

Au nom de l'art, 1933-1945: Exils, solidarités et engagements (Nouvelles Etudes Historiques) (French Edition)

Pages: 632

Publisher: Fayard (March 4, 2015)

Format: pdf, epub

Language: French

[DOWNLOAD FULL EBOOK PDF]

En couverture : La rue de Rivoli sous la croix gammée, vers le Louvre.

Photographie d'André Zucca (1897-1973), couleurs d'origine restaurées,

Bibliothèque historique de la ville de Paris.

© André Zucca/BHVP/Roger-Viollet.

Création graphique : Josseline Rivière

© Librairie Arthème Fayard, 2015

ISBN : 9782213683300

Du même auteur

Sauvetage des Juifs dans l'Indre-et-Loire, Maine-et-Loire, Sarthe, Mayenne, Loire-Inférieure
1940-1944, Geste éditions, 2014

La France terre de refuge et de désobéissance civile (1936-1944), vol. 1, Exemple du sauvetage des
Juifs, vol. 2, Implication des fonctionnaires. Le sauvetage aux frontières et dans les
villages-refuges, vol. 3, Exemple du sauvetage des Juifs. Implication des milieux catholiques et
protestants, l'aide des résistants, Éd. du Cerf, 2010-2011

Internet et les droits de la personne : Nouveaux enjeux éthiques à l'âge de la mondialisation, Éd.
du Cerf, 2006

Chrétiens et Juifs sous Vichy, 1940-1944 : Sauvetage et désobéissance civile, Éd. du Cerf, 2005

Internet aux mains des terroristes : La guerre des Ordinateurs, Éd. Trait d'union, 2002

L'Homme nouveau et la Révolution nationale de Vichy, Presses universitaires de Lille, Septentrion,

1997

Holocaust Denial in France : Analysis of a Unique Phenomenon, avec Pierre Vidal-Naquet, Université de Tel-Aviv, 1995

« Nous sommes vaincus mais il dépend de nous de ne pas perdre notre honneur. »

Johann Gottlieb Fichte,

Discours à la nation allemande, 1807.

« L'artiste plastique tend la main au danseur et au mime, pour le devenir lui-même, pour être lui-même danseur et mime. [...] Mais, là où finit son pouvoir, là où la plénitude de son vouloir et de son sentiment l'oblige à se manifester, l'homme intérieur parle et exprimera consciemment son intention : il sera poète, et pour être poète, musicien. Danseur, musicien et artiste, il n'est qu'une seule et même chose, et rien qu'un homme artiste qui représente, qui se communique, selon la somme de ses facultés, à la plus haute faculté d'imagination. »

Richard Wagner, L'Œuvre d'art de l'avenir, 1850.

« L'art, comme l'héroïsme, exige la désobéissance à des ordres... »

Jean Cocteau,

André Lhote, présentation, 1958.

TABLE DES MATIÈRES		Page de titre	Page de Copyright	Du
m&ecirc;me auteur	introduction	chapitre&nbsp;i. Paris, capitale artistique,	Paris, capitale artistique,	Paris, centre artistique
1918-1939	Paris, capitale des artistes russes exil&eacute;s	Paris, capitale des artistes allemands et autrichiens exil&eacute;s	Paris, capitale des artistes am&eacute;ricains &eacute;migr&eacute;s	Paris, capitale
des peintres polonais	Paris, capitale des artistes allemands et autrichiens exil&eacute;s	Paris, capitale des artistes am&eacute;ricains &eacute;migr&eacute;s	Paris, capitale des artistes am&eacute;ricains &eacute;migr&eacute;s	Paris, capitale
des photographes	Le r&ocirc;le des acad&eacute;mies d'art	Montparnasse et la	Le r&ocirc;le de Paris	Les signes d'une x&eacute;nophobie rampante
Ruche	L'&Eacute;cole de Paris	Les signes d'une x&eacute;nophobie rampante	L'&eacute;cole de Paris	Collectionneurs et
L'&eacute;cole de Paris	Les signes d'une x&eacute;nophobie rampante	Collectionneurs et	L'&eacute;cole de Paris	chapitre&nbsp;ii. Le
L'&eacute;cole de Paris	L'exemple de Cha&iuml;m Soutine	chapitre&nbsp;ii. Le	L'&eacute;cole de Paris	Le
contr&ocirc;le du champ artistique sous l'Occupation	Naissance d'une nouvelle politique	Naissance d'une nouvelle politique	L'&eacute;cole de Paris	culturelle sous Vichy
culturelle sous Vichy	La politique du secr&eacute;tariat g&eacute;n&eacute;ral des	La politique du secr&eacute;tariat g&eacute;n&eacute;ral des	L'&eacute;cole de Paris	Beaux-Arts
Beaux-Arts	La politique culturelle de l'Occupant, 1940-1944	National-socialisme et	L'&eacute;cole de Paris	National-socialisme et
art plastique	National-socialisme et musique	L'exposition de Musique	L'&eacute;cole de Paris	L'exposition de Musique
d'&eacute;cole de Paris	Les relais de la politique culturelle nazie en	Les relais de la politique culturelle nazie en	L'&eacute;cole de Paris	France
France	chapitre&nbsp;iii. Les peintres dans le Paris occup&eacute;	La capitale se	L'&eacute;cole de Paris	vide de ses peintres
Breker&nbsp;?&nbsp;?	La politique allemande &agrave; Paris	Qui &eacute;tait Arno	L'&eacute;cole de Paris	Breker&nbsp;?&nbsp;?
fran&ccedil;aise&nbsp;&raquo;	La politique artistique de Vichy	La &laquo;&nbsp;jeune Peinture	L'&eacute;cole de Paris	fran&ccedil;aise&nbsp;&raquo;
collectionneurs &agrave; Paris	Portraits d'artistes	Les marchands de tableaux et	L'&eacute;cole de Paris	collectionneurs &agrave; Paris
	Les peintres juifs cach&eacute;s dans Paris et sa			

[réunion](#) [chapitre iv. Peintres et sculpteurs en zone libre, 1940-1944](#)
[Effervescence marseillaise](#) [Aix-en-Provence, sur les pas de Paul Cézanne](#) [La](#)
[galaxie du camp des Milles](#) [Cassis, localité artistique](#) [Nice, nouvelle capitale](#)
[culturelle](#) [Le « groupe de Grasse »](#) [Cagnes-sur-Mer](#)
[Cannes, nouvelle « capitale » culturelle](#) [Pierre Bonnard](#)
[au Cannet](#) [Le Var et les artistes exilés](#) [L'exil des artistes dans le Midi](#)
[Le Roussillon, terre de refuge pour artistes](#) [Le Limousin, terre d'accueil des](#)
[étrangers](#) [Le repli des œuvres d'art en Dordogne et dans le Lot](#) [Dieulefit](#)
[Lyon et les artistes](#) [Peintres engagés dans la Résistance](#)
[chapitre v. Le théâtre sous l'Occupation](#) [L'exclusion des Juifs](#) [La](#)
[Comédie-Française](#) [Le théâtre de l'Atelier](#) [Le](#)
[théâtre Antoine](#) [Le théâtre du Chatelet](#) [Le](#)
[théâtre de l'Athénée](#) [Le théâtre de la Madeleine](#)
[La Renaissance des troupes théâtrales](#) [Nouveaux relais culturels :](#)
[l'exemple de Marseille](#) [chapitre vi. Le cinéma sous l'Occupation](#) [Le](#)
[cinéma en France, 1920-1930](#) [La guerre et l'Occupation](#) [Le cinéma](#)
[français sous contrôle allemand](#) [Alfred Greven et la Continental-Films](#)
[Le cinéma français, 1940-1944](#) [Antisémitisme et cinéma](#)
[Les artistes et la Continental](#) [La création cinématographique en zone libre](#)
[La Cinémathèque française de 1940 à 1944](#)
[chapitre vii. Musiciens et musique en France, 1918-1945](#) [Paris capitale de la](#)
[musique, 1918-1939](#) [L'environnement académique](#) [Le Groupe des six et](#)
[Jean Cocteau](#) [Paris, carrefour des musiciens exilés](#) [Musiciens exilés](#)
[d'Allemagne et d'Autriche, 1933-1938](#) [Musiciens exilés et engagés](#)
[Fuir le nazisme, 1938-1939](#) [La politique musicale allemande en France, 1940-1944](#)
[La politique musicale de Vichy](#) [L'exclusion des Juifs de la vie musicale](#) [Les](#)
[musiciens sous l'Occupation, 1940-1945](#) [Musiciens déportés](#)
[Créer et survivre en France](#) [Le choix de l'exil](#) [Le rôle d'Alfred Cortot](#)
[à Vichy](#) [Le Conservatoire national de musique de Paris](#) [Le rôle de](#)
[Charles Münch](#) [L'exemple du conservatoire de musique à Bordeaux](#)
[chapitre viii. L'Opéra de Paris sous l'Occupation](#) [Jacques Rouché,,](#)
[l'homme qui sauva l'Opéra de Paris](#) [Les œuvres du répertoire](#)
[Situation des Juifs à l'Opéra de Paris](#) [Les Ballets de l'Opéra Garnier](#)
[Serge Lifar, danseur étoile](#) [chapitre ix. Les music halls, les cabarets, la](#)
[chanson et le jazz sous l'Occupation](#) [Le Casino de Paris](#) [Le théâtre des](#)
[Folies-Bergère](#) [Le Bœuf sur le toit](#) [Le Lido](#) [Chantons sous](#)
[l'Occupation](#) [Le jazz sous l'Occupation](#) [chapitre x. Le refuge américain](#)
[La nébuleuse américaine de l'assistance et du sauvetage](#) [Pierre Matisse et](#)
[la galaxie d'un marchand de tableaux](#) [Julien Levy et les surréalistes](#) [Les](#)
[surréalistes en exil à New York, 1937-1947](#) [Le réseau de Jacques](#)
[Maritain](#) [Des musiciens exilés](#) [Weimar in Hollywood](#) [Arnold](#)
[Schönberg et son réseau](#) [chapitre xi. D'autres lieux d'exil :](#)
[l'exemple de la Suisse et de la Palestine](#) [La Suisse, terre de création artistique](#)
[Le rôle des marchands d'art et des collectionneurs](#) [Le théâtre](#)
[Le cinéma](#) [La musique](#) [La Palestine, terre de refuge](#) [conclusion](#)
[abréviations](#) [notes](#) [sources et bibliographie](#) [remerciements](#)
[Index](#)

PRÉFACE

Limore Yagil avait déjà fait œuvre pionnière dans sa très belle trilogie La France terre de refuge et de désobéissance civile (1936-1944). Ce nouveau livre consacré aux artistes juifs et non juifs sous

L'Occupation apporte une contribution de premier ordre à cette recherche fondamentale.

Le livre se lit d'abord comme le chapitre d'un grand moment de l'histoire culturelle dans lequel tous les arts sont couverts (peinture, sculpture, théâtre, cinéma, musique, danse). Limore Yagil prend le sujet de haut, en dressant un panorama de la vie culturelle en France et plus particulièrement à Paris, qu'elle fait remonter à l'immédiat avant-Première Guerre mondiale. La fascination exercée par Paris sur les artistes de l'Europe entière conduit beaucoup d'entre eux à faire le choix de s'y établir. Le mouvement se poursuit après la guerre. Leur nombre s'accroît de nouvelles migrations d'artistes, notamment juifs, qui fuient leur pays où ils sont menacés de persécutions. Au cours de ces années se constituent des réseaux d'amitié avec des artistes français qui se mettront en action quand les artistes juifs seront menacés après la défaite de juin 1940.

On en arrive au cœur du sujet : le sort des artistes juifs sous l'Occupation. À des dates qui s'étalent dans le temps – car chaque cas est particulier –, la plupart des artistes juifs cherchent à trouver refuge dans la zone non occupée par les Allemands, du moins jusqu'en novembre 1942. Pour cela, ils utilisent des filières qui recoupent fréquemment les réseaux d'amitié noués avant la guerre. Ils ne se concentrent pas dans une seule région, mais se répartissent entre une grande diversité de pôles. Ces choix s'expliquent souvent par les amitiés nouées avant le conflit. Ils peuvent aussi renvoyer à des sites qui avaient déjà connu une activité culturelle avant la guerre.

Lorsque la menace se resserre avec les lois antijuives de Vichy, puis l'occupation de la zone dite libre, les premières formes d'aide ne suffisent plus. Il faut trouver de nouvelles cachettes, souvent des filières pour quitter la France. La sécurité passe pour beaucoup par un changement d'identité, ce qui là aussi suppose des complicités passives ou actives. La complicité passive peut être le fait de maires, voire de préfets, qui ne font pas de zèle pour appliquer les instructions de Vichy ou de l'occupant. On passe à un cran supérieur quand ils font disparaître les noms de Juifs de documents officiels ou couvrent la fabrication de faux papiers. Il y a ensuite les interventions auprès des autorités d'occupation pour obtenir la libération d'artistes arrêtés pour être déportés. Qui ne connaît pas l'intervention de Sacha Guitry et d'Arletty en faveur de Tristan Bernard ? Mais il y en eut beaucoup d'autres, ce que Limore Yagil met en évidence.

Se pose ici la question de la signification politique qu'il convient de donner à ces différents actes de désobéissance civile. Limore Yagil montre qu'il n'y a pas de réponse type. Lorsqu'il s'agit de sauver des amis, ces actions peuvent être le fait de maréchalistes convaincus, un maréchalisme qui peut s'accompagner d'une forte réserve à l'égard de l'occupant. Lorsqu'elles ont une portée plus générale et visent à sauver des inconnus, un processus de distanciation par rapport à Vichy peut être supposé, même si la rupture n'est pas toujours consommée. Limore Yagil met dans cette analyse un sens de la nuance qui doit être inscrit à son crédit.

