus de raison encore qu'elle ne combat celle des dogmes religieux. »

Et Charles Morice, qui passa sa vie de polémiste à redresser les torts de l'État en matière artistique, fit connaître son opinion avec la même franchise vigoureuse : « Il est certain que l'État, en se mêlant de collaborer à la production esthétique, soit par l'éducation, soit par la sanction, s'est rendu complice d'un nombre incalculable de véritables crimes. Il évolue bien plus lentement encore que la foule, si ignorante pourtant et si injuste ! Et ne rejoint que longtemps après elle les révélateurs d'un Beau nouveau. S'il existe des artistes dignes de ce nom et qui sont notre plus chère gloire, c'est malgré l'État, malgré son odieuse protection qui est un étouffement, malgré ses concours, ses croix, ses commandes et toutes les primes qu'il donne aux

médiocres et aux habiles. Quel génie, quel talent a-t-il aidé à s'accomplir ? L'État n'intervient jamais que quand l'artiste n'a plus besoin d'être aidé. »

Le philosophe Alfred Fouillée, en universitaire épris de sagesse, essaya de prêcher la conciliation : « Je ne suis partisan ni d'un régime d'autorité, ni d'un régime d'anarchie ; je ne veux ni tout socialiser, ni tout individualiser ; je crois que, sans être "libertaire", ni "autoritaire", on peut se contenter d'être tout simplement libéral. Et, par libéralisme, j'entends la doctrine qui revendique tout ensemble sans la moindre contradiction, la libre initiative des individus, celle des associations particulières, enfin celle de la grande association commune qu'on nomme l'État. Aucune de ces libertés ne doit supprimer les autres, la suppression de l'une quelconque d'entre elles, loin d'accroître les autres, les diminue. »

Adversaires absolus d'un enseignement officiel, les frères Rosny exprimèrent leur opinion sans mâcher les mots : « Un État comme l'État français peut se proposer, outre l'entretien des manufactures nationales, des bâtiments civils, des musées, des monuments historiques, de secourir quelques personnalités pauvres et glorieuses ; il ne peut se faire éducateur d'art. L'école des Beaux-Arts représente à nos yeux un anachronisme, une tyrannie et une concurrence déloyale. »

En revanche, Frantz Jourdain qui, jusqu'à sa mort, fit campagne pour l'art indépendant et qui fut un des plus ardents défenseurs de l'art que nous nommons aujourd'hui l'« art vivant », lança l'idée de la neutralité de l'État en face de l'art comme en face des doctrines philosophiques : « Le seul rôle de l'État, disait-il, est d'encourager les arts et de rester loyalement neutre dans les luttes de partis [...]. l'État n'a pas plus le droit de nous imposer ses convictions en esthétique qu'en religion. Nous possédons la liberté de conscience, nous exigeons aujourd'hui la liberté en art [...] et surtout qu'on nous délivre du joug insolent de l'Institut [...]. Nous ne désirons nullement la suprématie d'une école sur une autre et je n'ai pas l'outrecuidante prétention d'imposer mes idées à mes adversaires. Ce que nous souhaitons, et violemment, c'est l'égalité, c'est la neutralité de l'État. »

Et enfin, M. Maurice Denis eut l'audace de défendre la cause de l'art d'État, dans des termes fougueux, ardents, expressifs : « Où voyez-vous, disait-il, qu'il y ait un dogmatisme d'État [...] ? Jamais les jeunes artistes n'ont été plus libres, plus dégagés de toute discipline [...] C'est l'époque des tempéraments, des personnalités [...] Il n'y a plus d'art national, il n'y a plus d'enseignement. C'est l'anarchie. On réclame une tradition [...] Nous n'avons cessé, dans notre génération, de demander à tous les échos, une discipline, une méthode, d'invoquer l'expérience des maîtres, d'interroger le passé. L'enseignement officiel ne nous offrait aucune idée générale, aucune technique [...] Enfin, laissez-moi douter de l'opportunité de la séparation que vous proposez. Actuellement, l'État centralise tout, absorbe tout : il se substitue à la famille, accapare nos enfants, monopolise l'enseignement. Il y a une philosophie d'État, pourquoi pas un art d'État ? [...] Dans la société future, l'artiste ne travaillera que pour l'État ! »

Ainsi s'affrontaient les théoriciens d'un problème qui demeure aussi grave en 1937, qu'en 1906. Les opinions de tant de chefs de files sont d'autant plus intéressantes à méditer qu'elles sont toujours actuelles et qu'elles continuent à

correspondre aux divers sentiments qui animent encore nos artistes, nos écrivains, nos philosophes. Et si d'aventure, un de nos confrères de la presse artistique reprenait l'idée de Gabriel Mourey et lançait à nouveau une enquête semblable, il recueillerait des réponses du même ordre et il aurait autant de peine que Gabriel Mourey à en dégager un credo.

Ayons pourtant la franchise d'avancer que ce grand problème des rapports de l'art et de l'État exigerait en 1937 des solutions immédiates. En réalisant une politique des loisirs, en marquant sa volonté que toutes les classes de travailleurs soient amenées, par étapes successives, à une exacte compréhension de la culture, notre démocratie entend rompre avec des erreurs qui ont trop duré. S'il est évident que la création artistique, comme la découverte scientifique, doit demeurer toujours le privilège d'une élite, est-il, par contre, possible d'admettre que les musées demeurent inintelligibles au peuple et surtout à la jeunesse, que l'art plastique ou musical ne soit pas enseigné à tous, au même titre que le français, que le calcul ou la géographie ? Est-il supportable que la France, terre d'élection de l'art de la qualité, accepte, faute d'un goût suffisamment éclairé, tant de manifestations d'architecture et de sculpture, voire de cinéma qui déshonorent la patrie des cathédrales gothiques et de l'esprit classique ? Telles sont les questions auxquelles il importe de répondre avec impartialité sans doute, mais aussi avec l'ardeur et la conviction que l'art exige toujours quand il s'agit de batailler en son honneur.

À une époque où l'État accroît sans cesse ses attributions et étend son influence sur des domaines nouveaux, nul ne songe plus à vouloir couper les ponts entre l'État et les artistes et à reprendre les théories qu'exprimaient en 1906 Charles Morice et Élie Faure. C'est un fait indiscutable. Mais il est évident aussi que le grand public connaît mal – et apprécie encore plus mal – les efforts de l'État contemporain en matière artistique. Parlez à un français cultivé de l'œuvre présente de la Manufacture de Sèvres : il vous répondra en souriant qu'il apprécie peu ces grands vases bleus-bigarrés, en forme de porte-parapluie et ces animaux en biscuit, parures accoutumées des tables officielles. Et pourtant, la Manufacture de Sèvres poursuit, depuis quelques années un rajeunissement systématique de sa technique, de ses formes, de ses expressions ; certains de ses vases particulièrement heureux, feraient la fortune d'un industriel, mais le public demeure en défiance vis-à-vis des productions de l'État. L'exposition de 1937 permettra sans doute de mettre fin à ce malentendu, car les visiteurs du pavillon particulier de la Manufacture de Sèvres y pourront admirer des réalisations inspirées par des peintres tels que Gromaire, Savreux, Savin, Paul Colin, Anne-Marie Fontaine, Malençon, Charlemagne et par des sculpteurs tels que Laurens, Deluel, Bizette-Lindet, Zadkine, pour ne citer que quelques noms. Après avoir visité ce pavillon, nul ne pourra plus parler sans mentir de la routine traditionnelle de la vieille maison qu'administre Monsieur Lechevallier-Chevignard.

Même défiance ironique et générale en matière de commandes de l'État. Qu'un étranger averti demande à un Parisien familier de nos expositions de le renseigner sur les grands ouvrages que l'État fit récemment exécuter dans ses monuments publics, je doute fort qu'il obtienne des renseignements exacts et

favorables à nos efforts pour la peinture moderne. Et pourtant, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis et Roussel décoreront le nouveau palais du Trocadéro en attendant d'aller au nom de la France, mettre en valeur par le miracle de leurs pinceaux, la grande salle du palais de la SDN à Genève. Quelques-uns des meilleurs peintres de ce temps ont été chargés de la décoration du Trocadéro : ce sont Dufy, Friesz, de Waroquier, Chapelain-Midy, Dufresne, Luc-Albert Moreau, Planson, Roland Oudot, Céria, Souverbie, Boussingault, Brianchon et je n'en veux citer que quelques-uns. Il est regrettable que, malgré les offres de l'État, Braque et Derain n'aient pas voulu faire partie de cette équipe. La mise en valeur sculpturale du Trocadéro et des musées du quai de Tokyo, fut confiée à des sculpteurs aussi représentatifs que Bouchard, Janniot, Dejean, Drivier, Wlérick, Poisson, Michelet, Navarre, Pommier, Desruelles, Descatoire, Gimond, Niclausse, Malfray, Vézien et je dois en passer. Dufy (déjà nommé) travaillera bientôt pour l'État à la nouvelle singerie du Muséum où il pourra rivaliser avec les singeries du XVIII^e siècle, cependant que Roussel (déjà nommé lui aussi) se consacrera, à l'Odéon, à ranimer le petit foyer du public. Marie Laurencin se laisse aller à son inspiration charmante au jardin d'enfants du lycée Camille Sée dont la salle des professeurs avait déjà tiré heureusement parti d'une grande composition d'Yves Alix spécialement exécutée à son intention. Les deux parloirs du lycée Janson-de-Sailly ont été confiés à un groupe excellent de peintres jeunes et ardents tels que Brianchon, Poncelet, Antral, Planson, Jacquemin, Guy-Loë, travaillant en équipe, ce qui paraît conforme aux besoins de la décoration moderne. Albert André décore la mairie d'Orange et Savin celle de Montélimar. D'importantes commandes de sculpture ont été données aux meilleurs représentants de la jeune école qui se nomment, en particulier, Auricoste, Yencesse, Couturier, Deluol, tandis que Maillol et Despiau, trop longtemps ignorés par les bureaux officiels, ont accepté d'exécuter de magnifiques monuments. Ainsi, des peintures murales et des statues de plein air révéleront bientôt aux esprits impartiaux que les commandes de l'État vont désormais à ceux qui représentent les éléments les plus vivants les plus hardis de l'art contemporain. Et dans cinq ou six ans, le public des musées de province s'apercevra à son tour, que les achats de l'État se sont inspirés des mêmes tendances et que les créations des peintres et des sculpteurs les plus profondément doués, les plus recherchés des collectionneurs, les plus admirés par la critique unanime, ont pris la place de ces œuvres redoutables qui avaient l'ambition – bien chimérique – d'apporter aux populations des départements une image véridique de l'art éternel.

Hélas ! Malgré ce changement radical de méthode, malgré ce renversement de la vapeur, l'État continue à faire figure d'amateur aveugle, les yeux fermés, au petit bonheur des recommandations diverses et des influences variées. Ne nous en étonnons point, car l'État a tout fait, et pendant de longues années, pour mériter cette réputation sévère malheureusement justifiée !

Faut-il vous en donner les preuves ? Sans l'énergie de Thiers qui, dès 1822, avait défendu Delacroix dans ses articles du *Constitutionnel*, jamais le peintre n'eût obtenu les fameuses commandes de la Chambre des députés. Sans Thiers, Delacroix eût toujours été éloigné des commandes officielles et l'artiste a proclamé

lui-même sa gratitude dans des lignes qu'il convient de citer : « M. Thiers est le seul homme placé pour être utile qui m'ait tendu la main dans ma carrière. Après ce premier article, dont je n'avais pas pensé à le remercier, tant je croyais que les choses allaient d'elles-mêmes en ce monde, il en fit un autre, tout aussi pompeux au salon suivant, sur *Le massacre de Scio*. Même insouciance de ma part. J'ignorais même à qui j'étais redevable de tant de bienveillance. Gérard m'invita à Auteuil, où je vis cet ami inconnu, qui ne parut pas du tout étonné de mon peu d'empressement à le rechercher après tout ce qu'il avait fait pour moi. Quand, depuis, il se trouva en situation de m'être utile d'une autre manière, il le fit avec la même simplicité. C'est lui qui me donna à faire, étant ministre, le salon du roi du Palais Bourbon. Il le fit, malgré les avis charitables de mes ennemis, et même de mes amis, qui lui disaient comme à l'envi que c'était me rendre un mauvais service, attendu que je n'entendais rien à la peinture monumentale et que je déshonorerais les murs que je peindrais. »

Sans Gambetta, qui dut lutter au Conseil des ministres en décembre 1881 pour obtenir une signature présidentielle, Manet n'aurait jamais été nommé chevalier de la Légion d'honneur. En 1890, lorsque Claude Monnet prit l'initiative d'ouvrir une souscription pour acquérir l'*Olympia* et l'offrir à l'État, les bureaux officiels, en plein accord avec l'opinion publique, s'appliquèrent consciencieusement à torpiller ce beau projet. Après bien des pourparlers, il fallut des démarches innombrables pour qu'un arrêté ministériel du 17 novembre 1890 décidât que le tableau serait placé au musée du Luxembourg. Il y resta dix-sept ans, c'est-à-dire jusqu'à la fin de janvier 1907, époque où Georges Clémenceau, Président du Conseil, donna l'ordre impératif à M. Dujardin-Beaumetz de faire transporter l'*Olympia* au Louvre et de l'y faire accrocher séance tenante.

Comment ne pas mentionner l'histoire de la collection Caillebotte où se trouvaient rassemblées les meilleures toiles de Manet, de Pissaro, de Cézanne, de Degas, de Claude Monnet, de Renoir et de Sisley.

En 1894, Caillebotte avait légué cette collection à l'État pour être placée au musée du Luxembourg.

Renoir et les héritiers Caillebotte commencèrent les démarches auprès de la direction générale des Beaux-Arts où ils rencontrèrent immédiatement une opposition farouche. Dans les milieux officiels et scientifiques, rares furent les voix qui s'élevèrent en faveur de l'acceptation du legs. Il faut citer celle de M. Edmond Pottier, alors presque au début de sa carrière et qui, archéologue éclairé, se montra d'une clairvoyance particulière.

La direction générale des Beaux-Arts et la direction des Musées nationaux objectèrent l'exiguïté des salles du Luxembourg et proposèrent de n'accepter qu'une partie du legs, à la condition qu'on leur laissât toute liberté dans leur choix et dans leurs évictions. Elles consentaient à accepter, en principe, celles des œuvres qu'elles n'auraient pas reconnues pour le Luxembourg, mais en se réservant de les envoyer à Compiègne et à Fontainebleau.

Renoir et les héritiers Caillebotte refusèrent. Pourtant, il leur fallut transiger faute de quoi la collection aurait été refoulée en bloc. Il fut entendu :

1° que l'État ferait un choix, mais en s'engageant à accrocher au Luxembourg les tableaux qu'il aurait choisis.

2° qu'il retiendrait un certain nombre de tableaux de chacun des artistes figurant dans le legs. Cette deuxième concession fut la plus dure à obtenir car on ne voulait pas admettre, au Luxembourg, les œuvres de Cézanne.

Renoir et les héritiers Caillebotte refusant de céder davantage, ces deux clauses furent admises. Et après accord, on choisit pour le Luxembourg :

six tableaux de Manet sur trois

huit tableaux de Claude Monet sur seize

six tableaux de Sisley sur neuf

sept tableaux de Pissaro sur dix-huit

sept tableaux de Degas sur sept (de petit format)

deux tableaux de Cézanne sur quatre

six tableaux de Renoir sur huit

soit dix-sept tableaux refoulés dont deux des plus beaux Cézanne.

