

Michel Rayssac

L'EXODE DES MUSÉES

HISTOIRE
DES ŒUVRES D'ART
SOUS L'OCCUPATION

Payot



3226202

Michel RAYSSAC

L'EXODE DES MUSÉES

Histoire des œuvres d'art
sous l'Occupation



PAYOT

« Le patrimoine artistique d'un pays, sa richesse, ce sont ses musées, ses églises, ses monuments, ses œuvres d'art qui sont la propriété de la collectivité nationale. Ce sont également les œuvres d'art qui demeurent en mains privées, qui appartiennent à des particuliers, à des collectionneurs. »

Pierre ROSENBERG, *Revue de l'Art*, 2001.

Introduction

« Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore
De la splendeur du jour et de tous ses présents
Si nous ne dormons pas, c'est pour guetter l'aurore
Qui prouvera qu'enfin nous vivons au présent. »

Robert DESNOS, mort au camp de concentration
de Terezín (Tchécoslovaquie) le 8 juin 1945.
État de veille (1943).

« La guerre est terminée »

Le 1^{er} avril 1939, lorsque ce communiqué laconique du général Franco met fin à une guerre civile censée durer trois jours mais qui a ravagé l'Espagne pendant trois ans, l'Europe ne sait pas encore qu'il ne lui reste que cinq mois à vivre en paix.

L'exode, dans des conditions souvent tragiques, des grands musées espagnols entre Madrid, Valence et la frontière française a soulevé partout une vive émotion et conduit à la formation d'un Comité international pour la sauvegarde des trésors artistiques ibériques. Ces réfugiés d'un genre particulier ont été au cœur d'une bataille sans merci entre le gouvernement légal républicain et le gouvernement franquiste insurgé, l'un pour en conserver le contrôle, l'autre pour s'en emparer. Dans cette tourmente, un Français, Jacques Jaujard, sous-directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre, a donné la pleine mesure de son habileté et de son obstination. Au péril de sa vie et sous les bombardements, il a conclu le 3 février 1939 avec le gouvernement républicain ce que l'Histoire retiendra comme l'accord de Figueras permettant aux œuvres d'art espagnoles de traverser la France pour trouver refuge à Genève.

Bientôt commencent les pérégrinations des musées européens à

l'échelle d'un continent tout entier. Ces gigantesques déménagements s'expliquent d'abord par la nécessité d'éloigner les collections des zones de combat. Ainsi, à Paris, la *Vénus de Milo* ou la *Victoire de Samothrace*, partent dans l'ouest et le centre de la France. À Londres, les musées sont évacués vers les mines de charbon du pays de Galles ; à Berlin, le mobilier et les tableaux des châteaux de Potsdam et de Charlottenbourg, dont l'emblématique *Enseigne de Gersaint* de Watteau, échouent dans des mines de sel ; à Leningrad, à l'approche du siège (septembre 1941-janvier 1944), l'Ermitage se replie dans les montagnes de l'Oural. Les collectionneurs privés ou les marchands, notamment juifs, en prévision des spoliations inéluctables des nazis dans les territoires occupés, envoient à l'étranger, en Amérique ou en Suisse, leurs biens les plus précieux.

Le pillage organisé que Hitler et son entourage mettent en place alimente le plus vaste mouvement d'œuvres d'art que l'Europe ait connu depuis les guerres de la Révolution et de l'Empire. Les nazis poursuivent trois objectifs : rassembler dans le Reich les œuvres majeures produites par des artistes germaniques depuis un millénaire ; créer un immense complexe culturel européen à Linz, ville autrichienne où Hitler passa son adolescence ; utiliser les œuvres saisies aux adversaires du régime comme monnaie d'échange.

Ce système présente pour le régime hitlérien un triple avantage :

- culturel, celui de la suprématie de la « Plus Grande Allemagne » ;
- économique, celui de la constitution d'une réserve de valeurs non seulement facilement négociables sur les marchés internationaux mais également indifférentes aux manipulations monétaires et aux dévaluations ;
- politique, car cette réserve devient une monnaie d'échange, arme redoutable entre les mains des négociateurs allemands du futur traité de paix.

Leur politique culturelle fait prévaloir la notion d'« art dégénéré » (*Entartete Kunst*) appliquée aux artistes post-impressionnistes, expressionnistes, cubistes, abstraits tels que Klee, Gris, Dix, Kandinsky ou Kokoschka. Mises au pilori, leurs œuvres font l'objet d'expositions itinérantes infamantes à travers toute l'Allemagne avec pour points d'orgue un gigantesque autodafé de 1 004 tableaux et sculptures, 3 825 dessins et aquarelles le 20 mars 1939 à Berlin, puis, le 30 juin, une vente à la galerie Fischer de Lucerne d'œuvres retirées des musées allemands désormais « purifiés ». Celles-ci sont bradées à des prix absolument dérisoires.

Le dépeçage des collections européennes commence dès l'entrée des nazis à Vienne en 1938 avec la saisie des collections Rothschild et de

celles du prince Schwarzenberg tandis que l'année suivante, la Pologne est mise en coupe réglée avec la mainmise sur les collections Czartoryski (*La Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci) et celles du prince Georges Lubomirski. À la Führerbau de Munich s'entassent des trésors qui, après un premier tri à destination de Linz, seront répartis dans les musées allemands et chez les hauts dignitaires du Reich. Nuremberg se voit ainsi gratifié des bijoux du Saint Empire romain germanique, qui, depuis 1804, étaient conservés à Vienne, et de l'immense retable en bois polychrome de Notre-Dame de Cracovie réalisé par Veit Stoss.

En France, la loyauté des rapports entre le comte Wolff Metternich, responsable de la Commission allemande de protection des œuvres d'art, et Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux, permet d'éviter le pire. L'intégrité des collections publiques françaises sera respectée, excepté celles du musée de l'Armée pillées par l'amiral Lorey. Malgré tout, on ne peut empêcher les transferts forcés des tableaux des musées alsaciens (le retable d'Issenheim de Colmar) et le retour des biens culturels alsaciens avec l'assentiment de Pierre Laval. Les six années de conflit seront en outre émaillées d'accidents majeurs parmi lesquels on notera : en 1941, une tentative de rapt par Joachim von Ribbentrop d'un tableau de François Boucher, *Diane au bain* ; en 1942, l'enlèvement au château de Pau, alors en zone non occupée, du retable de *L'Agneau mystique* que la Belgique a confié à la France dès 1940, acte de piraterie perpétré avec l'autorisation de Laval ; en 1943, une proposition mirifique d'échanges où Berlin fait miroiter aux Français la possibilité d'un retour à Paris de *L'Enseigne de Gersaint* de Watteau, en contrepartie de *L'Autel de Bâle* conservé au musée de Cluny ; en 1944 enfin, une tentative d'enlèvement – heureusement déjouée – de la tapisserie de Bayeux, lors des combats de la libération de Paris.

Au final, si la Direction des Musées nationaux a plutôt bien manœuvré, elle ne peut éviter, en 1941, un échange imposé au plus haut niveau par les gouvernements français et espagnol. Considéré comme non équitable, celui-ci demeurera longtemps dans les milieux artistiques français comme un épisode douloureux des relations franco-espagnoles.

Les collections privées, essentiellement juives, sont victimes d'une véritable hécatombe favorisée par les « lois scélérates » du gouvernement de Vichy. La cicatrice sera si longue à se refermer qu'il faudra attendre juillet 1995 pour que le président de la République, Jacques Chirac, reconnaisse la culpabilité de l'État français pour sa complicité dans la spoliation et l'extermination des Juifs par les Allemands. Longue est la liste des grandes familles dont les biens ont été systématiquement pillés :

Rothschild, David-Weill, Alphonse Kann, Bernheim, Seligmann, Paul Rosenberg. Leur sort variera en fonction de leur valeur artistique ou économique : transfert en Allemagne, échange, vente, voire parfois destruction. Pour autant, d'autres familles non juives verront leurs biens convoités par les Allemands avec la bienveillance de Vichy. L'exemple le plus significatif est certainement celui des tapisseries de la famille de Sèze. Enlevées par l'État français le 14 juillet 1942, elles ne seront restituées que vingt ans plus tard par la V^e République, après quatorze années de batailles judiciaires¹.

Ce pillage systématique est lancé par l'ambassade du Reich à Paris, au lendemain de l'occupation de Paris, avant d'être orchestré, dès l'automne 1940, par l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg für die besetzten Gebiete* (ERR ou commission Rosenberg), émanation du bureau de politique extérieure du parti nazi. Autour de la commission Rosenberg gravitera une myriade de comparses : marchands français ou étrangers, galeries étrangères ou françaises, intermédiaires, indicateurs en tous genres, chasseurs de primes payés en nature avec des tableaux volés. La palme de ces trafics douteux – mais officiels – revient sans doute à la Suisse, devenue plaque tournante de transactions peu reluisantes. L'empressement de certains marchands comme Hans Wendland ou Théodore Fischer de Lucerne à satisfaire les préférences artistiques des chefs nazis – Hitler et Goering – est particulièrement remarquable. Il est vrai que la flambée des prix, sur le marché de l'art, aiguise les convoitises. Des peintures de bouquets de fleurs, de natures mortes de victuailles – antithèse totale des privations et des rationnements quotidiens –, de paysages où s'étale la douceur de vivre impressionniste atteignent des sommes astronomiques. Ainsi, à la vente Georges Viau qui durera du 11 au 14 décembre 1942, le n° 78 du catalogue, *La Vallée de l'Arc et la montagne Sainte-Victoire* – petit tableau de Cézanne : 0,55 m de haut sur 0,46 m de large – sera adjugé 5 millions de francs² !

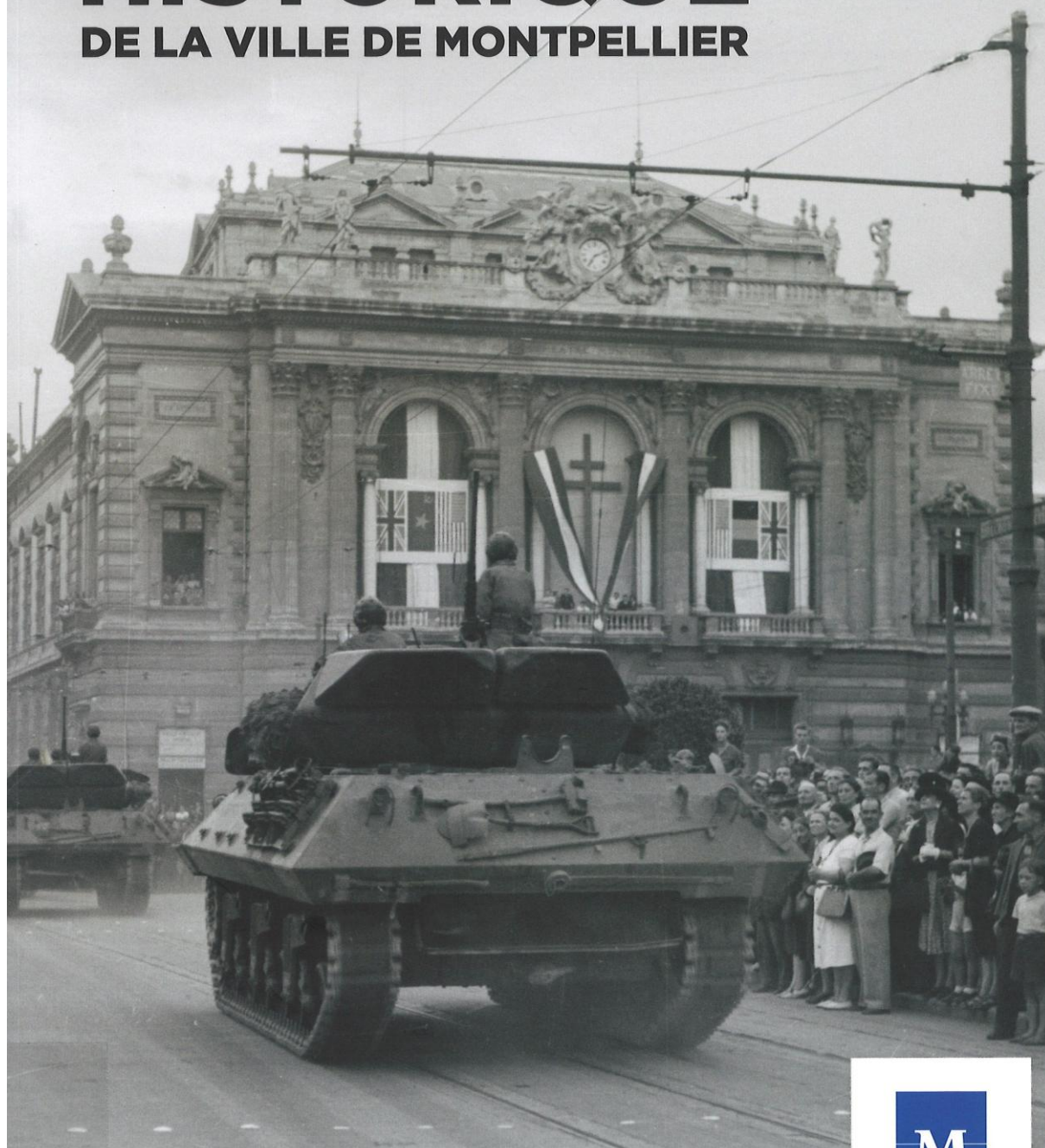
Le 8 mai 1945, lorsque la paix est enfin rétablie, l'Europe n'est plus qu'un monceau de ruines. Rien n'aura été épargné, même le plus sacré : cathédrales, synagogues, temples, basiliques, églises, musées. À Londres, la Tate Gallery a ses verrières pulvérisées, ses toits éventrés, ses salles totalement détruites. Au British Museum, la galerie qui accueillait les sculptures du Parthénon a reçu une bombe incendiaire en 1940. En Italie, deux ensembles décoratifs exceptionnels ont disparu : les fresques de Mantegna en l'église des Ermites à Padoue et les 4 000 m² de fresques de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise. À Berlin, en zone russe, un incendie a ravagé l'intérieur de l'abri bétonné Flakturm Friedrichshain où étaient entreposés tableaux et objets précieux des musées berlinois :

la destruction massive de 417 tableaux (341 de la collection principale et 76 des réserves) restera un fait inédit dans l'histoire de l'art³. Rubens, Van Dyck, Jordaens, Tintoret, Véronèse, Signorelli, Caravage, Zurbarán...

Figureont parmi les innombrables monuments historiques endommagés ou détruits les cathédrales de Canterbury, de Rouen et de Vienne, chef-d'œuvre du gothique d'Europe centrale, les abbayes de Westminster et de Monte Cassino, la collégiale de la Dormition à Kiev, le palais de Peterhof, le Versailles russe, et le palais baroque du Zwinger à Dresde. Sur l'ensemble du territoire national, un recensement effectué par la Direction des Musées de France à la fin des hostilités comptabilisera 160 musées sinistrés, 46 entièrement détruits, 41 dont la reconstruction sera abandonnée⁴. Fleuron de nos musées, le Louvre sort heureusement intact de la guerre. Il n'a pas subi le sort du Prado, de la Tate Gallery ou du British Museum. Le plan d'évacuation des œuvres élaboré avant les hostilités et exécuté dans des circonstances souvent dramatiques a permis de limiter les pertes. Il est tout à l'honneur aussi des Musées nationaux d'avoir pris sous leur protection les collections de ceux que menaçait la folie nazie. On pense immédiatement aux grandes familles juives, les plus exposées, mais on aurait tendance à oublier tous les autres. Ce devoir, Jacques Jaujard le rappellera à l'ensemble des personnels des musées à la fin de l'année 1942 : « Quel magnifique devoir que le nôtre, quel privilège. Tous, quel que soit votre rôle, vous montez la garde autour des chefs-d'œuvre qui appartiennent à la nation. Transmettre ces chefs-d'œuvre aux générations qui nous suivent, tel est le devoir. Dans l'accomplissement de ce devoir, chacun de vous a sa part de mérite⁵. » Le même conclura, alors que le III^e Reich est au faîte de sa puissance : « Il y a des combats qu'il n'est pas déshonorant de perdre. Ce qui est déshonorant, c'est de ne pas les livrer. »

BULLETIN **HISTORIQUE** **DE LA VILLE DE MONTPELLIER**

N° 44 - 2025



3244541

80 ANNIVERSAIRE
LIBÉRATION
DE MONTPELLIER



LE MUSÉE FABRE PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE

« [ma] peau a plus de valeur que toutes les collections ».

