

University of Richmond

UR Scholarship Repository

Honors Theses

Student Research

2017

L'expression visuelle durant la Seconde Guerre Mondiale : La Résistance, la Collaboration, et le « juste milieu »

Jackie Sirc
University of Richmond

Follow this and additional works at: <https://scholarship.richmond.edu/honors-theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Sirc, Jackie, "L'expression visuelle durant la Seconde Guerre Mondiale : La Résistance, la Collaboration, et le « juste milieu »" (2017). *Honors Theses*. 1008.

<https://scholarship.richmond.edu/honors-theses/1008>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Student Research at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

L'expression visuelle durant la Seconde Guerre Mondiale :

La Résistance, la Collaboration, et le « juste milieu »

by

Jackie Sirc

Honors Thesis

Submitted to

Department of French
University of Richmond
Richmond, VA

April 24, 2017

Advisor: Dr. Françoise Ravoux-Kirkpatrick

I. Introduction

La Seconde Guerre mondiale a lancé un défi immense à l'humanité et au monde entier. Le niveau de violence était sans précédent et les conditions de vie ont changé complètement à travers l'immensité du combat. Une des choses qui a beaucoup changé était la production de l'art pendant cette période. Tandis que la violence du combat a eu une influence sur les thèmes et les sujets artistiques, le style du gouvernement en France devenait plus strict et règlementé. Par conséquent, la production de l'art, l'état de l'artiste, et la disponibilité de l'art pour le public se transformaient. Il y avait des lois soit créées par le gouvernement Vichy soit par le Troisième Reich qui modelaient la production artistique pendant cette période. Aujourd'hui ces œuvres artistiques nous apprennent beaucoup sur l'environnement politique pendant la Guerre.

Sous l'Occupation de Paris, les artistes appartiennent à deux camps clairs : celui de la Collaboration et celui de la Résistance. Avec la Collaboration, on voit les artistes qui profitent du mécénat du gouvernement et qui continuent à produire leur art dans le style sélectionné par les Nazis. Par contre, les artistes de la Résistance doivent agir dans la clandestinité. Quelques artistes fuient l'Occupation tandis que d'autres restent à Paris en continuant leur travail contre les Allemands. Ils produisent de l'art qui satirise les dirigeants du gouvernement dans les bulletins d'information secrets. La plupart de leurs œuvres artistiques ressemble à de la propagande avec de la satire et des moqueries du gouvernement. On voit une Résistance forte dans la collection *Vaincre* créée par André Fougeron en 1944, mais ce message explicite est rare à l'époque.

Dans le cas de Picasso, la guerre et l'Occupation ont un effet unique sur l'artiste. Bien que son art soit censuré (on ne voit pas de critique forte comme celle de *Guernica*), il représente une réflexion sur la vie sombre sous l'Occupation. Le style de ses formes, les couleurs qu'il choisit, et

le symbolisme dans ses œuvres nous montrent les thèmes de la vie quotidienne à Paris. Si on compare ce style avec les peintures avant et après la guerre, on voit comment la censure a un effet sur ses choix de création. Sa position entre la Collaboration et la Résistance est unique parce qu'il n'est pas censuré ni libre de créer ce qu'il voudrait. Par conséquent, les thèmes de la guerre (la mort, le confinement, la tristesse) se manifestent subtilement dans son art. Pour les études sur la politique de l'art, le travail de Picasso offre un exemple parfait des effets sur le style et les thèmes artistiques.

Cette thèse examine en premier lieu les grands mouvements politiques qui ont lieu en France pendant la Guerre qui ont changé le monde artistique dans la zone occupée et dans la zone libre. La politique a des influences implicites qui se manifestent dans le style des œuvres et des influences explicites qui viennent des lois officielles de l'Etat. Bien que les dirigeants aient fait passer plusieurs lois directement liées à l'art, il y avait aussi des lois moins explicites qui ont affecté les artistes et leurs expositions. La deuxième partie de cette thèse examine la production artistique de la Collaboration et de la Résistance en se concentrant sur l'action politique des œuvres, le changement de style et de contenu dans leur art et les réactions du gouvernement.

Enfin, cette analyse démontre les implications plus larges relatives à la place de l'art dans la guerre en général et comment la politique et l'art sont directement liés. Cette recherche montre la place centrale de l'art dans l'expression de la Guerre et comment la création artistique reflète les luttes de l'époque. Cette recherche, illumine des implications diverses pour nous aujourd'hui sur la censure de l'art et l'importance des études de l'histoire de l'art pour comprendre l'humanité dans les situations qui laissent à l'abandon les êtres humains.

I. La Seconde Guerre et l'Occupation de la France

En 1933, Adolf Hitler devient chancelier sous le Président Hindenbourg. Après la mort de celui-ci en 1934, Hitler est nommé Reichsführer d'un pays rongé par les problèmes économiques et sociaux, y compris le chômage et l'inflation¹. L'objectif central est de révoquer le « diktat » du Traité de Versailles et de lancer le réarmement. Cela incite le gouvernement à opérer à un immense changement gouvernemental et aussi à remédier à la crise économique². La montée au pouvoir de Hitler reste un problème domestique jusqu'à 1938 quand l'Allemagne annexe l'Autriche. Les accords de Munich permettent cette agression de l'Allemagne et garantissent l'occupation progressive du territoire des Sudètes en Autriche. En effet, ces accords justifient l'agression d'Hitler dans cette région.

Quand Hitler envahit la Tchécoslovaquie et viole ces accords en 1939, les gouvernements de la France et de la Grande-Bretagne décident de résister à l'avance de l'Allemagne. Mais la vraie action contre le Grand Reich ne commence qu'en 1939 après l'invasion de la Pologne³. Hitler refuse de retirer ses troupes de Pologne et par conséquent, la France et la Grande-Bretagne déclarent la guerre à l'Allemagne le 3 septembre 1939. Entre 1939 et 1942, l'Axe gagne beaucoup sur le front militaire grâce à leur capacité militaire dans tous domaines sauf la Marine⁴. Cette capacité militaire avance la campagne d'Hitler qui a pris la décision d'envahir la Finlande, le Danemark, et la Norvège. En 1940, l'Allemagne mène la guerre à la France après avoir envahi la Belgique, le Luxembourg et les Pays-Bas. Le 27 mai, les Allemands avancent vers Calais. Après

¹ "La Seconde Guerre Mondiale." La Rousse. La Rousse, n.d. Web. 7 Dec. 2016.
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Seconde_Guerre_mondiale/122570>.

² *Ibid.* 1.2.

³ *Ibid.* 2.3.

⁴ *Ibid.* 3.2.

la capitulation de l'armée belge, le placement des troupes allemandes détruit les capacités de l'armée française et rend impossible toute manœuvre militaire des Alliés⁵. Cette avance lance l'armistice qui change complètement l'environnement politique en Europe et, en particulier, en France.

La France et l'Allemagne signent l'armistice le 22 juin 1940 suivant la défaite choquante des forces françaises. Les conséquences de l'armistice sont assez graves pour les Français : toute la région nord-est du pays devient la « zone occupée » où règnent les Allemands. L'armistice installe également le gouvernement de la « zone libre » à Vichy sous le pouvoir du Général Maréchal Pétain. Malgré cette division officielle, le gouvernement de la zone libre collabore beaucoup avec le Troisième Reich ; le gouvernement de Pétain est un régime autoritaire, corporatiste, antisémite et anticommuniste. La France restera divisée jusqu'à la libération le 8 mai 1945⁶.

Gouvernement dans la zone occupée

La démarcation faite par l'armistice divise le pays en deux ; la région au nord reste occupée par les Allemands tandis que la région au sud est régie par le gouvernement de Vichy. Les régions les plus peuplées constituent la zone occupée et les plus riches dans l'agriculture et l'industrie⁷. La source de pouvoir dans cette région reste entre les mains de l'autorité militaire des Allemands qui répond directement au gouvernement d'Hitler. Le pouvoir de la Gestapo existe encore sous le gouvernement de Vichy malgré le fait qu'il opère dans la zone dite « libre ». De plus, les fonctionnaires dans l'administration s'associent à la répression brutale des S. S. Tout au long de

⁵ *Ibid* 3.5.

⁶ *Ibid* 3.5.

⁷ Michel, Henri. (2) « Aspects politiques de l'Occupation de la France : par les Allemands ». (Juin 1940-Décembre 1944).” *Revue d'Histoire De La Deuxième Guerre Mondiale*, vol. 14, no. 54, 1964, pp. 1–40.
www.jstor.org/stable/25729895.

l'Occupation de la France, les autorités allemandes donnent petit à petit plus d'autorité aux forces françaises en théorie, mais en réalité, la capacité de régler la région reste au pouvoir des Allemands⁸. Même si l'autorité est premièrement militaire, l'administration dans la zone occupée surveille toute l'activité dans cette zone. L'état-major administratif dirige tout aspect de la vie en dehors de l'armée, y compris la Presse, l'Instruction des Beaux-Arts, les questions économiques et les questions juridiques⁹.

La propagande joue un rôle extrêmement important pour l'occupant durant cette période. Les administrations locales sont chargées de la création d'une politique de collaboration chez leurs résidents. Particulièrement, les régions consacrent beaucoup d'effort à faciliter le contact entre les étudiants français et les professeurs allemands avec l'Institut allemand de Paris. L'Académie de Munich formait ces professeurs¹⁰. L'administration centrale poursuit toute autre propagande, y compris la censure, la radio, le cinéma et la presse. La *Propaganda abteilung* était créée en 1940 avec une ambassade allemande à sa tête qui reçoit toute instruction directement du chef de la propagande, Joseph Goebbels. Selon Goebbels, l'objectif de cette organisation est de « briser la prédominance culturelle française »¹¹. La propagande agressive et insistante de Goebbels rayonne de l'Allemagne jusqu'aux régions occupées¹². Par conséquent, à partir de 1942 la *Propaganda abteilung* commence à considérer toute création française comme une action contre l'Allemagne. En dépit de ces efforts immenses pour détruire l'expression culturelle française, un rapport de 1942 conclut que « de tous les peuples défaits, le français est, au point de vue psychologique, le plus

⁸ Michel, Henri. « La révolution nationale latitude d'action du gouvernement de Vichy » *Revue d'Histoire De La Deuxième Guerre Mondiale*, vol. 21, no. 81, 1971, pp. 3–22.

⁹ Michel 1964, 14

¹⁰ *Ibid*, 17.

¹¹ *Ibid* 17.