Et il faudrait retracer aussi – en supprimant toute indication de personnes – les démêlés de Gauguin livré à l'incompréhension des bureaux des Beaux-Arts. Laissons parler Gauguin lui-même :

Une audience m'est accordée et on m'introduit. À cette même direction, j'avais été introduit, deux années auparavant, avec Ary Renan, devant aller étudier à Tahiti ; pour m'en faciliter l'étude, le Ministre de l'Instruction Publique m'avait accordé une mission. C'est à cette direction qu'on me dit : « Cette mission est gratuite ; mais selon nos usages, et comme nous l'avons fait précédemment pour la mission du peintre Dumoulin, au Japon, nous vous dédommagerons au retour par quelques achats. Tranquillisez-vous, M. Gauguin, quand vous reviendrez, écrivez-nous, et nous enverrons le nécessaire pour le voyage. »

Des paroles, des paroles...

Me voilà donc chez le directeur des Beaux-Arts. Il me dit délicieusement : « Je ne saurais encourager votre art, qui me révolte et que je ne comprends pas. Votre art est trop révolutionnaire pour que cela ne fasse pas un scandale dans nos Beaux-Arts dont je suis le directeur appuyé par des inspecteurs. »

Le rideau s'agita, et je crus voir Bouguereau, un autre directeur (qui sait ? peut-être le vrai). Certainement, il n'y était pas, mais j'ai l'imagination vagabonde, et, pour moi, il y était... Comment, moi, révolutionnaire ? Moi qui adore et respecte Raphaël ? Qu'est-ce qu'un art révolutionnaire ? À quelle époque cesse sa révolution ? Si ne pas obéir à Bouguereau constitue une révolution, alors, là, j'avoue être le Blanqui de la peinture.

Et cet excellent directeur des Beaux-Arts (centre droit) me dit aussi, en ce qui concernait les promesses de son prédécesseur : « Avez-vous un écrit ? »

Les directeurs des Beaux-Arts seraient-ils encore moins que les plus simples mortels des bas-fonds de Paris, pour que leur parole même devant témoins ne soit valable qu'avec leur signature ?

Pour tant soit peu qu'on est convaincu de la dignité humaine, on n'a qu'à se retirer. C'est ce que je fis immédiatement, pas plus riche qu'auparavant.

Un an après mon départ à Tahiti (deuxième voyage), ce très aimable et délicat Directeur, ayant appris par quelqu'un de naïf (sans doute, puisque mon admirateur croyait encore aux bonnes actions) que j'étais à Tahiti, cloué par la maladie et dans une

atroce misère, m'envoya très officiellement une somme de deux cents francs... à titre d'encouragement.

Comme on le pense, les deux cents francs sont retournés à la direction. On doit à quelqu'un et on lui dit : « Tenez, voici une petite somme dont je vous fais cadeau à titre d'encouragement. »

Et quand Charles Morice, sachant Gauguin dans une situation tragique, alla dire à la direction des Beaux-Arts : « Achetez une toile à Gauguin ou commandez-lui une décoration », il s'attire une réponse indignée : « Jamais, Monsieur, tant que je serai ici, jamais M. Gauguin n'aura une commande de l'État, pas un centimètre carré. »

L'État n'acheta donc jamais rien à Gauguin et il n'acheta pas davantage à Claude Monet, ni à Daumier, ni à Corot, ni à Cézanne, ni à Degas, ni à Sisley, ni à Pissaro, ni à Carrière, ni à Manet, ni à Van Gogh, ni à Toulouse-Lautrec. M. Pierre Renoir, fils aîné du grand peintre, jugea en 1923 que les Musées nationaux montraient si peu d'empressement à accepter *Les Baigneuses* que ses frères et lui voulaient leur offrir, qu'il renonça publiquement à son projet de donation. Puvis de Chavannes ne reçut des commandes officielles qu'à la fin de sa vie, et lorsque Castagnary, directeur des Beaux-Arts, acquit pour le Luxembourg *Le pauvre pêcheur*, il reçut la visite indignée de quelques membres de l'Institut, s'élevant contre cet achat.

En revanche, Meissonier fut chargé, pour le Panthéon, d'une vaste commande décorative qu'il n'exécuta jamais et dont il fut le premier à ridiculiser franchement le principe.

Le Luxembourg refusa à Courbet d'acheter à très bon compte un *Combat de cerfs* mais il dut le racheter plus tard cent mille francs. Et lorsque que commença la faveur de Picasso, un collectionneur, qui s'était risqué à offrir un magnifique tableau du jeune maître au conservateur du même Luxembourg, vit celui-ci se dresser, apoplectique, dans son fauteuil et lui montrer la porte, sans rien dire, dans un geste d'indignation.

Et voilà pourquoi les meilleurs tableaux des meilleurs maîtres, faute d'avoir été achetés à temps, sont partis dans les collections publiques ou privées du vaste monde et voilà pourquoi l'État en est réduit à attendre les générosités, heureusement fréquentes, des mécènes pour faire rentrer dans ses musées des œuvres qui auraient dû y trouver une place définitive dès leur création.

Le mal existe, il faut s'y résigner. Nous devinons bien la réponse qui peut nous être faite ; l'État n'évitera jamais de pareilles erreurs, car le génie naissant n'est point toujours facile à discerner. Et tantôt, nous dira-t-on, l'État laissera échapper des œuvres de jeunesse d'artistes destinés à devenir des chefs de leur génération, parce que certains créateurs mettent fort longtemps à parvenir à la pleine possession de leur talent. Et tantôt, au contraire, l'État, amateur de nouveautés, se laissera séduire par le style volontairement révolutionnaire ou agressif de certains jeunes, dont la maturité ne tiendra pas les promesses de leur printemps, car il ne suffit pas, en peinture, d'adopter une facture révolutionnaire pour avoir infailliblement du génie.

À cela, il est aisé de répondre, d'abord que ceux qui ont le redoutable et précieux bonheur d'acheter les œuvres d'art pour l'État se doivent de connaître de très près les cénacles artistiques et d'avoir à côté d'eux une phalange d'amateurs et d'écrivains d'art aptes à les renseigner sur le travail des ateliers sur les révélations des plus petites expositions. S'il est possible qu'un peintre inconnu, privé du commerce d'artistes et de critiques exécute dans une province lointaine des chefs d'œuvre qui nous échappent, nous ne croyons point qu'il existe à Paris un peintre réellement doué qui n'ait pas encore attiré sur lui l'attention de la presse artistique et du monde des amateurs, tant la production picturale contemporaine est soigneusement examinée et passée au crible par un public vaste et passionné. À l'État de choisir, parmi tant de jeunes pousses. Ses moyens matériels et son crédit spirituel lui en donnent la possibilité et les moyens. En outre, il est encore bien facile d'ajouter que mieux vaut pour l'État acheter en cinq ans quinze toiles d'un artiste qui n'aurait point tenu les brillantes promesses de ses débuts, plutôt que de se désintéresser de la production de jeunesse d'un grand artiste dont les œuvres seront perdues à jamais pour les collections publiques. Pareille mésaventure est arrivée à nos musées qui se sont privés, faute de les avoir achetées à temps, des œuvres de début d'un Derain, d'un Friesz, d'un Léger, d'un Braque, d'un Matisse, d'un Picasso, et qui risquent de ne les retrouver jamais. Et comme l'a dit si bien Delacroix : « Il faut toujours parier pour le génie. »

Songez à l'enrichissement matériel et plastique que de telles acquisitions, judicieusement effectuées, eussent apporté au patrimoine de l'État. Et songez aussi à la tranquillité et à la confiance que l'État procure à de jeunes artistes en leur accordant aujourd'hui une sollicitude qui fut si injustement refusée à leurs aînés.

C'est pourquoi il me paraît impossible d'admettre la doctrine en pareille matière de mon vieil ami Louis Hourticq qui, dans un article récent sur l'art et l'État, prétendait que l'État mécène pour faire son métier, devrait avoir trois budgets :

celui de la charité,
celui de la nouveauté,
et celui de la beauté.

Sans doute, il y aura toujours des artistes sans grand talent auxquels l'État accordera obligatoirement de minces subsides pour les empêcher de mourir de faim. La charité officielle est indispensable. Mais nous estimons que le budget de la nouveauté – que M. Hourticq appelle aussi la révolution – et celui de la beauté, qui, pour le savant académicien, se confond avec la tradition, doivent n'en faire qu'un seul. Il y aura toujours des peintres traditionnels qui exécuteront des œuvres excellentes et des artistes révolutionnaires qui s'arrêteront au milieu de leur course. Peu importe. À l'État de choisir et d'agir – et là, je me retrouve pleinement d'accord avec Monsieur Louis Hourticq – en *amateur passionné*. Rien de plus dangereux à cet égard que la neutralité artistique étrangement revendiquée en 1907 par Franz Jourdain dont la vie tout entière ne fut qu'une bataille pour la recherche et pour la nouveauté, que l'État respecte toutes les tendances sincères, qu'il dispense un appui bienveillant à tous ceux qui pratiquent un métier solide et probe : pas de

discussions possibles à cet égard. Mais que l'État ait l'audace de choisir ceux à qui il fournira une protection particulièrement efficace et persévérante, et qu'il les choisisse surtout parmi les artistes qui, après avoir appris leur métier, regardent vers l'avenir et non vers le passé. Un art qui se fige dans une étude systématique des traditions et de la routine est un art infailliblement condamné à la décadence. Les jeunes gens qui copient presque servilement Derain, Vlaminck, ou le Douanier Rousseau ne méritent pas plus d'attention que les bons élèves, uniquement inspirés par les recettes excellentes d'un atelier traditionaliste. Mais il y a l'Armée de ceux qui peinent, ceux qui souffrent pour chercher et pour découvrir et c'est vers ceux-là que doit se porter l'effort constant de l'État ; Jadis, le roi de France soutenait les audacieux et les révolutionnaires contre les attardés et les égarés et c'est à cette politique esthétique que nous devons en particulier les châteaux de la Loire, le Louvre, Versailles, Poussin et Le Brun. Ce sont là des leçons éternelles toujours bonnes à méditer et dont l'État contemporain saura, s'il en est besoin, faire son plus utile profit.

Nous voilà donc bien loin de cette neutralité artistique qui, si elle était appliquée à la lettre, transformerait l'État en herboriste ou en philatéliste plutôt qu'en amateur d'art. Le premier souci de l'État, achetant ou commandant des œuvres d'art, n'est-il pas d'installer les œuvres choisies dans les musées ? Quel aspect auraient les musées si l'État les transformait en des fichiers artistiques, en des collections d'échantillons ? Il est donc indispensable que l'État achète ou commande avec ferveur et avec passion.

Vous connaissez les phrases célèbres de Paul Valéry : « Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. » Nous voudrions dire à notre poète qu'il a tort, mais nous savons tous que sa profession de foi est véridique, car la majorité des musées de France apparaissent comme des cabinets d'œuvres d'art, réservés à des spécialistes et à de rares initiés.

Lorsqu'en octobre 1750, M. de Tourhahaim, directeur des Bâtiments du roi, ouvrit les galeries du Luxembourg au public, par ordre de Louis XV, il avait le dessein d'offrir à la compétence des peintres et à la curiosité des étrangers, la contemplation de tant de chefs-d'œuvre du passé jusqu'alors ensevelis dans l'obscurité des petites pièces de Versailles. Trop longtemps, nos musées sont restés fidèles aux principes de cette organisation ancienne. L'effort magnifique qui vient d'être accompli au Louvre par MM. Verne, Jaujard, Ferran et les conservateurs des différents départements a permis de révéler à d'innombrables visiteurs ce que devait être un musée Moderne, où des œuvres judicieusement choisies, intelligemment exposées, s'offrent de jour et de nuit à l'admiration du grand public. Mais comme le disait Georges-Henri Rivière, dans le dernier numéro de *L'Amour de l'art*, il faut résolument songer au « nouveau destin des musées de France ». Après avoir créé des musées au XVIII^e siècle pour l'élite, au XIX^e siècle pour la bourgeoisie, il faut maintenant entreprendre l'organisation des musées pour le peuple, qui les ignore et qui n'en a jamais pris régulièrement le chemin. Nous avons commis, dans ce domaine, de bien lourdes erreurs et il est tout juste temps de les réparer. Centralisée à outrance, la France a accumulé ses trésors artistiques dans ses musées

parisiens et elle n'a point encore accompli, pour ses musées de province, un effort analogue à celui de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Italie ou des Etats-Unis. « Auprès de trente-quatre millions de Français, écrit Georges-Henri Rivière, six millions de Parisiens peuvent être des privilégiés de la culture. Il n'en est point ainsi dans aucun pays d'Europe ou du Nouveau Monde. »

Il faut pleinement souscrire à ces paroles. Nous avons créé surtout des musées d'art et nous avons négligé les musées de science ou de technique. Le Muséum, le musée de l'Homme, le Conservatoire des arts et métiers sont des établissements admirables mais eux aussi sont strictement réservés aux Parisiens. Nous n'avons pas constitué des musées de plein-air dont la Hollande, les pays scandinaves, l'Europe centrale nous offrent d'innombrables spécimens. Et nous n'avons surtout pas voulu admettre que les musées puissent être visités par des curieux sans préparation préalable qui devraient y trouver des documents historiques, géographiques, anecdotiques, susceptibles de les aider à comprendre plutôt qu'à admirer de confiance. Il y a là une œuvre immense à accomplir et il faut la réaliser sans tarder.

Le premier travail consistera à réorganiser les musées de province dont le plus grand nombre surchargé d'œuvres de valeur inégale se prête mal à l'instruction et à la culture des populations locales. Si quelques grands musées de province pourvus d'un personnel scientifique excellent et de crédits suffisants rivalisent en valeur avec les plus belles collections parisiennes, la majorité des musées des petites villes ne tient point dans la vie artistique du pays la place que ces établissements devraient occuper. Le musée de province, digne de ce nom, doit se prêter à la culture de la jeunesse, à l'éducation des adultes, à la formation technique et artistique de l'ouvrier comme de l'artiste, à la distraction des amateurs. Mais combien de musées de province sont-ils en état de remplir une telle mission ? Il faut bien y arriver par des efforts persévérants et M. Robert Rey, qui a fait ses preuves au Luxembourg et à Fontainebleau, a clairement compris la grandeur sociale d'une telle entreprise. À l'heure présente, le modèle de ces petits musées de l'avenir nous est offert par la ville de Cambrai où, depuis la guerre, un conservateur incomparable, M. Ernest Gaillard a réalisé une œuvre qui fait l'admiration de tous les connaisseurs. Du vieil hôtel qui lui était attribué, M. Gaillard a commencé par éliminer les tableaux et les sculptures sans valeur, ce qui lui assura aussitôt, vous l'imaginez sans peine, de solides inimitiés locales. À l'aide de moulages, de photographies et d'originaux, il a réorganisé son musée dans des conditions telles, qu'en quelques visites, jeunes gens ou adultes peuvent se faire une idée exacte de la formation et de l'évolution de la sculpture française. Grâce à des dons de l'État, l'art contemporain est assez brillamment représenté pour que les habitants de Cambrai puissent percevoir les véritables caractères de la peinture d'aujourd'hui. Enfin, en réunissant dans un petit bâtiment séparé des vieux témoignages d'art local, menuiserie, serrurerie, ébénisterie, le conservateur a permis aux ouvriers de Cambrai de prendre des leçons permanentes par le miracle desquelles s'unissent en eux le sens de la technique nouvelle et l'amour respectueux du passé. Mais tant d'efforts, bien méritoires, auraient été vains si M. Gaillard n'avait amené les habitants de Cambrai à venir

régulièrement au musée. Par des conférences, par des expositions, par des promenades dirigées – et le conservateur se multiplie pour accomplir tant de tâches diverses –, le musée est devenu le foyer d'art de la ville et il rayonne sur la campagne et sur les cités environnantes. Lors de l'exposition de tableaux hollandais, organisée ces derniers mois à Cambrai par le Musée du Louvre, toutes les classes sociales, tous les groupements professionnels, syndicats ouvriers, écoliers, séminaristes, instituteurs, sont venus s'initier à l'art hollandais sous la conduite de M. Gaillard qui reçut même un jour la visite de Belges et de Hollandais arrivant directement de leurs pays, en autocar, jusqu'à son musée. J'ai insisté à dessein sur ce musée modèle, car il mérite d'être connu et visité en détail : c'est l'exemple à offrir aujourd'hui à tous les jeunes conservateurs soucieux de transformer un musée sans action en véritable foyer de culture.

