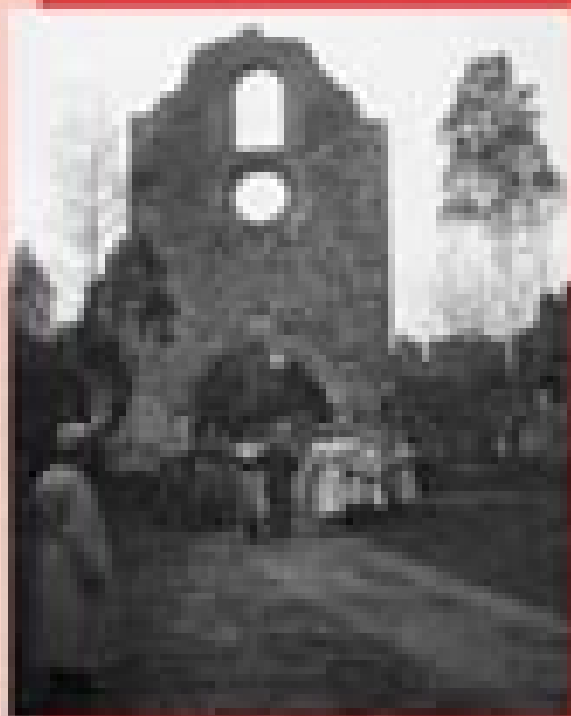




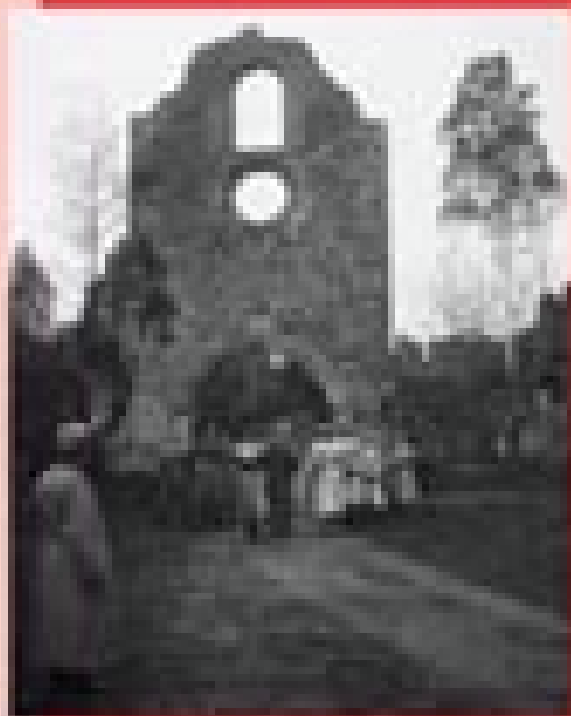
Collection COIT

PRÉSERVER L'ART DE L'ENNEMI ?

La destruction systématique des monuments
et du Patrimoine culturel allemand



Éditions Peter Lang



Comptes rendus

PRÉSERVER L'ART DE L'ENNEMI

La préservation des œuvres d'art
et du patrimoine culturel pendant
la guerre



Académie des sciences et belles-lettres

INTRODUCTION

Le *Kunstschutz* entre mémoire et histoire

Le fait que la conscience européenne a toujours été profondément marquée par les guerres, et en particulier par les deux conflits mondiaux, est d'une grande évidence. Mais les mémoires de ces guerres restent encore largement nationales, et

même dans les groupes humains [...] supposés être plus ouverts à la formation d'une « mémoire commune européenne », c'est la mémoire nationale qui l'a emporté en dernier ressort, par rapport aux grands conflits européens ; tout au plus a-t-on pu détecter dans ces groupes, il est vrai, particuliers, des fragments de conscience européenne, de sentiments de solidarité¹.

Ces constats semblent particulièrement vrais dans le cas de certains savants, plus précisément des historiens de l'art et des conservateurs de musée ou du patrimoine, chez lesquels on peut déceler des éléments de conscience européenne ou de cosmopolitisme avant – et même pendant le premier conflit mondial. Qu'ils aient appartenus aux camps des agresseurs ou des agressés, des occupants ou des occupés, tous ont été confrontés aux destructions du patrimoine artistique sur les différents théâtres de guerre. Mais en analysant la façon dont la problématique du patrimoine artistique en 14-18 a été transmise par les acteurs eux-mêmes ou par d'autres témoins à travers les écrits et les témoignages – si elle n'a pas été tout simplement oubliée –, et en comparant les mémoires collectives de ce passé chez les anciens belligérants, on s'aperçoit que celles-ci sont restées non seulement cantonnées dans leur imaginaire national respectif, mais que leur ton et leur contenu sont pour la plupart diamétralement opposés.

Des divergences flagrantes existent notamment entre les mémoires collectives des pays vainqueurs, dans notre contexte la France et la Belgique, et les pays perdants, en premier lieu l'Allemagne. Pour qualifier l'attitude de l'occupant allemand vis-à-vis du patrimoine artistique belge et français, les Allemands utilisent le terme de *Kunstschutz*, préservation du patrimoine artistique, tandis que Français et Belges hésitent

¹ Antoine Fleury, « Introduction », in *ibid.* et Robert Frank (dir.), *Le rôle des guerres dans la mémoire des Européens : leur effet sur la conscience d'être européen*, Berne, Peter Lang, 1997, p. 6.

entre *pillage* et *spoliation*. Alors qu'en Allemagne persiste l'image de « l'officier de l'art » (*Kunstoffizier*) ou « expert artistique » (*Kunstsachverständiger*), dans la vie civile historien d'art ou conservateur de musée, qui a non seulement sauvegardé, mais aussi mis en valeur le patrimoine français et belge, c'est aujourd'hui encore l'image du militaire allemand, voleur et pillleur, qui prédomine en France et en Belgique. Le phénomène du télescopage des mémoires de plusieurs conflits ne fait que conforter cette image, en premier lieu sous la pression de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, interférant abusivement dans celle de 14-18. Mais la pérennité de ces mémoires contradictoires est également due à l'absence de recherche historique rigoureuse, aussi bien dans une perspective nationale que selon une méthode comparative.

La mémoire peut être un obstacle à l'histoire², et par là même à la recherche d'une « vérité historique », objectif certes controversé, mais toujours valable, de toute « opération historiographique »³. Ceci semble bien être le cas lorsqu'il s'agit d'une « mémoire manipulée » (Ricœur), dont la survie est assurée parce qu'elle sert à conforter et à perpétuer une certaine image de soi-même et de l'Autre. L'instrumentalisation de la mémoire de ces événements nous servira de matrice, à laquelle les connaissances issues de l'analyse des sources seront confrontées, afin d'instaurer un dialogue entre mémoire et histoire. L'un des objectifs de notre enquête est d'arriver à une « transition de la mémoire à l'histoire » (Ricœur), qui nécessite la « déconstruction » des mémoires nationales respectives. Cette recherche aura pour objectif de « comprendre sans inculper ni disculper »⁴, car, comme l'écrit l'historien allemand Peter Schöttler en s'inspirant d'un des ses célèbres prédécesseurs, Marc Bloch,

l'historiographie critique ne peut s'empêcher de faire des recherches, voire d'« enquêter » de manière égale sur les « victimes » et les « auteurs des crimes ». Non pas parce qu'il s'agirait aux historiens de prononcer des sentences à l'instar des juges, mais parce qu'ils représentent – tout comme des juges d'instruction – l'opinion publique et parce qu'ils ont pour tâche de rassembler toute information significative. Or, cela ne saurait être possible

² Il existe une vaste littérature sur les rapports mémoire-histoire que nous ne pouvons citer ici ; nous renvoyons à l'article de Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n° 4, juillet-août 2000, pp. 731-747.