¹² Universalis, Encyclopædia. "JOSEPH GOEBBELS." Encyclopædia Universalis. N.p., n.d. Web. 08 Dec. 2016. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/joseph-goebbels/>>.

difficile à influencer »¹³. La présence des Allemands est évidente dans la vie quotidienne dans la zone occupée. Les quartiers réservés aux Allemands présentent une vie luxurieuse avec les meilleurs quartiers de Paris qui leur sont réservés et l'administration change le nom des rues. Il semble que les Allemands veulent démontrer leur puissance politique et militaire jusque dans les aspects culturels dans la zone occupée. Globalement, la présence de l'administration allemande est assez évidente dans la vie culturelle dans cette zone, particulièrement à Paris où se trouve le cœur des mouvements culturels français.

Gouvernement dans la zone libre

Malgré la distinction officielle entre ces deux zones, la présence forte de l'administration allemande dans la zone libre est évidente dès la signature de l'Armistice. La zone libre de la France pendant l'Occupation se centre au sud du pays sous la gouvernance du Marechal Pétain. Même au début, Pétain présente l'armistice plutôt comme un redressement intellectuel et moral¹⁴. D'une façon, les historiens critiquent le gouvernement de Pétain comme une forme de collaboration avec les Nazis, mais à l'époque cette administration bénéficiait de beaucoup de soutien politique des Français.¹⁵ Les documents relatifs aux décisions de Pétain suggèrent que son administration a prévu la victoire des forces allemandes en Europe. Selon le Maréchal, les relations de collaboration au début des hostilités amèneraient des conditions de vie les moins mauvaises possibles après la victoire finale¹⁶. Du coup, l'armistice laisse au gouvernement quelques aspects principaux de souveraineté, y compris les pouvoirs de justice et de police, la liberté d'administrer, les relations

¹³ Michel 1964, 18.

¹⁴ Michel 1971, 3.

¹⁵ *Ibid* 4.

¹⁶ Michel 1964, 4.

avec l'étranger et les forces armées¹⁷. En dépit de ces libertés, l'administration allemande agrandit son pouvoir sur la région petit à petit tout au long de l'Occupation.

Tandis que la zone libre est gouvernée par le Marechal Pétain, l'administration allemande garde beaucoup d'influence sur la région. Les Français dans la zone libre ne sont pas autorisés à fabriquer les matériaux de guerre. En effet, la production en France continue dans la zone occupée ; Vichy est dépendant des Allemands pour tous les matériaux nécessaires au combat. De la même façon, l'armistice se construit sur plusieurs clauses économiques et financières dans la zone libre qui créent des liens solides entre le gouvernement de Vichy et les Allemands¹⁸.

Dans le domaine de la politique, l'administration allemande conserve beaucoup d'influence sur les décisions prises à Vichy. Dès le début de l'Occupation, il faut demander l'autorisation allemande pour publier les décisions prises par l'administration de Vichy. Après 1943, la structure du gouvernement dans la zone libre ne peut pas être modifiée sans l'accord d'Hitler¹⁹. La présence de policiers dans la zone non occupée représente l'intervention la plus impérieuse. Les policiers allemands dans la région prennent en charge la recherche des clandestins et des espions dans la zone. En ce qui concerne l'économie, les Allemands tirent profit de l'industrie dans le sud du pays. Dans l'intention d'utiliser ces industries, l'administration dans la zone occupée encourage les relations économiques avec Vichy. Dans ce domaine, la démarcation est plutôt artificielle ; l'administration dirige l'économie dans les deux régions. Finalement, le gouvernement allemand censure l'expression culturelle de la même façon que dans la zone occupée. Il interdit à la Presse de publier les communiqués des Alliés ainsi que l'information qui n'est pas approuvée par les

¹⁷ Michel 1971, 4.

¹⁸ Michel 1964, 5

¹⁹ *Ibid* 20.

Allemands. Donc, alors qu'il y a une zone dite libre, l'administration de Vichy n'a pas beaucoup d'autonomie sur les décisions politiques, économiques ou culturelles²⁰.

En ce qui concerne la propagande et la politique culturelle, l'armistice garantit l'autorité de Vichy sur sa propre propagande. En réalité, ce pouvoir reste celui de l'occupant. Le but de l'administration est d'interdire « la naissance d'une mystique nationale capable d'engendrer une nouvelle France d'esprit national-socialiste »²¹. La communication entre Paris et Vichy est très limitée et complètement censurée par l'occupant. De plus, la démarcation des deux zones devient une véritable frontière entre les deux régions ; les citoyens du nord ne peuvent pas accéder à la zone libre. Du coup, toute correspondance entre les deux zones est réglée strictement par les Allemands.

Ce petit résumé de l'influence du Reich révèle quelques détails importants pour la production artistique et la liberté des artistes durant cette période. Premièrement, la nette influence du gouvernement allemand se manifeste clairement dans les deux zones, même sous l'administration de Pétain. De plus, la division entre les deux zones existe plus en nom qu'en pratique. L'influence militaire et politique est présente presque également dans la censure imposée par le gouvernement dans les deux zones. Finalement, cette influence ne consiste pas seulement dans les opérations politiques ou militaires. L'administration du Troisième Reich, sous l'influence de Joseph Goebbels, fait beaucoup d'effort pour détruire les influences culturels de la France pendant l'Occupation. En plus de la propagande, les Allemands essayent de réduire l'autonomie de la presse, du théâtre, des écoles et finalement de l'expression visuelle.

²⁰ Michel 1964, 23

²¹ Michel 1971, 11

II. L'Art en France : thèmes, styles, et politique officielle concernant l'art

Mouvements artistiques avant la période de l'Occupation

Dans le monde de l'art, la violence de la première guerre mondiale révélait les grands problèmes humanitaires dans les années trente. Le changement de l'Impressionnisme au Surréalisme reflétait le désir de redéfinir l'homme et le monde²². Tandis que l'Impressionnisme satisfaisait le désir d'éviter les questions et les réalités difficiles du monde, le Surréalisme faisait face à l'état humain. *Le Manifeste du Surréalisme* écrit en 1924 a lancé cette transition entre les styles artistiques, mais il a aussi touché la littérature, le théâtre, et la poésie. La théorie du Surréalisme laissait l'imagination de l'artiste libre de caractériser l'expérience humaine et surtout l'angoisse humaine. Le style artistique du Surréalisme dépeignait des scènes illogiques et étranges. Il y avait toujours un élément de surprise et de juxtaposition qui provoquait des réactions émotionnelles de la part du lecteur. Les artistes prenaient des images de la vie et y attribuaient une émotion. Le résultat était des œuvres émotionnelles et vides ; une exagération de la réalité. Les artistes Salvador Dali, Marc Chagall, René Magritte, Max Ernst, et André Masson lançaient ce mouvement et représentaient les noms les plus célèbres dans le domaine de l'art surréaliste²³.

Dans la période de l'entre guerres les artistes français essayent de présenter leur riche culture au monde par la méthode du rayonnement culturel. Cette méthode servait à promouvoir la France comme une nation riche dans les arts et la culture. Face à la montée du Fascisme en Europe, le rayonnement de la culture signifiait beaucoup sur les valeurs de la démocratie française. Il posait un défi aux autres formes de gouvernement- le Fascisme, le Communisme, et le Nazisme- par

²² "Surréalisme." La Rousse. La Rousse, n.d. Web. 7 Dec. 2016.
<<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/95026>>.

²³ *Ibid.*

l'expression de la liberté²⁴. Ce rayonnement culturel représentait également une réponse à la propagande intense du régime allemand. En gros, la France, et particulièrement Paris, devenait un centre culturel en Europe qui signifiait la liberté d'expression et une terre d'accueil pour les artistes.

Même avant l'Occupation, le régime nazi s'installait dans le monde de l'art. Il adoptait une expression artistique dite « dégénérée » pour décrire l'art moderne qu'il considérait comme créée par une race inférieure. Par exemple, les artistes français qui créent un art extravagant ne sont pas acceptés par les Allemands et par conséquent, leur art est considéré comme « dégénéré ». En gros, ce mot symbolise l'art qui ne suit pas l'expression officielle du régime nazi. L'expression artistique idéale des Nazis symbolisait la beauté classique et l'héroïsme. Cela représentait une contradiction nette avec le style surréaliste qui avait régné en France avant la guerre. Selon la propagande nazie, l'art symbolisait la gloire et mettait en valeur un art national « conforme à l'idéal national-socialiste »²⁵. En comparaison, l'Art des artistes modernes et surtout du Surréalisme représente les défauts de la société moderne. Entre juin et novembre 1937, les Nazis organisaient une exposition de cet art dit « dégénéré », une présentation des artistes modernes, ainsi qu'une exposition de l'art considérée racialement pure. L'idée était de promouvoir la beauté classique qui soutenait l'idéologie nazie. En effet, cette double exposition reflétait le commencement des critiques de l'art produit en France et un contraste net entre « l'art dégénéré » et « l'art allemand ». Après l'Occupation, la répression de l'expression artistique continue et s'intensifie²⁶.

²⁴ Cone, Michele C. *French Modernisms: Perspectives on Art Before, During, and after Vichy*. New York: Cambridge UP, 2001. Print.

²⁵ Durand, Marie-Laure. "La Clé Des Langues - Allemand - « Art Dégénéré » Et « Art Allemand » : Les Expositions De Munich En 1937." N.p., 23 Sept. 2008. Web. 06 Dec. 2016.

²⁶ *Ibid.*

Politique sous l'Occupation allemande

Dans la zone dite libre sous le contrôle de Vichy, Louis Hautcoeur est à la tête des Beaux-Arts tout au long de l'Occupation²⁷. Hautcoeur rejette le modernisme en faveur d'un style plus traditionnaliste plein de moralité. Cette administration dénonce l'art « décadent » en disant qu'il reflète « l'anarchie intellectuelle et morale ». Hautcoeur préfère un style artistique qui reflète l'ordre de la société française et il considère l'art comme une forme d'éducation. Il utilise son contrôle sur la production de l'art sous l'Occupation pour exprimer les nouveaux idéaux de la société française sous Vichy²⁸. Les Beaux-Arts dans cette zone reprennent les trois termes centraux imposés par l'administration : Travail, Famille, Patrie²⁹. Dans le monde de l'art, cela signifie un retour à la tradition, la qualité, la délicatesse, l'élégance, et la mesure ainsi que les arts antiques français³⁰. L'administration reconnaît la valeur du travail des artisans qui comprennent bien le goût populaire. Par conséquent, la politique des Beaux-Arts se focalise sur la coordination entre les artisans et les artistes pour créer une esthétique plus proche de goût populaire de l'époque³¹. Ce mouvement envers l'art nationaliste se manifeste dans la politique officielle du gouvernement de Vichy.

