



HAL
open science

De Napoléon à Hitler : les enjeux d'un pillage artistique de l'Europe

Stéphane Gacon

► **To cite this version:**

Stéphane Gacon. De Napoléon à Hitler : les enjeux d'un pillage artistique de l'Europe. Textes & Contextes, 2015, Arts, Erudition, Croyances, 10, <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1089>. hal-01489762

HAL Id: hal-01489762

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01489762>

Submitted on 24 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

De Napoléon à Hitler : les enjeux d'un pillage artistique de l'Europe

Stéphane Gacon

*Maître de conférences en histoire contemporaine à l'université de Bourgogne
Centre Georges Chevrier, UMR CNRS uB 5605*

La conquête de l'Europe par Napoléon puis par Hitler s'accompagne d'un important pillage artistique qui s'inscrit dans des logiques de guerre classiques : humiliation du vaincu, exaltation de la victoire. Les publications récentes permettent de revisiter le parallèle. Il se confirme que l'art se trouve au cœur des systèmes symboliques des États autoritaires et que les choix réalisés sont révélateurs de la nature des régimes. Surtout, la restitution des œuvres au lendemain des conflits suscite d'importantes interrogations dans les pays pillés amenés à réfléchir à leur patrimoine, donc à leur identité, au regard des choix de l'adversaire.

The conquest of Europe, first by Napoleon and then by Hitler, was accompanied by the systematic plunder of artistic works. This tactic was in keeping with the logic of classical warfare, aiming, in other words, to humiliate the vanquished and exalt the victors. Recent publications enable us to investigate this phenomenon anew. Art is undeniably at the heart of the symbolic systems of authoritarian states, and the artistic choices are very revealing as to the nature of those regimes. When the conflict is over, the restitution of the plundered works of art gives rise to important questions in the ransacked countries, leading to a reflection on their own heritage and therefore on their identity from their adversary's point of view.

Napoléon et Hitler pillent les trésors artistiques de l'Europe entière. Ils ne sont pas les premiers dans l'histoire ni les seuls à l'époque contemporaine. Les guerres sont propices à ces détournements et l'exemple du *Kunstschutz*, le service de « préservation du patrimoine artistique » de l'armée allemande pendant la Première Guerre mondiale est bien connu¹. Cependant, les projets napoléoniens et hitlériens sont de nature différente, se rejoignent par leur ampleur et sont volontiers associés dans la mémoire collective. Un parallèle est d'ailleurs souvent fait avec celui de Staline. Ces rapprochements spontanés méritent examen. L'historienne française Sophie Cœuré met en parallèle ces trois situations dans le livre qu'elle consacre aux *archives des Français, butin de guerre nazie puis soviétique*². Travaillant sur Hitler et Staline et réfléchissant aux logiques totalitaires du XX^e siècle, elle centre sa réflexion sur les archives et non sur les œuvres d'art, mais on ne peut s'empêcher de penser que les enjeux sont les mêmes. Elle remarque que l'idée de regrouper l'ensemble des archives européennes en un seul lieu où se concentrerait la mémoire, et donc le pouvoir, n'a pas attendu Hitler ou Staline. Napoléon fut l'un des premiers à concevoir un plan qu'elle qualifie de « mégalomane » de transfert des archives européennes vers Paris destinée à devenir la capitale du Grand empire. De Napoléon à Staline en passant par Hitler on observe donc des entreprises de spoliation à grande échelle sous-tendues par un projet « total ». Mettre en parallèle les expériences napoléoniennes et hitlériennes permet de comprendre deux moments où l'on voit des bibliothèques et des collections de musées traverser l'Europe, une fois dans un sens, vers la France, une seconde fois dans l'autre sens vers l'Allemagne. Si les mêmes œuvres ne sont pas convoitées, la France et l'Allemagne se disputent le contrôle d'un « patrimoine » et d'un « trésor » artistique défini comme européen.

¹ Sur le *Kunstschutz* (Préservation du patrimoine artistique) mis en place par l'armée allemande dans les zones qu'elle occupe pendant la Première Guerre mondiale, on peut lire en français la mise au point de K. Kott, 2006.

² S. Cœuré, 2007.

Cette question n'est pas inconnue des historiens, historiens de l'art et juristes. Il ne sera question ici que d'une rapide mise au point au regard des dernières publications avec pour ambition de réfléchir aux enjeux du contrôle. Les spécialistes ont successivement travaillé sur l'organisation matérielle et technique du pillage, sur les œuvres prélevées et les intentions du « pilleur » ainsi que sur leur restitution. Nous reprendrons leurs conclusions pour les mettre en débat en mettant l'accent sur les mobiles.

