

CHARLOTTE FOUCHER ZARMANIAN & MARIE GISPERT

# Bâtir un musée populaire selon Agnès Humbert

« Avant tout, surtout en France, il ne faut pas prendre les travailleurs de front et leur indiquer brutalement, à l'aide de conférences et de manuels, comment égayer leur vie, comment orner leurs loisirs. Le premier pas à faire est de faciliter réellement, et non théoriquement, l'accès de la culture aux masses laborieuses. »<sup>1</sup>

L'exigence didactique vis-à-vis du public populaire défendue par Agnès Humbert s'entend d'abord au regard de sa participation à plusieurs réseaux d'obéissance communiste, dans lesquels elle commence à prendre part avant son rattachement au Musée national des Arts et des Traditions populaires (MNATP). Son amitié avec Georges Friedmann (1902-1977), sociologue du travail, proche des milieux marxistes, soviétiques et communistes, structure en profondeur ses formes d'engagements dans les années 1930. En 1934, Friedmann et l'auteur et critique d'art Jean Cassou – qui deviendra conservateur – font partie des nombreux signataires du manifeste en soutien aux travailleurs, fondant l'acte de naissance du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes qu'Agnès Humbert rejoint ensuite.<sup>2</sup> Les actions de ces trois personnalités, camarades de pensée et de lutte, se structurent et se croisent étroitement durant cette période d'avant-guerre, un court mais fécond moment dont le Front populaire forme l'aboutissement emblématique.<sup>3</sup> Se replonger dans ce contexte spécifique est essentiel pour mieux comprendre non seulement dans quelles circonstances, et pour quelles raisons, Agnès Humbert intègre le MNATP et s'engage ensuite dans la Résistance, mais aussi comment ces premières convictions ont continué de porter son action après la guerre.

## Agnès Humbert, le musée et l'Éducation populaire avant-guerre

Quand Georges Friedmann, aux alentours de 1936 – c'est-à-dire l'année où il publie sur fond marxiste *La crise du progrès* –<sup>4</sup> accueille le *David* d'Humbert dans la collection « Problèmes » qu'il dirige aux Éditions sociales internationales,<sup>5</sup> le sociologue et l'historienne de l'art se rejoignent sur l'importance de prendre en compte l'environnement social, culturel, technique et politique dans lequel l'humain évolue et qui le conditionne. Dans ces années 1930, Friedmann voyage en URSS, appartenant à cette génération intellectuelle qui entretient et relaie en France le mythe soviétique<sup>6</sup> (dont il se distanciera ensuite). Membre du Cercle de la Russie neuve en 1932-1933, il propose en 1936 le nom d'Agnès Humbert pour le remplacer au poste de secrétaire de la Commission scientifique de l'organisme, renommée Association pour l'étude de la culture soviétique, tout en continuant à siéger dans son comité directeur.<sup>7</sup> Alors que ces milieux communistes conduisent un mouvement d'ampleur en faveur de l'éducation prolétarienne qui se cristallise notamment dans

l’Université Ouvrière fondée en 1932, le début du Front populaire en 1936 est aussi le moment où l’extrême-gauche abandonne l’idée d’une contre-culture du prolétariat pour défendre une culture unitaire et patrimoniale accessible à tous.<sup>8</sup>

L’intérêt d’Humbert pour l’éducation du peuple et, partant, pour la popularisation du musée correspond également à une tendance forte des musées durant l’entre-deux-guerres. Cette tendance, qui anticipe les années 1930 – la revue *Mouseion* est publiée à partir de 1927 par l’Office International des Musées fondé l’année précédente –, contribue à l’idée que le musée doit cesser de ne s’adresser qu’à quelques-uns.<sup>9</sup> L’exposition Van Gogh organisée par René Huyghe lors de l’Exposition universelle de 1937 marque un jalon essentiel dont Humbert semble immédiatement prendre la mesure. Le jeune conservateur du Louvre propose en effet un accrochage novateur qui réunit œuvres originales, reproductions et appareil documentaire. La dernière salle surtout, la salle 4, présente pour la première fois des panneaux reconstituant les voyages de l’artiste, les principaux thèmes de son œuvre ou le processus de création d’un tableau.<sup>10</sup> « Salle annexe », précise Huyghe qui, tout en appelant à l’ouverture du musée au plus grand nombre, reste prudent : « la conduite à suivre est délicate : d’une part, il importe de ne point troubler par une pédagogie intempestive la contemplation pour laquelle [...] l’œuvre d’art a été conçue et exécutée ; d’autre part, il faut fournir à ceux qui l’ignorent les moyens d’y parvenir et à ceux qui en sont incapables, un motif d’intérêt et d’admiration qui soit à leur portée. »<sup>11</sup> Dans l’article qu’elle écrit après avoir rencontré Huyghe, et juste avant le vernissage, Humbert est beaucoup moins nuancée dans ses conclusions et s’enthousiasme pour cette exposition qui « doit bousculer toutes nos conceptions muséographiques » :

« Il est certain que cette exposition marque un point capital dans l’histoire de la Muséographie française. Après le 20 mai [date d’ouverture de l’exposition], on ne pourra plus jamais supporter de voir des tableaux accrochés dans un musée selon de vagues lois d’esthétique plus ou moins abstraites, telles qu’assemblages de taches de couleur, alternances de formes et panneaux plus ou moins heureusement composés.