Beaucoup de recherches ont été faites sur le rôle de Louis Hautcoeur, le directeur général des Beaux-Arts dans l'administration de Vichy. Certaines avancent la théorie que Hautcoeur était silencieux sur la politique et sourd aux accusations qu'il était un collaborateur. Il ne fait pas de déclarations politiques et il ne se défend pas des accusations d'être fidèle à Pétain. Il refuse les

²⁷ Bertrand Dorléac, Laurence. *Histoire De L'art: Paris, 1940-1944: Ordre National, Traditions Et Modernités*. Paris: Publications de La Sorbonne, 1986. Imprimé.

²⁸ *Ibid* 30.

²⁹ *Ibid* 32.

³⁰ *Ibid* 34.

³¹ *Ibid* 36.

liens avec les Allemands et le régime nazi, mais il reste silencieux sur la question de la politique de Pétain. Pendant l'Occupation, il se dépeint comme un défenseur de la France qui veut rayonner comme une culture riche dans le monde³². Selon Poulain, Hautcoeur reste une figure neutre qui poursuit son travail sans attache avec une politique distincte. Il y en a d'autres qui considèrent Hautcoeur comme un collaborateur avec les pétainistes, ce qui a une influence sur son organisation des Beaux-Arts.³³ Ceux-ci critiquent sa décision de ne pas questionner la direction du nationalisme français sous le régime Vichy (Poulain 2002, 104). Pour ces critiques, Hautcoeur aurait dû s'opposer au nouveau « nationalisme » qui est créé par les Allemands (surtout par le régime nazi). Sa passivité peut refléter une forme de collaboration avec les Nazis.

Les Beaux-Arts dans la zone occupée sont chargés de diriger les institutions publiques y compris les musées, les expositions, les commandes et les acquisitions d'œuvres³⁴. Par toutes les façons, les Beaux-Arts sous le régime de Vichy tentent de revitaliser et de préserver le prestige de la France des années 30. Le gouvernement de Pétain encourage la fierté nationale et la vigueur de la culture française, un aspect présente également dans la politique des Beaux-Arts. Malgré ses alliances, Hautcoeur fait beaucoup pour promouvoir l'art français entre les années 1940 et 1944. L'administration sous Hautcoeur poursuit deux thèmes centraux pour réformer l'art dans la zone occupée. Tandis que les Beaux-Arts deviennent plus centralisés dans le cadre de la politique, l'administration donne plus d'autonomie aux musées régionaux. Cela permet aux artistes de créer des œuvres qui reflètent le patrimoine français et de conserver le thème d'une France provinciale. La centralisation de l'administration des Beaux-Arts et la décentralisation de la production et

³² Poulain, Caroline. « Louis Hautecoeur et Vichy : pensée et action politique d'un historien de l'architecture. » Livraisons d'histoire de l'architecture. 3.1 (2002): 103-11. Web.

³³ *Ibid* 21.

³⁴ Bertrand Dorléac 50.

de l'exposition des œuvres artistiques permettent de préserver le contrôle de Vichy, mais aussi de promouvoir l'art français qui est vraiment authentique.

Cette réforme promeut le nouveau mouvement artistique en France qui reflète la politique nationaliste de Pétain tout en respectant les règles et la censure des Allemands. Dans le même temps, il y a des mouvements, lancés par d'autres administrateurs, pour sauver l'art dit « dégénéré » pendant cette période. Jacques Jaujard, le Directeur des Musées Nationaux, résiste à la censure et à la destruction des œuvres par les Nazis pendant l'Occupation. En travaillant avec Franz Wolff-Metternich du service de protection artistique allemand, ces deux hommes tentent de préserver les œuvres artistiques des Juifs, des artistes « dégénérés », et des artistes résistants³⁵.

La deuxième grande réforme de Hautcoeur est celle de l'Ecole des Beaux-Arts. En 1940, cette réforme commence à attirer la critique des étudiants qui s'insurgent contre les changements. En gros, le programme d'études se focalise sur les arts décoratifs et l'artisanat en marquant un retour à « l'ancienne France ». L'administration renouvelle l'Ecole des Arts Décoratifs et rétablit un système strict pour choisir les professeurs. Finalement, l'Ecole établit les examens nécessaires pour les étudiants d'art qui se focalisent strictement sur l'art classique. Ces examens éliminent l'expression visuelle en dehors du récit national et encouragent l'expression nationaliste³⁶. Ces actions servent à standardiser le système d'éducation par les compétences des professeurs et aussi le contenu des cours qui se centralisent sur le récit nationaliste de Pétain. L'Ecole rejette la décadence des années trente pour revenir à la beauté classique de la France et aussi au prestige traditionnel des arts en France. L'Ecole des Beaux-Arts s'adapte pour suivre la stratégie nationaliste face aux forces occupantes.

³⁵ Bertrand-Dorléac 52.

³⁶ Ibid 53.

En terme de contenu, le programme du Service Artistique du Maréchal et des Beaux-Arts mettent en avant les thèmes artistiques centraux de l'administration : le génie national, la liberté (mais avec ses limites), et le retour à un art spécifiquement français³⁷. Ce nationalisme et l'effort de revenir à des temps plus traditionnels reflètent la scène politique au moment de l'Occupation. Tandis que le Surréalisme était une réaction aux horreurs de la première guerre mondiale, ce mouvement vers les aspects culturels traditionnellement « français » évoque une réaction de fierté nationaliste dans la zone dite libre. Le but des expositions artistiques vraiment « françaises » et de la politique officielle qui condamnent l'art moderne est de rassurer les citoyens dans une période de doute. En même temps, cet art traditionnel apaise le gouvernement nazi parce qu'il rejette les styles plus modernes qui lancent un défi aux idéaux de l'Allemagne. Spécifiquement dans le sud de la France, il y a un sens de nationalisme fort à cause de la liberté relative dont bénéficient les Français de la zone Sud. Même si le gouvernement de Vichy est vraiment sous le contrôle des Allemands, il bénéficie de plus d'autonomie que d'autres pays occupés par Hitler. Avec l'intention de fortifier l'illusion d'une autonomie française, l'art du temps évoque l'image d'un Pétain compétent et fort³⁸. En dépit de cet effort de promouvoir la nostalgie d'une France forte et puissante, la Direction Générales des Beaux-Arts suit en général les préférences artistiques du régime nazi. Elle ne s'oppose pas à la censure de l'art ni à la persécution des artistes qui se séparent de ce style. Tandis que l'art dans la zone libre est centré sur la vie provinciale et simple de l'ancienne France, l'art des Nazis se concentrait sur la beauté classique et la grandeur. A cause de cela, les mouvements artistiques en Allemagne et dans la zone occupée sont beaucoup plus soutenus par la politique culturelle de l'administration. Par contraste, la politique artistique à Vichy

³⁷ Bertrand Dorléac 42.

³⁸ *Ibid* 46.

est beaucoup moins officielle ; elle s'appuie sur les thèmes généraux sans imposer une esthétique précise par la loi officielle³⁹.

Ces thèmes se focalisent sur quelques styles et sujets particuliers. Premièrement, l'administration accepte l'art plus classique et réaliste. Cet art qu'on peut qualifier de "juste milieu" et a pour but de favoriser les artistes plus classiques et de condamner les artistes juifs et surréalistes⁴⁰. Cet art reflète un relâchement contre l'art moderne dit « décadent » et signale un retour à la beauté classique et simple d'auparavant. Il est facile de voir les liens entre cette politique et l'art du gouvernement nazi qui dénonce l'art dit dégénéré des Surréalistes. Les historiens d'art considèrent cet art comme un retour aux monarchies françaises et une réaction contre le manque de talent artistique des artistes de l'époque. Selon le gouvernement, les artistes du jour n'ont pas les mêmes talents techniques que les artistes d'auparavant. Les Beaux-Arts tentent de corriger cette faiblesse dans la technique par un retour à l'art plus classique. Le résultat est un style d'art entre l'art classique des monarchies et l'art moderne des Surréalistes⁴¹. On verra dans l'art commissionné par Vichy ce style particulier qui caractérise la production de l'époque. Ce changement dans le style artistique se raccorde avec le mouvement politique dans la zone libre. En fait, la montée de Pétain et le besoin de promouvoir le patrimoine français lancent ce nouveau style vers la tradition française. La rupture nette entre la politique démocratique de la France avant la guerre et le gouvernement de Pétain se reflète dans la rupture entre l'Expressionisme des années trente et le retour au Classicisme pendant la période de l'Occupation⁴².

³⁹ *Ibid* 47.

⁴⁰ Cone, Michele C. *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992. Print.

⁴¹ Cone 2001, 60.

⁴² *Ibid* 61.

Cet art sous Vichy laisse de côté le style de la période précédente y compris le Modernisme et le Surréalisme. Le gouvernement allemand considère cet art « dégénéré » mais Vichy le regarde comme une forme de décadence inessentielle. Durant la période de l'Occupation, on voit de vastes différences entre la disposition des Allemands à Paris envers cet art et les dispositions de Vichy concernant cet art. Les Allemands harcèlent fortement les artistes du style moderne. L'administration Vichy rejette cet art, mais le mouvement se construit comme un retour à la beauté du paysage français. Dans la zone libre, le mot « décadent » remplace le mot « dégénéré » utilisé en Allemagne. La Direction Générale des Beaux-Arts dans cette zone formule une transformation vers l'art plus simple, mais elle ne détruit pas complètement l'art d'auparavant⁴³. En gros, les actions prises par l'administration favorisent un certain style d'art par sa politique, mais la censure est moins prononcée que la censure à Paris.

Cette censure amène la création d'un groupe de réfugiés qui s'installent dans la zone libre pour échapper à la persécution de la Gestapo. Dans leur cas, la situation politique les empêche de créer leur art. En effet, les lois représentent une forme de censure contre l'art qui s'oppose aux valeurs nazies. Dans les expositions artistiques en France, les artistes juifs sont appelés les « étrangers » et il leur est interdit d'exposer leur art en public⁴⁴. La plupart de la censure sous l'Occupation passe par la *Propaganda Abteilung* qui surveille les actions des artistes juifs et modernes de l'époque⁴⁵. Notamment, le gouvernement interne les artistes Max Ernst, Walter Benjamin, Marc Chagall et André Breton même dans la zone libre où ils sont mis sous résidence surveillée.