Limore Yagil s'attache à corriger l'image très glauque qui, dans la tradition du Chagrin et la Pitié, est souvent donnée des Français durant les années sombres. Elle montre l'autre face, la face positive des Français de cette époque sans l'action desquels beaucoup des 250 000 Juifs français à avoir survécu n'auraient pas échappé à la mort. Elle ne verse pas pour autant dans le travers inverse. Le mémoire fait une large place à l'autre versant, aux collaborationnistes et aux délateurs de toutes sortes, qui n'étaient pas toujours motivés par des considérations idéologiques, mais pouvaient être mus qui par la jalousie, qui par l'envie, qui par la cupidité.

Au total, le grand enseignement de ce livre, s'il faut n'en retenir qu'un, c'est que l'histoire, pas plus cette période qu'aucune autre, ne s'écrit jamais en noir et blanc.

Jean-Paul Bled

INTRODUCTION

En 1987, Pascal Ory proposait une définition assez large de l'histoire culturelle : « L'histoire culturelle prendra pour objet (créera son objet) dans les limites suivantes : l'ensemble des représentations collectives propres à une société [...]. En termes de pratique historique, l'histoire culturelle sera donc une histoire sociale, l'histoire sociale des représentations¹. » Si l'histoire culturelle connaît depuis une quarantaine d'années un succès non démenti, paradoxalement, l'histoire des artistes reste minoritaire, pour ne pas dire inexistante. Dans le sillage du livre fondateur de Christophe Charle consacré aux conditions d'émergence, d'agrégation et d'inscription du groupe des « intellectuels » dans le champ social, les historiens ont privilégié l'étude des sociabilités et de profils collectifs. Pour définir l'« intellectuel », Christophe Charle centre la réflexion sur la figure de l'« artiste » au sens le plus large, c'est-à-dire au sens de créateur, mais son corpus comprend essentiellement des « hommes de lettres », des « poètes » et des « savants », au détriment des « plasticiens » qui, s'ils ne sont pas absents de son étude, y occupent un rang marginal². Pascal Ory et Jean-François Sirinelli ont tenté de remédier à cette carence, en proposant une approche des « médiateurs³ ». Mais l'artiste peintre ou le sculpteur s'y trouve aussi confondu avec l'écrivain, le musicien ou l'acteur, au motif que l'intellectuel ne se définit plus par son statut ou sa fonction, mais par son action et son intervention, et que tous sont actifs dans le champ des « arts » entendu comme un espace de la « médiation », au croisement des activités de l'art, de l'information et de l'éducation. Pourtant, comme nous le démontre Bertrand Tillier, pendant l'affaire Dreyfus, dans les rangs dreyfusards et antidreyfusards, la catégorie des « artistes plasticiens » a bien existé⁴.

L'histoire de l'engagement des artistes en politique est donc largement lacunaire et s'inscrit dans un vide historiographique plus large concernant les études sur les artistes dans la société du xxe siècle. Une histoire des artistes, à la charnière du social, du politique et du culturel, restait donc à écrire.

Il est difficile de caractériser ou de définir l'artiste. Au Moyen Âge, le statut social de l'artiste se résume essentiellement à celui d'artisan. Le point commun entre l'artiste et l'artisan est la maîtrise d'une technique, d'un art. C'est au cours de la Renaissance italienne que son statut change. Avec des grands noms comme Léonard de Vinci, Michel-Ange ou encore Raphaël, le créateur sort de l'anonymat. Son œuvre est reconnue par les détenteurs du pouvoir, qui l'utilisent pour asseoir leur grandeur politique ou perpétuer un dogme religieux. L'artiste va se détacher du monde conformiste propre au Moyen Âge pour affirmer son individualité non plus comme simple exécutant, mais comme acteur éclairé et témoin de son temps. Il s'éloigne du statut de l'artisan et devient indépendant, évoluant dans les hautes sphères de la société lorsque son art est apprécié par l'élite.

Depuis le xvii^e siècle, et pour les distinguer des « artisans », le terme « artiste » désigne celui qui pratique les arts du dessin (peinture, gravure, sculpture)⁵. Dès les années 1870-1880, la vie artistique est bipolaire et deux types de carrière artistique sont possibles. Les artistes académiques font carrière à la manière des hauts fonctionnaires et les artistes indépendants leur opposent un art défini par une volonté de rupture. Le rejet de la tradition artistique va de pair avec le refus des valeurs bourgeoises, l'artiste ne pouvant s'exprimer qu'à l'encontre de toutes les conventions. Reste que l'artiste, refusant tout autre tribunal que sa conscience, ne peut vivre s'il n'existe pas un public réceptif à sa définition de l'art. À ces deux carrières, correspondent finalement deux marchés de l'art. L'un promu par l'État. Mais son rôle se réduit à partir de 1881, se limitant à des acquisitions et des commandes utiles pour les musées et les édifices publics. L'autre, promu par le marché privé, continue pour sa part de se développer grâce à la multiplication des intermédiaires entre producteurs et acquéreurs. Au négociant de type traditionnel se substitue l'entrepreneur,

innovateur, qui se trouve en affinité avec l'esthétique de renouvellement continu et qui contribue à créer une demande pour des œuvres en rupture avec le goût dominant. Pour susciter cette demande, un nouveau type de relation s'est instauré entre l'art et l'économie⁶.

À partir du début du xix^e siècle, le terme « artiste » s'étend aux interprètes de musique ainsi que de théâtre et, au xx^e siècle, au cinéma. En même temps que ces glissements sémantiques, s'opère peu à peu un changement de connotation : de descriptif, « artiste » tend à devenir évaluatif, chargé de jugements de valeurs. Tout comme le terme « auteur » – utilisé plutôt en littérature, musique ou cinéma –, le mot « artiste » apparaît souvent comme un qualificatif, même lorsqu'il est substantivé (« Quel artiste ! » ; « C'est vraiment un artiste ! »). Cette valorisation entraîne l'extension du terme, rendant les limites de la catégorie d'autant plus floues qu'elle devient prestigieuse.

Au xx^e siècle, les artistes se caractérisent par leurs étranges adresses, par leurs vêtements différents et leur liberté de mœurs. Mais ces distinctions ne suffisent pas à définir le milieu artistique⁷. Depuis le xix^e siècle, l'une des plus fortes spécificités de l'artiste réside dans la volonté d'exister dans la différence et d'être reconnu pour cela, différence qui devient exemplarité. Selon le cinéaste Jean-Luc Godard : « L'artiste c'est une exception. Car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de règle et il y a l'exception qui est de l'art⁸. » Au printemps 1959, le critique Godard salue d'une façon enthousiaste les réussites de ses amis Claude Chabrol et François Truffaut. Âgé de 28 ans seulement, membre de la Nouvelle Vague, il estime que le groupe est à l'avant-garde d'un mouvement social plus vaste, celui d'une jeunesse déterminée non pas à succéder à leurs aînés, mais à les remplacer en substituant ses modes de vie aux leurs : pour lui, il est évident, dans ce printemps 1959, que les deux sens du terme « Nouvelle Vague » fusionnent dans la petite communauté d'amis. Les observations du cinéaste pourraient faire office de morale pour une histoire qui, quelle que soit la décennie du siècle, quel que soit le lieu, se répète – affrontement plus ou moins violent, négation plus ou moins radicale, refus plus ou moins déguisé.

De l'exceptionnalité comme de l'affrontement, tout témoigne, d'une avant-garde à l'autre, d'une génération à la suivante, tout jusqu'aux détails des vies, des adresses, des comportements et des costumes, de l'artiste qui se démarque et se différencie, qui se définit contre la société dans son ensemble, contre les esthétiques et les modes dominantes quand, fatiguées d'avoir trop servi, celles-ci ne proposent plus que des poncifs et nulle nouveauté. Concrètement, pour les artistes du xx^e siècle, il s'agissait, en abandonnant les prescriptions académiques, de retrouver le fil de l'inspiration personnelle. Pour l'artiste, le musicien ou le poète, cela entraîne la nécessité de soumettre les apports de l'inspiration au jugement d'une conscience libre. Chaque artiste vit en tant que personne, dans sa singularité radicale, une expérience particulière, habité par un projet qui n'appartient qu'à lui. Sa manière de vivre les événements du monde extérieur ou du monde intérieur, de ressentir et d'apprécier les étapes de son existence définit une première source de son inspiration. La deuxième source d'inspiration est collective et se manifeste de manière plus complexe. C'est tout d'abord le message de l'identité culturelle du groupe qui n'est pas réductible à un style particulier. L'artiste est inspiré autant par l'esprit de son temps que par son subconscient, l'usage du hasard et du rêve. Les musiciens prennent conscience des rapports nouveaux qui s'établissent entre leur art et la peinture. Tandis que la peinture devient un art du temps grâce à la dynamique propre au tableau dans lequel l'œil est appelé à cheminer, la musique cherche à devenir un art de l'espace. La poésie elle-même se fractionne. L'artiste n'existe pas pour se montrer. Il existe pour être absolument avec l'autre. Il accepte le partage, le transfert, la fusion. Il parle avec l'autre. Il compose et interprète avec l'autre. Sans ce sentiment aigu de l'avec, il perd tout : son statut, sa légitimité, son identité.

L'artiste dépend des regards croisés de plusieurs acteurs du monde de l'art, lesquels permettront à son œuvre d'exister, c'est-à-dire d'être produite et diffusée. C'est cette chaîne de relations et des

liens d'amitié qui deviendra déterminante pour la survie de l'artiste en période d'Occupation.

Dans *Littérature et engagement*, Benoît Denis explique l'apparition de la littérature engagée par la conjonction singulière de trois facteurs : l'autonomie du champ littéraire à partir des années 1850, l'invention de la figure de l'intellectuel à la charnière des xix^e et xx^e siècles et la révolution russe de 1917⁹. On peut citer comme facteur premier d'émergence de la notion d'engagement « l'apparition, autour des années 1850, d'un champ littéraire autonome, indépendant dans son principe et dans son fonctionnement de la société générale et des instances de pouvoir qui la régissent, les écrivains ne se soumettant désormais qu'à la juridiction de leurs pairs¹⁰ ». Ce phénomène a notamment été analysé, pour le domaine français, par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*. Selon le sociologue, ce phénomène conduisant à « la constitution du monde de l'art comme un monde à part, un empire dans un empire¹¹ » s'explique par un certain nombre d'éléments historiques, sociaux, culturels et même économiques : l'horreur qu'inspirait aux artistes la figure du « bourgeois » ; la modification du rapport « entre les producteurs culturels et les dominants » dans le sens d'une véritable « subordination structurale » qui s'institue par le biais de deux médiations principales : le marché et « les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment, unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'État¹² ».

Dans ces conditions, peut-on utiliser la notion d'artiste engagé à l'exemple de l'intellectuel engagé ? L'appui des artistes est-il recherché par les organisations politiques au même titre que celui des intellectuels ? Cette question renvoie, au préalable, à la définition et à la valeur qu'on donne au personnage lui-même. Si quelques artistes peintres ont agi contre la Grande Guerre et ses conséquences, le musicien ou le peintre, le décorateur ou l'acteur n'est ni littéraire ni philosophe, et il use d'un autre langage. Le musicien, par exemple, n'est pas dans la même situation que l'écrivain qui, lui, peut s'engager en utilisant son texte. Toutefois, le musicien peut revendiquer le statut de Janus, à la fois créateur et personnalité sociale, mais, pour nombre de musiciens, il ne doit pas dépendre de la politique. Il doit être libre de créer¹³.

C'est à partir de la fin du xix^e siècle que la question de l'engagement de l'artiste s'est posée avec plus d'acuité et que les artistes ont cherché à rendre l'art autonome, à se libérer des contingences de l'histoire immédiate et de l'imitation de la réalité. Les recherches formelles les plus révolutionnaires se sont opérées à cause de cette « autonomie » de l'art, menant la plupart du temps à une distance par rapport au politique. Face à la montée du nazisme et du fascisme, face à la réalité du régime stalinien, face à la guerre d'Espagne, les artistes « s'attaquent » à cette contradiction de l'art moderne qui oppose liberté créatrice et message idéologique. Ils prennent position, s'engagent, résistent. Toutefois, leur attitude n'est ni univoque ni unanime. Pour certains, la résistance consiste justement dans la préservation de la liberté personnelle et de l'indépendance apolitique de l'art. En 1936, Raoul Dufy prône, avec une sincérité presque insoutenable au vu des événements futurs, l'indifférence sociale : « Si j'étais Allemand et que je dusse peindre le triomphe de l'hitlérisme, je le ferais, comme d'autres, jadis, ont traité, sans la foi, des sujets religieux¹⁴. » De même, un peu plus tard, le porte-parole de l'association des Artistes abstraits américains (AAA) créée en 1937, George Morris, rappelle aux artistes que leur devoir est de faire, dans ces temps de guerre, une peinture d'imagination¹⁵.

Et que dire de ceux qui nourrissent, avec autant de sincérité que Dufy, l'espoir que le Führer ou le Duce reconnaissent l'art moderne ? Cet espoir anime les activités futuristes orchestrées par Tommaso Filippo Marinetti ainsi qu'Oscar Schlemmer, professeur au très progressiste Bauhaus, qui envoie à Joseph Goebbels en 1933, année de la fermeture de l'institution, une lettre où il tente de défendre les artistes qualifiés de « dégénérés » par le régime nazi : « Les artistes sont au plus

profond de leur être apolitiques et il faut qu'ils le soient parce que leur royaume n'est pas de ce monde. C'est toujours l'humanité qu'ils ont en tête, la totalité à laquelle ils doivent être attachés¹⁶. » D'autres artistes, notamment ceux proches du surréalisme, résistent par un art plus personnel, reflétant sur un mode métaphorique l'irrationalité du monde – les monstres de Joan Miró, les machines éruptives inquiétantes de René Magritte, les illusions de Max Ernst. Il y a aussi le cas Guernica, où Picasso, par une synthèse efficace, trouve une solution à l'aporie moderne opposant liberté créatrice et message politique. Autre possibilité, les artistes travaillant en Italie fasciste ou en Allemagne nazie s'engagent par la satire déguisée : les allégories érotiques ou bibliques de Renato Guttuso ou de Mario Mafai, les caricatures aux notes classicisantes d'Otto Dix et de Rudolf Schlichter. Il y a aussi le silence, souvent ambigu, ou le choix de l'exil, contraint ou voulu. Pour ces artistes, comme pour toute personne si peu concernée soit-elle par l'actualité, la difficulté première était de comprendre en temps réel les lourds enjeux historiques. Pour beaucoup et jusqu'au dernier moment, il était inimaginable qu'une Seconde Guerre mondiale ait lieu, tout comme il était impossible d'envisager les camps d'extermination nazis.