L'échange, tendu, est rapporté par le chef du dépôt d'œuvres du musée Fabre à Roquedols le 14 août 1944¹. La veille, un groupe de résistants armés se présente à lui pour réquisitionner les quelques litres d'essence qu'il conserve précieusement afin d'assurer le fonctionnement d'une pompe pour lutter contre un éventuel incendie. Le gardien refuse d'accéder à cette demande en décrivant « les œuvres dont [il a] la charge [...] d'une valeur inestimable » et la nécessité de les protéger du feu. Un maquisard lui répond : sa propre vie n'est-elle pas plus importante ? Tant pour le gardien que pour les combattants, l'enjeu est existentiel dans un contexte de grandes pénuries et alors qu'un nouveau front s'est ouvert dans le sud de la France. Ce dialogue est emblématique d'un questionnement qui résonne encore dans l'actualité du XXI^e siècle : quel intérêt à sauver les œuvres d'art d'un pays, si l'on ne peut d'abord assurer la survie de sa population ? Derrière ce dilemme apparent, les archives des musées durant la Seconde Guerre Mondiale témoignent de la conviction sincère que l'engagement pour la vie, la liberté et pour la sauvegarde artistique, loin de répondre à des intérêts divergents, représentent différentes facettes d'un même combat.

Alors que Montpellier a célébré durant l'été 2024, comme de nombreuses villes de France, les quatre-vingts ans de sa Libération, l'histoire du musée Fabre durant la période 1939-1945 et l'action de ses personnels demeurent assez méconnus. Cette publication propose une première chronologie synthétique de ces événements, des années précédant la guerre jusqu'à la victoire de mai 1945. La recherche s'appuie sur les archives de l'administration des musées nationaux, qui permettent de décrire très précisément le déroulement de l'évacuation des collections. Ce fonds est complété par la correspondance de Maurice Oudot de Dainville (1886-1960), directeur des

archives départementales de l'Hérault à partir de 1925 et conservateur des antiquités et objets d'art². L'activité du musée, au moins jusqu'en novembre 1942, ne se limita cependant pas au sujet des évacuations. Le dynamisme de l'établissement peut être appréhendé grâce aux archives de Pierre Azéma (1891-1967) adjoint au maire de Montpellier en charge des Beaux-Arts durant les mandats de Paul Boulet (1935-1937), puis Jean Zuccarelli (1937-1941), documents aujourd'hui déposés au sein même du musée Fabre. La production scientifique menée pendant les premières années de guerre, l'engagement de travaux d'ampleur et la poursuite d'une politique d'exposition interrompue seulement durant deux années témoignent de la détermination des conservateurs successifs pour affirmer le rôle essentiel l'institution : sauvegarder et transmettre le patrimoine autour duquel les Montpelliérains pourraient se rassembler au lendemain de la Libération.

1938-1940 PRÉPARATIFS DU CONFLIT ET RAYONNEMENT INTERNATIONAL DE LA COLLECTION

Dès le début des années 1930, les professionnels du patrimoine, encore marqués par l'expérience de la Première Guerre Mondiale, commencèrent à anticiper l'éventualité d'un nouveau conflit. Leurs réflexions s'intensifièrent à partir de 1936, alors que la guerre d'Espagne révéla l'ampleur des menaces qui pesaient à nouveau sur les musées et les

monuments³. La direction générale des Beaux-Arts multiplia alors les circulaires et instructions techniques, préparant la « protection » et le « repliement » des collections⁴. En application des consignes diffusées par l'Etat, une première liste d'œuvres prioritaires du musée Fabre fut élaborée dans un document non signé et non daté (fig. 1), sans doute de la main Louis Guigues (1873-1943), sculpteur et ancien directeur de l'école des Beaux-Arts de Montpellier, qui avait repris la direction du musée au mois de septembre 1937⁵ (fig. 2). Cette priorisation fut révisée en octobre 1938 par Joseph Billiet (1886-1957), conservateur adjoint des musées nationaux chargé de l'inspection des musées de Province⁶. Le nombre des peintures placées en première priorité fut réduit à une centaine de numéros, contre cent cinquante dans la première mouture. Entraient dans cette catégorie une très grande partie du fonds nordique du musée, dix tableaux de Delacroix, douze de Courbet, quatre de Bazille dont la *Vue de village*, quatre peintures de Greuze (uniquement ses portraits féminins), deux de François-Xavier Fabre (les portraits d'Alfieri et de la comtesse d'Albany) mais aucun d'Alexandre Cabanel. Treize sculptures furent également désignées comme relevant de la première urgence, parmi lesquelles six œuvres de Houdon, la Muse de Canova, deux bronzes de Barye, ainsi qu'une trentaine de dessins. Pour anticiper l'évacuation, Louis Guigues passa la commande de 92 caisses à un menuisier montpelliérain du nom de Brenoux. Livrées dès le mois de décembre 1938, elles semblent

2. Henri Gilles, « Maurice Oudot de Dainville », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 120, 1962, p. 336-339, en ligne : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1962_num_120_1_460202.

3. AN, 20144792/18 (plan secret du 4 février 1930), cité ainsi que l'influence de la guerre d'Espagne dans l'organisation de la défense française par Arnaud Bertinet, « Les musées français durant la Seconde Guerre mondiale », *Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940-1945*, RAMA (FR) – INHA, 2023 (en ligne : <http://agorha.inha.fr/detail/897>), avec les circulaires diffusées en 1936 (AN, 20144792/4 ; 20144792/1).

4. AD Hérault, 4 T 11, *Instruction sur la protection en cas de guerre des monuments et œuvres d'art dans les départements de l'intérieur*, Jean Zay, Ministre de l'éducation nationale (12 août 1937) ; *Instruction sur le repliement des œuvres d'art*, Jean Zay, Ministre de l'éducation nationale (18 septembre 1938).

5. Il succédait alors à Augustin Privat voir notamment Musée Fabre, fonds Azéma, boîte I, dossier A « Passation de pouvoir Privat/Guigues ».

6. AD Hérault, 4 T 18, « Liste Billet / octobre 1938 ».

1. AN, 20144792/207, Montiton (chef de dépôt), « Rapport sur la visite du 13 août 1944 » (14 août 1944).

MONTPELLIER.	
Musée Fabre.	
Ière Urgence.	
Peintures	
GUIGOU Paul Camille.	Paysage provençal.
BAZILLE Jean Frédéric.	La toilette.
"	La négresse aux pivovines.
"	La vue du village.
"	Nature morte.
RIBERA José di.	Ste Marie l'Égyptienne.
ZURBARAN.	L'ange Gabriel.
"	Ste Agathe.
DE TROY Jean.	Portrait du cardinal de Bonzy.
RIBERA José di.	Tête d'apôtre.
VERONESE Paul.	Le mariage mystique de Ste Catherine.
VANNI Francesco.	L'enfant Jésus porté par les anges.
CALPENEER Pierre de.	Descente de croix.
FARINATI Paolo.	Portrait de vieillard.
CANLASSI Guido.	Jeune martyre.
LE PRIMATICE.	La charité.
GUARDI Francesco.	Le grand canal et le pont du Rialto.
MONTI RUBIANO Giov. da.	La vierge de Bon secours.
BREUGHEL LE VIEUX Peter.	Tête de Lansquenet.
" (copie par Pieter)	II, son fils. - Rixe de paysans.
MENGIS Raphaël.	Portrait du cardinal d'York.
FABRE F.X.	Portrait d'Alfieri. (le meilleur)
"	Portrait de la comtesse d'Albany. (id.)
"	Portrait de Franz II Francken.
RUBENS.	Kermesse.
TENIERS LE JEUNE.	Jeune hollandaise versant à boire.
TER BORCH Gérard.	Le repos du voyageur.
STEEN Jan.	L'enfileuse de perles.
MIERIS le vieux Franz v.	Intérieur d'un cabaret.
OSTADE Adrian van.	Le joueur de luth.
"	Tabagie (l'homme au chapeau blanc.)
TENIERS LE JEUNE.	L'écrivain.
METSU Gabriel.	Le marchand de poisson.
"	La souricière.
DOU Gérard.	Le coup de l'étrier.
WOUWERMAN.	Les ruines du château de Werwede.
CUYP Albert.	Paysage avec une cascade.
RUYSDAEL Jacob van.	Cascade dans un bois de chênes.
S	Comme chantent les vieux, les petits pépient.
STEEN Jan.	

avoir été remises, après plusieurs atermoiements, dans la halle aux bestiaux de Montpellier⁷. Quelques mois plus tard, le sujet de la protection des œuvres d'art en temps de

guerre faisait l'objet d'un numéro spécial de la revue *Museion* de l'Office international des musées, placé sous l'égide la Société des Nations qui s'était vue confier les collections

7. AM Montpellier, NC 1029, voir notamment la lettre de Louis Guigues au maire de Montpellier (28 décembre 1938). L'échange s'interrompt alors que la solution de la halle aux bestiaux est retenue, mais aucun autre document, dans la liasse, n'atteste de la présence effective des caisses. Cette halle fut démolie dans les années 1950.

Fig. 1 – Liste d'évacuation des œuvres du musée Fabre (première priorité), dite « Liste [Joseph] Billiet » (octobre 1938), AD 34, 4 T 18, (cliché Matthieu Fantoni)

Fig. 2 – Portrait de Jacques-Louis Guigues, phototype publié dans *Inauguration du buste de M. Henri Bel, bibliothécaire, le 10 février 1936, Montpellier, Causse, Graille et Castelnau*, 1937. (source Gallica)



des musées nationaux par la jeune république espagnole. Au-delà d'un retour d'expérience sur certains aspects techniques de l'évacuation⁸, la revue rappelait que la fermeture des musées représentait un extrême qu'il fallait à tout prix éviter, en privilégiant l'ouverture au public afin d'assurer la « défense morale⁹ » d'un idéal hérité des Lumières.

Dans cet esprit qui ne portait pas encore le nom de résilience, le musée Fabre poursuivait et intensifia sa politique d'exposition. Déjà remarqué pour ses neuf prêts à l'*Exposition des chefs d'œuvres de l'art français* organisée durant l'exposition internationale de Paris en 1937¹⁰, et alors qu'il venait de fêter le centenaire de la disparition de François-Xavier Fabre¹¹, le musée reçut de la part du directeur du département des peintures du Louvre René Huyghe (1906-1997) la proposition d'organiser une exposition entièrement dédiée à la collection montpelliéraine au musée de l'Orangerie¹². Montée en quelques mois, elle ouvrit ses portes dès le mois de mars 1939, permettant au public parisien et international de découvrir près de deux cents œuvres¹³, dont les deux tableaux de Zurbaran, *Sainte Agathe* et *L'ange Gabriel*, *L'Homme aux rubans noirs* et *La halte de Bohémiens* de Sébastien Bourdon, le *Portrait de Madame Crozat d'Aved*, le *Portrait d'Eugène Leroy* par David, les peintures de Delacroix et de Courbet provenant de la collection Bruyas, *L'Abay-dé de Cabanel*, six peintures de Bazille ainsi qu'une bonne partie des peintures nordiques. Le catalogue de l'exposition, aux notices particulièrement riches et détaillées, fut préfacé par un article de Paul Valéry (fig. 3). Le grand retentissement de l'exposition, dont témoigne une abondante revue de presse, nourrit très rapidement l'idée d'une itinérance à la Kunsthalle de Berne¹⁴. Au début du mois

8. Mais également juridiques, à l'image d'un projet de « convention internationale pour la protection des œuvres d'art et des monuments au cours des conflits armés », *Museion*, III-IV, 47-48, 1939, p. 180-200.

9. E. Foundoukidis, « Introduction », *Museion*, III-IV, 47-48, 1939, p. 10.

10. Paul Vitry, « Les peintures », dans *Bulletin des musées de France*, numéro spécial La part des musées de Province à l'Exposition des chefs d'œuvre de l'art français, 9, août 1937, p. 116 : « Quelques musées de province ont consenti de véritables sacrifices. C'est un effort massif que se sont imposés notamment les musées de Lyon, de Montpellier et de Rouen qui prêtent chacun neuf peintures [...] »

11. *Le baron François-Xavier Fabre, 1766-1837*, cat. exp., Montpellier, musée Fabre, 1937

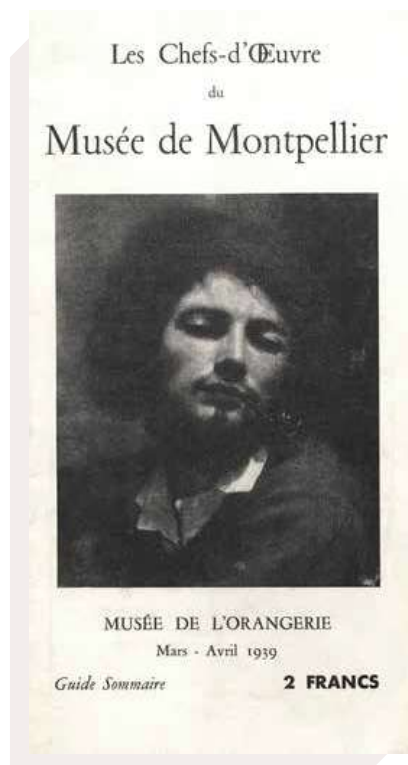
12. Musée Fabre, fonds Azéma, boîte I, dossier A, lettre de Pierre Azéma à René Huyghe (9 novembre 1938), ce document attribue l'idée de l'exposition à Huyghe, cependant ce dernier écrit dans une lettre à Pierre Azéma (25 novembre 1938) « nous sommes enchantés de voir la réalisation de votre projet [...] ». Rappelons que le musée du Petit Palais avait consacré quelques années plus tôt une de ses expositions au musée de Grenoble, *Les chefs-d'œuvre du musée de Grenoble. Hommage au musée de Grenoble à Paul Guillaume* / G. Barnaud, préf. J. Robiquet - Argenteuil : Impr. R. Coulouma, 1935.

13. *Les chefs-d'œuvre du musée de Montpellier* [préface par Paul Valéry], cat. exp. Paris, musée de l'Orangerie, mars - avril 1939, Paris, musée de l'Orangerie, 1939.

14. Musée Fabre, fonds Azéma, boîte I, dossier A, lettre de René Huyghe à Pierre Azéma (18 avril 1939).

Fig. 3 – Couverture du *Guide sommaire de l'exposition Chefs d'œuvre du musée de Montpellier*, Paris, 1939 (Musée Fabre, fonds Azéma).

Fig. 4 – Document publicitaire pour l'itinérance de l'exposition *Chefs d'œuvre du musée de Montpellier*, Berne, 1939 (Musée Fabre, fonds Azéma).



de mai, le marchand d'art franco-suisse Carl Montag (1880-1956), désigné pour organiser cette nouvelle étape, se rendit à Montpellier¹⁵. Cet expert de la peinture moderne, qui collabora par la suite activement avec l'occupant allemand, était considéré à la fin des années

1930 comme un ambassadeur de l'art français, décoré de l'ordre de la Légion d'honneur, il fut même nommé en 1937 « commissaire délégué de la ville de Zurich auprès de la France »¹⁶. L'exposition bernoise ouvrit dès le 15 juin pour se prolonger jusqu'au 24 août 1939¹⁷ (fig. 4).

15. Musée Fabre, fonds Azéma, boîte I, dossier A, lettre de Pierre Azéma à René Huyghe (15 mai 1939) : « Nous avons eu, il y a quelques jours, la visite de M. MONTAG, au sujet de l'exposition du musée de Montpellier à Berne. »

16. Joachim Sieber (trad. Marianne Dautrey) (16/12/2021), « MONTAG Charles/Carl (FR) » in *Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940-1945*, RAMA (FR) - INHA, en ligne : <http://agorha.inha.fr/detail/250>, voir notamment note n°7.

17. *Meisterwerke des Museums in Montpellier*, cat. exp., Berne, Kunsthalle, 15 juin – 24 août 1939, Berne, Kunsthalle, 1939.

Elle s'acheva donc quelques jours avant la déclaration de guerre du 3 septembre, dans un contexte de tension exacerbées. La ville de Zurich accueillait en effet entre les mois de mai et d'octobre 1939 la grande exposition nationale, la *Landi*, qui adopta entre autres thèmes la « défense spirituelle » du pays¹⁸ tandis qu'à Genève, le régime franquiste avait repris la main sur le dépôt des œuvres expédiées quelques mois plus tôt par la République espagnole et organisait l'exposition d'une sélection de 174 chefs-d'œuvre au musée d'art et d'histoire¹⁹.