Dans la zone occupée, les Allemands détruisent beaucoup d'œuvres à cause de leur style ou de leur créateur. Les peintures des artistes juifs sont souvent lacérées et puis brûlées même à Paris.

⁴³ Cone 1992, 35.

⁴⁴ Ibid, Preface xxi.

⁴⁵ Ibid, 9.

De plus, les peintures de style moderne, qui est déjà qualifié « d'art dégénéré », deviennent la cible de la destruction allemande. Masson, Miro, Valadon, Klee, Max Ernst, Léger, Picasso, Kisling, Marval, et plusieurs autres artistes voient la destruction de leur art pendant l'Occupation⁴⁶. La censure des œuvres d'art moderne est beaucoup plus visible à Paris et dans la zone occupée en général ; la production de cet art est considérée comme une forme de résistance et est contrôlée strictement par les forces policières.

Les historiens qui étudient la production artistique pendant cette période remarquent que le marché de l'art florissait à Paris ; ce qui contredisait la censure et la destruction des œuvres artistiques par les forces allemandes. Dans l'ensemble, les marchands continuaient à vendre des œuvres qui suivaient le type d'art soutenu par le gouvernement nazi⁴⁷. Bien que le niveau de censure et le degré de répression des artistes diffèrent entre les deux zones, la période d'occupation marque un changement immense pour l'art en France et dans toute l'Europe.

Cette peur de la censure et des arrestations en France sous l'Occupation force les artistes à changer leur mode de vie. En général, la politique a produit deux réactions très claires dans la communauté artistique en France. Un de ces groupes est celui de la Collaboration et l'autre est celui de la Résistance. Face à l'Occupation nazie et au gouvernement de Vichy, les artistes choisissent soit de continuer à créer sous ces conditions, soit ils refusent de collaborer et ils utilisent leur art comme une forme de résistance. Ces deux réactions ont polarisé le monde artistique. Tandis que plusieurs artistes ont utilisé leur position pour dénoncer la politique nazie, beaucoup d'autres ont changé leur style et leur sujet artistique pour se conformer aux attentes du gouvernement. Cette

⁴⁶ Bertrand Dorléac 54.

⁴⁷ *Ibid* 58.

division produit des divergences nettes dans le style et le contenu de l'art. De plus, on voit se dessiner les allégeances des artistes dans leur activité politique.

III. Collaboration

Du côté de la collaboration, l'art en France voit un changement net à partir du réarmement de l'Allemagne. Après les accords de Munich, la France commence à se tourner vers l'apaisement. La France emploie une diplomatie politique et culturelle. En général, le gouvernement français évite la confrontation entre les deux pays à la fin des années trente. Cet apaisement politique se manifeste également dans le monde artistique. La Collaboration des artistes prend ses racines dans deux évènements selon les historiens de l'époque : l'exposition de l'art français moderne en 1937 et « le voyage » organisé par les Allemands pour quelques artistes français. Premièrement, l'exposition de 1937 à Berlin qui s'appelle *Ausstellung Französischer Kunst der Gegenwart*, évoque le début d'un sentiment collaborateur dans la communauté des artistes français. L'exposition de Berlin consistait en un mélange d'artistes français et allemands. Evidemment, les styles entre les deux pays diffèrent selon leurs traditions et la situation politique de l'époque. L'exposition semble être basée sur la motivation politique mais avec des raisons diverses pour les deux gouvernements.

Pour la France, malgré le fait que quelques artistes « dégénérés » présentent leur travail, la plupart des œuvres reflètent une France traditionnelle. Elles incluent le paysage français du passé, les familles traditionnelles, et les passe-temps des familles riches⁴⁸. Le premier exemple est la sculpture de Charles Despiau « Figure pour un monument ». Il représente la figure humaine d'une façon parfaite. Il célèbre la forme humaine idéalisée, le style populaire dans l'Allemagne nazie.

⁴⁸ Cone 2001, 13.

En comparaison avec les distorsions de la forme humaine de l'époque, cette sculpture met en avant les valeurs classiques dans la sculpture.

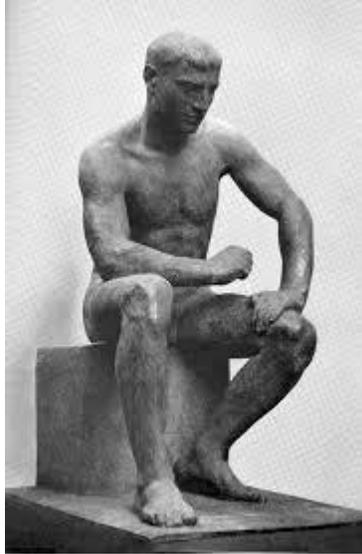


Figure pour un monument. Charles Despiau. Date inconnue.

Un autre exemple se présente dans le style de peinture des Français présenté dans l'exposition. Le paysage dépeint dans les œuvres présente une image pittoresque de la France. Ils évitent la controverse dans le sujet tandis qu'ils suivent le style classique qui était populaire en Allemagne. Même les œuvres des styles plus controversés sont assez neutres. Les œuvres artistiques de Matisse choisies pour cette exposition ne reflètent pas son art fauviste, mais plutôt les natures mortes tranquilles d'un style neutre et inoffensif.

Si on compare ce style plutôt classique avec les Surréalistes et Cubistes de l'époque, l'exposition ressemble à une collection assez conservatrice. Les artistes plus controversés n'ont pas leurs œuvres représentées pour la France. Dans cette période, avant le commencement de la guerre, la France se met à promouvoir sa culture dans une forme de propagande qui s'appelle



Lilas. Henri Matisse. 1914.

le « rayonnement culturel ». En théorie, cette propagande a pour but de défendre la démocratie et de s'opposer aux régimes totalitaires comme celui de l'Allemagne de l'époque⁴⁹. Mais on voit dans cette exposition un effort diplomatique qui sert à diminuer les tensions culturelles entre ces deux pays. Les œuvres comme celles de Matisse et Despiou, et surtout le rejet des artistes dits « dégénérés » dans cette exposition démontre une Collaboration même avant l'Occupation de Paris. Malgré l'effort de faire rayonner la culture française dans cette exposition, les Français censurent leur art pour qu'il n'y ait pas d'artistes controversés présents à l'exposition. Dans cette exposition, la France montre son désir de paix ; elle ne veut pas provoquer l'Allemagne. Donc, même avant la guerre, il y a un sentiment d'apaisement dans l'art français particulièrement dans l'exposition de Berlin en 1937⁵⁰. Cet apaisement sera considéré comme une forme de collaboration après la guerre ; ceux qui n'ont pas refusé le patronage du gouvernement sont traités comme des

⁴⁹ Cone 2001, 13.

⁵⁰ *Ibid* 36.

collaborateurs. Pour cette raison, la collaboration chez les artistes français est plutôt passive. Le silence des artistes face à l'oppression indiquent leur acceptante passive de l'Occupation.

En 1941, treize artistes français acceptent « le voyage » offert par le Ministre de la propagande allemande. Parmi les artistes qui participeront au voyage, on a Bouchard, Vlaminck, Derain, van Dongen, Friesz, et Segonac. Il y a aussi les artistes liés à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts ; Landowski, Oudot, Leguelt et Lejeune. Finalement, Jean Janin (un artiste suisse) et les sculpteurs Despiou et Belmondo font partie du « voyage »⁵¹. Ils visitent des villes majeures allemandes et voient le travail des artistes qui sont soutenus par les Nazis⁵². De plus, quand ils reviennent, ces artistes parlent souvent à la presse en glorifiant l'art allemand. Ce groupe consiste en des artistes influents dans les salons de Paris. Beaucoup d'artistes résistants considèrent leur participation comme une forme de collaboration avec le régime nazi. Après la guerre, un Journal officiel dirigé par André Fougeron publie les noms des artistes collaborateurs. Le monde artistique impose des sanctions sur ces artistes après le soulèvement des restrictions politiques à Paris⁵³. En fait, ces treize artistes sont les premiers à souffrir des sanctions. Ces artistes qui profitent du patronage du gouvernement nazi seront les artistes critiqués par le monde artistique après la guerre.

Durant la période de l'Occupation, ces sentiments pro-allemands continuent et s'approfondissent. Certains artistes français profitent pendant la période de l'Occupation de la France. *L'Association Française d'Action Artistique* a pour but d'exporter le savoir-faire des artistes français dans le monde et durant l'Occupation, cela se traduit par un soutien implicite du gouvernement nazi. L'Association promeut le style décoratif pour les bâtiments et les intérieurs

⁵¹ Cone 1992, 155

⁵² *Ibid*, 155.

⁵³ *Ibid*, 154.

dans l'espoir d'obtenir des commissions des Allemands⁵⁴. Elle continue à faire des expositions d'art dans le style classique de l'Allemagne et elle participe à l'interdiction des artistes juifs⁵⁵.

Tandis que les artistes français dans l'Association représentent les « collaborateurs » de cette période, beaucoup d'artistes en collaboration avec le régime nazi sont des Allemands. Comme l'art moderne en France était condamné comme « dégénéré » par les Nazis avant la guerre, la plupart des Français souffrent de la censure ou résistent à l'oppression de l'Occupation. Ce sont les artistes qui continuent à produire des œuvres artistiques durant l'Occupation qui sont considérés comme les collaborateurs. La critique centrale portée sur les artistes de « collaboration » est qu'ils sont concernés plutôt par la continuation de leur travail et la possibilité d'être glorifiés par l'état. En général, les artistes collaborateurs sont ceux qui suivent le régime nazi et qui profitent du soutien des Nazis. Ce ne sont pas nécessairement les artistes qui soutiennent politiquement le régime nazi, mais des artistes qui refusent de dénoncer les impositions de la politique nazie sur l'art. Du côté des Résistants, les perspectives personnelles sont beaucoup plus évidentes dans leurs actions. Tandis que les collaborateurs sont plutôt passifs, les résistants choisissent de s'opposer fortement à l'oppression culturelle sous l'Occupation.

IV. Résistance

Sous l'Occupation de la France, beaucoup d'artistes se voient interdits de produire des œuvres artistiques dans le style moderne qui ne correspond pas à l'art sélectionné par le régime nazi. En général, le sentiment dans le monde artistique est plutôt pro-Résistance. Alors qu'on voit plusieurs artistes qui tentent de survivre à l'Occupation nazie en continuant leur travail d'une façon modifiée, beaucoup d'artistes utilisent leur position pour critiquer et lutter contre le régime nazi.