Les historiens de l'art ont posé le problème des rapports de l'art moderne et de la société dans les années 1930 et ont conclu à l'irresponsabilité des artistes de l'abstraction face au fascisme, l'art abstrait étant perçu comme un système clos, destiné à ressasser les schémas stylistiques datant d'une époque révolue. Cette critique visait surtout les œuvres de Wassily Kandinsky et d'Otto Freundlich, pour qui la fonction militante de l'art se situait hors de l'œuvre, de son contenu, et trouvait sa place dans une réflexion théorique. Mais l'engagement de l'artiste contre le nazisme ou le fascisme, son combat au nom de la révolution socialiste ou communiste pour un monde meilleur, ne garantit pas son engagement en faveur des Juifs. En période de guerre et d'Occupation, les divisions politiques d'avant-guerre perdent souvent de leur valeur et de leur sens et l'individu agit en fonction de sa conscience et des situations particulières auxquelles il est confronté. Autrement dit, vouloir classer les artistes sous l'Occupation en « collaborateurs » ou « résistants » ne permet pas de mettre en évidence la spécificité de leur conduite à l'égard des artistes juifs. Si certains artistes furent actifs dans la Résistance, cela ne signifiait pas pour autant qu'ils aient pris des engagements en faveur des Juifs menacés de déportation.

Contrairement aux intellectuels, le cas des artistes durant la Seconde Guerre mondiale a suscité peu d'intérêt de la part des historiens, sociologues ou autres chercheurs. S'ils ont été abordés, c'est comme membres d'autres catégories sociales, à l'exemple des exilés allemands ou des réfugiés espagnols. Toutefois, on assiste depuis une vingtaine d'années à un regain d'intérêt pour l'histoire de la vie culturelle des « années noires », chaque étude se focalisant sur un domaine précis de la création artistique et culturelle : la littérature, les arts plastiques, le folklore, le théâtre, le cinéma ou la musique¹⁷. Aucune ne propose cependant une vision globale du monde artistique centralisé à Paris, capitale culturelle mondialement connue, et dans les autres villes de France, avant la Seconde Guerre mondiale et pendant les années 1940-1944. Aucune ne retrace l'histoire des artistes juifs dans ces différents « espaces » culturels. C'est donc cette lacune historiographique que cet ouvrage propose de combler.

Un autre point historiographique de cette période mérite une analyse renouvelée. L'accent est le plus souvent mis sur l'antisémitisme et la politique d'exclusion du gouvernement de Vichy et des autorités allemandes, l'aide apportée aux artistes juifs pendant cette période étant, elle, totalement minimisée, voire ignorée. Pourtant, la France est l'un des pays de l'Europe de l'Ouest occupée où la communauté juive a le mieux survécu à l'extermination, derrière le Danemark (les 7 000 juifs passèrent massivement en Suède grâce à la complicité de la population), la Finlande et la Bulgarie (dont les gouvernements, bien qu'alliés de l'Allemagne nazie, ont stoppé la déportation de leurs citoyens juifs). Tandis que les trois quarts des Juifs des Pays-Bas ont été acheminés vers les centres d'extermination d'Auschwitz-Birkenau et de Sobibór, c'est un quart des Juifs de France qui

a été déporté, soit au total 75 000 sur une population de 310 000 environ¹⁸. Comment expliquer cet apparent paradoxe chez une population que l'on accuse le plus souvent d'antisémitisme, un antisémitisme réactivé au cours des années 1930 et dont les racines intellectuelles remontent à la fin du xix^e siècle¹⁹ ? Comment expliquer ce paradoxe, alors que le régime de Vichy édicta, dès octobre 1940, une série de lois antisémites et participa activement dans les deux zones – libre et occupée – à la déportation des Juifs vers l'Est ? Nous avons proposé ailleurs plusieurs réponses à ces questions complexes, du point de vue de la population ou de l'administration française²⁰. Nous souhaitons ici apporter un nouvel éclairage grâce à l'histoire des artistes. Chanteurs, peintres, réalisateurs, cinéastes, acteurs, décorateurs, musiciens, danseurs, sculpteurs : quelle attitude ont-ils adoptée face à l'exclusion des Juifs, et en particulier de leurs pairs ? Comment ont-ils réagi face à leurs arrestations ? Si l'historiographie actuelle met l'accent sur l'histoire des artistes juifs déportés, notre objectif est de développer une autre perspective : le sauvetage d'un nombre important d'artistes juifs, en France essentiellement et dans d'autres pays comme la Suisse, les États-Unis et la Palestine, pour ne citer que ces quelques lieux de repli.

Si certains artistes français ont ajusté leur comportement selon les événements politiques, la défaite et l'Occupation, et se sont « accommodés²¹ » avec le régime de Vichy ou avec l'occupant, une minorité a trouvé les moyens nécessaires pour secourir des artistes juifs. Chaque cas est donc particulier et doit être mentionné. Il est surprenant d'observer que c'est au nom de l'art que les artistes juifs ont bénéficié de l'aide de leurs collègues. C'est bien parce que bon nombre des artistes en France étaient apolitiques que le nombre des Juifs secourus est aussi élevé et que d'autres artistes exilés y ont trouvé refuge. Il est d'ailleurs assez rare de trouver en France dans les années 1920 et 1930 des musiciens engagés politiquement. Ils redoutent de perdre leur liberté de créer, de se retrouver au service du pouvoir. Certains se sont peu à peu éveillés aux réalités politiques, jusqu'à participer aux expériences du Front populaire, point d'orgue des rapports entre les musiciens, la Cité et la politique.

Cet apolitisme de l'artiste au début du xxe siècle est parfaitement représenté par Jean Cocteau. Cocteau est une figure artistique éclectique qui a très tôt remporté un succès mondain²². Il permet de saisir à lui seul toute l'histoire complexe des artistes en France avant l'Occupation, pendant et après la Libération. Sa longue et riche carrière artistique mérite que l'on s'attarde sur son activité, ses liens avec d'autres artistes, ses attitudes sous l'Occupation et son aide apportée à la fois à quelques artistes et à des Juifs. Sa vie évoque l'effervescence intellectuelle du Paris des arts et des lettres, la fréquentation des célébrités, une société brillante au sein de laquelle ce fils de grands bourgeois évolue. Il est avant tout un être sensible et imprévisible, habile à capter les courants novateurs, et capable d'étonner son monde. Une des grandes idées de Cocteau sur l'art est que la beauté peut être présente dans les objets les plus courants et dans les événements quotidiens. Pour lui, l'une des fonctions de l'artiste est de servir de révélateur. Passionné par les nouveaux courants musicaux français, Cocteau explore toutes les disciplines et alterne les poésies de création avec des textes d'analyse et de réflexion. C'est un artiste multiple : poète avant tout, mais aussi romancier, auteur de théâtre, critique, scénariste, dialoguiste, réalisateur de cinéma, acteur, dessinateur, peintre, il crée les costumes et les décors de plusieurs spectacles, conçoit des ballets, et trouve sa place dans un dictionnaire de la musique. Il incarne l'ambition d'un art total.

À l'image de Cocteau, on trouve d'autres artistes dont l'engagement politique n'est pas celui qui donnait forme à leur activité artistique, ni celui qui les encouragerait à aider leurs amis. Ainsi est-ce le cas de Jacques Prévert et de sa nébuleuse d'amis formée autour de lui dès les années 1920, de Sacha Guitry, d'André Lhote, de Pablo Picasso ou encore d'Henri Matisse. Contrairement à l'intellectuel, l'artiste en France ne cherchait pas à transformer son art en une nouvelle forme d'engagement politique²³. Rappelons également les propos d'Albert Camus qui se prétendait lui aussi artiste et non intellectuel, c'est-à-dire un homme libre d'écrire, sans avoir à s'aligner sur tel ou tel parti politique, un homme qui obéit à sa conscience et agit en conséquence, un homme qui

choisit très tôt de placer l'éthique dans l'acte même du regard, c'est-à-dire qui eut le courage de se révolter contre l'absurde et l'injustice²⁴. « Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe ? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées²⁵. » « L'art conteste le réel, mais ne se dérobe pas à lui », écrit-il dans *L'Homme révolté*. Comme l'indiquent les notes de ses Carnets, Camus est obsédé par l'idée de création ou d'art sans avoir pour autant la prétention de se placer au nombre des grands créateurs. Il présente la création et l'art comme une réponse adéquate à l'absurdité que connaît l'homme dans le monde du réel.

Malgré cette revendication d'apolitisme des artistes français, et en dépit d'une occupation partielle, puis totale du territoire national, qui a désorganisé les circuits traditionnels de la musique, de la peinture, du cinéma et du théâtre, et a conduit parfois à quelques allégeances au gouvernement de Vichy ou aux occupants, les actes d'entraide en faveur d'autres artistes, en particulier des Juifs, ont été nombreux. Accepter de jouer ou de créer sous Vichy ne signifiait pas pour autant que l'on ait accepté d'obéir avec zèle aux nouvelles lois, ou que l'on refusa d'aider les personnes en danger. Certains eurent en effet le courage de désobéir aux lois ou aux instructions pour secourir les artistes juifs pendant les années 1940-1944.

La désobéissance d'une grande majorité de ceux qui sauvèrent les Juifs ne fut ni formulée ni théorisée comme telle. Cette désobéissance civile était tout d'abord un acte non violent, décidé en conscience contre la loi existante et ses conséquences. L'action de désobéissance civile était moins politique que morale, fondée essentiellement sur le seul critère de la conscience individuelle, en conformité avec l'idée que la personne se faisait du bien et du mal, le « comment agir » étant avant tout la conséquence directe de la détermination de l'individu à agir. Contester la légitimité du pouvoir établi n'était pas une chose facile, ce qui confère une valeur supplémentaire à l'acte de désobéissance civile. S'engager signifiait courir le risque de se retrouver dans un commissariat, voire une prison. Qui eût accepté, d'un cœur léger, de braver les interdits que toute une éducation avait forgés ?

La désobéissance civile est une attitude adoptée par un nombre limité d'individus qui ont agi discrètement, sans avoir pour autant bénéficié au départ du soutien de l'opinion. Pour les uns, ce choix signifiait venir en aide aux personnes en détresse, les prévenir avant leur arrestation, leur procurer de faux papiers, pour d'autres un acte de résistance face à l'occupant. Il faut comprendre que, pour de nombreux citoyens éduqués avec les valeurs démocratiques et la Déclaration des droits de l'homme de 1789, toute activité de résistance à la loi était a fortiori rejetée. La désobéissance civile est une transgression d'une règle de droit positif : s'agissant de la violation d'une règle pénale, elle s'analyse comme une infraction²⁶ et revient à enfreindre la loi, à s'exposer à des poursuites, à risquer des sanctions pénales ou administratives²⁷. Dans la majorité des cas, il s'agit surtout d'une décision prise à l'échelle individuelle dès 1940.

Cet ouvrage propose donc de reconstituer les relations entre artistes juifs et non juifs avant 1940, d'analyser les réseaux d'amitié qui ont perduré pendant la guerre et l'Occupation et qui ont permis à certains de ne pas être déportés. Il est évident, selon les différentes études disponibles à ce jour, que si aucune profession n'a réagi de manière unie face à l'exclusion des Juifs, il en fut de même parmi les artistes. Certains ont dénoncé des collègues, choisissant la collaboration ou leur attachement au maréchal Pétain, d'autres ont rejoint la Résistance, d'autres encore ont préféré s'exiler pour ne pas avoir à chanter ou danser dans un pays occupé. Mais, pour autant, des artistes des deux catégories ont secouru des Juifs. Il faut donc analyser ces diverses attitudes, distinguer les catégories sociales, s'interroger sur les modalités d'interventions que l'on peut observer chez les musiciens, les directeurs de théâtre ou les cinéastes et les peintres.

Nous avons privilégié trois axes de réflexion. Le premier veut expliquer la place de Paris comme

capitale artistique de 1919 à 1939 comme lieu de liberté créatrice. La Ville Lumière est, à cette époque, le passage obligé pour une reconnaissance artistique internationale. De plus, elle offre un système d'éducation artistique riche et accessible à tous, sans distinction de race ni d'origine. Un deuxième axe concerne les politiques culturelles de Vichy et des autorités allemandes, permettant de mieux appréhender l'existence de zones de liberté partielle qui ont favorisé par ailleurs le sauvetage d'artistes juifs. Un troisième se rapporte aux différents secteurs artistiques sous l'Occupation : le cinéma, la peinture et la sculpture, la musique, le jazz, l'opéra, la danse, le théâtre et les cabarets. Véritable tableau des milieux artistiques formés depuis le début du xxe siècle, l'histoire culturelle et intellectuelle des artistes de 1918 à 1945 recoupe dès lors une histoire des réseaux sociaux et des relations artistiques, où trajectoires individuelles et milieux artistiques se croisent, se structurent autour de conceptions communes de l'art et de sa pratique, organisant l'univers professionnel des artistes, orientant leurs choix et déterminant leur engagement.