Un sujet très étudié

La question des mécanismes du pillage a été la plus anciennement travaillée et elle est périodiquement remise sur le métier. La naissance du musée du Louvre a fait l'objet d'une abondante littérature, dès l'origine. L'une des synthèses les plus riches a été publiée en 1997 par l'historien Dominique Poulot³ à un moment où d'importants travaux étaient menés sur le « fabuleux destin de Dominique-Vivant Denon »⁴, « l'œil de Napoléon », pour reprendre le titre de l'exposition organisée au Louvre en 1999⁵.

D'un autre côté, les publications consacrées au rapport que les nazis ont entretenu avec les œuvres d'art sont encore plus nombreuses, mais il est possible d'approcher la question en lisant l'ouvrage que l'historienne de l'art américaine Lynn H. Nicholas a consacré en 1994 au pillage de l'Europe⁶. Dans les deux cas, les travaux les plus récents portent, du fait d'un intérêt contemporain pour les victimes, sur la restitution des biens spoliés. C'est ainsi

³ D. Poulot, 1997.

⁴ L'expression est de Pierre Rosenberg, ancien directeur du Musée du Louvre.

⁵ A.-M. Dupuy, 1999.

⁶ L. H. Nicholas, 1994 ; 1995 pour l'édition française.

que de nombreuses études ont été consacrées dans les années 1990 à la restitution des biens juifs volés par les nazis à un moment où la question est redevenue à la fois du fait d'un retour de la mémoire et de la fin de la guerre froide qui avait gelé les biens saisis par les Soviétiques dans les pays d'Europe centrale et orientale. En France, la mission Mattéoli installée par le Premier ministre Alain Juppé en 1997, a rendu son rapport en 2000. Elle a concerné l'ensemble des biens juifs, mais les œuvres d'art se sont retrouvées au cœur des polémiques parce que les musées français se sont montrés réticents à restituer certaines des œuvres qui se trouvaient dans leurs collections. Une importante exposition qui s'est tenue au musée d'art et du judaïsme en 2008 sous le titre « A qui appartenaient ces tableaux ? / Looking for owners » a permis de faire un premier point sur la question⁷.

De façon plus générale, le livre de l'historien américain Mickaël J. Kurtz publié en 2006 sous le titre *America and the Return of Nazi Contraband* permet de se familiariser avec la question de la restitution des œuvres d'art après la Seconde Guerre mondiale, même si l'auteur tend à surévaluer le rôle des États-Unis dans cette affaire⁸. La question a beaucoup moins été travaillée pour le XIX^e siècle. Les études sur les musées napoléoniens passent très vite sur le sujet qui n'a été abordé que très récemment en tant que tel. L'historienne Bénédicte Savoy a publié en 2003 sa thèse qui portait sur *les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*⁹, et le juriste Xavier Perrot a soutenu la sienne en 2005 sur « la restitution des biens culturels aux XIX^e et XX^e siècles »¹⁰.

La logique du trophée

⁷ I. Le Masne de Chermont, 2008.

⁸ M. Kurtz, 2006.

⁹ B. Savoy, 2003.

¹⁰ X. Perrot, 2005, non publiée.

Que dire des enjeux d'un pillage de l'Europe en partant de cet état sommaire de la production scientifique ? Il est possible de confirmer sans grande originalité que l'œuvre d'art est au cœur des systèmes de pouvoir. Les peuples constituent plus que jamais aux XIX^e et XX^e siècles un enjeu politique et la propagande, en particulier celle des États forts, passe par un contrôle, une orientation et une instrumentalisation de l'art. Au-delà, il est possible d'observer que les dirigeants conçoivent les œuvres d'art comme un trésor artistique commun à l'ensemble des Européens. On s'arrache les chefs d'œuvre de manière à constituer des collections qui sont censées représenter le meilleur d'un patrimoine culturel « européen » que l'on s'efforce alors de définir. Bien plus encore, l'entreprise dont on se fait le promoteur est présentée comme une entreprise de « civilisation ».

Quelle que soit l'époque, le pillage des œuvres d'art a toujours des motivations économiques comme tout pillage de guerre. Le butin doit permettre de financer la guerre ou d'obtenir réparation. Les nazis ne se sont pas contentés de détruire les œuvres relevant de « l'art dégénéré » selon la définition donnée à Munich en 1937, ils en ont mis sur le marché à plusieurs reprises lors de ventes aux enchères. Celle de mars 1939 qui a eu lieu à Lucerne concerne des toiles de Picasso, Chagall, Gauguin, Kokoshka, Liebermann, Laurencin, Pascin, Ensor... De la même façon plusieurs ventes ont lieu en France pendant la Seconde Guerre mondiale comme celle qui disperse quelques 100 000 objets en 1942 à l'hôtel Drouot,¹¹.

