

H-France Review Vol. 7 (October 2007), No. 126

Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. Comparatisme et Société, n°4, 2006, 441 pp. in-8, ill. noir dans le texte. €46.90. \$55.95 U.S.

Compte-rendu par Pierre Vaisse, Université de Genève.

Il s'agit d'une thèse de doctorat dont l'auteur avait déjà donné un excellent aperçu dans la *Revue germanique internationale* en 2000 (n° 13, « Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920 »). Elle part de l'opposition, bien établie aujourd'hui, entre histoire et mémoire. Le sort du patrimoine artistique dans la Belgique et les régions du nord de la France occupées par les armées allemandes de 1914 à 1918 en offre un exemple extrême. Aux yeux des Belges et plus encore des Français, les Allemands passèrent pour des vandales après l'incendie de la bibliothèque de l'Université de Louvain et le bombardement de la cathédrale de Reims, ainsi que pour des pilleurs d'œuvres d'art. Cette dernière réputation s'était établie en France dès 1870, mais ne concernait encore que la soldatesque prussienne, alors que pendant la Grande Guerre, ce sont les dirigeants qui furent tenus pour responsables des destructions systématiques de monuments et du transport en Allemagne des œuvres saisies dans les collections publiques ou privées. À cela, les Allemands répondirent aussitôt en accusant Belges et Français de n'avoir jamais pris soin de leur propre patrimoine et de se rendre eux-mêmes, dans les combats, responsables de la destruction des monuments situés sur leur sol, et ils mirent par ailleurs en avant les mesures prises pour protéger les monuments et les œuvres d'art dans les régions occupées grâce à une organisation nouvelle, le *Kunstschutz*, preuve de leur attachement à la sauvegarde des biens culturels. Chef-d'œuvre de cette propagande, le livre édité par l'historien de l'art Otto Grautoff sous le titre *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland*, publié à Berne en 1915, réunissait des textes habilement tronqués d'auteurs français critiquant l'administration des beaux-arts avant 1914, différents témoignages des destructions dues aux combats ainsi qu'un certain nombre de notes et de rapports officiels de hauts responsables allemands. Il s'attira en 1918 une réplique circonstanciée d'Arsène Alexandre dans un gros volume sur *Les monuments détruits par l'Allemagne* (Paris-Nancy, Berger-Levrault), une minutieuse enquête entreprise à la demande du sous-secrétaire d'État aux beaux-arts – que, curieusement, Christina Kott ne mentionne pas dans son excellente bibliographie.

Forgées dès le début de la guerre, ces deux visions opposées, loin de disparaître après l'armistice, ne purent que s'exacerber dans le climat de l'entre-deux-guerres, et celle des Alliés parut trouver une éclatante confirmation dans les spoliations pratiquées par le Troisième Reich. C'est seulement après 1980, grâce à la situation de l'Europe occidentale et à la relève des générations, que des recherches historiques sérieuses commencèrent à être entreprises ; mais aussi bien en Belgique qu'en France du nord subsistent de nombreuses légendes, tandis qu'en Allemagne, les historiens de l'art continuent à louer Paul Clemen, alors professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bonn, pour son action en faveur de la préservation des monuments historiques. C'est à cet aspect des choses, à l'étude de tous les efforts, officiels ou officieux, des Allemands pour sauvegarder le patrimoine artistique de la Belgique et de la France occupée (sans l'Alsace-Lorraine, terre allemande en 1914) que s'est attachée Christina Kott, en s'appuyant sur une masse imposante d'archives surtout allemandes, mais aussi belges et françaises.

Les conclusions auxquelles elle parvient au terme d'un ouvrage foisonnant d'informations inédites risquent de décevoir les amateurs de généralisations hardies ou de brillantes synthèses, mais ne sauraient surprendre quiconque sait combien il est difficile de cerner certaines réalités. La raison en tient pour partie aux lacunes de la documentation, les archives allemandes ayant subi de lourdes pertes à la fin

de la dernière guerre. C'est ainsi que font défaut les documents administratifs qui permettraient de « décrire les tâches et les activités » d'Otto von Falke, inspecteur allemand des monuments belges (p.72), que la liste des fonctionnaires des musées belges qui signèrent une déclaration de loyauté envers la puissance occupante ne figure pas dans le dossier où elle devrait se trouver (p. 95), ou qu'il est malaisé de distinguer dans l'action de Paul Clemen, tant en France qu'en Belgique, ce qui relèverait de fonctions dont il aurait été officiellement investi ou de son initiative privée. Quant à rétablir avec exactitude le déroulement de certains événements précis, comme le degré de destruction d'un édifice après un bombardement et l'origine des obus ou l'odyssée des trois péniches chargées d'œuvres d'art envoyées en 1918, au moment de la retraite allemande, de Valenciennes à Bruxelles (p. 385 sqq.), les témoignages sont souvent trop rares, imprécis ou contradictoires pour y parvenir.