Chapitre I

Paris, capitale artistique, 1918-1939

Capitale d'un bouillonnement artistique et intellectuel, d'une diversité à nulle autre pareille, Paris connaît son plus fort rayonnement autour de 1900. Les personnalités et les mouvements novateurs s'y succèdent depuis la seconde moitié du xixe siècle. La ville devient le lieu de toutes les ambitions artistiques vers lequel convergent les artistes et les intellectuels, toutes nationalités confondues. C'est principalement dans le milieu artistique, particulièrement celui des peintres et des sculpteurs, mais aussi des photographes, des cinéastes ou des musiciens, que se développe une authentique coopération internationale. Dans ses Souvenirs d'un Européen, le romancier Stefan Zweig restitue, avec une grande sensibilité, l'ambiance du Paris de 1904¹. Chaque étranger, selon son identité ethno-culturelle, ses besoins économiques et ses aspirations, venait chercher à Paris une forme de liberté : liberté du travail qui procurait des avantages matériels et contrebalançait parfois le déracinement ; liberté morale et des mœurs, offertes par une grande ville où les spécificités des uns et des autres se fondaient dans un ensemble, sans attirer les regards ; liberté intellectuelle et artistique pour des créateurs qui aspiraient à obtenir la reconnaissance de la « Ville Lumière » ; liberté politique pour des milliers d'hommes pourchassés pour leurs idées, leurs engagements, leurs convictions et leur religion. Ce climat de tolérance morale se révèle extrêmement profitable sur le plan artistique. Le critique d'art Wilhelm Uhde confirme, un demi-siècle après sa première venue en 1904, que c'est le désir de liberté inextinguible qui l'a attiré à Paris, loin de l'Allemagne où la vie artistique et intellectuelle n'était alors régie que par un « dilettant impérialisme² ». Il savait qu'en France l'art n'était ni « dirigé » ni « engagé », apte à croître en toute indépendance en célébrant ses propres valeurs, et qu'il pourrait y vivre plus librement, loin de sa famille et de son éducation prussienne stricte.

Les nombreux artistes immigrés à Paris deviennent les nouveaux représentants d'une tendance marquée en faveur de l'internationalisme dans l'art moderne contemporain. Par ailleurs, ils manifestent une résistance spontanée, attachés aux formules en vigueur au sein des avant-gardes. Comme s'ils refusaient de façon primaire toute contrainte, toute école, pour ne garder que l'atmosphère de liberté, l'effervescence créatrice les ayant conduits des confins de l'Orient européen jusqu'à ces enclaves privilégiées qu'étaient alors la Ruche, le Bateau Lavoir ou la cité Falguière. La prospérité de Montparnasse dans les années 1920, l'accroissement remarquable du nombre de ses galeries d'art, offraient à ceux qui souhaitaient poursuivre une vie et une carrière artistique de nombreux avantages³.

Depuis le début des années 1920, Paris s'affirme également comme carrefour de la nouvelle photographie en Europe. La capitale française réunit à l'époque des photographes de nationalités et d'horizons divers car elle représente un modèle de modernité et surtout, aux yeux de nombreux migrants contraints à l'exil, un lieu de refuge pour les libertés politiques et confessionnelles. Les

plus grands noms de la photographie s'y rencontrent alors. Ainsi les Allemands Germaine Krull, Erwin Blumenfeld, Marianne Breslauer, Ilse Bing, Gisèle Freund, les Hongrois Ergy Landau, André Kertész, Rogi André, André Steiner, François Kollar, les Russes George Hoyningen-Huene, Albert Rudomine, les Américains Man Ray et Berenice Abbott, le Belge Raoul Ubac ainsi que le Lituanien Moses Vorobeichic, dit Moï Wer.

Née en 1899 à Brasso en Transylvanie (qui faisait alors partie de la Hongrie), Gyula Halasz, dit Brassai, arriva à Paris en 1924, après avoir étudié à l'École des beaux-arts de Budapest, puis à l'Académie d'art de Berlin. Son père, professeur de français ayant étudié à la Sorbonne, l'avait convaincu d'étudier à Paris et de s'initier à la langue et à la culture françaises. S'il s'installa à Montparnasse en tant qu'artiste peintre, il ne tarda pas à reprendre sa carrière de journaliste, explorant de nuit les différents quartiers de la capitale. Fin observateur de la vie, des gens et des lieux, ces photos attirèrent rapidement l'attention des éditeurs. En 1932, son recueil *Des images de Paris de nuit*, préfacé par Paul Morand, connut un grand succès. Il photographia nombre de ses contemporains comme Henri Salvador, Salvador Dali, Pablo Picasso, Henri Matisse, Jacques Prévert. À l'instar de beaucoup d'autres venus du monde entier, Brassai avait donc choisi de vivre et de travailler dans cette ville considérée à la fois comme le centre le plus vivant d'une culture moderne et cosmopolite et comme le lieu rêvé de toutes les aventures.

Ces artistes sont, pour la plupart, des artistes d'avant-garde rompant avec une certaine tradition, attirés à Paris par la qualité de sa formation⁴. Parallèlement à l'enseignement officiel, il existe en effet un grand nombre d'académies, fort diverses et parfois bien connues, en concurrence les unes avec les autres mais partageant souvent les mêmes professeurs et les mêmes ateliers. Les plus emblématiques sont l'académie Matisse, l'académie Lhote, l'académie Marie Vassiliev, l'académie Julian et l'académie de la Grande Chaumière. Dans les cafés et les restaurants bon marché, artistes et intellectuels se rencontrent, climat favorisant la naissance de relations d'amitié, d'échanges d'idées et d'influences artistiques, et souvent la mise en place d'expositions communes. L'arrivée en France des artistes émigrés s'est étalée dans le temps, beaucoup plus que celle des écrivains. Certes, tous ne sont pas célèbres et tous ne sont pas talentueux, mais tous participèrent à cette effervescence artistique et culturelle.

Plaque tournante de la modernité, le carrefour Vavin, à l'angle des boulevards Montparnasse et Raspail, est, pendant ces années, l'un des pôles de la vie parisienne, où se retrouvent artistes, écrivains, intellectuels, qui discutent de l'actualité, mais aussi de nombreux anonymes aspirant à devenir célèbres, ainsi qu'une clientèle attirée par la réputation des lieux. Le café du Dôme est fréquenté dans l'entre-deux-guerres par de nombreux Allemands et Américains fortunés, ainsi que La Rotonde, où les clients ont à disposition les journaux étrangers. Des soirées de poésie sont organisées au café de Port-Royal, lors du passage de Vladimir Maïakovski en 1923 par exemple, ou en l'honneur de jeunes poètes russes. Paul Éluard, Pierre Reverdy, Tristan Tzara y participent. Les cafés sont des lieux de brassage culturel, ouvrant aussi l'art sur la rue comme l'attestent les décorations murales du Lapin agile, ou celles de la Coupole, la façade du Jockey, peinte par l'artiste afro-américain Archibald Motley. Au café de Flore se croisent souvent les surréalistes et les dadaïstes. S'y rendent Tristan Tzara, Pablo Picasso, Max Jacob, André Derain, le jeune Jules Pascin, Marcel Duchamp, Francis Picabia et le photographe américain Man Ray⁵. Les poètes, eux, fréquentent généralement la Closerie des Lilas, devenu au fil des ans un lieu d'échanges intenses, où se rencontrent des artistes tels Ilya Ehrenbourg et André Salmon. Arrivée à Paris, en 1910, la sculptrice Chana Orloff écrira dans ses mémoires : « J'ai trouvé en France et à Montparnasse un vrai paradis. La vie était magnifique, libre et bon marché, et puis nous étions jeunes. Nous supportions la misère, la pauvreté. On se logeait très facilement. N'importe où. Devant un café-crème, nous restions deux heures pour nous réchauffer. D'ailleurs, à l'époque, nous avions des patrons de café magnifiques, qui comprenaient nos problèmes⁶. » Le quartier de Montparnasse fut jusqu'à la Seconde Guerre mondiale un haut lieu de la vie artistique. À Montparnasse, on note surtout une forte présence d'artistes étrangers d'origine juive. Environ un

tiers des soixante artistes qui forment ce que l'on pourrait appeler le noyau dur du Dôme, comme Henri Bing, Bruno Walter, Walter Bondy, Béla Czobel, Benno Elkan, Otto Freudlich, Georges Ham, Kahler Kirstein, Moïse Kisling, Rudolf Levy, Hermann Lismann, Meret Oppenheim, Alfred Rosam, Eugen Spiro, Adolf Basler, Paul Cassirer, Alfred Flechtheim, Ernest Ascher ou Bela Hein, sont dans ce cas. Formé d'abord par un groupuscule d'élèves de l'Académie des beaux-arts et des ateliers libres de Munich, le cercle des Allemands s'agrandit au fur et à mesure que d'autres, déjà présents à Paris ou arrivés de Breslau, Berlin, Rome, Hambourg ou Düsseldorf, viennent se greffer.

Au Sphinx, boulevard Edgar-Quinet, les peintres, les écrivains, les journalistes ou les mondains se retrouvent volontiers. Les bals se succèdent, et dans les boîtes de nuit et les cabarets on danse sur des airs de jazz, on chante, on se déguise pour un oui ou pour un non. Les modèles sont les reines, avec en tête Kiki, la belle des belles, sachant prendre la pose pour les artistes, être patiente, gentille et drôle. Elle pose notamment pour Maurice Mendjizky, Moïse Kisling, Léonard Foujita, un peintre venu du Japon, Chaïm Soutine et Man Ray. L'une des nouveautés de Montparnasse est également la venue de nombreux artistes américains. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, artistes et amateurs débarquent dans la capitale. « Paris était une sorte de creuset où se concoctaient les nouvelles directives de l'art », écrit le peintre Max Weber, arrivé de New York en 1905. Il y découvre les nouveaux courants de la peinture européenne, le fauvisme et le cubisme en particulier, qu'il contribue à introduire aux États-Unis. De retour à New York en 1909, il déclare : « Ce furent des années de renouveau qui ressemblaient à une véritable renaissance spirituelle et esthétique⁷... »

Paris, capitale des artistes russes exilés

Depuis la fin du xix^e siècle, le séjour à Paris des étudiants, aristocrates et artistes russes est devenu fréquent. Majoritairement regroupés dans la capitale et sa banlieue, ils bénéficient des relations et des structures créées par ceux de leurs compatriotes qui les ont précédés au xix^e siècle et dans les premières années du xx^e siècle⁸. Après l'échec de la révolution de 1905, et la répression qui s'en suit, beaucoup de jeunes intellectuels et artistes, dont des juifs, quittent la Russie pour la France. C'est à ce moment que les peintres Krémègne, Soutine et Chagall arrivent dans la capitale française⁹.

Parmi les exilés russes figurent aussi des peintres déjà reconnus qui continuent en France une œuvre initiée en Russie. Un des mouvements fondateurs de l'avant-garde russe fut Le Monde de l'art. Ce groupe, actif à Saint-Pétersbourg de 1898 à 1906, a permis le développement de riches échanges entre la Russie et la France grâce à l'organisation d'expositions et à la publication de la revue *Mir Isskusstva*. Le mouvement, porté par Alexandre Benois et Serge de Diaghilev, prône l'idéal de l'art pour l'art et s'appuie sur les traditions littéraires et picturales issues du symbolisme. Ces artistes ont peu de liens entre eux, qu'ils soient esthétiques ou idéologiques, chacun suivant sa route en toute indépendance. Dans leur grande majorité, ils ne sont pas vraiment appréciés en terre étrangère. Ces artistes se sont souvent maintenus dans des positions esthétiques traditionnelles, répétant, accommodant leur talent au goût européen des amateurs d'art, se réclamant volontiers d'un style folklorique « à la russe ». On en retrouve certains au théâtre et au cinéma, notamment grâce aux Ballets russes de Diaghilev, à la troupe d'Ida Rubinstein et à la société cinématographique Albatros. Les plus chanceux ont découvert un gagne-pain en rapport avec leur art, tel Georges Annenkov qui devient créateur de costumes renommé pour le cinéma et habille de nombreuses vedettes des années 1930 et 1940, à l'instar de Tino Rossi et de Danielle Darrieux.

Après des débuts prometteurs à Kiev, à Moscou et à Paris, où elle se situe d'emblée au cœur de l'actualité moderniste, Alexandra Exter, jeune cubo-futuriste, retourne en Russie en août 1914. À partir de 1915, sa création connaît une vraie notoriété : décoratrice théâtrale de talent et peintre abstrait d'originalité authentique, elle occupe, en 1917, le devant de la scène moscovite aussi bien

picturale que théâtrale. En 1924, l'artiste réussit à émigrer en France, pays où elle a déjà régulièrement séjourné avant août 1914. À la fin des années 1920, Alexandra Exter réussit à obtenir un poste d'enseignante à l'Académie moderne à Paris auprès de Fernand Léger dont elle illustre les livres.