Devant l'imminence du conflit, huit des œuvres présentées au musée de l'Orangerie avait été soustraites du catalogue de l'étape bernoise pour intégrer un autre projet d'itinérance présentée, a posteriori, comme une stratégie de « défense passive »²⁰ de quatre-vingt chefs d'œuvre du XIX^e siècle provenant de musées français. Elles entamèrent ainsi, à partir de juillet 1939, un long périple. Le *Portrait de Philippe de Joubert* de Jacques Louis David, la *Stratonice* d'Ingres, les *Femmes d'Alger* et le *Portrait d'Alfred Bruyas* de Delacroix, le *Tableau-Solution* de Courbet ou encore un portrait dit de Lord Byron, autrefois attribué à Géricault, furent d'abord exposés à Buenos Aires (été 1939²¹), puis à

Montevideo (avril 1940²²), avant de traverser les États-Unis, de San Francisco (hiver 1940-1941²³), à New York (1941²⁴) puis vers Chicago (printemps 1941²⁵) et enfin à la National Gallery of Art de Washington, où elles restèrent entreposées jusqu'à la fin de la guerre²⁶. Bien qu'éloignées du théâtre de la guerre, les œuvres n'étaient totalement hors de danger, comme le démontre la mésaventure du *Portrait d'Alfred Bruyas* de Delacroix. Lors de sa présentation au musée de Washington, le tableau fut victime d'un coup de feu tiré par un garde armé du musée, qui justifia son geste par une hallucination. Le musée Fabre ne fut informé de l'accident qu'après la guerre, au grand mécontentement de son nouveau directeur²⁷.

1940-1942 LE MUSÉE FABRE EN ZONE SUD

Dès l'annonce de la déclaration de guerre à l'Allemagne, les plans d'évacuation des collections longuement préparés entrèrent en application²⁸. Après la signature de l'armistice de juin 1940, les fonctionnaires français se retrouvèrent placés sous l'autorité du régime de Vichy, quand ils ne furent pas relevés de leurs

18. Andrej Abplanalp, « La Landi 39 », *Blog du National Museum de Zurich*, en ligne : <https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2019/05/la-landi-de-zurich/>.

19. Arturo Colorado Castellary (dir.), *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010 ; voir également Laurent Wolf, « Le sauvetage des trésors du Prado », *Le Temps*, 9 avril 2011 (en ligne).

20. AD Héralut, 4 T 18, lettre de Louis Guigues à Maurice Oudot de Dainville (9 mai 1939).

21. *La Pintura francesa. De David a nuestros dias*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, juillet-août 1939.

22. *La Pintura francesa. De David a nuestros dias*, cat. exp., Montevideo, Salón Nacional de Bellas Artes, avril 1940.

23. *The Painting of France since the French Revolution*, cat. exp., San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, décembre 1940 – janvier 1941.

24. *French painting. From David to Toulouse-Lautrec*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1941.

25. *Masterpieces of French Art*, cat. exp., Chicago, The Art Institute of Chicago, 10 avril – 20 mai 1941.

26. Sur l'organisation de l'événement et les critiques qu'il suscita des deux côtés de l'Atlantique : Victor Claas, « "Les ambassadeurs muets", Usage, exil et tournée des tableaux français aux Amériques (1939-1947) », *La Revue de l'art*, 215, 2022-1, p. 39-51.

27. Musée Fabre, dossier d'œuvre du *Portrait* de Bruyas par Delacroix, lettre du Directeur de l'Association artistique française à Jean Claparède (12 juin 1950) : le courrier informe le directeur du musée Fabre, qui a déjà appris les faits par voie de presse, voir Ibid., courrier de Jean Claparède au Directeur des Musées de France (18 août 1950), « l'on goûterait peut-être ce pittoresque western si l'une des plus illustres toiles de Delacroix n'en avait fait les frais. »

28. AN, 20144792/21 Jacques Jaujard, Directeur des musées nationaux, Rapport de sur l'évacuation des collections (29 janvier 1940), cité par Arnaud Bertinet, *op. cit.*, note 22.

Fig. 5 – Carton d'invitation pour l'exposition *Les Dessins inconnus du Musée Fabre* (Musée Fabre, fonds Azéma).



fonctions²⁹. La situation de Montpellier, située dans la zone sud, était bien différente de Paris. Les œuvres revenues de Berne ou qui étaient demeurées sur les cimaises du musée, furent bien mises en caisse en septembre 1939, mais elles semblent être restées dans des abris aménagés sur place³⁰. Louis Guigues profita l'opportunité de disposer d'un musée fermé au public et dont les collections avaient été décrochées pour mettre en œuvre un projet de rénovation longtemps repoussé. Déjà souhaités par son prédécesseur, qui déplorait le mauvais état des salles et de graves problèmes de sécurité, ces travaux avaient été reconnus nécessaires par l'administration des musées nationaux suite à une inspection des lieux remontant en 1936³¹. Pour mener ce chantier, le directeur du musée fit appel à Marcel Bernard (1894-1981), architecte municipal depuis 1934, formé à l'école des Beaux-Arts de Montpellier et à l'école nationale supérieure des arts décoratifs de Paris³². En septembre 1938, il avait réalisé un voyage d'une semaine en Belgique et aux Pays-Bas pour étudier l'architecture des musées les plus modernes afin d'en tirer des enseignements pour Montpellier³³. Ses travaux ne portèrent que sur deux salles de l'ancien hôtel de Massilian, la salle du Jeu de Paume et la salle des Griffons, dans lesquels l'architecte créa un entresol. Ces modifications s'accompagnèrent d'un raccrochage qui consista à intervenir l'emplacement des collections, entre les espaces occupés depuis 1828 par les œuvres d'art ancien héritées de Fabre, et la galerie dite « des colonnes » construite pour

présenter la collection Bruyas. Entre ces deux espaces, les « Salons Fabre », anciens appartements du premier directeur du musée, avaient été transformés pour accueillir, entre autres, une salle dédiée à Frédéric Bazille³⁴. Le public montpelliérain put découvrir ces modifications le 5 octobre 1940 à l'occasion de la réouverture du musée, plus d'un an après le déclenchement de la guerre, pour le vernissage d'une exposition consacrée à une série de « dessins oubliés » (fig. 5). Décrite dans le journal nationaliste *L'Eclair* comme « la première [exposition] en France depuis l'armistice », « une gloire pour la ville et un exemple pour le pays : une bonne leçon de régionalisme pratique³⁵ », l'événement présenta 284 dessins issus de la collection, dont vingt-cinq œuvres de François-Xavier Fabre, une sélection de feuilles italiennes et nordiques et plus d'une centaine de dessins de la période romantique (fig. 6). Le projet avait été imaginée par Carl Montag, qui s'était réfugié



Fig. 6 – Vue de l'exposition *Dessins inconnus du musée Fabre* publiée dans *L'Eclair*, 6 octobre 1940 (Musée Fabre, fonds Azéma).

au début du conflit à Montpellier pour mener l'étude du fonds d'arts graphiques du musée Fabre, jusqu'alors partiellement publié. Pierre Azéma, dans le discours qui servit de préface au catalogue de l'exposition, ne cacha pas l'ambition de cet événement qui « dans les douloureuses circonstances actuelles [...] montre que nous entendons ne rien négliger d'un vieil et glorieux patrimoine, ne rien laisser perdre ou périr de ce qui constitue notre héritage spirituel et contribue à la splendeur et au rayonnement du nom français³⁶ ». La réception de la presse fut élogieuse, tant en raison de la redécouverte des collections que de la modernisation offerte par les travaux de Marcel Bernard et la scénographie agrémentée « de plantes vertes, de cyprès dont la silhouette élancée produit un effet fort harmonieux. L'éclairage attire en particulier l'attention des visiteurs³⁷ ». Louis Guigues prépara une nouvelle exposition pour l'année 1941, consacrée au centenaire de la naissance du peintre montpelliérain Frédéric Bazille (1841-1870), à l'initiative de l'historien de l'art Gaston Poulain (1903-1973), qui avait publié en 1932 un ouvrage sur l'artiste³⁸. Le projet obtint le soutien de René Huyghe, qui se rappela que « le musée de Montpellier nous avait fort obligeamment envoyé ses chefs-d'œuvre à Paris³⁹ » et accepta de prêter *La Réunion de famille* et *L'Atelier de Bazille* (aujourd'hui conservées par le musée d'Orsay)

29. La situation de l'administration française, notamment l'éviction de Georges Huisman, jusqu'alors directeur des Beaux-Arts, ou Jean Cassou, écarté de la direction du Musée national d'art moderne, est décrite par Arnaud Bertinet, *op. cit.*, « 2. Les musées sous Vichy ».

30. Conformément à une directive de Georges Huisman (17 avril 1939), dont une copie est conservée aux Archives de Montpellier, NC 1029.

31. Musée Fabre, fonds Azéma, boîte I, dossier A, lettre du maire de Montpellier au Directeur des musées nationaux (30 janvier 1937).

32. L'architecte a fait l'objet d'une recherche Clémence Ségalas, Marcel Bernard (1894-1981), mémoire de master 2 sous la direction de Jean-François Pinchon, 2006.

33. Musée Fabre, fonds Azéma, boîte II, dossier D, rapport du voyage d'étude de Marcel Bernard, 1938.

34. Les modifications de l'accrochage sont observables entre les plans datés de 1927 (AM Montpellier, NC 1030) dressés pour une réfection du chauffage du musée, et les plans du projet de Marcel Bernard reproduit par Danièle Catayé, *Le musée Fabre de Montpellier. Histoire d'un édifice*, mémoire de recherche, Université Paul Valéry, 1978 (non publié), 2, documents XXIII-XXXVII (non paginé).

35. Louis Gillet, « 'Première' au musée Fabre à Montpellier. Un lot de dessins oubliés », *L'Eclair*, 5 octobre 1940.

36. Pierre Azéma, préface au catalogue des *Dessins inconnus du musée Fabre*, Montpellier, 1940, p. 8.

37. « Vernissage de l'exposition des dessins oubliés du musée Fabre », *L'Eclair*, 6 octobre 1940.

38. Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, Paris, Renaissance du Livre, 1932.

39. Musée Fabre, fonds Azéma, boîte I, dossier A, copie dactylographiée d'une lettre de René Huyghe à Gaston Poulain (27 janvier 1941).

qui avaient pourtant été mis en caisse et évacuées. L'exposition ouvrit ses portes le 25 mai, quelques semaines après que le musée ait reçu la visite du secrétaire d'Etat à l'Education nationale du régime de Vichy Jérôme Carcopino (1881-1970)⁴⁰. La manifestation dura jusqu'au mois de juin 1941. Un an plus tard, le musée organisa une nouvelle rétrospective consacrée au peintre Max Leenhardt (1853-1941) qui venait alors de disparaître⁴¹. Peu après, Paul Valéry (1871-1945) visita pour la dernière fois les collections montpelliéraines en compagnie de son neveu et de Gaston Poulain, le 3 mai 1942⁴². Le musée conserve les quelques mots qu'il porta sur un livre d'or « Je le revois tout autre. Et lui me voit tout autre⁴³. »

1943-1945 LE TEMPS DE L'EXIL

L'évolution du conflit mondial devait mettre un terme aux projets que la ville de Montpellier était parvenue à faire naître pour le musée Fabre. Le 11 novembre 1942, l'armée allemande franchit la ligne de démarcation pour répondre à l'avancée des Alliés en Afrique du Nord. Dès le lendemain, le musée de Montpellier ferma de nouveau ses portes⁴⁴. Dès le 12 novembre 1942, le conservateur-adjoint du département des peintures du musée du Louvre Germain Bazin (1901-1990) contacta Marcel Bernard, pour l'enjoindre à mettre en caisse « en extrême urgence » les œuvres du musée Fabre⁴⁵. Il lui demanda également de se mettre à la recherche d'un lieu de repli, idéalement au Nord du Tarn.

Le récit des semaines qui suivirent fut résumé à la fin du mois de janvier 1943 dans un compte-rendu adressé à la direction des Beaux-Arts par un nouveau venu, Jean Claparède (1900-1990), qui signe son courrier comme « conservateur-adjoint⁴⁶ » (fig. 7). La santé de Louis Guigues, qui décéda le 4 mars

Fig. 7 – Camille Descossy, *Portrait de Jean Claparède*, vers 1950, collection de la Société archéologique de Montpellier.
(cliché Frédéric Jaulmes)



1943⁴⁷, semble s'être déjà gravement détériorée à la fin de l'année 1942, au point qu'il n'était plus en mesure d'assurer ses fonctions⁴⁸. Dans sa lettre du 12 novembre, Bazin croyait d'ailleurs que son poste était déjà vacant. Les conditions précises de la mobilisation de Claparède dans ce contexte ne sont pas encore déterminées. Fut-il appelé par un tiers, ou Guigues lui-même ? Il est en tout cas probable que les deux hommes se connaissaient. Issu d'une ancienne famille montpelliéraine, Claparède était alors un professeur agrégé d'histoire confirmé⁴⁹, âgé d'une quarantaine d'années, affecté au lycée situé dans l'ancien collège des Jésuites, voisin du musée Fabre. Intervenant également à l'Ecole des Beaux-Arts, il bénéficiait déjà d'une bonne réputation dans les cercles intellectuels de Montpellier. Tout en conservant son premier métier, « les classes » constituèrent un sujet récurrent de sa correspondance, il s'imposa comme un interlocuteur incontournable dans tous les échanges ayant trait à l'évacuation des collections du musée. Dès le lendemain de la fermeture, entre les 13 et 14 novembre, Claparède supervisa le décrochage en s'appuyant sur les conseils de Camille Descossy (1904-1980), directeur l'Ecole des Beaux-Arts. Il suivit la liste des priorités établies en 1938, à certaines exceptions près. Comme il détaille dans son rapport⁵⁰, il ne parvint pas non plus à trouver, dans l'urgence de ses recherches, un dessin au lavis de van Goyen et ne prit pas le

risque de déplacer « la jeune fille aux mains jointes [La prière du matin] de Greuze », fragilisée par une ancienne opération de transposition, ni « l'Adoration des bergers de Rizzi [aujourd'hui attribuée à Giovanni Andrea Coppola] » ou la Nyssia de James Pradier qui furent dans un premier temps conditionnées sur place⁵¹. Pour l'ensemble des autres œuvres de première priorité, la mise en caisse était achevée le 23 novembre pour un départ initialement prévu à partir du 14 décembre 1942.

LE DÉPÔT DE ROQUEDOLS

La destination des caisses n'avait été confirmée que quelques jours plus tôt par l'intermédiaire de Maurice Oudot de Dainville⁵². Il s'agissait du château de Roquedols situé sur le territoire de la commune de Meyrueis (Lozère), dans une étroite vallée éloignée de toute agglomération, à quelques kilomètres au sud des gorges du Tarn. Ce monument fortifié datant du XVI^e siècle appartenait à l'administration des Eaux et Forêts qui l'utilisait pour loger ses inspecteurs lorsqu'ils devaient se rendre dans les environs⁵³. Le site avait été repéré dès le mois d'avril 1939 pour accueillir les collections du musée archéologique de Nîmes⁵⁴ et devint le point de ralliement des collections du musée de Sète et de la bibliothèque de Montpellier. Afin de préparer l'arrivée des œuvres, une visite de repérage fut organisée pour dresser une liste de travaux de

40. Musée Fabre, livre d'or coté 3139478, signature de Jérôme Carcopino (1^{er} mai 1941), non paginé.

41. *Exposition rétrospective des œuvres du peintre Max Leenhardt (1853-1941)*, cat. exp., Montpellier, musée Fabre, février-mars 1942.

42. Gaston Poulain, « Paul Valéry au musée Fabre », *Itinéraires. Chantiers de la jeunesse. Revue mensuelle des chefs du Languedoc*, 12, novembre 1942, p. 25-31. Le récit de cette visite est repris dans Gaston Poulain, *Paul Valéry, tel quel*, Montpellier, La Licorne, 1955 et republié dans Camille Descossy, *Paul Valéry, Regards sur le musée Fabre. Le musée Fabre : une visite privée*, Montpellier, Méridianes, 2012, p. 111-120.

43. Musée Fabre, livre d'or coté 3139478, signature de Paul Valéry (3 mai 1942), non paginé.

44. La date de fermeture du musée Fabre est confirmée par Jean Claparède dans sa lettre du 24 janvier 1943, voir *infra*.