³ D'après l'expression de Michel de Certeau (*L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975), citée par RICŒUR 2000, p. 737.

⁴ RICŒUR 2000, p. 744.

sans critères aussi bien intellectuels que moraux. Les historiens ne devraient ni dénoncer ni condamner, mais ils ne devraient rien embellir⁵.

Nous espérons ainsi contribuer, d'une manière certes modeste et limitée à un domaine précis, à la reconstitution d'un fragment de l'histoire européenne, fondée sur le croisement historiographique des représentations divergentes d'un passé commun.

I. La préservation du patrimoine artistique, un mythe allemand

L'image positive des activités allemandes de « préservation du patrimoine artistique », *Kunstschutz*, qui a prédominé jusqu'à une date récente non seulement en Allemagne⁶, mais aussi aux États-Unis, est essentiellement fondée sur des ouvrages écrits ou édités par l'historien d'art Paul Clemen (1866-1947)⁷. Le nom de Clemen, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bonn et inspecteur des monuments de la Rhénanie, est en général celui que l'on associe en premier au *Kunstschutz* de 14-18. En 1926, dans un hommage à Clemen à l'occasion de son 60^e anniversaire, on le présenta même comme l'instigateur et le directeur d'un important service de protection du patrimoine⁸. L'ouvrage collectif intitulé *Kunstschutz im Kriege* (Préservation du patrimoine artistique pendant la guerre)⁹, édité et publié par Clemen en

⁵ Peter Schöttler, « Einleitende Bemerkungen », in *ibid.* (ed.), *Geschichtsschreibung als Legitimationswissenschaft 1918-1945*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1999 (2^e éd.), pp. 7-30, ici p. 21.

⁶ Voir à titre d'exemple Cay Friemuth (*Die geraubte Kunst : der dramatische Wettlauf um die Rettung der Kulturschätze nach dem zweiten Weltkrieg (Entführung, Bergung und Restitution europäischen Kulturgutes 1939-1948)*, Braunschweig, Westermann, 1989), qui considère le *Kunstschutz* allemand en 14-18 comme une étape importante vers l'humanisation de la guerre, ou Günther Haase (*Kunstraub und Kunstschutz. Eine Dokumentation*, Hildesheim, Olms, 1991), qui fait contraster la volonté de préservation chez les Allemands avec d'un côté les revendications françaises de compensations en nature de 1918-1919, et de l'autre l'envie spoliatrice des Russes, qui avaient transportés en 1914 des collections artistiques et des livres de Lvov (Lemberg) à Saint-Petersbourg.

⁷ Udo Mainzer (ed.), *Paul Clemen. Zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages* (Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege Bd. 35), Cologne, Rheinland-Verlag, 1991, voir la liste des publications de Clemen dans cet ouvrage.

⁸ Dr. Dr. Johannes Horion (*Landeshauptmann* à Düsseldorf), « Paul Clemen und die Rheinlande », in Wilhelm Worringer, Heribert Reiners, Ernst Seligmann (eds.), *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen, 31. Oktober 1926*, Bonn, Cohen, 1926, p. 14.

⁹ Paul Clemen (ed.), *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung und Erforschung, in*

1919 à l'occasion des conférences de la Paix, traduit en anglais et en français¹⁰, a joué un rôle primordial dans cette réception positive. Considérée encore aujourd'hui comme une référence, cette publication de propagande était destinée à justifier les mesures allemandes de sauvegarde du patrimoine historique et artistique pendant la guerre devant l'opinion allemande et surtout internationale. L'actualité de l'information, la bonne réputation de son éditeur, les textes écrits par des historiens d'art reconnus ainsi que la présentation soignée du livre ont été autant de preuves de son intégrité et de la véracité des faits décrits. Sa diffusion aux États-Unis a bénéficié des contacts que Clemen avait noués en 1907-1909 lors d'un séjour à l'Université de Harvard.

Si l'expression d'une opinion ouvertement critique pendant les hostilités ne fut possible qu'à partir d'un pays neutre et en empruntant un pseudonyme¹¹, et restait de ce fait marginale, la chute de la monarchie et la fin de la censure l'avaient au contraire facilitée : le témoignage de l'historien d'art Hermann Burg¹² concernant la préservation du patrimoine artistique sur le front occidental parut ainsi en 1920 comme réplique au très officiel *Kunstschutz im Kriege*. Mais les voix critiques furent vite rayées de la mémoire, manipulée dès sa naissance, d'autant plus qu'elles provenaient de quelques figures marginales et souvent juives, ce qui était le cas de Burg.

L'historiographie allemande de l'entre-deux-guerres n'a vu aucune nécessité à faire la lumière sur les activités de l'armée en matière de protection du patrimoine artistique dans les anciens pays ennemis. Une

Verbindung mit Gerhard Bersu et al., t. 1 : Le front occidental (*Die Westfront*), Leipzig, Seemann, 1919 (2 tomes).

¹⁰ *Protection of Art During War*, Leipzig, Seemann, 1919.

¹¹ Voir l'article de Jakob Bengler (pseudonyme d'Ernst Bloch), « Wie Preußen Kunstgeschichte macht », in *Die Freie Zeitung*, le 20 juillet 1917.

¹² Hermann Burg, *Kunstschutz an der Westfront. Kritische Betrachtungen und Erinnerungen*, Charlottenburg (Berlin), Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte, 1920. D'origine juive, il aurait été juriste avant de se consacrer à l'histoire de l'art. En 1912, il soutint sa thèse sur le sculpteur autrichien néoclassique Franz Anton Zauner et son époque à l'Université de Vienne sous la direction d'Anton Dvořák (Hermann Burg, *Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit, ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich*, hrsg. vom K.u.K. Ministerium für Kultus-und Unterricht, Wien, A. Schroll, 1915). À partir de fin 1916 (officiellement avril/mai 1917) et jusqu'en novembre 1918, il fut expert artistique rattaché à l'inspection d'étapes de la 1^{re} armée (ensuite 2^e armée) (Cambrai, Douai, Valenciennes) ainsi que délégué de la Commission allemande d'Armistice. D'autres publications de 14-18 : « Kunstgeschichtliche Wanderung durch Cambrai », in Burg *et al.*, *Aus Städten und Schlössern Nordfrankreichs, Schilderungen und Bilder von Angehörigen eines Reservekorps*, t. 3 : Cambrai, Heidelberg, Korpsverlagsbuchhandlung des XIV. Reservekorps, 1917.

seule tentative visant à donner un aperçu historique du *Kunstschutz* à partir des sources d'archives existantes est connue : il s'agit d'un manuscrit inachevé, censé aboutir à une conférence intitulée *Amtliche deutsche Kulturarbeit während des Weltkrieges* (Mission culturelle officielle de l'Allemagne pendant la Guerre mondiale)¹³. L'auteur était très probablement historien au sein de la *Kriegsgeschichtliche Forschungsanstalt des Heeres*, le département chargé de l'historiographie officielle de la Grande Guerre pendant la République de Weimar¹⁴. Le texte de la conférence, qui s'adressait aux « autres membres du département » et dont nous ignorons si elle a effectivement eu lieu, était en grande partie le fruit de la consultation d'archives aujourd'hui disparues. Or, les sources dont l'auteur disposait ne servirent qu'à étayer la version officielle des faits, promulguée auparavant dans les publications à caractère propagandiste. Loin d'être un travail critique et indépendant, elle constitue une synthèse dont l'objectif était de défendre la position des autorités allemandes vis-à-vis de l'extérieur et de convaincre par un argumentaire fiable, précis et bien construit¹⁵ les anciens ennemis, Français et Belges en l'occurrence, des efforts déployés par les savants allemands en vue de la préservation du patrimoine artistique dans les régions auparavant occupées.

