



Entre croyances politiques et convictions artistiques. André Dézarrois et sa politique d'acquisition au Jeu de Paume dans l'Entre-deux-guerres

Elena Maria Rita Rizzi

Le 7 octobre 1944, André Dézarrois (1889–1979) fut suspendu de son poste de conservateur des musées nationaux après avoir été accusé de collaborationnisme¹. Il était inculpé pour avoir représenté Abel Bonnard, ministre de l'Éducation nationale sous Vichy (1942–1944), lors d'une mission auprès de la préfecture de Rennes et pour avoir signé, en tant que membre du Comité consultatif de Bretagne, un projet visant à établir un gouvernement autonome de Bretagne². Bien que Dézarrois ait admis avoir sympathisé avec les régionalistes bretons et avoir été membre de l'Union régionaliste bretonne, il jura d'avoir toujours promu un régionalisme ne nuisant pas à l'unité de la République³. De la même manière, Dézarrois ajouta que, en tant que délégué du Comité consultatif de Bretagne, il s'opposait aux forces autonomistes et à leur soutien au nazisme⁴. Ainsi Dézarrois affirmait-il orgueilleusement être « uniquement un régionaliste breton au

Remerciements : Je tiens à remercier les participants et les participantes, et les organisatrices du Programme International de Recherche « Marché de l'art et collections d'œuvres d'art en Allemagne et en France de 1900 à nos jours » soutenu par le Centre Art Market Studies/TU Berlin, le Centre Georg Simmel/EHESS et le Centre allemand d'histoire de l'art, Paris. Ma gratitude va à Chara Kolokytha pour ses conseils en matière d'archives, ainsi qu'à Annabel Ruckdeschel pour les conversations sur le sujet, à Sylvain Capelli pour l'aide linguistique et à ma directrice de recherche, la professeure Laura Lee Downs pour ses précieuses indications historiographiques.

- 1 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), F/17/16941, Rapport à M. le Ministre de l'Éducation nationale, René Capitant, 5 mars 1945.
- 2 AN, F/17/16941, Rapport à M. le Ministre de l'Éducation nationale, René Capitant, 5 mars 1945. André Dézarrois fut accusé d'avoir représenté Abel Bonnard lors des obsèques d'un certain abbé Perrot, connu pour être un autonomiste breton.
- 3 AN, F/17/16941, Déclaration de Monsieur Dézarrois faite devant le Conseil d'Enquête, 16 janvier 1945, f. 6, 8, 10, 13.
- 4 Ibid., f. 1.

point de vue culturel » car son unique objectif était de contribuer à la conservation des monuments bretons⁵.

Pour sa défense, Dézarrois se référa aussi à son activité en tant que directeur du musée du Jeu de Paume, c'est-à-dire du musée des Écoles étrangères⁶. Son engagement pour l'art étranger fournissait, en effet, une preuve de son innocence : il rappela qu'à la suite de l'occupation allemande du Jeu de Paume, il refusa de collaborer avec les organisations nazies qui, en conséquence, le bannirent de son bureau du musée en novembre 1940⁷. Ensuite, il fut conduit à une base nazie près des Champs-Élysées pour y être interrogé et dut expliquer les raisons pour lesquelles il n'organisait jamais d'exposition d'art allemand et en achetait si peu d'œuvres⁸. Il répondit alors très promptement : « Je n'ai acheté que des tableaux de réfugiés allemands chassés d'Allemagne par Hitler⁹ ».

Avant d'être suspendu, Dézarrois fut même interné au Camp Margueritte à Rennes. Sans tarder, plusieurs voix s'élevèrent contre la charge avancée envers le directeur du Jeu de Paume¹⁰. Par exemple, son ami Georges Huisman, ancien directeur général des Beaux-Arts, soulignait que Dézarrois avait toujours lutté contre « la propagande allemande en organisant dans son musée des expositions d'art autrichien et d'art catalan (à un moment où l'Allemagne faisait le jeu de Franco)¹¹ ». En dépit de ces témoignages, Dézarrois fut mis à la retraite d'office le 30 avril 1945, une mesure qui ne sera annulée

5 AN, F/17/16941, Rapport du Commissaire de police judiciaire Henri Martin, 3 novembre 1944.

6 La collection d'art étranger du musée du Luxembourg fut, on le sait, transférée au Jeu de Paume en 1922 et ce dernier devint une annexe du Luxembourg. André Dézarrois fut choisi comme responsable de l'établissement qu'il géra jusqu'en 1925 sous le contrôle de Léonce Bénédict, conservateur en chef de la musée de Luxembourg, et après la mort de Bénédict (en 1925) de manière autonome. Ce n'est qu'en 1931 que le musée devint indépendant. S'occupant d'art étranger, le Jeu de Paume souffrit toujours de l'interférence du ministère des Affaires étrangères. Pour l'autonomie du Jeu de Paume, voir AN, 20144795/44, arrêté du 31 mars 1931. Pour un résumé de l'histoire du Jeu de Paume, voir Françoise Bonnefoy, (éd.), *Jeu de Paume, Histoire*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, Édition du Jeu de Paume, 1991 ; Jean-Pierre Criqui et Nicolas Liucci-Goutnikov (éd.), *Histoire(s) d'une collection, Les cahiers du musée national d'art moderne*, hors-série no 5, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018.

7 Sur l'arrivée des Allemands au Jeu de Paume, voir Rose Valland, *Le front de l'art : défense des collections françaises, 1939-1945*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2014, p. 81-93. Le départ de Dézarrois n'est pas mentionné.

8 AN, F/17/16941, Déclaration de Monsieur Dézarrois faite devant le Conseil d'Enquête, 16 janvier 1945, f. 2, 5 ; Rapport envoyé à Jacques Jaujard, directeur général des Arts et des Lettres, 29 janvier 1945, f. 3.

9 AN, F/17/16941, Déclaration de Monsieur Dézarrois faite devant le Conseil d'Enquête, 16 janvier 1945, f. 5.

10 Une vingtaine de lettres défendant Dézarrois et le décrivant comme un bon patriote se trouvent dans AN, F/17/16941. Le dossier inclut des lettres envoyées par, notamment, Georges Huisman, ancien directeur général des Beaux-Arts, (18 octobre 1944), René Grousset, conservateur des musées nationaux (18 octobre 1944 et 15 janvier 1945), et Jacques Jaujard, directeur général des Beaux-Arts et ensuite directeur général des Arts et des Lettres (7 novembre 1944).

11 AN, F/17/16941, Lettre de Georges Huisman, 18 octobre 1944.

qu'en 1954¹². Il fut réintégré en 1957 au Musée National d'Art Moderne à coté de Jean Cassou par Georges Salles qui était à l'époque directeur des Musées de France¹³. Toutefois, sa réintégration fut uniquement symbolique, Dézarrois préférant se consacrer aux études, à la vie agricole et à ses amitiés politiques, entre le beau monde parisien et son château de Monts (Indre-et-Loire). À cet égard, bien qu'il eût plusieurs amitiés dans les milieux gaullistes, il côtoya plutôt le Centre national des indépendants et paysans, un parti de droite. Après la guerre, il se rendit rarement en Bretagne où il fut néanmoins inhumé en 1979¹⁴.

Au-delà de l'anecdote, l'épisode concernant le collaborationnisme supposé de Dézarrois, que nous avons évoqué au début, montre tout d'abord que l'activité culturelle menée par le Jeu de Paume catalysait bien évidemment les clivages idéologiques de l'Entre-deux-guerres. Cela nous permet aussi de découvrir la nature ambivalente, ambiguë et complexe des rapports entre arts plastiques et politique pendant cette période. Comme nous l'aborderons plus en détail par la suite, Dézarrois représente très bien cette ambivalence. Plus concrètement, il apporta son soutien à l'art breton, raison pour laquelle il fut accusé de collaboration ; mais il encouragea des pratiques artistiques opposées à l'iconoclasme allemand et il tissa des relations avec le milieu de l'art indépendant ; et en même temps, il était très étroitement lié au milieu culturel de l'Italie fasciste. Donc, en se concentrant sur les propos de Dézarrois et sur ses actes ainsi que sur leurs éventuelles contradictions, il est possible de saisir la nature ambiguë et complexe de la manière dont, dans l'Entre-deux-guerres, l'espace politique et l'espace culturel se recoupent. Par conséquent, il nous faut analyser les politiques culturelles du Jeu de Paume et leur relation avec les clivages idéologiques frappant la politique française et européenne non pas en nous limitant à affirmer que le musée reflétait le nationalisme politique et artistique croissant dans la France d'entre les deux guerres¹⁵, mais en mettant en avant les ambiguïtés politiques et culturelles qui traversaient l'activité du musée ainsi que celles que manifestait la personnalité de Dézarrois. C'est pourquoi le présent article ne se concentre pas sur l'étude de l'activité du musée dans son intégralité mais plutôt sur Dézarrois : il s'agira de passer au crible ses orientations politiques et ses convictions artistiques. Dézarrois fut en effet un

12 AN, F/17/16941, Note du président de la Commission consultative des Requêtes à Monsieur le directeur de l'Administration générale, 2^e Bureau, 26 janvier 1956.

13 Daniel Le Couédic, « André Dézarrois ou Janus chez les Bretons », dans Jacqueline Christophe, Denis-Michel Boëll, et Régis Meyran (éd.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 155-76.

14 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 174.