45. AD Hérault, 8 W 63, lettre de Germain Bazin à Marcel Bernard (12 novembre 1939).

46. AD Hérault, 23 W 7, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux sous couvert de Maurice Oudot de Dainville (24 janvier 1943).

47. Musée Fabre, fonds Azéma, boîte I, dossier A, Nécrologie publiée dans la presse du 5 mars 1943.

48. Comme l'explique Jean Claparède dans son rapport du mois de janvier, AD Hérault, 23 W 7, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux (24 janvier 1943), p. 3 : « M. Guigues, Conservateur du musée, [est] empêché par son état de santé... ».

49. Jean Hilaire, « Jean Claparède et la ville intellectuelle montpelliéraine au milieu du XX^e siècle », (s. l., s. d.), p. 1-2 ; Jean Nougaret, « In mémoires : Jean Claparède (1900-1990) », *Etudes Héraultaises*, 1991-1992, p. 167-168.

50. AD Hérault, 23 W 7, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux (24 janvier 1943).

51. *Ibid.*, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux sous couvert de Maurice Oudot de Dainville (24 janvier 1943), p. 2. La Prière du matin fut cependant bien envoyée à Roquedols, car elle apparaît dans un relevé des tableaux nécessitant des travaux de restauration AN, 20144792/207, document non daté « à classer au dossier de Roquedols / dossier restauration », œuvre placée dans la caisse n°52 au numéro 587 (1943 ?).

52. AD Hérault, 23 W 7, lettre de l'inspecteur des forêts de Mende-Est à Maurice Oudot de Dainville (18 novembre 1942).

53. *Ibid.*, lettre de l'inspecteur des forêts de Mende-Est à Maurice Oudot de Dainville (15 décembre 1942).

54. AD Hérault, 4 T 11, lettre de Joseph Bilet à Maurice Oudot de Dainville (17 avril 1939). La mise à disposition du site avait alors déjà été acceptée par l'administration des Eaux et Forêts : AD Hérault, 4 T 11, lettre de la Direction des Eaux et Forêts (signature illisible) à Maurice Oudot de Dainville (19 mai 1939).

Fig. 8 – Joseph Billiet [photographe] ?, vue du château de Roquedols avec la rampe d'accès aménagée pour l'acheminement des œuvres du musée Fabre, AN, 20144792/207. (cliché Matthieu Fantoni)



sécurisation et d'assainissement. Il s'avéra nécessaire de construire « un engin de levage pour hisser les plus lourdes caisses au-dessus d'un perron abrupt⁵⁵ ». Confiés à une équipe locale, les travaux se déroulèrent entre le 11 et le 29 décembre 1942. Marcel Bernard avait initialement projeté la création d'une sapine surplombant l'escalier en fer à cheval du château, mais l'équipe de chantier de Meyrueis simplifia cette installation à long plan très fortement incliné⁵⁶. Ce dispositif est documenté par trois prises de vues photographiques réalisées selon toute vraisemblance en mars 1943⁵⁷ (fig. 8). L'évacuation, retardée par ce chantier, fut planifiée dans les derniers jours du mois de décembre, Claparède ayant défini par avance l'itinéraire pour le convoi, qui devait passer par Lodève et Millau⁵⁸. Il en organisa ensuite la logistique avec le soutien de la société de

déménagement Arnal Bazille. L'entreprise mit à disposition ses tracteurs-remorques, « une de ces voitures avait reçu une modification qui lui permettait de contenir la caisse de grandes dimensions qui renferme les *Baigneuses* de Courbet⁵⁹ ». Le départ du premier convoi eut lieu le 4 janvier 1943, deux autres mouvements furent opérés les 6 et 16 janvier. Claparède décrit précisément les difficultés rencontrées sur chaque trajet, qui durèrent chacun plus de 12 heures et furent réalisés en plein hiver, le mauvais état des routes ayant nécessité de faire tirer un camion par des bœufs⁶⁰. Les transporteurs réussirent néanmoins à acheminer au lieu de repli 86 caisses (46 de peintures, 19 de sculptures, 14 de céramique, six de dessins et une contenant une tapisserie). L'organisation des lieux est connue à la fois grâce aux rapports mensuels adressés par le chef du

Fig. 9 – Carte postale de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert conservée dans le dossier relatif aux évacuations des œuvres du musée Fabre, AN, 20144792/213. (cliché Matthieu Fantoni)



dépôt à Jean Claparède⁶¹ mais également grâce à une série de plans décrivant à la fois le système de protection des lieux contre l'incendie⁶² et le principe de rangement : « les caisses [...] ont été dressées et disposées deux par deux, leurs ouvertures en regard [...] on a adopté un plan échiquier, lequel permet de retirer, s'il le faut, la première caisse sans mettre les autres en mouvement, nécessité à laquelle les gardes étaient réduits jusqu'à ce jour⁶³. »

Outre la question du gardiennage, rapidement résolue par la nomination d'un chef et d'une équipe qui évolua au fil des années⁶⁴, le château de Roquedols demandait toujours de sérieux aménagements. La visite du capitaine des pompiers de la caserne de Montpellier

avait mis en évidence le mauvais état du site et l'estimation de travaux de sécurisation s'élevait à 140 000 francs⁶⁵. Sans doute alerté par cet état des lieux, Joseph Billiet vint inspecter le site en mars 1943 et livra un rapport très critique, tant sur les conditions de conservation offertes par le château que sur la méthode de transport des caisses⁶⁶. L'administration centrale ordonna en conséquence de faire cesser l'envoi d'œuvres à Roquedols et de sélectionner un nouveau lieu de repli pour les éléments restant à évacuer⁶⁷. Claparède se sentit personnellement mis en cause⁶⁸. Il était sans doute encore sous le choc d'un incident survenu quelques semaines plus tôt, alors qu'il avait pris l'initiative de faire décrocher l'*Ange déchu* de Cabanel afin de le mettre en

55. AD Hérault, 23 W 7, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux (24 janvier 1943), p. 3.

56. AN, 20144792/207, lettre de Jean Claparède à Jacques Jaujard (6 mai 1943).

57. *Ibid.*, pièces jointes au rapport de Joseph Billiet (20 mars 1943).

58. AD Hérault, 8 W 63, lettre de Jean Claparède au secrétaire général des Beaux-Arts (8 décembre 1942).

59. AD Hérault, 23 W 7, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux sous couvert de Maurice Oudot de Dainville (24 janvier 1943), p. 2.

60. *Ibid.*, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux sous couvert de Maurice Oudot de Dainville (24 janvier 1943), p. 3.

61. AN, 20144792/207, courriers adressés quasiment sans discontinuité de janvier 1943 au printemps 1945 et compilé dans le rapport « Constitution – organisation – entretien – administration et surveillance du dépôt de Roquedols ».

62. *Ibid.*

63. AN, 20144792/207, lettre de Jean Claparède à Jacques Jaujard (28 juillet 1943).

64. AD Hérault, 23 W 7, lettre de Jean Claparède à l'administration des musées nationaux (30 janvier 1943) et « dossier du personnel » conservé dans le dossier du dépôt de Roquedols, AN, 20144792/207.

65. AD Hérault, 23 W 7, état estimatif établi par Marcel Bernard, architecte de la ville de Montpellier (6 janvier 1943).

66. AD Hérault, 20144792/207, rapport non signé (20 mars 1943).

67. AD Hérault, 23 W 7, lettre du Directeur des musées nationaux à Maurice Oudot de Dainville (10 mars 1943).

68. *Ibid.*, lettre de Jean Claparède au Directeur des musées nationaux (?) (23 mars 1943).



F. BIZETTE

COMITE DES INTELLECTUELS



3226323

34
131



COMITÉS NATIONAUX D'INTELLECTUELS

CATALOGUE
DE LA
PREMIÈRE EXPOSITION
DE LA
LIBÉRATION

SOUS LE HAUT PATRONAGE
DE M. LE COMMISSAIRE
DE LA RÉPUBLIQUE
ET DE M. LE RECTEUR

au Musée Fabre

DU 2 AU 25 DÉCEMBRE 1944

INTRODUCTION

Un matin de Juin 1944, des soldats allemands qui n'avaient plus envie de chanter martelaient de leurs pas une artère de notre ville. La coïncidence de ce qui allait passer et de ce qui, déjà, appartenait à l'avenir, voulut qu'à trois pas du détachement gris vert naquit au même instant le projet d'une Exposition des Artistes Montpelliérains de la Résistance.

Voici réalisé ce dessein vieux de quelques mois. Une pareille manifestation ne peut souffrir en guise d'introduction que le rappel des idées simples et fortes par lesquelles ses organisateurs furent guidés dans les plus mauvais jours.

Et d'abord, l'intime certitude que la France martyre demeurerait vivante. Suivant l'expression de Michelet elle restait le pays de l'espérance. Sa mission n'était pas terminée.

Mission toute civilisatrice et particulièrement dans le domaine de l'Art. Grâce à l'extraordinaire vitalité de notre peuple il n'est pas un siècle de son histoire qui n'ait transmis au suivant la flamme sacrée. Il n'est point d'autre contrée sous

le ciel où chaque époque ait présenté au monde, sous la forme de chefs-d'œuvre, autant de messages de beauté.

L'on se devait de maintenir une aussi parfaite continuité.

C'est pourquoi, le Musée Fabre, encore privé de ses belles collections, mais représentant toujours à Montpellier le symbole de la tradition artistique, était exceptionnellement désigné pour accueillir des œuvres dont la présence vient affirmer la fidélité de leurs auteurs à la leçon constante de notre histoire et leur désir de s'inscrire dans la séculaire permanence de la création française. A ce point de vue, le groupement de leurs ouvrages exige, caractères spécifiques mis à part, d'être considéré comme l'expression émouvante d'une même foi et d'un idéal commun.

Mais il répond à un autre but dont le premier tire, d'ailleurs, sa raison d'être. Il prétend introduire les amis de la peinture et de la sculpture dans un monde bien différent du nôtre. Nos prisonniers, dans leurs camps, n'ont pu rompre leur attente infinie que par les sortilèges de leurs concerts improvisés et de leurs modestes théâtres. Il est des heures où le recours aux beautés de la vie expressive peut seul avoir raison des inquiétudes ou des souffrances quotidiennes. Les artistes

détenteurs des magiques secrets de la palette et du ciseau n'ignorent pas que la société contemporaine, en sa profonde transformation, ne pourra vivre, humainement, sans eux. Ils viennent mettre à la disposition de ceux qui voudront les comprendre les libéralités du goût et de la poésie. Ils joignent à leur message de beauté une promesse de bonheur.

Il serait vain d'enfermer dans une formule les brillants aspects de ce concours de talents, de définir une heureuse diversité qui est, elle aussi, de notre héritage. Il ne saurait être question de rechercher de convenables « étiquettes » ou de déterminer les « courants » qui se dessinent parmi des œuvres dont le mérite saura parler de lui-même.

A côté des vivants, une place a été réservée aux travaux d'un grand artiste récemment disparu, le sculpteur Louis Guigues. Les circonstances n'ont pas permis de rassembler dans cette rétrospective, tout ce qui, de ses ouvrages, figure au delà de nos murs. Réduite au tiers, l'œuvre de Guigues n'en garde pas moins une valeur exemplaire. Sa présence à l'Exposition est en harmonie avec les principes auxquels ont obéi les artistes de notre ville en soumettant leur production récente à l'appréciation du public montpelliérain.

Les organisateurs tiennent à exprimer leur gratitude aux artistes qui ont répondu, nombreux, à leur invitation. Ils remercient également Madame Guigues et les personnalités montpelliéraines qui ont permis la réalisation de la Rétrospective en mettant à leur disposition les œuvres de Louis Guigues.

Jean Claparède.

EXPOSANTS

PEINTURES — PASTELS — AQUARELLES
DESSINS — SCULPTURES
ARTS DÉCORATIFS APPLIQUÉS

**ALLEMAND (Jean), né à Montpellier,
(Hérault), 4, rue d'Alger, Montpellier.**

1. Vieilles maisons (Réalville), (peinture).
2. Une rue à Castelnau (temps gris),
(peinture).
3. Castelnau : le clocher (peinture).
4. Vendargues : Oliviers (peinture).
5. Vendargues : Vue sur le village (peint.).
6. Puéchabon : Le vieux village (peinture).

**ALLIER (Paul), né à Montpellier (Hérault),
5, rue St-Guilhem, Montpellier.**

7. Intérieur de Campagne (peinture).
8. Le Matin (peinture).
9. Le Chemin (peinture).
10. Les Templiers (peinture).
11. Étude (peinture).

ANTELME (Henriette), née à Montpellier
11, Boulevard Berthelot, Montpellier.

- 12. Iris blancs (peinture).
- 13. Lilas blancs (peinture).
- 14. Raisins (peinture).
- 15. Nature morte (peinture).

ARNAVIELHE (Jean), né à Montpellier
2, rue du Petit-St-Jean, Montpellier.

- 16. Une chaise de style Gaulliste.
- 17. Un cendrier moderne.

BERNARD, rue Jean-Jacques-Rousseau,
Montpellier.

- 18. Portrait (peinture).
- 19. Composition (peinture).
- 20. Composition (peinture).
- 21. Paysage (gouache).

BIZETTE (Françoise), née à Lannion,
18, rue Ancien-Courrier, Montpellier.

- 22. Les Alpilles (gouache).
- 23. Le champ rouge (gouache).
- 24. Porte classique à Beaucaire.
- 25. Cournonterral (gouache).
- 26. Château des papes (Avignon), (dessin encre).
- 27. Le promeneur solitaire (dessin encre).

BOISSON (Alfred), Officier Instruction
publique, né à Nîmes (Gard), 3, rue du
Courreau, Montpellier.

- 28. Portrait du Professeur T (peinture).
- 29. Paysage de Provence (peinture).

CABROL.

30. Dessins.

**Mlle CASTANIÉ (José), Sociétaire des
Artistes Français, Tourbes (Hérault).**

31. Nature morte (peinture).

32. Roses (peinture).

**CENTRE DE FORMATION ARTISTIQUE
DE FONT-CARRADE, Montpellier.**

33. Travaux de céramique et de ferronnerie,
exécutés par les élèves du Centre.

**CHANABIER (Marcel), Croix de guerre,
né à Villefranche-du-Périgord (Dord.),
2, rue Édouard-Roche, Montpellier.**

34. Paysage de Castries (Hérault), (peinture).

35. Le « Maset » abandonné (peinture).

36. Crépuscule (peinture).

37. Bords du Lez (peinture).

38. Un coin de Parc (Château d'O), (peint.).

39. Automne au Jardin de l'Esplanade
(peinture).

**COUDERC (Gabriel), né à Sète (Hérault),
30, rue Gambetta, Sète.**

40. Paysage du Lot-et-Garonne (peinture).

41. Les pêches (peinture).

42. Tête d'enfant (peinture).

CRAMAUSSEL (Joséphine), exposante aux Ateliers Français, née à Genève (Suisse), impasse Guillaume-de-Nogaret, Montpellier.

- 43. Petite fille au chien (pastel).
- 44. Le retour du berger (peinture).
- 45. Cornus (Aveyron) (peinture).
4 pièces dans un cadre :
- 46. Paysage neige (peinture).
- 47. Au pâturage (peinture).
- 48. Prades (Pyr. Or.), (peinture).
- 49. La Jungfrau (Alpes Suisses) (peinture).

DARCHE (Jacques), né à Riom, 19, rue de la Saunerie.

- 50. Affiche.
- 51. —
- 52. —
- 53. —

DESCOSSY (Camille), né à Céret, 2, rue de la Préfecture, Montpellier.

- 54. Portrait (peinture).
- 55. L'atelier (peinture).
- 56. Etude (peinture).
- 57. Coquelicots (peinture).
- 58. Paysage (lavis).
- 59. Paysage (sépia).

DEZEUZE (Georges), né à Montpellier, 6, rue St-Vincent-de-Paul, Montpellier.

- 60. Le cruchon de verre (peinture).

- 61. Le seau de vendange (peinture).
- 62. Pic St-Loup (peinture).
- 63. Le goûter des enfants (peinture).
- 64. Vue de Montferrier (peinture).
- 65. Portrait (peinture).

DUPIN (Albert), né à Lodève, 2, Boulevard de la Bouquerie.

- 66. Sculptures.

DURAND (Georges), sculpteur, né à Montpellier, 32, route de Toulouse, Montpellier.

- 67. Souvenir : La libération (statuette plâtre original).
- 68. Douleur : Pour les prisonniers (plaquette, plâtre original).