Malgré ces nombreuses incertitudes, une impression générale s'impose à la lecture du livre : celle d'indécisions et de contradictions dans l'attitude des instances officielles et d'une disparité extrême dans les opinions et les actions des protagonistes. Seule constatation certaine d'ordre général : la différence profonde entre la situation de la Belgique et celle des régions occupées en France. Entièrement occupée, la Belgique fut soumise à un gouvernement militaire et à une administration civile tenant l'administration belge en tutelle. Cette situation stabilisée entraîna la nomination d'un inspecteur des monuments en la personne d'Otto von Falke, le directeur du Musée des arts décoratifs de Berlin—aucun conservateur belge n'ayant voulu accepter cette fonction. Elle permit aussi à de nombreux historiens de l'art allemands de venir travailler en Belgique, à titre militaire ou civil, officiel ou personnel. En France, l'arrêt de l'offensive allemande devant Paris, la bataille de la Marne et la stabilisation du front à la fin de 1914, les offensives de 1916 et le repli allemand sur la ligne Hindenburg en 1917 interdirent de mettre sur pied une organisation similaire. Malgré tous ses efforts et la faveur dont il jouissait auprès de Guillaume II, Paul Clemen ne put jamais obtenir la création d'une organisation centrale. Il se trouva au contraire en concurrence avec un conservateur-adjoint du *Kaiser-Friedrich-Museum* de Berlin, Theodor Demmler, chargé de l'administration du patrimoine artistique français, mais dont la mission resta toujours très floue, comme en témoignent les différents titres que lui donnent les documents (p. 233, note 105).

Pour les Allemands, la Belgique était un pays au moins en partie ethniquement apparenté qui, à défaut d'une annexion dont rêvaient certains, devait devenir, économiquement et politiquement, une sorte de protectorat. Il fallait donc, par conviction ou par diplomatie, respecter son patrimoine artistique — et le gouverneur général, von Bissig, comprit vite l'intérêt psychologique de cette attitude. D'où le projet de restauration de l'abbaye d'Orval et celui d'un inventaire photographique des richesses artistiques de la Belgique. La France, elle, était au contraire l'ennemi héréditaire. Si le transfert systématique d'œuvres d'art en Allemagne comparable à celui dont s'était rendu coupable Vivant Denon sous l'Empire fut d'emblée exclu pour ne pas prêter le flanc à l'accusation de pillage, de nombreux responsables, par contre, à commencer par Wilhelm von Bode, l'influent directeur des musées de Berlin, proposaient d'une part de récupérer dans les musées des villes conquises les objets emportés par les armées napoléoniennes qui n'avaient pas été restitués en 1815, et par ailleurs de saisir un certain nombre d'œuvres qui auraient servi de monnaie d'échange ou d'otages dans les pourparlers de paix. Mais cette volonté devait toujours se heurter au refus du ministère des Affaires étrangères, qui, sur le premier point, faisait valoir la prescription, et sur le second, plaidait l'inutilité de la mesure, que ce soit en cas de victoire de l'Allemagne, qui n'aurait alors pas besoin d'otages, ou de défaite, dans quel cas elle serait contrainte de restituer les œuvres ainsi confisquées. Mais ce conflit n'était pas le seul entre les différents ministères. Surtout, l'armée ne voulait pas avoir les mains liées par l'intervention de civils dans ses opérations. Sur le terrain, les responsables de la protection du patrimoine dépendaient pour les moyens matériels mis à leur disposition du bon vouloir des militaires auprès desquels ils jouissaient d'une autorité d'autant plus relative que, quelles que fussent leurs compétences et leurs titres dans le domaine de l'histoire de l'art, ils n'étaient souvent, dans l'armée, que de simples sous-officiers.