15 Un sujet qui a déjà beaucoup été abordé par la littérature. Parmi ces recherches, deux livres pionniers concernant le premier, les relations artistiques entre France et Allemagne et le second, la montée du nationalisme dans le milieu artistique dans l'Entre-deux-guerres, doivent être signalés : Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007 ; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven, CT and London, Yale University Press, 1995.

acteur central du milieu artistique parisien, aussi bien officiel qu'indépendant, ainsi que du marché de l'art, resté dans l'ombre. Nous reconstruirons donc ses positions politiques afin de mettre en contexte ses choix artistiques pour le musée, ces positions influençant bien évidemment la politique d'exposition et d'acquisition du Jeu de Paume¹⁶.

À travers la personne d'André Dézarrois et ses relations interpersonnelles, ses préférences esthétiques et ses convictions politiques, le présent article, dans son approche micro-historique¹⁷, visera surtout à offrir aux lecteurs et aux lectrices un cas d'étude concernant l'une des façons dont la relation entre art, enjeux identitaires et idéologies se manifesta en France principalement dans les années 1930. Comme le rappelle Romy Golan, « c'est en France, un bastion de la démocratie de 1918 à 1939, que l'on peut trouver les manifestations les plus captivantes de l'interaction voilée entre art et politique¹⁸ ». Cela étant, c'est à travers une approche par cas d'étude qu'il est possible de mieux saisir, dans sa complexité, la manière dont les deux sphères se croisent et s'imbriquent. En effet, le parcours intellectuel et politique de Dézarrois, qui passa par la fascination pour le fascisme italien et le soutien politique du régime fasciste pour assumer ensuite une posture nettement antinazie, voire résistante, offre un angle assez riche et fécond pour étudier les relations entre art et politique dans la France de l'Entre-deux-guerres par rapport au contexte politique et culturel européen.

Seront notamment examinées dans cet article les relations politiques et artistiques que Dézarrois entretenait avec l'Italie fasciste et l'attitude qu'il adopta par rapport à l'Allemagne nazie. Enfin, il s'agira de saisir, toujours à travers la personne d'André Dézarrois et son activité au Jeu de Paume, comment l'art exposé au musée contribua à la politique républicaine.

16 Pour une étude des expositions organisées au Jeu de Paume, notamment concernant des questions muséographiques, voir Michela Passini, « Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums : Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars », dans Dominique Poulot, Felicity Bodenstern et José María Lanzarote Guiral (éd.), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, Linköping, University Electronic Press, 2014 (Conference proceedings from EuNaMus, Report 4), p. 457-466 ; Michela Passini, « L'exposition d'arts étrangers au musée du Jeu de Paume (1923-1939) : ses constructions transnationales de patrimoines nationaux », dans Agnès Callu (éd.), *Autopsie du musée. Études de cas (1880-2010)*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 143-51. Pour ce qui concerne les acquisitions d'œuvres d'art, il ne faut pas oublier qu'au sein de l'État il y avait plusieurs commissions (qui se multiplièrent au cours des années et changèrent assez souvent) chargées d'enrichir les collections nationales ; toutefois, nous soutenons que Dézarrois joua un rôle assez influent. Concernant les commissions, voir Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, passim.

17 En particulier, dans l'attention renouvelée que la micro-histoire a apporté à la biographie. À cet égard, voir Sabina Loriga, « La biographie comme problème », dans Jacques Revel (éd.), *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard Le Seuil, 1996, p. 209-231.

18 Traduit en français par l'auteur. 'It is in France, a bastion of democracy from 1918 to 1939, that one finds the most compelling demonstration of the covert interaction between art and politics'. Golan, 1995 (note 15), p. IX.

André Dézarrois, entre la Bretagne et les artistes étrangers à Paris : une contradiction ?

André Claudius Dézarrois naquit à Paris dans le 6^{ème} arrondissement le 23 décembre 1889 et mourut à Monts le 10 mars 1979. Il étudia l'histoire de l'art à la Sorbonne où il commença une première thèse et à l'École du Louvre où il entreprit un second projet doctoral¹⁹. La Première Guerre mondiale éclata et il y participa d'abord dans les rangs de l'infanterie puis, après avoir été blessé deux fois, dans ceux de l'aviation. Comme beaucoup de jeunes hommes de sa génération, la guerre fut une expérience bouleversante qui, comme il l'écrivit, le laissa avec « un ardent désir de servir encore, un culte pour la grandeur de la race, un respect de la tradition²⁰ ». En 1927, il fut même nommé officier de la Légion d'honneur²¹. Quelques années plus tard, André épousa Yvonne Marie Léonie Fernande Delaville le Roulx (1889-1985), qui descendait d'une famille de la bourgeoisie bretonne.

Bien que brièvement, il participa aussi à la Seconde Guerre mondiale. À la fin du mois d'août 1939, à l'âge de presque 40 ans, il rejoignit la zone des armées et fut chargé des relations avec l'aviation britannique. Après juin 1940, il entra au musée du Jeu de Paume d'où, comme déjà mentionné, il fut expulsé en novembre 1940 pour avoir refusé de collaborer avec les organisations nazies²². Dès lors, Dézarrois se partagea entre la sauvegarde de l'art breton et les milieux résistants anticommunistes et antiallemands autour d'Alfred Heurtaux²³. En Bretagne, il soutint les activités de l'Institut celtique de Bretagne [ICB] qui venait d'être créé et du Comité consultatif de Bretagne. Dézarrois fut approché surtout pour ses compétences en matière de conservation. Compte tenu de la fermeture du Jeu de Paume, un arrêté ministériel l'autorisa en 1943 à collaborer aux activités de l'ICB et, comme il en fut accusé plus tard, il fut effectivement chargé de mission délégué du ministre de l'Éducation nationale auprès de la préfecture de Rennes à partir de 1942 jusqu'à la fin du conflit²⁴. En même temps, il était en contact avec le réseau résistants d'Heurtaux. L'engagement supposé de Dézarrois dans la Résistance fut rappelé par le même Heurtaux quand ce dernier dut défendre son ami de l'accusation de collaboration ; il se dit choqué du fait que Dézarrois eût été assimilé « aux vichyssois ou collaborateurs [quand il était] combattant de deux guerres et combattant de la Résistance²⁵ ».

19 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 156.

20 André Dézarrois, « À nos lecteurs », dans *La Revue de l'art ancien et moderne (RAAM)*, tome XXXVI, juillet 1914-décembre 1919, p. I-V, ici p. IV.

21 Paris, Archives de la Mairie de Paris, Registres matricules du recrutement (1887-1921), Dézarrois, André Claudius, Matricule 4425.

22 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 161-162.

23 Juste après la défaite, Heurtaux côtoya des vichystes patriotes et antiallemands. Il fut en fait vice-président de l'organisation Légion française des combattants créée par le régime de Vichy. Il s'engagea ensuite dans le mouvement de résistance plutôt à droite. Il est notamment connu pour avoir créé le réseau résistants Hector, subventionné par l'armée de l'air française.

24 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 163-167.

25 Cité d'après *ibid.*, p. 172. Les mots sont de Dézarrois. Dézarrois même affirma avoir servi sous

Est-ce que le fait d'avoir défendu l'art breton était pour Dézarrois – aux yeux de certains un collaborateur et pour d'autres un résistant – en contradiction avec sa vie parisienne ? Ses engagements auprès des Bretons et dans le milieu artistique parisien se succédèrent, se côtoyèrent, peut-être sans se croiser, mais sans être totalement en opposition. Entre les deux guerres, Dézarrois joua en fait un rôle central dans le milieu artistique parisien, fréquentant les esprits indépendants mais aussi les milieux les plus conservateurs en Bretagne ainsi qu'à Paris. Après la Première Guerre mondiale, il fut nommé attaché à la conservation des musées nationaux auprès du musée du Luxembourg, où il seconda Léonce Bénédite jusqu'à la mort de ce dernier en 1925, pour devenir plus tard conservateur. En 1928, il devint chef de cabinet d'André François-Poncet, à l'époque sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts²⁶. Dézarrois partagea son temps entre initiatives publiques et initiatives privées. En 1919, il devint propriétaire et directeur de *La Revue de l'art ancien et moderne*, pour laquelle il écrivit plusieurs articles²⁷. Il fut également désigné secrétaire général de la Fondation américaine Blumenthal pour la pensée et l'art français et, à partir de 1935, il occupa la fonction de président du Syndicat de la presse artistique. En 1935 également, il était aussi chargé de la sélection des artistes français pour l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles.

Ayant grandi au sein de la bourgeoisie intellectuelle et ayant poursuivi une carrière principalement au service de l'État, il n'était ni un révolutionnaire ni un extrémiste, mais un homme du juste milieu. Face à la situation culturelle après la Première Guerre mondiale, il était convaincu que l'Académie des Beaux-Arts, qu'il appelait la « conscience artistique » du pays, était censée jouer un rôle formateur de premier rang, même si elle avait été dépourvue de tout pouvoir²⁸. Selon Dézarrois, les pouvoirs traditionnels étaient en péril, il était convaincu qu'« École, Institut, État, puissances de tradition et d'autorité se défend[ai]ent jusqu'ici fort mal contre les attaques des révolutionnaires²⁹ », que ce soit sur le plan politique ou sur le plan artistique. Rendant compte des Salons de la Société des artistes français et de la Société nationale des Beaux-Arts en 1921, il estimait que la génération montante d'artistes, bien qu'elle fût la plus intéressante, était « inquiète, indécise, troublée » car elle avait été bouleversée par les inquiétudes politiques de l'après-guerre³⁰. « La voici jetée, vers sa trentième année, parmi tous les périls : périls d'extrême-gauche, où, pêle-mêle, novateurs trop hardis et imposteurs impudents la perdront à plaisir ; périls de droite, où, sous les voiles sacrés de la tradition, se dissimulent le

Heurtaux, voir André Dézarrois (éd.), *Les Carnets de René Mouchotte, 1940-1943*, Paris, Flammarion, 1949, p. 18.