DUSSOL (Raoul), statuaire, céramiste, peintre, né à Montpellier (Hérault), 6, quai Laffite.

- 69. Général de Gaulle (buste plâtre).
- 70. Franchita Gonzalez-Batlle (buste terre-cuite).

FOUARD (Ernest), Médaille d'or, H. C. au Salon des Artistes Français, né à Montpellier, La Barcarolle, chemin de la Pépinière.

- 71. Fête Nationale au village (peinture).
- 72. Portrait (peinture).
- 73. Après l'orage (peinture).

FRAISSINET (Roger), dessinateur sculpteur, né à Marseille, Saint-Aunès (Hér.).

- 74. Paysanne slave (aquarelle).
- 75. Paysanne slave (aquarelle).
- 76. Panthère à l'affût (sculpture).

FRANCÈS (Mathilde), Sociétaire des Artistes Français, Médaille Société des Arts du Languedoc, née à St-Pons (Hérault), 1, rue des Ateliers, Montpellier.

- 77. Portrait de Mme D. (pastel).
- 78. Portrait de Jean-François G. (pastel).
- 79. Portrait de Mme B. (pastel).
- 80. Portrait de Jean-Louis T. (pastel).
- 81. Portrait de Christian J. (pastel).
- 82. Des roses (peinture).

GARRIGUES (Noël-Joseph), ancien élève de l'Ecole Nationale Supérieure des B.-A. de Paris, Diplômé et Lauréat du Concours de Rome, Officier I. P., Missionnaire dans les États Slaves, né à Die (Drôme), St-Jean-de-Védas (Hérault).

- 83. Fleurs rouges (peinture).
- 84. Les Blés en Bourgogne (peinture).
- 85. Les Meules au couchant (peinture).
- 86. Prague, Vieux Monastère (bois gravé).
- 87. Prague, Le Pont Charles-IV (bois gravé).
- 88. Prague, N.-D. de Tyn (bois gravé).

GAUCHE-DAUMET (Pierre), ferronnier ciseleur, moniteur à Font-Carrade, né à Colombes (Seine), 3 bis, Impasse Barnabé, Montpellier.

89. Ecran à Feu (ferronnerie).

90. Petite grille (fenestron) (ferronnerie).

GENIER (Edith), née à Annecy (Savoie), 11, rue St-Louis.

91. Parc du Château d'O (aquarelle).

92. Mas en Camargue (aquarelle).

93. St-Guilhem le Désert (aquarelle).

94. Village de St-Guilhem (aquarelle).

95. Le Peyrou (aquarelle).

GRAMMONT (Geneviève), Hors Concours au Salon des Artistes-Français, née à Montpellier, 111, avenue de Lodève, Montpellier.

96. Jardin d'hiver (peinture).

97. Espalier (peinture).

98. Chapelle St Pierre (peinture).

99. Bouquet d'arbres (peinture).

100. Village (peinture).

JULIENNE (Simone), née à Brette-les-Pins (Sarthe), 3, place St-Côme. Montpellier.

101. La cuisine (peinture).

102. Paysage (peinture).

103. Le vieux couvent (gouache).

104. Les champs verts (gouache).

105. Lévis-sur-Save.

106. La grande allée (fusain).

**LAFABRIER (Louis), né à Montpellier,
1, rue Fabre, Montpellier.**

- 107. Rendez-vous de chasse (peinture).
- 108. Muguets (peinture).
- 109. Moulin Haute-Loire (peinture).
- 110. Marguerites (peinture).
- 111. Vieille maison (peinture).
- 112. Montferrier (peinture).

**LAMBERT (Raoul), né à Nîmes (Gard),
1, Rue de Sauvages.**

- 113. Paysage (peinture).
- 114. Paysage (peinture).
- 115. Paysage (peinture).
- 116. Paysage (peinture).
- 117. Nu (peinture).
- 118. Fleurs (peinture).

**LARAPIDIE (Fernand), née à Narbonne
(Aude), Castelnau-le-Lez.**

- 119. Homme (portrait).
- 120. Homme (portrait).
- 121. Homme (portrait).
- 122. Jeune fille (portrait).
- 123. « Salomé » (figure):

**LE LOUET (Marcel), Bourse de voyage de
l'Etat, Médaille d'honneur à l'Exposition
Internationale de 1937, né à Tréguier (Cô-
tes-du-Nord), 9, rue d'Alger, Montpellier.**

- 124. Bacchus enfant (plâtre).

- 125. Maternité (Bois de Gayac).
- 126. La petite fille du long-courrier (granit, taille directe).
- 127. Tête d'enfant (plâtre).

**LLORY (Hermine), née à Cahors (Lot),
6, rue de la Merci.**

- 128. Fleurs d'automne (peinture).
- 129. Roses (peinture).
- 130. Fleurs des Champs. (peinture).
- 131. L'Amandier en fleur (peinture).
- 132. Le vieux chemin (peinture).
- 133. Les deux cyprès (peinture).

**MADARTUS (Marc-Antoine), né à Genève
(Suisse), Bellevue, rue Guillaume-de-
Nogaret, (impasse), Montpellier.**

- 134. Les Chrysanthèmes à la Coquille (peint.).
- 135. Les Zinnias dans l'Urne (peinture).
- 136. Roses d'Inde (peinture).
- 137. Zinnias (peinture).

**MILHAU (Jean), 19, rue Durand, Mont-
pellier.**

- 138. Paysage (peinture).
- 139. Paysage (peinture).
- 140. Paysage (peinture).
- 141. Paysage (peinture).
- 142. Paysage (peinture).
- 143. Paysage (peinture).

MORILLÈRE (Roger), moniteur Font-Carrade, né à Castelnau-le-Lez, Poterie de Font-Carrade.

- 144. Vase céladon (grès grand feu).
- 145. Vase boule (grès grand feu).
- 146. Bouteille bleu (feu de moufle).
- 147. Bouteille long col. brune (feu de moufle).
- 148. Bouteille grès brun (feu de moufle).
- 149. Vase aux chimères (feu de moufle).

NIEL (Jeanne), (des Artistes français), née à Gap (Hautes-Alpes), 9, rue Pasteur.

- 150. Tulipes (pastel).
- 151. Zinias (pastel).
- 152. Nuage sur Montpellier (peinture).
- 153. Bords du Lez (peinture).
- 154. Les Pins (peinture).
- 155. St-Geniez (peinture).

PASCAL (René), moniteur à Font-Carrade, né à Paris (Seine), Poterie de Font-Carrade, Montpellier.

- 156. Pont à Carnon (peinture).
- 157. Cruche, 3 anses (faïence).
- 158. Plat mural (faïence).
- 159. Pot (faïence).
- 160. Vase maïs (grès grand feu).
- 161. Bouteille noire (grès grand feu).

PIERRE (Fulcrand), né à Montpellier (Hérault), Rue du Bel-Air, Montpellier.

- 162. Jardin public (peinture).

- 163. La Fenêtre (peinture).
- 164. Femme assise (peinture).
- 165. Nature morte (peinture).
- 166. Le Jardin (peinture).
- 167. Le Repas (peinture).

RICHARME-BOISSEAU (Colette), née à Canton (Chine), La Vignette, Ancien Chemin de la Valette, Montpellier (Hér.).

- 168. Portrait (peinture).
- 169. Paysage Crépuscule (peinture).
- 170. Ciel (peinture).
- 171. Nature morte (peinture).
- 172. Automne (peinture).

RUDEL (Aristide), Lauréat du Salon, né à Montpellier (Hérault), 10, rue Mareschal, Montpellier.

- 173. Liberté, Egalité, Fraternité (esquisse de fresque).
- 174. Fruits (peinture).
- 175. Fruits (peinture).
- 176. Fleurs (peinture).
- 177. Fleurs (peinture).
- 178. Bord de mer (peinture).

RUDEL (Jean), né à Montpellier (Hérault), 10, rue Mareschal, Montpellier.

- 179. 2 études têtes (dessin).
- 180. Prisonniers (dessin).
- 181. St-Guilhem-le-Désert (aquarelle).
- 182. St-Guilhem (aquarelle).
- 183. Esquisse.

SAIGNES-LEVARD (Amélie), née à Prades (Ardèche), rue Colonel-Marchand, Montpellier.

- 184. Paysage (peinture).
- 185. Saint-Etienne (Toulouse), (lavis).
- 186. Rue de Nevers (Paris) (lavis).

TISON-MICHEL (Mad. O.), membre du Salon des Indépendantes, membre de la Société des graveurs à burin, née à Paris (Seine), 2, rue du Petit-St-Jean, Montpellier.

- 187. Masques (peinture).
- 188. Mendy (peinture).
- 189. Cap Gris Nez (peinture).
- 190. Nuages sur la mer du Nord (peinture).
- 191. Environs de la Salvétat-Peyralès (Aveyron) (peinture).
- 192. Vue de Montout (Aveyron) (peinture).

VINCENT (Henri), Société Artistique de l'Hérault, né à Lunel (Hérault), 6, rue des Écoles Laïques, Montpellier.

- 193. Nature morte (2 grives).
- 194. Place St-Ravy (Montpellier).
- 195. Fleurs (Géraniums).
- 196. Les bords du Lez (Matinée d'automne).
- 197. Fleurs (Coquelicots).
- 198. Ma cuisine (Intérieur).

RÉTROSPECTIVE

des Œuvres

LOUIS GUIGUES

NÉ EN 1873 A BESSÈGES

DÉCÉDÉ A MONTPELLIER EN 1943

199. Quatorze œuvres prêtées
par la Ville de Montpellier
et des Collectionneurs
montpelliérains.

IMPRIMERIE
ARISTIDE QUILLET
MONTPELLIER





PRIX
10 frs

EX
3

FRAÎCHEUR
Le match
clim contre
ventilateurs

Pages 12 et 13

L'agenda complet des sorties

Pages 33 à 62



laGazette

3€

NUMÉRO 1987

DU 16 AU

22 JUILLET 2026

DE MONTPELLIER

Les éoliennes en mer, ce n'est pas du vent !

C'est même le bon filon : six éoliennes produisent déjà de l'électricité au large de Leucate (Aude) et de nouveaux projets sont à l'étude sur l'ensemble de notre littoral.

Pages 18 et 19



GUILLAUME BONNEFONT

La SPA aux abois

Page 15



CÉLINE ESCOLANO

Sophie Nayrolles, une avocate made in Aubrac

Pages 20 et 21



CÉLINE ESCOLANO

Musée Fabre : ces tableaux au passé mystérieux

Pages 22 à 24



ROMAIN DESGRAND

EXCLUSIF
Ce qui va changer
aux urgences
du CHU

Page 17



CÉLINE ESCOLANO

R 27953 - 1987 - 3 €



Musée Fabre : la grande enquête sur le passé caché des œuvres

Le musée Fabre achève un travail inédit : retracer la provenance de plus d'un millier d'œuvres de ses collections afin de vérifier qu'elles n'ont pas fait l'objet de pillage, confiscation ou vente forcée pendant la Seconde Guerre mondiale.

On pousse les portes du musée Fabre pour admirer un chef-d'œuvre, s'attarder devant la finesse d'un trait, l'éclat d'une couleur ou la grâce d'une sculpture. Mais derrière chaque œuvre se cache une autre histoire, bien moins visible. À qui appartenait-elle avant d'entrer dans les collections de l'institution montpelliéraine ? Par quelles mains est-elle passée ? Son parcours est-il parfaitement connu ou comporte-t-il encore des zones d'ombre ? Ces questions prennent une résonance particulière lorsqu'elles croisent les années 1933-1945, période durant laquelle des centaines de milliers d'œuvres d'art furent pillées par les nazis, vendues sous la contrainte ou confisquées à leurs propriétaires, notamment des familles juives, à travers l'Europe.

Champ nouveau. Depuis plusieurs années, les musées français sont invités à reprendre le fil de cette histoire en menant des "recherches de provenance" sur leurs collections. Pendant neuf mois, le musée Fabre s'est ainsi lancé dans cette enquête de longue haleine en lien direct avec la M2RS (Mission de recherche et de restitution des biens culturels spoliés entre 1933 et 1945) du ministère de la Culture. Plus d'un millier d'œuvres ont été passées au crible par Albane Drouineau, chercheuse recrutée grâce à une subvention de 30 000 euros accordée par le Service des musées de France, par le biais de la Drac, Direction régionale des affaires culturelles. Une première en Occitanie.

Carnet rare. "C'est un champ nouveau et stimulant", se réjouit Matthieu Fantoni, conservateur chargé de l'art ancien et responsable de l'unité de documentation au musée Fabre. "Beaucoup de biens ont été spoliés, vendus de force, puis réintégrés au marché de l'art pendant la guerre. Le seul moyen de savoir si des œuvres de notre musée sont concernées, c'est de chercher."

L'utilité de ces recherches a encore été illustrée récemment au château de Versailles. Fin 2025, le musée a dû ouvrir une enquête sur un rare carnet d'esquisses du peintre Jacques-Louis David, présent dans ses collections depuis 1951. En cause : un descendant d'une famille spoliée pendant

l'Occupation estime que le bien pourrait avoir appartenu à ses ancêtres. Une hypothèse jugée très probable par le ministère de la Culture. Le musée ignorait jusqu'alors l'histoire de ce carnet, malgré plusieurs éléments troublants dans son parcours, dont une vente anonyme organisée à Munich en pleine guerre. Au musée Fabre, aucun cas avéré de spoliation n'a été mis au jour. En revanche, l'enquête a permis de préciser le parcours des œuvres. "J'ai étudié uniquement les peintures et les sculptures réalisées avant 1945 et acquises par le musée entre 1933 et aujourd'hui", explique Albane Drouineau, qui a terminé sa mission fin juin. "À cela s'ajoutent quelques dessins lorsqu'ils faisaient partie d'un ensemble cohérent."

Indices. En neuf mois, 1 037 œuvres ont été analysées. Pour la chercheuse, tout commence par le dossier de l'œuvre. Chaque pièce conservée au musée possède le sien, soigneusement archivé. On y trouve une fiche d'inventaire, des photographies, des correspondances, parfois des factures ou des documents relatifs à son acquisition. Autant de premiers indices qui permettent de remonter le fil de son histoire.

Matthieu Fantoni est conservateur chargé de l'art ancien au musée Fabre. Aux côtés de la chercheuse Albane Drouineau, il a coordonné neuf mois de recherches pour retracer le parcours de plus de 1 000 œuvres.



Exposées au musée Fabre, L'Inquiète (à droite) de Claude-Marie Dubufe et Madeleine expirant (à gauche) de Nicolas Tassaert figurent parmi les quatre œuvres classées en "probabilité de spoliation". Une vente ou mouvement pendant la Seconde Guerre mondiale est attestée, mais l'absence de documents ne permet pas d'en reconstituer précisément les circonstances ni d'identifier avec certitude le vendeur et l'acquéreur.

© MUSÉE FABRE DE MONTPELLIER
MÉDITERRANÉE MÉTROPOLE -
PHOTOGRAPHIE FRÉDÉRIC JAULMES



Devant le tableau *Jeune fille lisant*, de Georges d'Espagnat, **Albane Drouineau** retrace l'une des enquêtes les plus singulières de sa mission. Le tableau a été acheté par le musée Fabre en 1939 à un marchand d'art polonais, Mieczislas Sierpski. Une lettre de l'époque indiquant que ce dernier était prêt à consentir d'importantes remises sur plusieurs tableaux fait naître le doute : aurait-il pu être victime d'une spoliation ? En croisant les archives, les articles de presse, les registres de recensement et les archives de police, la chercheuse parvient à reconstituer son parcours et à écarter cette hypothèse. Avant sa mission au musée Fabre, Albane Drouineau est notamment passée par l'université Paris Nanterre où elle a obtenu un diplôme spécialisé dans la "recherche de provenance".

Devoir. Selon les cas, Albane Drouineau épiluche aussi des catalogues de vente, consulte des biographies de collectionneurs, explore des bases de données spécialisées et parcourt les archives nationales ou départementales. "Lorsqu'une vente a eu lieu dans la capitale, il faut parfois retrouver son procès-verbal aux Archives de Paris afin d'identifier précisément le vendeur, l'acheteur ou les intermédiaires", explique la chercheuse qui a partagé son temps entre Montpellier et Paris, à la recherche du moindre indice. "La provenance est essentielle. Elle fait partie intégrante de l'histoire de l'art. Comprendre une œuvre, c'est aussi comprendre son parcours. Les œuvres ont traversé les vicissitudes de l'Histoire et il est normal de chercher à savoir ce qui leur est arrivé. Il y a bien sûr un enjeu de recherche scientifique, mais aussi un enjeu de réparation et de justice. Et les musées ont un devoir déontologique : savoir comment les œuvres sont entrées dans leurs collections."