Mais, au-delà, le butin a vocation à faire trophée et à assurer la gloire des chefs victorieux. L'historien d'art anglais Cecil Gould, directeur de la National Gallery de Londres, l'avait remarquablement montré à propos du Premier Empire dans un livre publié en 1965

¹¹ L. H. Nicholas, 1995.

sous le titre *Trophy of Conquest : The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*¹². Cette logique du trophée, qui est celle du vainqueur, est évidemment aussi vieille que la guerre. Il s'agit de montrer au peuple vaincu l'importance de sa soumission et au peuple vainqueur la grandeur de sa victoire. On arrache au vaincu sa richesse culturelle, ce qui constitue son « âme », et on met en scène la victoire. Ces mises en scène sont extrêmement importantes et toujours spectaculaires, à toutes les époques. L'histoire en a gardé de nombreux exemples, en particulier à l'époque contemporaine. Les 27 et 28 juillet 1798, sous le Directoire, est organisée à Paris une « fête de la liberté » au cours de laquelle les principaux chefs d'œuvre prélevés en Italie dans le sillage de Bonaparte sont portés en triomphe. On peut admirer sur des chars le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, le *Gaulois mourant*, l'*Antinoüs*. Parmi les dépouilles les mieux mises en valeur se trouvent les chevaux de Saint-Marc qui sont accompagnés d'une fameuse inscription : « Chevaux transportés de Corinthe à Rome et de Rome à Constantinople ; de Constantinople à Venise, et de Venise en France. Ils sont enfin sur une terre libre. »¹³ En 1808, ces chevaux, dont la possession est si symbolique puisqu'elle fait le lien entre les grands empires universels, sont placés au sommet de l'arc de triomphe du Carrousel érigé au Louvre à la gloire des armées napoléoniennes¹⁴. Dans les périodes qui suivent, la personnalisation du pouvoir, en particulier le « culte de la personnalité » des régimes totalitaires, ajoute une dimension supplémentaire à ces fêtes qui, en 1798, n'étaient encore organisées qu'en vue de l'enseignement du peuple et à la gloire de la Nation, même si le prestige du général victorieux ne manque pas d'être souligné. Les visites de Napoléon au Louvre, tout en s'inscrivant dans la tradition muséale de la Révolution française, reprennent des pratiques monarchiques, le souverain étant présenté comme le protecteur des Arts, et les Arts comme la

¹² C. Gould, 1965.

¹³ *Le Moniteur*, 9 thermidor an VI, p. 322.

¹⁴ C. Gould, 1965.

gloire de la France¹⁵.

La « nationalisation » du patrimoine européen

Dans les cas qui nous intéressent, la logique du trophée ne permet pas d'expliquer à elle seule la frénésie de la collection et le drainage artistique. À ce niveau, il faut distinguer le projet napoléonien du projet nazi. Si l'on suit Cecil Gould, Dominique Poulot et Bénédicte Savoy, Napoléon n'est pas le premier à envisager de constituer à Paris un musée « universel » comprenant une collection raisonnée des plus grandes œuvres de l'art européen, de Cimabue à l'époque contemporaine. Il s'inscrit dans une tradition qui est celle des Lumières. Des collections de ce type ont été constituées en ce sens dans toute l'Europe du XVIII^e siècle. En France, les gouvernements de l'époque révolutionnaire ont envisagé le musée du Louvre de cette façon et le défilé de 1798 montre que les autorités françaises ont profité des premières conquêtes pour ramener à Paris des statues, des objets et des toiles provenant des grands musées ou des collections particulières. Ce mouvement a commencé très tôt, dès la campagne de Belgique de 1794, au cours de laquelle ont été acquises un grand nombre de toiles de Rubens. Avec le temps, la collecte s'est intensifiée et rationalisée. Elle a été confiée à des spécialistes chargés de sélectionner les œuvres et de négocier avec les autorités et les propriétaires. La mission qui accompagnait l'armée d'Italie était dirigée par Jean-Baptiste Wicar et Antoine-Jean Gros. Sous le Consulat, Dominique-Vivant Denon est nommé le 28 brumaire an XI di-

¹⁵ S. Lavaissière, 2004.

recteur général des Musées et commence à sillonner l'Europe à la recherche de ce qui pourra constituer ce qu'il entend être « la » collection de référence de l'art européen.

Cette quête maniaque s'inscrit sans aucun doute dans la manière du XVIII^e siècle. Mais Napoléon en gauchit l'intention, ce qui fait de son règne un moment de transition décisif entre deux périodes. Vivant Denon entend d'abord faire de son musée un conservatoire de l'art européen où les étudiants et les artistes de l'Europe entière pourront se retrouver autour des maîtres du passé. Mais ce projet éducatif et culturel se double d'un projet politique implicite. Situé à Paris dans la capitale du grand Empire dont il doit devenir un symbole, ce musée constitue un lieu de propagande impériale et exalte la « Grande Nation » libératrice et modèle des peuples d'Europe, protectrice des arts et avant-garde de l'humanité. Pour ses promoteurs, Paris a vocation à devenir la capitale de l'Europe tout entière et les œuvres spoliées un trésor national autant qu'europpéen¹⁶. Au moment où l'on entre dans « l'ère des nations », il est donc possible de s'interroger sur la générosité de la « Grande Nation » qui se donne pour vocation de patronner, de protéger et donc de conserver seule l'art européen. Sophie Cœuré décrit une logique comparable pour les archives. Pierre Daunou est le maître d'œuvre de la centralisation des papiers.