Au début des années 1930, le sujet fait son entrée dans les encyclopédies : une photo montrant « des trésors artistiques sauvegardés au musée de Valenciennes » est publiée dans la *Propyläen Weltgeschichte*¹⁶. Alors que les collections des musées berlinois sont préparées depuis le milieu des années 1930 à l'éventualité d'une nouvelle guerre, ce n'est qu'en septembre 1939 que l'on se souvient du *Kunstschutz* de 14-18. Selon Lynn H. Nicholas, l'historien d'art Dagobert Frey s'était proposé en 1939 pour un poste de protecteur des monuments en préconisant « la création d'une unité de protection des œuvres d'art qui travail-

¹³ *Amtliche deutsche Kulturarbeit in Feindesland während des Weltkrieges : Erhaltung und Förderung von Kunst und Wissenschaft an der Front, in der Etappe und in den besetzten Gebieten*, conférence manuscrite, environ 45 p., s.s. et s.d., après 1918 (Bundesarchiv Militärarchiv Freiburg, Fonds Kriegsgeschichtliches Forschungsamt, W-10/50295). Des indications laissent supposer qu'une publication à caractère scientifique fut envisagée, dont la conférence n'était qu'une sorte de préfiguration ou de premier jet. cité par la suite CONF. KULTURARBEIT.

¹⁴ Voir Helmut Otto, « Der Bestand Kriegsgeschichtliche Forschungsanstalt des Heeres im Bundesarchiv Militärisches Zwischenarchiv Potsdam », in *Militär-geschichtliche Mitteilungen*, n° 51, 1992, pp. 429-441.

¹⁵ CONF. KULTURARBEIT, préface, feuillet 2 (non numéroté).

¹⁶ Walter Goetz (ed.), *Propyläen Weltgeschichte*, t. 10 : *Das Zeitalter des Imperialismus 1890-1933*, Berlin, Propyläen Verlag, 1933, p. 37 (photo légendée « Aus der Gefahrenzone gerettete Kunstschätze im Bergungsmuseum zu Valenciennes »).

lerait avec l'armée, comme l'avait fait pendant la Première Guerre mondiale le Dr Paul Clemen »¹⁷. Le commandement de l'armée s'était rappelé le « très correct *Kunstschutz* de la Première Guerre mondiale » en formant pour la Belgique et la France un service de protection¹⁸. Indéniablement, le comte Franz Wolff-Metternich, responsable du *Kunstschutz* en France entre 1940 et 1942, avait hérité de l'image positive de celui qui fut présenté comme son prédécesseur.

Dans l'un des premiers ouvrages parus après 1945 sur les spoliations d'œuvres d'art, Wilhelm Treue souligne le caractère altruiste et novateur du *Kunstschutz* de 14-18 : « Ce n'était pas des Denon ou des Neveu qui se trouvaient sur le devant de la scène, mais des protecteurs de l'art, dont l'intégrité ne faisait aucun doute et qui ne pensaient à aucune forme d'enrichissement, ni pour leur musée ou leur université, ni même pour l'État »¹⁹. Clemen et Metternich, dont les portraits sont placés côte à côte dans cet ouvrage²⁰ représentent donc la « bonne Allemagne », « protectrice des arts ». Certes, la question de la continuité historique entre le *Kunstschutz* de 14-18 et celui de 40-44 doit être posée – mais dans le cadre d'une étude critique²¹. Dans le contexte politique des années 1950, c'était une construction rétrospective qui avait pour fonction de présenter une image alternative à l'Allemagne nationale-socialiste et spoliatrice.

Ce fut seulement vers la fin des années 1980 et au début des années 1990, parallèlement au regain d'intérêt pour les spoliations d'œuvres d'art pendant la Seconde Guerre mondiale²², que des ouvrages plus critiques ont vu le jour. En 1987, la direction générale des Archives de Bavière, dans un catalogue d'exposition sur l'histoire de l'armée bava-

¹⁷ Voir Lynn H. Nicholas, *Le Pillage de l'Europe. Les œuvres d'art volées par les nazis*, Paris, Seuil, 1995 (édition originale : *The Rape of Europa*, New York, Alfred A. Knopf, 1994, pp. 94-95).

¹⁸ La création d'un tel service pour la Pologne fut écartée, *ibid.*, pp. 145-146.

¹⁹ Wilhelm Treue, *Kunstraub. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf, Droste, 1957, chapitre XVIII : « Krieg und Schützer der Kunst », pp. 295-301, ici p. 295.

²⁰ *Ibid.*, p. 304.

²¹ Nous y reviendrons au cours et surtout à la fin de ce travail.

²² Parmi la multitude de travaux, trop nombreux pour être cités ici, évoquons les résultats de recherches menées depuis quelques années par Anja Heuss, à titre d'exemple « Der Kunstraub der Nationalsozialisten. Eine Typologie », in *kritische berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, n° 2, 1995 (n° consacré au pillage de l'art), et sa thèse de doctorat *Kunst- und Kulturgutraub : eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Heidelberg, Winter, 2000.

roise, consacre tout un chapitre au *Kunstschutz im Ersten Weltkrieg*²³. Tout en admettant leur faible effet, l'auteur souligne le caractère exceptionnel des activités allemandes de préservation du patrimoine, dont il subsiste entre autres des photographies de monuments, des images séduisantes qui détournent facilement le regard de l'historien et font obstacle à la mise en question de ce type d'activité. Mais l'absence de toute autre étude sur le sujet disponible à l'époque peut expliquer l'attitude peu critique des historiens bavarois.

D'une façon plus approfondie, l'historien de la culture Wolfgang Schivelbusch s'est penché sur la question de la destruction du patrimoine culturel au 20^e siècle en retraçant l'histoire de la Bibliothèque de l'Université de Louvain entre sa première destruction en 1914, en passant par sa reconstitution et sa reconstruction dans les années 1920, jusqu'à sa seconde destruction par les envahisseurs allemands en 1940²⁴. Si son étude a le grand mérite d'utiliser des sources allemandes, belges, françaises et américaines inédites, on peut toutefois lui reprocher un certain manque de précision, mais qui, une fois encore, s'explique également par l'inexistence d'études comparables.

En 1991, Thomas Goege fut le premier à faire le rapprochement entre propagande et protection de l'art dans son étude sur « Paul Clemen en tant que responsable de la protection des œuvres d'art sur le front occidental »²⁵. Il propose en effet une toute autre lecture du *Kunstschutz* et du rôle de Clemen, diamétralement opposée à celles de ses prédécesseurs : selon lui, les activités en matière de protection du patrimoine artistique de l'ennemi étaient minimes comparées aux activités de propagande, menées par Clemen au nom de l'idéologie de guerre à laquelle il avait totalement adhéré. L'auteur dénonce à juste titre la soumission de Clemen au militarisme allemand et l'abandon de toute position critique et indépendante de l'historien d'art vis-à-vis du pouvoir. Néanmoins, l'interprétation des sources par Goege selon laquelle le *Kunstschutz* ne fut qu'une affaire de propagande, ne paraît plus convaincante dès lors qu'on s'éloigne de la seule analyse du discours.