Le peintre et sculpteur Natalie Gontcharova arrive à Paris en 1913 sur l'invitation de Diaghilev pour réaliser les costumes et décors de l'opéra-ballet *Le Coq d'Or* de Nicolaï Rimski-Korsakov. Elle expose aussi à la galerie Paul Guillaume, avant de s'installer définitivement à Paris avec son ami, le peintre et sculpteur Michel Larionov. À partir de l'été 1927, Nathalie et Michel repère l'existence de la colonie russe de Bormes, sur la côte varoise. L'année suivante, ils se retrouvent à La Favière, près de Nice, où ils louent une villa¹⁰. D'anciens savants de renommée internationale, écrivains, musiciens, poètes, acteurs, peintres, qui avaient fui le régime communiste pour s'installer partout en France avaient pris l'habitude de se retrouver sur la côte plusieurs fois par an. La Favière peut ainsi s'enorgueillir d'avoir accueilli Marina Tsvetaeva, l'une des plus grandes poètes russes de la première moitié du xx^e siècle qui s'exila en 1922, Ivan Alexeievitch Bounine, poète et romancier russe, qui après avoir fui la révolution d'Octobre s'installe à Paris et à Grasse, les compositeurs Nicolas et Alexandre Tchérépnine, le peintre Ivan Bilibine, le poète Sacha Tcherny, ou encore plusieurs danseurs des Ballets russes. Si beaucoup d'artistes russes découvrent la Côte d'Azur comme lieu de villégiature, c'est à Paris qu'ils exposent leurs œuvres, font des rencontres. Pour eux, la capitale conserve une force d'attraction majeure en France. C'est ainsi que le peintre russe André Lanskoï entre en contact avec eux dès son arrivée dans la capitale française. En 1923, il expose avec d'autres artistes russes de Paris déjà connus : Sonia Delaunay, Ossip Zadkine, Léopold Survage, Soutine et Victor Barthe. En 1925, le collectionneur Roger Dutilleul achète son premier tableau et lui envoie ensuite régulièrement des subsides en échange de ses toiles. À partir de 1937, stimulé notamment par l'œuvre de Kandinsky, il développe la peinture abstraite.

Paris, centre artistique des peintres polonais

Parmi les artistes exilés à Paris, il convient de s'attarder sur le cas des Polonais. Depuis la fin du xviii^e siècle, les boursiers du roi Stanislas Auguste Poniatowski avaient l'habitude de s'y rendre après leurs études afin d'y parfaire leur formation. Au cours du xix^e siècle et au début du xx^e siècle, de nombreux artistes polonais s'établissent définitivement ou séjournent en France. Les causes de cette émigration sont d'abord politiques. Les Polonais fuient la répression qui s'est abattue sur leur pays après l'échec des insurrections de 1831 et de 1863. La vie artistique ne renaît en Pologne qu'à la fin du xix^e siècle, notamment à Cracovie, qui redevient la véritable capitale culturelle de la Pologne grâce au libéralisme et à la tolérance de l'Autriche-Hongrie. À leur arrivée à Paris, ces émigrés sont accueillis par diverses institutions culturelles, en particulier la Société d'histoire et de littérature ainsi que la Bibliothèque polonaise. Il y a également une école polonaise et plusieurs associations politiques étudiantes ou de bienfaisance. Les critiques et hommes de lettres polonais « parisiens » sont parmi les premiers à faire connaître en Pologne la valeur de l'impressionnisme et du symbolisme, ainsi qu'à imposer les représentants de la nouvelle génération d'artistes des années 1880 et 1890. Wiktor Jozef Dobrski est l'auteur des premiers articles sur le symbolisme destinés à la Revue wagnérienne et publiés par la presse polonaise. Dans le petit cercle des symbolistes, la poétesse Maria Krysinska qui écrit en français, l'éminent critique anarchiste Mécislas Goldberg et Gabriela Zapolska, femme de lettres et actrice, fréquentent les peintres nabis, et en particulier Paul Sérusier¹¹.

Le salon de Misia Sert accueille pour sa part les représentants des nouvelles tendances littéraires ou artistiques¹². Parmi les habitués des lieux figurent entre autres Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Claude Debussy, Auguste Renoir, Henri Toulouse-Lautrec, Picasso, Maurice Ravel, Marcel Proust, Jean Cocteau, Joseph Pankiewicz et la claveciniste Wanda Landowska. Bon nombre des étudiants en art formés à l'École des beaux-arts de Cracovie partent à Paris et non à Berlin ou à

Vienne, sur la recommandation de leur professeur de peinture Joseph Pankiewicz. C'est le cas de Moïse Kisling, Simon Mondzain, Jan-Waclaw Zawadowski ou Jan Rubczak. C'est au groupe de peintres appelés Comité parisien que revient le mérite d'avoir concrétisé le projet de Joseph Pankiewicz¹³. Ils ont constitué un véritable chaînon vivant, unique dans toute l'Europe artistique, qui renouvela l'art pictural en Pologne de la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'aux années 1940. Cette grande aventure commence par un geste de révolte contre l'immobilisme de l'enseignement artistique en Pologne¹⁴. En 1929, le Comité parisien participe au concours organisé par l'Association des artistes polonais à Paris et par l'ambassade polonaise. Le jury est composé d'artistes tels que Raoul Dufy, Georges Rouault, Othon Friesz et Joseph Pankiewicz. Les kapistes, ce groupe de peintres polonais attaché à la peinture française post-impressionniste, remportent la totalité des prix, bien que le « Tout-Montparnasse artistique » y eût pris part avec plusieurs dizaines de toiles. De nombreux critiques et hommes de lettres français ont manifesté un grand intérêt pour les artistes polonais et les ont aidés à se faire connaître. Dans ses Propos d'atelier, André Salmon, écrivain et poète, rend hommage à tous ces artistes, venus nombreux : « Ils sont les premiers avec les Catalans à avoir adopté pour maîtres : Derain, Friesz, Henri Matisse et Paul Cézanne. » Sont nommés à titre d'exemples Olga Boznanska, Mela Muter, Alice Halicka, Jan Rubczak, Marcin Samlicki, Maurice Mendjizky.

Dans la plupart des cas, les Polonais séjournant à Paris dans l'entre-deux-guerres ne se préoccupent guère des luttes politiques. La passion créatrice reste leur principal mobile d'installation dans la capitale française. Montparnasse joue un rôle véritablement catalytique pour ces jeunes artistes, l'image mythique de la capitale de l'art, foyer d'inventions et d'innovations, ayant d'autant plus de force que la légende de Montmartre et de son célèbre Bateau-Lavoir, symbole de la coexistence des peintres et des poètes, n'a pénétré en Pologne que tardivement. En arrivant à Paris, ces jeunes gens cherchent tout naturellement à rencontrer les représentants de ce Paris idéal. Ils découvrent d'autres « champs » artistiques, plus proches du dadaïsme et du surréalisme, fréquentent leurs compatriotes, les peintres Kisling, Louis Marcoussis, Roman Kramsztyk, Tytus Czyżewski, et se font inviter dans certains salons et soirées mondaines. Ainsi, en 1924, en se rendant à Paris, Henryk Stazewski rencontre Michel Seuphor, Piet Mondrian, Théo van Doesburg. Grâce à lui, le groupe Blok, qui avait rassemblé à Varsovie des cubistes, des futuristes, des suprématises et des constructivistes¹⁵, noue des contacts avec l'avant-garde française, mais aussi néerlandaise, tchèque et lituanienne¹⁶. Ce sont donc de nouveaux liens d'amitié qui naissent et prennent forme entre ces exilés, les artistes et les intellectuels français, et qui, venu le temps de l'Occupation, seront mobilisés.

Paris, capitale des artistes allemands et autrichiens exilés

De 1933 à 1939, Paris devient, avec Prague, le principal centre de l'émigration allemande. Après la fermeture du Bauhaus, l'école des Arts décoratifs à Berlin, les artistes diffamés par le national-socialisme et dont les œuvres sont confisquées, retirées des musées et classées comme « art dégénéré », émigrent en grand nombre à Paris. Il semble que la population des exilés allemands en France et dans la capitale ait été l'une des plus élevées, après celle des Italiens, comptant entre 100 000 et 120 000 personnes, celle des exilés russes étant estimée à 45 000 dans l'entre-deux-guerres¹⁷. L'afflux des Allemands fut déterminé largement par la politique raciste et répressive des nazis et par la politique française d'immigration. L'accueil se fait d'abord à bras ouverts. Mais la crise économique qui commence à toucher la France en 1934 fait des étrangers des concurrents sur le marché du travail. Si le sort des exilés allemands s'améliore avec le gouvernement du Front populaire en 1936-1937, en 1938-1939, des mesures restrictives prévalent, tels le refoulement, l'expulsion et, au début de la guerre, l'internement des réfugiés dans des camps de concentration¹⁸.

Parmi les premiers peintres à fuir l'Allemagne nazie et à se réfugier à Paris dès 1933 figure Heinz Lohmar, un Allemand antinazi et militant communiste. Après avoir été formé à la peinture à l'École

des beaux-arts de Cologne, il croise la route des dadaïstes et subit l'influence de Max Ernst. Il peint des décors pour le théâtre de la Lanterne et pour la pièce de Bertolt Brecht. À la suite d'une perquisition de son domicile par la Gestapo en 1933, il décide de quitter son pays et se réfugie quelques mois en Suisse, avant de s'installer à Paris. Comme d'autres intellectuels antinazis en France, il utilise sa discipline pour alerter l'opinion publique française sur les dangers du nazisme et prend une part active au sein de l'Union des artistes libres jusqu'en 1940. En 1935, il épouse Hilde Feldstein, une juive allemande réfugiée à Paris. Avec l'Occupation à l'été 1940, Heinz Lohmar s'engage comme prestataire de l'armée française. En 1940, menacé par les lois anti-juives de Vichy, il se réfugie avec sa femme et son fils André à Carcassonne, puis, à partir de septembre 1942, à Allanche dans le Cantal, où son fils est scolarisé chez les sœurs Saint-Joseph. Pendant ce temps, la Gestapo détruit toutes ses œuvres trouvées dans son atelier à Paris.

Lorsqu'en 1934 Eugen Spiro se voit interdire l'accès à la Chambre des arts plastiques et ne peut dès lors plus exercer son métier, il abandonne son école de peinture et prend lui aussi le chemin de l'exil. Eugen Spiro fait partie de ces intellectuels juifs de tradition bourgeoise qui ont perçu très tôt le mouvement de l'histoire et ont refusé l'illusion de l'adaptation dans une Allemagne nazie. Ses convictions humanistes, son pacifisme, son engagement artistique aux côtés des Modernes, sa fonction de président pour la section allemande de la Ligue contre le racisme, l'antisémitisme et pour la paix, en firent un ardent et engagé opposant au régime nazi, par-delà son appartenance à la communauté juive.

À l'automne 1937 s'est formée une nouvelle organisation, d'abord appelée Union des artistes allemands, puis, au printemps 1938, Union des artistes libres. Cette organisation se veut un vaste rassemblement d'artistes exilés et renoue moins avec l'esprit de l'extrême gauche artistique weimarienne qu'avec la grande tradition de la peinture allemande. Elle se charge de faire connaître les œuvres des artistes exilés et d'informer l'opinion sur la destruction de l'art dans l'Allemagne nazie¹⁹. Sous la présidence d'Oskar Kokoschka et d'Eugen Spiro, cette association animée par le grand critique d'art Paul Westheim réunit des peintres du mouvement « Nouvelle Objectivité²⁰ », tel Anton Räderscheidt, des réalistes, des surréalistes tels Max Ernst, Heinz Lohmar, des peintres abstraits comme Otto Freundlich, Francis Bott et des dessinateurs comme Max Lingner²¹ et Emil Bert-Hartwig. Le 4 novembre 1938, quelques jours après la signature des accords de Munich, une nouvelle exposition intitulée Art allemand libre regroupant les œuvres de soixante-dix artistes émigrés à Paris, Londres, Prague et Amsterdam, est ouverte, afin de proposer une réponse à l'exposition munichoise de l'Art dégénéré, de montrer au public français le « vrai art allemand », qui reste bien vivant malgré l'exil et l'opposition à l'art nazi²². Par son esprit non-conformiste et sa valeur didactique, l'exposition de 1938 prépare les esprits à refuser de s'aligner sur la politique de collaboration culturelle que les occupants allemands tenteront d'imposer à la France dès 1940.

Paris, capitale des artistes américains émigrés

La première grande manifestation consacrée à l'art moderne aux États-Unis, l'Armory Show, réunit, en 1913, près de 1 600 œuvres et plus de 300 artistes de la seconde moitié du xix^e siècle et du début du xx^e siècle²³. À l'initiative de cette exposition, on trouve plusieurs artistes américains souhaitant faire connaître l'avant-garde au public. L'Association des peintres et sculpteurs américains créée à cette occasion regroupe des artistes tels Stuart Davis et George Bellows. Le projet de l'exposition, qui ne prévoit au départ que des œuvres américaines, est finalement étendu à la production européenne. À la suite de l'exposition, qui transporta littéralement Montparnasse à Manhattan, l'intérêt pour la peinture et la créativité artistiques parisiennes augmente considérablement²⁴. Dans les années 1920, on assiste à l'arrivée, en France, d'environ 50 000 Américains, certains profitant de l'extraordinaire plus-value du dollar, d'autres de l'absence de prohibition sur l'alcool et de l'esprit de liberté, fuyant ainsi l'esprit puritain et moraliste que connaissent les États-Unis depuis la Grande Guerre. Signe révélateur, on compte alors dans la

capitale française une dizaine de revues littéraires en anglais, dont Transition d'Eugène Jolas, et au moins cinq maisons d'édition. Venue à Paris pour étudier la poésie, Sylvia Beach décide d'ouvrir, le 7 novembre 1919, la première librairie de langue anglaise à Paris, Shakespeare et Company, rue de l'Odéon, face à celle d'Adrienne Monnier. Le nombre d'artistes américains augmente progressivement au fil des ans. Les revues littéraires américaines sont très actives, offrant aux lecteurs anglophones un large choix de textes rédigés par des auteurs d'origines diverses et des reproductions d'œuvres contemporaines. Ces publications d'avant-garde ont contribué à resserrer fortement les liens entre l'Europe et les États-Unis, tout en fournissant une tribune aux expatriés américains. Mais c'est surtout la résistance et l'incompréhension du grand public américain face à l'art abstrait et moderne qui décident de nombreux artistes à s'installer à Paris. Comme le soulignait Gertrude Stein, les Américains restaient avant tout attachés à des valeurs pratiques. « Bien sûr, ajoutait-elle, [les artistes] venaient en France, en grand nombre, pour peindre et, naturellement, ils ne pouvaient pas le faire chez eux, de même qu'ils ne pouvaient non plus écrire chez eux ; ils pouvaient être dentistes, ça, elle le savait bien²⁵. »

Paris, capitale des photographes

Une fois la Grande Guerre terminée, de nombreux photographes étrangers s'installent à Paris, qui offre tout un réseau de galeries d'art, d'agences photographiques et de publications. L'Américain Man Ray, immigré de New York, constitue la figure centrale de cette communauté, qui compte aussi les Allemands Erwin Blumenfeld, Hans Namuth, Harry Meerson et Willy Maywald, ainsi qu'une majorité d'artistes provenant d'Europe centrale et orientale : les Hongrois André Kertész, Brassai et Robert Capa, le Roumain Eli Lotar, le Polonais Chim, les Baltes Moï Ver et Izis. Avec des photographes français tels Jacques André Boiffard, Maurice Tabard, Roger Schall, Pierre Boucher ou René Zuber, ils forment de façon informelle, entre 1919 et 1939, l'« École de Paris et la photographie ».