Si l'on trouve, au moins au début, des « intellectuels » allemands pour apprécier que le Louvre repose sur une « éthique de la jouissance » en rendant accessibles des œuvres jusqu'alors enfermées dans des collections privées¹⁷, la logique impérialiste et nationale qui l'habite suscite rapidement, et de manière assez naturelle, des réactions patriotiques parmi les élites des peuples soumis. À l'instar du Fichte des *Discours à la nation allemande*, on voit naître une protestation qui s'accompagne de la naissance de la notion de patrimoine « natio-

¹⁶ C. Charle, 2009.

¹⁷ B. Savoy, 2003.

nal », inaliénable, pillé et à récupérer. Un contentieux durable se noue entre la France et les pays qu'elle a occupés qui s'éveillent à eux-mêmes en tant que nations.

En 1814-1815, la question de la restitution est posée et si, au départ, les vainqueurs sont relativement indulgents, la seconde défaite de Napoléon et le traité de Paris de novembre 1815 constitue le point de départ du retour des œuvres¹⁸. Les plus importantes pièces collectées depuis 1794 sont rétrocédées. C'est ainsi que le pape Pie VII charge Canova de « rapatrier » le *Laocoon* à Rome, ce qui ne va pas sans difficulté, Denon s'y opposant fermement. Ces « retours » s'accompagnent de cérémonies et d'expositions qui constituent une réponse aux triomphes qui avaient accompagné leur arrivée à Paris, et qui contribue, dans les pays allemands par exemple, à poser les bases d'un patrimoine national artistique « allemand ». C'est à cette occasion que sont « redécouverts » les primitifs allemands et qu'un discours les érige en sources d'un art spécifiquement « allemand ». Dans ce cadre là, le simple fait que des œuvres jusqu'alors jugées mineures soient passées par Paris leur accorde une très forte valeur symbolique qui leur confère le statut d'emblèmes nationaux¹⁹. Sur ce point, Bénédicte Savoy développe l'idée particulièrement intéressante que la collection française, qui est une façon de voir la culture allemande, quand elle retourne en Allemagne, nourrit la conception que l'Allemagne a d'elle-même. Il y aurait une interaction essentielle. Le regard de l'autre contribue bien évidemment à façonner le regard que l'on a de soi. La France et l'Allemagne en tant que nations ne se construisent pas exactement – ou uniquement – l'une contre l'autre, mais l'une à travers l'autre. On peut donc parler d'une « circulation artistique » qui ne concerne pas simplement les œuvres et les artistes, mais aussi l'idée que l'on se fait de sa propre histoire de l'art qui est placée au cœur de l'identité nationale²⁰.

¹⁸ X. Perrot, 2005.

¹⁹ B. Savoy, 2003 ou C. Gould, 1965.

²⁰ Cette idée est au cœur d'un séminaire organisé par B. Savoy et B. Joyeux-Prunel à l'ENS (2008-).

Se nourrir de la substance de l'autre

L'expérience napoléonienne montre que le pouvoir a besoin de se légitimer par le contrôle de l'art, des œuvres et des artistes, ceux du présent comme ceux du passé. S'approprier et déposséder, se nourrir de la substance de l'autre, mettre en scène sa capacité à protéger et à encourager les artistes, donner sa propre lecture de l'histoire de l'art en constituant sa collection, c'est-à-dire sa sélection, et en la posant en exemple accompagné d'un discours justificatif, est quelque chose de central. L'idée n'est sans doute pas particulièrement originale puisque les habitudes prises par les puissants d'instrumentaliser l'art sont bien connues. Mais l'expérience napoléonienne se place dans un contexte très particulier qui est à la fois celui de nouvelles formes d'encadrement des masses, de plus en plus présentes dans le champ politique, et celui de la « naissance des nations » avec la mise au point du concept de patrimoine national²¹. Elle souligne aussi de façon décisive les interactions culturelles qui se produisent à l'occasion de la circulation des œuvres. Mais en matière d'instrumentalisation de l'art par les pouvoirs, un sommet est atteint avec les régimes totalitaires du XX^e siècle. Le pillage nazi prend des formes systématiques qui dépassent la simple et traditionnelle logique du trophée²². Lynn H. Nicholas et Hector Feliciano insistent dans leurs ouvrages sur les phénomènes de « collaboration » qui sont à l'œuvre et mettent en valeur le fait que ce pillage obéit à deux logiques qui se rencontrent parfois, celle de l'État et celle des dignitaires nazis²³.