Vers la fin des années 1990, les études sur le *Kunstschutz* de 14-18 ont profité du regain d'intérêt pour les spoliations d'œuvres d'art pendant la Seconde Guerre mondiale et des polémiques qui l'ont accompa-

²³ BRAUN 1987.

²⁴ Wolfgang Schivelbusch, *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, Munich, Carl Hanser, 1988, paru en livre de poche sous le titre : *Eine Ruine im Kriege der Geister. Die Bibliothek von Löwen August 1914 bis Mai 1940*, Francfort/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

²⁵ Thomas Goege, « Kunstschutz und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Paul Clemen als Kunstschutzbeauftragter an der Westfront », in CLEMEN 1991, pp. 149-168.

gné, notamment en Suisse, accusée en 1996 de retenir des valeurs artistiques issues des spoliations nazies²⁶.

II. L'image du soldat allemand comme pillleur d'œuvres d'art en France et en Belgique

A. France

L'image du *Kunstschutz* en France, presque exclusivement négative et stéréotypée, est d'abord le fruit des événements de la guerre et de l'occupation, créant un contexte psychologique défavorable à toute vision plus différenciée. Les débats sur les réparations de guerre que la France pourrait exiger de l'Allemagne, sur la reconstruction et la reconstitution des provinces dévastées et la récupération des œuvres d'art mobilières égarées pendant le conflit rappelleront pendant plusieurs années l'image des « barbares », destructeurs et voleurs du patrimoine artistique. Les nombreux écrits sur ces sujets, datant aussi bien de l'époque de la guerre que de l'après-guerre, sont encore de nos jours les seuls disponibles sur le sujet.

Mais l'image du militaire allemand voleur d'œuvres d'art s'inscrit également dans une continuité historique ponctuée par les conflits militaires franco-allemands, à commencer par 1814-1815, en passant par 1870-1871 et 1914-1918 et jusqu'à 1940-1944. Avec, toutefois, des nuances : si en 1870-1871, ce sont les simples soldats qui volent par « gourmandise », 40 ans plus tard, ce sont les « professeurs », les historiens d'art et conservateurs de musée, i.e. des savants et des intellectuels, que l'on accuse de vols systématiquement préparés dès l'avant-

²⁶ Nous avons pu contribuer à une série d'articles parue en 1997 dans le quotidien suisse *Neue Zürcher Zeitung*, voir C.K., « Kunstwerke als Faustpfänder im Ersten Weltkrieg », in *Neue Zürcher Zeitung*, 25 mars 1997, p. 34. Paru sous le même titre in Matthias Frehner, *Das Geschäft mit der Raubkunst. Thesen, Fakten, Hintergründe*, Zurich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998, pp. 43-50. D'autres articles ont suivi ces dernières années, qui constituent des versions synthétiques du présent travail : C.K., « Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg – zwischen Kunstraub, Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft », in *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, n° 2, 1997 ; *ibid.*, « Histoire de l'art et propagande pendant la Première Guerre mondiale. L'exemple des historiens d'art allemands en France et en Belgique », in *Revue germanique internationale*, 13/2000, pp. 201-221 et « 'Kulturarbeit im Feindesland'. Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Belgien im Ersten Weltkrieg », in Roland Bauman, Hubert Roland (eds.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998. Carl Einstein in Brüssel : Dialoge über Grenzen. Carl Einstein à Bruxelles : dialogues par dessus les frontières*, Francfort/Main, Peter Lang, 2001 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, vol. 22), pp. 199 sq.

guerre. Enfin, l'image du voleur de pendules – qui n'a pas disparu en 14-18 – et celle du professeur d'histoire de l'art ont tendance à se confondre avec l'occupant nazi de 40-44, « l'amateur d'art », avide d'œuvres d'art qu'il n'hésite pas à s'approprier avec méthode et brutalité. De ce tableau quelque peu simplifié semble néanmoins se dégager une évolution du pillage individuel vers la spoliation systématique. Amalgame ou télescopage des mémoires, l'attitude des occupants de 14-18 est, on dirait presque inconsciemment, assimilée à celle de 40-44²⁷. Or, si depuis les années 1920, l'existence et l'efficacité d'un service de préservation du patrimoine artistique en 14-18 sont sinon ignorées du moins mises en doute, la section *Kunstschutz* du comte Franz Wolff-Metternich a été reconnue et a été perçue positivement aussi bien à l'époque de son existence et dans l'après-guerre que dans les années 1980 et 1990²⁸.

La mémoire des pertes artistiques pendant l'invasion et l'occupation de 14-18 est cependant restée essentiellement locale. Elle est ravivée de temps à autres par des événements ponctuels tels que la restitution, en 1998, à la ville de Saint-Quentin (Aisne) d'objets culturels « sauvés » par un soldat allemand en 1917²⁹ ou en 2000, la découverte, à l'occasion d'une vente en Suisse, d'un tableau dont on présume qu'il a été dérobé au musée de Douai pendant l'occupation de 14-18³⁰, ou encore par les

²⁷ Dans son ouvrage *Le Grand pillage : du butin des nazis aux trophées des soviétiques*, (Caen, Éditions Mémorial de Caen, 1998), Francine Dominique Liechtenhan propose une lecture partielle et unilatérale de l'article *Kunstwerke als Faustpfänder* que nous avons publié dans le *Neue Zürcher Zeitung* du 25 mars 1997), dans laquelle elle ne cesse de confondre les données des deux guerres mondiales, ce qui se traduit entre autres par le vocabulaire qu'elle utilise : la preuve de la « germanité » et le « déplacement vers l'est » sont des termes inadéquats dans le contexte de 14-18.

²⁸ Wolff-Metternich reçut la croix de la légion d'honneur par le Général de Gaulle ; voir Hanna Adenauer, Josef Ruland (eds.), *Festschrift für Franz Graf Wolff Metternich*, Jahrbuch Rheinischer Verein für Denkmalpflege, Neuss, 1973. Des historiens d'art tels que Laurence Bertrand-Dorléac (*Histoire de l'art Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, pp. 51-52 et p. 342) et, dans une moindre mesure, Lionel Richard (*L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995, voir pp. 128, 138 et 150), ont reconnu le rôle joué par Metternich en faveur de la protection des collections publiques, tout en admettant l'impuissance des autorités militaires vis-à-vis du pouvoir nazi et ses différents services tels que l'Einsatzstab Rosenberg. Voir aussi chap. « Conclusions ».

²⁹ Voir Denis Desbleds, « Les amitiés particulières de Karlsruhe et Saint-Quentin », in *La Voix de l'Aisne*, 12 novembre 1998, p. 2208, Damien Becquart, « 11 novembre : il faut sauver les archives du soldat Brandel Geck », in *L'Union*, 13 novembre 1998.