Qu’on se le dise le plus sérieusement du monde : le temps des expositions présentées de cette manière est révolu. À l’avenir, l’organisation d’une exposition de peinture va demander un travail collectif où le talent du décorateur va voisiner avec la science de l’historien de l’art, du psychologue et du technicien. »<sup>12</sup>

Le musée qu’elle appelle de ses voeux est bien un musée accessible à toutes et tous et qui, pour ce faire, doit accompagner les œuvres d’explications didactiques. Elle pense tout particulièrement aux classes ouvrières, dont l’accès à la culture est l’un des chevaux de bataille du Front populaire.

La volonté d’Humbert de proposer un musée tourné vers le peuple s’articule chez elle avec un intérêt marqué pour les expérimentations muséographiques menées en URSS durant l’entre-deux-guerres,<sup>13</sup> intérêt qui dépasse largement les cercles d’extrême gauche auxquels elle appartient. Friedmann n’est pas le seul à voyager en URSS et Huyghe lui-même est chargé en 1932-1933 par le sous-secrétariat d’État aux Beaux-Arts d’une mission à l’étranger pour étudier les questions muséographiques. Après l’Italie, les Pays-Bas ou l’Allemagne, et avant les États-Unis, le conservateur se rend en URSS en octobre 1932. Selon Marie Camus, il apprécie leurs musées et remarque notamment l’effort des institutions pour toucher un public élargi.<sup>14</sup> Néanmoins, dans son article de 1937 déjà cité,

Huyghe refuse de se contenter d'une approche marxiste et d'une conception soviétique purement documentaire du musée, jugeant que cette documentation certes utile ne permet néanmoins pas d'accéder à l'essence de l'œuvre d'art. Georges Henri Rivière, avec qui Humbert travaille au MNATP, fait lui aussi le voyage en URSS en 1936 et salue, dans une lettre écrite de Leningrad à Paul Rivet les « Musées qui sont *humains*, profonds, fertiles », avant d'ajouter : « quelle joie pour moi de trouver ici en réalité les musées dont j'avais rêvé, dont j'avais laborieusement ces derniers mois, esquissé une théorie ». <sup>15</sup> Agnès Humbert ne voyage pas en URSS avant 1939, mais dès l'été 1938, elle rédige pour la revue communiste *Clarté* un article enthousiaste sur les « Musées soviétiques », occasion d'en appeler à des institutions qui « font partie de la vie quotidienne de la nation » et d'affirmer : « En URSS, le musée devait brusquement cesser d'être un temple de l'art ou de la science accessibles à une élite cultivée. Il était urgent que le musée devînt très rapidement un moyen d'éducation culturelle. »<sup>16</sup> Elle insiste alors sur le rôle essentiel des visites guidées mais également sur les actions hors du musée, dans les ateliers et les usines, qui obligent à repenser entièrement le métier de conservateur.

Si elle donne à partir de 1936 des « causeries mensuelles » sur Radio-Paris,<sup>17</sup> une première occurrence de son nom apparaît dès 1934 alors qu'elle dispense des cours d'histoire de l'art à l'École Liévin.<sup>18</sup> Par la suite, on la retrouve à conduire plusieurs visites collectives en 1937 pour l'Université ouvrière située dans le 19<sup>e</sup> arrondissement de Paris<sup>19</sup> et en 1938 pour l'Université ouvrière de Montreuil (UOM). Pour intégrer cette dernière, Agnès Humbert bénéficie de l'amitié de Jean Cassou, impliqué dès 1936 dans l'organisation de visites de musée pour l'UOM,<sup>20</sup> où l'on retrouve également le nom de Georges Friedmann venu parler en décembre 1938 du machinisme en URSS, au sein d'un cycle de conférences où Humbert intervient également sur les arts et traditions populaires.<sup>21</sup> Enfin, on ne sera pas surpris de voir apparaître Humbert au sein du conseil d'administration de l'Association populaire des amis des musées (APAM), fondée en 1936 avec la vocation de « rapprocher les masses de l'institution muséale ».<sup>22</sup>

Relevant de cette forme de « militance culturelle »,<sup>23</sup> l'action d'Agnès Humbert va trouver dans le MNATP un lieu idéal pour articuler sa formation en art et histoire de l'art et ses engagements communistes. Vitrine pour le Front populaire, le MNATP cristallise l'avènement d'un musée citoyen où les enjeux de démocratisation sont constitutifs de sa vocation. Alors que dans ces années préfiguratrices, le Parti communiste français multiplie les références au « Peuple de France », Agnès Humbert va concomitamment s'attacher à regarder le folklore populaire sous l'angle d'un folklore de classe.

### **Un musée pour le peuple : au Musée national des Arts et Traditions populaires**

Entrant d'abord en octobre 1936 comme chargée de mission non rémunérée, puis à partir du 1<sup>er</sup> mars 1937 comme attachée de conservation rétribuée,<sup>24</sup> Humbert fait partie de l'équipe originelle de l'institution aux côtés de son conservateur et directeur, Georges Henri Rivière, et de son adjoint André Varagnac. Cette première équipe statutaire est soutenue dans son action par une douzaine de chargé·es de mission non rémunéré·es. Pendant environ cinq ans – soit jusqu'au 15 avril 1941, date de son arrestation –, Agnès Humbert bâtit avec d'autres les fondements d'une institution d'un nouveau genre, vouée tout entière à « l'étude scientifique de la société française contemporaine, dans ses aspects les

moins officiels, les plus populaires, les plus quotidiens ».<sup>25</sup> Dans ces années 1937-1938, Humbert mène simultanément son travail au MNATP avec une collaboration régulière dans deux revues, l'une antifasciste et l'autre syndicaliste – *Clarté* et *La Vie ouvrière* – aux-quelles le nom de Georges Friedmann est étroitement associé depuis les années 1920.<sup>26</sup> Choisie pour superviser les rubriques culturelles – « L'art dans la vie » pour *Clarté* et « La vie culturelle » pour *La Vie ouvrière* –, elle écrit sur une variété de sujets marquée d'un sceau populaire, et s'empare rapidement de la question muséale qui bénéficie de son expérience au MNATP. Quelques mois avant le décret du 1<sup>er</sup> mai 1937 créant le département des Arts et traditions populaires, Agnès Humbert annonce dans *Clarté* les prémisses de l'organisation d'un « Musée du Folklore français » qui « sera avant tout le musée du Peuple français. Il y apprendra à s'y connaître, à s'y reconnaître »,<sup>27</sup> écrit-elle, reprenant ainsi un leitmotiv des tenants du musée populaire – à commencer par Jacques Soustelle et Jean Cassou – qui considèrent le musée comme le lieu d'une prise de conscience par le peuple.