⁵⁴ *Ibid*, 166.

⁵⁵ *Ibid* 168.

Il y a des artistes qui choisissent de fuir le pays, mais cette partie de notre étude se focalise sur les artistes qui utilisent leur position dans la culture populaire pour lutter contre la censure. La Résistance des artistes se manifeste sous deux formes durant l'Occupation ; les efforts politiques et la manifestation de la guerre à travers leur art. L'action la plus influente de la communauté artistique a été tout d'abord l'offre de protection et de refuge qu'elle a apportée. Les artistes offrent de la protection aux Résistants qui ont besoin d'abri. Par exemple, l'artiste Pignon offrit sa maison à Paris aux artistes dans le réseau de résistance Musée de l'Homme⁵⁶. Beaucoup d'artistes communistes et anti-nazis se trouvent sous la protection des artistes qui échappent à la persécution des Nazis sous l'Occupation. De plus, les artistes libres aident à la création des papiers d'identité pour les clandestins dans la Résistance. Le peintre surréaliste Henri Goetz fait partie d'un système clandestin de production de ces papiers grâce à une presse imprimante dans sa maison. Les papiers d'identité sont créés pour les membres de la Résistance qui ne sont pas autorisés à rester à Paris sous l'Occupation⁵⁷. Les musées d'art sont parfois des centres de distribution pour les cartes d'identité et aussi pour les publications de la Résistance. Les galeries à Paris agissent comme des couvertures pour la Résistance (artistique et autre). Dans les galeries d'art, les artistes résistants peuvent distribuer les publications clandestines et organiser des rendez-vous avec le réseau de Résistance⁵⁸.

Quelques artistes populaires de l'époque organisent le *Front National des Arts* (FNA) pour dénoncer l'oppression artistique sous l'Occupation. Créé par les artistes André Fougeron, Pignon, André Marchand, Francis Gruber et Goerg, le FNA a pour but de critiquer les conditions de vie

⁵⁶ Debu-Bridel, "Edouard Pignon raconte la bataille du *Front National des Artistes*," dans *Résistance Intellectuel*, p 222. Imprimé.

⁵⁷ Goetz, Henri. *Ma Vie, Mes Amis: Mémoires*. Castelnau-le-Lez: Climats, 2001. Imprimé.

⁵⁸ Cone 1992, 174.

sous l'Occupation et même sous le régime pétainiste dans la zone libre⁵⁹. Il est créé en réaction au « voyage » des artistes français en Allemagne en 1941. Ils veulent préserver le style artistique français et utiliser leur art pour résister à la censure et défendre la création libre. Ils opèrent d'une façon clandestine pour éviter le châtimeut du gouvernement et quelques membres sont arrêtés au cours de l'Occupation⁶⁰. L'Art français est un bulletin créé par ce groupe qui a pour but d'encourager les personnes à défier le régime. Ses membres impriment des informations qui étaient complètement absentes dans la presse par crainte des sanctions du gouvernement. Cela inclut les détails des camps de concentration, la mort des personnes innocentes, et la persécution des artistes⁶¹. Il fait appel aux artistes en les incitant à protéger les innocents et à continuer à produire des œuvres artistiques comme une forme de résistance.

Le FNA produit des images et des représentations qui dénoncent l'Occupation d'une façon visuelle qui résonne dans beaucoup de personnes. Le type de production artistique produit par le FNA ne correspond pas à l'art moderne ; les représentants utilisent plutôt un style plus simple. Un exemple très explicite est l'œuvre *Judas*, créée par Pierre Ladureau en 1944, qui ressemble à un timbre-poste. Il fait une métaphore entre Pétain, le dirigeant de la France libre, et Judas. Il comporte à la fois des swastikas et l'emblème de Vichy. Le timbre-poste valait 30 deniers qui sont le montant que Judas a accepté pour la trahison de Jésus. Ces éléments transmettent le message que Pétain trahit son pays comme dirigeant du gouvernement de Vichy⁶².

⁵⁹ *Ibid*, 169.

⁶⁰ Indivision, Fougeron. "Musée De La Résistance En Ligne." Musée De La Résistance En Ligne. Musée De La Résistance, n.d. Web. 21 Mar. 2017. <<http://museedelaresistanceenligne.org/media7108-AndrA>>.

⁶¹ Cone 1992, 170

⁶² *Ibid* 172.



Judas. Pierre Ladureau. 1944.

Leur production critique directement ceux qui collaborent avec les Nazis à travers les représentations artistiques. Mais ce type de résistance explicite était très difficile pour les artistes dans le FNA. Selon Pignon, la difficulté de l'organisation tenait à la difficulté de produire des œuvres artistiques dans le style condamné par les Nazis. Il faut camoufler les messages antagonistes pour ne pas déranger les autorités nazies⁶³. Un exemple de ce camouflage se voit dans l'œuvre *Hommage à Jacques Callot* de Francis Gruber. Il dépeint une femme nue dans la désolation et la destruction ; le paysage détruit représente une métaphore pour la destruction régnante sous le régime nazi. De plus, Jacques Callot, le sujet de l'œuvre, était un artiste qui s'est opposé au patronage du roi à l'époque. Callot était de Lorraine et préférerait donner sa fidélité au prince de Lorraine. Cette référence symbolise la résistance de Gruber ; il n'a pas besoin du patronage du gouvernement parce qu'il est toujours fidèle à la France libre⁶⁴. Cette œuvre fait

⁶³ Debu-Bridel, 222.

⁶⁴ Hadjinalaou, Nicos. *Histoire de l'Art et Lutte des Classes*. Paris: F. Maspero, 1978. Imprimé.

référence à la Résistance d'une façon très indirecte et subtile, ce qui est nécessaire sous l'Occupation. La censure empêche les artistes de créer des œuvres qui critiquent ouvertement le gouvernement. Par conséquent, *Hommage à Jacques Callot* représente l'extrême critique du gouvernement, bien que la critique soit cachée sous le symbolisme.

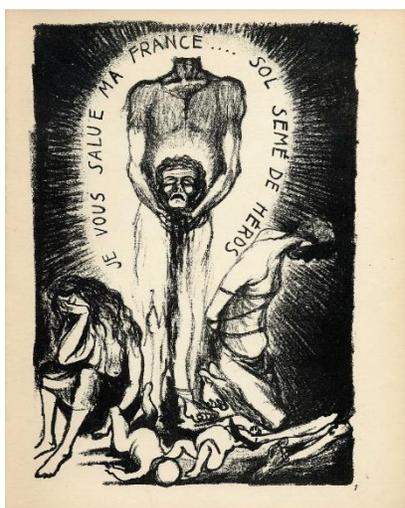


Hommage à Jacques Callot. Francis Gruber. 1942.

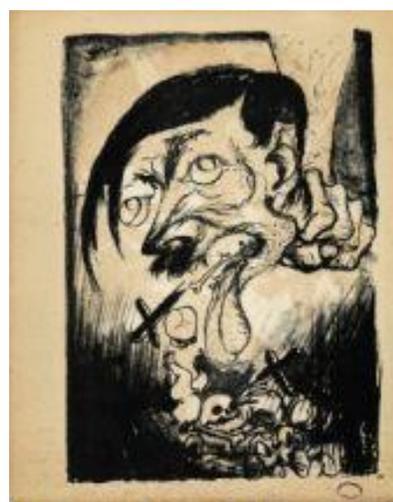
Les artistes de cette période revendiquent la présentation de l'avant-garde contre l'art « officiel » de l'époque comme une sorte de Résistance⁶⁵. Mais les œuvres qui critiquent l'Occupation et la guerre sont rares. Une exception immense à la critique secrète est l'album *Vaincre*, crée en 1942 par le *Front national des peintres*. Organisé par Jean Fougeron, cet album offre des représentations très explicites qui critiquent le gouvernement de l'époque et surtout le régime nazi. *Vaincre* est une collection de lithographes créée par Fougeron, Goerg, Ladureau, Montagnac, Pignon et quelques autres artistes. L'ouvrage est vendu dans la clandestinité et il présente des images dans un style caricatural qui critique fortement le gouvernement sous

⁶⁵ Debu-Bridel 226.

l'Occupation. Les messages de chaque représentation sont très clairs parce que les artistes sont sous la protection de la clandestinité. Ils représentent des scènes de torture, Pétain en officier nazi, les camps de concentration, les déformations de l'être humain. Le but de cette collection est évident ; faire une critique de la situation et dénoncer l'Occupation⁶⁶. Cette représentation est rare à l'époque et l'album n'est publié que quatre mois avant la Libération de Paris. Maintenant, il symbolise la Résistance artistique, mais à l'époque son importance est limitée.



*"Je vous salue ma France" -
lithographie d'André Fougeron. 1944.*



*"A mort la bête" André
Fougeron. 1944.*

Ce résumé sur l'état des artistes à l'époque démontre les réactions générales des artistes à la politique nazie. La persécution des artistes pousse plusieurs d'entre eux à collaborer avec le régime nazi. En même temps, d'autres artistes emploient leur position pour aller contre les impositions des Nazis. Finalement, on voit des artistes qui font partie du « juste milieu ». Ce sont des artistes qui continuent à produire comme ils peuvent. Ils évitent les actions résistantes et aussi les actions de collaboration. Un des artistes les plus connus durant cette période a suivi un chemin unique. A travers son art, on peut observer l'effet particulier de l'Occupation sur la production et

⁶⁶ Extrait de Laurence Bertrand Dorléac, "Le Front national des Arts" in DVD-ROM *La Résistance en Ile-de-France*, AERI, 2004.

le style de ses œuvres. Il n'est ni collaborateur ni résistant, mais c'est évident que l'Occupation change le style et le sujet de son art. Les œuvres qu'il produit pendant l'Occupation témoignent d'un effet plus subtil sur la production artistique durant cette période.

Le terme « juste milieu » s'applique bien au travail de Picasso pendant cette période. Le « juste milieu » est un terme utilisé par le philosophe Aristote pour dénoncer les défauts des extrêmes. Aristote explique, « En un mot ni l'excès ni le défaut ne comportent de moyenne, non plus que la juste moyenne n'admet ni excès ni défaut »⁶⁷. Pour lui, la position moyenne, ou le « juste milieu » est la meilleure façon d'éviter les défauts des extrêmes. Au XIX^e siècle, les mots « juste milieu » étaient utilisés pour décrire l'identité de Thomas Couture (1815-1879)⁶⁸. Hobbs décrit son travail comme un « juste milieu » ou un compromis entre les positions extrêmes dans l'art. De plus, on situe le « juste milieu » comme un engagement avec les contradictions. En gros, le terme fait référence à l'enjeu entre les contradictions plutôt qu'une façon d'éviter complètement les deux extrêmes. Par exemple, Hobbs dit que Couture « neither sought to nor succeeded in espousing or imposing the repressive cultural policies of the early years of the Second Empire »⁶⁹. On voit cette même position dans les œuvres que Picasso produit pendant la guerre.