³⁰ J.-P.E., « 'La fille du pêcheur', retrouvera-t-elle la Scarpe ? », in *La Voix du Vendredi*, 17 mars 2000 et Géry Bertrande, « Un visage sur 'La fille du pêcheur' et « Une œuvre 'disparue' parmi tant d'autres », in *La Voix du Vendredi*, 24 mars 2000.

commémorations à l'occasion des anniversaires. Les rares études historiques concernent un aspect particulier et local du sujet. Si la brève étude de Christine Debrie (conservateur du musée Antoine Lécuyer) sur les pastels de La Tour en 14-18 est caractérisée par le souci de précision et d'objectivité³¹, il n'en va pas de même pour celle de Marc Blancpain dans la revue *Historia*³², qui se contente de reprendre le point de vue partial de ses compatriotes de l'époque des faits. Par ailleurs, tous deux fondent leurs études sur les seuls documents français ou des traductions de l'allemand datant de l'époque, qui bien souvent manquent d'exactitude. De récents travaux sur l'occupation allemande du Nord et en Champagne-Ardenne viennent quelque peu combler ces lacunes, bien que la question du patrimoine artistique n'y joue qu'un rôle accessoire³³. Ce n'est pas un hasard si un regain d'intérêt, accompagné d'un changement d'attitude semble s'annoncer dans les régions frontalières telles que l'Alsace et la Lorraine. En 2003, le musée de Metz avait organisé une exposition qui présentait les activités de l'ancien conservateur allemand du musée, l'archéologue Johann Baptist Keune, notamment en matière de protection du patrimoine artistique mosellan pendant la guerre de 14-18 à travers le fonds photographique constitué par lui³⁴. En montrant et en expliquant ce « point de vue allemand » sans dénonciation ni complaisance, les auteurs du projet (exclusivement français) ont contribué au nécessaire travail critique d'historien sur des événements et des périodes « longtemps refoulé(s) de notre mémoire »³⁵.

Merci à Peter Kropmanns, qui nous a signalé cette affaire, et à Françoise Baligand, conservateur en chef du musée de Douai, pour avoir mis à notre disposition des documents se rapportant à la découverte du tableau. Il s'est avéré par la suite qu'il s'agirait probablement d'une deuxième version du tableau, qui ne serait pas identique à celle ayant appartenu au musée.

³¹ Christine Debrie, *Maurice-Quentin de La Tour : peintre de portraits au pastel, 1704-1788*, Saint-Quentin/Thonon-les-Bains, Éd. de l'Albaron, 1991, en particulier le chapitre « Historique des pastels et du musée Antoine Lécuyer. De 1914 à 1919. L'évacuation à Maubeuge », pp. 38 sq.

³² Marc Blancpain, « Quentin La Tour, Les tribulations d'une collection de pastels », in *Historia*, novembre 1988, n° 503, pp. 89-95.

³³ François Cochet (dir.), *Les Occupations en Champagne-Ardenne 1814-1944*, Reims, Presses universitaires de Reims, 1996 et le catalogue d'exposition *Les Ardennes durant la Grande Guerre (1914-1918)*, Archives départementales des Ardennes, Charleville-Mézières, Conseil Général des Ardennes, 1994 ; Annette Becker, « Le Nord de la France, mémoire de l'occupation. D'une guerre, l'autre : 1914-1940 », in FLEURY/FRANK 1997, pp. 7-19.

³⁴ Voir le très beau catalogue d'exposition *De la frontière au front. Un point de vue allemand. Campagnes photographiques 1914/1917*, Musées de la Cour d'Or Metz, 2003, avec des contributions scientifiques de plusieurs chercheurs. Voir aussi notre chap. sur Keune.

³⁵ Selon le maire de Metz, Jean-Marie Rausch, *ibid.*, p. 5.

B. Belgique

L'image de l'occupant allemand chargé du *Kunstschutz* en Belgique ressemble à son équivalent en France, avec toutefois des nuances liées à l'histoire des relations germano-belges et à la nature différente de l'occupation. L'image de l'officier voleur d'œuvres d'art est plus diffuse qu'en France, au détriment de celle du soldat destructeur de monuments. La récupération par la Belgique des panneaux manquants du retable de Gand conservés à Berlin et à Munich, en vertu du Traité de Versailles et en guise de réparation des dommages qu'avait subi son patrimoine, a vraisemblablement contribué à atténuer les haines.

Certes, une littérature scientifique de qualité au sujet de la Grande Guerre a vu le jour dans l'entre-deux-guerres³⁶. Mais depuis cette époque, marquée par l'ambiance anti-allemande et les poursuites auxquelles s'exposaient ceux qui manifestaient la moindre germanophilie, et sur le fond de l'occupation de la Seconde Guerre mondiale, parler de « relations culturelles entre occupés et occupants » relevait de l'impensable. C'est seulement au milieu des années 1990 que des historiens de la littérature ou de la culture ont ouvert une brèche pour une nouvelle approche de l'occupation allemande de 14-18, en s'interrogeant sur l'existence d'un dialogue interculturel germano-belge – aussi perverti fût-il – entre artistes et écrivains avant-gardistes belges et allemands. L'ouvrage collectif *The ideological crisis of expressionism*³⁷ a été le point de départ de toute une série de recherches inédites : Hubert Roland, dans sa thèse intitulée *Die deutsche literarische Kriegskolonie in Belgien 1914-1918*³⁸, montre que si des échanges entre auteurs flamands et éditeurs et traducteurs allemands eurent lieu, les activités aussi bien

³⁶ Parmi ces travaux, l'étude d'Henri Pirenne *La Belgique et la Guerre mondiale*, Paris, PUF, 1928 reste la plus connue. Pour un aperçu actuel de la recherche belge sur la Première Guerre mondiale, voir l'introduction à Serge Jaumain, Michaël Amara, Benoît Majerus et Antoon Vrints (dir.), *Une guerre totale ? La Belgique dans la Première Guerre mondiale. Nouvelles Tendances de la recherche historique* (Actes du colloque international organisé à l'ULB du 15 au 17 janvier 2003), Bruxelles, Archives générales du Royaume, 2005 (Collection *Études sur la Première Guerre mondiale*, n° 11), pp. 11-20.

³⁷ Rainer Rumold, Otto Karl Werckmeister, *The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918*, Columbia, SC, Camden House, 1990.

³⁸ Hubert Roland, *Die deutsche literarische « Kriegskolonie » in Belgien, 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920*, (Collection *Contacts*, série II, vol. 26), Berne, Peter Lang, 1999. Une version française (actualisée et augmentée) est parue sous le titre *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique 1914-1918*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2003.

politiques qu'esthétiques déployées dans le cadre de la *Flamenpolitik* (politique flamande) par quelques intellectuels allemands membres de l'administration d'occupation³⁹ n'ont pas amené à un véritable dialogue « au-delà des frontières ».

Depuis quelques années, on constate un regain d'intérêt pour cette période de l'histoire dans plusieurs institutions⁴⁰, et une nouvelle génération d'historiens belges et européens continue à bousculer certains clichés afin de mettre en évidence la complexité et les ambivalences de ces réalités⁴¹.

³⁹ Des historiens allemands se sont intéressés à la politique d'occupation et son volet culturel : voir Ulrich Tiedau, « Kultur durch Macht, Macht durch Kultur », in BAUMANN/ROLAND 2001, pp. 123 sq. et la thèse en cours de Christoph Roolf (Düsseldorf) sur la politique d'occupation en 14-18 en Belgique (dir. Gerd Krumeich).

⁴⁰ À titre d'exemple, les AGR et l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles.

⁴¹ Voir les actes du colloque de 2005, *op. cit.*



Le Kronprinz à l'œuvre, objet en bois fabriqué par des soldats français, 1914-1918 (© Historial de la Grande Guerre, Péronne).

« Le Kaiser nous a dit de prendre Varsovie, en attendant, je préfère prendre ça, c'est moins dangereux ». Lithographie de Léo Labosquière, 1915 (© Historial de la Grande Guerre, Péronne).