Dès juillet 1900, les femmes photographes américaines ont fait une entrée remarquée à l'Exposition universelle de Paris, sous la houlette de Frances Benjamin Johnston. La tradition pictorialiste, dont la plupart se réclament, assimile leur pratique à une extension de la peinture. Leur façon de travailler est donnée en exemple : elles se rendent chez leurs clients afin de les photographier dans leur cadre familial, sélectionnent une seule image, puis détruisent tous les négatifs. Elles reviennent ainsi au principe du portrait unique, à l'instar d'un peintre, faisant le lien entre une tradition artistique assumée et une pratique nouvelle. Beaucoup des photographes américaines ont suivi une formation artistique à Paris : Frances Benjamin Johnston était passée par l'Académie Julian en 1883-1884, tout comme Gertrude Käsebier, laquelle avait également fréquenté le sculpteur Auguste Rodin. L'artiste Man Ray et son élève Berenice Abbott, qui fut son assistante pendant un temps, sont pour leur part les photographes officiels des « gens en vue ». L'Américaine Berenice Abbott est déjà intégrée dans les milieux d'avant-garde de Greenwich Village et de Dada à New York quand elle arrive à Paris en 1921. C'est sur les conseils de ses amis Man Ray et Marcel Duchamp qu'elle s'expatrie à Paris de 1921 à 1929, convaincue que l'Amérique n'est pas une terre nourricière pour ses artistes contrairement à Paris qui nourrit l'inspiration.

Deux mois seulement après son arrivée à Paris en 1933, alors qu'il était sans domicile fixe, le photographe d'origine juive Josef Breitenbach présente quelques-uns de ses travaux à la librairie Lipschutz, place de l'Odéon, dans le cadre d'une exposition d'œuvres de photographes exilés, comprenant Ruth Neumann, Walter Kardas, Richard Rosenthal et Simon Tannenwald. Cette exposition est organisée par le Comité français pour la protection des intellectuels juifs persécutés, un groupe d'éminents professeurs juifs qui tentent d'aider les exilés juifs à s'établir en France. Né en 1896 à Munich dans une famille de commerçants d'origine juive, Josef Breitenbach milite très tôt dans les cercles pacifistes du parti social-démocrate. Membre du gouvernement de la République libre de Bavière, il s'éloigne de l'action politique après l'assassinat du Premier ministre Kurt Eisner en février 1919, à Munich. Il n'en maintient pas moins des liens forgés avec les milieux

contestataires de la gauche et de la bohème munichoise dont il retrouvera certaines figures dans l'exil. Passionné de photographie depuis l'adolescence, il ouvre, après la faillite du négoce de vins familial, son premier studio à la fin 1931 et devient rapidement à Munich le portraitiste attiré des personnalités de la scène littéraire. Inquiété pour ses antécédents politiques, il fuit l'Allemagne nazie pour Paris en septembre 1933. Le climat de liberté qui y règne et une législation relativement accueillante y attirent, dès cette année, l'élite à la fois intellectuelle, politique, littéraire et artistique de l'Allemagne de Weimar. Jusqu'à la déclaration de la guerre, ces personnalités vont, en dépit de conditions de vie très précaires et d'un isolement de plus en plus pénible, écrire un des chapitres les plus brillants de l'histoire culturelle allemande.

Coupés de leur langue et de leurs racines, ces apatrides n'en continuent pas moins d'écrire, de peindre, de témoigner et surtout de résister, même si beaucoup disparurent dans la tourmente et que certains, minés par le désespoir, mirent fin à leurs jours²⁶.

Le rôle des académies d'art

Arrivés à Paris, beaucoup de ces artistes étrangers étudient dans les différentes académies privées. Ces derniers constituent un important vivier pour la formation d'une nouvelle avant-garde artistique et littéraire. L'académie Vassiliev fondée en 1909 par Marie Vassiliev (Mariya Ivanovna Vassilieva), au 21 avenue du Maine, propose, sous forme d'atelier mis gratuitement à la disposition des artistes et des modèles, hébergement et nourriture. Pendant la Première Guerre mondiale, les artistes ne pouvant en principe plus vendre leurs œuvres aussi facilement bénéficient d'une pension de quelques centimes par jour. L'académie Vassiliev devient très vite le lieu de rendez-vous de l'avant-garde parisienne. Modigliani, Soutine, Zadkine, Juan Gris et d'autres prennent l'habitude de venir y dessiner le soir, et Fernand Léger y prononce deux conférences qui feront date dans la conceptualisation de la peinture moderne (en 1913 et 1914). En 1915, cet atelier est transformé en cantine pour les artistes étrangers, devenant peu à peu l'un des lieux de rencontre préféré du Tout-Montparnasse.

L'académie Lhote, fondée par le peintre André Lhote, joua, elle aussi, un rôle particulièrement important. Après des études aux Beaux-Arts de Bordeaux, André Lhote s'impose comme l'une des figures majeures de la peinture de son époque. Depuis 1906, il a adopté un style qui le situe dans la lignée de Paul Gauguin et le rapproche du fauvisme. Pourtant, c'est dans une interprétation personnelle du cubisme qu'il exerce son talent de coloriste. Ses toiles font en effet coexister la construction de l'image sous la forme géométrique, chère à Braque et à Picasso, et le souci des couleurs éclatantes, peu utilisées par le mouvement, faisant de Lhote l'un des initiateurs du cubisme synthétique. Présent au Salon des indépendants en 1912, décrit comme la plus grande manifestation des cubistes, il exposa aussi au Salon d'automne et surtout au Salon de la section d'or, où se côtoient cubistes et peintres réalistes, comme André Dunoyer de Segonzac. Cette conciliation de deux univers picturaux trouve dans les toiles de Lhote une parfaite illustration puisque, à partir de 1920, le peintre s'oriente vers des sujets et des genres plus traditionnels (natures mortes, paysages) ou des œuvres décoratives, comme la composition monumentale qu'il réalise pour le Palais de la découverte à Paris en 1937. André Lhote a plusieurs casquettes : peintre, théoricien de l'art, critique à la Nouvelle Revue Française (NRF), il fut surtout un passeur et un témoin actif de son temps, ami des esprits les plus brillants de son époque (Jean Cassou, Jean Paulhan, Paul Éluard, Maria Blanchard, Chagall) avec lesquels il entretint une volumineuse correspondance.

Reconnu pour ses talents de pédagogue, il ouvre son académie en 1922, rue d'Odessa, à Paris. Cette nouvelle académie moderne, où enseignent Amédée Ozenfant et Fernand Léger, représente une alternative à l'enseignement officiel dispensé par l'École nationale supérieure des beaux-arts. Cette académie fut, par le nombre d'élèves formés et par sa longévité, l'un des centres les plus importants de l'enseignement libre des beaux-arts en France, pendant la première moitié du

xxe siècle²⁷. Elle compte dans ses rangs des artistes engagés dans des voies très différentes mais qui tous lui restèrent redevables : Tamara de Lempicka²⁸, Georges Rickey, Henri Cartier, Aurélie Nemours, Georges Koskas, Pierrette Bloch. La seule évocation de ces noms suffit à montrer la diversité de l'enseignement et son caractère non dogmatique.

Le grand mérite d'André Lhote, comme le souligne Jean Cocteau, est d'avoir désobéi à l'extrême rigueur du cubisme, sans rompre avec le romantisme de 1913, cet élan d'où vinrent les Tour Eiffel de Robert Delaunay. « C'est de cette désobéissance aux règles d'Aristote de Montparnasse que Lhote tira d'autres règles – règles de liberté dirai-je. Et c'est cette liberté sévère qui oriente les nacres construites de ces toiles et cette irisation qui enveloppe ses architectures comme la chair des femmes leur squelette. André Lhote est un maître d'école. Mais il y a en lui la malice gracieuse du mauvais élève, ce charme secret contre lequel les maîtres se cabrent et dont ils ne peuvent se défendre²⁹. » Au-delà de la formation de toute une génération d'artistes peintres, sculpteurs, photographes, l'académie Lhote permit de renforcer des liens d'amitiés entre élèves et professeurs, qui seront mobilisés, pendant l'Occupation, pour dispenser une aide précieuse. Ainsi, Marc Chagall trouvera, comme d'autres, refuge dans le sud de la France dans les maisons de Lhote – à Gordes et à Mirmande.

L'académie Julian, école privée de peinture et de sculpture, fondée en 1867 par le peintre français Julian Rodolphe, est célèbre pour le nombre et la qualité des artistes qui y passèrent durant la grande période d'effervescence artistique au début du xxe siècle. Cette académie située rue du Dragon comprend plusieurs ateliers. Elle constitue, pour beaucoup, et plus particulièrement pour les jeunes femmes, la seule alternative aux cours offerts par l'École des beaux-arts. Cette dernière étant fermée à la gente féminine jusqu'en 1897, elles peuvent y peindre des nus à partir de modèles masculins, laxisme intolérable aux yeux des instances officielles. Les femmes ne sont pas les seules exclues. Afin d'économiser l'argent des contribuables en décourageant l'inscription d'étudiants étrangers, l'École des beaux-arts impose à ses candidats une épreuve de langue française réputée difficile, ce qui permet à l'académie Julian d'attirer nombre d'étudiants venus des quatre coins d'Europe aussi bien que du continent américain. Enfin, l'académie accueille non seulement les artistes professionnels, mais aussi les amateurs compétents désireux de perfectionner leur art. Dans les années 1920, l'académie est étroitement liée à l'école américaine de Fontainebleau, de futurs représentants de l'avant-garde américaine, et parmi eux le peintre Max Weber, s'inscrivant à ses cours. L'académie fermera pendant la Seconde Guerre mondiale et deux de ses ateliers seront vendus en 1946.

Montparnasse et la Ruche

Inaugurée en 1902, la Ruche est une cité d'artistes, située passage Dantzig, à proximité des anciens abattoirs de Vaugirard, dans le XVe arrondissement³⁰. L'architecte Alfred Boucher y offrait aux créateurs une surface et des prestations supérieures pour des loyers assez dérisoires. Il crée rapidement une académie et un salon d'exposition de premier ordre, auxquels s'ajoute un théâtre. La fondation d'un lieu destiné à aider les artistes désargentés s'inscrit dans la tradition des philanthropes de l'époque. Le nom de « Ruche » s'imposa en raison du bâtiment circulaire, surmonté d'une verrière et dont les quatre-vingts ateliers étaient étroits comme des alvéoles. Probablement aussi en raison de l'extraordinaire effervescence artistique qui y régnait. Plusieurs générations d'artistes ont fréquenté l'endroit, soit comme résidents, soit comme visiteurs. Dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, on y croise des artistes comme Léger, Delaunay, Modigliani et Roger de La Fresnaye, ou d'autres venus d'Europe de l'Est tels Chagall, Kisling, Krémègne, Michel Kikoïne, Soutine, les sculpteurs Jacques Lipchitz, Zadkine, Henri Laurens et Alexandre Archipenko y passent plusieurs mois, voire plusieurs années. Michel Kikoïne est l'un de ceux qui y vécut le plus longtemps, de 1912 à 1926. Son fils, Yankel Kikoïne est même né dans ces lieux.

L'École de Paris

Le terme « École de Paris » recouvre cet étrange agglomérat de peintres bohèmes, opposés aux mouvements d'avant-garde tels que le cubisme ou le futurisme³¹. C'est le journaliste, critique et peintre André Warnod qui baptisa ainsi cette communauté artistique, dans un article du 27 janvier 1925 publié dans la revue *Comœdia*, en la définissant avec ces mots : « L'École de Paris existe... Il est difficile de préciser ce que les étrangers nous empruntent et ce que nous leur empruntons. Il est certain en tout cas que Paris est un foyer d'art extrêmement actif³². » Pour autant, Warnod ne précise aucune base esthétique ni caractéristique formelle, pas plus qu'il ne dresse une liste exhaustive d'artistes de cette École, sans maîtres, sans théories, faite d'emprunts divers, amalgamant traditions et modernité, confrontant les avant-gardes – cubisme, primitivisme, futurisme, abstraction, figurations expressives – et réunissant les personnalités les plus disparates. Malgré cette diversité, on assiste à la formation d'une véritable communauté artistique, partageant des lieux de convivialité (cafés, association, bals) ou d'activité (ateliers, galeries). Quelque quatre-vingts artistes – peintres, sculpteurs, photographes – sont alors rassemblés à Paris, venus de trois continents. Leurs origines sociales et leurs héritages culturels sont très contrastés. Leur seul point commun est le plus souvent d'avoir choisi Paris pour y vivre et y travailler.