Et il faut souscrire sans réserve au projet de centre d'éducation artistique, dont la conception si judicieuse a été envisagée par la section artistique de 1936. Ce projet prévoit que – je cite le texte rédigé par Jean Cassou, Louis Chéronnet, René Huyghe, Pierre Vérité, Raymond Cogniat et Georges-Henri Rivière, maîtres incontestés en la matière et animateurs enthousiastes :

Chaque ville française de moyenne importance pourrait être dotée d'un centre d'éducation artistique. Ce centre est annexé à l'organisme le plus approprié de la ville : école, bibliothèque de lecture publique, musée, université, syndicat, maison des loisirs, collectivité culturelle, etc. afin qu'il attire, dès sa création, le plus grand nombre possible d'usagers.

Cependant il est rattaché administrativement à la direction générale des Beaux-Arts.

Le centre, dont l'importance doit demeurer modeste, ne recueille pas d'œuvres originales, celles-ci ayant leur place dans les musées ; il est constitué par une collection de moulages et de reproductions photographiques en noir et en couleur et par un choix de livres et périodiques pour l'étude de l'art.

Le centre embrasse les arts anciens et modernes et les arts primitifs, architecture, peinture, sculpture et arts appliqués.

Il comprend trois locaux :

- 1° une salle d'exposition, servant le cas échéant de salles de conférences,
- 2° une salle de documentation,
- 3° une réserve.

Ce projet est excellent, mais si le petit musée provincial ne peut se transformer en centre de culture, il est indispensable de prévoir à côté de lui une organisation d'études et de lecture telle que le souhaite le groupe de Mai 36. L'avenir artistique du pays exige de telles créations, que le grand Jaurès, partisan du musée de moulages et de photographies, réclamait dès 1911.

Il importe enfin qu'à bref délai, des musées de plein-air s'élèvent sur le sol de France. Les musées de plein-air, qui seront rattachés au Musée central de folklore confié à Georges-Henri Rivière, permettront aux Français de mieux comprendre, de mieux aimer les vieilles demeures campagnardes, les vieux moulins, les chaumières rurales ou les petites habitations urbaines dont il faut sauver les derniers

vestiges. Au musée de plein-air d'Arnhem, en Hollande, le touriste, surpris découvre, dans une clairière, le spécimen en grandeur naturelle des divers moulins de Hollande miraculeusement rassemblés. Dans ces moulins, comme dans les chaumières qui les entourent, tous les objets domestiques, même les plus humbles, sont disposés, comme si les habitants des moulins ou des chaumières allaient brusquement pousser la porte et revenir dans leurs demeures. Aucun musée ne saurait intéresser davantage les travailleurs des campagnes et des villes qui retrouvent, là, le cadre exact dans lequel leurs pères ont vécu. Et aucune organisation ne se révèle aussi apte à préserver le goût public qui conserve ainsi un permanent contact avec les plus modestes et les plus agréables créations du passé. Chaque musée de plein-air sera donc pour le public un vivant musée d'art appliqué.

Et il faudra enfin achever, dans les plus grands musées de Paris et de la province, l'effort si brillamment inauguré au Musée du Louvre. Mais pour que le plus grand public possible tire le maximum de profit de ces établissements illustres, il conviendra d'y établir ce que les spécialistes nomment le musée à deux vitesses ; c'est-à-dire deux séries de salles, les unes pourvues des œuvres d'une beauté exceptionnelle qui s'imposent à l'admiration des foules, et les autres plus abondamment fournies en pièces de collections, réservées à l'étude des spécialistes, amateurs ou professionnels.

Il s'impose que les salles destinées au grand public soient ouvertes le soir. Gustave Geoffroy, qui, dès 1901, réclamait le musée du soir, se réjouirait, s'il était encore parmi nous, d'apprendre que l'hiver prochain, le Musée du Louvre, le musée du Luxembourg, les musées du Trocadéro, le musée de Cluny, le musée Guimet seront éclairés à la lumière électrique. Le principe d'organiser ces visites le soir par groupes que dirige un conférencier est excellent, à la condition que l'orateur élimine de ses discours l'érudition inutile et le vocabulaire scientifique trop abstrait. Il importe, en effet, que ces promenades nocturnes dans le musée apparaissent comme un délassement et non point comme un cours du soir parfois difficile à suivre.

Pour que ce vaste programme de culture par le musée soit complet, il conviendra enfin de multiplier, dans les musées de province, les expositions circulantes entreprises par les musées nationaux depuis deux ans. Nos musées nationaux sont si riches, qu'ils peuvent, sans difficulté, se priver provisoirement de quelques trésors. Il sera également fort précieux que le Musée des arts décoratifs et que le Conservatoire des arts et métiers suivent l'exemple du Musée du Louvre et consentent à leur tour à adopter le principe de ces expositions circulantes. Tout cet ensemble de mesures, qui amènera finalement l'État à prendre une part plus active dans l'organisation et le fonctionnement des musées de province, répond au légitime dessein de faire pénétrer la culture artistique et technique dans les foules populaires qui en furent trop longtemps privées. Certes, nous ne nous dissimulerons point que cette œuvre difficile exigera, pour être parfaitement réalisée, de longs délais et quelques contributions financières supplémentaires. Mais si ces projets ne sont point entrepris sans délai, la culture artistique de notre pays demeurera en grave péril.

Le mal, en effet, est profond. La France, qui fut si longtemps la patrie du goût, et qui imposait ses créations à tout l'univers, n'a pas fait depuis cinquante ans, tout ce qui était en son pouvoir pour demeurer le pays de la qualité. Le goût public s'est abâtardi. Ceux qui ont la pratique des jurys constatent, avec tristesse, que trop souvent le projet de monument ou de statue qui recueille la majorité des suffrages est loin d'être le meilleur, les industriels vous avoueront qu'entre deux modèles courants, d'un objet fabriqué, les acheteurs sont fréquemment attirés par le plus laid. La majorité des passants d'une grande ville n'est point choquée par trop de statues invraisemblables qui décorent les places publiques, car si elles partageaient l'imagination des critiques d'art, irrités par ces permanents défis à la beauté, les croisades périodiquement prêchées contre la laideur eussent porté leurs fruits depuis longtemps. Ni l'indigence ni la pauvreté de certaines compositions architecturales n'arrivent à exciter les protestations des petits-fils de ceux qui construisaient les cathédrales gothiques. Le goût public subit une crise et pourtant la mode française continue à dominer le monde, et nos peintres, nos sculpteurs, nos compositeurs sont, sans discussion possible, les mieux doués de tout l'univers.

La maladie n'est donc pas incurable et son diagnostic s'établit sans difficulté. Ce peuple qui jadis, au temps de la douceur de vivre appréciait, dans une même jouissance artistique les toilettes des petites bourgeoises, les tableaux des salons de Diderot, les meubles des ébénistes parisiens et les fleurs des parterres des Tuileries, a simplement oublié que le beau s'apprenait comme la grammaire ou les langues vivantes. Il a négligé l'enseignement de l'art, tant il était sûr de sa supériorité en la matière et il n'a pas compris que le goût, comme le corps, exigeait des soins constants et une discipline attentive. Le remède est facile et nous l'avons sous la main : il consiste simplement à réorganiser, de fond en comble, l'enseignement artistique qui doit être obligatoire, imposé à tous les âges, dans tous les ordres de l'enseignement.

Les sceptiques répliqueront bien vite que c'est là une étrange prétention et que l'art ne saurait jamais constituer une matière d'enseignement. Quelle erreur ! Sans doute, il ne s'agit point d'introduire à l'école primaire les théories de Platon et de reprendre la dialectique de Socrate qui, dans l'*Hippias majeur*, se joue de son interlocuteur en essayant de définir la beauté par la confrontation successive d'un visage de jeune fille, d'une cuiller de bois, d'une cavale, d'une statue de Phidias et d'une marmite. Mais l'enfant est parfaitement capable de voir et de discerner le beau du laid si des maîtres attentifs s'appliquent à cette éducation spéciale en développent ses qualités de précision, d'observation, d'imagination. Le goût que les femmes françaises, même des conditions les plus modestes, apportent à s'habiller et à se parer nous démontre que le sens du beau demeure, fort vivace. Il s'agit donc pour l'État d'organiser sans retard tout un programme d'enseignement artistique indispensable à la renaissance du goût français. Sans goût, pas de qualité, et la production industrielle française, dont dépend la vie matérielle de toute la classe ouvrière, serait condamnée à une disparition prochaine si elle ne parvenait pas à s'imposer à tous par une exceptionnelle qualité. Ainsi l'enseignement artistique, distribué par l'État, n'entend point seulement former des peintres et des sculpteurs.

Il a l'ambition surtout de constituer un des plus précieux rouages de l'économie nationale.

Comment devrait donc être conçue cette distribution de l'enseignement artistique, auquel mon collègue et ami, M. Luc, directeur général de l'Enseignement technique, défenseur attentif de la qualité française, veut bien apporter le meilleur de son activité ? L'enseignement artistique devrait être donné à l'enfant dès qu'il entre à l'école maternelle ou au jardin d'enfants sous forme de jeux, de leçons de joie ou de gaieté. Le petit enfant est capable de dessiner des papillons ou des fleurs, de former des figures géométriques et de les garnir soigneusement de couleur. Exigeons que les élèves des classes primaires sachent observer les objets les plus usuels, modeler les volumes les plus simples et copier les couleurs. Aux enfants d'une douzaine d'années, nous enseignerions l'art de copier des plâtres ou des objets utilitaires, à la condition toutefois que les modèles choisis se distinguent toujours par leur simplicité et par leur beauté.

Un enseignement artistique, digne de ce nom, n'a de valeur que si les exercices de la main s'accompagnent d'un effort intellectuel d'une étude attentive des monuments, de la nature, d'objets esthétiquement fabriqués. Il n'est pas un village de France où les maîtres ne puissent faire percevoir aux enfants l'existence du Beau par la visite des monuments, par l'étude des paysages. Et nous attendons beaucoup de l'ouverture des auberges de la jeunesse dans des monuments historiques appartenant à l'État, car les jeunes y apprendront le goût des sports de plein-air autant que le respect du passé. N'en demandons pas davantage et souhaitons que des générations entières ne pâlisent plus sur des chapiteaux ou sur des ornements gréco-romains dont les enfants ne concevaient, faute d'explications indispensables, ni la valeur technique, ni la destination.

Lorsque l'enseignement artistique, judicieusement conçu, méthodiquement appliqué, aura été suivi jusqu'à la fin de leurs études secondaires ou primaires, par tous les enfants *sans exception*, le nombre des peintres et des sculpteurs – rassurez-vous – ne se trouvera point accru, mais le goût public entrera bientôt en convalescence et sera bientôt guéri. Il ne s'agit pas – redisons-le nettement – de transformer la France en une forgerie d'artistes, mais de faire comprendre le beau, de faire haïr le laid et d'assurer à tous ceux qui passent par l'école ou le lycée, l'exacte intelligence de la précision, de la clarté, de la qualité. Si de nombreux enfants ainsi cultivés veulent entrer dans les écoles artistiques spéciales tant mieux pour la cause de l'art, mais le résultat essentiel que nous attendons d'une rénovation profonde de l'enseignement artistique, c'est la renaissance définitive du goût public, aussi indispensable à la démocratie que l'instruction ou le pain.

Les enfants qui sortiront de l'école en sachant dessiner et regarder deviendront les visiteurs habituels des musées et des monuments. Les enfants qui auront appris à l'école à chanter en chœur et à lire leurs petits recueils de musique, comme les livres de leur bibliothèque, conserveront l'amour des rythmes musicaux et ils auront envie d'aller au concert ; ils éprouveront le désir de jouer leur rôle dans de petits orchestres.

À quoi bon les loisirs et la limitation des heures de travail, si l'État n'en profite point pour préparer les générations nouvelles à profiter d'une culture que la richesse artistique de la France et que le talent de ses créateurs peuvent leur distribuer avec tant de magnificence ? Vous constatez donc, qu'ainsi posé, le problème de l'enseignement artistique constitue un aspect essentiel des nouveaux rapports de l'art et de l'État. Et au moment précis où un ministre jeune et courageux, entreprend avec tant d'énergie et de décision de reconstruire, depuis sa fondation, l'édifice de l'Éducation nationale, on peut nourrir le ferme espoir que M. Jean Zay voudra mettre l'enseignement artistique sur le même plan que les autres disciplines pour le plus grand profit de la culture de notre pays.

Réfléchissons aux bienfaits multiples qu'une telle réforme de l'enseignement artistique nous apporterait promptement. Les jeunes gens ayant appris à dessiner et à regarder auraient l'ambition de se perfectionner davantage et ils s'en iraient nombreux dans les écoles régionales des Beaux-Arts qui existent dans nos provinces. Jusqu'à présent, ces écoles ont été dotées de crédits si médiocres que leur rayonnement fut précaire. À la dernière souscription du Budget, à la Chambre des députés, M. Louis Marin remarquait que de 1880 à 1937, le coefficient d'augmentation de ces grandes écoles est de 8,5 %, contre un coefficient d'augmentation de 103 % à l'enseignement technique et de 62 % aux établissements de l'instruction publique.

La situation de ces écoles étant améliorées, leur public scolaire augmenterait. Le goût de l'art deviendrait aussi normal dans une petite ville que le désir d'aller assister à une course de bicyclettes ou à la projection d'un film. Les artistes véritables y trouveraient aussitôt leur compte, car les amateurs d'art réclameraient la vision d'expositions de peinture et de sculpture, comme les lecteurs assidus désirent fréquenter les librairies ou les bibliothèques. La décentralisation artistique rapidement réalisée assurerait aux artistes en province une attention égale à celle qu'ils rencontrent à Paris, et les artistes vendraient leurs œuvres à des amateurs de province peut être plus sûrement qu'aux amateurs de Paris. Les musées provinciaux trop souvent déserts, seraient fréquentés en dehors des jours de pluie. Le sens de l'art se répandant à travers le pays, les réalisations d'urbanisme auraient bien vite cause gagnée. Les villes consentiraient à faire étudier attentivement leur plan d'embellissement et elles préféreraient employer des architectes de valeur plutôt que des constructeurs improvisés. Il ne paraîtrait plus chimérique et inutile de défendre nos monuments historiques, vestiges admirables de la vieille France, et nos pittoresques paysages contre les empiétements de la publicité, des lotissements et de l'électricité. Peu à peu, la France reviendrait au respect unanime des choses de l'art qu'une longue indifférence avait mis en péril. Et nous serions, à nouveau, la vraie patrie du goût du beau et de la qualité. Faisons-nous donc un trop beau rêve ? Nous laissons-nous aller à des illusions ? Nous ne le croyons point, mais pour que ce miracle s'accomplisse, il convient que le réajustement des divers ordres de l'enseignement artistique prenne place aux préoccupations dominantes de l'État.

Et nous avons assisté, depuis quelques mois, à l'exécution de tant de réformes profondes et délicates, que ce simple réajustement des bonnes volontés existantes et de tendances éparses apparaît comme un exercice sans périls.