26 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 157.

27 André Dézarrois, juillet 1914-décembre 1919 (note 20).

28 André Dézarrois, « La sculpture aux salons », dans *RAAM*, tome XL, juin-décembre 1921, p. 17-27, ici p. 27.

29 Ibid.

30 Ibid., p. 26.

vide des formules, l'insuffisante inspiration, la négation de la vie³¹ », écrivait-il à propos de cette génération.

Dézarrois fut en contact avec les esprits les plus conservateurs de l'époque. Bien qu'il n'eût apparemment pas de convictions antisémites, il entretenait une relation d'estime réciproque avec Camille Mauclair, l'un des écrivains d'art les plus xénophobes et antisémites qu'il décrivait comme « un écrivain d'art au grand talent³² ». De la même manière, Mauclair reconnaissait en Dézarrois un véritable et très fiable expert en matière d'art auquel il était possible d'avoir recours. Ayant par exemple été chargé par François Coty³³ d'organiser une exposition, Mauclair demanda à Dézarrois quelques noms d'artistes, seulement des Français, lancés par les galeries de la rue La Boétie³⁴. Cependant, Mauclair ne manqua pas de critiquer Dézarrois. Dans une lettre vraisemblablement du mois d'août 1931 se référant probablement au renouvellement du Jeu de Paume qu'avait entamé Dézarrois, Mauclair déclarait être stupéfait de voir Dézarrois s'engager dans le soutien de l'« art vivant »³⁵.

Pourtant, Dézarrois était également lié professionnellement au milieu de l'art indépendant. Lors de l'exposition *Origines et développement de l'art indépendant* au Jeu de Paume en 1937, Dézarrois collabora avec un comité composé de Georges Braque, Jean Cassou, Marie Cuttoli, Paul Éluard, le Dr Henri Laugier, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Henri Matisse, Pablo Picasso, Maurice Raynal, Georges-Henri Rivière et Christian Zervos (fig. 1)³⁶. Ce fut ce dernier qui, dans un échange épistolaire, persuada Dézarrois d'exposer les sculptures de Picasso bien qu'elles aient été susceptibles de scandaliser les visiteurs et d'éveiller la dérision des critiques³⁷. Au nom de leur amitié, Zervos chercha à convaincre Dézarrois de ne pas se soucier des possibles attaques de la presse bien qu'il comprît très bien que sa position officielle l'exposait aux critiques les plus sévères³⁸. Dézarrois se laissa convaincre et une sculpture de Picasso fut placée à l'entrée de l'exposition.

31 Ibid.

32 André Dézarrois, « Jeunes peintres étrangers. Federico Beltrán Masses », dans *RAAM*, tome XL, juin-décembre 1921, p. 348-53, ici p. 348.

33 François Coty était un homme d'affaires d'extrême droite, voire fasciste. Il acheta *Le Figaro* et fonda *L'Ami du peuple*.

34 Paris, Bibliothèque de l'INHA, collection Jacques Doucet, Correspondance à André Dézarrois et Florence Blumenthal (XXe siècle), Autographes 092, 01, 10, Lettre de Camille Mauclair à André Dézarrois, vraisemblablement entre 1931 et 1932, f. 78753^{rv}.

35 INHA, Autographes 092, 01, 10, Lettre de Camille Mauclair à André Dézarrois, 12 août (probablement 1931), f. 78741^r.

36 Pour une discussion de l'exposition, voir Kate Kangaslahti, « The (French) Origins and Development of International Independent Art on Display at the Musée du Jeu de Paume in 1937 », dans *MODOS Revista de História Da Arte* 2/2, 2018, p. 10-31.

37 INHA, Autographes 092, 02, 15, Lettre de Christian Zervos à André Dézarrois, 29 juillet 1937, f. 79309.

38 Ibid, f. 79310.



1 Photo iconique de l'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant* (1937) au Jeu de Paume

Par ailleurs, responsable de l'annexe consacrée aux écoles d'art étranger du musée du Luxembourg, il était reconnu comme un expert des arts contemporains non français. En 1937, une chaire fut même créée spécialement pour lui à l'École du Louvre pour l'étude de l'art contemporain étranger³⁹. Les artistes français et étrangers voyaient également en lui une référence. Les artistes français lui demandèrent souvent d'intercéder en leur faveur auprès des milieux officiels en France ou à l'étranger⁴⁰. Dézarrois était en effet considéré

39 Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea (GNAM), Fondi storici, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1, fascicolo Dézarrois, Lettre d'André Dézarrois à Ugo Ojetti, 11 décembre 1937.

40 Ce fut le cas par exemple de Paul Charlemagne qui demanda à Dézarrois une recommandation pour réaliser des décorations pour la ville de Paris, voir INHA, Autographes 092, 01, 02, Lettre de Paul Charlemagne à André Dézarrois, 10 avril 1932, f. 78234. André Dauchez flatta Dézarrois afin d'être décoré de la Légion d'honneur, voir INHA, Autographes 092, 01, 03, Lettre d'André Dauchez à André Dézarrois, 27 juin 1929. L'artiste animalier Roger Reboussin lui demanda de l'aide pour accroître sa réputation à l'étranger et auprès des publics étrangers, par exemple polonais ou tchèque, voir INHA,

comme un passeur entre les milieux artistiques national et international. Des artistes étrangers notamment lui écrivaient en le flattant afin d'être exposés au Jeu de Paume ou acquis par le musée, ou lui exprimaient leur gratitude, comme le montrent quelques exemples. Celso Lagar le remercia de sa bienveillante protection et d'avoir soutenu l'acquisition de sa toile *La parade* (avant 1936)⁴¹. Les italiens Gino Severini et Massimo Campigli agirent pareillement : le premier le remerciait de lui avoir réservé un bon emplacement dans la salle italienne du musée tandis que le second, arguant de l'intérêt montré pour son travail par le conservateur, l'invitait à visiter son atelier⁴².

Même sans être approché par les artistes, il intercédait souvent auprès des pouvoirs publics afin d'aider ceux qui étaient en difficulté. Nous pouvons même affirmer que, surtout à partir des années 1930, l'aide aux artistes traversant des difficultés politiques ou économiques – au moins ceux qui vivaient à Paris – devint pour Dézarrois une véritable mission. Quelques exemples suffisent à l'illustrer. En 1936, Dézarrois proposait au directeur général des Beaux-Arts, Georges Huisman, d'acquérir la toile *Les bleuets* (1936) de Jacques Chapiro, artiste juif russe et naturalisé français par la suite, qui exposait à la galerie Bonaparte. Afin de convaincre Huisman, il soulignait que Chapiro, malade et indigent, vivait en France depuis dix ans sans qu'aucune de ses œuvres n'ait encore été acquise⁴³. Pareillement, en 1939, il proposa l'acquisition d'une œuvre vue à la galerie Charpentier et exécutée par l'artiste polonais Benn qui vivait à Paris depuis quinze ans⁴⁴. Il soutint aussi les demandes de naturalisation d'artistes étrangers, comme pour Vassily Kandinsky⁴⁵. Bien que Nina Kandinsky ait rappelé dans ses mémoires que Dézarrois ne supportait ni les avant-gardes ni l'art abstrait⁴⁶, ce fut à Dézarrois que l'artiste s'adressa en février 1939 pour qu'il organise une exposition, selon Kandinsky, toujours plus indispensable, de son œuvre. Des événements contingents bloquèrent cependant le projet⁴⁷. Comme le prouvent ces exemples, Dézarrois protégea

Autographes 092, 02, 12, Lettres de Roger Reboussin à André Dézarrois, 6 janvier, 26 mars, 8 juillet 1935. Dézarrois lui consacra un article très laudatif dans *La Revue de l'art*, André Dézarrois, « Note sur un peintre animalier. Roger Reboussin », dans *RAAM*, tome XLVI, juin-décembre 1924, p. 364-366. Même l'artiste algérien Mohammed Racim demanda à Dézarrois d'écrire un article sur ses miniatures pour susciter l'intérêt des collectionneurs, voir INHA, Autographes 092, 02, 12, Lettre de Mohammed Racim à André Dézarrois, 14 février 1932, f. 79117-18.

41 INHA, Autographes 092, 01, 09, Lettres de Celso Lagar à André Dézarrois, 14 mars et 25 mars 1936.

42 INHA, Autographes 092, 01, 02, Lettre de Massimo Campigli à André Dézarrois, 6 décembre 1938, f. 78324-5.

43 AN, F/21/6731, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 26 novembre 1936. Arrêté du 21 janvier 1937.

44 AN, F/21/6724, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 24 mars 1939. Arrêté du 15 Mai 1939.

45 Paris, Centre Pompidou – MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, VK 5, 9200.1562, 1581. Copie de la lettre de Vassily Kandinsky envoyée au ministre de la Justice, 11 octobre 1938.

46 Nina Kandinsky, *Kandinsky et moi*, Paris, Flammarion, 1978, p. 208.

47 Paris, Centre Pompidou – MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, VK 5, 9200.1515. Copie de la lettre de Vassily Kandinsky à André Dézarrois, 24 février 1939.

surtout les artistes réfugiés à Paris et qui contribuaient donc à la vie artistique de la ville. Par ailleurs, il se lia aussi avec les artistes italiens et, plus largement, avec le milieu culturel de l'Italie fasciste.