III. Sources et méthodes

A. Le déficit historiographique

Au-delà des différences nationales dans les mémoires et les historiographies respectives, liées aux vécus et aux perçus divergents, un point leur est néanmoins commun : le déficit historiographique. Comment peut-on expliquer que ni l'histoire de l'art, ni l'histoire culturelle de la Première Guerre mondiale, qui a désormais pris une dimension internationale, ne se soient intéressées à la question ? Si l'histoire militaire de la Grande Guerre ignore en général la culture, et l'art en particulier, l'histoire sociale et culturelle a généralement assimilé les destructions du patrimoine artistique aux « atrocités allemandes » ou bien leur a tout au plus attribué un rôle anecdotique.

Pour ce qui est de l'histoire de l'art des 19^e et 20^e siècles, on constate ces dernières années un engouement pour l'éclaircissement des rapports entre avant-garde artistique et guerre, focalisant de préférence sur quelques figures-clés comme Max Beckmann, Otto Dix, Georges Grosz, et quelques autres encore⁴². La mobilisation des artistes avant-gardistes pour l'effort de guerre, dans les services de camouflage ou de propagande, a de même fait l'objet d'études intéressantes⁴³.

Or, la corrélation entre production et destruction simultanées du patrimoine artistique a été négligée, comme le constate Nicola Lambourne, qui explique cette négligence par le fait qu'il est bien plus gratifiant de parler de l'effet de la guerre sur la « production », *a priori* dotée d'une connotation positive, permettant d'attribuer un sens au vécu de la guerre, que de parler de destruction d'œuvres d'art et de monuments, « qui démontre l'influence plutôt négative [que positive] de la guerre sur l'art, et offre un scénario moins optimiste de la force de l'art à transcender les circonstances désastreuses d'un conflit prolongé »⁴⁴. Le manque d'intérêt de la part de l'histoire de l'art tiendrait aussi du décalage entre la nature et l'origine des objets détruits ou endommagés, et la période au cours de laquelle ils ont été détruits : s'agissant du patrimoine artistique datant des siècles précédents, mais détruit au début du 20^e siècle, ni les spécialistes

⁴² Nicola Lambourne, « Production versus destruction. Art, World War I and Art History », in *Art History*, vol. 22, n° 3, sept. 1999.

⁴³ Voir à titre d'exemple le catalogue d'exposition *André Mare : cubisme et camouflage 1914-1918*, Bernay, Musée des Beaux-Arts, 1998, et Elizabeth Louise Kahn, *The Neglected Majority. 'Les Camoufleurs', Art History and World War I*, Lanham, MD, University Press of America, 1984 ; sur l'avant-garde artistique impliquée dans la propagande voir Kate Winskell, « The Art of propaganda : Herwarth Walden 1914-1919 », in *Art History*, vol. 18, n° 3, septembre 1995, pp. 315-344.

⁴⁴ LAMBOURNE 1999, p. 349.

de l'époque moderne, ni les médiévistes ne se sentaient concernés. Ceci est d'autant plus étonnant que l'on peut constater à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle un regain d'intérêt pour l'art du Moyen Âge en tant qu'objet de recherche. De plus, l'art gothique en particulier fut l'une des sources auxquelles se référaient les expressionnistes allemands dans l'avant-guerre⁴⁵.

D'un autre côté, la discipline s'intéresse depuis quelques années à sa propre histoire aux 19^e et 20^e siècles, et c'est dans ce cadre de recherche que l'on pourrait supposer un regain d'intérêt pour la période de la Première Guerre mondiale. Certes, il faut citer les travaux de Heinrich Dilly sur Émile Mâle et « Septembre 1914 »⁴⁶. Mais curieusement, ils sont restés sans suite, si bien qu'aucune recherche plus approfondie n'a été consacrée aux historiens d'art en 14-18, alors que d'autres groupes sociaux ou milieux intellectuels ont fait l'objet d'études, comme les artistes et écrivains avant-gardistes internationaux⁴⁷, les intellectuels⁴⁸ et les philosophes français⁴⁹, ainsi que les universitaires⁵⁰, les écrivains⁵¹, les professeurs de théologie⁵² et les évêques allemands⁵³. Le vœu de voir

⁴⁵ Voir Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst : Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, Munich, Schreiber, 1990. Jakob Bengler alias Ernst Bloch fut l'un des seuls critiques contemporains à faire un lien entre l'avènement de l'expressionnisme et la destruction du patrimoine artistique gothique par les armées allemandes, voir Bengler, *op. cit.*

⁴⁶ Heinrich Dilly, « Émile Mâle 1862-1954 », in *ibid.*, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, Reimer, 1990, pp. 133-148. *Ibid.*, « Septembre 1914, in *Revue germanique internationale*, 13/2000, pp. 223-237.

⁴⁷ Voir Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991, et RUMOLD 1990.

⁴⁸ Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la Patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, Éditions la Découverte, 1996.

⁴⁹ Philippe Soulez, *Les Philosophes et la guerre de 14*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988.

⁵⁰ Klaus Schwabe, *Wissenschaft und Kriegsmoral. Die deutschen Hochschullehrer und die Grundfragen des Ersten Weltkriegs*, Göttingen, Musterschmidt, 1969.

⁵¹ Helmut Fries, *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*, 2 tomes, Konstanz, Verlag am Hockgraben, 1994-1995. t. 1 : *Die Kriegsbegeisterung von 1914 : Ursprünge-Denkweisen-Auflösung*, 1994 ; t. 2 : *Euphorie-Entsetzen-Widerspruch : Die Schriftsteller 1914-1918*, 1995.

⁵² À titre d'exemple : Karl Hammer, *Deutsche Kriegstheologie 1870-1918*, Munich, DTV, 1974 ; Richard van Dülmen, « Der deutsche Katholizismus und der Erste Weltkrieg », in *Francia* 2 (1974), pp. 347-376. Voir aussi Wolfgang J. Mommsen, « Die deutschen kulturellen Eliten und der Erste Weltkrieg » (préface), in *ibid.* (ed.), *Kultur und Krieg : Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Munich, Oldenbourg, 1996, pp. 1-17, en particulier pp. 4-5.

⁵³ Voir Joseph Scheidgen, *Deutsche Bischöfe im Ersten Weltkrieg*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 1991 (Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte 18).

se réaliser une recherche fondamentale sur le problème du *Kunstschutz* en 14-18, tel qu'il fut exprimé en 1990 par l'historien d'art allemand Bernd Nicolai, n'a toujours pas été exaucé⁵⁴. Même notre travail, aussi inédit soit-il, ne comblera pas entièrement cette lacune. Mais il tentera d'établir une première analyse du *Kunstschutz*, de comprendre ses objectifs et son fonctionnement en Belgique et en France dans une perspective comparative, afin d'élucider un tant soit peu les questions cruciales telles que : pillage ou sauvetage, propagande ou science, ou encore travail pacifique ou annexion culturelle ?

Un problème de sources ?

Mise à part la répartition des archives sur trois pays (l'Allemagne, la France et la Belgique), un problème propre à toute investigation d'histoire croisée, le plus grand obstacle a été la destruction et la dispersion des archives allemandes. En effet, les cartons d'archives qui concernent directement la protection des œuvres d'art en 14-18, conservés dans l'entre-deux-guerres au *Reichsarchiv* (Archives nationales) à Berlin, ont péri lors des bombardements de 1944-1945⁵⁵. Il a donc fallu recourir à des sources indirectes ou de substitution. En outre, la division de l'Allemagne a entraîné la dislocation des archives nationales ainsi que régionales : les séries et les dossiers ayant trait à notre sujet se trouvaient en majeure partie en RDA (Potsdam, Merseburg et Berlin-Est), c'est-à-dire difficiles d'accès – mais non interdits – pour des chercheurs venant de l'Ouest. Conséquence de la réunification, le regroupement en 1996 des dépôts d'archives situés en ancienne RDA avec ceux de Berlin (*Bundesarchiv* et *Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz*) a rendu la tâche plus aisée.