Croyant avec ferveur à l'aventure du MNATP, Agnès Humbert estime qu'il y a urgence à préserver les savoirs ancestraux français, et veut redonner vie et dignité à des arts oubliés, déclassés, parce que jugés inesthétiques, utilitaires et issus de « générations anonymes d'ouvriers et de paysans ».<sup>28</sup> Elle veut croire au potentiel instructif et civique d'un musée émancipateur qui saurait attirer le peuple, dans toutes ses composantes sociales – de l'écolier au savant le plus averti –, favoriser son éducation comme son épanouissement personnel. Glissant de la théorie à la pratique, l'examen de sa trajectoire nous aide à mieux comprendre les réalités concrètes et organisationnelles d'une muséographie sociale et populaire.

Dans une lettre du 13 février 1937, Georges Henri Rivière indique qu'Agnès Humbert est « plus spécialement chargée du matériel, de la conservation et de la présentation des collections folkloriques ».<sup>29</sup> Cette description témoigne d'une certaine polyvalence nécessaire dans ces années de mise en place. Une plongée dans les sources confirme l'étenue des tâches d'Humbert, allant de la muséographie à l'inventaire des collections en passant par les missions sur le terrain, l'organisation d'expositions et encore de conférences, même si toutes ne comptent pas à parts égales et sont à nouveau révélatrices de son goût prononcé pour la médiation.

À son arrivée, Agnès Humbert s'associe à l'effort structuré de présentation des objets défendue par l'équipe du musée. Le MNATP se revendique comme un musée de synthèse qui saura donner vie aux objets les plus caractéristiques à l'appui des procédés muséographiques les plus modernes. Dans ce cadre expérimental, on peut penser que son expérience de dessinatrice<sup>30</sup> la prédispose à la réalisation d'une première version de plan de la vaste galerie permanente, qui date vraisemblablement de novembre 1936 et qu'on lui attribue généralement.<sup>31</sup> Si nous n'avons pas retrouvé ce premier plan, des devis d'architectes permettent de comprendre les évolutions vers un plan final moins marqué politiquement et de restituer ce qu'avait pu être l'idée de départ de Humbert. Dans ce plan final, les vingt-cinq salles initialement constituées sont ainsi réduites au nombre de quatorze. Il est notable que non seulement la rétrospective sur l'évolution ouvrière pour la Salle des Villes envisagée dans le premier plan se trouve remplacée par une présentation élargie des quartiers populaires et de leurs fêtes, des artisans et de leurs instruments de travail, mais également que la Salle des Mines soit abandonnée, tout comme toutes

celles détaillant chaque technique et mode d'artisanat populaires (métallurgie, tissage, vannerie, poterie, verrerie).<sup>32</sup> Ce désengagement en faveur d'une valorisation accrue des cultures ouvrières interroge, alors même que le MNATP veut se démarquer d'autres musées du folklore en dépassant les arts et traditions populaires assignés aux sphères du rural et du nostalgique. Du fait de son militantisme, on peut légitimement penser qu'Agnès Humbert avait soutenu la première version de ce plan en suggérant à Georges Henri Rivière d'engager sans tarder une collecte de documents sur les grèves en 1936 (↗ Ill. 1).<sup>33</sup>

Car le MNATP doit aussi constituer ses propres collections, « [c]e nouveau musée n'ayant évidemment pas de quoi nourrir l'ambitieux programme scientifique »,<sup>34</sup> Agnès Humbert prête activement son concours aidée de plusieurs chargé·es de mission. Avec Louis Dumont, elle entreprend l'inventaire des objets ayant appartenu à l'ancien Musée d'ethnographie du Trocadéro, destiné à constituer les premiers fonds du musée et, avec Guy Pison, est amenée à enregistrer 4 000 objets sur fiches selon un modèle de catalogue scientifique présenté au Congrès international du Folklore.<sup>35</sup> Elle intervient directement dans l'enrichissement des collections, en donnant elle-même, en sollicitant des donations ou en profitant de l'organisation d'expositions à des fins d'acquisition.<sup>36</sup> À ce sujet, quand Agnès Humbert assiste Paul-Louis Duchartre dans des tâches de secrétariat pour l'exposition « Potiers et imagiers de France »,<sup>37</sup> elle opère ce même travail d'enregistrement, de numérotage, de catalogage et de nettoyage pour les objets qui sont nouvellement acquis à la suite de missions en régions.