Son art n'est pas vraiment de la Collaboration ni de la Résistance. Il prend cette position de « juste milieu » qui se confronte aux deux côtés des extrêmes. Picasso ne produit pas des œuvres artistiques pour les salons ou les musées officiels. En fait, il lui était interdit d'exposer ses tableaux à Paris. Malgré ces barrières, il continue à produire des œuvres qui reflètent sa situation d'une façon subtile. Une analyse complexe du travail de Picasso éclaire ces subtilités et l'effet de la

⁶⁷ Campagnolo, Gilles, and Maurice Lagueur. "Les Rapports D'Echange Selon Aristote. Ethique à Nicomaque V Et VIII-IX." *Dialogue* 43.03 (2004): 443. JSTOR. Web. 13 Apr. 2017.

⁶⁸ Hobbs, Richard. In *Art and Literature of the Second Empire*. Edited by David Baguley. Durham: Durham Modern Languages Series, 2003. Pp39-53. Print.

⁶⁹ *Ibid* 41.

politique nazie sur la production de l'art durant la guerre. Après la guerre, Picasso deviendra une figure ambiguë ; il y aura des récits contradictoires qui le dépeindront soit comme un collaborateur passif soit comme un artiste de Résistance subtile. Michèle Cone conclut que Picasso a sa propre voie entre les deux extrêmes. Il réagit selon sa propre moralité et son propre jugement. Elle remarque qu'il n'accepte pas de patronage des Nazis alors qu'il ne fait pas partie de la Résistance d'une façon explicite⁷⁰. A travers son art, on comprend que Picasso est un artiste du « juste milieu » ; un artiste qui cherche à saisir les contradictions des deux extrêmes de la Collaboration et de la Résistance dans son art.

V. Ni Résistance, ni Collaboration: le « juste milieu » de l'art de Pablo Picasso sous l'Occupation.

L'artiste Pablo Picasso est né le 25 octobre 1881 à Malaga en Espagne et il est mort le 8 avril 1973 en France. Bien connu pour ces peintures, Picasso a fondé le mouvement cubiste après avoir commencé ses études d'art à l'école des Beaux-Arts de Barcelone⁷¹. Entre 1906 et 1914, il commence à étudier la géométrie et les formes linéaires avec Georges Braque à Paris. Ces deux artistes trouvent que les objets qu'on voit à travers des « codes » différents correspondent à ce qu'on voit en réalité. Par exemple, en regardant un visage, la « réalité » change quand on la voit de face ou de profil⁷². Dans l'effort de représenter ces angles différents, Picasso crée des collages en utilisant des matériaux divers. A partir des années 20, Picasso commence à créer des œuvres dans le style surréaliste d'après la fin de la Première Guerre Mondiale. Ses œuvres dépeignent les grandes tensions, la cruauté humaine, et la guerre. Dans cette période, il peint son œuvre la plus

⁷⁰ Cone 1992, 153.

⁷¹ Plazy, Gilles. *Picasso*. Paris: Gallimard, 2006. Print.

⁷² *Ibid.*

emblématique, *Guernica*, pour le Pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris⁷³. Même aujourd'hui, *Guernica* reste l'œuvre la plus connue de son travail et reflète le désir de Picasso de faire des commentaires sur l'état humain. Tout au long de sa vie, Picasso continue à créer les œuvres qui reflètent et critique les choix de l'homme. La prochaine partie traite des questions de style et de contenu de l'œuvre de Picasso avant la Seconde Guerre Mondiale. L'analyse révèle que son travail pendant la guerre contraste nettement avec son art d'avant la guerre. On peut voir l'effet direct de la politique nazie sur son style et ses sujets artistiques.

Picasso dans la période d'entre guerres



Guernica. Picasso. 1937.

Premièrement, *Guernica* caractérise le sujet et le style de Picasso dans la période d'entre guerres. Il s'agit d'une fresque sur la guerre civile espagnole mais elle symbolise la terreur occasionnée par les guerres et la barbarie des hommes⁷⁴. Guernica, une petite ville en Espagne, a survécu à un bombardement terrible pendant la guerre civile espagnole. Le résultat était la mort de

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

beaucoup de citoyens espagnols et une indignation sur le plan international. Picasso choisit de saisir les émotions, la terreur, et sa réaction personnelle à cet événement dans son œuvre *Guernica*. A l'époque, le gouvernement nazi, parmi d'autres, soutient les révolutionnaires en leur apportant une aide matérielle et politique⁷⁵. En même temps, les intellectuels et les artistes (comme Picasso) soutiennent la République aux côtés de la France, la Grande-Bretagne et l'URSS⁷⁶. L'œuvre *Guernica* représente une réponse de Picasso à l'horreur du bombardement de la ville du même nom.

L'œuvre est exposée dans le pavillon espagnol de l'Exposition Internationale de Paris de 1937. Les dimensions sont de 349,3 x 776,6 cm, ce qui est énorme en comparaison avec les autres peintures de l'exposition⁷⁷. Durant cette période, le contexte politique dirige la production artistique dans les pavillons allemand et soviétique⁷⁸. L'art présenté dans ces pavillons était beaucoup plus neutre et plus ordonné que le chaos de *Guernica*. Par contraste, le travail de Picasso reflète son attitude critique de la violence des révolutionnaires à Guernica. Par conséquent, Picasso critique les méthodes des Nazis d'une façon assez directe et publique. Dans cette œuvre, les figures humaines sont à la fois les symboles de la mort et de la destruction et les faits objectifs qui représentent la réalité du bombardement de Guernica⁷⁹.

Ce tableau à l'huile sur toile est dans le style cubiste et d'une combinaison de couleurs monochromes et sombres. On voit dans cette œuvre une scène de chaos avec beaucoup de détails. Les hommes et les femmes du tableau semblent être dans l'angoisse et ils lancent des cris

⁷⁵ Larousse, Éditions. "Encyclopédie Larousse En Ligne - Guerre Civile D'Espagne." Encyclopédie Larousse En Ligne - Guerre Civile D'Espagne. N.p., n.d. Web. 11 Mar. 2017. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre_civile_d_Espagne/118441>.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Oppler, Ellen C., and Pablo Picasso. *Picasso's Guernica: Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*. New York: W.W. Norton, 1988. Print. 52.

⁷⁸ *Ibid* 74.

⁷⁹ *Ibid* 90.

silencieux. Les mâchoires ouvertes, les gens fuient quelque chose d'invisible. Tandis qu'on peut distinguer des images spécifiques, la peinture entière est un amalgame de bras, de visages, et d'animaux massacrés⁸⁰. La figure centrale dans *Guernica* est le cheval qui est lancé dans le fond. Les femmes hurlant de douleur entourent cette figure. On peut voir les bâtiments en arrière qui semblent enflammés. En gros, *Guernica* démontre le commentaire politique de Picasso avant la Seconde Guerre Mondiale. Il critique la violence de la guerre et des êtres humains en général. Exposée pour le public, l'œuvre *Guernica* fait un commentaire fort contre les actions politiques des révolutionnaires et surtout les gouvernements internationaux dans la guerre civile espagnole.

Production de Picasso durant la Seconde Guerre Mondiale

Picasso est étranger en France pendant l'Occupation et par conséquent, il est toujours en danger d'arrestation par les forces gouvernementales. Picasso est une figure de controverse pendant la Deuxième Guerre Mondiale. D'une part, il déménage à Paris pendant l'Occupation. Comme artiste « dégénéré » selon le gouvernement nazi, la présence même de Picasso à Paris symbolise une forme de résistance contre l'oppression culturelle des Nazis⁸¹. Malgré ce danger, Picasso décide de s'installer à Paris dans la zone occupée en 1940. Selon les récits officiels de l'époque, la Gestapo visite souvent le studio de Picasso pour surveiller son travail et probablement pour l'intimider⁸². Sous cette oppression du gouvernement nazi, Picasso ne peut pas exposer son travail dans les grands salons de Paris durant cette période. Malgré les contraintes sur l'exposition de son travail, Picasso continue à créer de l'art qui dépeint la guerre d'une façon moins explicite mais très puissante.

⁸⁰ *Ibid* 72.

⁸¹ Cone 1992, 153

⁸² Cone 1992, 132.

Les nazis rendent souvent visite au studio de Picasso mais les symboles subtils dans son travail indiquent une forme de résistance discrète⁸³. Tandis que Picasso représente une figure contre le Fascisme et le régime nazi, il ne dénonce jamais les Nazis ouvertement dans la période de l'Occupation. Juste après la libération de Paris, Picasso déclare que

« Je n'ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas ce genre de peintre qui va comme un photographe, à la quête d'un sujet. Mais il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors. Plus tard peut-être, un historien démontrera que ma peinture a changé sous l'influence de la guerre. Moi-même, je ne sais pas. Picasso 1945⁸⁴. »

Cette citation représente la position de Picasso envers la guerre. Il ne dénonce pas directement l'Occupation, mais elle se manifeste dans son art malgré la politique de l'époque. L'analyse de son art pendant la guerre démontre comment il a changé sous le régime de l'Occupation. Son art évoque l'influence conditionnelle de la guerre sur l'art, quelque part entre les artistes « collaborateurs » et « résistants ». Picasso explique qu'il ne peint pas la guerre, mais que la guerre existe dans sa peinture⁸⁵.

Malgré ces obstacles, Picasso prend des mesures extrêmes pour continuer son travail artistique, tandis que beaucoup d'autres artistes créent des œuvres qui ne servent qu'à les faire s'évader de l'oppression de l'Occupation⁸⁶. L'analyse dans la dernière partie de ce travail montre les deux voies évidentes pour les artistes ; il faut collaborer avec le régime pour survivre à l'Occupation ou résister dans la clandestinité. L'art de Picasso représente une voie unique. Les

⁸³ *Ibid* 153.

⁸⁴ Leymarie, J. *Picasso Métamorphoses et unité, Texte de, avec témoignage de poètes et amis de l'artiste*, Paris, Skira, 1971.