Retourner les toiles. Le travail ne s'arrête pas aux archives. Il se poursuit également au plus près des œuvres. "Comme Albane avait bien avancé, nous sommes passés à une étape que tous les chercheurs ne peuvent pas mettre en place : regarder le dos des tableaux, où se cachent des signes du temps", poursuit Matthieu Fantoni. "Albane a constitué un véritable répertoire des étiquettes, annotations et de tampons qui nous permet aujourd'hui de mieux classer chronologiquement les œuvres et, finalement, de mieux connaître nos collections."

À l'issue de l'enquête, les œuvres ont été classées selon un code couleur, du vert au rouge, en fonction du degré de certitude sur leur provenance. Le rouge correspond à une spoliation avérée. Aucune œuvre n'a été classée dans cette catégorie. En revanche, quatre ont été placées en orange, un niveau baptisé

"probabilité de spoliation", signe que leur parcours mérite encore d'être éclairci. Parmi celles-ci : *L'Inquiète*, huile sur toile peinte vers 1831 par Claude-Marie Dubufe, et le tableau *Madeleine expirant*, réalisé en 1857 par Nicolas Tassaert. "La liste pourrait toutefois évoluer, le rapport de la mission étant en cours d'élaboration. Pour ces toiles classées en orange, cela signifie que nous n'avons pas suffisamment d'informations, mais qu'il existe un point de vigilance, par exemple une vente ou un mouvement de l'œuvre pendant la Seconde Guerre mondiale", explique Matthieu Fantoni.

Archives disparues. Car des pièces manquent parfois au grand puzzle de l'histoire. "Il arrive que nous retrouvions le catalogue d'une vente, mais pas son procès-verbal", explique Albane Drouineau. "Or, c'est ce document qui permet d'identifier précisément le vendeur et l'acheteur d'une œuvre".

C'est notamment le cas de trois toiles passées en vente à Paris entre 1940 et 1944 par l'intermédiaire du commissaire-priseur Étienne Ader. Si les catalogues ont bien été conservés, les procès-verbaux correspondants ont, eux, disparu des Archives de

Paris. Impossible, dans ces conditions, de savoir entre quelles mains les œuvres ont circulé.

"On ne peut pas aller plus loin avec les éléments dont on dispose aujourd'hui", résume la chercheuse. Une frustration, mais pas une impasse définitive. Car en matière de recherche de provenance, un document oublié, un fonds d'archives redécouvert ou un procès-verbal retrouvé peut, des décennies plus tard, relancer toute une enquête. "En recherche, le travail n'est jamais terminé", conclut Albane Drouineau. "On ne sait jamais ce qui peut ressurgir."

Romain Desgrand

Les chiffres de l'enquête



Le musée Fabre conserve un peu plus de 11 400 œuvres dans ses collections. Parmi elles, 41 % sont des dessins, 33 % des objets d'art, 22 % des peintures, 4 % des sculptures.

Pour cette mission de recherche de provenance, Albane Drouineau ne s'est pas intéressée à l'ensemble de ces collections. Son enquête a porté sur les peintures et sculptures réalisées avant 1945 et acquises par le musée depuis 1933, ainsi que sur quelques dessins appartenant à des ensembles cohérents. Les créations contemporaines, comme celles de Pierre Soulages, ont ainsi été écartées d'emblée. Les cinq œuvres classées "MNR" (Musées nationaux Récupération) conservées au musée Fabre (lire page suivante) ont aussi été écartées, leur histoire ayant déjà fait l'objet de recherches par les services de l'État.

Au total, 1 037 œuvres ont été passées au crible en neuf mois. À l'issue de ces recherches, terminées fin juin, 54 % disposent désormais d'une provenance connue, 12 % sont considérées comme probablement non spoliées au regard des connaissances actuelles, 34 % présentent encore une provenance insuffisamment documentée, tandis que quatre œuvres sont classées dans la catégorie "probabilité de spoliation".

ET SI UNE FAMILLE SPOLIÉE RECONNAÎT UNE ŒUVRE ?

Les recherches ne s'arrêtent pas à la publication des résultats. Si une personne estime pouvoir prouver qu'une œuvre conservée dans un musée a été spoliée à sa famille, elle peut se manifester. "Nous l'orienterons vers la Mission de recherche et de restitution des biens culturels spoliés entre 1933 et 1945 (M2RS), qui pourra mener sa propre enquête", explique Matthieu Fantoni, conservateur au musée Fabre.

Si une spoliation est confirmée, le dossier est ensuite transmis à la Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations (CIVS), qui peut recommander une restitution de l'œuvre ou une indemnisation des ayants droit. Une loi-cadre du 22 juillet 2023 facilite la restitution des biens spoliés entrés dans les collections publiques. Auparavant, cette restitution n'était possible qu'au cas par cas avec l'adoption d'une loi spécifique, en vertu du principe d'inaliénabilité des œuvres d'art des musées.

Cinq œuvres "à part" au musée Fabre

En parallèle de sa grande enquête, le musée Fabre conserve cinq œuvres classées MNR, pour "Musées nationaux Récupération". Retrouvés en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, ces tableaux ont été confiés par l'État au musée dans l'attente d'une éventuelle restitution. Leur point commun ? Un parcours bouleversé par la guerre. Mais tous ne racontent pas la même histoire.

Le musée Fabre conserve cinq œuvres au statut particulier. Deux Manet, deux Monet et une *Vierge à l'Enfant* de Scheggia portent le sigle MNR, pour Musées nationaux Récupération. Contrairement à une idée reçue, ces tableaux ne sont pas nécessairement des œuvres spoliées à des familles juives. Certains ont pu l'être, d'autres ont été acquis sur le marché de l'art pendant l'Occupation par des musées ou des dignitaires allemands, dans un contexte marqué par les lois antisémites, les ventes sous contrainte et un marché de l'art profondément bouleversé. Tous ont en revanche été retrouvés en Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale

avant d'être rapatriés en France, sur la base d'indices qui en supposent la provenance. Restés sans propriétaire identifié, ils ont été confiés à la garde des musées nationaux. Plus de quatre-vingts ans après, leur histoire continue d'être étudiée et, si de nouveaux éléments émergent, ils peuvent toujours faire l'objet d'une restitution. Ils n'ont toutefois pas été pris en compte dans le travail de la chercheuse Albane Drouineau, les recherches sur leur provenance ayant déjà été réalisées.

1 *Portrait d'Antonin Proust, d'Édouard Manet*

Cette grande toile représente Antonin Proust, journaliste et premier ministre des Beaux-Arts de la III^e République, un portefeuille souvent considéré comme l'ancêtre du ministre de la Culture. Offert par la veuve de Manet à Antonin Proust après la mort du peintre, le tableau passe ensuite entre les mains de plusieurs collectionneurs. Son parcours présente toutefois des zones d'ombre. On sait qu'en juillet 1943, il est acheté par le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, par l'intermédiaire du marchand d'art Hildebrand Gurlitt, figure majeure et controversée du marché de l'art sous le III^e Reich. En 1942, celui-ci avait été chargé d'acquérir des œuvres en France pour les musées allemands, notamment pour le futur musée de Linz imaginé par Hitler. Gurlitt profite, comme d'autres acheteurs allemands, d'un Reichsmark artificiellement surévalué qui favorise les acquisitions sur le marché de l'art parisien pendant l'Occupation. Retrouvé par les Alliés à la fin de la guerre, le tableau transite par le Central Collecting Point de Baden-Baden avant d'être rapatrié en France, puis déposé au musée Fabre en 1952. Son historique entre 1933 et 1945 demeure toutefois incomplet.

2 *La Vierge à l'Enfant, de Scheggia*

Déposée au musée Fabre en 1954, cette œuvre est aujourd'hui considérée comme assurément non spoliée. Lors de la vente de la succession du collectionneur Charles Perriolla, en 1941 à Paris, elle est achetée 290 000 anciens francs (l'équivalent de 119 500 euros aujourd'hui) par Karl Haberstock, l'un des principaux mar-



chands d'art du régime nazi. Revendue au musée de Linz, elle est mise à l'abri dans la mine de sel autrichienne d'Altaussee à la fin de la guerre, avant d'être retrouvée par les Alliés et rapatriée en France en mai 1946.

3 *Œillets et clématite dans un vase de cristal, d'Édouard Manet*

C'est le dernier "MNR" à avoir rejoint le musée Fabre en 2023. Acquis en 1941 pour la collection personnelle du ministre nazi Joachim von Ribbentrop, ce tableau est aujourd'hui considéré comme probablement non spolié.

4 *Jardin en fleurs, à Sainte-Adresse, de Claude Monet*

Achetée par une marchande d'art munichoise 375 000 anciens francs en 1941 (soit l'équivalent d'environ 154 500 euros aujourd'hui, en tenant compte de l'inflation), cette toile présente aussi des lacunes dans son historique durant la période de l'Occupation. Lors de la débâcle allemande, elle est mise à l'abri dans un château au nord de Munich avant d'être récupérée par les Alliés. Elle est rapatriée en France en décembre 1948.

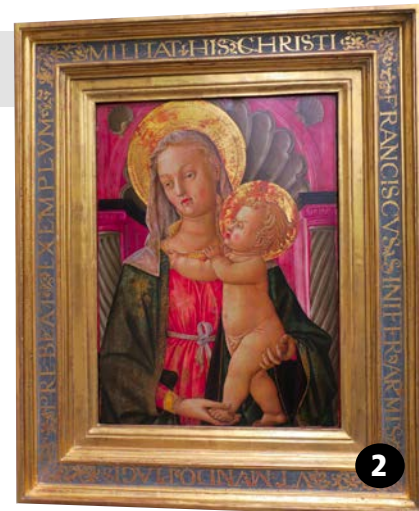


et 1945. Tout comme le *Jardin en fleurs*, à Sainte-Adresse (lire ci-dessus), il est actuellement prêté au MuMa du Havre dans le cadre d'une exposition sur Monet et sera de retour au musée Fabre cet automne.

5 *Trophée de chasse, de Claude Monet*

Passé par un musée allemand pendant la guerre, ce Monet fait partie des œuvres dont la provenance reste incomplète entre 1933

© RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX GRAND PALAIS.
© MUSÉE D'ORSAY. © CENTRE DE RECHERCHE ET DE RESTAURATION DES MUSÉES DE FRANCE



© MUSÉE DU LOUVRE. © MONTPELLIER, MUSÉE FABRE, JAUQUES F. © CENTRE DE RECHERCHE ET DE RESTAURATION DES MUSÉES DE FRANCE



© MUSÉE D'ORSAY-DIST.RMN GRAND PALAIS/PATRICE SCHMIDT



© RMN GRAND PALAIS © MUSÉE DU LOUVRE, DÉPARTEMENT DES PEINTURES, CHÂTEL-ROUSSEAU CHARLOTTE

EN CHIFFRES

- On estime qu'environ **100 000 œuvres** ont été spoliées en France sous l'Occupation par pillage, vol, confiscation ou encore vente forcée.

- 60 000 objets d'art** sont rapatriés en France à la fin de la Seconde Guerre mondiale, après avoir été retrouvés par les Alliés dans les Collecting Points, où les nazis avaient entreposé des milliers d'œuvres pour les soustraire aux bombardements.

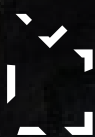
- Parmi ces objets rapatriés, environ **45 000 œuvres** retrouvent rapidement leur propriétaire ou leurs ayants droit.

- 15 000** restent sans propriétaire identifié.

- Environ **2 200** de ces œuvres sont jugées d'un intérêt artistique majeur et confiées aux musées nationaux. Elles reçoivent le statut MNR (Musées nationaux Récupération). Elles restent la propriété de l'État et peuvent être restituées à tout moment si des ayants droit sont identifiés. Les cinq MNR du musée Fabre sont des dépôts prêtés par le Louvre ou le musée d'Orsay, depuis plus de 70 ans pour certains. Aucun retour n'est prévu.

- Les 13 000 œuvres restantes**, considérées comme présentant un intérêt patrimonial moindre, sont vendues par l'État afin d'indemniser les victimes de guerre.



musée  fabre
montpellier 3M

UNE OEUVRE CLASSÉE M.N.R

« Musées nationaux récupération »

Édouard Manet, *Portrait d'Antonin Proust*, vers 1881

Fiche pédagogique

UNE OEUVRE CLASSEE M.N.R

Fiche pédagogique

MANET Edouard (1832-1883)
Portrait d'Antonin Proust, 1881
Huile sur toile, 183 x 110.5 cm
Oeuvre récupérée par les alliés en 1945, MNR 135,
Dépôt de l'Etat, 1952



> Niveau cible / Cycle

A partir du cycle 4

> Contacts enseignants

Frédérique Duvernois : frederique.duvernois@ac-montpellier.fr

> Discipline

Histoire-géographie

> Sommaire

Introduction	3
Un tableau témoin de la politique d'acquisition de l'Allemagne nazie	4
Un tableau témoin du travail de la Commission de Récupération artistique.....	5
Un tableau témoin de la création du statut M.N.R.....	5
Un tableau témoin de la politique d'enrichissement des collections du musée Fabre.....	6
Un tableau témoin du nouveau regard porté sur le mémoire des oeuvres M.N.R.....	6
Les autres tableaux M.N.R exposés au musée Fabre.....	7
Proposition pédagogique.....	8
Bibliographie et sitographie, ouvrages jeunesse	9

> Notions abordées

- La Seconde Guerre mondiale
- La spoliation
- La restitution des biens culturels

> INTRODUCTION

Près de deux mille œuvres d'art en France portent le sigle MNR sur leur cartel. Elles font partie des œuvres récupérées en Allemagne puis renvoyées en France sur la foi d'indices qui en supposaient la provenance. Quand aucun propriétaire ne s'est manifesté, elles ont été confiées à la garde des musées nationaux avec obligation de médiation et de valorisation.

Le Portrait d'Antonin Proust témoigne dans son parcours répertorié mais aussi dans ses zones d'ombre, du destin des œuvres d'art, au cours de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que de sa mémoire.

L'enseignant pourra s'appuyer sur cet exemple afin de construire une réflexion sur la notion de spoliation pendant l'Occupation qui désigne les transactions d'apparence légale mises en œuvre dans le cadre de la législation établie par le régime nazi ou, en France, le régime de Vichy. Terme qui renvoie également aux diverses modalités employées pour s'approprier des biens : pillage, vol, confiscation et vente par les autorités de Vichy dans le cadre des politiques « d'aryanisation » et des mesures d'administration provisoire, vente forcée etc.

Il est possible de prolonger cette étude par l'examen d'un exemple contemporain de restitution d'un tableau à ses légitimes propriétaires dont les étapes sont exposées dans le podcast « A la trace » par exemple. Pour rappel, sept œuvres ont été rendues en 2023, plus de soixante ans après leur spoliation.



Etiquette au revers du tableau portant la mention WRM ou Wallraf-Richartz-Museum de Cologne et son numéro d'inventaire N°2697

> Ce que l'on sait de l'histoire de ce tableau. D'après la base Rose Valland (MNR Jeu de Paume) consultable sur le site du ministère de la Culture.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00135>

Donné par Mme Manet à Antonin Proust après la mort du peintre, le tableau circule de collectionneur en collectionneur. En 1928, il figure au catalogue d'Alfred Gold, marchand berlinois.

Mais en l'état des recherches actuelles, l'historique est incomplet entre 1933 et 1945. En juillet 1943, il est inscrit à l'inventaire du Wallraf-Richartz-Museum de Cologne (inv. WRM 2697) après une acquisition réalisée par l'intermédiaire du marchand d'art Hildebrand Gurlitt de Dresde pour 3 300 000 F. (165 000 RM). Achat effectué auprès de Nicolas Makeev pour le compte de l'armateur et collectionneur norvégien, Jorgen Breder Stang. Le tableau est exporté en Allemagne en novembre 1943. À la fin de la guerre, le Central Collecting Point de Baden-Baden l'enregistre et le restitue à la France. Un arrêté du 16 mai 1951 l'attribue aux Musées nationaux. Il est déposé au Musée Fabre en 1952.