Sur le terrain, elle est moins présente, même si on la retrouve pour la mission Sologne, première grande enquête collective ouverte par le MNATP destinée à ouvrir un musée de plein air à Romorantin. Grâce aux journaux de route, petits cahiers manuscrits écrits à plusieurs, on sait qu'elle intervient pour documenter le patrimoine lié à la fabrication du pain. Derrière les initiales « A.H. », elle apparaît entre le 11 et le 14 avril 1938, moment où elle se rend consécutivement à Nouan-le-Fuzelier, Saint-Viâtre et Blois pour interroger les boulanger·es ainsi que des paysan·nes faisant eux-mêmes leur pain, établir un inventaire des outils du fournil, assister à une fournée, et trouver des objets aptes à intégrer les collections du MNATP.<sup>38</sup> D'après les journaux de route, les rendez-vous s'enchaînent et le travail d'enquête s'effectue à un rythme soutenu.

Quand la guerre éclate, conduisant à la mobilisation de plusieurs collègues – dont Georges Henri Rivière –, Agnès Humbert est sollicitée par Henri Verne, directeur des musées nationaux, pour présenter au public, tous les jours à partir d'octobre 1939, la nouvelle bibliothèque du folklore français.<sup>39</sup> Cette ouverture ne dure pas longtemps et s'interrompt avec la guerre. Dès les premières lignes de son journal *Notre guerre*, Humbert se plaint le 7 juin 1940 de travailler dans un lieu « où la vie est devenue absolument sinistre ».<sup>40</sup> Et alors que les collections du MNATP sont pour la majeure partie évacuées, elle doit s'occuper de l'emballage des livres les plus précieux de la bibliothèque et de leur transport au château de Chambord.<sup>41</sup> À son retour à Paris le 6 août 1940, elle fait le constat cruel que le MNATP a été détourné de ses fonctions initiales pour devenir une institution refermée sur elle-même, contrôlée par les Nazis :

« Au portillon du Palais de Chaillot, un écriteau indique que l'entrée des musées est gratuite pour les soldats allemands. La bibliothèque du musée des Arts et Traditions populaires a déjà été modifiée et expurgée. Le livre de *Morceaux choisis* de Lévy-Bruhl, qui portait une dédicace de la main même du maître, s'est vu mutilé de sa page de garde. Un volume nouveau d'un certain Montandon sur les *Races* a pris place non loin des ouvrages de Lévy-Bruhl, et les auteurs allemands sont déjà sur tous les rayons. À notre service de documentation folklorique, la très belle et très intéressante série de photographies des grèves de 36 a disparu, ainsi que toute trace de documentation muséographique provenant d'URSS. »<sup>42</sup>



1

*La ronde* (juin 1936), (occupation des ateliers du chantier Vandewalle), 1936, photographe anonyme, tirage photographique monochrome, 1936, 16 × 21,7 cm, Mucem / France Presse.

### Populariser l'art moderne : au Musée d'Art moderne

Après la guerre, Humbert fait le choix de ne pas retourner au MNATP. En 1945, elle devient assistante au Musée national d'Art moderne (MNAM),<sup>43</sup> renouant ainsi avec ses études en histoire de l'art. Le musée est alors en pleine restructuration sous la direction de Jean Cassou, démis de ses fonctions de conservateur au Musée du Luxembourg en 1940 par le régime de Vichy et qui a demandé à organiser la réouverture du musée plutôt que de poursuivre son action de commissaire de la République à Toulouse.<sup>44</sup> S'ils se connaissent dès les années 1930, Humbert et Cassou ont surtout été tous deux parmi les premiers résistants puis membres du réseau du Musée de l'Homme dès l'été 1940. Dans les lettres qu'elle échange en 1947 avec le critique littéraire hollandais Johannes Tielrooy, Humbert évoque ainsi « [s]on vieux complice de la Résistance », avec qui elle « fai[t] un travail qui sera [elle] l'espère utile »,<sup>45</sup> et affirme même : « Oui, Jean Cassou est un très chic "patron",

un ami très sûr ».<sup>46</sup> Cassou quant à lui ne tarit pas d'éloges sur cette « femme au tempérament extériorisé, impétueux, téméraire et qui se faisait immédiatement aimer pour sa toute naturelle et constante disposition à se vouer à la cause la plus généreuse ».<sup>47</sup>

En 1945, Humbert intègre une équipe restreinte, présentée par Cassou dès le discours d'inauguration du musée en juin 1947<sup>48</sup> puis dans chaque introduction qu'il rédige pour les versions successives du catalogue des collections. Bernard Dorival est, avec Cassou, le seul conservateur. Plusieurs femmes sont en revanche présentes, à des postes d'assistantes ou de chargées de mission : outre Humbert, Geneviève Homolle (1882-1963), assistante, qui fut d'abord en poste au Musée du Luxembourg avant-guerre et est plus particulièrement responsable du catalogue des œuvres, Gabrielle Vienne, chargée de mission puis assistante, qui s'occupe des expositions temporaires et Geneviève Domino, assistante à qui est confié le secrétariat. Il faut attendre 1958 pour qu'Humbert soit nommée conservatrice adjointe et 1959 pour qu'on lui octroie le grade de conservatrice à titre honoraire,<sup>49</sup> grade pour lequel Cassou émet un avis « tout à fait favorable » en ajoutant : « Je serais heureux que soient ainsi reconnus les services rendus au cours de sa carrière par ce fidèle collaborateur, qui en outre, a eu dans la Résistance, une attitude si courageuse. »<sup>50</sup>