L'exemple français permet d'en comprendre les mécanismes. Les prélèvements sont d'abord réalisés par Otto Abetz et l'ambassade de Paris puis par l'ERR, l'*Einsatzstab Reich-*

²¹ A.-M. Thiesse, 1999.

²² F.-D. Liechtenhan, 1998.

²³ L. H. Nicholas, 1995 et H. Feliciano, 1995.

sleiter Rosenberg (l'équipe d'intervention du gouverneur du Reich Rosenberg) ou les services du *Kunstschutz* réactivé et placé sous la responsabilité du Comte Wolff-Metternich²⁴. Parallèlement, chaque haut dignitaire possède son propre agent prospecteur qui tisse un réseau de correspondants et de « collaborateurs » à des fins largement privées. Ainsi, Hitler charge Hans Posse, directeur du Musée de Dresde, de constituer sa collection privée. Göring, quand il ne se rend pas personnellement sur place pour « piller » les musées européens, s'appuie sur des experts comme le fameux marchand allemand Bruno Lohse.

Ces organismes et ces hommes obtiennent l'aide précieuse de différents relais locaux. En France, si l'État français s'insurge au début, en 1940, contre le pillage des œuvres juives, les nazis peuvent compter sur des conservateurs de musées zélés qui répondent aux demandes de l'ERR. Ils s'appuient très souvent aussi sur les marchands d'art. Hector Feliciano, dans *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art volées par les nazis*, évoque la « liste Schenker », conservée à Washington, et qui contient le nom des marchands parisiens sur lesquels les nazis s'appuyaient pour mener à bien leur activité. On y trouve de grands noms de la profession : Cailleux, Ratton, Fabiani, Schmitt, Schoeller... Mais à la « collaboration » des uns répond la « résistance » des autres. Des œuvres sont cachées, en particulier celles des collectionneurs privés, et le rôle de Jacques Jaujard, directeur des musées de France et de Rose Valland, conservatrice du musée du Jeu de Paume choisi comme dépôt par les nazis a maintes fois été souligné²⁵.

Par ailleurs, les études récentes permettent de faire le point sur les intentions nazies. On est bien au-delà du simple droit du vainqueur. La violence de l'expropriation telle qu'elle a été vécue explique la forte connotation négative que revêt aujourd'hui le terme de spoliation préféré à celui de pillage pour caractériser ce qui est souvent associé à des opérations de bri-

²⁴ L. H. Nicholas, 1995 et H. Löhr, 2005.

²⁵ Sur Rose Valland voir, par exemple, F. Bertrand-Dorléac, 1993 ou C. Bouchoux, 2006.

gandage et de « vandalisme ». On observe la résurgence dans les représentations de vieux schémas entretenus dans la mémoire collective par les années de formation nationale. Les victimes sont profondément hantées par cette expropriation forcée. Il est vrai qu'en la matière on pourrait évoquer une forme de « nettoyage culturel » pour reprendre une expression qui donne une idée du traumatisme subi. Il n'est sans doute pas nécessaire d'insister sur le fait qu'à l'époque nazie ces logiques de dépossession s'inscrivent dans un projet d'anéantissement beaucoup plus large. Le domaine culturel n'en est qu'un aspect, mais il est non négligeable compte tenu de la force symbolique de l'art dans les sociétés.

Ces logiques de spoliation concernent les « arts dégénérés » qu'il faut ôter de la vue des populations dans des logiques de purification de l'art occidental de manière à faire apparaître un art plus édifiant. Mais elles concernent aussi l'ensemble de l'histoire de l'art avec une volonté explicite d'abaissement, de soumission et d'asservissement qui a pour cible les élites intellectuelles et artistiques qui occupent une place centrale dans les sociétés. Priver de l'art, c'est priver de la vie²⁶. Dans le contexte d'exaltation nationale évoquée plus haut, et qui atteint un sommet dans les années 1930, priver de son patrimoine « national », c'est faire mourir un peuple ou pour le moins le dégrader. On trouve ici une illustration du fait que le nazisme est le produit de la « totalisation » de la guerre souligné par différents auteurs comme George Mosse qui a favorisé depuis le début du XX^e siècle les phénomènes de « brutalisation » et d'anéantissement²⁷. Dans ce processus, un point limite est atteint avec la spoliation des Juifs et Sophie Cœuré parle, à propos des archives, d'un « volet intellectuel et culturel longtemps méconnu de la Shoah ». On peut élargir sans difficulté son propos aux œuvres d'art. Les nazis entendent faire la preuve de la « sous-humanité » des Juifs en leur arrachant le trésor artistique qui fait la grandeur de l'homme. On se trouve donc ici au cœur du paradoxe nazi.

²⁶ F.-D. Liechtenhan, 1998.

²⁷ G. Mosse, 1990.