Montrer les artistes italiens, soutenir le fascisme italien ? Dézarrois et ses échanges avec l'Italie fasciste

Durant l'Entre-deux-guerres, plusieurs initiatives artistiques et culturelles furent prises avec l'intention de renouveler l'union politique et culturelle entre la France et l'Italie. Après l'arrivée au pouvoir d'Hitler, l'Italie trouva dans la France, et vice-versa, un allié pour endiguer le pouvoir allemand. Leur alliance fut formalisée le 7 janvier 1935 par l'accord franco-italien sur les possessions coloniales des deux pays signé à Rome par le ministre des Affaires étrangères français Pierre Laval et Benito Mussolini. Dès le début des années 1930, plusieurs manifestations bilatérales furent organisées afin de promouvoir le prétendu héritage latin que partageaient les deux nations⁴⁸. Comme l'ont noté Catherine Fraixe et Christophe Poupault, ces initiatives visaient à célébrer « les vertus d'une Europe latine, définie comme une entente régionale permettant de faire contrepoids à l'Europe germanique⁴⁹ ». Le Comité France-Italie, qui commença ses activités dès 1926, et le Comitato Italia-Francia, à partir de 1933, jouèrent un rôle relativement important dans la promotion d'événements culturels relevant de la conviction que la France et l'Italie étaient « des < nations sœurs > qui [devaient] coopérer et [faisaient] de ce rapprochement intellectuel et culturel la condition d'un rapprochement politique⁵⁰ ». Henry de Jouvenel, ambassadeur de France en Italie entre janvier et juillet 1933 et président de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, décida avec l'accord d'Anatole de Monzie de privilégier en particulier l'Italie en matière d'échanges artistiques⁵¹.

Entre 1934 et 1935, plusieurs manifestations eurent lieu dans les deux pays, parmi lesquelles l'exposition *L'art italien des XIX^e et XX^e siècles* au Jeu de Paume en 1935⁵². L'exposition fut organisée par André Dézarrois et Antonio Maraini, avec le soutien de l'artiste italien Mario Tozzi qui était l'un des membres du groupe connu sous le nom des « Italiens

48 Voir Emily Braun, « Leonardo's Smile », dans Claudia Lazzaro et Roger J. Crum (éd.), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2005, p. 173-186 ; Catherine Fraixe, Lucia Piccioni, et Christophe Poupault (éd.), *Vers une Europe latine : acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Paris, Institut national d'Histoire de l'Art ; Bruxelles, PIE Peter Lang, 2014.

49 Fraixe, Piccioni, et Poupault, 2014 (note 48), p. 23.

50 Christophe Poupault, « Le rapprochement culturel franco-italien et ses enjeux idéologiques (1933-1935) », dans Fraixe, Piccioni, et Poupault, 2014 (note 48), p. 115-30, ici p. 120.

51 Catherine Fraixe, « L'art au service de la propagande fasciste. Les dons d'œuvres italiennes à la France (1932-1936) », dans Fraixe, Piccioni, et Poupault, 2014 (note 48), p. 195-224, ici p. 196.

52 Fraixe, 2014 (note 51) ; Poupault, 2014 (note 50), p. 122-129.

de Paris » et qui avait fait de Paris sa nouvelle patrie. L'exposition avait une vocation pro-fasciste ; cela étant, elle rassemblait des œuvres des XIX^e et XX^e siècles, des œuvres traditionnelles et des œuvres de propagande jusqu'aux œuvres du Novecento et des Italiens



2 S. M. *le Roi d'Italie* et S.E. *Benito Mussolini* par Adolfo Wildt et *La Marche sur Rome* par Primo Conti à *L'art italien des XIXe et XXe siècles* en 1935 au Jeu de Paume

établis à Paris (fig. 2 et fig. 3). Tozzi était spécialement chargé d'organiser la présentation de ces derniers, notamment d'Amedeo Modigliani, Filippo de Pisis et Giorgio de Chirico. Dans son riche échange épistolaire avec Dézarrois, Tozzi ne manque pas de critiquer les choix faits par Maraini et d'insister auprès de Dézarrois pour réserver une place d'honneur au groupe des Italiens de Paris. Faisant confiance au directeur du Jeu de Paume, il lui écrit : « L'essentiel est que vous vous réserviez le droit de composer au moins une salle avec quelques beaux panneaux à votre guise⁵³ ».

Même sans examiner en détail l'exposition d'art italien du Jeu de Paume, les archives sont très précieuses pour reconstruire le profil intellectuel de Dézarrois, ses orientations politiques et ses convictions artistiques. Dans ses échanges avec les organisateurs italiens, le conservateur du Jeu de Paume se présentait comme un grand connaisseur de l'art et du régime politique italiens, voire comme un passeur entre les deux pays. Dans un article

53 INHA, Autographes 092, 02, 14, Lettre de Mario Tozzi à André Dézarrois, 10 janvier 1935, f. 79229.

paru en 1926 dans *La Revue de l'art* au sujet de la Biennale de Venise de la même année, il défend fermement l'art italien qui réunit ses préférences artistiques et ses convictions politiques. C'est ainsi qu'il écrit :

« S'il [l'art italien] demeure fortement dominé par les traditions de son académisme, il a en lui quelque chose de si sain que les spécialistes le considéreront quelques jours avec cet intérêt que les hommes politiques et les psychologues accordent aujourd'hui à la magnifique poussée qui a totalement transformé l'Italie depuis la guerre⁵⁴ ».



3 Exposition *L'art italien des XIXe et XXe siècles* en 1935 au Jeu de Paume

Il oppose aussi les artistes italiens à ceux qui exposaient dans le pavillon soviétique et « dont les plaisanteries plus ou moins agréables sont sans importance⁵⁵ ».

54 André Dézarrois, « La XV^e exposition internationale de Venise », dans *RAAM*, tome L, juin-décembre 1926, p. 42-52, ici p. 49.

55 *Ibid.*, p. 52.

Dézarrois avait donc hâte d'organiser une exposition d'art italien au Jeu de Paume. Dès janvier 1927, dans une lettre envoyée au critique d'art et journaliste conservateur Ugo Ojetti, il avait ébauché un projet franco-italien d'exposition et lui écrivait : « Je livre à vos réflexions le fait que tous nos anciens alliés auront bientôt montré leurs chefs-d'œuvre à Paris et que l'Italie sera la seule à hésiter encore⁵⁶ ». L'exposition fut néanmoins repoussée. Et en avril 1933, Tozzi s'adressait à Dézarrois au sujet d'une « exposition latine » qu'il lui demandait d'organiser au Jeu de Paume en assurant que Maraini avait déjà garanti son soutien⁵⁷. Ce fut en effet grâce au soutien et à la collaboration de Tozzi et de Maraini que Dézarrois put finalement organiser cette exposition d'art italien attendue depuis longtemps et hisser au Jeu de Paume les « drapeaux [des deux pays] aux harmonies fraternelles⁵⁸ ». Dans ses lettres à Maraini, Dézarrois mêlait sans cesse ses idées politiques à son amour pour l'art italien. Il était convaincu que les deux pays étaient liés par un « idéal latin⁵⁹ » commun et que seule leur union, avec le soutien anglais, pourrait éloigner « les menaces de guerre sur l'Europe » et contrer « le barbare toujours prêt à franchir le Rhin ou les Alpes⁶⁰ ». Contrairement aux positions officielles, le soutien de Dézarrois pour le régime fasciste ne faiblit pas, même après l'invasion de l'Éthiopie. Quatre jours seulement après le début des opérations militaires, il confiait à Maraini : « Ma joie a été grande de vous voir entrer dans Adoua hier. Le fascisme, d'un trait victorieux, efface le passé. D'autres victoires vous attendent demain. Vos amis sont avec vous. J'ai naturellement signé le manifeste des intellectuels⁶¹ ». Il critiquait donc très durement l'attitude de l'Angleterre ainsi que celle des organisations internationales : « J'espère de tout cœur que vous aussi, vous ne vous laissez pas 'rouler' par l'hétaïre internationale qu'est la S.D.N. [Société des Nations] et que Votre Duce mènera à la victoire son peuple, pour des buts nationaux les plus légitimes et les plus nécessaires⁶² ». Le même point de vue était également partagé par Tozzi qui critiquait l'action anglaise visant à endiguer « la

56 GNAM, Fondi storici, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1, fascicolo Dézarrois, Lettre d'André Dézarrois à Ugo Ojetti, 27 janvier 1927.

57 INHA, Autographes 092, 02, 14, Lettre de Mario Tozzi à André Dézarrois, 15 avril 1933, f. 79201.

58 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 1, Serie 1, UA 8: Esposizione Parigi, Lettre d'André Dézarrois, 30 mai 1933.

59 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 15 juillet 1936.

60 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 16 avril 1935.

61 Il s'agit du Manifeste des intellectuels français pour la défense de l'Occident et la paix en Europe rédigé par Henri Massis en soutien à l'invasion de l'Éthiopie par l'Italie fasciste. Le Manifeste fut publié par *Le Temps, Journal des débats politiques et littéraires* et *L'Action française* le 4 octobre 1935. GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 7 octobre 1935.

62 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 3 août 1935.

naissante puissance italo-française dans la Méditerranée » et remerciait donc le directeur du Jeu de Paume « de la haute compréhension et de la solidarité que [il] manifest[ait] envers l'Italie en ce moment crucial de notre épanouissement⁶³ ». Dézarrois vit donc avec tristesse la chute imminente du ministre Laval qui avait toujours soutenu l'Italie mussolinienne dans l'espoir d'entraver l'essor de l'Allemagne⁶⁴.