*


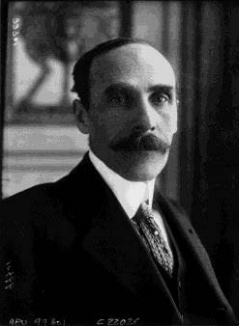
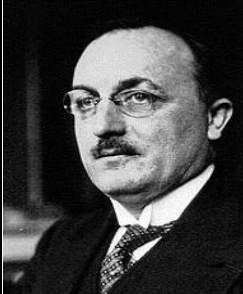

Dans le livre magistral qu'il publiait en 1912, sous ce titre *Art et Démocratie*, M. Paul-Boncour écrivait cette parole désabusée : « Jamais le divorce ne fut si absolu entre l'art et la multitude que dans les démocraties modernes. » Ce qui était vrai en 1912 ne devrait plus l'être en 1937, car l'ambition profonde de notre temps est de casser ce divorce et de jeter des ponts solides entre l'art et le peuple. Pour y parvenir, il appartient à l'État de poursuivre un double effort matériel et spirituel. L'effort matériel sera destiné à améliorer le sort du travailleur afin de lui permettre de faire son profit de l'Art, et il s'attachera aussi à ce que les artistes ne se trouvent point dans la situation précaire de tant de jeunes élèves de notre école nationale des Beaux-Arts, de notre École supérieure des arts décoratifs, qui doivent accomplir les métiers les plus divers pour manger à leur faim et qui n'ont plus l'esprit assez libre pour se consacrer à leur mission. L'effort spirituel s'appliquera à défendre l'art avec une vigueur constante et à répudier définitivement le mot atroce de Proudhon : « L'art ne peut rien pour notre progrès. La tendance est de nous passer de lui. » Ce que Lamennais écrivait en 1840 sur le rôle prophétique et social de l'artiste dans son *Esquisse d'une philosophie* nous paraît caractériser mieux qu'aucun texte contemporain ces préoccupations présentes :

Les artistes, aujourd'hui, écrivait Lamennais, les artistes véritables n'ont que deux routes à suivre. Ils peuvent, en se renfermant en soi, individualiser l'art en s'exprimant pour ainsi dire eux-mêmes.

Mais qu'est-ce qu'un homme dans l'humanité ?

Ils peuvent enfin, descendant au fond des entrailles de la société, recueillir en eux-mêmes la vie qui y palpète, la répandre dans leurs œuvres qu'elle animerait comme l'Esprit de Dieu anime et remplit l'Univers. Le vieux monde se dissout, les vieilles doctrines s'éteignent, mais, au milieu d'un travail confus, d'un désordre apparent, on voit poindre des doctrines nouvelles, s'organiser un monde nouveau ; la religion de l'avenir projette ses premières lueurs sur le genre humain en attente et sur ses futures destinées : l'artiste doit en être le prophète.

L'artiste préparant l'avenir, l'État justement soucieux des intérêts de l'artiste, où trouver une image plus belle pour clore ce chapitre rapide et très incomplet des nouveaux rapports de l'art et de l'État ?

<p>Albert DALIMIER (1875-1936)</p> 	<p>homme politique</p>	<p>Sous-secrétaire d'Etat</p>	<p>14 juin 1914 16 novembre 1917</p>	<p><u>Ministres de L'Instruction publique et des Beaux-Arts</u></p> <p>DESSOYE Arthur 09-juin-14 13-juin-14 Charles Sébastien AUGAGNEUR Victor 13-juin-14 03-août-14 SARRAUT Albert 03-août-14 28-oct-15 PAINLEVE Paul 29-oct-15 15-nov-15 PAINLEVE Paul 15-nov-15 11-déc-16 VIVIANI René 12-déc-16 19-mars-17 STEEG Théodore 20-mars-17 11-sept-17 DANIEL-VINCENT Charles 12-sept-17 15-nov-17</p>
<p>source & crédit photographique : http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=2110 (janvier 2013)</p>				
<p>Paul LEON (1874-1962)</p> 	<p>Normalien Agrégé d'histoire</p>	<p>Directeur; Directeur général</p>	<p>octobre 1919 décembre 1932 DG en 1928</p>	<p><u>Ministres de L'Instruction publique et des B.-Arts</u></p> <p>LAFFERRE Louis 16-nov-17 27-nov-19 BERARD Elie Léon 27-nov-19 19-janv-20</p> <p>HONNORAT André 20-janv-20 15-janv-21 BERARD Elie Léon 16-janv-21 28-mars-24 JOUVENEL de Henry 29-mars-24 08-juin-24 LANDRY Adolphe 09-juin-24 13-juin-24 ALBERT François dit FRANCOIS-AI RFRT 14-juin-24 16-avr-25 MONZIE Anatole 17-avr-25 11-oct-25 DELBOS Yvon 11-oct-25 27-nov-25 DALADIER Edouard 28-nov-25 09-mars-26 LAMOUREUX Lucien 09-mars-26 22-juin-26 NOGARO Bertrand 23-juin-26 18-juil-26 DALADIER Edouard 19-juil-26 22-juil-26 HERRIOT Edouard 23-juil-26 10-nov-28 MARRAUD Pierre 11-nov-28 20-févr-30 DURAND Jean 21-févr-30 01-mars-30 MARRAUD Pierre 02-mars-30 12-déc-30 CHAUTEMPS Camille 13-déc-30 26-janv-31 ROUSTAN Marius 27-janv-31 02-juin-32 MONZIE Anatole 03-juin-32 29-janv-34</p>
<p>source & crédit photographique : Paul LEON, <i>Du Palais-Royal au Palais-Bourbon. Souvenirs</i>, Paris, Albin-Michel, 1947.</p>				
<p>Emile BOLLAERT (1890-1978)</p> 	<p>Licencié en droit Carrière dans l'administration préfectorale</p>	<p>Directeur général</p>	<p>décembre 1932 février 1934</p>	<p><u>Ministres de l'éducation nationale :</u></p> <p>MONZIE Anatole 03-juin-32 29-janv-34</p>
<p>source & crédit photographique : www.ordredelaliberation.fr/fr.../115.html (janvier 2013)</p>				
<p>Georges HUISMAN (1889-1957)</p> 	<p>Chartiste Agrégé d'histoire</p>	<p>Directeur général</p>	<p>6 février 1934 23 juillet 1940</p>	<p><u>Ministres de l'éducation nationale :</u></p> <p>BERTHOD Aimé 30-janv-34 08-nov-34 MALLARME André 08-nov-34 31-mai-35 ROUSTAN Mario 01-juin-35 06-juin-35 MARCOMBES Philippe 07-juin-35 16-juin-35</p> <p>ROUSTAN Mario 17-juin-35 23-janv-36 GUERNUT Henri 24-janv-36 04-juin-36</p> <p>ZAY Jean 04-juin-36 10-sept-39 DELBOS Yvon 13-sept-39 20-mars-40 SARRAUT Albert 21-mars-40 05-juin-40 DELBOS Yvon 05-juin-40 16-juin-40</p>

Le ministère de la vie culturelle

Source: Pascal Ory in. *La Belle Illusion*, Paris, Plon, 1994. p. 178.

Ministère de la vie culturelle		
Ministre _____		
Cabinet du ministre		
I. Secrétaire d'État à l'Education nationale		
trois directeurs de l'enseignement	Directeur de la jeunesse	Directeur des services administratifs et de la comptabilité
premier degré		
second degré		
Supérieur		
Enseignement des beaux-arts:	Centre national de documentation professionnelle	Service des bourses et indemnités d'études
Enseignement professionnel et technique	Fédération nationale des œuvres complémentaires de l'enseignement du premier et du deuxième degré	Service des constructions et de l'équipement scolaires
Enseignement agricole	œuvre en faveur des étudiants	
Enseignement de l'éducation physique et tous les enseignements qui intéressent les divers degrés	liaison interministérielle: organisation nationale de la jeunesse.	
même répartition pour l'Outremer	CNRS	
même répartition pour le corps de l'inspection générale	Service de l'enfance anormale et de l'éducation surveillée.	
II. Secrétaire d'État à l'Expression nationale		
Directeur des lettres et des arts	Directeur des musées nationaux et des palais nationaux	Directeur des archives et bibliothèques
Lettres et édition	Musées	Archives
arts et expositions	Architecture et palais nationaux	Bibliothèques de conservation et d'études
théâtres nationaux et autres:	Mobilier et manufactures de l'État	Bibliothèques de centres de documentation
Spectacles		Bibliothèques de lecture publique
Concerts		Un service central de documentation des bibliothèques
Cinéma		Un centre national de prêt
Radio		
Presse		
Caisse des lettres et des arts		

Projet de loi réservant dans les constructions neuves de l'État, des départements, des communes et des établissements publics un pourcentage minimum pour les travaux de décoration.

Consulté et retranscrit chez Catherine Zay le 18 mai 2009, appartenant depuis au fonds Jean Zay, AN- 667 AP 142.

1. Lettre non datée du ministre de l'Éducation au Président du Conseil [écrite entre septembre 1936 et janvier 1937].

Un projet de décret-loi avait été élaboré par l'administration des Beaux-Arts en vue de réserver dans les constructions neuves de l'État, des départements, des communes et des établissements publics un pourcentage minimum pour les travaux de décoration.

Ce projet avait été repris par M. Mario Roustan et un certain nombre de ses collègues sous forme d'une proposition de loi déposée au Sénat le 3 mars 1936.

J'estime qu'en raison de la situation critique dans laquelle se trouvent les artistes et de l'éventualité d'un programme de grands travaux des administrations publiques, il est indispensable de faire aboutir la réforme envisagée et je vous transmets à cet effet un projet de loi.

Je vous signale que le précédent ministre des Finances avait formulé des objections sur les répercussions d'ordre financier de la mesure envisagée.

Ces objections ne m'apparaissent pas devoir être maintenues. Il n'est aucunement prouvé qu'il en résulterait une augmentation de dépenses, car, en se maintenant dans les chiffres globaux, des économies pourraient sans doute permettre dans la grande majorité des cas d'effectuer les travaux de décoration sans suppléments. D'autre part, il est superflu d'insister sur les avantages d'ordre social et même d'ordre financier qui résulteraient d'une atténuation du chômage dans les milieux d'artistes.

Toutefois, pour tenir compte de l'observation faite, il m'a paru possible de réduire à 2,5 % au lieu de 5 % la part qui serait réservée aux artistes.

Je ne doute pas dans ces conditions que vous ne donniez votre approbation à ce projet et que vous acceptiez de le soumettre au contreseing des ministres intéressés.

2. Projet de loi réservant dans les constructions neuves de l'État, des départements, des communes et des établissements publics un pourcentage minimum pour les travaux de décoration, présenté à Albert Lebrun par Léon Blum, Roger Salengro, Jean Zay, Vincent Auriol, Spinasse

Exposé des motifs

L'attention du gouvernement a été appelée, d'une manière toute particulière, sur la situation exceptionnellement difficile des artistes et notamment des peintres, sculpteurs et décorateurs.

La crise actuelle a fait disparaître les conditions qui, dans les vingt années d'après guerre, ont permis aux peintres, aux sculpteurs et aux décorateurs de vivre et de produire.

Bien plus, les tendances esthétiques ont ouvert une séparation entre l'architecture d'une part et les arts plastiques et décoratifs d'autre part. Les peintres, les sculpteurs, de nombreuses catégories d'artisans, dont les services pourraient être utilisés à l'occasion de la construction d'édifices publics ou privés, ne se voient plus appelés à ce genre de collaboration. En effet, l'architecture moderne a violemment réagi contre les excès ornementaux où était tombé ce qu'on a appelé le Modern-Style. Tout un mouvement est né en faveur d'un style plus pur et plus rationnel et l'on sait la part que la France, avec des créateurs exceptionnels, tels qu'Auguste Perret ou Tony Garnier (?), a prise à ce mouvement.

Mais si l'architecture s'obstinaît dans son isolement et dans ce qu'on a appelé le « nudisme », elle risquerait de perdre le bénéfice même de la révolution qu'elle a accomplie et de tomber dans une sécheresse stérile. Les artistes et les architectes eux-mêmes ont compris ce péril : de tous côtés on proclame aujourd'hui qu'après avoir affirmé ses principes et ses intentions fondamentales, l'architecture moderne se doit d'appeler à elle les autres arts et de produire en collaboration avec eux des monuments qui laisseront à la postérité le véritable visage de l'art de notre temps.

Les sculpteurs actuels tendent à la création d'ouvrages importants, et les ouvrages qu'ils produisent au contraire des statues de l'époque 1900, sont généralement conçus dans un esprit architectural. Les peintres, de leur côté, lassés du succès excessif que connut pendant la période d'après-guerre le tableau de chevalet, n'aspirent qu'à revenir aux techniques murales, aux ouvrages de grandes dimensions.

Tout semble donc disposer l'art à une production collective, où l'architecture sortirait de sa nudité et de son immobilité, où la couleur et la statuaire reprendraient leur droits, où même les arts appliqués viendraient rehausser la valeur d'une ligne, ou d'un volume.

Cette production collective, cette production « en équipe » correspond à ce besoin spirituel du temps, mais aussi à un besoin économique et social. Elle permettra, en effet, de fournir du travail à un nombre considérable d'artistes, d'artisans et d'ouvriers spécialisés actuellement réduits au chômage. Il appartient au gouvernement de l'encourager.

Le gouvernement doit, en effet, avoir le souci de sauvegarder les professions qui ont contribué de tout temps au rayonnement artistique et à la prospérité matérielle de notre pays. En ce qui concerne les artisans et les ouvriers spécialisés, il apparaît que leur disparition serait d'autant plus grave que leur formation nécessite un long apprentissage, une tradition suivie et qu'il serait vain de penser les retrouver

le jour où, les circonstances ayant changé, le pays serait de nouveau en état de faire appel à leur concours.

Indépendamment de cette considération d'ordre général, il est évident que, du point de vue artistique ou social, mieux vaut aider les artistes en leur fournissant du travail plutôt qu'en leur allouant des secours au chômage.

La crise de la construction privée ne permettant pas aux particuliers de fournir un emploi suffisant aux nombreux artistes et ouvriers qui viennent de nos industries d'art, ainsi qu'aux peintres et aux sculpteurs, c'est à l'État et aux administrations publiques qu'il appartient de suppléer à cette carence.

Sans doute, l'administration des Beaux-Arts dispose-t-elle de crédits pour les commandes aux artistes et pour la décoration des édifices publics.

Mais ces crédits sont malheureusement des plus réduits et ne peuvent constituer une aide générale et efficace.

Par contre, si l'on considère le nombre important de constructions neuves que les différentes administrations publiques nationales, départementales et municipales édifient, il apparaît qu'un remède efficace pourrait être trouvé en réservant dans ces constructions certains pourcentages aux travaux de décoration.

Ce pourcentage devrait être faible pour ne pas imposer aux collectivités publiques des dépenses d'apparence somptuaire. Mais l'importance globale des travaux ferait que le total des sommes à répartir entre les ouvriers d'art, les peintres et les sculpteurs, serait néanmoins important. Et l'art français comme les artistes y trouveraient leur compte.

Pour ses motifs, le gouvernement propose le projet de loi dont le texte suit :

Projet de loi

Le président de la République française décrète :

Le projet de loi dont la teneur suit sera présenté à la Chambre des députés par le Président du Conseil, le ministre de l'Intérieur, le ministre de l'Éducation nationale, le ministre des Finances et le ministre de l'Économie nationale, qui sont chargés d'en exposer les motifs et d'en soutenir la discussion.

Article 1 : Dans tous projets de constructions neuves, exécutés par l'État, les départements, les communes et les établissements publics, un pourcentage déterminé de la dépense est affecté aux travaux de décoration.