Les missions de Humbert au Musée national d'Art moderne sont multiples. En 1947, elle est décrite comme celle qui est « en particulier attachée à la partie documentaire et décorative de l'installation du musée »<sup>51</sup> tandis qu'en 1954 Cassou précise qu'elle « s'attache particulièrement à la vie quotidienne du musée ».<sup>52</sup> Dans les années 1940, Humbert semble néanmoins être intervenue également dans la préparation des premières expositions du Musée national d'Art moderne : elle s'occupe par exemple de relancer les prêteurs pour l'exposition inaugurale consacrée à Marc Chagall (automne 1947), entretient une correspondance avec le conservateur belge Émile Langui pour Constant Permeke (hiver 1947-48) et l'École de Laethem Saint Martin (printemps 1948) et écrit par ailleurs dans la presse sur ces premières expositions.<sup>53</sup> Son rôle semble avoir été plus important encore pour l'exposition Suzanne Valadon qui leur succède à l'été 1948, au sujet de laquelle René Barotte, dans *Libération*, précise que ce sont « Jean Cassou et Agnès Humbert » qui ont réuni les tableaux.<sup>54</sup> Après une première lettre à André Utter en novembre 1947, Cassou lui précise ainsi que c'est « [s]a collaboratrice Madame Agnès Humbert, qu'[il] connai[t], [qui] sera en rapport avec [lui] ».<sup>55</sup> C'est également à Humbert que s'adresse la marchande Berthe Weill – celle-ci avait exposé ses premières œuvres sous le nom d'Agnès Sabert dans les années 1920 – dans une lettre de juin 1948 que l'assistante annote avec enthousiasme : « M<sup>elle</sup> Berthe Weil, marchande de tableaux de Suz. Valadon, 85 ans ; pratiquement aveugle, ne sort plus de chez elle. Fait une dernière exception en faveur de l'Expo. Valadon ! »<sup>56</sup>

Par la suite néanmoins, le nom d'Agnès Humbert se fait beaucoup plus rare dans les dossiers d'expositions, et le relais semble avoir été pris par Gabrielle Vienne. Humbert, en effet, a également une intense activité de commissariat d'exposition en dehors du Musée national d'Art moderne. Sous l'égide de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), elle organise ainsi plusieurs expositions d'art français à l'étranger : les impressionnistes français à Vienne en 1948, les Nabis dans la même ville en 1949, l'art contemporain français en Afrique du Sud en 1951 et enfin l'art contemporain français en Yougoslavie en 1952.<sup>57</sup>



2

Salle du Musée national d'Art moderne avec vitrines dans les années 1950, photographe anonyme, collection particulière.

Le rôle de Humbert dans l'organisation d'expositions est donc essentiel et met en exergue, pour les expositions à l'étranger, l'aura dont elle jouit, notamment comme résistante. Néanmoins, son rôle essentiel dans la popularisation du musée est surtout lié à son travail pour la constitution de vitrines documentaires dans les salles et les expositions temporaires. Dès son discours d'inauguration du Musée national d'Art moderne en 1947, Cassou mentionne les « vitrines où [ses collaborateurs et lui] [ont] disposé des documents » et, dans sa correspondance avec Tielrooy, évoquant les baticks javanais qu'il lui a donnés, Humbert écrit : « Car j'ai tenté au Musée d'Art Moderne une innovation qui m'a donné beaucoup de travail et plus encore de satisfaction ».<sup>58</sup> Il semble en effet que ces vitrines documentaires (↗ Ill. 2) aient été essentiellement pensées et organisées par Humbert qui trouve là une manière de mettre en œuvre sa conviction : pour pouvoir apprécier les œuvres d'art et les faire siennes, le public doit comprendre, selon les mots de Cassou, « la figure et le destin de tel artiste, le climat dans lequel il a produit son œuvre, les circonstances et les modes du temps qui la vit naître, les rapprochements esthétiques qu'elle suscite ».<sup>59</sup> En 1954, le conservateur en chef précise également que Humbert s'attache « à la disposition des vitrines consacrées à la documentation didactique, documentation qui doit accompagner la présentation des œuvres et être assez discrète pour ne point gêner la réflexion du contemporain tout en l'éclairant s'il éprouve le besoin, non seulement de s'émouvoir, mais aussi de s'instruire ».<sup>60</sup> La correspondance concernant les expositions inaugurales témoigne du rôle de Humbert dans la collecte et la mise en espace des documents dans les vitrines. Elle écrit ainsi à Langui en novembre 1947 en lui demandant pour l'exposition Permeke « des photographies de l'artiste à diverses époques de sa vie, des souvenirs de l'École de Laethem, bref tout ce qui peut rendre Permeke "vivant" aux yeux du public français » et lui rappelle l'existence, à l'entrée de l'exposition Chagall d'une « vitrine + table documentaire renseignant le public sur l'aspect de Chagall (photographies prises au cours de sa vie), sur sa carrière (quelques dates et résumé d'activités) ».<sup>61</sup>