Deux problèmes majeurs sont alors apparus : l'asynchronie de la réception du *Kunstschutz* créée par le décalage temporaire entre la période des faits et la rédaction des textes, plus fréquente du côté français et

⁵⁴ Dans un aperçu biographique sur Arthur Kingsley Porter, historien d'art américain et nommé du côté français en 1919-1920 'inspecteur des monuments historiques' dans les anciennes zones des opérations, voir Bernd Nicolai, « Arthur Kingsley Porter (1883-1933) », in DILLY 1990, pp. 221-232.

⁵⁵ Il s'agit probablement de plusieurs dossiers de la Commission d'Armistice dont les références figuraient au moment de nos recherches toujours dans le répertoire 34 du *Zentrales Staatsarchiv der DDR* (aujourd'hui Bundesarchiv) : « Deutsche Noten betreffend den deutschen Kunstschutz im Kriege » (n° 964) et « Rückgabe von Kunstgegenständen und Dokumenten » (n° 779). Ils auraient été transférés d'abord en 1921 au *Reichsarchiv*, pour ensuite être déposés à la *Kommission für Rückgabe von Werten* (Commission pour la restitution de valeurs) à Berlin en février 1923, avant d'avoir réintégré le *Reichsarchiv*. Voir l'avis de réception du 13 février 1923 de la *Kommission für Rückgabe von Werten* (SMB-PK, Zentralarchiv, NL Demmler, n° 10).

belge, en raison des problèmes de communication créés par l'occupation. En effet, les récits rétrospectifs ont souvent tendance à déformer les événements en y mélangeant des informations ou des rumeurs recueillies ultérieurement. C'est en cela qu'ils donnent autant d'informations sur la période de leur création que sur la période dont ils traitent.

Un autre fossé semble séparer les témoignages et les documents de propagande. Or, la fracture entre les deux n'est pas celle que l'on croit généralement, à savoir que la propagande serait le discours dicté par les autorités, tandis que le discours privé refléterait la véritable conviction des individus. En effet, le discours de propagande semble traduire aussi quelques-unes des représentations dominantes du temps de guerre – et même de l'avant-guerre⁵⁶. Il nous a semblé intéressant de maintenir la tension entre sphère privée et sphère officielle, en confrontant témoignages et discours de propagande, et de comparer des documents contemporains de la période des faits aux récits rétrospectifs tout en les insérant dans les contextes de leur création.

En ce qui concerne les publications scientifiques allemandes, il est extrêmement difficile de distinguer la part de propagande de la part scientifique, les deux sphères s'étant enchevêtrées par une sorte de consentement mutuel et tacite. Tous ces textes ont d'emblée une portée politique, puisqu'ils ont été rédigés dans un contexte historique particulier, par des membres de forces occupantes, sur l'art du pays qu'ils occupaient militairement. Or, leur degré de 'politisation' est très variable et il n'est pas proportionnel à leur degré d'instrumentalisation par la propagande. En effet, certains textes n'ont aucun contenu politique alors qu'ils ont été publiés par les organes de la propagande. Seule une analyse fine, qui tentera de distinguer l'impact du contexte historique, les tendances générales et la vision et la méthode personnelles de l'auteur, saura apporter une réponse⁵⁷.

B. Réflexions méthodologiques

L'objet de notre recherche étant situé à l'intersection de plusieurs domaines (militaire, politique, historique, artistique et scientifique), il nous a semblé important de croiser les approches et les regards, cons-

⁵⁶ Hypothèse partagée avec Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, voir *ibid.*, 14-18, *retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 129-131.

⁵⁷ Heinrich Dilly, « Wer, wann, wo, ... warum ? Kunstgeschichte, eine ethnozentrische Disziplin ? », in Claudia Rückert, Sven Kuhrau (eds.), « *Der Deutschen Kunst... » Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Leipzig, Verlag der Kunst, 1998, pp. 171-185, ici p. 172.

truisant ainsi « un espace de compréhension »⁵⁸. En procédant de cette manière, nous risquons d'être critiquée à la fois par les historiens généralistes, qui jugeront l'étude trop développée à certains endroits, et par les spécialistes d'un domaine précis, qui l'estimeront au contraire pas assez approfondie à d'autres endroits. Mais en contrepartie, une enquête qui fait dialoguer par exemple l'histoire culturelle et l'histoire de l'art est susceptible d'apporter de nouvelles perspectives à l'une et à l'autre des disciplines.

1. Histoire culturelle et histoire croisée de l'occupation

Selon Christophe Prochasson, l'histoire culturelle de la guerre est aujourd'hui animée par deux tendances, qui, ajouterons-nous, ne s'excluent pas. Si la première privilégie « les constituants anthropologiques de l'homme en guerre » – citons les travaux sur le deuil et la violence (Stéphane Audoin-Rouzeau)⁵⁹, sur la religion, mais aussi sur les populations occupées du nord de la France (Annette Becker)⁶⁰, et de la Belgique (Sophie de Schaepdrijver)⁶¹ –, la deuxième s'intéresse davantage « à l'histoire des productions et des sensibilités culturelles »⁶². Notre enquête sur l'attitude allemande vis-à-vis du patrimoine artistique français et belge sera placée prioritairement dans la deuxième catégorie mentionnée. Mais elle constitue aussi une contribution à l'un des aspects de la première tendance, à savoir à l'histoire de l'occupation de la Belgique et du nord et du nord-est de la France. En partant du regard de l'occupant, mais en le croisant avec celui de l'occupé, elle se veut une contribution à une véritable « autre histoire de l'occupation », une histoire croisée⁶³. Certes, les contacts, voire même certaines formes de dialogue

⁵⁸ Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », in *ibid.* (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004, pp. 15-52, ici p. 23.

⁵⁹ Stéphane Audoin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre : 1914 – 1918*, Paris, Éd. Noësis, 2001.

⁶⁰ Annette Becker, *Oubliés de la Grande Guerre. Humanitaire et culture de guerre, 1914-1918. Populations occupées, déportés civils, prisonniers de guerre*, Paris, Éd. Noësis, 1998.

⁶¹ Sophie de Schaepdrijver, *La Belgique et la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004 (version originale : *De Groote Oorlog : het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam/ Anvers, Atlas, 1997).

⁶² Christophe Prochasson dans son compte rendu de lecture de l'ouvrage *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment and Propaganda, 1914-1918* (Aviel Roshwald et Richard Stites (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998), in *Annales* (revue), n° 1, 2001, p. 171.

⁶³ BECKER 1998, p. 28. Pour une discussion de ces notions, voir l'ouvrage de Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, *op. cit.*, et aussi Philippe Burrin, « Faire l'histoire des occupations militaires », in Sarah Fisman, Laura Lee Downs, Ionnis Sinanoglou,

entre une certaine catégorie d'occupés et une certaine catégorie d'occupants, ne sont pas représentatifs. Malgré d'inévitables dissymétries, notre analyse tentera de nuancer les images nationales stéréotypées, dans le domaine à la fois concret et symbolique du patrimoine artistique, sans que le caractère violent et brutal du régime d'occupation ne soit mis en question ou relativisé, les pertes artistiques minimisées ou les souffrances des populations banalisées.