Partant de là, la restitution consiste en une réincarnation, un retour à la vie. On assiste un peu partout à la Libération à des cérémonies qui témoignent de l'importance symbolique accordée au « retour » des œuvres pillées. La restitution du retable des frères Van Eyck, *L'adoration de l'agneau mystique*, donne lieu à d'importantes cérémonies à Bruxelles en 1945 à l'occasion du premier anniversaire de la libération de la ville tout comme la remise des vitraux de la cathédrale à Strasbourg le 17 septembre 1945.

« La maison brune de l'art »

Cette logique d'abaissement et de dépossession devait, de manière symétrique, servir la gloire du peuple « aryen ». C'est dans cet esprit qu'Hitler a très tôt nourri l'idée d'un musée de « la » civilisation comportant les grands chefs d'œuvre de l'art « allemand » et une sélection de chefs d'œuvre de l'art européen. Hanns Christian Löhner, qui a consacré un ouvrage important au projet hitlérien sous le titre *Das Braune Haus der Kunst*, explique que l'idée en serait venue au Führer en visitant le musée des Offices à Florence en 1938. Il choisit de faire de la ville autrichienne de Linz, tout près de son lieu de naissance, une véritable capitale culturelle du nazisme dans laquelle il veut faire construire un important complexe comportant un opéra, un théâtre et une bibliothèque autour d'un *Führermuseum*. Le 21 juin 1939, il confie « la mission spéciale Linz » (« *Sonderauftrag Linz* ») à Hans Posse, choisi parce qu'il avait fait en quelques années de la galerie de peinture de Dresde une institution de renommée mondiale. Ce projet pourrait rappeler celui de Napoléon, mais le « projet Linz » repose sur une étroite grille de sélection des œuvres qui est tout le contraire du projet de Vivant Denon. Les listes des œuvres choisies étudiées par Hanns Christian Löhner montrent que des pans entiers de

l'histoire culturelle européenne sont bannis dans une logique qui nous éloigne des Lumières et d'un universalisme qui était encore présent chez Napoléon qui entendait, dans l'esprit de son temps, être le réceptacle et le promoteur de l'art européen dans son ensemble.

Sur ce plan, le rôle du Führer a été extrêmement important. Il est possible de penser, comme le fait l'historienne de l'art Birgit Schwartz, qu'Hitler s'est particulièrement intéressé à son musée parce qu'il était un artiste contrarié convaincu de son propre génie artistique²⁸. Mais on peut aussi remarquer que la philosophie du projet hésite entre collection privée et collection d'État, une confusion sans véritable surprise dans un État totalitaire organisé autour du culte du chef, mais qui n'est pas celle de Napoléon. Les 4740 œuvres rassemblées à la fin de la guerre en vue de la réalisation de ce musée témoignent des goûts du Führer qui offre ses propres choix en modèle au peuple allemand. Löhner montre que la plus grande partie des toiles est constituée de peintures réalistes du XIX^e siècle, en particulier de paysages et de scènes champêtres, de portraits et de tableaux de batailles, à côté desquels se trouvent de manière importante des œuvres flamandes du XVII^e siècle et quelques peintures italiennes. En-dehors des peintres « nazis », la peinture contemporaine est absente

Le « projet Linz », sur lequel il a beaucoup été écrit ces dernières années²⁹, a suscité un vif débat sur la manière dont a été constituée la collection. Hanns Christian Löhner estime que le projet a bien reposé au sens strict la collection privée du Führer qui l'aurait financée avec le produit de la vente de ses livres et de divers objets de propagande le concernant. Il n'aurait pas été à la charge des finances publiques. Il explique qu'une partie des œuvres pro-

²⁸ B. Schwarz, 2004.

²⁹ En-dehors des deux ouvrages déjà cités, il faut évoquer le documentaire *Le Musée d'Hitler (Sonderauftrag Führermuseum)* réalisé en 2006 par Jan N. Lorenzen en Hannes Schuler, l'œuvre réalisée par le musée historique allemand (Deutsches Historisches Museum) qui a mis en ligne en 2008 la base de données comprenant les œuvres du projet (<http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/indexe.html>) et la ville de Linz, capitale européenne de la culture en 2009, qui s'est souvenue qu'elle avait déjà joué ce rôle, au moins virtuellement, à l'époque nazie dans une exposition intitulée « Linz, capitale culturelle du Führer » (« *Kulturhauptstadt des Führers* ». *Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich*) qui s'est tenue au château de Linz du 17 septembre 2008 au 22 mars 2009.

vient des confiscations de biens juifs et que la plupart des autres ont été achetées régulièrement à des marchands ou dans des ventes. Cela étant, la plupart des spécialistes pensent que les dignitaires nazis avaient sur le marché de l'art une sorte de droit de préemption que leur statut et les moyens financiers dont ils disposaient ne manquaient pas de leur accorder. Pouvait-on leur refuser l'œuvre qu'ils désiraient, même s'ils la payaient ou parce qu'ils la payaient ? Il reste qu'Hitler s'est employé à donner une forme légale à ses acquisitions. Löhr en veut pour preuve la nomination à la tête de la mission, en mars 1943, après le décès d'Hans Posse, d'Hermann Voss, qui n'était pas réputé pour être fidèle au régime, mais qui était l'un des plus grands spécialistes mondiaux de la période baroque. Voss aurait été un grand modérateur de la spoliation, une idée que l'on retrouve sous la plume de l'historien autrichien Ernst Kubin³⁰. Cette lecture contredit celle qui avait été admise jusqu'à présent, en particulier à la suite des travaux de Jonathan Pedropoulos et Gerard Aadlers qui théorisaient plutôt une spoliation masquée sous couvert d'achats³¹.