L'École de Paris est donc essentiellement un regroupement géographique d'artistes étrangers, dont une majorité venue d'Europe de l'Est, ayant une facilité d'intégrer très rapidement la culture de leur pays d'accueil, tout en maintenant dans leur palette et en exprimant sur leurs toiles leur propre histoire. La plupart d'entre eux s'installent à Montparnasse dans la Ruche. La diversité des styles explique la grande variété de leur production, généralement colorée et parfois marquée par l'expressionnisme et le cubisme. Il existe tout de même des caractéristiques communes : pour la plupart d'entre eux, leur origine juive, qu'ils revendiquent, leur goût pour l'errance, leur vie de bohème raffinée, parfois misérable comme celle de Modigliani, ou luxueuse, comme celle de Kisling, leur fidélité à l'art figuratif, référence plus évidente à la vie, et leur indépendance par rapport aux mouvements d'avant-garde, cubisme ou futurisme, dont les représentants sont néanmoins leurs amis. Mais leur style reste personnel, marqué par le tragique de leur vie. En réalité, « ce qui a poussé tous ces jeunes artistes hors de chez eux, explique Jean Cassou, conservateur du musée d'Art moderne, avant d'être démis de ses fonctions par le gouvernement de Vichy, ce n'est point tant le désir de s'inscrire à une institution d'apprentissage, de fréquenter des gens et les choses d'un endroit favorable à l'étude de l'exercice de la peinture, que tout simplement et brutalement le besoin de peindre³³. »

D'emblée, la participation de ces artistes aux premiers élans du xxe siècle vers la modernité est, pour certains, majeure. C'est par les contacts que ces artistes conservent avec leurs amis à Berlin et à Munich, à Cracovie et à Varsovie, que se greffe sur la trajectoire française l'expérience expressionniste d'outre-Rhin. Georges Kars et Jules Pascin passent par Munich avant d'arriver à Paris. Le séjour à Paris, en 1906-1907, d'un Ludwig Meidner, célèbre en Allemagne, a lui aussi valeur d'exemple : le futur professeur de dessin à l'école Yavneh de Cologne en 1935 s'inscrit à l'académie Julien à Paris, où il rencontre nombre de futures gloires du cinéma.

Parmi les premiers arrivés, on trouve Ludwik Kazimierz Markus (Louis Marcoussis). Né à Varsovie en 1878, Louis Marcoussis, fils de Gerszon Markous, industriel cultivé de Varsovie, a étudié la peinture à l'Académie des beaux-arts de Cracovie dans l'atelier du peintre impressionniste Jan Stanislawski et fréquenté le groupe Jeune Pologne, formé d'écrivains et d'artistes passionnés de culture française. En 1910, il rencontre Apollinaire, qui lui suggère d'adopter le pseudonyme de Marcoussis. Pendant la Grande Guerre, il s'engage dans l'armée française et reçoit la Croix-de-Guerre. Dans les années 1920, il voyage en Pologne et découvre la technique du fixé sur verre qu'il exploite jusqu'en 1929. En 1927, il séjourne en Bretagne, à l'exemple d'autres peintres polonais. Entre 1931 et 1937, il choisit de se consacrer essentiellement à la gravure, qu'il enseigne

à Montparnasse. Le 12 juin 1940, il se réfugie à Cusset dans l'Allier avec sa femme. Gravement malade, il meurt le 22 octobre 1941.

Jules Pascin, de son vrai nom Julius Mordecai Pincas, est né à Vidin, petite ville bulgare sur le Danube, en 1885, dans une famille de négociants et de financiers aisés. Son père, Marcus, est fils d'un juif espagnol et sa mère, Sophie, est d'origine italienne. Il a sept ans quand sa famille part s'installer à Bucarest. Pascin quitte la maison familiale pour entreprendre des études d'art malgré la désapprobation de sa famille. Il fréquente alors les écoles d'art de Budapest et de Vienne, et collabore à la revue satirique allemande *Simplicissimus*, pour laquelle il produit des dessins érotiques et des caricatures, qui lui valent une certaine notoriété. Pascin vit en Allemagne jusqu'à la fin de l'année 1905. Après des séjours qui le conduisent de Vienne à Munich et Berlin, il décide de s'installer à Paris en 1905, où il prend le nom de Pascin³⁴, s'intègre immédiatement au cercle des peintres étrangers qui fréquentent le café du Dôme. Influencé d'abord par le fauvisme, puis par le cubisme dont il se détourne rapidement, il s'affirme comme le dessinateur insatiable des nuits parisiennes, et expose ses dessins, ses aquarelles et ses gravures au Salon d'automne, puis dans diverses galeries. En 1907, il rencontre Hermine-Lionette Cartan, dite « Hermine David », femme peintre de talent, connue pour ses miniatures sur ivoire, et qui deviendra sa femme. Bien que Pascin ait vécu presque neuf ans à Paris avant de quitter la capitale quand éclate la Grande Guerre, il conserve des liens étroits avec l'Allemagne. Non seulement il maintient ses rapports avec *Simplicissimus*, mais il s'entoure d'un cercle d'amis allemands. Parmi eux, Rudolf Levy, Wille Howard de Leipzig, dont Pascin a peint le portrait, Hans Purrman, Rudolf Grossmann, pour n'en citer que quelques-uns. C'est Paul Cassirer qui, le premier, expose ses œuvres dans sa galerie berlinoise et lui commande les illustrations du livre de Heinrich Heine, *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*³⁵. Au début de la Première Guerre mondiale, Pascin doit quitter la France en raison de sa nationalité, la Bulgarie étant hostile à son pays d'accueil, et se rend à New York où son œuvre est déjà reconnue depuis l'exposition de l'Armory Show. Il acquiert la nationalité américaine en 1920, puis rentre à Paris où il mène une vie de bohème, entrecoupée de séjours en Afrique du Nord et dans le Midi. Les portraits qu'il réalise à cette époque font partie de ses œuvres les plus connues. En 1924, la galerie Pierre lui consacre une exposition et, en 1930, la galerie Bernheim-Jeune lui fait signer un contrat. Rongé par l'alcool, doutant de son art figuratif, il se suicide à l'âge de quarante-cinq ans dans son atelier parisien³⁶. Bien qu'habituellement classé parmi les peintres de l'École de Paris, Pascin n'appartenait en fait à aucun groupe ou mouvement. Les changements révolutionnaires qui bouleversèrent le domaine de la peinture de son vivant ne suscitèrent en lui qu'un intérêt éphémère et se reflètent à peine dans son œuvre.

Moïse Kisling est né en 1891 à Cracovie en Pologne³⁷. L'effervescence culturelle que connaît alors la ville avec son université encourage sans doute le jeune Kisling à prendre le chemin des arts. Il entame selon le vœu de son père des études d'ingénieur à l'École supérieure de Cracovie, tout en préparant l'École des beaux-arts. Sur les conseils de son maître Joseph Pankiewicz, peintre, graveur et lithographe, il part en 1910 pour Paris, à l'âge de dix-neuf ans. Il y fréquente Braque, Modigliani, Max Jacob, André Salmon³⁸, et se rapproche de Picasso et des cubistes. Fin 1912, il expose pour la première fois au Salon d'automne, où il est remarqué par la critique³⁹. À son retour de Céret où il a passé une partie de l'hiver, Kisling loue un appartement et un atelier rue Joseph Bara à Montparnasse, qui devient un lieu de rencontres important : plasticiens et écrivains s'y confrontent dans un ballet d'idées subversives. Modigliani vient souvent y travailler. Dans le même immeuble habitent également Pascin, le peintre norvégien Per Krogh et Rembrandt-Bugatti. Le marchand Zborowski s'y installe un peu plus tard. Il achètera d'ailleurs des toiles à Kisling. Non content de favoriser les échanges artistiques, Kisling prend l'habitude d'aider à son tour les expatriés de l'art en villégiature forcée à Paris. Pendant la Première Guerre mondiale, comme beaucoup de peintres, il s'engage dans la division polonaise de la Légion étrangère. Blessé lors de la bataille de la Somme en 1915, il est hospitalisé et retourne à Paris après avoir été réformé. Il participe à de nombreuses expositions en France et à Cracovie avec les expressionnistes polonais. Kisling à l'exemple d'autres peintres et notamment les peintres polonais Wladyslaw Slewinski et

Mela Muter⁴⁰, réalisa des natures mortes et des paysages bretons qu'il exposa au Salon d'automne, au Salon des indépendants et au Salon des Tuileries. La séduction de la Bretagne, réputée terre propice à la création, fait que presque tous les chercheurs de voies nouvelles y passent un ou plusieurs étés. Autour de 1900, au moment où s'intensifient la réflexion autour des acquis de l'impressionnisme et la recherche d'une autre libération de la couleur, Henri Matisse, Jean Puy, Georges Braque, Robert Delaunay y séjournent. Parmi les peintres fauves, beaucoup y reviennent maintes fois dans les années 1920, et, dans les années 1930, Othon Friesz, Charles Camoin, Henri Manguin, André Derain, Vlaminck.

Membre de la Société des artistes polonais de Paris⁴¹, Kisling participe après 1918 aux diverses expositions d'art polonais et connaît un grand succès, tant du point de vue de la critique que des ventes. Ami de Modigliani, influencé par son style et par celui d'André Derain, Kisling resta cependant toujours un peintre figuratif, tout en maintenant son propre style. Au début un peu cézanien, il évolue vers un art d'une précision presque orientale et sculpturale. Les reliefs sont extrêmement soulignés, le chromatisme brillant, la matière est riche, le dessin magistral et l'exécution très soignée. L'âme nostalgique de son peuple se reflète dans les yeux des sujets de ses portraits, dans la pose pleine de langueur et de mélancolie, contrastant avec la somptuosité du coloris. Son œuvre, radieusement humaine, s'impose comme une éblouissante figuration de la réalité. Kisling effectue plusieurs séjours prolongés sur la Côte d'Azur avant 1940. Son premier point de chute est Saint-Tropez, localité que la foule ignore encore et où il retrouve l'écrivain Colette, le peintre Paul Signac et d'autres artistes. À partir de 1938, il partage son temps entre Paris et Sanary-sur-Mer, rejoint par de nombreux exilés allemands. Kisling se porte volontaire lors de la Deuxième Guerre mondiale et est mobilisé au 11^e régiment du train des équipages en septembre 1939.

Fils cadet d'une famille juive, Pinchus Krémègne est né dans une bourgade proche de Vilnius en 1890. Doué pour le dessin, il étudie la sculpture à l'École des beaux-arts de Vilnius. En 1912, il gagne Paris et s'installe à la Ruche, où Soutine et Michel Kikoïne le rejoignent quelques mois plus tard. Dans le Montparnasse survolté et fraternel des années 1910, Krémègne fréquente les acteurs de la modernité, les Larionov, Gontcharova, Derain, Vlaminck, Max Jacob. En 1915, il abandonne la sculpture pour la peinture. Si le commissaire de police Léon Zamaron et le marchand Chéron achètent ses premières toiles, c'est le marchand d'art Paul Guillaume qui le découvre réellement et le prend sous contrat. Son allure de poète, sa distinction, sa culture musicale et littéraire, sa gentillesse naturelle suscitent l'admiration de ses confrères, et lui font gagner la confiance des milieux artistiques, faisant de lui l'un des chefs de file de l'École de Paris. En 1917, Krémègne découvre Céret, un village des Pyrénées-Orientales déjà célèbre par le séjour qu'y ont effectué Picasso et Braque en 1911. Subjugué par les couleurs et la lumière du Midi, amoureux du pays catalan, Krémègne y séjourna régulièrement, jusqu'à son installation définitive en 1960. Ses œuvres de jeunesse sont marquées par ses origines slaves. Ses compositions sont structurées et révèlent une touche puissante, forme de synthèse entre le fauvisme et le cubisme.

Jacques Lipchitz, de son vrai nom Chaim Jacob Lipchitz, est né en 1891 dans une famille juive bourgeoise de Druskininkai (actuellement en Lituanie). À l'âge de quatorze ans, il est contraint de quitter sa famille, fuyant les pogroms en Pologne. Après avoir étudié l'art à Vilna, il arrive à Paris en 1909 et s'inscrit à l'École des beaux-arts et à l'académie Julian jusqu'en 1913. Supportant mal la solitude, Lipchitz retrouve à la Ruche ses compatriotes et coreligionnaires, parmi lesquels il se sent en sécurité. Il se lie d'amitié avec Picasso, Diego Rivera, Juan Gris, Georges Braque et l'architecte Le Corbusier. En 1925, il s'installe à Boulogne-Billancourt, en banlieue parisienne, avec son ami, le peintre Juan Gris, dans son atelier-maison conçu par Le Corbusier. En 1912, Jacques Lipchitz expose au Salon national des beaux-arts et au Salon d'automne. Il participe aussi à la revue l'Esprit nouveau, revue d'architecture fondée en 1920 par Le Corbusier et Amédée Ozenfant.

Après sa période « protocubiste » de 1913 à 1915, Jacques Lipchitz s'oriente vers le cubisme, puis

l'abstraction, mais « sans perdre le sens du sujet et de son humanité ». Sa première exposition individuelle en 1920 est présentée à la galerie de l'Effort moderne de Léonce Rosenberg. La même année, il réalise trois portraits, de Jean Cocteau, Raymond Radiguet et Gertrude Stein. En 1922, il produit cinq bas-reliefs pour la Fondation Barnes à Merion en Pennsylvanie. Sa première grande rétrospective est consacrée par la galerie La Renaissance de Jeanne Bucher à Paris en 1930. À la fin de 1933, il intègre l'Association des artistes révolutionnaires, qui lutte pour que l'art sorte des galeries et accède aux places publiques. Hostile au fascisme, convaincu que la liberté triomphera du « Goliath de l'oppression », il crée la sculpture monumentale David et Goliath en marquant Goliath d'une croix gammée. Jacques Lipchitz n'appartient à aucun parti, mais son œuvre est en soi une lourde accusation du totalitarisme. C'est le compagnon de route des cubistes, dont il a transposé la technique à la sculpture. Ses œuvres des années 1930 représentent un hymne à l'esprit de liberté et de tolérance. La plus révélatrice de ses œuvres étant sans aucun doute la figure de Prométhée luttant contre un vautour, allégorie de l'esprit humain menant un combat acharné contre les forces de la destruction. Cette œuvre est présentée en 1937 à l'entrée du Palais de la découverte. Après l'invasion allemande de la France, en 1940, Lipchitz émigre aux États-Unis par la filière de Varian Fry, en compagnie de sa femme, la poétesse Berthe Kitrosser.