Ces travaux doivent représenter au moins 2,50 % du montant des devis et être réservés à des commandes à des artistes peintres, sculpteurs et décorateurs vivant de leur profession.

Article 2 : Les dispositions de la présente loi ne sont pas applicables aux constructions effectuées pour les besoins de l'armée et la marine militaire.

Art. 3 : Des dérogations peuvent être accordées pour les constructions de caractère technique et industriel.

Ces dérogations sont prononcées par arrêté du ministre de l'Éducation nationale, après avis d'une commission spéciale dont la constitution est fixée à l'article suivant

Article 4 : La commission spéciale visée à l'article 3 est composée ainsi qu'il suit :

- le ministre de l'Éducation nationale, président,
- le directeur général des Beaux-Arts,
- Le président de la Fédération des sociétés françaises d'architecture ou son représentant,
- le président de la Fédération des artistes créateurs ou son représentant
- le contrôleur des dépenses engagées de la direction générale des Beaux-Arts
- le chef du bureau des bâtiments civils et des palais nationaux à la direction générale des Beaux-Arts
- deux représentants de l'administration qui sollicite la dérogation
- en l'absence du ministre, la commission est présidée par le Directeur général des Beaux-Arts.

Paris, le

Les commandes de décorations murales dans les établissements publics 1935-1940, AN-F²¹/4148

Liste alphabétique des artistes ayant reçu des commandes de décoration pour des édifices publics

N.B. - La date de la commande écrite entre parenthèses est celle qui figure sur le «registre de commandes» des Archives nationales (AN-F²¹/4148)

Les mentions: BA = « Beaux-Arts », AD = « Art et Décoration » signalent des artistes dont les œuvres ont été reproduites ou citées dans ces revues mais dont on n'a pas trouvé la date de commande dans le cahier. [Esq = esquisse ; Cde = commande]

ALDE Yvette	Lycée JF Douai (11/10/39)
ALIX Yves	Lycée Camille Sée (07/11/35) Mairie de Poissy (23/02/38)
AMBROSELLI Gérard	Groupe scolaire de Louveciennes (27/0/39)
ANDRÉ Albert	2 panneaux (lieu ?) (30/09/36) Mairie de Vincennes (27/10/39)
ANGÉLI (d')	Académie de Clermont – Ferrand (25/08/37)
ANTRAL Robert	Chambre d'agriculture de la Marne (BA 28/02/36) Lycée Janson de Sailly
ASSELIN Maurice	Musée de la guerre de Vincennes (05/08/37)
AUJAME	Jardin d'enfants Lycée de JF de Valenciennes (27/07/37)
AURICOSTE	SDN
B	
BALANDE G	groupe scolaire de La Rochelle (14/07/39)
BASCOULIS	carton: « La Source dans l'Oasis » (lieu?) (27/05/39)
BÉRARD Christian	foyer de l'Odéon (15/12/37)
BERTRAND Pierre	école primaire d'Eaubonne (23/04/37)
BEZOMBES Roger	Mairie de Chambon-Feugerolles (14/07/39)
BISSIÈRE	sanatorium de ST Hilaire du Thouvet (11/10/38)
BIZETTE-LINDET André	Légation de France à Ottawa (BA 27/01/39)
BOMPARD Pierre	Collège de France (01/03/37)
BONNARD	SDN
BOUSSINGAULT	Musée de la Guerre de Vincennes (05/08/37)
BRAYER Yves	Académie de Clermont-Ferrand (25/08/37)
BRENSON	Mairie de Poissy
BRIANCHON Maurice	Janson de Sailly (BA 23/10/36)
C	
CACAN	mairie de Talence (Gironde) (14/07/39)
CAILLARD Christian	petit foyer de l'odéon (25/08/37) Musée Guimet (/20/04/38)
CAMI Robert	Légation de France à Ottawa (BA 27/01/39)
CAMOIN Charles	Palais de justice d'Ajaccio
CASSE Roger	maternité de Nancy (24/03/39)
CAVAILLES Jules	mairie de Poissy (23/02/38)
CHAPELAIN-MIDY	Institut agronomique (05/08/37)
CHAPLIN (Melle)	école de St Gratien (Esq 08/07/38, Cde 28/10/38)
CHÉRIANE	mairie de Commeny (Esq 08/07/38, Cde 17/10/38)

CHEYSSIAL G	chambre d'agriculture d'Amiens (15/05/39)
CIMIÈRE Reine	Esq pour lycée Molitor (07/10/38) pas de cde?)
CLAIRIN P. E.	Lycée de JF de Vincennes (23/04/37)
COCHET Gérard	Lycée de JF de Sceaux (25/07/36)
	école de Pontoise (?/07/39) Lycée CamilleSée
CORNEAU Yves	Salle des conseils de Bourges (01/07/39)
COURMES Alfred	Légation de France à ottawa
COUTAUD Lucien	Institut national des sourds-muets (05/08/37)
D	
DELHUMEAU	Lycée Camille Sée (Esq 08/07/38,Cde 24/03/39)
DELUERMOZ (? illisible)	hôpital de Vienne (Isère)
DENIER Jacques	école de Plessis-Luzarches (23/02/38)
DENIS Maurice	SDN
DESHAYES F	Lycée de JF du cours de Vincennes (23/04/37)
DESPIERRES	écoles de Blanc-Mesnil (25/08/37)
DESVALLIÈRES Georges	Cathédrale d'Arras (14/07/39)
DIONNET René	Tribunal de commerce de Niort (11/10/39)
DOLLEY Pierre	« les vendanges » lieu? (24/03/39)
DREYFUSS-STERN	Janson de Saily (01/03/37)
DUBOIS Paul-Élie	école maternelle de Montbéliard (12/04/38)
DUBREUIL Pierre	école de navigation de Paimpol (15/12/37)
DUFRESNES Charles	fac de pharmacie (05/08/37)
DUFY	nouvelle singerie du Museum (05/08/37)
DUSSOUR Louis	Académie de Clermont-Ferrand (25/08/37)
DYF Marcel	Salle du consistoire du ? À Arles (20/10/37)
	Ecole de garçons de Deuil-la-Barre (01/07/39)
E	
ESPAGNAT (d')	Mairie de Vincennes (BA 07/04/39)
	Plafond du Sénat (20/07/37)
F	
FARGE Henri	? (24/03/39)
FEUILLATTE Roland	école de Chambon-Feugerolles
	(Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
FLEXOR Samson	mairie de Thônes (11/10/39)
FOUQUERAY Charles	école navale de Brest (BA 29/05/36 AA 03/38 Cde
	« terminaison » 10/09/37)
FOURNIER Gabriel	collège de JF de Fontainebleau (21/07/36)
FRAYE André	musée de la Guerre de Vincennes (05/08/37)
FRÉLAUT	école de navigation de Paimpol (15/12/37)
FRIESZ Othon	SDN (06/02/34)
	Musée de la Guerre de Vincennes (05/08/37)
G	
GARETS Odette (Mme des)	lycée Camille Sée (Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
GENIERS G	Hôtel de ville de Rodez (21/03/39)
GIRAUD Jean	mairie de Thônes (11/10/39)
GIRIEUD	école Bischoffeim à (Nice ?) (04/05/37)
GOULINAT	Hôtel Matignon (02/11/35)

GRILLON Roger	Ecole de filles de Mantes-Gassicourt
GROMAIRE	Arts et Métiers (05/08/37)
	Ecole de pharmacie 15/12/37)
GUY-LOE (Maurice GUYOT, dit)	Janson de Sailly (17/04/35)
GRUBER	Lycée Lakanal à Sceaux (04/05/37)
H	
HANNAUX	mairie de Lillers (14/07/39)
HARBURGER Francis	mairie de Thônes (11/10/39)
HELLÉ André	école maternelle de Carhaix (Esq 08/07/38, Cde 21/03/39)
HIRTZ	panneau pour ? (illisible) (24/03/39)
HOURRIEZ Marc	école professionnelle de Valenciennes
HUGUES Paul	Lycée de JF de Caen (12/05/36)
HUMBLLOT	école de garçons J. Jaurès au Blanc-Mesnil (01/07/39)
J	
JACQUEMIN André	Mairie de ? (Vosges) (10/09/37)
JANOGE (Mme)	Salle de conférences des présidents des chambres d'agriculture (15/05/39)
JODELET	Groupe scolaire Wilson à Dôle (Esq 08/07/38 Cde15/05/39)
JUNGBLUTH Chrysis	Lycée de JF de Douai (11/10/39)
L	
LABOUREUR	Ecole de navigation de Paimpol (15/12/37)
LACARRON Georges	Hôtel de ville de Bois-Colombes
LADUREAU	Ecole pratique de commerce et d'industrie d'Albertville (17/11/39)
LAMBERT France	Lycée de JF de Douai (11/10/39)
LARNAUDIE Édmée	mairie de Talence (Gironde) (14/07/39)
LATAPIE Louis	école de Mantes-Gassicourt (Esq 07/10/38 Cde 24/03/39)
LAUTREC	Mairie de Brou (Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
LE BRETON Constant	Hôpital de Vienne (Hte Savoie) (11/10/39)
LEGER Fernand	Centre d'aviation populaire de Briey (16/3/1940)
LECARON Georges	Mairie de Bois-Colombes
LEGUEULT	Arts et Métiers?
LELÉE Léo	Mairie de Fontvieille (20/10/37)
LEMAITRE Yvana	Arts et Métiers (10/12/35)
LE MOLT	Arts et Métiers ?
LHOTE André	Arts et Métiers (05/08/37)
LENGRAND J. H.	Hôtel de ville de Nice (27/07/37)
LESTRILLE	Institut agronomique (05/08/37)
LEYGUES Louis	Légation de France à Ottawa (BA 27/01/37)
LOTIRON Robert	Esquisse pour école de Taverny (S et O) (08/07/38) Lycée de Sceaux (BA 26/03/37)
M	
MAGUET Richard	Ecole de Pontoise (01/07/39)
MALANÇON	Ecole Normale Supérieure (20/07/37)
MARCHAND André	Ecole des Arts et Métiers d'Aix en Provence (Esq 08/07/38)

MAREZ-DARLEY Nelly	Hôtel-Dieu de Valenciennes (30/09/37)
MARROT Paule (Mme)	Ecole maternelle de Montbéliard (12/04/38)
MARTY H	Ecole de filles de Deuil-la-Barre (01/07/39)
MASSONNEAU Madeleine	école de St Gratien (Esq 28/10/38 Cde 24/03/39)
MÉHEUT Mathurin	carton de tapisserie pour? (12/05/39)
MONTEZIN	Esq pour la Cour d'Appel de Chambéry (08/07/38)
MORAND Guillemette	Lycée Jules Ferry Paris (Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
N	
NICOL Pierre	Ecole primaire de Saint-Cloud Montretout (01/09/37)
O	
OSTERLIND	Lycée d'Amiens (Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
OUDOT Roland	Institut agronomique (05/08/37)
P	
PALLIER Raymond	Maison des œuvres post-scolaires de Walincourt (Nord) (11/10/39)
PAUVERT Odette	Mairie de Pierrefitte (14/07/39)
PEUGNIEZ Pauline	Lycée d'Amiens (Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
PICART-LEDOUX	lycée de filles du Cours de Vincennes (29/01/38)
PIGELET Marie	école (?) à Rennes (01/07/39)
PINSON Charles (graveur)	Légation de France à Ottawa (BA 27/01/39)
PLANSON André	Institut agronomique (05/08/38) ; Lycée Janson de Sailly
POISSON P (sculpteur)	Collège de France (BA 06/01/39)
PONCELET Maurice	Mairie de Talence (Gironde) (14/07/39) ; Lycée Janson de Sailly
Q	
QUELVÉE François	Chambre de Commerce d'Évreux (BA 27/12/35) E.N.S.A.I.T. De Roubaix (11/10/39)
R	
REBOUSSIN Roger	école vétérinaire d'Alfort (11/10/39)
REGAGNON André	Mairie de Caderousse (Vaucluse) (20 ou 28/03/39)
RIOU	(cité dans AD mars 38, page 128)
ROUSSEL	SDN
S	
SAINT-SAËNS	Mairie de Comentry (Esq 07/10/38 Cde 24/03/39)
SAVIN	Hôtel de ville de Montélimar (15/12/36)
SEGAUD Armand	Théâtre municipal de Sarlat (20/07/37)
SIGRIST	Lycée de JF du Cours de Vincennes (23/04/37)
SOCARD	Musée de la sculpture
STRAUSS André	Mairie de Perros-Guirec (24/09/37)
T	
TAILLEUX Francis	Institut national des Sourds-Muets (05/08/37)
TAL-COAT	école de JF de ST Brieuc (25/08/37)
TAQUOY Maurice	le Haros du Pin (?) (Orne) (10 /07/39)
TELLIER Raymond	Lycée de garçons de Douai (08/02/37)

THEVENET	Fac de médecine Faro à Marseille (Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
THIL Jeanne	Fac de lettres de Lille (Esq 08/07/38 Cde 24/03/39)
TONDU	Académie de Clermont-Ferrand (25/08/37)
TOUCHAGUES	Foyer de l'Odéon (25/08/37)
TROCHAIN Fernand	mairie d'Etrepagny (Eure) (11/10/39)
U	
URBAIN Alexandre	Mairie de Vincennes (BA 07/04/39)
V	
VALIÈRE Claire	Mairie de Commentry (Esq 08/07/38 Cde 16/04/39)
VUILLARD	SDN
W	
WORMS Roger	Janson de Sailly (01/03/37)
Z	
ZADKINE	Hôtel de ville de Poissy (AD tome 35 , octobre 1937 à février 1938, page 138)
ZINGG	école St Philippe à Nice (28/05/37) école maternelle de Montbéliard (05/08/37)

LIEU Bâtiment	GEOGRAPHIE Ville	ARTISTES Prénom Nom	COMMANDES Nature			
				Prix	Date C.	Soldée
Légation de France	OTTAWA	Alfred COURMES	Salle à manger	200 000	01/03/1937	oui
		Alfred COURMES		50 000	13/02/1939	10000
PARIS						
Ecole nationale Sup.	PARIS 5ème	Henri MALENÇON		45 000	20/07/1937	oui
Collège de France	PARIS 5ème	Pierre BOMPARD		75 000	01/03/1937	62000
Institut Agronomique	PARIS 5ème	Roger CHAPELAIN-MIDY		30 000	05/08/1937	oui
		Jacques LESTRILLE		30 000	05/08/1937	oui
		Roland OUDOT		30 000	05/08/1937	oui
		André PLANSON		30 000	05/08/1937	oui
Inst. Nat. Sourds-Muets	PARIS 5ème	Lucien COUTAUD		25 000	05/08/1937	oui
		Francois TAILLEUX		25 000	05/08/1937	oui
Singerie du M useum	PARIS 5ème	Raoul DUFY		80 000	05/08/1937	oui
Palais du Sénat	PARIS 6ème	Georges d'ESPAGNAT	Plafond "Victor Hugo"	60 000	20/07/1937	oui
Faculté de Pharmacie	PARIS 6ème	Charles DUFRESNE		40 000	05/08/1937	oui
		Marcel GROMAIRE	5 panneaux - Amphithéâtre	45 000	15/12/1937	oui
Théâtre de l'Odéon	PARIS 6ème	Louis TOUCHAGUES	Petit foyer du public	30 000	25/08/1937	oui
		Christian CAILLARD	idem	30 000	25/08/1937	oui
		Christian BERARD	idem	25 000	15/12/1937	oui
Hôtel Matignon	PARIS 7ème	GOULINAT	5 panneaux	12 500	02/11/1935	oui
Lycée de Jeunes Filles	PARIS 12ème	P.E. CLAIRIN	Hall d'entrée	29 000	23/04/1937	oui
		Frédéric DESHAYES	idem	idem	idem	oui
		Edmond SIGRIST	idem	42 000	idem	oui
		Charles PICART-LEDOUX	réfectoire	28 000	29/01/1938	oui
Ecole des Arts et Métiers	PARIS 13ème	Yvana LEMAÎTRE	Salle de conférence	28 000	10/12/1935	oui
		André LHOTE		40 000	28/01/1938	
		Marcel GROMAIRE		40 000	01/01/1938	
M usée de la Sculpture	PARIS 13ème	SOCARD	Reproduction fresques de St Savin	40 000	08/02/1937	oui
Lycée Camille See	PARIS 15ème	Yves ALIX	Bibliothèque - <i>Le triomphe de la femme</i>	20 000	07/11/1935	oui
		DELHUMEAU	esquisse	2 000	08/07/1938	oui
			commande	8 000	24/03/1939	?
		Odette des GARETS	esquisse	2 000	08/07/1938	oui
			commande	12000 ?	24/03/1939	oui
Lycée Janson de Sailly	PARIS 16ème	Maurice GUY-LOE	Deux Parloirs (chef d'équipe)	60 000	17/04/1935	oui
		Robert ANTRAL	<i>La Mer</i>			
		Maurice BRIANCHON	<i>L'Armée</i>			
		André PLANSON	<i>Les Arts</i>			
		Maurice PONCELET	<i>La Forêt</i>			
		DREYFUS-STERN	Gymnase	15 000	01/03/1937	oui
		A. WORMS		5 000		
M usée Guimet	PARIS 16ème	Christian CAILLARD		50 000	20/04/1938	oui
Lycée M oïtor	PARIS 16ème	Reine CIMIERE	esquisse pour salle des fêtes	2 000	08/07/1938	oui
			commande	10 000	24/03/1939	?