La sauvegarde du patrimoine a donc dépendu, pour beaucoup, des circonstances et des individus. Ceux-ci

n'avaient pas tous, tant s'en faut, la même conception de leur tâche et n'étaient pas animées des mêmes convictions, comme en témoigne l'ouvrage critique publié par Hermann Burg en 1920 concernant le *Kunstschutz* sur le front de l'ouest, réplique au plaidoyer collectif en faveur du même *Kunstschutz* publié l'année précédente par Paul Clemen. Mais ce domaine reste marqué par de nombreuses ambiguïtés. Ambiguïté dans les mobiles d'un acte comme l'enlèvement d'œuvres d'art à leur lieu d'origine, dans lequel on peut voir aussi bien un vol qu'une mesure de sauvetage pour les mettre à l'abri du pillage ou d'une destruction certaine ; ambiguïté dans les raisons d'une mesure de protection d'un édifice ou de réouverture des salles d'un musée, qui peut être inspirée par le souci de l'art ou par une volonté de propagande ; ambiguïté, aussi, de bien des attitudes et des opinions proclamées, d'autant que certains historiens de l'art ne tenaient pas tout à fait le même langage lorsqu'ils s'adressaient à la hiérarchie militaire ou lorsqu'ils écrivaient à des collègues. Peut-être, pour certains, la contradiction existait-elle au fond d'eux-mêmes entre d'une part leur culte de l'art et leur francophilie et de l'autre leur patriotisme et leur soumission de bons fonctionnaires à l'État qu'ils servaient. Que dire par exemple d'un Otto Grautoff, qui anima le service de propagande pendant la guerre après avoir vécu dix ans à Paris où il revint (et fut bien accueilli) lorsqu'il dut s'exiler, en 1933? L'historien, malheureusement, n'a pas le pouvoir de sonder les reins et les cœurs, et Christina Kott fait tout au long de son livre preuve de la plus prudente réserve, même si l'on sent parfois qu'elle penche pour telle ou telle interprétation.

Une seule fois dans tout l'ouvrage, elle échappe aux archives et aux témoignages de guerre pour aborder une question plus théorique : la nature de l'art belge. Elle y est conduite, évidemment, par l'attitude des Allemands face à la Belgique, à une époque où l'histoire de l'art s'était mise au service de toutes les revendications nationales. Existe-t-il un art belge, ou faut-il distinguer entre art flamand et art wallon, et n'est-il qu'une variante régionale de l'art germanique ? Tout en se concentrant sur les études parues à l'époque de la guerre, Christina Kott les relie à l'essor de la géographie artistique – qui n'était guère, en réalité, que la mise en forme de croyances beaucoup plus anciennes – et insiste sur l'importance des idées de Wölfflin, dont elle souligne à juste titre le nationalisme profond, qui éclatera plus tard dans *Italien und das deutsche Formgefühl*.

Ces pages mises à part, qui constituent comme un véritable *excursus*, le livre donne donc de son objet une image tout à fait neuve, car fortement nuancée, à l'opposé des imageries d'Épinal contraires dont se nourrissent pendant des décennies les mémoires nationales de part et d'autre du Rhin. On ne peut que féliciter Christina Kott d'avoir réalisé son ambition de substituer l'histoire à la mémoire, même si cette histoire est faite, pour l'essentiel, d'indécisions, d'imprévisions, d'incohérences et d'ambiguïtés. On lui reprochera simplement – ou à son éditeur – d'avoir omis quelques annexes susceptibles de faciliter la lecture et l'utilisation de l'ouvrage : une carte avec les lignes du front et surtout la position des différentes armées allemandes, des précisions, sous forme de lexique, sur certaines fonctions militaires ou civiles, comme celle des inspecteurs d'étapes, et enfin de courtes biographies des principaux historiens de l'art ayant participé au *Kunstschutz*. Tous les lecteurs n'avaient pas sous la main le dictionnaire Metzler des historiens de l'art allemand (qui donne d'ailleurs peu d'informations sur leurs fonctions et leur action pendant la Grande Guerre), et celles que l'on peut retirer du texte lui-même étant à la fois dispersées et parcellaires. Enfin, selon une habitude aujourd'hui répandue, la bibliographie générale, longue de dix-sept pages, est présentée par ordre alphabétique d'auteurs : on ne dira jamais assez que cette présentation n'a qu'un seul intérêt, purement pratique, celui de permettre de citer les ouvrages en abrégé dans les notes, mais qu'elle décourage la recherche d'ouvrages permettant d'approfondir l'étude de telle ou telle question.

Pierre Vaisse Université de Genève Pierre.Vaisse@lettres.unige.ch

French Historical Studies permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France.

H-France Review Vol. 7 (October 2007), No. 126

ISSN 1553-9172