Le soutien politique fut bien évidemment conforté aussi par des échanges, des dons et des acquisitions d'œuvres d'art italien. Malgré sa crainte de ne pas bénéficier des crédits nécessaires, Dézarrois fit tout pour acquérir les œuvres des artistes italiens qu'il aimait. Lors d'une exposition d'art italien chez le galeriste Léon Marseille, il demanda à Maraini « de presser amicalement [Felice] Carena d'accepter le prix d'achat que lui propos[ait] le Comte Sarmiento » pour la toile *Les Pêcheurs sous la tente* (date inconnue). Il espérait en effet que le comte Emanuele Sarmiento déciderait de faire don de la toile au Jeu de Paume plutôt qu'au musée de Grenoble, qui était géré par son concurrent Andry-Farcy ; il était convaincu qu'il valait mieux « pour l'artiste être dans la capitale que perdu en province⁶⁵ ». Le comte Sarmiento venait en effet de rendre hommage au musée de Grenoble en lui faisant don d'un ensemble assez substantiel d'œuvres d'art italien, apparemment conseillé en cela par le critique d'art Maximilien Gauthier⁶⁶. Si le comte Sarmiento préféra le musée de Grenoble et Andry-Farcy, le Jeu de Paume fut néanmoins honoré lui aussi par deux donations d'art italien, l'une par Carlo Frua de Angeli (1895-1969) et l'autre par le sénateur Giuseppe Borletti (1890-1939).

En 1932, Frua de Angeli, un entrepreneur milanais collectionneur d'art moderne, fit don au Jeu de Paume d'une quinzaine de toiles d'art italien⁶⁷. La donation rendait spécialement hommage au groupe des Italiens de Paris et au Novecento. Les tableaux qui entrèrent au

63 INHA, Autographes 092, 02, 14, Lettre de Mario Tozzi à André Dézarrois, 7 novembre 1935, f. 79209-10.

64 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 31 décembre 1935.

65 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 1, Serie 1, UA 8: Esposizione Parigi, Lettre d'André Dézarrois, 2 juin 1933.

66 « Le comte SARMIENTO, qui porte un nom illustre, est italien de naissance, français d'adoption, et parisien de fait. [...] Peu de semaines se sont écoulées depuis le jour, où me rencontrant rue La Boétie, il me confiait son intention de faire don à un grand Musée français d'une collection d'art italien moderne. Je lui conseillai Grenoble, et, tout de suite, il brula d'enthousiasme. Tant et si bien que le nombre des œuvres qu'il vous destinait à l'origine a plus que doublé dès que le donateur a appris à connaître le conservateur. » Grenoble, Archives municipales de Grenoble, 345, Dons et Legs, S-Z, Discours d'inauguration de Maximilien Gauthier, 20 mai 1933. En outre, le comte Sarmiento fit don au Petit Palais d'une donation assez importante en 1936. Voir Fraixe, 2014 (note 51).

67 Pour une discussion de la donation, voir Fraixe, 2014 (note 51), p. 196-202. Plusieurs de ces toiles furent montrées à l'exposition 22 artistes italiens modernes en mars 1932 à la galerie Georges Bernheim. À la différence de la liste proposée par Fraixe, mes recherches signalent que Frua de Angeli donna deux toiles d'Arturo Tosi en 1932, donc le nombre total de toiles s'élève à quinze, auxquelles s'ajouta un paysage d'Oswaldo Licini en 1934.

Jeu de Paume étaient pour la plupart récents. En dépit d'une certaine variété stylistique propre à la donation, les sujets et les thèmes évoqués présentaient des caractéristiques communes. Les œuvres s'attachaient à des sujets ou des symboles religieux comme la *Sainte Famille* (avant 1931) de Tullio Garbari ou la *Nature morte aux symboles chrétiens* (1932) de Severini. La figure humaine était abordée dans toute sa variété par plusieurs œuvres. L'innocence s'incarnait souvent dans des portraits de jeunes filles, comme *Cesarina* (1931) de Pompeo Borra. L'humilité était au cœur des représentations de petites gens, comme dans *Figure d'homme, mendiant* (1920) d'Achille Funi ou dans une scène louant « une conception mystique du travail » telle que *Devant la mer* (1930) de Carlo Carrà⁶⁸. Classicisme et modernité trouvaient leur communion maximale dans des œuvres comme celles de Giorgio de Chirico, *Lutte antique* (1931), et de Tozzi, *Solitude* (1931)⁶⁹. Pour Fraixe, « c'est cette image d'une Italie où renaissait la tradition classique occidentale nourrie de l'apport de la France » que la donation Frua de Angeli mettait en valeur⁷⁰. Si l'on en croit ce que Tozzi écrivait à Maraini, ce fut Tozzi qui convainquit Frua de Angeli de donner au Jeu de Paume les œuvres italiennes⁷¹. Dézarrois salua ainsi la donation : « Un don à signaler est celui de M. Frua de Angeli, citoyen italien qui, en offrant une douzaine de toiles des meilleurs parmi les nouveaux maîtres de son pays a aussi permis de constituer une salle réservée à la jeune peinture italienne⁷² ». Ce fut grâce à cette donation que Dézarrois put en effet dédier une salle entière du Jeu de Paume à l'art italien lorsque le musée rouvrit ses portes en août 1932⁷³. Cette salle avait pour Dézarrois une valeur très symbolique que les événements éthiopiens et les sanctions internationales qui s'en suivirent ne firent qu'accroître, comme il l'écrivait à Ojetti en 1936 : « pour protester à ma manière contre ces stupides sanctions, j'ai ouvert une nouvelle salle de peinture contemporaine italienne⁷⁴ ».

Une autre donation assez importante, au moins en termes quantitatifs, fut celle du sénateur Borletti, industriel milanais inscrit au Parti national fasciste. La donation incluait une vingtaine d'œuvres de facture plus traditionnelle que celles offertes par Frua de Angeli ; en outre, elle avait été orchestrée à travers les réseaux officiels. En effet, Maraini envoya en août 1935 une première liste d'œuvres parmi lesquelles Dézarrois devait faire son choix⁷⁵. Ce dernier se déclara dans l'ensemble d'accord avec les propositions de

68 L'expression est empruntée à Fraixe, 2014 (note 51), p. 199.

69 Ibid.

70 Ibid., p. 201.

71 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 1, Serie 1, UA 8: Esposizione Parigi, Lettre de Mario Tozzi, 29 avril 1933.

72 AN, 20144795/44, Communiqué de presse « Le musée des écoles étrangères contemporaines », fin de l'année 1932, f. 2.

73 AN, 20144795/44, Communiqué de presse, 4 août 1932.

74 GNAM, Fondi storici, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1, fascicolo Dézarrois, Lettre d'André Dézarrois à Ugo Ojetti, 18 janvier 1936.

75 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'Antonio Maraini à André Dézarrois, 20 août 1935.

Maraini tout en affirmant : « Je suis étonné seulement de n’y voir pas figurer le grand nom de F. Carena et j’avoue qu’une épreuve en bronze du buste de M. Mussolini par [Adolfo] Wildt m’aurait plu infiniment⁷⁶ ». En réalité, toutes les œuvres qui composaient la donation de Borletti n’étaient pas conformes au goût de Dézarrois. Il écrivait par exemple au directeur général des Beaux-Arts au sujet d’un buste du sénateur Borletti réalisé par Francesco La Monaca : « Je n’avais pas cru, jusqu’ici, devoir vous proposer l’acquisition d’une œuvre de lui pour le Musée des écoles étrangères. Mais s’il s’agit de faire figurer au Musée le buste de ce grand ami de la France qu’est le Sénateur BORLETTI, la question est toute autre⁷⁷ ». Il aurait préféré le *Saint Georges* (avant 1935) de Maraini et *La Femme et la Fille de l’artiste (Jeanne et Gina)* (1934–1935) de Severini, qui entrèrent finalement dans la collection à un prix dérisoire⁷⁸.

En 1937 encore, il ne cessa de soutenir l’art et la politique italiens. Après l’Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne de la même année, il promit à Maraini de n’effectuer que des acquisitions d’œuvres d’art italien afin de compléter « la plus belle salle d’art italien » en dehors de l’Italie sans se soucier des accusations formulées à l’égard de son « italophilie notoire⁷⁹ ». Il acheta donc *Nature morte aux coquillages* (1931) de Carena, *Nu de femme* (1934) de Felice Casorati⁸⁰, la sculpture en bois *Pugile* (1935) de Marino Marini, *Les nuages* (1937) de Gianfilippo Usellini – en échange d’une autre toile du même artiste⁸¹ –, et enfin une toile intitulée *Paysage* (date inconnue) d’Orazio Amato⁸². Il conclut en affirmant : « Avec la stupide campagne de presse poursuivie actuellement des deux côtés, par des gens qui semblent n’avoir pour dessein que [de] séparer perpétuellement nos deux pays, mon Directeur Général a du mérite d’avoir ratifié mon achat et vous pourrez l’en remercier à l’occasion⁸³ ». Par ailleurs, dans un article sur l’Exposition Internationale de 1937, Dézarrois louait en particulier le pavillon italien conçu par Marcello Piacentini, qui, selon lui, avait réalisé « une propagande imagée et souriante sur laquelle nous pourrions prendre modèle⁸⁴ ».

76 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d’André Dézarrois, 18 septembre 1935.

77 AN, 20144795/45, Lettre d’André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 24 octobre 1935.

78 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre de Mario Tozzi, 24 juillet 1935.

79 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, serie 3, sottoserie 2, UA 18, Lettre d’André Dézarrois, 13 décembre 1937.