On note donc :

- Une vente à un Musée allemand, au cours de la guerre,
- Un enregistrement au Collecting Point de Baden Baden à l'issue du conflit, qui le restitue à la France,
- Une attribution aux Musées Nationaux en 1951 sous le statut de MNR
- Un dépôt au Musée Fabre en 1952

> UN TABLEAU TÉMOIN DE LA POLITIQUE D'ACQUISITION DE L'ALLEMAGNE NAZIE

L'historique du Portrait d'Antonin Proust acquis par le musée de Cologne en 1943 est partagé par de nombreux tableaux de la catégorie MNR : 530 proviennent d'acquisitions effectuées en France par les Musées du Reich sur les 1 000 recensés.

L'Occupation permet à de nombreux musées allemands mais aussi à des dignitaires du régime nazi ou à des particuliers de procéder à d'importantes acquisitions sur le marché de l'art parisien en tirant profit d'un Reichsmark surévalué. Celui-ci est fixé à 20 francs pour 1 mark alors que le cours réel était de 10 francs en juin 1940. Ils y trouvent aussi une offre exceptionnelle proposée sur un marché désormais fermé au monde anglo-saxon et où l'investissement dans l'Art apparaît comme fiable dans ces temps mouvementés. C'est une véritable « euphorie » qui touche tous les circuits traditionnels de transfert des œuvres d'art : ateliers, galeries et maisons de vente aux enchères publiques. On estime que plus de deux millions d'objets transitent sur le marché de l'art parisien entre 1941 et 1942.

Les enquêtes menées après-guerre ont bien établi les relations d'affaires commerciales des marchands et galeristes avec les occupants mais les efforts pour renseigner la provenance des œuvres se sont révélées très souvent infructueux. Le contexte de la vente forcée ou de la cession opérée dans un contexte de contraintes liées aux lois raciales est difficilement décelable. Cependant, l'historienne Emmanuelle Polack dont la thèse porte sur ce sujet, n'hésite pas à l'affirmer : « Ce marché de l'art en état de surchauffe participe d'un véritable cynisme de la part des autorités françaises. L'afflux de marchandises dont il bénéficie vient en partie des confiscations des œuvres d'art appartenant aux familles juives. Cette politique de confiscation s'inscrit, on le sait, dans un continuum allant de la stigmatisation à la déportation ».*

Il est certain que le musée de Cologne a effectué de nombreux achats en France et aux Pays-Bas en vue de constituer une collection d'œuvres du XIX^e très prisées sous le nazisme, pour un nouveau musée consacré à l'Art moderne. Il passe par l'intermédiaire du marchand Hildebrand Gurlitt de Dresde, figure controversée du marché de l'Art de cette période. Il est identifié comme l'un des quatre marchands de la commission de liquidation des œuvres considérées comme « dégénérées » exposées lors de l'exposition « Entartete Kunst » de Munich en 1937. En 1942, Gurlitt est désigné comme acheteur officiel à Paris pour un musée que Hitler a décidé de créer à Linz. A ce titre, Gurlitt aurait acheté en France, pour au moins 400 ou 500 millions de francs, des objets d'art qu'il destine aux musées allemands dont il a obtenu l'accord après leur avoir soumis les photographies des œuvres en vente sur le marché parisien.

*Article « Une exposition documente la réalité du marché de l'Art sous l'Occupation » publié le 18/03/2019 sur le site Culture.gouv, en référence à l'exposition «Le marché de l'Art sous l'Occupation, 1940-1944» au Mémorial de la Shoah de mars à novembre 2019.

<https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Une-exposition-documente-la-realite-du-marche-de-l-art-sous-l-Occupation>

UN TABLEAU TÉMOIN DU TRAVAIL DE LA COMMISSION DE RÉCUPÉRATION ARTISTIQUE

Dès la chute du Reich, les acquisitions des musées allemands ont fait l'objet d'une attention particulière. Les œuvres d'art dites de « qualité musée » représentaient un enjeu important dans la perspective de futures réparations allemandes pour les dommages causés au patrimoine national.

Quatre Collecting Point organisés par les Alliés – à Baden-Baden en zone française où transite Le portrait d'Antonin Proust, mais aussi à Düsseldorf en zone britannique ou à Munich et Wiesbaden en zone américaine – rassemblent des objets provenant aussi bien de spoliations auprès des grands collectionneurs et galeristes juifs que des œuvres acquises par des institutions ou des particuliers car on considère que ces achats ont contribué à l'appauvrissement des territoires occupés.

Pour établir la provenance des œuvres le musée de Cologne comme une trentaine de musées allemands et autrichiens, ont l'obligation de transmettre aux Alliés, les inventaires, les dossiers administratifs ainsi qu'une liste des acquisitions réalisées dans les pays occupés. Les informations réunies mettent en évidence l'importance des achats effectués à Paris sous l'Occupation et le rôle actif de certaines galeries parisiennes qui ont été condamnées, ensuite, pour profits illicites.

La restitution des œuvres d'art est considérée en France comme un élément du dossier des réparations dues par l'Allemagne. La spécificité des problèmes posés par l'identification des biens culturels conduit à la création d'une Commission de Récupération Artistique dès l'automne 1944, où les Musées Nationaux jouent un rôle central. En 1950, la Commission décompte 61 233 objets restitués à la France. Pour sa part, le musée de Cologne a rendu à la France 21 tableaux dont le Portrait d'Antonin Proust et 5 sculptures, mais également 18 tableaux aux Pays-Bas. La plupart relèvent désormais du statut MNR.

UN TABLEAU TÉMOIN DE LA CRÉATION DU STATUT M.N.R

Par la publication d'un Répertoire des biens spoliés, consacré aux œuvres d'art et par l'instruction de 2289 dossiers de réclamations dont un certain nombre fût rejeté faute de preuves de propriétés suffisantes, la Commission de Récupération Artistique a contribué à reconstituer des collections particulières comme celle des Rothschild et à soutenir les efforts des marchands et des galeristes pour rétablir leur outil de travail. Cependant 16 000 objets n'ont pu être restitués lorsque les travaux de la Commission s'achèvent à la fin de 1949. 2 000 d'entre eux sont alors remis à la garde des Musées Nationaux sur les critères suivants : « Les tableaux de haute qualité, dignes du Louvre, puis les œuvres de maîtres secondaires mais signées et datées ou les œuvres curieuses et rares destinées aux salles d'étude du Louvre et à ses réserves. Ensuite, un certain nombre de tableaux ont été envisagés dans l'intention de les proposer aux musées historiques. La province a fait aussi l'un des soucis particuliers de ce classement. » Procès-verbal de la séance du 20 décembre 1949.

Les œuvres sélectionnées comme Le Portrait d'Antonin Proust ont été confiées aux Musées nationaux et enregistrées sur des inventaires spéciaux dits de la récupération et désignés désormais par le sigle MNR. Il est également prévu, une exposition de ces œuvres au Musée National de Compiègne, de 1950 à 1954. Mais rien n'est tranché sur un délai de prescription des réclamations par d'éventuels propriétaires ou ayants droit. C'est encore le cas aujourd'hui.

Rose Valland, en uniforme, secrétaire de la Commission de Récupération Artistique, en train d'examiner un tableau, probablement, au Collecting Point de Wiesbaden en Allemagne, 1946. © Archives ministère des Affaires Étrangères (MAE, récupération artistique[209SUP] /1025



UN TABLEAU TÉMOIN DE LA POLITIQUE D'ENRICHISSEMENT DES COLLECTIONS DU MUSÉE FABRE

La lecture des extraits de la correspondance entre le Directeur des Musées de France et le conservateur du Musée Fabre, Jean Claparède, montre combien les œuvres récupérées peuvent être perçues comme une opportunité d'accroissement des collections du Musée, indépendamment de toute considération sur leur origine.

17/05/ 1950, lettre du Directeur des Musées de France à Monsieur Claparède, conservateur du Musée Fabre à Montpellier

«J'ai pris bonne note des indications que vous avez bien voulu me donner sur les lacunes du Musée Fabre et sur l'orientation la plus désirable sur son accroissement et je ne manquerai pas d'en tenir le plus grand compte lors de la répartition des oeuvres de la Récupération Artistique entre les musées de province.Mais, je ne vous cacherai pas que cette opération va nous demander un certain délai en raison précisément des délicats problèmes que posent pour chaque ville la nature des collections et les lacunes inévitables pour certaines écoles ou époques ...».

24/05/1952, lettre du Directeur des Musées de France à Monsieur Claparède, conservateur au Musée Fabre.

«Je ne manquerai pas de tenir le plus grand compte de vos desiderata en ce qui concerne l'attribution des oeuvres de la récupération et vous demanderai certainement de venir à Paris dans le courant de l'été prochain pour procéder au choix définitif des toiles destinées au Musée Fabre».

4/11/1952, lettre du Directeur des Musées de France à Monsieur le Conservateur du Musée Fabre.

«J'ai l'honneur de vous faire connaître que le Portrait d'Antonin Proust par Manet, provenant de la Récupération artistique et qui a été attribué à votre Musée, vous a été expédié ...».

UN TABLEAU TÉMOIN DU NOUVEAU REGARD PORTÉ SUR LA MÉMOIRE DES OEUVRES M.N.R

A propos du Portrait d'Antonin Proust, tout curieux peut consulter la fiche de l'œuvre sur la base de données MNR en ligne sur le site du ministère de la Culture et objet d'actualisation régulière. Les références documentaires qui tracent le tableau pendant la guerre sont précises et renvoient aux fonds d'archives consultés. Toutefois, il y est mentionné que « l'historique est incomplet entre 1933 et 1945, en l'état des recherches actuelles » comme pour 1765 autres œuvres classées MNR.

Cette visibilité accrue des œuvres MNR dans les Musées, leur documentation actualisée est le résultat des recommandations émises par la Commission Mattéoli ou Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, créée en 1997. Elle a conduit les Musées de France à reprendre des recherches sur les biens culturels en réponse au constat du Rapport général publié en 2000 par la même mission : « Les musées de France n'ont pas poursuivi avec la détermination montrée dans les années 1945-1950 pour la restitution des 45 000 objets, les recherches en propriété des 2 000 œuvres et objets d'art qui lui ont été confiés. ». (p.168 du rapport)

Les recherches menées sur les 2000 œuvres MNR de la Mission Mattéoli ont été déterminées par l'objectif de ses travaux : l'étude des processus de la spoliation et de son ampleur. L'ensemble du corpus a été ainsi réexaminé, 200 objets ont été identifiés comme « spoliés de façon certaine ». Au 18 avril 2023, on compte 2039 objets MNR conservés dans les institutions publiques. Tous les MNR n'étant pas des biens spoliés, ils ne sont donc pas tous restituables.

LES AUTRES TABLEAUX M.N.R. DU MUSÉE FABRE

Historique d'après la Base Rose Valland

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00278>

Oeuvre assurément non spoliée.

Le panneau fait partie de la collection Perriollat à Paris ; il est présenté lors de la vente de la succession Charles Perriollat, qui se tient à l'Hôtel Drouot à Paris, les 17 et 18 novembre 1941. Le panneau est acquis par Karl Haberstock pour 261 000 F ; le panneau est revendu 45 000 RM au musée de Linz.

Lors de la débâcle allemande il est mis à l'abri à Alt Aussee. Il est transporté au Central Collecting Point de Munich le 17 juillet 1945. Le panneau est rapatrié vers la France le 23 mai 1946, à destination de la commission de récupération artistique ; il est retenu lors de la quatrième commission de choix des œuvres de la récupération artistique le 21 décembre 1949.

Le panneau est attribué au musée du Louvre par l'Office des Biens et Intérêts Privés en 1950, puis déposé au musée Fabre de Montpellier en 1954, et ensuite « pour une durée de trois ans renouvelable » (échange Campana) en 1977.



SER GIOVANNI Giovanni dit Scheggia (1406-1486) *La Vierge à l'enfant*, vers 1440-1450, Tempéra et or estompé sur bois
56.05 x 42 cm, Montpellier, musée Fabre, Inv. D79.1.1. Œuvre récupérée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, déposée le 1er septembre 1954 par le ministère de l'Éducation nationale au Musée Fabre, en attente de sa restitution à ses légitimes propriétaires, MNR 278

Historique d'après la base Rose Valland

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00213>

Oeuvre dont l'historique est incomplet entre 1933 et 1945, en l'état des recherches actuelles.

Collection M. et Mme Jean Bayeux, Quincampoix (Seine-Maritime) d'après le catalogue d'exposition de 1937, Paris « Chefs d'œuvres de l'Art français ».

Le tableau appartient à Raphaël Gérard, marchand d'art à Paris ; il est acheté 250 000 F à Raphaël Gérard le 22 mars 1941 par le Kaiser-Wilhelm Museum de Krefeld.

Le tableau est acheminé à la fin de la Seconde Guerre mondiale au château de Dyck. Le tableau est rapatrié de Düsseldorf vers la France le 26 février 1948, pour la commission de récupération artistique ; il est retenu lors de la quatrième commission de choix des œuvres de la récupération artistique du 21 décembre 1949, puis attribué au musée du Louvre par l'Office des Biens et Intérêts Privés en 1951. Il est conservé au Jeu de Paume en 1950, confié à la garde du musée d'Orsay en 1986, puis déposé au musée de Fabre de Montpellier en 2006.



MONET Claude (1840 — 1926), *Trophée de chasse*, 1862, Huile sur toile
104 x 75 cm, Œuvre récupérée par les Alliés en 1945, Montpellier, musée Fabre, MNR 213

Historique d'après la base Rose Valland

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00216>

Oeuvre dont l'historique est incomplet entre 1933 et 1945, en l'état des recherches actuelles.

Il est acheté 375 000 F au marchand parisien Raphaël Gérard en septembre 1941 par Mme Marie Gillhausen, marchande à Munich. Lors de la débâcle allemande, il est mis à l'abri dans le château du comte von Holnstein à Thalhausen près de Freising, au nord de Munich.

Il est transporté le 22 janvier 1946 au Central Collecting Point de Munich d'où il est rapatrié vers la France le 3 décembre 1948. Le tableau est attribué au musée du Louvre par l'Office des Biens et Intérêts Privés en 1950, transféré au Jeu de Paume en 1950, puis au musée d'Orsay en 1986. Il est mis en dépôt au musée Fabre de Montpellier depuis 2006.



MONET Claude (1840 – 1826)

Jardin en fleurs, à Sainte Adresse, huile sur toile, 65 x 54.5 cm

Œuvre récupérée par les Alliés en 1945, Montpellier, musée Fabre, MNR 216

PROPOSITION PÉDAGOGIQUE

Si les tableaux MNR du Musée Fabre sont des témoins de cette histoire partagée par les 2000 œuvres classées MNR, l'enseignant pourra s'appuyer sur les deux sources suivantes pour retracer avec précision le destin des œuvres d'Art sous l'Occupation, entre spoliation et restitution.

Podcast « A la trace — Histoires d'œuvres spoliées pendant la période nazie »

Produit par la Mission de recherche et de restitution des biens culturels spoliés entre 1933 et 1945 du ministère de la Culture, six épisodes d'une vingtaine de minutes, l'auditeur remonte le fil de ces œuvres spoliées à Paris ou ailleurs dont il a fallu identifier et retrouver les propriétaires. Chaque épisode permet d'entendre la voix des descendants des propriétaires spoliés ou de ceux qui ont participé à l'enquête, chercheurs de provenance ou représentants de musée qui conservaient ces œuvres.

<https://podcast.ausha.co/a-la-trace>

Dans le même esprit, le Musée des Beaux-Arts d'Angers a produit une série BD numérique autour des œuvres spoliées dites MNR « Le portrait d'Esther », projet transmedia à destination des 15-18 ans.

<http://portrait-esther.fr/>

LOI DU 22 JUILLET 2023

La loi du 22 juillet relative à la restitution des biens culturels ayant fait l'objet de spoliations dans le contexte des persécutions antisémites perpétrées entre 1933 et 1945, s'inscrit dans la volonté de simplifier le régime de sortie des biens culturels des collections publiques lorsque leur incorporation résulte de spoliations.

Cette loi crée dans le code du patrimoine (art. L.115-2) une dérogation au principe d'inaliénabilité des collections publiques,

> Indications bibliographiques et sitographiques

Catalogue d'exposition, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme (23 juin–28 septembre 2008), *À qui appartenaient ces tableaux ? La politique de recherche de provenance de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la seconde guerre mondiale*, Isabelle le Masne de Chermont et Laurence Sigal-Klagsbald (dir.), Paris, Edition RMN, 2008.

FELICIANO HECTOR, *Le musée disparu — Enquête sur le pillage d'œuvre d'art en France par les nazis*, Paris, Edition Gallimard.