Si, dans l'importance qu'elle accorde aux vitrines, Humbert a pu être marquée par Rivière – pour qui leur scénographie est essentielle –,<sup>62</sup> elle les envisage néanmoins différemment. Il s'agit de vitrines strictement documentaires, et le caractère original des objets qui y sont présentés lui importe assez peu. Déjà en 1937 à propos de l'exposition Van Gogh, elle en appelait à une « habile reconstitution » « qui ne serait pas forcément faite d'objets authentiques ».<sup>63</sup> De même, lors d'une intervention au Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) en 1948 portant sur les « Méthodes appliquées au musée d'art moderne pour rendre la peinture contemporaine accessible au public non initié », elle écrit préférer, au sujet des vitrines, « la photographie de documents »<sup>64</sup> aux originaux. Dans le même texte, elle insiste également sur la disposition de ces documents, sans doute en lien avec sa formation d'« étagiste-décorateur » qu'elle-même mentionne dans sa note biographique<sup>65</sup> : « Chaque salle dispose d'une ou plusieurs vitrines-tables où des documents soigneusement choisis et peu nombreux sont disposés de la manière la plus "publicitaire" possible. On varie la composition de chaque vitrine afin d'attirer l'œil du visiteur et d'éviter la monotonie. »<sup>66</sup> Les vingt diapositives qui accompagnaient son intervention ont été perdues – elles concernaient les expositions Klee et Valadon –, mais plusieurs photographies parues dans *Museum* témoignent de ce que furent ces vitrines-tables, dont au moins une était placée dans chaque salle. Les salles Marquet, Dufy et Matisse et la salle Picasso sont ainsi reproduites dans le numéro de 1948,<sup>67</sup> les salles cubistes, Bonnard, Braque, Valadon et La Fresnaye dans celui de 1949.<sup>68</sup> Ces articles sont illustrés de photographies des vitrines elles-mêmes, ce qui donne une idée de leur contenu, de leur agencement et de leur importance dans le dispositif des expositions. La vitrine consacrée à Maurice Denis est ainsi décrite : « Vitrine documentaire Maurice Denis montrant l'aspect physique du peintre, l'ambiance dans laquelle il a travaillé, ses sources d'inspiration et plusieurs de ses premiers dessins. Des baticks javanais indiquent les harmonies de couleurs chères à Maurice Denis vers 1890 »<sup>69</sup> – ces mêmes baticks offerts par Tielrooy à Humbert.

Du plan, des collectes et visites guidées au MNATP jusqu'aux expositions et aux vitrines documentaires du MNAM, l'engagement muséographique de Humbert pour la popularisation de la culture est donc constant des années 1930 aux années 1950. Bénéficiant du statut d'attachée de conservation rétribuée dès les années 1930 – fait rare pour les femmes travaillant au musée dans l'entre-deux-guerres –, nommée conservatrice honoraire en 1959, son action a cependant été en grande partie invisibilisée par les noms plus fameux de Rivière et de Cassou.

Le silence historiographique accompagnant la figure d'Agnès Humbert est finalement assez significatif de la place que l'on a bien voulu accorder aux femmes dans les institutions muséales. En confrontant ce silence à la réalité des sources, on prend conscience d'une chose essentielle : les femmes ne sont en réalité absolument pas absentes de ces lieux culturels et elles doivent donc être réintégrées dans une histoire des musées. Mais cela suppose aussi de considérer cette histoire, non comme la somme de parcours individuels exemplaires, mais bien comme une construction collective dans laquelle toutes et tous ont pu jouer un rôle : aux historiennes et aux historiens de l'art de s'en emparer de manière tout aussi collégiale.

- 1 Agnès Humbert, « À propos de l'Art populaire », *Clarté*, no. 22, juin 1938, p. 811.
- 2 Agnès Humbert participe aussi au Comité mondial des Femmes engagées contre la guerre et le fascisme (*L'Humanité*, 2 juillet 1937). Sur le Comité de vigilance, voir Nicole Racine, « Le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (1934-1939). Antifascisme et pacifisme », *Le Mouvement social*, no. 101, octobre-décembre 1977, p. 87-113.
- 3 Voir Vincent Chambarlhac et Thierry Hohl, 1934-1936. *Un moment antifasciste*, Paris : Éditions la ville brûle, 2014.
- 4 Georges Friedmann, *La crise du progrès. Esquisse d'Histoire des idées, 1895-1935*, Paris : Gallimard, 1936.
- 5 Voir Isabelle Gouarné, *L'Introduction du marxisme en France. Philosoviétisme et sciences humaines, 1920-1939*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 155. Sur le David d'Humbert, voir l'essai d'Hubertus Kohle dans ce numéro.
- 6 Voir Sophie Cœuré, *La Grande Lueur à l'Est. Les Français et l'Union soviétique (1917-1939)*, Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- 7 *Ibid.*, p. 197. En 1937, elle est secrétaire du Premier Congrès international de folklore. Plusieurs Allemands et Autrichiens interviennent à ce congrès dont l'enjeu est de comparer les approches et de mutualiser les forces. Vers 1938, elle est nommée secrétaire de l'Union des intellectuels français pour la justice, la liberté et la paix, émanation du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes en réaction aux Accords de Munich.
- 8 René Blech écrit par exemple en 1937 : « Il n'y a pas deux cultures [...] il n'y en a qu'une seule, à laquelle ont droit les masses laborieuses aussi bien que les intellectuels. » René Blech, « Les Maisons de la Culture et les cercles culturels », *Commune*, 1<sup>er</sup> mars 1937, p. 1406-1408, ici p. 1406.
- 9 Voir Annamaria Ducci, « Mouseion, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) », *Annali di critica d'arte*, no. 1, 2005, p. 287-314 ; Marie Caillot, *La revue Mouseion (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des Chartes, 2011.
- 10 Voir Marie Camus, *La Vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh, Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une exposition rétrospective*, mémoire de recherche en muséologie sous la direction de Michela Passini, Paris, École du Louvre, septembre 2014. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544519/document> [consulté le 11/03/2024].
- 11 René Huyghe, « À l'exposition : le rôle des musées dans la vie moderne », *Revue des Deux Mondes*, vol. 41, no. 4, 15 octobre 1937, p. 775-789, ici p. 785-786.
- 12 Agnès Humbert, « L'art dans la vie. Nouveaux musées du Quai de Tokio [sic] », *Clarté*, no. 10, mai 1937, p. 237-238, ici p. 238.
- 13 Voir Maria Silina, « La muséologie soviétique de l'entre-deux-guerres », *Culture & Musées* [En ligne], vol. 28, 2016, mis en ligne le 19 juin 2018 [consulté le 12/03/2024], URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/897>, DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.897>.
- 14 Marie Camus, *La Vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh, op. cit.*, p. 120.
- 15 Lettre de Georges Henri Rivière à Paul Rivet, 15 août 1936. Citée dans « Documents et matériaux réunis et annotés par Jean Jamin. Correspondances », *Gradhiva*, no. 1, automne 1986, p. 22-27, ici p. 26.
- 16 Agnès Humbert, « L'art dans la vie. Musées soviétiques », *Clarté*, no. 23, juillet 1938, p. 861-863.
- 17 Elle est encore à l'antenne jusqu'en 1940 pour parler de sujets étroitement liés aux collections du MNATP : Saint-Lazare, patron des Lépreux et protecteur des Boulanger le 1<sup>er</sup> septembre 1939, la Saint-Valentin le 14 février 1939 et le Folklore de mai en Angleterre et en France le 1<sup>er</sup> mai 1940.
- 18 Pierrefitte sur Seine, Archives Nationales [AN], dossier de personnel no. 490 « Madame Agnès Humbert, conservateur du Musée d'art moderne », 20150497/228.
- 19 Voir *L'Humanité*, 13 février 1937, p. 6 ; 20 février 1937 ; 13 mars 1937, p. 6 ; 11 avril 1937, p. 6 ; 14 avril 1938.
- 20 Voir *Bulletin du Conseil municipal de Montreuil-sous-bois*, mars-avril 1936, p. 13 ; année 1936, no. 4-5, p. 17, où il est déjà question d'organiser « un cours régulier d'histoire de l'art, avec un programme défini ».
- 21 Voir Roger Tricoire, « Université Ouvrière de Montreuil », *Bulletin du Conseil municipal de Montreuil-sous-bois*, année 1938, no. 8-9-10, p. 23.
- 22 Julie Verlaine, « Réanimer le musée : l'Association populaire des amis des musées (APAM), 1936-1960 », dans *Éducation populaire : engagement, médiation, transmission (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* [en ligne], Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales, 2022, généré le 21 juin 2023 [consulté le 12/03/2024], URL : <http://books.openedition.org/pan/4688>, ISBN : 9791036593192, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pan.4688>.