PROVINCE						
Ecole d'Arts et Métiers	AIX EN PROVENCE	André MARCHAND	esquisse commande	2 000 8 000	08/07/1938 24/03/1939	oui ?
Palais de Justice	AJACCIO	Charles CAMOIN		8 000	01/12/1936	oui
Ecole vétérinaire	ALFORT	Roger REBOUSSIN		15 000	11/10/1939	?
Lycée	AMIENS	Pauline Peugniez OSTERLIND	esquisse commande esquisse commande	2 000 8 000 2 000 10 000	08/07/1938 24/03/1939 08/03/1938 24/03/1939	? ? oui oui
Chambre d'agriculture	AMIENS	G. CHEYSSIAL		7 000	15/05/1939	?
Salle de conférence des Présidents		Mme G. JANOGÉ		7 000	15/05/1939	?
Musée Arlaten	ARLES	Marcel DYF	salle du consistoire	7 000	20/10/1937	oui
Cathédrale	ARRAS	Georges DESVALLIERES	2 panneaux: "Nativité" - "Résurrection"	35 000	04/07/1939	?
Ecoles communales	BLANC-MESNIL	Jacques DESPIERRE		25 000	25/08/1937	oui
Ecole de garçons		Robert HUMBLLOT		7 000	01/07/1939	?
Mairie	BOIS COLOMBES	Georges LECARON	Salle des mariages	30 000	25/08/1937	oui
Salle des réunions (?)	BOURGES	Eugène CORNEAU		15 000	01/07/1939	5000
Mairie	BROU	Lucien LAUTREC	esquisse commande	2 000 24 000	08/07/1938 24/03/1939	oui oui
Mairie	CADEROUSSE	André REGAGNON		25 000	28/03/1939	13000
Lycée de Jeunes Filles	CAEN	Paul HUGUES		24 000	12/05/1936	oui
Ecole	CARHAIX	André HELLE	esquisse commande	2 000 23 000	08/07/1938 21/05/1939	oui oui
Cour d'Appel	CHAMBERY	Eugène MONTEZIN	esquisse commande ?	2 000 ?	08/07/1938 ?	?
Ecole	CHAMBON (Loire)	Raymond FEUILLATTE	esquisse commande	2 000 8 000	08/07/1938 24/03/1939	oui 6000
Mairie	CHAMBON FEUGEROLLES	Roger BEZOMBES	salle du conseil municipal	20 000	04/07/1939	5000
Académie de Clermont	CLERMONT-FERRAND	DUSSOUR ANGELI Yves BRAYER André TONDU		20 000 20 000 20 000 10 000	25/08/1937 25/08/1937 25/08/1937 25/08/1937	oui oui oui oui
Mairie	COMMENTRY	Mme. de CHERIANE Marc SAINT-SAËNS Claire VALIERE Mme. de CHERIANE	esquisse commande esquisse commande esquisse commande Cabinet du Maire	2 000 14 000 2 000 25 000 2 000 30 000 13 000	08/07/1938 24/03/1939 07/10/1938 24/03/1939 07/10/1938 06/04/1939 07/10/1938	oui oui oui 15000 oui 23000 OUI
Ecole de garçons	DEUIL LA BARRE	Marcel DYF		10 000	01/07/1939	3000
Ecole de filles		H. MARTY		10 000	01/07/1939	?
Ecole Groupe Wilson	DÔLE	JODELET	esquisse commande	2 000 42 000	08/07/1938 01/05/1939	oui oui
Lycée de Garçons	DOUAI	Raymond TELLIER	4 panneaux pour le parloir	10 000	28/02/1936	oui
Lycée de Jeunes Filles	DOUAI	Yvette ALDE Chrysis Jungbluth France LAMBERT	réfectoire idem idem	15 000 10 000 10 000	11/10/1939 11/10/1939 11/10/1939	5000 2500 ?
Ecole communale	EAUBONNE	Pierre BERTRAND	Classe des grands	20 000	23/04/1937	oui
Mairie	ETREPAGNY	Fernand TROCHAIN		15 000	11/10/1939	?
Collège de Jeunes Filles	FONTAINEBLEAU	Gabriel FOURNIER		20 000	21/07/1936	oui
Mairie	FONTEVIEILLE	Léo LELEE	Salle des Fêtes	7 000	20/10/1837	oui
?	LE HAROS DU PIN	Maurice TAQUOY		15 000	10/07/1939	85000
Faculté des Lettres	LILLE	Jeanne THIL	esquisse commande	2 000 8 000	08/07/1938 24/03/1939	oui 4000
Mairie	LILLERS	Paul HANNAUX		7 000	04/07/1939	?
Groupe scolaire	LOUVECIENNES	Gérard AMBROSELLI		10 000	27/10/1939	?
Ecole de filles	MANTES-GASSICOURT	Roger GRILLON Louis LATAPIE	esquisse commande	22 000 2 000 12 000	23/02/1938 07/10/1938 24/03/1939	oui oui oui
Faculté de médecine	MARSEILLE	THEVENET	esquisse commande	2 000 8 000	08/07/1938 24/03/1939	oui 6000
Ecole maternelle	MONTBELIARD	Jules ZINGG Paul-Elie DUBOIS Paule Marrot Jules ZINGG		25 000 25 000 25 000 25 000	05/08/1937 12/04/1938 12/04/1938 12/04/1938	oui 20000 oui oui
Hôtel de ville	MONTEILMAR	Maurice SAVIN		30 000	15/12/1936	
Maternité	NANCY	Roger CASSE	esquisse commande	2 000 10 000	08/07/1938 24/03/1939	oui 5000
Ecole Bischoffheim	NICE	Pierre GIRIEUD		30 000	28/05/1937	oui
Ecole St. Philippe	NICE	Jules ZINGG		30 000	28/05/1937	oui
Hôtel de ville	NICE	Jules LENGONAND		25 000	27/07/1937	oui
Tribunal de commerce	NIORT	René DIONNET	salle d'audience	10 000	11/10/1939	?
Hôtel de ville ?	ORANGE ?	Albert ANDRE	"Le Printemps" et "L'Eté"	8 000	30/09/1936	oui
Ecole de Navigation	PAIMPOL	Pierre DUBREUIL Jean FRELAUT J. Emile LABOUREUR	Salle de classe salle de classe salle de classe	30 000 25 000 25 000	15/12/1937 15/12/1937 15/12/1937	oui oui oui
Mairie	PERROS-GUIREC	André STRAUSS	"Paysage"	10 000	24/09/1937	oui
Mairie	PIERREFITTE	Odette PAUVERT		7 000	04/07/1939	?
Ecole de filles	PLESSIS-LUZARCHES	Jacques DENIER		30 000	23/02/1938	oui
Mairie	POISSY	Yves ALIX Jules CAVAILLES	Salle du Conseil Municipal	25 000 25 000	23/02/1938 23/02/1938	oui oui
Ecole	PONTOISE	Richard MAGUET Gérard COCHET		10 000 10 000	01/07/1939 11/07/1939	20000 15000

Ecole d'agriculture (?)	RENNES	Marie PIGELET	Hall d'entrée	10 000	01/07/1939	3000
Groupe scolaire	LA ROCHELLE	Gaston BALANDE	salle de cinéma	20 000	04/07/1939	?
Hôtel de ville de	RODEZ	G. GENIERS	décor à fresque	20 000	07/06/1939	2500
Ecole Nat. Sup. des Arts et Métiers	ROUBAIX	François QUELVEE		15 000	11/10/1939	?
Ecole primaire sup. de J.F	SAINT-BRIEUC	Pierre TAL-COAT		40 000	25/08/1937	oui
Ecole primaire sup. de J.F	SAINT CLOUD	Pierre NICOL	salle de classe	12 000	01/09/1937	oui
Ecole	SAINT GRATIEN	Melle CHAPLIN Madeleine MAISSONNEAU	esquisse	2 000	08/07/1938	oui
			commande	8 000	24/03/1939	5000
			esquisse	2 000	28/10/1938	oui
			commande	8 000	24/03/1939	7500
Sanatorium	SAINT HILAIRE	Roger BISSIERE		20 000	11/10/1938	3000
Théâtre municipal	SARLAT	Armand SEGAUD	Escalier d'honneur et foyer	47 000	20/07/1937	oui
Lycée Lakanal	SCEAUX	Francis GRUBER	Foyer	22 000	04/05/1937	oui
Lycée de Jeunes Filles	SCEAUX	Gérard COCHET	Jardin d'enfants	40 000	25/07/1936	oui
Lycée de Jeunes Filles	VALENCIENNES	Jean AUJAME	Jardin d'enfants	35 000	27/07/1937	oui
Hôtel-Dieu	VALENCIENNES	Nelly MAREY-DARLEY	"Maternité"	8 000	30/09/1937	oui
Hôpital	VIENNE (Isère)	Constant DELUERNOZ LE BRETON	couloir d'entrée	15 000	11/10/1939	?
			idem	15 000	11/10/1939	?
Musée de la Guerre	VINCENNES	Maurice ASSELIN Jean Louis BOUSSINGAULT Othon FRIESZ André FRAYE Georges DESVALLIERES	Salle des Gardes "La Mobilisation"	25 000	05/08/1937	oui
			Idem "La Victoire"	25 000	05/08/1937	oui
			"L'Entrée des troupes à Strasbourg"	25 000	05/08/1937	oui
			"Une ambulance au front"	25 000	05/08/1937	oui
			Plafond "Victor Hugo"	?	24/03/1939	?
Mairie	VINCENNES	Albert ANDRE		15 000	27/10/1939	?
Mairie	TALENCE	CACAN Edmée LARNAUDIE Maurice PONCELET		12 000	04/07/1939	3000
				7 000	04/07/1939	?
				7 000	04/07/1939	?
Ecole	TAVERNY	Robert LOTIRON	esquisse	2 000	08/07/1938	oui
			commande	8 000	24/03/1939	oui
Mairie	THONES	Samson FLEXOR Jean GIRAUD Francis HARBURGER	salle du conseil municipal	7 000	11/10/1939	?
			cabinet du Maire	7 000	11/10/1939	2000
			salle du conseil municipal	5 000	11/10/1939	?
Maison des œuvres post-scolaires	WALINCOURT	Raymond TELLIER		12 000	11/10/1939	?
Mairie de ?	? (Vosges)	André JACQUEMIN	Salle du Conseil	10 000	10/09/1937	oui
Lycée Jules Ferry	?	Mme G. MORAND	esquisse	2 000	08/07/1938	oui

L'exposition d'art italien ancien et moderne à Paris (1935)

L'Art italien de Cimabue à Tiepolo, catalogue de l'exposition, avant-propos de Georges Huisman, préambule de Paul Valéry et préface de Raymond Escholier, Petit Palais, Paris, mai-juillet 1935.

L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles, catalogue de l'exposition, avant-propos de Georges Huisman, préface d'Antonio Maraini, introduction d'André Dezarrois, musée du Jeu de Paume-Écoles étrangères contemporaines, Paris, 1935.

Avant-propos de Georges Huisman repris dans les deux catalogues d'art ancien et contemporain.

Cette féerique exposition des trésors de l'art italien, qui, pendant deux mois – trop courts au gré des visiteurs –, va rayonner dans notre printemps parisien d'un éclat inoubliable, procède de méthodiques et de patients efforts.

Depuis plusieurs années, les administrateurs et les conservateurs des musées nationaux nourrissaient l'ambitieux dessein d'amener à Paris les merveilles des musées d'Italie et ils avaient obtenu que des démarches préliminaires fussent accomplies par M. Henry de Jouvenel, ambassadeur de France auprès du chef de gouvernement italien. Nos espérances étaient grandes, mais, pour réussir une telle entreprise il fallait enchâsser l'art de l'Italie ancien dans un écrin brillant et sûr. Aussi bien, l'État et la Ville de Paris allaient associer leurs efforts et leurs ressources pour que tout fût digne des richesses artistiques dont nous sollicitons le prêt. Le Petit Palais était destiné à recueillir l'art de l'Italie médiévale et classique, cependant que l'art de l'Italie moderne et contemporaine serait présenté au musée du Jeu de Paume.

Le 14 mai 1934, en présence de M. de Chambrun, ambassadeur de France, le directeur général des Beaux-Arts avait le grand honneur d'être reçu par SEM Mussolini qui voulait bien leur donner son accord de principe : l'exposition italienne prévue pour les mois de mai, juin et juillet 1935 était créé par ce geste du chef du gouvernement italien. Quelques mois plus tard, M. Raymond Escholier obtenait à son tour une audience de SEM Mussolini qui lui communiquait ses dernières et indispensables décisions. Enfin le Comité Italia-Francia apportait son ardent concours à la réalisation de ce projet grandiose. Il ne restait plus aux conservateurs des musées de l'État et de la Ville de Paris qu'à se montrer dignes d'une si généreuse confiance.

Est-il besoin d'énumérer soit les difficultés matérielles qu'il fallut surmonter, soit les précautions minutieuses des techniciens, pour que tant de chefs-d'œuvre, si bien gardés dans les musées, dans les collections publiques ou privées d'Italie, d'Amérique, de l'Europe entière parvinssent sains et saufs sur les bords de la Seine ? Les amateurs d'art sauront se faire une idée exacte du travail délicat qu'il

fallut accomplir en quelques semaines ! Mais tout cela ne compte que pour peu de chose.

L'exposition d'art italien, l'État et la Ville de Paris la doivent exclusivement à la générosité, à la bienveillance et à la complaisance inlassables des chefs de gouvernement, des ambassadeurs, des administrateurs, des collectionneurs et des conservateurs de musées qui ont consenti à se séparer des œuvres qu'ils chérissaient le plus pour les confier aux risques des wagons, des camions ou des bateaux. Tous ceux qui ainsi ont contribué à la mise au point de cette manifestation ont droit à notre très profonde et à notre très respectueuse gratitude.

Dans la générosité de nos prêteurs, nous discernons, à l'égard des amateurs et des artistes de France, le témoignage d'une confiance infinie que nous saluons avec émotion. Nous y découvrons aussi un hommage universel de tous les collectionneurs à l'Italie, à la maîtresse incontestée de tous les arts.