Privatiser les trésors publics

Au-delà du « projet Linz », la question de la spoliation des œuvres d'art fait apparaître une rivalité très révélatrice au sommet du régime nazi. Les généraux de la Grande armée napoléonienne se sont sans aucun doute beaucoup servis sur leur passage. Mais la frénésie d'œuvre d'art qui a emporté l'entourage d'Hitler est tout à fait étonnante, au point même que le Führer s'est trouvé en concurrence avec ses lieutenants pour l'acquisition de certaines

³⁰ E. Kubin, 1994.

³¹ J. Pedropoulos, 1996 et Gerard Aadlers, 1999.

œuvres. Sa rivalité avec Göring dans ce domaine est bien connue, mais les ouvrages récents apportent de nouveaux éclairages sur le fonctionnement du microcosme à la tête du Reich.

Jonathan Pedropoulos montre que l'on doit distinguer entre administration de l'art et collection de l'art, entre l'art officiel, l'art promu par le régime à des fins de propagande, obéissant aux logiques de l'idéologie exclusive, et le contenu des collections des dignitaires nazis, beaucoup plus éclectique et parfois très peu « orthodoxe »³². Göring ne refuse pas de faire entrer dans sa collection des œuvres qu'Hitler jugerait « dégénérées ». Ses passages répétés au musée du Jeu de Paume, à Paris, témoignent de son intérêt pour des œuvres contemporaines. Un certain nombre de *Danseuses* de Degas, *Le dormeur* de Seurat, *L'odalisque aux babouches* et *Le pianiste et les joueurs de dames* de Matisse, des peintures de Braque, de Van Gogh ou de Cézanne se sont trouvées dans sa collection. Göring éprouvait la fierté de posséder la plus belle collection d'Europe, qu'il avait installée à Carinhall, mais qu'il entendait réserver à ses hôtes les plus prestigieux³³. La collection Lohse, retrouvée dans le coffre-fort d'une banque suisse en 2007, et qui pourrait avoir été destinée à Göring, comportait des toiles de Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Kokoschka ... Le face à face Hitler-Göring n'est cependant qu'un élément d'un ensemble complexe de relations entre les hauts dignitaires nazis. Von Ribbentrop, Goebbels disposent tous d'une importante collection qu'ils ont constituée sur les biens juifs confisqués et dans les musées des pays qu'ils ont traversés. On trouve des comportements comparables à des niveaux inférieurs de la hiérarchie du régime. L'œuvre d'art est un symbole de puissance et un outil d'échange. Sa possession flatte et sa mise en scène donne un statut.

³² J. Pedropoulos, 1996.

³³ L. Bertrand Dorléac, 1993.

Dans ces conditions, il est possible de s'interroger sur ce que cachent vraiment ces collections privées qui relèvent d'une « manie stupéfiante »³⁴. Elles soulignent incontestablement le pouvoir du puissant en mesure de « privatiser » les trésors publics dans une démarche égoïste qui est celle de tout collectionneur. On se trouve là en rupture complète avec les logiques de mise à disposition du patrimoine artistique qui prévalaient dans les régimes libéraux depuis la fin du XVIII^e siècle et qu'on observe encore chez Napoléon. Cette appropriation est le signe même du pouvoir et de l'émergence d'une nouvelle aristocratie. Cela étant dit, ces nouveaux « seigneurs » se flattent, parfois à juste titre, de posséder de « belles œuvres », réputées, homologuées, ce qui leur permet de faire la preuve de leur bon goût et de leur connaissance de l'art. Mais il est possible de se demander s'il n'y a que cela. Si les œuvres ont une valeur symbolique et esthétique, elles ont aussi une valeur marchande, et plus largement une valeur d'échange. Il y a chez certains dignitaires nazis une fascination pour la valeur matérielle, donc vénale, des choses, ce qui conduit d'ailleurs à une inversion des valeurs puisqu'on assiste à des échanges de vies humaines, devenues insignifiantes, contre des œuvres d'art. Combien de fois a-t-on livré des Juifs pour récupérer leurs biens³⁵ ? Ensuite, l'œuvre d'art constitue une monnaie transactionnelle, un outil d'échange dans le réseau des hauts dignitaires qui ne cessent d'échanger des cadeaux, qui ne cessent d'en adresser, en particulier au chef pour s'attirer ses faveurs. Hanns Christian Löhner a montré comment des hommes comme Rosenberg et Himmler cherchent ainsi à s'attacher les grâces du Führer³⁶. On peut donc parler d'une compétition pour l'Art, le pillage étant mis au service des liens interpersonnels et des rivalités de pouvoir.