⁸⁵ Whitney, Peter D. "Picasso is Safe", *San Francisco Chronicle*, 3 Sept. 1944, quoted by M. Bohm-Duchene, *Art and the Second World War*, Farmhand: Lund Humphries, 2013, p. 112.

⁸⁶ *Ibid* 137.

grands thèmes et surtout les grandes modifications que Picasso utilise pour déguiser sa critique ouverte de l'Occupation démontrent l'effet de la politique sur l'artiste. Alors qu'il ne résiste pas d'une façon ouverte, il ne se place pas non plus dans la Collaboration. A travers les changements nets dans l'expression artistique de Picasso, on observe les effets nuancés de la politique nazie sur la production artistique durant cette période.

Tout au long de la période de la guerre, Picasso continue à produire des œuvres dans son studio Rue Augustin à Paris. Son style d'art ne change pas trop ; c'est l'exagération et le symbolisme qui reflètent la tension de la guerre. Les historiens caractérisent le symbolisme de Picasso comme « oblique mais puissant »⁸⁷. En général, son art devient plus macabre et sombre. Il dépeint un monde morne sans soleil avec des formes tordues, les espaces où l'on se sent claustrophobe, et une gamme de tons gris et noirs⁸⁸. Le désespoir, la mort, et la solitude se répandent dans les œuvres de Picasso.

Premièrement, on peut observer ces thèmes dans les figures nues que Picasso continue à produire dans cette période y compris sa série de nus couchés (1941-42) et *l'Aubade*. Ces deux œuvres évoquent une atmosphère sombre et représentent l'isolement. Le milieu est toujours désolé et morne. Les couleurs sont pâles, les figures présentées en gris, noir, brun, et blanc. Si on compare ses figures de la période de la guerre avec un de ses nus couchés de 1932 (avant l'Occupation), on voit un contraste net entre les deux. Cette œuvre de 1932 inclut beaucoup de couleur et le milieu semble être celui de la nature et la figure est pleine de vie et active. Par contraste, les figures de 1942 sont maigres, linéaires, et peut-être endormies. Leur environnement est sombre, pesant, et

⁸⁷ Nash, Steven A., Robert Rosenblum, and Brigitte Baer. *Picasso and the War Years: 1937-1945*. New York: Thames and Hudson, 1998. Print. 14.

⁸⁸ *Ibid* 15.

contraint⁸⁹. Le changement dans le style sur ce sujet reflète la situation sous l'Occupation et nous démontre le changement d'attitude chez Picasso. Sa représentation des femmes dans ces œuvres fait référence non pas directement à la politique des Nazis, mais il fait une critique plus subtile des conditions de vie à Paris sous le régime nazi. Donc, cet art n'est pas une image de résistance, ni de collaboration. Plutôt, c'est un commentaire sur les effets de la politique sur l'être humain et sur l'attitude de l'époque.



L'Aubade. Picasso. 1942.



Nu couché. Picasso. 1942.



*Reclining Nude. Marie-Thérèse Walter.
Picasso. 1932.*

⁸⁹ Ibid 31.

Un autre thème qui se manifeste beaucoup dans le travail de Picasso pendant cette période est la tension dans l'environnement qui se manifeste dans ses autres représentations des femmes. Picasso crée des œuvres en utilisant des thèmes d'emprisonnement et d'attente. Dans les deux œuvres, *Femme assise avec poisson* (1942) et *Femme au chapeau assise dans un fauteuil* (Dora Maar) (1941) ces thèmes sont très évidents dans les mains jointes des femmes au centre⁹⁰. Particulièrement dans *Femme au chapeau assise dans un fauteuil*, les lignes étroites semblent comme des barreaux de prison. En général, les figures sont très déformées ce qui les rend très inquiétantes⁹¹. Leurs mains serrées indiquent leurs tensions et les sentiments d'attente.



Femme au chapeau assise dans un fauteuil. Picasso. 1941.

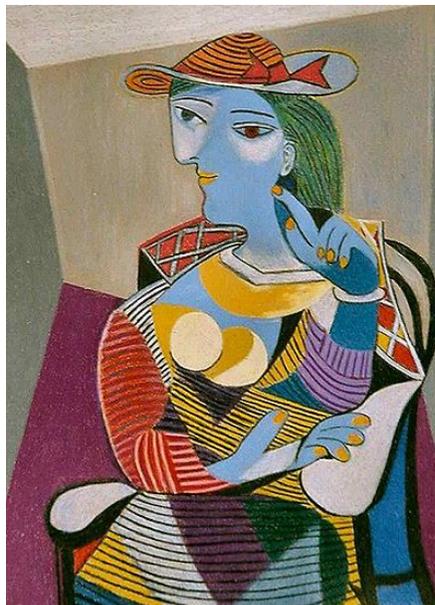


Femme assise avec poisson. Picasso. 1942.

⁹⁰ Cone 1992, 143.

⁹¹ *Ibid*, 145.

Ces deux tableaux contrastent nettement avec son portrait de sa maîtresse Marie-Thérèse créé en 1937 avant l'Occupation. Celui-ci emploie des couleurs vivantes pour dépeindre une femme libre et somptueuse. Elle a l'air content et décontracté alors qu'elle regarde le lecteur avec confiance. Les attitudes générales dans ce tableau et les deux autres sont très différentes. Les deux femmes de l'Occupation semblent perturbées par leur situation tandis que Marie-Thérèse est à l'aise et libre. Ce contraste nous démontre comment l'oppression de la politique nazie se manifeste dans le style de Picasso. Ses représentations artistiques des femmes ne critiquent pas directement la politique, mais son changement de style et de couleur reflètent les changements politiques. Surtout, les divergences artistiques représentent l'atmosphère répressive sous le gouvernement nazi.



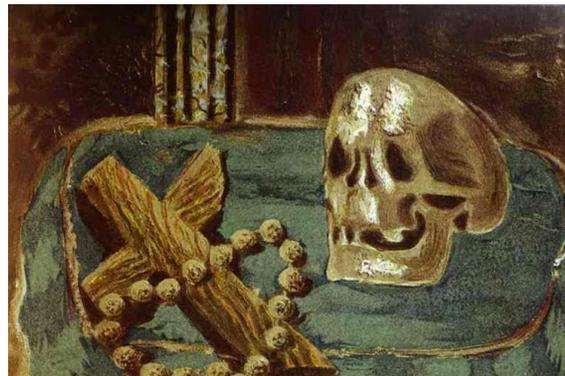
Seated Woman (Marie-Thérèse).
Picasso. 1937.

En dehors de la représentation des femmes, Picasso utilise cette thématique dans plusieurs natures mortes pendant cette période. Les plus connues de l'époque sont celles qui dépeignent les crânes. Les crânes représentent la mort guerrière d'une façon très explicite. Dans cette période, la représentation des crânes dans les salons de Paris est très rare. Malgré ce fait, Picasso crée une

série de crânes de bœuf qui représente la mort ou la perte de la liberté de créer dans la zone occupée⁹². Ce thème de la mort et de la vie représente la présence de la possibilité de la mort dans la vie sous l'Occupation. Les crânes dans ces œuvres sont péremptoires ; ils confrontent ceux qui les regardent. La texture du crâne est sèche comme des os et les lignes des figures sont précises. L'œuvre *Crâne de bœuf* représente la finalité de la mort et la dichotomie entre la vie et la mort⁹³. On peut comparer le travail de Picasso sur les crânes et le travail de Braque pour voir comment Picasso dépeint la situation meurtrière de l'époque d'une façon particulièrement ouverte. En contraste, le travail d'un autre artiste qui peint les crânes, Braque, est moins puissant en utilisant les figures spectrales qui ne regardent pas directement le lecteur. Il suggère la gamme entre la mort et la vie, plutôt que la finalité que l'on trouve dans le travail de Picasso. Donc, le thème de la mort représente une réaction contre la situation politique qui n'est pas vraiment une forme de résistance, mais qui est plus évidente dans son travail.



Crâne de boeuf. Picasso. 1942.



Vanitas. Georges Braque. 1939.

⁹² Cone 1992, 139.

⁹³ Cone 2001, 108.

Cette période sous l'Occupation reflète la situation politique par les thèmes de la mort, de l'emprisonnement, et de l'attente. Ces thèmes plus subtiles servent à critiquer les conditions sociales à Paris sous l'Occupation, mais d'une façon qui n'irrite pas les Nazis. Cette méthode d'expression de commentaire social devient plus évidente si l'on compare ses œuvres de cette période avec sa production d'après la guerre.

Après la libération de Paris, Picasso continue à produire des œuvres contre la guerre et pour la paix. Tout au long de sa carrière, Picasso fera des commentaires sur la politique à travers son art. D'une façon à nouveau ouverte et publique, Picasso critique le caractère superflu de la guerre et de la violence. Evidemment, l'environnement politique sous lequel Picasso vit l'Occupation a une grande influence sur le style qu'il emploie ainsi que sur les sujets abordés dans son travail. Contrairement à l'idée que l'oppression crée soit un style de résistance forte, soit la disparition totale de la production artistique, pour Picasso l'oppression se manifeste dans l'art d'une façon très discrète. Il s'adapte aux conditions pour produire un art qui survit à l'Occupation mais qui



Le Charnier. Picasso. 1944.

critique en même temps l'environnement politique de l'époque. Cela lui interdit d'exposer son art, mais néanmoins il crée son art comme une réflexion de la vie sous l'Occupation.

Si on compare cette résistance subtile sous l'Occupation avec les déclarations ouvertes que Picasso fait dans son travail après la guerre, on voit clairement l'influence de la suppression sur son art. *Le Charnier* est une peinture monochrome qui dépeint une famille massacrée par la guerre. Leurs corps restent au centre de l'image en angoisse. Il y a un sentiment de claustrophobie dans l'image qui représente le désespoir de la guerre. Le tableau rappelle *Guernica* dans quelques détails artistiques, mais le symbolisme dépasse sa déclaration politique. Dans *Le Charnier*, l'homme de la famille ressemble à un agneau sacrifié avec ses chevilles liées au-dessus de sa tête. Cela fait référence à l'idée de la justice pour qui a sacrifié sa vie pendant la guerre. Tandis que *Guernica* inclut beaucoup de symbolisme qui cache d'une certaine façon les objectifs politiques de l'œuvre, *Le Charnier* est beaucoup plus explicite dans sa critique forte de l'action nazie⁹⁴. Plutôt qu'un commentaire social, c'est une arme artistique contre les horreurs perpétrées par les Nazis⁹⁵. C'est un appel militant qui n'existe pas dans son art sous l'Occupation et continuera à se présenter dans son art tout au long de sa vie.