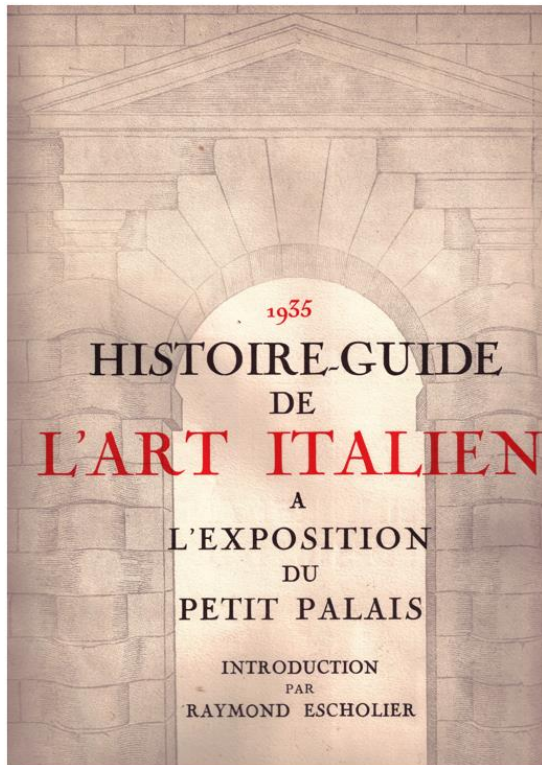
« Le monde, écrit le romancier anglais Charles Morgan, s'est tellement appauvri que ses anciens trésors spirituels lui sont nécessaires ». Par le miraculeux concours de tant de bonnes volontés d'Europe et d'Amérique, le public parisien et étranger jouira donc, au Petit Palais et au musée du Jeu de Paume, du plus magnifique rassemblement de valeurs spirituelles qu'aucun musée du monde parvint jamais à réunir.

Gaston Poulain, « M. Georges Huisman expose à *Comœdia* les grandes lignes de l'exposition d'art italien qui sera le clou de la saison artistique de Paris », *Comœdia*, 25 janvier 1935.

Nous rendant à cet entretien, nous sommes passés devant le portrait de Mussolini, par Yves Brayer, que l'État vient d'acquérir et qui attend, dans un bureau de la rue de Valois, d'être envoyé au palais Farnèse. Cette effigie constitue le meilleur frontispice aux nouvelles que nous donne M. G. Huisman de l'exposition si ardemment souhaitée par *Comœdia* : « Le sénateur Borletti, président du Comité Italia-Francia, est venu à Paris étudier avec nous le plan de l'Exposition, due à son inspiration et à celle de M. Henry de Jouvenel. Hier au soir, un dîner lui a été offert par M. de Jouvenel en tant que président de l'Association d'Expansion et d'échanges artistiques et par la direction des Beaux-Arts, dîner où il a pu s'entretenir avec les personnalités qui collaborent à l'exposition. Nous savons maintenant que celle-ci se tiendra du 10 mai au 14 juillet au Petit Palais pour l'art ancien et au musée du Jeu de Paume pour l'art moderne. M. Raymond Escholier va bientôt partir pour Rome, où M. Henri Verne, M. André Dezarrois et moi-même nous nous rendrons ensuite, afin de mettre définitivement au point les négociations si heureusement engagées sous l'égide de M. Mussolini dont je n'oublie pas l'accueil. »

Raymond Escholier « Remercions le Duce », 1935. *Histoire-Guide de l'art italien à l'exposition du Petit Palais*, numéro spécial de *L'Amour de l'Art*, Paris, 1935.

La couverture du hors-série de *L'Amour de l'Art* est de Jean-Charles Moreux, d'après un thème de Serlio.



Remercions le Duce

À l'entrée du Petit Palais, sous la haute coupole peinte par Albert Besnard, qui présida aux destinées de la villa Médicis, une muse, colossale et harmonieuse, Melpomène, accueille nos visiteurs. Autour d'elle, parmi les lauriers, César, Auguste, les fondateurs de l'ordre romain.

Cette trinité, sur qui veille la Louve, a un sens. Elle signifie que l'art ne peut vivre sans la sécurité que lui donne la force.

« Surtout ne songeons pas à la politique », me recommandait-on véhémentement, il y a près de deux ans, lorsque je développai, pour la première fois, le plan d'une vaste exposition d'art

italien à Paris, conçu en plein accord avec mes amis Henri de Jouvenel et le comte de Chambrun. Que répondre à une telle janoterie ? Après l'admirable exposition organisée à Londres, il était trop certain que, seul un rapprochement politique pourrait amener France et Italie à collaborer étroitement à l'organisation d'une manifestation décisive susceptible de soutenir avantageusement le parallèle avec la féerie de Burlington House. Ce rapprochement si naturel est venu, et du même coup (les entrevues de M. Mussolini avec M. Georges Huisman, puis avec le signataire de ces lignes, en ont apporté le témoignage), nos plans les plus ambitieux (ils avaient paru fous aux membres de notre comité) se trouvèrent dépassés, surpassés au-delà de ce qu'on pouvait concevoir.

Notre demande si exorbitante aux yeux des sages (lesquels ne sont généralement que de petits hommes), notre liste de cent quatre-vingts tableaux à demander à l'Italie, je m'aperçus à Rome qu'elle avait grandi et qu'elle comptait deux cent vingt-deux peintures.

À Florence, avec ces parfaits animateurs que sut grouper notre cher et grand Ugo Ojetti, avec Giovanni Poggi, le Comte Gamba, M. de Marinis et Nello Tarchiani, notre programme s'accrut encore ? Plus de trois cents tableaux – et quels tableaux – s'inscrivirent sur notre liste.

Un fait montrera, mieux que tout, l'exquise délicatesse de nos amis d'Italie. Comme je voyais bien que tout ce que je demandais m'était sur l'heure accordé, vint le jour où je n'osai plus rien demander.

J'avais pourtant mon idée de derrière la tête, et cette idée s'appelait *La Sainte-Famille* de Michel-Ange. Quelques jours plus tard, je recevais une liste définitive, sur laquelle figurait le fameux *tondo* du grand Florentin. Je n'avais pas eu besoin de parler.

Tout en rendant hommage à la collaboration si libérale, si fraternelle, du Musée du Louvre, de la Bibliothèque nationale, des grands musées de province, de tant de galeries publiques ou privées de France ou de l'étranger, comment ne pas nous tourner avec gratitude vers l'homme de génie qui a permis à l'État français et à la Ville de Paris, de réaliser, pour l'enchantement d'un monde anxieux et tourmenté, l'exposition d'art italien, comment ne pas remercier avant tout autre, le chef qui non seulement a permis cela mais l'a voulu !

Programme officiel pour la visite de Leurs Majestés britanniques

Donné par l'ensemble de la presse quotidienne du mardi 19 au vendredi 22 juillet 1938. À partir de cette source, a été reconstitué l'emploi du temps et les festivités proposées³⁶.

Mardi 19 juillet

12 heures 40 – Arrivée à Boulogne, honneurs militaires des navires français puis d'une compagnie d'infanterie

13 heures – Départ de Boulogne, arrêt à Boran-sur-Oise où rejoignent les personnes attachées à leurs majestés pendant leur séjour français

16 heures 50 – Arrivée à Paris à la gare du Bois de Boulogne puis trajet jusqu'au quai d'Orsay

17 heures 50 – Leurs Majestés rendent visite à l'Élysée

20 heures 00 – Dîner officiel au palais de l'Élysée

La musique de la garde républicaine joue des airs de Gounod, Walwood, Debussy, Saint-Saëns, Ravel et P. Le Flam.

22 heures 30 – Soirée artistique au palais de l'Élysée

1. *Dieu sauve le roi* : à-propos de Sacha Guitry interprété par MM. S. Guitry, Austen-Trevor, J. Rivière et Mmes Gabrielle Dorziat, Jacqueline Delubac, Jacqueline Francell, Josseline Gaël, Lisette Lanvin, Renée Saint-Cyr

2. Mélodies de Gounod, Fauré et R. Hahn interprétées par Mme Ninon Vallin, de l'Opéra, accompagnée au piano par Reynaldo Hahn

3. *On ne saurait penser à tout* de Musset par les artistes de la Comédie française : MM. Pierre Bertin, Pierre Dux, Chambreuil et Mmes Madeleine Renaud, Mony Dalmès et Maria Fromet

Mercredi 20 juillet

9 heures 45 – SM le roi dépose une palme sur la tombe du soldat inconnu

10 heures 30 – Le président de la République et Mme Albert Lebrun prennent les souverains à l'ambassade d'Angleterre pour les accompagner à l'Hôtel de Ville

11 heures – Réception à l'Hôtel de Ville

15 heures 20 – Visite à l'exposition de peinture anglaise au musée du Louvre

16 heures 30 – Arrivée au château de Bagatelle et garden party

19 heures 45 – Dîner à l'ambassade d'Angleterre

22 heures 00 – Représentation de gala à l'Opéra

³⁶ Programme reconstitué à partir des rubriques « Le programme officiel » du *Populaire*, 19-22 juillet 1938 et les éditions du *Petit Parisien*, 19-22 juillet 1938.

1. *Salammbô* de Reyer, quatrième tableau avec Mmes Marisa Ferrer, Antoinette Duval et M. Georges Jouatte sous la direction de M. François Ruhlmann

2. *Suites de danses* de Chopin, interprétées par Mlles Lorcia, Darsonval, Solange Schwartz Kergrist, MM. Serge Lifar et Paul Goubé, sous la direction de M. Philippe Gaubert

Jeudi 21 Juillet

10 heures 30 – Départ pour Versailles

11 heures 15 – Revue militaire à Versailles

13 heures 15 – Déjeuner dans la galerie des glaces, puis fêtes artistiques dans le parc

Au cours du déjeuner, un orchestre de musique de chambre interprétera des airs de Rameau, Couperin, Destouches, Chetry, Campra sous la direction de M. Joseph Calvet du conservatoire de Paris.

Dans la chapelle du château :

1. Dialogues sur les grands jeux de Clérambault par M. Alexandre Céliier

2. Airs de musique ancienne interprétés par Mmes Martinelli, Cernay, MM. Lovane, Jouatte et la chorale Elisabeth Brasseur

Au bosquet d'Apollon :

1. *Le Compliment au roi*, interprété par Mlle Véra Korène de la Comédie française

2. *Fresque dansée* par les artistes de l'Opéra de Paris par M. A. Aveline et sous la direction de F. Ruhlmann

20 heures 00 – Dîner aux Affaires étrangères, quai d'Orsay

La Société des concerts du conservatoire sous la direction de Charles Munch fera entendre des œuvres françaises de MM. H. Rabaud, Saint-Saëns, G. Fauré, M. Ravel, A. Roussel, Ramasovitch, J. Ibert, V. d'Indy, Darius Milhaud, C. Debussy

22 heures 15 – Soirée

1. Ballet des poupées par M. A. Aveline sur de la musique de Chopin, Scarlatti, Léo Delibes, F. Poulenc, Darius Milhaud sous la direction de M. Seyfer

2. M. Maurice Chevalier dans son répertoire

3. Une scène de *L'École des femmes* par M. Louis Jouvet et Mme Madeleine Ozeray

3. Mme Yvonne Printemps et M. Jean Doyen dans des mélodies de Lulli, Reynaldo Hahn, N. Coward, Oscar Strauss

Vendredi 22 juillet

10 heures 30 – Départ des souverains, gare des Invalides et arrêt à Boran

12 heures 00 – Villers-Bretonneux : inauguration du monument aux morts australiens

15 heures 00 – Départ en train pour Calais

16 heures 30 – Embarquement sur l'*Enchantress* et retour à Londres

« La protection des musées de France pendant la guerre »

Georges Huisma, in *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1949, p. 345-349

La tempête de violence et de barbarie qui s'est abattue sur l'Europe de 1939 à 1945 a laissé sur le sol de France des ruines innombrables qu'il faudra de longues années pour réparer. Et parmi tant de ruines et de destructions accumulées, les trésors artistiques de la France demeurent intacts : nos collections nationales n'ont subi aucune atteinte. Cette heureuse constatation n'est due ni à un miracle, ni à la succession de hasards favorables. Le salut de ce patrimoine a été obtenu par l'application méthodique d'une série de mesures concertées, méditées, préparées en détail et avec le plus grand soin. Les spécialistes et surtout les conservateurs de musées, n'aiment point parler d'eux-mêmes. Pour moi, qui ai vécu ces heures à la tête de la direction générale des Beaux-Arts, où je me suis trouvé depuis 1934 jusqu'à 1940, je n'ai aucune raison de passer sous silence les efforts conjugués de tant de techniciens qui se sont appliqués, de toutes leurs forces, à soustraire aux périls de la guerre les richesses incalculables dont ils avaient la garde.

Depuis 1936, les nuages noirs qui s'étaient amoncelés sur l'Europe nous avaient conduits à préparer la sauvegarde de nos dépôts artistiques. L'exemples des conservateurs des musées de l'Espagne républicaine, qui avaient suivi leurs collections, à Madrid comme en Catalogne, en émigrant sans cesse avec leurs œuvres d'art, en vivant toujours près d'elles, tantôt comme des soldats, tantôt comme des moines, nous avait servi d'enseignement.

Les violences de la guerre nouvelle, les risques des opérations aériennes, rendaient désormais illusoire la protection des sacs de sable ou de quelques rez-de-chaussée bien voûtés, comme en 1918. Pour sauver les trésors de nos musées, il fallait les disperser dans la nature et trouver, à l'usage de chaque département du Louvre, un ou plusieurs châteaux perdus dans la campagne, éloignés des grandes routes et des agglomérations industrielles. Les directives officielles des états-majors nous enseignaient que, dès l'ouverture des hostilités, Paris allait être soumis à de terribles raids aériens ! Aussi bien, à partir de 1937, le journal de mobilisation des musées nationaux était préparé.

Dès la mobilisation, et si possible quelques jours auparavant, les trésors de nos collections devaient être transportés au château de Chambord qui pouvait, par l'ampleur de ses proportions, abriter des milliers de caisses et qui servirait de gare régulatrice. De Chambord, peintures, sculptures, objets d'art seraient acheminés dans une série de châteaux répartis à travers les départements de l'Indre, de l'Indre-et-Loire, du Loir-et-Cher, du Maine-et-Loire, de l'Orne et de la Sarthe. Là, les œuvres seraient soigneusement entretenues par le personnel scientifique des

musées, assisté de gardiens et de spécialistes, dans les conditions les plus favorables pour les protéger du vol, de l'incendie et des risques aériens.

Dans les premiers jours de septembre 1938, la tension européenne nous commandait de redoubler de vigilance. M. Henri Verne qui était alors directeur des Musées nationaux, avait confié à M. Jacques Jaujard, son sous-directeur, le soin de prendre toutes les mesures nécessaires au salut des collections. M. Jaujard était assisté de M. Joseph Billiet, alors conservateur en chef des Musées nationaux, et de M. P. Schommer, secrétaire général de la Réunion des musées.