POLLACK Emmanuelle, *Le marché de l'art sous l'Occupation, 1940–1944*, Edition Taillandier, 2021.

- Sur le même sujet, on consultera la présentation de l'exposition Le marché de l'Art sous l'Occupation, 1940–1944, du Mémorial de la Shoah, tenue de mars à novembre 2019.

<https://expo-marche-art.memorialdelashoah.org/expositions.html>

- On écouterait la série de séminaires organisée par l'INHA autour du « Patrimoine spolié » :

https://www.youtube.com/playlist?list=PLs18NWzVv6T1Vs_eafbgQS3UzDcF7HI0Q

- Sur le site du ministère de la Culture, Culture.gouv, on consultera avec profit :

La base de données Rose Valland (MNR-jeu de Paume)

L'article Musées Nationaux Récupération-MNR

L'article Biens spoliés pour une mise au point sur la notion de « spoliation »

L'article A la trace, un podcast pour partir à la recherche des œuvres d'Art spoliées

Podcast « A la trace — Histoires d'œuvres spoliées pendant la période nazie »

<https://podcast.ausha.co/a-la-trace>

- Sur le site de Radio France, on écouterait le podcast consacré à Rose Valland, « Héroïne de l'ombre » :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-rose-valland-heroine-de-l-ombre>

- Série BD numérique du Musée des beaux-Arts d'Angers autour des œuvres spoliées dites MNR « Le portrait d'Esther », projet transmedia à destination des 15–18ans.

<http://portrait-esther.fr/>

- Sur le site France Archives.gouv, portail national des Archives :

L'article Introduction au guide des recherches sur les spoliations d'œuvres d'art pendant la Seconde Guerre mondiale qui donne accès au Rapport définitif du groupe de travail sur les provenances d'œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale, publié en 2014 et téléchargeable sur ce lien :

<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-definitif-du-groupe-de-travail-sur-les-provenances-d-oeuvres-recuperees-apres-la-seconde-guerre-mondiale>

- Sur le site France Diplomatie, une présentation du fonds des archives de la Récupération artistique, conservé à La Courneuve

<https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/archives-diplomatiques/s-orienter-dans-les-fonds-et-collections/etat-general-des-fonds-inventaires-en-ligne/article/recuperation-artistique>

- On pourra également s'intéresser au cinéma ayant abordé le sujet à travers les films tels que :

1. *Monument Men*, de Georges Clooney, 2009

2. *La femme au tableau*, de Simon Curtis, 2015



MONET Claude (1840 – 1826)

Jardin en fleurs, à Sainte Adresse, huile sur toile, 65 x 54.5 cm

Œuvre récupérée par les Alliés en 1945, Montpellier, musée Fabre,

MNR 216



> Informations pratiques

Retrouvez l'offre pédagogique à destination des groupes scolaires sur le site internet du musée :

<https://museefabre.montpellier3m.fr/offre-de-visites-et-ateliers>

> Horaires

Le musée Fabre est ouvert tous les jours du 1^{er} novembre au 31 mars de 10h à 17h, et du 1^{er} avril au 31 octobre de 10h à 18h ; sauf le lundi.

> La bibliothèque Jean Claparède

La bibliothèque ouvre ses portes au public les mardis, de 14h à 18h et les mercredis et jeudis, de 10h à 12h30 et de 14h à 18h.

En dehors de ces horaires, la bibliothèque est également accessible sur rendez-vous en s'adressant à :

> Ressources pédagogiques

Retrouvez toutes les ressources pédagogiques à destination des enseignants sur le site internet du musée :

<https://museefabre.montpellier3m.fr/boite-outils/dossiers-et-fiches-pedagogiques-enseignants>

> Contacts

Musée FABRE

39, boulevard Bonne Nouvelle
34000 Montpellier – France

Pour toute question relative aux réservations d'activités à destination des groupes scolaires :

public.museefabre@montpellier3m.fr

Pour tout projet éducatif ou demande spécifique à destination des publics scolaires, n'hésitez pas à écrire à :

scolaires.museefabre@montpellier3m.fr

MUSÉES EN EXIL

MUSEUMS IN EXILE



MO.CO.MONTPELLIER
CONTEMPORAIN
LIENART



3242920

Musées en exil aborde le rôle clé des biens culturels dans la construction d'une identité par et pour des communautés en temps de crise. Pourquoi et comment décider de créer des collections exilées en temps de guerre ou d'occupation ?

Les œuvres prennent une valeur symbolique d'unité nationale et de résistance, en plus de leur valeur artistique indéniable. Ce sont surtout des collections d'espoir, l'espoir d'une réconciliation fondée sur les valeurs humanistes de fraternité et de générosité.

Musées en exil explore en particulier l'histoire unique de trois collections singulières : El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende de Santiago, Chili ; Ars Aevi, la collection du Musée d'art contemporain de Sarajevo ; et la plus récente, celle rassemblée par l'association d'art moderne et contemporain de Palestine.

Trois collections, trois récits, trois cas d'étude sur trois continents : l'occasion d'une plongée dans l'histoire mouvementée de ces collections et d'aborder les œuvres de plus de 80 artistes de 30 nationalités différentes dont Wifredo Lam, Alexander Calder, Christian Boltanski, Marina Abramović, Henri Cartier-Bresson, Valérie Jouve, etc.

Museums in Exile addresses the key rôle of cultural property in building an identity by and for communities in times of crisis. Why and how to decide to create exiled collections in times of war or occupation?

The works take on a symbolic value of national unity and resistance, in addition to their undeniable artistic value. Above all, they are collections of hope, the hope of reconciliation based on the humanist values of brotherhood and generosity.

Museums in Exile explores in particular the unique history of three singular collections: El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende de Santiago, Chile; Ars Aevi, the collection of the Museum of Contemporary Art of Sarajevo; and the most recent, brought together by the Modern and Contemporary Art Association in Palestine.

Three collections, three stories, three case studies on three continents: an opportunity to dive into the eventful history of these collections and to approach the works of more than 80 artists of 30 different nationalities including Wifredo Lam, Alexander Calder, Christian Boltanski, Marina Abramović, Henri Cartier-Bresson, Valérie Jouve, etc.

25 € Prix TTC valable France



CES MONDES QUI ÉCHAPPENT À LA MORT

Détruire l'art d'un pays, d'une nation, d'un peuple, c'est lui retirer son âme. Pillier les chefs-d'œuvre d'un pays, d'une nation, d'un peuple, c'est l'asservir par ce message : vous n'êtes pas dignes des merveilles créées par vos ancêtres.

La destruction et la confiscation des œuvres d'art ont accompagné toutes les guerres au fil des siècles et des continents, comme les viols et l'esclavage. Après la bataille d'Actium, Octave ne se contenta nullement du suicide de Cléopâtre et de Marc Antoine. Il fit abattre et démolir toutes les sculptures qui représentaient ce dernier, comme celles de Césarion, dont il ordonna également l'assassinat, seul fils biologique de Jules César et de la reine d'Égypte. C'est ainsi que disparut la dernière dynastie pharaonique et que le pays, grenier à blé de la Méditerranée, passa sous l'administration directe de Rome. À la suite des destructions innombrables que connut notre pays pendant la Révolution et la Terreur, depuis les figures de la galerie des rois de Juda sur la façade occidentale de Notre-Dame de Paris jusqu'aux caveaux des rois de la basilique Saint-Denis, dont Hubert Robert sauvegarda la mémoire, la république et l'Empire jetèrent leur dévolu sur le patrimoine des pays conquis, en particulier la prestigieuse Italie. Faire table rase de notre passé impliquait-il de faire main basse sur celui des autres ? Les spoliations napoléoniennes furent perpétrées à une échelle jusqu'alors inconnue et constituent l'un des plus grands déplacements d'œuvres d'art de l'histoire. Il se trouva même des artistes pour défendre l'innommable dans une tribune : « emprisonnées trop longtemps... ces œuvres ne sont plus dans un pays étranger, mais introduites dans la patrie des Arts et du Génie, dans la patrie des libertés et de l'Égalité sacrée : la République française ». On doit à un homme seul, déjà, Antoine Quatremère de Quincy, d'avoir sauvé notre honneur en suggérant d'enquêter sur les ruines d'Arles, d'Orange ou de Nîmes plutôt que de dépouiller Rome. L'ennemi juré, l'Angleterre, n'était pas en reste. Entre 1801 et 1805, Lord Elgin entraînait dans l'histoire en dépeçant le Parthénon de ses sculptures et de sa frise : deux cents caisses quittèrent la Grèce pour Londres. Avant de s'attaquer au reste du monde, les deux puissances nouvelles s'emparaient des œuvres créées par les empires de l'Antiquité en héritières avides.

Le 6 octobre 1860, les troupes anglo-françaises, désormais alliées, mettent à sac le Palais d'Été à Pékin. La destruction irrémédiable de cette merveille du monde marque d'un sceau d'infamie la seconde guerre de l'opium et indigna Victor Hugo. Sa lettre au capitaine Butler est l'un des plus beaux textes jamais écrits sur la notion de patrimoine culturel. On peut y lire ces phrases célèbres : « Nous, Européens, nous sommes les civilisés, et pour nous, les Chinois sont les barbares. Voilà ce que la civilisation a fait à la barbarie. Devant l'histoire, l'un des deux bandits s'appellera la France, l'autre s'appellera l'Angleterre. Mais je proteste, et je vous remercie de m'en donner l'occasion ; les gouvernements sont quelquefois des bandits, les peuples jamais ». Le 15 novembre 1940, l'opération Sonate au clair de lune détruisit la ville de Coventry et les bijoux médiévaux qu'elle conservait. Le verbe allemand coventrieren fut inventé par Goebbels pour signifier la destruction totale

Patrick LOSTE
Cavalier
Knight, 2017

d'une cité historique, avec pour effet collatéral d'anéantir le moral d'une population. C'est ainsi que Dresde fut coventrisée en février 1945 par les anglais.

Je souhaitais évoquer ces quelques exemples connus de tous pour affirmer que l'art n'est jamais un luxe. Les peuples ont besoin d'art comme ils ont besoin de pain : l'un est aussi vital que l'autre. Il ne faut pas croire que cette idée est communément admise. Quand l'antique cité de Palmyre fut réduite en poussières par Daesh au bulldozer et à la dynamite, il se trouva des commentateurs pour expliquer qu'on parlait trop de cela et qu'il valait mieux se cantonner aux souffrances des populations. Quand le feu ravagea Notre-Dame de Paris, il se trouva des âmes généreuses pour expliquer qu'on parlait trop de cela et qu'il valait mieux consacrer de l'argent aux pauvres de la capitale qu'à la restauration de la cathédrale. Quand le musée national du Brésil de Rio de Janeiro et ses vingt millions d'objets furent entièrement consumés par les flammes, j'entendis un journaliste dire : « Heureusement, il n'y a aucune victime à déplorer ». À l'inverse, Marina Silva, femme politique, évoqua « une lobotomie de la mémoire brésilienne ». Un souvenir personnel : quand je travaillais un temps, jeune homme, à la protection juridique du patrimoine culturel immobilier africain, on me demanda souvent si le continent n'avait pas d'autres priorités que celle-ci. Autrement dit, le patrimoine culturel n'est-il pas une préoccupation de riches, une dépense somme toute superflue ? Lors du confinement, nous apprîmes ainsi que la culture n'était pas « un bien de première nécessité ». L'argumentaire est toujours le même : il consiste à opposer le peuple et ses besoins organiques naturels, synonymes de survie, à l'accessoire, l'art et la culture, envisagés comme l'expression d'un délassement. Par quelle étrange tournure d'esprit y discerne-t-on une contradiction ou un effet de vases communicants ? La pensée binaire nous ordonne de choisir notre camp. Je citerai volontiers la phrase de Churchill, « si ce n'est pour la culture, alors pourquoi nous battons-nous ? », mais il paraît qu'elle est apocryphe. Restons-en donc à Victor Hugo et au Palais d'Été : « Cet édifice, qui avait l'énormité d'une ville, avait été bâti par les siècles, pour qui ? pour les peuples. Car ce que fait le temps appartient à l'homme ».

Il serait bien réducteur de considérer le musée comme réceptacle neutre des chefs-d'œuvre que les cathédrales et les palais n'étaient plus en mesure de sauvegarder ou de commander, même s'il a historiquement joué ce rôle. Le musée, y compris lorsqu'il est davantage qu'imaginaire, est d'abord une idée, comme elle immortelle. « L'art, écrivait Malraux dans *La Tête d'obsidienne*, est la présence de ce qui devrait appartenir à la mort ; le musée est le seul lieu du monde qui échappe à la mort ». C'est en cela qu'il n'est qu'un descendant très indirect des grandes collections princières et autres cabinets de curiosités et que, malgré les apparences, son ascendance est plutôt à chercher du côté des églises. Chaque bourgade désire aujourd'hui son musée, comme chaque bourgade du XII^e siècle voulait son église. Construite sur un modèle somme toute commun, chacune devait refléter les spécificités de son territoire, les préoccupations de ses habitants à travers un saint protecteur, le génie de ses artistes et l'adresse de ses artisans. Voilà pourquoi la notion de musée est avant tout occidentale. Cette filiation spirituelle a permis un transfert de sacralité de l'objet de culte à l'œuvre d'art, encouragé par la philosophie des Lumières puis par les révolutionnaires, trop heureux de remplacer la main de Dieu par celle de l'Homme. Le génie se substitue au saint, le sublime à la révélation. On parle à voix basse dans un musée, on s'approche des reliques sans les toucher, avec respect, on se rend en pèlerinage à l'autre bout du monde pour voir en vrai une exposition. Je ne comprends pas ceux qui désirent « désacraliser l'œuvre ». Faut-il être irresponsable pour vouloir déconstruire l'un des derniers mystères qui embrasent nos vies ? Aux musées universalistes et

carnassiers censés incarner la puissance d'un pays ont succédé des institutions en nombre, plus modestes, explorant chaque géographie et chaque niche du talent humain. Malgré tous les défauts qu'on peut lui prêter, malgré ses anachronismes et les bêtises qu'il produit parfois, dictées par la vanité, la démesure et la jalousie, le musée demeure un concept empreint de noblesse qui témoigne des plus hautes aspirations des hommes.

Voici brossées à grands traits les raisons qui nous ont conduit à imaginer cette exposition sur les *Musées en exil*. Le terme même de collection, que l'on associe spontanément à l'idée de sédimentation et à la dimension financière, prend ici une tournure inattendue et rafraîchissante. Celles du Musée International de la Résistance Salvador Allende, du Musée d'art contemporain de Sarajevo et du futur Musée d'art moderne et contemporain de la Palestine témoignent de la générosité des artistes et relèvent de l'acte politique. L'œuvre y compte moins isolément que le geste qui l'engendre et que l'énergie de la masse qui s'y déploie. C'est ainsi que des pièces importantes d'artistes célèbres côtoient dans ces trois ensembles des œuvres de personnalités moins connues sans que la tentation de hiérarchiser ne l'emporte, comme ce serait le cas dans tout autre contexte. Il s'opère en leur sein des rapprochements imprévus qu'aucune exposition de groupe traditionnelle n'aurait envisagés. La nature même de ces collections traduit le souffle de l'époque dans laquelle chacune d'entre elles a été constituée. Celle de Santiago du Chili, créée au cœur des années 1970, est sans doute la plus politique, réunissant des artistes portés par les idéaux de gauche, à l'image d'un Ladislav Kijno qui fit siens les conflits émancipateurs de la décennie. Celle réunie par l'association Ars Aevi pour Sarajevo dans les années 1990 rassemble, sur le modèle humanitaire que l'on connut alors dans d'autres domaines, des stars internationales de l'art contemporain en état de sidération devant la barbarie naissante en Europe. La collection du Musée national d'art moderne et contemporain de la Palestine apparaît enfin comme la somme d'engagements individuels qui, malheureusement, semblent devoir se perpétuer au fil des générations.

Tandis que nous préparions cette exposition, les troupes russes entrèrent en Ukraine et les obus plurent sur les sites culturels. Au 23 juin, l'Unesco en comptabilisait cent cinquante-deux détruits totalement ou partiellement. Du musée d'art Arkhip Kouïndji de Marioupol et des deux mille œuvres qu'il conservait, il ne reste aujourd'hui que des cendres. « L'art est à l'homme ce que la nature est à Dieu » a écrit Victor Hugo. Celui qui s'en prend à l'art s'attaque à l'homme, à tous les hommes.

Numa Hambursin
Directeur général, MO.CO.