En conclusion, l'Occupation nazie a deux effets explicites sur le travail de Picasso. Premièrement la censure l'empêche d'exposer son art. Au lieu de collaborer ou de résister publiquement, il choisit de créer un art qui critique l'Occupation subtilement. Le deuxième effet sur son art se manifeste dans son style et ses thèmes. On voit dans ses œuvres artistiques d'avant et après la guerre une critique ouverte dans *Guernica* (1937) et même plus extrême dans *Le Charnier* (1947). En considération des œuvres produites tout au long de l'Occupation, cette

⁹⁴ Nash, 79.

⁹⁵ Téry, Simone, « Picasso n'est pas officier dans l'Armée française, » *Les lettres françaises* 5, no. 48 (24 Mars 1945).

critique disparaît. Cette analyse de Picasso nous montre les complexités de la production culturelle sous l'oppression politique. Les nuances dans le travail de Picasso montrent comment les artistes s'adaptent aux règles opprimantes tout en continuant leur production artistique.

VI. Conclusion

Cette thèse examine les réactions diverses des artistes durant l'Occupation de la France. Tandis que beaucoup d'historiens tentent de réduire les artistes à un groupe opprimé par le gouvernement nazi, en réalité il y avait une multitude de réactions chez l'artiste à cette époque. On ne peut pas même placer les artistes dans les deux camps de la Collaboration ou de la Résistance. Malgré le fait que les deux types existent, la réalité est beaucoup plus complexe. La réaction à la politique nazie se manifeste dans les œuvres d'une façon nuancée. Ce n'est pas que les artistes controversés s'arrêtent de produire sous les conditions d'oppression, mais que leur approche de l'art s'adapte aux conditions.

Du côté de la Collaboration, les artistes suivent les règles imposées par le gouvernement et profitent de leur patronage. La Collaboration avec le gouvernement nazi se manifeste chez les artistes qui ne dénoncent pas la censure, la propagande et la persécution des artistes. Par conséquent, ces artistes prospèrent sous l'Occupation. Dans le style de leur art, on voit le classicisme et un retour à la tradition. Les sujets sont le paysage, les activités classiques, et les natures mortes qui sont vides de symbolisme profond. Cet art se rencontre dans les expositions publiques que le gouvernement promeut. De l'autre côté, le travail de la Résistance est plutôt clandestin. Les artistes qui exposent leur art dans les espaces publics doivent cacher les messages politiques sous le symbolisme. La majorité de l'art de la Résistance est imprimé par le *Front national des arts*, surtout dans la publication satirique *Vaincre*. En gros, les activités

artistiques de la Résistance se concentrent plutôt sur les actions politiques qui aident la Résistance, comme l'imprimerie des papiers d'identité et le refuge offert aux autres.

Pablo Picasso est un artiste unique à l'époque qui réussit à rester à Paris mais qui ne rejoint ni la Résistance ni la Collaboration d'une façon explicite. Il continue à créer des œuvres d'art, mais son style s'adapte aux conditions. L'oppression se manifeste dans ses natures mortes très subtilement bien qu'il ne fasse pas de critique directe de l'Occupation. Picasso diffère des autres artistes parce que le gouvernement dénonce son art, mais qu'il lui est permis de rester à Paris. Il réprime sa protestation contre le gouvernement jusqu'à la Libération. Après la guerre, il continue à produire les œuvres comme *Le Charnier* qui dénonce l'Occupation d'une façon définie. La comparaison de son art avant ou après la guerre et ce qu'il produit sous l'Occupation démontre ses observations de la guerre à Paris. Son art représente une réaction unique à la censure politique de l'époque.

Le résultat est une transformation dans le sujet et le style des œuvres artistiques. On voit dans le monde de l'art une adhésion aux règles politiques. Cette thèse examine l'art dans la Deuxième Guerre Mondiale, mais elle a des implications profondes pour les études de l'effet de la politique sur la culture dans les périodes de conflit. Dans l'avenir, les chercheurs pourront approfondir le domaine culturel dans le conflit pour mieux comprendre les processus qui affectent la production culturelle dans les périodes d'antagonisme. S'il y a beaucoup d'information sur l'art officiel de l'état, sur la propagande, et aussi sur l'art de Résistance, il n'existe pas beaucoup de recherche sur les artistes qui choisissent de continuer leur art sous le contexte de la répression. Evidemment, le style artistique changera dans les conditions difficiles d'une façon très nuancée. Les deux « camps » de la Résistance et de la Collaboration ne représentent pas toute la gamme des réactions à la guerre. En réalité, les artistes n'ont pas à choisir d'utiliser leur art soit comme une forme de

résistance, soit de collaboration avec le style artistique officiel de l'état. Ils laissent entrer l'effet du conflit sur leur art d'une façon subtile qui se manifeste dans les couleurs, les choix de sujet, et le style.

Une bonne question pour l'avenir est de s'interroger sur l'effet de la guerre sur une culture. Tandis que le style artistique « français » continue à exister dans la clandestinité et aussi dans les expositions traditionnelles comme celles de Berlin en 1937, il y a d'autres conflits dans le monde qui détruisent complètement la culture indigène. Comment est-ce que la culture artistique continue, change ou s'arrête à travers ces guerres ? Est-ce qu'on voit un changement complet de l'art ou est-ce qu'il revient plutôt au style d'avant-guerre ? Quels facteurs affectent le style artistique post-guerre ? Toutes ces questions reflètent le rôle plus profond de l'art dans la vie humaine. L'art est une expression de vie alors que la guerre détruit la vie humaine. Le mélange des deux extrêmes nous indique beaucoup sur l'humanité plus large. L'art et la culture continuent à réfléchir l'état de l'homme dans la société. Les études sur la culture et les effets de la société, et surtout la guerre, sont importantes pour comprendre les sujets plus larges, y compris la politique, le conflit, et la paix. Cette thèse s'appuie sur le rôle central de l'art et de la culture dans la vie humaine, même dans les situations qui semblent écraser l'humanité. La culture sera toujours au centre de l'expérience humaine et continuera à beaucoup nous apprendre.

Bibliographie

- Bertrand Dorléac, Laurence, "Le Front national des arts" in DVD-ROM *La Résistance en Ile-de-France*, AERI, 2004.
- Bertrand Dorléac, Laurence. *Histoire de l'art: Paris, 1940-1944: Ordre National, Traditions Et Modernités*. Paris: Publications De La Sorbonne, 1996. Imprimé.
- Campagnolo, Gilles, and Maurice Lagueux. "Les rapports d'échange selon Aristote. Ethique à Nicomaque V et VIII-IX." *Dialogue* 43.03 (2004): 443. JSTOR. Web. 13 Apr. 2017.
- Cone, Michele C. *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992. Imprimé.
- Cone, Michele C. *French Modernisms: Perspectives on Art Before, During, and after Vichy*. New York: Cambridge UP, 2001. Imprimé.
- Debu-Bridel, "Edouard Pignon raconte la bataille du Front National des Artistes," dans *Résistance Intellectuel*, p 222. Imprimé.
- Durand, Marie-Laure. « La clé des langues - allemand - « art dégénéré » et « art allemand » : Les expositions de Munich en 1937." N.p., 23 Sept. 2008. Web. 06 Dec. 2016.
- Goetz, Henri. *Ma vie, mes amis: mémoires*. Castelnau-le-Lez: Climats, 2001. Imprimé.
- Hadjinicalaou, Nicos. *Histoire de l'art et lutte des classes*. Paris: F. Maspero, 1978. Print.
- Hobbs, Richard. In *Art and Literature of the Second Empire*. Edited by David Baguley. Durham: Durham Modern Languages Series, 2003. Pp 39-53. Print.
- Indivision, Fougeron. "Musée de la Résistance en ligne." Musée de la Résistance en ligne. n.d. Web. 21 Mar. 2017. <<http://museedelaresistanceenligne.org/media7108-AndrA>>.
- Leymarie, J., *Picasso : métamorphoses et unité*, Texte avec témoignage de poètes et amis de l'artiste, Paris, Skira, 1971.
- Larousse, Éditions. "La Seconde Guerre Mondiale." Larousse. Larousse, n.d. Web. 7 Dec. 2016. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Seconde_Guerre_mondiale/122570>.
- Larousse, Éditions. "Encyclopédie Larousse en ligne - Guerre Civile D'Espagne." Encyclopédie Larousse en ligne. Web. 11 Mar. 2017. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre_civile_d_Espagne/118441>.
- Larousse, Éditions. "Surrealisme." Encyclopédie Larousse en ligne. Web. 7 Dec. 2016. <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/95026>>.
- Michel, Henri. « La révolution nationale latitude d'action du gouvernement de Vichy ». *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*, vol. 21, no. 81, 1971, pp. 3–22.

- Michel, Henri. (2) « *Aspects politiques de l'Occupation de la France : par les Allemands* ». (Juin 1940-Décembre 1944).” *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*, vol. 14, no. 54, 1964, pp. 1–40. www.jstor.org/stable/25729895.
- Nash, Steven A., Robert Rosenblum, and Brigitte Baer. *Picasso and the War Years: 1937-1945*. New York: Thames and Hudson, 1998. Print. 14.
- Oppler, Ellen C., and Pablo Picasso. *Picasso's Guernica: Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*. New York: W.W. Norton, 1988. Print. 52.
- Plazy, Gilles. *Picasso*. Paris: Gallimard, 2006. Print.
- Poulain, Caroline. « *Louis Hautecoeur et Vichy : pensée et action politique d'un historien de l'architecture* ». *Livraisons d'histoire de l'architecture*. 3.1 (2002): 103-11. Web.
- "Surrealisme." Larousse. Larousse, n.d. Web. 7 Dec. 2016. <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/95026>>.
- Téry, Simone, « *Picasso n'est pas officier dans l'Armée française,* » *Les lettres françaises* 5, no. 48 (24 Mars 1945).
- Universalis, Encyclopædia. "*Joseph Goebbels*." *Encyclopædia Universalis*. N.p., n.d. Web. 08 Dec. 2016. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/joseph-goebbels/>>.
- Whitney, Peter D. "Picasso is Safe", *San Francisco Chronicle*, 3 Sept. 1944, quoted by M. Bohm-Duchene, *Art and the Second World War*, Farmhand: Lund Humphries, 2013, p. 112.