Nous nous réunissions alors plusieurs heures durant chaque matinée dans mon bureau de la rue de Valois, en compagnie des inspecteurs généraux des Monuments historiques et des Bâtiments civils, pour mettre exactement au point le dispositif de l'évacuation. Il fallait tout prévoir : l'ordre de priorité des œuvres d'art à décrocher, à emballer, le nombre des collaborateurs indispensables à l'exécution des tâches manuelles, le total des camions nécessaires, le chiffre des litres d'essence pour chaque parcours, aller et retour, jusqu'aux bottes de paille à préparer pour le couchage des gardiens et aux vivres exigés pour la nourriture du personnel dans les châteaux isolés où on arriverait en pleine nuit. En trois semaines, tous ces problèmes furent abordés et résolus à fond, au cours d'une collaboration confiante, entre des hommes qui ne songeaient qu'au salut du patrimoine artistique de la France. Et, comme à la veille de Munich, la guerre paraissait décidément inévitable, j'obtins de M. Jean Zay, alors ministre de l'Éducation nationale, l'autorisation, immédiatement accordée, de commencer sans délai l'évacuation de nos richesses. Puisque le gouvernement, prévoyant le pire, convoquait les réservistes par tranches successives sans attendre le premier jour de la mobilisation, on ne risquait guère d'alarmer davantage l'opinion publique en fermant le Musée du Louvre. J'avais fait remarquer au Président du Conseil et au ministre de l'Éducation nationale que, si la guerre n'avait pas lieu, nul ne nous en voudrait d'avoir fait voyager inutilement quelques camions chargés d'œuvres d'art entre le Louvre et Chambord, mais que si, au contraire, la mobilisation survenait sans qu'aucune opération de repli des musées fut commencée, on nous reprocherait, à juste titre, notre imprévoyance et nos indécisions.

Le pacte de Munich fut signé au moment où nos camions et leurs trésors circulaient sur les routes. M. Henraux, président de la Société des amis du Louvre, s'était mis à la disposition des administrateurs et des conservateurs des musées nationaux pour accompagner les convois.

En réalité, la tension de Munich nous avait permis de faire nos grandes manœuvres. Il était indispensable de minuter non seulement la durée des parcours automobiles, mais les délais nécessaires pour décrocher, pour emballer et pour charger. Les conservateurs du Louvre et leurs collaborateurs scientifiques avaient accompli de sang-froid une tâche qu'il leur faudrait peut-être recommencer demain sous des bombes aériennes, dans un Paris secoué par l'angoisse et la terreur. Tandis qu'on reproche trop souvent aux administrations publiques de se laisser surprendre nous avons devancé l'événement et nous marquions un point d'avance sur lui.

Cette avance, elle fut méthodiquement conservée et améliorée durant toute l'année 1939, car M. Jaujard, M. Billiet, M. Schommer, assistés de tous les conservateurs du Louvre, procédèrent à une reconnaissance minutieuse de chacun des onze châteaux qui devaient, à la mobilisation, abriter nos collections.

Dans chacun d'eux fut organisé un service spécial d'incendie à l'aide d'extincteurs et de moto-pompes ; on veilla, à ce qu'autour de ces diverses demeures rurales, les chemins d'accès et les cours intérieures fussent en état de supporter le passage de nombreux camions lourdement chargés. Des groupes électrogènes de secours permirent, à défaut d'un éclairage de secteur, d'assurer les opérations nocturnes. Des stocks d'essence furent constitués. Le logement des gardiens et de leurs familles, qui devaient les rejoindre par trains spéciaux, fut préparé avec soin. Enfin, au prix des plus grandes difficultés, une trentaine de camions (proportion tout juste suffisante car il nous en aurait fallu cinquante) fut laissée par les services publics, à la disposition exclusive des Musées nationaux, pour la navette entre Paris et Chambord. On avait songé, à l'origine, à se servir pour la dispersion, à la fois de camions et de péniches, mais l'évacuation fluviale fut finalement abandonnée.

*

L'ordre de fermer les musées nationaux fut donné le vendredi soir, 25 août 1939. Le travail de décrochage et d'emballage commença dans la nuit du 25 au 26 août. L'autorisation d'évacuer les collections fut lancée le 27 août et le transport commença le lundi matin 28 août.

Dans chaque département du Louvre et dans chaque musée, les conservateurs en chef, entourés de leurs conservateurs adjoints, de leurs collaborateurs scientifiques étaient assistés de gardiens et d'emballeurs spécialisés. Ils disposaient, pour l'emballage, de plus de deux mille caisses avec toutes leurs fournitures. Finalement, une cinquantaine de camions se trouvèrent à pied d'œuvre. Ces camions partirent en convoi, escortés par deux ou trois voitures légères où se trouvaient les conservateurs avec des collectionneurs. Du 28 août au 1^{er} septembre, 86 camions lourdement chargés, quittèrent le Louvre pour Chambord et la navette continua à un régime moins accéléré durant les jours suivants. Jusqu'au 28 décembre 1939, 211 camions exactement, partirent du Louvre avec un chargement moyen de 25 m³, soit au total, 5300 m³. Durant la même période, les musées de Versailles, de Compiègne, de Saint-Germain, de Malmaison étaient évacués à l'aide de 32 camions, tandis que le musée de Blérancourt utilisait 4 wagons. Le département des peintures du Louvre évacua 299 caisses, plus 104 tableaux non emballés ; les antiquités grecques et romaines, les antiquités orientales, les antiquités égyptiennes, les arts asiatiques employèrent respectivement 207, 353, 277, 243 caisses.

Tandis que le salut de chaque musée relevant administrativement du Louvre était assuré, la direction des Musées nationaux entreprenait par surcroît l'évacuation des musées de la Ville de Paris (80 caisses), du Musée des arts décoratifs (443

caisses), du musée Cernuschi (312 caisses), des collections de l'école des Beaux-Arts, du musée Rodin, de la Comédie française, du musée Clémenceau, du musée Pompon, du musée Gustave Moreau, du musée municipal de Saint-Germain, du musée de la Légion d'honneur et du Musée de la guerre, sans oublier les pièces artistiques exceptionnelles conservées à la présidence de la République, au Sénat, à la Banque de France, à la Société de la gravure française et dans différents ministères. Il avait été admis par le gouvernement que tous les propriétaires de collections privées auraient la possibilité de confier leurs œuvres aux Musées nationaux qui en assureraient la garde jusqu'à la fin des hostilités. Les demandes de collectionneurs affluèrent au Louvre, qui eut à évacuer encore de ce chef, 558 caisses.

Au total, la mise à l'abri de toutes les richesses artistiques des musées nationaux et des collections publiques ou privées atteignit le chiffre de 5 446 caisses, sans compter des paquets de gravures, des tableaux non emballés, des ballots de tapisseries, de rideaux, de tentures et de pièces de mobilier.

Le véritable miracle de cette évacuation, c'est que toutes les opérations d'emballage, de transport et de mise à l'abri furent accomplies sans aucune anicroche. Tout avait été si soigneusement préparé à l'avance et les dévouements furent tels qu'il n'y eut ni un seul tableau éraflé, ni une seule sculpture endommagée, ni une seule gravure égarée.

Le plan fut exécuté avec la régularité d'un mouvement d'horlogerie. Les choses se passèrent avec une perfection entièrement comparable aux opérations de mobilisation de l'armée en août 1914. En dépit des déclarations ultérieures du maréchal usurpateur sur les défauts et les vices des Français, la preuve était faite qu'un grand service public était capable d'exécuter la plus délicate des missions et dans des conditions qui forcent l'admiration.

Et pourtant, au cours de ces opérations de mise à l'abri, les difficultés imprévues avaient sans cesse surgi. Pour évacuer les grandes toiles du Louvre, les Rubens, les Géricault, les Delacroix, les Courbet, il avait fallu les installer dans des remorques de décors de théâtre, spécialement aménagées pour ce transport. Comme ces remorques dépassaient la hauteur des fils télégraphiques et téléphoniques, chaque convoi était accompagné d'une voiture des PTT qui déplaçait les fils à chaque croisement de route et les remettait en place après le passage de la remorque.

Le sacre de David, *Les noces de Cana* de Véronèse, le plafond de la galerie d'Apollon, avaient dû être roulés avec des précautions infinies avant l'évacuation et furent transportés sans encombre. Il y aurait d'innombrables anecdotes à raconter sur le départ de la *Vénus de Milo*, de la *Victoire de Samothrace*, des *Esclaves* de Michel-Ange qui quittèrent le Louvre dans des emballages spéciaux, confiés à des camions surbaissés. L'ingéniosité des conservateurs alla toujours de pair avec l'application et le soin de leurs collaborateurs de tous grades. Les précautions apportées à l'emballage des œuvres d'art furent telles (emploi du papier cuir et du papier d'amiante) que des objets précieux et fragiles parvinrent à destination en parfait état.

Enfin, dans chaque musée, un certain nombre d'œuvres resta sur place dans des caves consolidées ou dans des abris spéciaux. Les collections entières du Musée de Fontainebleau, qu'il était apparu inutile d'évacuer, furent emballées et protégées sur les lieux. Quant aux plus belles pièces du musée de céramiques de Sèvres, elles furent réunies en 135 caisses, transportées et gardées jour et nuit dans un souterrain de la localité, à 35 mètres de profondeur. Et devant les risques que comportait l'évacuation des pastels du Musée du Louvre, incapables de supporter les cahots d'une longue route en camion sous peine de destruction, on décida de laisser ces pièces rarissimes, ainsi que quelques objets particulièrement précieux et cassables, dans une chambre forte de la Banque de France, continuellement climatisée.

*

Outre la gare régulatrice de Chambord, qui conserva durant toute l'année 1940 quantité de richesses, les œuvres d'art partirent chercher refuge dans dix châteaux : Cheverny et Fougères-sur-Bièvre (Loir-et-Cher), Valençay et Montbel (Indre), Courtalain (Indre-et-Loire), Brissac (Maine-et-Loire), Louvigny, Aillére, La Pelice (Sarthe), Chereperinne (Orne). Et une vie austère commença pour tout le personnel des musées nationaux, dans ce cadre rustique. Chaque conservateur venait, par roulement, séjourner dans chacun des onze châteaux, afin de tenir sans cesse le personnel en haleine et de veiller à l'exécution des besognes de protection et d'incendie, ces dernières toujours difficiles à réaliser dans des demeures isolées, sans pompiers professionnels à proximité, sans canalisation d'eau sous pression.

Toutes les œuvres d'art pouvant souffrir de l'humidité furent déballées, sorties des caisses et entreposées, les unes à côté des autres, dans des conditions telles qu'il fut possible de constater chaque jour qu'elles supportaient sans inconvénient leur exil loin du Louvre. Les restaurateurs attitrés des musées nationaux s'installèrent à leur tour dans les châteaux où le département de la peinture était abrité, et accomplirent à loisir des travaux de restauration qu'il eut été difficile d'exécuter en temps normal, pour ne pas priver trop longtemps les visiteurs du musée de leurs œuvres préférées. Des emballeurs professionnels exécutèrent eux-mêmes le déballage des caisses. Entre les conservateurs, les restaurateurs et le personnel de surveillance vivant tous de la même vie frugale, exempte de la moindre distraction, s'établit une intimité comparable à celle que donne la solidarité de la tranchée. On retrouvait, en effet, dans ces positions de repli, qui étaient encore des positions de combat, un véritable esprit de corps, car les occupants de chaque château entendaient que chacun fit mieux pour les objets d'art confiés à ses soins, que les collègues de la demeure voisine !

Je me souviens des impressions réconfortantes que je rapportai au cours des nombreuses visites d'inspection, durant l'hiver de 1940, dans l'un ou l'autre de ces châteaux. Le pittoresque le plus inattendu s'y mélangeait à la rigueur scientifique et aux exigences de la muséographie. Et je n'oublierai jamais le spectacle étrange du château d'Aillére, dans la Sarthe, douce gentilhommière campagnarde, où les tableaux les plus célèbres de nos collections nationales étaient accumulés,

désencadrés, bien séparés les uns des autres, comme dans la réserve d'un fameux marchand d'objets d'art de France ou des États-Unis !

Jusqu'au mois de mai 1940, aucun incident ne vient troubler le travail méthodique des dépôts.

M. Jaujard, promu directeur des Musées nationaux, partageait sa vie entre Paris et les châteaux provinciaux. M. Schommer s'était fixé en permanence à Chambord, afin d'assurer la vie matérielle d'un nombreux personnel, dispersé, et de prendre d'urgence les décisions indispensables au salut du patrimoine. M. Billiet s'était attelé à la rude tâche d'évacuer les musées du Nord et de l'Est, dont les pièces maîtresses avaient peu à peu été transportées dans des châteaux de Bretagne, au prix d'innombrables difficultés.

Ayant appris, dans le courant d'avril 1940, que les musées de Belgique envisageaient de rendre plus efficaces leurs mesures de précaution, je fus autorisé, par le gouvernement de la République française, à proposer à l'Ambassadeur de Belgique à Paris, de mettre à la disposition de ses collections nationales, un ou plusieurs châteaux de France. Et c'est ainsi que le retable de l'Agneau mystique vint s'abriter au château de Pau...

Survinrent les jours sombres de mai-juin 1940, où l'invasion commença à déferler sur le sol de France. La sécurité des dépôts de Normandie devenait illusoire, le temps pressait et les consultations de l'état-major de l'armée se révélaient contradictoires. La majorité des toiles du Louvre furent alors repliées, par des moyens de fortune, sur la région de l'Aveyron d'abord, puis à Montauban et dans le Lot. Il fallut laisser sur place au dépôt de Sourches (Sarthe) constitué en juillet 1940, les plus grands tableaux du Louvre dont le déménagement en pleine bataille s'avérait impossible et garder à Brissac (Maine-et-Loire) les pièces les plus rares du mobilier de Versailles, des Arts décoratifs, de la collection Camondo.

Pendant toute l'Occupation, la direction des Musées nationaux et les conservateurs des différents départements allaient s'appliquer, en dépit des pressions réitérées du pseudo gouvernement de Vichy, à ne rien laisser distraire de leurs collections et à ne jamais céder aux instances des nazis. Mais nous arrivons là à une autre histoire, qui devra être racontée quelque jour par les Français courageux qui ont continuellement mené de front avec leurs travaux scientifiques, la lutte contre l'envahisseur.

Pour moi, chassé de la direction générale des Beaux-Arts par Pétain en juillet 1940 et devenu un hors la loi dans mon propre pays, je me suis contenté de retracer ici cet épisode de l'histoire des musées français, auquel j'ai activement participé.

La carrière de Georges Huisman (1889-1957) fait date dans l'histoire de la politique culturelle française du XX^e siècle. Directeur général des Beaux-Arts de février 1934 à juin 1940, il imprime à l'administration centrale et ses institutions affiliées une volonté et un rythme d'intervention particulièrement novateurs. Nommé en pleine crise économique, il engage ses services dans la lutte contre le chômage des artistes. Humaniste et démocrate, il emploie son mandat à la démocratisation des arts, en particulier par deux programmes volontaristes d'art mural et de culture par les musées. Il s'engage sur la scène internationale dans une politique de représentation de la création française et de cérémonies bilatérales, qui s'achève par la naissance ajournée du festival international de Cannes. Parallèlement, sensibilisé aux questions de protection des œuvres d'art dès la guerre d'Espagne, Georges Huisman établit, et coordonne jusqu'à son exécution sans défaut en septembre 1939, le plan de mise à l'abri du patrimoine national. Il est révoqué par le régime de Vichy en juillet 1940.

Ses convictions, exprimées en 1937 dans le discours fondateur des *Nouveaux rapports de l'art et de l'État*, s'accordent avec la volonté de Léon Blum et le projet culturel du Front populaire soutenu par Jean Zay, son ministre de tutelle.

Ainsi, de la grande crise à la guerre, ce grand commis de l'État aura marqué son « moment » rue de Valois, préparant son pays à la promotion de la culture au cœur de l'action publique, spécificité française dont André Malraux sera l'héritier et le porteur exceptionnel après la guerre.

Mots-clés : Art mural, Beaux-Arts, Entre-deux-guerres, Exposition internationale des arts et techniques de 1937, Festival de Cannes, Politique culturelle, Politique muséale, Protection du patrimoine artistique en temps de guerre, Relations culturelles internationales.