80 Voir aussi AN, F/21/6730, Arrêté du 29 janvier 1938. La somme fut remboursée par le ministère des Affaires étrangères. L’acquisition fut proposée par Dézarrois.

81 Voir aussi AN, F/21/6773, Arrêté du 29 janvier 1938. L’acquisition fut proposée par Dézarrois. Cette toile fut probablement échangée avec celle reçue en donation par Borletti.

82 Voir aussi AN, F/21/6721, Arrêté du 29 janvier 1938. L’acquisition fut proposée par Dézarrois.

83 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, serie 3, sottoserie 2, UA 18, Lettre d’André Dézarrois, 13 décembre 1937.

84 André Dézarrois, « Les pavillons étrangers », dans *RAAM*, tome LXXI, avril 1937, p. 127–162, ici p. 138.

Par contre, il se montrait très critique vis-à-vis des pavillons allemand et russe, affirmant en définitive que « les mots français de liberté et de libéralisme » pouvaient resplendir encore⁸⁵.

Iconoclasme allemand, libéralisme français ? Dézarrois et les artistes fuyant le Troisième Reich

Alors que Dézarrois avait pu soutenir le régime fasciste italien – ce soutien ne se prolongea probablement pas au-delà du Pacte d'acier du 22 mai 1939 –, il s'acharna contre les politiques culturelles conduites par le Troisième Reich. Toujours à l'occasion de l'Exposition Internationale de 1937, il déplorait « la pauvreté de l'art actuel en Allemagne [qui] peut s'expliquer par ce farouche retour au passé qui dicte au maître du Reich ses décrets déconcertants contre tout ce qui est vivant et indépendant⁸⁶ » ; ainsi, en Russie « l'art a disparu, dévoré par la politique », affirmait-il⁸⁷. Quelques mois plus tôt, Dézarrois avait signé un article contre un décret extraordinaire du Reich visant à discipliner la profession de critique d'art qui devait être conforme à une « conception nationale-socialiste de la culture⁸⁸ ». Du reste, à partir de 1933, l'on peut constater un tournant dans la politique culturelle du directeur du Jeu de Paume, notamment par rapport aux artistes fuyant le Reich. Autrement dit, il chercha à accueillir dans la collection de son musée des œuvres d'artistes fuyant les territoires du Troisième Reich, souvent réfugiés à Paris, des œuvres donc symboliquement significatives tant sur le plan politique que sur le plan artistique⁸⁹. En 1939, il encouragea par exemple l'acquisition d'une toile, pas vraiment exceptionnelle, du peintre tchèque Maxim Kopf, réfugié à Paris⁹⁰. En en proposant l'acquisition, il faisait directement référence aux accords de Munich : « depuis les événements de septembre nous n'avons rien acheté aux artistes de ce pays ami et si malheureux⁹¹ ».

85 Ibid., p. 132.

86 Ibid., p. 131.

87 Ibid., p. 132.

88 A. D., « La suppression du droit de critique dans le domaine artistique et littéraire », dans *RAAM*, tome LXX, juillet-décembre 1936, p. 277.

89 Il faut noter que jusqu'à maintenant, mes recherches n'ont pas montré que Dézarrois ait adopté la même attitude envers les artistes espagnols par rapport à la Guerre Civile espagnole, bien qu'il fût un très grand admirateur de l'art ibérique, ou envers les artistes russes, quoiqu'il ait contribué à enrichir la collection du Jeu de Paume de plusieurs œuvres d'artistes russes. De même, bien que Dézarrois ait appuyé des acquisitions d'œuvres d'artistes venant de pays faisant partie de la Petite Entente (Tchécoslovaquie, Royaume de Roumanie et Royaume de Yougoslavie) que la France avalisa, il ne le fit pas au nom de l'Entente.

90 Kopf était né à Vienne de parents tchèques.

91 AN, F/21/6751, Note d'André Dézarrois du 11 février 1939. Il s'agit de *Tahitiennne*, qui avait été exposée à la Galerie Jeanne Castel. Arrêté du 15 mai 1939.

Comme déjà mentionné, quand Dézarrois fut accusé de collaborationnisme, il mit en avant à sa décharge son engagement pour la défense des « réfugiés allemands chassés d'Allemagne par Hitler ». De même, Marie Gispert remarque qu'en dépit du fait que « les acquisitions du Jeu de Paume [furent] donc tout à fait conformes au goût de la critique française et [s'appuyèrent] sur des artistes reconnus par le public parisien [...] », on peut dire qu'« artistiquement parlant, les achats [furent] très timorés, mais ils le [furent] beaucoup moins d'un point de vue politique⁹² ». En d'autres termes, Dézarrois fit entrer dans la collection du Jeu de Paume, par des donations ou des achats, des œuvres qui incarnaient de diverses manières une résistance à la politique artistique poursuivie par le Reich. Proposant en 1933 l'acquisition de l'œuvre très symbolique *Le Petit poisson* (2 juillet 1933) de Max Beckmann⁹³, Dézarrois écrivait au directeur général des Beaux-Arts : « J'ai profité de l'affront que le Gouvernement allemand actuel lui a fait cette année, pour des raisons de politique et de religion (retirant de ses Musées les toiles qu'il exposait) pour lui offrir l'hospitalité dans notre Section des Écoles Étrangères⁹⁴ » (fig. 4a et b). Et nous avons d'autres exemples. En 1938, Dézarrois propose l'acquisition de *La Place de Rennes* (1934) que Robert Liebknecht exposait à la Galerie Jeanne Castel en expliquant : « ce fils de Karl Liebknecht vit pauvrement à Paris comme beaucoup de réfugiés allemands, ignoré même des anciens amis de son père et consacrant à son art un talent qui jusqu'ici n'a pas percé⁹⁵ ». À l'Autrichien Georg Merkel, il achète en 1939 la toile *Maternité* (avant 1939) puisque « l'annexion de ce pays par l'Allemagne l'a mis dans l'obligation de quitter sa patrie⁹⁶ ».

Non seulement Dézarrois promouvait l'hospitalité envers les artistes fuyant le Reich mais il essaya aussi d'accueillir des œuvres symboliques sur le plan politique et artistique. En 1934, il accepta *Étalage de charcuterie* (1931) de George Grosz, une toile offerte par Thea

92 Marie Gispert, « *L'Allemagne n'a pas de peintres* » *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, thèse inédite, Université Paris I, 2006, p. 634, 635.

93 Le poisson revêt une signification très symbolique dans l'œuvre de Beckmann. Il est symbole de fertilité et de virilité mais aussi, comme l'artiste l'avait appris dans les écrits de la théosophe Helena Blavatsky, le poisson symbolise dans les récits mésopotamiens « l'invention de la civilisation », celle que « les personnages de Beckmann ont à cœur de sauver de la catastrophe ». Brigitte Léal (éd.), *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 56.

94 AN, F/21/6724, Lettre d'André Dézarrois à Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts, 27 novembre 1933. Arrêté du 18 décembre 1933. Il faut aussi noter que Beckmann, comme les autres artistes étrangers soutenus par Dézarrois, était bien introduit dans le milieu artistique parisien. Voir Keith Holz, « After Locarno: German Painters in the Parisian < Picture Factory > », dans Natalie Adamson et Toby Norris (éd.), *Academics, Pompieri, Official Artists and the Arrière-Garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, Newcastle upon Tyne, Cambridge scholars publishing, 2009, p. 113-137.

95 AN, F/21/6756, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 25 mars 1938. Arrêté du 20 avril 1938.

96 AN, F/21/6760, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 13 mars 1939. Arrêté du 15 mai 1939.

MINISTÈRE
 DE
L'ÉDUCATION NATIONALE

MUSÉES NATIONAUX

MUSÉE Le Conservateur du Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines
DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES
CONTEMPORAINES à Monsieur le Directeur Général des Beaux-Arts
 (Jeu de Paume des Tuileries)

PARIS (JARDIN DES TUILERIES)
 TÉLÉPH { GUTENBERG 00-76
 OPÉRA 12-07

 LE 27 Novembre 1933.

Paccow

BEAUX-ARTS
 2 DEC. 1933
 2153
 MUSÉES OF MODERN ART

Ainsi que vous m'y avez autorisé à la date de ce jour, j'ai l'honneur de vous adresser les noms de trois peintres dont les oeuvres significatives, sont entrées depuis le début de l'année au Musée du Jeu de Paume, et dont j'ai fixé le prix nominal à [REDACTED] par toile, sur une demande beaucoup plus élevée de la part des artistes.

Max Beckmann, notamment, est l'un des deux ou trois peintres allemands les plus marquants de l'après guerre. Au moment de la révolution hitlérienne, une salle entière de ses oeuvres figurait au Musée d'Art moderne de Berlin. Lors de l'Exposition qu'il fit à Paris, en 1931, aucune toile n'était inférieure à dix mille francs. J'ai profité de l'affront que le Gouvernement Allemand actuel lui a fait cette année, pour des raisons de politique et de religion (retirant de ses Musées les toiles qu'il exposait), pour lui offrir l'hospitalité dans notre Section des Ecoles Etrangères.

Il a accepté l'indemnité de mille francs que je lui proposais pour une composition assez importante, (toile de 100). J'avais mis, à l'époque, M. Mistler, alors Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, au courant de ces négociations.