On constate que l'appellation d'« École de Paris » recouvre en réalité un nombre élevé de peintres juifs, provenant surtout de Russie, d'Europe centrale et de Pologne. Brimés dans leur pays d'origine, écartés des académies et des universités par le « numerus clausus » imposé aux étudiants juifs, étouffés par une culture qui les ignore, ils sont attirés par la France, pays des libertés et des Droits de l'homme, patrie des grands peintres, et par les trésors du musée du Louvre. Certains, le plus souvent sans ressource mais très éduqués, eurent beaucoup de mal à rejoindre Paris. La plupart sont obligés de vivre dans des conditions de misère terrible, jusqu'à ce qu'un marchand de tableau, un riche mécène ou un collectionneur, s'intéresse à leur travail⁴². Le séjour parisien de Marc Chagall lui fut ainsi particulièrement bénéfique : « Mes tableaux de Russie étaient sans lumière. Là-bas, tout est sombre, brun, gris. En arrivant en France, je fus frappé par le chatoiement de la couleur, le jeu des lumières, et j'ai trouvé ce que je cherchais aveuglément, ce raffinement de la matière et de la couleur folle. C'est ça l'École de Paris... Des pauvres gens venus de l'Orient. Ils n'ont pas découvert le cubisme, ils l'ont enflammé⁴³. »

Paris, capitale de l'enseignement artistique, devient un carrefour artistique, où quantité de ces artistes à la fois conservent leurs racines culturelles et ajoutent une nouvelle touche adaptée à l'esprit environnant. Plus que les artistes français, dont beaucoup désertent, dans les années 1920, les turpitudes de la capitale pour œuvrer en province, les artistes immigrés eux s'attachent à la ville et font partager au monde, dans leurs œuvres plastiques, littéraires et photographiques, leur regard sur la ville. Les regroupements se font surtout par affinités personnelles, esthétiques ou culturelles, et dans un premier temps par l'aptitude de chacun à s'exprimer dans une ou plusieurs langues. Le yiddish a en cela son importance, car il permet aux artistes juifs d'Europe de l'Est de communiquer entre eux par-delà leurs nationalités. En 1912 est d'ailleurs créée la première revue moderne d'art juif, intitulée Mahmadim, qui réunit des artistes polonais, russes et lituaniens.

L'École de Paris suscite aussi l'intérêt des poètes et écrivains, à l'exemple de Guillaume Apollinaire, Maurice Raynal, André Salmon, Gustave Kahn, George Woldemar ou Jean Cocteau. Un riche dialogue s'instaure alors entre les écrivains et poètes, critiques d'art et peintres, une volonté de mieux connaître la culture de l'autre et surtout une formidable intégration des artistes étrangers sur la scène culturelle parisienne. Ainsi l'accueil de ces derniers, avant et après la Grande Guerre, fit-il intégralement partie, inconsciemment ou non, de la progression des idéaux et du renom de l'intelligentsia française. Parmi les acteurs les plus entreprenants de la scène artistique parisienne, on compte de nombreux étrangers : les marchands d'art Daniel-Henry Kahnweiler (allemand) et Léopold Zborowski (polonais), les collectionneurs Wilhelm Uhde (allemand), Leo et Gertrude Stein (américains), la marquise Casati (italienne), Serge de Diaghilev, le directeur des Ballets russes, le Suisse Frédéric Louis Sauser, dit Blaise Cendrars. Forts de cette implantation, les artistes immigrés

vont transformer la scène artistique parisienne en radicalisant le fossé entre l'art officiel et l'art indépendant, déjà amorcé par les impressionnistes et les fauves.

Les signes d'une xénophobie rampante

Au cours des années 1930, Paris confirme, sur fond de crise, sa position de centre nerveux du débat sur l'avenir de la France, non seulement comme capitale, mais aussi comme laboratoire de la modernité. En même temps, l'afflux des réfugiés, notamment des Allemands, des Sarrois, des Autrichiens et des Tchécoslovaques, victimes de l'impérialisme nazi éveille la xénophobie et l'antisémitisme. Pourtant, la France, et Paris plus particulièrement, ont une réputation bien établie de cosmopolitisme, en particulier chez les artistes et les intellectuels, favorisant la liberté d'expression et l'ouverture aux influences culturelles étrangères. Le cosmopolitisme s'éprouvait d'abord, à un niveau élémentaire, par une ambiance originale et colorée, particulièrement visible dans le quartier latin, à Montmartre, à Montparnasse et dans ses cafés. Paul Morand cartographie ainsi le Paris de 1923 : « Jamais Paris n'a connu une telle affluence. Le nombre des étrangers a doublé en deux ans ; ils sont à présent un demi-million, et c'est tant mieux. Les villes ne sont belles que lorsqu'elles sont surpeuplées [...]. Les rues gémissent, les boulevards craquent. C'est Carthage, Byzance, Bagdad. Nous avons les rues italiennes de Ménilmontant, les restaurants chinois du quartier latin, les vieux exilés turcs de Passy, les réfugiés grecs de Smyrne venus à Auteuil et qui sentent encore le canon, les Scandinaves de Montparnasse, les tailleurs de diamants hollandais de la rue de la Gaîté, les Juifs mittel-européens dans les vieilles cours du xve siècle proches de l'Hôtel de Ville et les Juifs levantins mangeant leur pain d'épice derrière la Bastille, les tailleurs hongrois au carré du Temple, les Roumains à la terrasse du café de la Paix, les Arméniens de la rue Jean Goujon... Les Américains sur les quais. Les Russes sont partout. La nuit, Montmartre est entièrement russe⁴⁴. »

Mais dans le contexte de crise sociale et économique que connaît la France dans les années 1930 et face à l'augmentation constante du nombre de chômeurs, un climat de xénophobie se développe. Tandis que les artistes, sans travail et sans ressources, recherchent un véritable statut social et se rassemblent, ils sont délaissés par les marchands, abandonnés par le public au profit de valeurs refuges. Ils sont conduits à remettre en cause leur propre production. Dans la société française de l'entre-deux-guerres, l'intérêt pour l'art moderne est porté par des collectionneurs, intellectuels et écrivains, indépendants des structures officielles. Ce parrainage initial de formes artistiques disponibles pour la spéculation connaît des moments de faiblesse et de rechute en période de crise économique. En conséquence, face à une baisse des ventes, les peintres connaissent des incertitudes sur le plan matériel, empêchant certains de créer et d'innover.

Suite à la prise du pouvoir par Hitler en 1933, les artistes du Bauhaus quittent l'Allemagne nazie et un grand nombre d'entre eux s'installe en France. Si quelques artistes figuratifs peuvent exposer parfois régulièrement dans les galeries parisiennes, la plupart d'entre eux n'ont cependant accès ni aux salons ni au marché de l'art. Les non figuratifs, à l'exemple de Wassily Kandinsky, reçoivent à Paris un accueil mitigé. Ainsi Kandinsky, installé à Boulogne en janvier 1934, cherchant à se rapprocher de ses confrères parisiens, ne trouve que les surréalistes – dont il n'apprécie pourtant pas beaucoup la peinture – pour l'accueillir au Salon des surindépendants. Ses expositions suivantes sont un demi-échec, son art apparaissant très russe et bien problématique⁴⁵. Ni les amateurs, ni les collectionneurs, ni les marchands d'art ne veulent investir dans un art non figuratif considéré dans les années 1930 comme « dégénéré ». Par ailleurs les milieux parisiens ignorent tout de l'Allemagne et ne sont pas prêts à accueillir un art produit « hors de France », entendons un art qui ne s'inscrit pas dans la tradition française. Boudé par la plupart des grandes galeries parisiennes, négligé par les musées, l'art abstrait assure sa survie grâce aux groupes Cercle et Carré ou Abstraction Création, mais également grâce aux galeries d'avant-garde comme la galerie Jeanne Bucher, la galerie Cahiers d'Art d'Yvonne Zervos et la galerie Pierre.

La fascination exercée par Paris dans toute l'Europe depuis le début du XXe siècle se traduit, dès avant le premier conflit mondial, par l'établissement d'un grand nombre d'artistes dans ce lieu de liberté, d'esprit et de création. Grâce à un enseignement de qualité, les Académies de peinture ou de musique, notamment, attirent des Russes, Polonais, Hongrois, Tchèques ou Allemands, futurs fleurons de l'école de Paris, éminents interprètes de l'Opéra et du Conservatoire.

Avec les différentes vagues de migration, dont les artistes juifs fuyant les persécutions, se sont constitués dans la Ville lumière des réseaux d'amitié; avec des artistes français, filiales qui s'actionsnent sous l'Occupation et Vichy pour protéger et mettre à l'abri les victimes du régime. Si l'on connaît l'intervention de Sacha Guitry et d'Arletty en faveur de Tristan Bernard, il y en eut beaucoup d'autres, diverses; les par Limore Yagil.

La croisée de l'histoire culturelle et de l'histoire politique, l'auteur remonte aux origines de ces réseaux de solidarité, retracant toute une géographie de l'entraide, et interroge la signification qu'il convient de donner à ces différents actes de désobéissance civile.

Docteur ès lettres en histoire du XXe siècle de l'Institut d'études politiques de Paris, Limore Yagil est chercheur associée à l'université Paris IV-Sorbonne. Spécialiste de l'histoire politique et culturelle de la France sous l'Occupation, elle a notamment publié *L'Homme nouveau et la Révolution nationale de Vichy* (Septentrion, 1997) et une trilogie, *La France, terre de refuge et de désobéissance civile 1944* (Le Cerf, 2010-2011).

□

RHPR Table des recensions - Westview Press 1983 22 cm XII-249 Index Westview replica edition
Repertoire de 23 Allen and Unwin 1983 22 cm 225 Bibliogr Index Dans cette série études. un
accident de histoire de France ou expression une dégénérescence latente dans toute.. Akten
deutscher Bischöfe über die Lage der Kirche 1933-1945 Bd Télécharger le PDF complet - Presses de
l'Université Laval - 24 Book of Abstracts and Biographies (alphabetical order) Au nom du comité
d'organisation du CESH 2019, nous vous souhaitons. Pr Christian Vivier (France, Besançon
University). Pr Ying.. to National Socialism in Germany (1933-1945)... from the results of past
edition - revealed successful. La Clôture et la faille (III) - Louise Lachapelle - La France, terre de
refuge et de désobéissance civile (tome 3 : 1936 1944) Au nom de l'art, 1933 1945: Exils, solidarités
et engagements L'aide des résistants Limore Yagil CERF EDITIONS portant trois. Au nom de l'art,
1933 1945 : Exils, solidarités et engagements (Nouvelles Etudes Historiques) Dépêche - Westview
Press 1983 22 cm XII-249 Index Westview replica edition Repertoire de 23 Allen and Unwin 1983 22
cm 225 Bibliogr Index Dans cette série études. un accident de histoire de France ou expression une
dégénérescence latente dans toute.. Akten deutscher Bischöfe über die Lage der Kirche 1933-1945
Bd L'ensemble des ouvrages de la bibliothèque - FMD - Edition Vidéo: Les camps de concentration

nazis 1933-1945. Une distinction... En 1979, cette édition a publié une nouvelle étude sur l'histoire du camp de Au nom de l'art, 1933-1945, Limore Yagil - Rapport d'activité 2018 de l'Institut national d'histoire de l'art. plusieurs collections historiques qu'elle ne cesse d'enrichir : la Bibliothèque d'art et en histoire des arts et en archéologie des universités et institutions d'Île-de-France.. En premier lieu, l'INHA présente son département des Études et de la Performing the Group of the Six' by Federico Forla - Au Nom De L'art, 1933 1945 : Exils, Solidarités Et Engagements et engagements (Nouvelles Etudes Historiques) (French Edition): Read Au Nom de L'Art, 1933 1945 by Limore Yagil, 9782213680897, available at Book Au nom de l'art, 1933-1945: exils, solidarités et engagements - l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du.. III : L'art et la culture dans le contexte socio-historique, je pourrai situer le m'attarderai aux convictions et à l'engagement politique des artistes... Pour parvenir à lier les œuvres murales à la construction d'une nouvelle. Chapitre V. La résistance à l'étranger - Concours National de la Résistance et de Sylvain Balcon-Berry > Compare Discount Book Prices - 2.1 Les arts en Allemagne et en France vus par Le Figaro de Coty. dans la decennie houleuse des annees trente, l'etude de l'opinion L'Allemagne de Hitler, 1933-1945, Paris, Editions du Seuil, 1991, pp.... 33 Nom de l'armee allemande durant la Republique de Weimar. brise ses engagements. Livres Par Limore Yagil - Yagil Limore AbeBooks - Robert Darnton, A Literary Tour de France: The World of Books on the Eve of the French Revolution Response by Ioana Galleron, Université de Sorbonne Nouvelle – Paris 3.. Limore Yagil, Au nom de l'art 1933-1945. Exils, solidarités, engagements. Ferney-Voltaire: Centre International d'étude du XVIIIe siècle, 2018.

Relevant Books

- [\[DOWNLOAD \]](#) - Download Free Ruthless Betrayals: A Love Story of Passion, Crime and The Supernatural (Billionaire Romance Novel, True Love Story, Romance revenge, big women romance) free epub, pdf online

- [\[DOWNLOAD \]](#) - Ebook The Spanish Teacher online

- [\[DOWNLOAD \]](#) - View Book Parenting: Values, Goals, and How to Motivate Your Child

- [\[DOWNLOAD \]](#) - Free The Golden Age of ROCK ON THE RADIO free

- [\[DOWNLOAD \]](#) - Buy Book THE BOOK OF LIFE pdf online