- 23 Pascal Ory, « Georges Henri Rivière militant culturel du Front populaire ? », *Ethnologie française*, vol. 17, no. 1 (Hommage de la Société d’Ethnologie française à Georges Henri Rivière), janvier-mars 1937, p. 23.
- 24 La rétribution ne va pas forcément de soi à l’époque, surtout lorsqu’on est femme, elle est le signe d’un budget certain dont l’État dote ce nouveau musée. À titre comparatif, Rivière touche 42 000 francs, Varagnac, 30 000 francs et Humbert 15 000 francs. (Cf. AN, F/21/4906, dossier sur la création d’un Musée des ATP, dossiers « Subventions » et « Personnel »).
- 25 Florence Weber, « Politiques du folklore en France (1930-1960) », dans Philippe Poirrier et Loïc Vadelorge (dir.), *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris : Comité d’histoire du Ministère de la culture / Fondation Maison des Sciences de l’Homme, 2003, p. 272.
- 26 Voir Nicole Racine, « Du mouvement à la revue Clarté : jeunes intellectuels “révolutionnaires” de la guerre et de l’après-guerre 1916-1925 », *Les Cahiers de l’IHTP*, no. 6, novembre 1987, p. 24-25.
- 27 Agnès Humbert, « L’art dans la vie. Folklore et musée », *Clarté*, no. 8, 8 mars 1937, p. 144.
- 28 *Ibid.*, p.143.
- 29 Lettre de Georges Henri Rivière à Henri Verne du 13 février 1937, AN, F/21/4906, dossier sur la création d’un Musée des ATP, dossier « Personnel ».
- 30 Certaines de ses premières œuvres ne sont d’ailleurs pas sans lien avec l’imagerie populaire quand elle illustre sous la signature d’Agnès Sabert de vieilles chansons de France et des proverbes.
- 31 Cet élément est mentionné par Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 255-256, puis repris par Catherine Velay-Vallantin, « Le Congrès international de Folklore de 1937 », *Annales HSS*, no. 2, mars-avril 1999, p. 481-506, ici p. 497-498.
- 32 Voir Catherine Velay Vallantin, « Le Congrès international de Folklore de 1937 », *ibid.*, p. 481-506, ici p. 497-498.
- 33 Cet élément est attribué à Rivière dans *Georges Henri Rivière : voir, c'est comprendre*, Marseille : Mucem, 2019, p.101.
- 34 Voir Martine Segalen, « Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-1941) », dans Jacqueline Christophe et al. (dir.), *Du folklore à l’ethnologie*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2009, p. 295-308, publié en ligne, URL : <http://books.openedition.org/editionsmsmsh/10104>, ISBN : 978-2-7351-1849-6, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmsh.10104>.
- 35 Rapport sommaire sur l’activité du Département et du Musée national des Arts et Traditions populaires, 29 octobre 1937, p. 6, AN, 20130148/10 – dossier « origines historiques du musée ».
- 36 Voir Lettre d’Agnès Humbert à M. Goubert, président de la Fédération du syndicat des boucholeurs de la baie d’Aiguillon et de la Seudre, 2 mai 1939, citée dans : Segalen, « Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-1941) », *art. cit.*, p. 322.
- 37 Le dossier de l’exposition [AN, 20120297/103], comme son bref catalogue, font état d’une « inlassable activité » (p. 5). Elle signe la plupart des correspondances avec les prêteurs et supervise la gestion du budget.
- 38 MUCEM, 12W2, Mission Sologne [no. 3, avril 1938].
- 39 *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 novembre 1939, p. 4 ; « Un reflet de l’âme de la France : La bibliothèque folklorique du Palais de Chaillot », *Le Journal*, 15 octobre 1939.
- 40 Agnès Humbert, *Notre Guerre. Journal de Résistance 1940-1945* [1946], Paris : Points, 2010, p. 29.
- 41 Voir *Ibid.*, p. 29-33 ; J. Sumene, « Lampions et bonnets de Sainte-Catherine entrent au Palais de Chaillot », *La Liberté*, 11 mai 1940, p. 2.
- 42 Agnès Humbert, *Notre Guerre, op. cit*, p. 40.
- 43 Un arrêté du 21 novembre 1945 l’inscrit « sur la liste d’aptitude aux autres fonctions [autres que conservateur des musées classés] du personnel scientifique des musées classés et aux fonctions du personnel scientifique des musées contrôlés », *Journal Officiel de la République Française*, 8 décembre 1945, p. 8110.
- 44 Voir Marie Gispert, *Jean Cassou. Une histoire du musée*, Dijon : Les presses du réel, 2022.
- 45 Lettre de Agnès Humbert à Johannes Tielrooy, 29 mars 1947, BnF, département des manuscrits, lettres adressées à Johannes Tielrooy, NAF 15010.
- 46 Lettre de Agnès Humbert à Johannes Tielrooy, 7 avril 1947, BnF, département des manuscrits, lettres adressées à Johannes Tielrooy, NAF 15010.