—————→ *André Dézarrois*

*W. Feinberg
 pour
 l'année 1933*

4 a Lettre envoyée par André Dézarrois au directeur général des Beaux-Arts

MINISTÈRE
DE
L'ÉDUCATION NATIONALE
MUSÉES NATIONAUX
MUSÉE
DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES
CONTEMPORAINES
(Jeu de Paume des Tuileries)

PARIS (JARDIN DES TUILERIES)
TÉLÉPH { GUTENBERG 00-76
 { OPÉRA 12-07
LE 27 novembre 1933.

M. MENKES - 9, Rue Campagne-Première Paris XIVème
" Le Masque " peinture

M. Max BECKMANN - 27, Hehenzellern Strasse Berlin (Allemagne)
" Le Peisson " peinture

M. TOLEDO FIZA - aux bons soins de M. Jacques Denier-IV,
Notre Dame des Champs Paris XIVème
(retourné au Brésil)
" Paysage de neige " peinture

*M. Dezarrois
va nous donner
l'adresse.*

af

4 b Lettre envoyée par André Dezarrois au directeur général des Beaux-Arts

Sternheim par l'intermédiaire de la Galerie Billiet⁹⁷. Il faut citer également les pièces de Paul Klee et de Kandinsky. Du premier, une gouache intitulée *Tempête sur la plaine* (1930) fut achetée en 1938 par l'entremise de Daniel-Henry Kahnweiler⁹⁸. Le second bénéficia de deux achats, *La ligne blanche* (juin 1936) et *Composition IX* (1936). Ce fut toujours Dézarrois qui proposa ces acquisitions à travers la médiation de Jeanne Bucher⁹⁹.

L'on connaît moins la requête de Dézarrois pour faire entrer dans les collections nationales l'œuvre du sculpteur allemand Benno Elkan. En proposant l'acquisition de sa sculpture *Masque du peintre Pascin* (vers 1930) en arguant du fait que la collection du Jeu de Paume était « extrêmement pauvre en sculpture allemande¹⁰⁰ », Dézarrois visait en réalité une autre sculpture, porteuse d'une symbolique politique et culturelle beaucoup plus marquée, une menora monumentale. Il écrivait à Huisman en 1934 :

« J'ai l'honneur de vous soumettre les photographies d'une œuvre du sculpteur allemand Benno Elkan, un vaste chandelier mesurant 2 mètres de hauteur et 2 mètres 25 de largeur. Exposé jadis au Schloss Museum à Berlin, la révolution hitlérienne l'a fait rendre à son auteur qui, d'origine israélite, a dû quitter l'Allemagne. Cette œuvre d'art, d'une très belle inspiration, comprend plus de vingt petits groupes aux sujets empruntés à des scènes de la Bible, habilement mis en place dans les branches de ce chandelier et d'une sculpture excellente ; l'ensemble constitue une pièce unique qu'il serait souhaitable, à mon sens, d'acquérir pour nos Musées ou pour un grand édifice public, si vos crédits vous le permettaient.

Vous m'avez fait comprendre que vous ne pouviez actuellement envisager un tel achat (cent mille francs). J'ai entretenu de la question M. D. David-Weill, Président du Conseil des Musées Nationaux [...].

Je lui ai indiqué que, si nous pouvions recueillir la plus juste somme demandée par l'artiste, par des souscriptions privées, nous pourrions peut-être faire offrir à nos Musées ce flambeau, comme un don symbolique des intellectuels juifs allemands accueillis par la France. [...] Je vous demande

97 AN, 20144795/45, Lettre de Pierre Vorms à André Dézarrois, 3 mai 1934.

98 Voir Agnès de la Beaumelle (éd.), *Collection art graphique. La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 178.

99 AN, F/21/6751, concernant *La Ligne blanche*, Arrêté du 1 mars 1937, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 21 janvier 1937 : « sa [de Kandinsky] notoriété internationale est grande. Les principaux Musées américains exposent ses œuvres. Nous ne possédons rien de lui et l'occasion s'offrirait pour nous de combler ce vide de nos collections ». Toutefois les prix étaient très élevés, même exagérés selon Dézarrois. Concernant *Composition IX*, Arrêté du 17 février 1939 et lettre d'André Dézarrois au Chef du bureau des travaux d'Art. Nina Kandinsky affirme que Jeanne Bucher avait convaincu Dézarrois d'acheter les toiles. Kandinsky, 1978 (note 46), p. 211.

100 AN, F/21/6789, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 6 juillet 1934.

l'autorisation de l'exposer au Jeu de Paume temporairement et, le cas échéant, si nos conversations aboutissent par ailleurs, la permission d'ouvrir une souscription pour son acquisition¹⁰¹ ».

Finalement, comme le rapporte *L'Intransigeant*, il fut autorisé à montrer la sculpture au Jeu de Paume¹⁰² et il lui fut également consenti de négocier pour obtenir l'œuvre en don « comme un geste symbolique de la part des intellectuels juifs réfugiés en France¹⁰³ ».

Conclusion : montrer le « libéralisme artistique français », nourrir une mythologie politique républicaine

À bien des égards, la posture intellectuelle et politique de Dézarrois pourrait paraître contradictoire. L'engagement en faveur de l'art breton, l'implication dans le milieu culturel fasciste et en même temps dans le milieu indépendant parisien, la défense et la promotion des artistes fuyant les territoires du Troisième Reich, notamment ceux qui vivaient à Paris, en opposition aux politiques iconoclastes du régime hitlérien, pourraient en effet sembler incompatibles. Mais ce n'était pas le cas. Afin de saisir sa pensée et son action, et de résoudre ces contradictions apparentes, il faut analyser la manière dont Dézarrois percevait le milieu artistique parisien et la politique française. À cet égard, le directeur du Jeu de Paume était convaincu que la France avait joué un rôle central dans le développement artistique de l'art moderne en faisant de Paris un lieu de rencontre, un creuset artistique international. Dès 1923, il soutenait dans *La Revue de l'art* que les « spécificités artistiques nationales » étaient en train de devenir de moins en moins flagrantes puisque, écrivait-il : « s'ajoutera de plus en plus le cosmopolitisme des formules, cosmopolitisme dont la source est chez nous¹⁰⁴ ». Par conséquent, le Jeu de Paume n'était pas seulement un lieu où exposer un rapprochement avec l'Italie fasciste, qui jusqu'à la moitié des années 1930 ne dédaigna pas le pluralisme esthétique et manifesta une forme de libéralisme artistique, bien évidemment instrumentalisés par le régime fasciste afin de se légitimer politiquement et culturellement¹⁰⁵. De même, il ne fut pas uniquement un lieu où accueillir les œuvres d'art réalisées par les artistes fuyant le Reich, le musée des Écoles étrangères était

101 AN, F/21/6980, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 21 juin 1934.

102 « Du robuste sculpteur allemand Benno Elkan, on admirera un masque frémissant de Pascin et un chandelier monumental à sept branches, en bronze ciselé. » Le Cousin Pons, « Au musée du Jeu de Paume », dans *L'Intransigeant*, 26 janvier 1935, p. 6.

103 AN, F/21/6789, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 6 juillet 1934. Malheureusement, nous ne connaissons pas le sort de cette œuvre.

104 André Dézarrois, « L'art étranger au Salon d'Automne », dans *RAAM*, tome XLIV, juin-décembre 1923, p. 362-370, ici p. 370.

105 À ce sujet, voir Marla Stone, *The Patron State: Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998.

également conçu comme un avant-poste symbolique de la République française, de son « libéralisme » et de son « traditionnel esprit démocratique ». Comme l'a souligné Keith Holz, l'art des artistes allemands réfugiés en France – mais aussi en Grande-Bretagne ou en Tchécoslovaquie – fut soustrait par ces régimes démocratiques « en tant que partie de leur réponse défensive face à l'Allemagne renaissante sous Hitler¹⁰⁶ ». De leur côté, les artistes allemands à Paris accentuèrent souvent leur proximité « à la tradition libérale pour la liberté artistique¹⁰⁷ ».

Ce fut cette même notion de liberté qui guida Dézarrois et qu'il chercha à mettre au cœur de la politique culturelle qu'il mena au Jeu de Paume. Dans un long article qui ressemble à un discours-programme concernant le Jeu de Paume et que Dézarrois publia dans sa revue quelques mois après la mort de Bénédite en 1925, il décrivait le rôle que, selon lui, le Jeu de Paume aurait dû jouer en France et en Europe. « C'est enrichir encore son propre patrimoine que d'ouvrir libéralement aux autres son cœur et son esprit. Ce fut toujours, à travers les siècles, le génie particulier de ce pays, terre par excellence des échanges spirituels entre les pays libres et de l'hospitalité¹⁰⁸ ». Le Jeu de Paume devait maintenir cette tradition et, donc, symboliser le « libéralisme traditionnel de l'accueil français¹⁰⁹ ». Autrement dit, Dézarrois ne considérait pas le Jeu de Paume comme un simple musée dédié à l'art de l'étranger ou comme une institution où nouer des liens diplomatiques, politiques et culturels avec d'autres pays en Europe et ailleurs, c'était pour lui un espace au service de la politique républicaine. Les échanges artistiques, les arts étrangers et les pratiques artistiques étaient donc mis au service de la République française dans sa version libérale et du mythe politique qui lui était attaché.

Afin de mener à bien son projet, Dézarrois réserva un espace de premier plan aux artistes de l'École de Paris, une expression qui, comme le souligne Laurence Bertrand Dorléac « contenait, dès l'origine, toutes les aspérités du projet d'intégration française des artistes étrangers¹¹⁰ ». Après la réouverture du Jeu de Paume entre fin 1932 et début 1933, la salle XIV du musée fut entièrement consacrée, bien que temporairement, aux « chefs de

106 Traduit en français par l'auteure. 'As part of their defensive response to a resurgent Germany under Hitler'. Keith Holz, *Modern German art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2004, p. 9.