2. Historiographie de l'histoire de l'art

Notre enquête s'inscrit également dans un courant de recherche au sein de – peut-être faudrait-il plutôt dire en marge de – l'histoire de l'art universitaire, qui s'interroge sur le passé récent de la discipline et de ses institutions telles qu'universités et musées, notamment pendant la période du nazisme qui a entraîné l'émigration d'un grand nombre d'historiens de l'art allemands, surtout vers les pays anglo-saxons⁶⁴. Une partie des objectifs nous est commune avec ce courant : étudier les interactions entre histoire de l'art et politique, afin d'essayer de voir d'une part à quel degré la recherche peut être tributaire des conditions politiques, psychologiques d'une période historique précise et d'autre part, d'examiner la façon dont le pouvoir politique instrumentalise l'art et la science pour des fins de guerre et de propagande. Ce faisant, nous voulons contribuer à la reconstitution d'un fragment oublié de l'histoire de la discipline, aussi dans le but de permettre d'établir des liens entre Première et Seconde Guerre mondiale. L'approche biographique s'impose d'emblée : qui étaient ces historiens et historiennes impliqués dans le *Kunstschutz* ? Quelles étaient leurs motivations, entre mission politique et responsabilité éthique, entre sentiment national et cosmopolitisme ? Quels étaient leurs rapports avec le pouvoir dans ce contexte précis ?

Certes, prétendre qu'une recherche en histoire de l'art digne de ce nom puisse avoir existé pendant une période considérée généralement comme peu créatrice ou productrice peut apparaître comme une provocation. Or, notre hypothèse va même plus loin : l'histoire de l'art pendant la guerre semble annoncer, voire anticiper certaines évolutions perceptibles à une plus grande échelle dans les années 1920 et 1930. Si notre accent est mis sur la situation de l'histoire de l'art allemande et de ses représentants, nous avons adopté une perspective comparative qui

Leonard V. Smith, Robert Zaretsky (dir.), *La France sous Vichy. Autour de Robert O. Paxton*, Bruxelles, Complexe, 2004, pp. 91-104.

⁶⁴ C'était l'un des thèmes forts du Congrès allemand d'histoire de l'art, organisé par l'Association des historiens de l'art allemands en mars 2001 à Hambourg.

prend en compte les relations intellectuelles et professionnelles avec les collègues étrangers.

3. Méthode comparative trilatérale ?

Bien qu'il s'agisse dans notre cas d'une étude comparative entre trois pays, l'analyse de leurs relations trilatérales d'après le modèle de Marie-Thérèse Bitsch⁶⁵ nous a paru inadaptée. Un certain déséquilibre était préfiguré par la situation historique de départ, marquée par l'invasion et l'occupation de la Belgique et d'une partie de la France par les troupes allemandes. En partant délibérément du point de vue des envahisseurs pour étudier leurs relations avec les envahis, tout en fermant quelquefois le triangle pour évoquer une éventuelle réaction du troisième pays, il s'agit donc plutôt d'une étude comparative entre deux relations bilatérales⁶⁶.

Pour des raisons de volume et de structure, elle se limite aux quatre années de guerre, sans aborder explicitement ni la période de l'avant-guerre ni celle de l'après-guerre⁶⁷. Ce choix ne signifie pas pour autant que ces deux périodes aient été délibérément exclues du champ de vision. Au contraire, certains concepts restent ancrés dans les mentalités et dans les comportements pendant et après le conflit. Tout en focalisant notre attention sur la période des hostilités, nous aurons recours à des « flash-back » ou des avancées ponctuels, susceptibles d'éclaircir certains aspects particuliers.

⁶⁵ Marie-Thérèse Bitsch, *La Belgique entre la France et l'Allemagne, 1905-1914*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1994.

⁶⁶ C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour une présentation séparée des deux « services de préservation du patrimoine », en réservant à chacun une partie de l'ouvrage. Au sujet des problèmes de méthode dans les recherches sur les transferts culturels voir Michael Werner, « Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung », in Lothar Jordan, Bernd Kortländer (eds.), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen, Max Niemeyer, 1995, pp. 20-33. Sur les modèles tri- ou multilatéraux dans l'historiographie comparatiste, voir Matthias Middell, « Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis », in *Comparativ*, Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung, 10, (2000), 1, p. 7 sq, ici pp. 39-41.

⁶⁷ Contrairement à notre travail initial, qui comporte une 4^e partie consacrée à la question du patrimoine artistique de 1918 à 1924, voir C.K., « Protéger, confisquer, déplacer. Le service allemand de préservation d'œuvres d'art (*Kunstschutz*) en Belgique et en France occupées pendant la Première Guerre mondiale, 1914-1924 », mémoire de thèse non publié, EHESS/FU, 2002, pp. 421-521.

Géographiquement, notre étude est limitée aux pays et provinces occupés du front de l'Ouest, à l'exception de l'Alsace-Lorraine⁶⁸. Notre travail n'est pas pour autant un assemblage d'histoires locales. Celles-ci ne tiendraient pas compte de la dimension nationale, internationale voire universelle du phénomène. C'est pour cela que notre perspective oscille entre le local, le national et l'international. Cependant, nous avons tenu à parler en détail de certaines collections de musée du nord de la France, espérant ainsi contribuer à l'histoire souvent méconnue de ces musées, et peut-être même permettre la redécouverte d'un objet disparu ou volé.

Tout en évoquant le patrimoine artistique dans son ensemble, l'accent de notre enquête est mis sur les œuvres d'art mobilières des collections publiques, et seulement dans quelques cas exemplaires sur les collections privées. La protection en temps de guerre des monuments historiques immeubles, par nature et par destination⁶⁹, ainsi que la problématique de leur restauration ne sera abordée que de manière générale dans la première partie et évoquée ponctuellement dans le cadre des activités des experts artistiques.

⁶⁸ Le *Kunstschutz* sur le front italien, en Bulgarie, en Roumanie ainsi que dans la partie occupée de la Pologne mériterait également d'être étudié, voir Paul Clemen, *Kunstschutz im Kriege*, op. cit., t. 2 (*Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Südosten*). Au sujet du *Kunstschutz* dans le territoire occupé de « Ober Ost », voir Vejas Gabriel Liulevicius, *Kriegsland im Osten. Eroberung, Kolonisierung und Militärherrschaft im Ersten Weltkrieg*, Hambourg, Hamburg Edition, 2002, pp. 166-171 (*War Land in the Eastern Front. Culture, National Identity, and German Occupation in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000).

⁶⁹ La loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques en France (modifiée et complétée à de nombreuses reprises) porte sur les immeubles et les objets mobiliers, regroupés sous le terme générique « monuments historiques ». Selon l'usage courant, nous désignons par monuments les édifices, et par œuvres d'art les objets mobiliers. Définis dans l'art. 524 du code civil comme « des meubles attachés à un fonds ou un édifice à perpétuelle demeure », les « immeubles par destination », c'est-à-dire des vitraux, des boiseries, des orgues, des fresques représentent des cas particuliers, puisqu'ils peuvent être protégés aussi bien en tant que meubles qu'en tant qu'immeubles. Voir *Journal Officiel de la République Française, Protection du patrimoine historique et esthétique de la France. Textes législatifs et réglementaires*, Paris, 1991, ainsi que dans une perspective historique, Robert Brichet, *Le régime des monuments historiques en France*, Paris, Librairies techniques, Librairie de la cour de cassation, 1952, chapitre « généralités ».