- 47 Jean Cassou, *Une Vie pour la liberté*, Paris : Robert Laffont, 1981, p. 138.
- 48 « Enfin je me permettrai, Monsieur le Ministre, de remercier devant vous tous mes collaborateurs, en particulier Monsieur Bernard Dorival, Madame Homolle et Madame Humbert sans oublier aucun de ceux de mes camarades de travail qui ont prodigé ici leur savoir, leur zèle, leur dévouement à la chose publique et à l'intérêt national. » Jean Cassou, tapuscrit du discours d'inauguration du Musée national d'Art moderne, 9 juin 1947, AN, 20144707/98.
- 49 Arrêté du 23 novembre 1959, AN, 20150497/228, dossier de carrière d'Agnès Humbert.
- 50 Lettre de Cassou au Ministre d'État chargé des Affaires culturelles, 17 août 1959, AN, 20150497/228, dossier de carrière d'Agnès Humbert.
- 51 Jean Cassou, « Introduction », dans *id.*, Bernard Dorival et Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris : Musées nationaux, 1947, p. I-VI, ici p. VI.
- 52 Jean Cassou, « Introduction », dans *id.*, Bernard Dorival et Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris : Musées nationaux, 1954, p. I-VIII, ici p. VIII.
- 53 « Musée d'art moderne. L'exposition Marc Chagall », *Bulletin des musées de France*, no. 10, décembre 1947, p. 19-21 ; « Musée d'art moderne. L'exposition Constant Permeke », *Musées de France*, janvier-février 1948, p. 5-7 ; « L'École de Laethem-Saint-Martin au musée national d'art moderne », *France-Illustration*, no. 133, 17 avril 1948, p. 381.
- 54 René Barotte, « Valadon n'est pas encore au Louvre (contrairement à sa prédiction) mais au Musée d'Art moderne pour quelques jours », *Libération*, 4 juin 1948.
- 55 Lettre de Jean Cassou à André Utter, 21 novembre 1947, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947-1948.
- 56 Lettre de Berthe Weill à Agnès Humbert avec mention manuscrite de Humbert, juin 1948, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947-1948 [souligné dans le texte].
- 57 Ces quatre expositions sont mentionnées par Agnès Humbert dans la note qu'elle fournit pour son dossier de carrière en 1954. AN, 20150497/228, dossier de carrière d'Agnès Humbert.
- 58 Lettre de Agnès Humbert à Johannes Tielrooy, 28 avril 1947, BnF, département des manuscrits, lettres adressées à Johannes Tielrooy, NAF 15010.
- 59 Jean Cassou, « Introduction », *art. cit.*, 1947, p. V.
- 60 Jean Cassou, « Introduction », *art. cit.*, 1954, p. VIII.
- 61 Lettre de Agnès Humbert à Émile Langui, 21 novembre 1947, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947-1948.
- 62 Rivière dirige en 1960 un numéro spécial de *Museum* consacré aux vitrines (Museum Showcases / Les vitrines de musée). Sur Rivière et les vitrines, voir Nina Gorgus, *Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
- 63 Agnès Humbert, « L'art dans la vie. Nouveaux musées du Quai de Tokio [sic] », *art. cit.*, p. 237.
- 64 Communication tapuscrite de Agnès Humbert au Congrès de l'AICA, 1948, Rennes, Archives de la critique d'art, FR ACA AICAI THE CON001 06/19. Numérisation en ligne : [https://www.archivesdelacritiqueart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA48-Com-Agn\\_s\\_Humbert.pdf](https://www.archivesdelacritiqueart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA48-Com-Agn_s_Humbert.pdf)
- 65 AN, dossier de carrière d'Agnès Humbert de 1954.
- 66 Communication tapuscrite de Agnès Humbert au Congrès de l'AICA, 1948, *op. cit.*
- 67 Jean Cassou, « Le Musée d'art moderne = The Musée d'art moderne », *Museum*, vol. 1, no. 1-2, juin-juillet 1948, p. 45-50 et 103.
- 68 Jean Cassou, « Art museums and social life = Les musées d'art et la vie sociale », *Museum*, « Les Musées au service de tous », vol. 2, no. 3, 1949, p. 155-161.
- 69 Jean Cassou, « Le Musée d'art moderne = The Musée d'art moderne », *art. cit.*, p. 48.