107 Traduit en français par l'auteure. 'To liberal French traditions for the freedom of art'. Holz, 2004 (note 106), p. 236. Il se réfère notamment au *Freier Künstlerbund (FKb)*.

108 André Dézarrois, « Au Jeu de Paume des Tuileries. Le musée des écoles étrangères », dans *RAAM*, tome XLIX, janvier-mai 1926, p. 160-172, ici p. 171.

109 Raymond Bouyer, « Les expositions. L'inauguration du musée des écoles étrangères contemporaines », dans *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, janvier 1933, p. 24-26, ici p. 26.

110 Laurence Bertrand Dorléac, « L'art de l'étranger », dans Laurent Gervereau, Pierre Milza, et Émile Temime (éd.), *Toute la France : histoire de l'immigration en France au XX^e siècle*, Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine; Somogy, Musée d'histoire contemporaine, 1998, p. 270-277, ici p. 271. Voir aussi Kate Kangaslahti, « Foreign Artists and the École de Paris: Critical and Institutional Ambivalence between the Wars », dans Adamson et Norris, 2009 (note 94), p. 165-191.

file dans le mouvement de la peinture internationale [...] qui ont été classés sous la dénomination d'« École de Paris »¹¹¹ » (fig. 5). Comme Dézarrois, le critique Paul Fierens affirmait que le Jeu de Paume incarnait parfaitement le fait que Paris était la ville « où l'art de l'Europe moderne aura fait converger ses voies, et d'où il aura rayonné dans les directions les plus diverses¹¹² ». Le but de Dézarrois était en effet de faire du musée des Écoles étrangères un lieu où rendre visible le rôle que la France, notamment Paris, jouait dans le processus d'internationalisation des pratiques artistiques, un lieu donc où révéler le cosmopolitisme parisien en tant que symbole du libéralisme artistique et politique caractérisant, pour Dézarrois, depuis toujours la République française. Afin de réaliser son ambition, comme nous l'avons montré, il se tourna donc dans sa politique d'achats – principalement, mais non exclusivement – vers les Italiens de Paris, vers les artistes fuyant le Reich, et vers les artistes de l'École de Paris. Dans une longue note rédigée pour Huisman, il déplorait abondamment les politiques d'achat très restrictives pratiquées par les anciens directeurs des Beaux-Arts en essayant donc de le convaincre de suivre une autre voie. Ce que, au moins partiellement, il réussit à obtenir. Dézarrois écrivait à Huisman en avril 1936 :

« en se tenant strictement sur ce plan de « l'École de Paris » et des artistes remarquables de l'étranger venus travailler chez nous, dont notre « climat » a facilité la naissance, l'éclosion ou l'évolution, qui ont contribué à l'éclat de notre capitale et au rayonnement de son génie, il y a là toute une politique d'achats significatifs qui pourrait encore se faire¹¹³ ».

Comme l'attestent ces propos, Dézarrois aspirait à transformer le Jeu de Paume en un musée qui saurait promouvoir et construire le mythe d'une vision française de l'art international indépendant, c'est-à-dire renforcer le mythe faisant de Paris un creuset artistique cosmopolite et de la France un pays, ou mieux une République, dont le libéralisme politique avait rendu cette « expérimentation » artistique possible. L'ambition de Dézarrois doit être également lue à la lumière des bouleversements que traversa le milieu artistique parisien ainsi qu'à celle de l'histoire du politique. Comme le rappelle Béatrice Joyeux-Prunel, le souci de définir et de promouvoir une vision française de l'art émergea dès le début du XX^e siècle, donnant lieu à un débat plus vaste opposant art national et art

111 AN, 20144795/44, Communiqué de Presse « Le musée des écoles étrangères contemporaines », fin 1932, f. 1. Il est important de rappeler en marge qu'une polémique au sujet de la salle éclata entre Dézarrois et Paul Guillaume. Voir Paul Guillaume, « L'étrange classification de l'art étranger au musée de Jeu de Paume », dans *Paris-Midi*, 7 février 1933 ; pour la réponse de Dézarrois, voir André Dézarrois, « Les artistes étrangers de Paris au musée du Jeu de Paume », dans *Paris-Midi*, 17 février 1933. En outre, la salle fut durement critiquée par Camille Mauclair, voir Camille Mauclair, « Le nouveau musée de Jeu de Paume », dans *Le Figaro*, 25 décembre 1932, p. 2.

112 Paul Fierens, « Le nouveau musée du Jeu de Paume », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 janvier 1933, p. 3.

113 F/21/4473, Rapport d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 6 avril 1936, f. 4.



- 5 Réouverture du Jeu de Paume en 1933. Salle XIV, dédiée à l'exposition temporaire de l'École de Paris et salle XV, avec la toile *Solitude* (1931) de Mario Tozzi

étranger, artistes nationaux et artistes étrangers. Dès le Salon d'Automne de 1912, « la peur de l'étranger et de la modernité n'était en fait que la face émergée d'une crise plus profonde : celle de la définition d'un art moderne national, de l'épuisement du système artistique cristallisé autour de l'héritage impressionniste centré sur Paris¹¹⁴ ». Le débat fut relancé dans les années 1920 à un moment où, effectivement, le milieu artistique français, ancré d'abord dans Paris, était en train de perdre sa centralité¹¹⁵. Cependant,

114 Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », dans *Histoire & mesure* XXII/1, 2007, p. 145-182, ici p. 148.

115 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 615. La grande enquête « Pour un musée français d'art moderne » dans *L'Art vivant* témoigna naturellement de cette quête d'affirmer la centralité parisienne, *ibid.*, p. 614.

dans les années 1930, Paris regagna, au moins partiellement, sa position phare perdue¹¹⁶. Dézarrois fut l'un des acteurs qui contribua à relancer cette centralité artistique parisienne autant qu'une vision française de l'art international indépendant, transformant le Jeu de Paume en un espace qui aurait dû relancer le mythe d'une France pays d'échanges, d'hospitalité et de libéralisme politique et artistique.

Cependant, comme nous l'avons examiné dans cet article, le directeur du Jeu de Paume mit en œuvre ces idées à travers des relations souvent controversées avec les pays étrangers et leurs arts et, pour lui-même, à travers un parcours intellectuel ambigu et pas immédiatement déchiffrable. Dézarrois se montra loyal envers la République, certes, sa loyauté fut celle d'un républicain conservateur très ancré à droite et proche du mouvement fasciste italien. Qu'il le voulût ou non, ses stratégies et sa posture de « républicain de droite » contribuèrent à faire du Jeu de Paume un rouage des politiques françaises visant à l'élaboration d'une mythologie politique républicaine, entraînant simultanément dans son sillage toute l'ambiguïté inhérente à l'idéologie républicaine même. À ce propos, l'histoire du politique nous rappelle que les tenants des idéologies conservatrices et droitières, même les plus radicales, déclaraient eux aussi souvent œuvrer à l'édification d'un projet républicain et proclamaient tout aussi fréquemment leur « fidélité à la république¹¹⁷ ». À cet égard, il faut rappeler comment, à partir de la seconde moitié des années 1930, « la droite essaya de capturer la défense de libertés républicaines du Front Populaire¹¹⁸ ». Dézarrois, « républicain de droite », agit pareillement au Jeu de Paume à travers ses politiques d'acquisitions visant à promouvoir le soi-disant libéralisme politique et le cosmopolitisme artistique français.

Nous avons donc mis en lumière une partie de la complexité et des ambiguïtés inhérentes aux relations entre art et politique, et entre politiques culturelles et enjeux identitaires dans l'Entre-deux-guerres. Afin de démêler quelques-uns des fils de l'écheveau, l'analyse de la personnalité complexe du directeur du Jeu de Paume est éclairante. Sa pensée ainsi que ses orientations politiques ont sans doute influencé les politiques d'achat du musée dans les limites de ce qu'il pouvait faire par rapport aux pouvoirs publics. En outre, l'étude du profil intellectuel d'André Dézarrois révèle que le Jeu de Paume ne manifeste pas seulement la division entre école nationale et écoles étrangères contrairement à ce qui est souvent noté. C'est également un musée où les pratiques artistiques menées

116 Joyeux-Prunel, 2017 (note 115), p. 551-158, 607-623, 917-920. Ce changement était également dû à la reprise du marché de l'art après 1934, mais surtout à partir de 1936, année correspondant aussi à la victoire du Front Populaire, qui apporta un soutien très considérable à l'art vivant, voir *ibid.*, p. 607-608.

117 Vincent Duclert, Christophe Prochasson et al. (éd.), *Dictionnaire critique de la République*, Paris, Flammarion, 2002, p. 25.

118 Traduit en français par l'auteure, « The right attempted to capture the defence of Republican freedoms from the Popular Front ». Kevin Passmore, *The Right in France from the Third Republic to Vichy*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 335.

à Paris, y compris par des artistes étrangers, devinrent l'une des clés de voûte de la mythologie politique républicaine. Autrement dit, le musée devint un endroit où fabriquer une vision française de l'art moderne international, ancrée dans le cosmopolitisme artistique parisien, afin de relancer et mythifier le libéralisme politique républicain. Enfin, le lien et l'influence réciproque entre idéologie républicaine, avec le mythe y afférent, et pratiques artistiques de l'Entre-deux-guerres mériteraient d'être étudiés et élucidés plus attentivement en considérant tant la complexité esthétique et le pluralisme artistique que la pluralité des portées politiques se cachant derrière ce qu'on désigne sous le terme de « républicanisme ».