³⁴ G. Mosse, 1990.

³⁵ F.-D. Liechtenhan, 1998.

³⁶ H. C. Löhner, 2005.

Conclusion

Sous Napoléon et Hitler, comme à bien d'autres époques et en bien d'autres lieux, les œuvres d'art sont au cœur du système de pouvoir. Aux XIX^e et au XX^e siècles en Europe, avec les rêves renouvelés d'Empire universel, les collections se montrent très révélatrices de l'esprit du temps. Napoléon prolonge l'ambition française de conduire la culture européenne. Les œuvres regroupées au Louvre et dans les musées de province sont sélectionnées de manière systématique, à la façon du XVIII^e siècle, et il n'est pas surprenant que le musée renforce la vocation de Paris à être la capitale de l'Europe³⁷. Il est cependant possible d'observer que, dans ce cas, le rapport que le souverain entretient avec l'art est profondément modifié par l'entrée dans l'âge des nations. Son prestige auprès de son peuple repose sur la possession d'un trésor européen qui est « nationalisé ». À un siècle et demi de distance, la frénésie qui s'empare des dirigeants nazis témoigne, si c'était nécessaire, du fait que l'art constitue la sève des peuples et que le jeu possession-dépossession est central en matière de domination. Il existe à cette époque un rapport ambigu entre collection privée et collection publique, mais la collection offerte au public procède à des choix radicaux qui sont en rupture avec les expériences du début du XIX^e siècle. Ils témoignent non seulement de l'épanouissement de l'idée nationale, mais bien au-delà de la volonté de façonner un homme nouveau dans une logique qui est en parfaite rupture avec l'idéal des Lumières. Après les épreuves, les œuvres volées retournent dans leur pays d'origine, ce qui est l'occasion pour ceux qui les récupèrent, d'une réflexion fertile sur ce qui se trouve au cœur de leur identité. Si, au début du XIX^e siècle, les choix que l'autre réalise dans le « patrimoine national » nourrissent en retour l'image que l'on se fait de soi, à l'époque du nazisme, la restitution des œuvres est vécue comme une libération et la fin du cauchemar. Bien plus, elle est l'occasion d'une prise de distance avec un projet

³⁷ C. Charle, 2009.

défini avec force, même si c'est faux, comme n'étant pas européen. À l'échelle du continent, on préfère insister sur la face claire de l'Europe et oublier sa face sombre.

Bibliographie

AALDERS, Gerard, 1999. *Roof : de ontvreemding van Joods bezit tijdens de Tweede Wereldoorlog*. Den Haag : SDU, 331 p. ; traduction anglaise, 2004. *Nazi Looting: the Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*. Oxford : Berg, 288 p.

BOUCHOUX, Corinne, 2006. *Rose Valland, la Résistance au musée*. La Crèche : Geste éditions, 134 p.

BERTRAND-DORLÉAC, Laurence, 1993. *L'Art de la défaite. 1940-1944*. Paris : Le Seuil, 487 p.

CASSOU, Jean, 1947. *Le Pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs en France*. Paris : Éditions du Centre, 267 p.

CHARLE, Christophe (dir.), 2009. *Le temps des capitales culturelles. XVIII^e-XX^e siècles*. Seyssel, Champ Vallon, 375 p.

CŒURÉ, Sophie, 2007. *La mémoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerre nazie puis soviétique*. Paris : Payot, 270 p.

ADES, Dawn, (Tim BENTON, David ELLIOTT, Lain Boyd WHYTE), 1996. *Art and Power : Europe under the Dictators (1930-1945)*. London : Thames and Hudson, Hayward Gallery. Catalogue d'exposition, 360 p.

DUPUY, Marie-Anne (dir.), 1999. *Vivant Denon, l'œil de Napoléon*. Paris : Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 538 p.

FELICIANO, Hector, 1995, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art volées par les nazis*. Paris : Austral, 250 p.

FRANK, Robert (FLEURY, Antoine) (dir.), 1997. *Le rôle des guerres dans la mémoire des Européens : leur effet sur la conscience d'être européen*. Berne : Peter Lang, 186 p.

GOULD, Cecil, 1965. *Trophy of Conquest : The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*. London : Faber and Faber, 151 p.

KERSHAW, Ian, 1980. *Der Hitler-Mythos. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich*, Stuttgart, 205 s. ; traduction anglaise, 1987. *The « Hitler Myth ». Image and Reality in the Third Reich*, Oxford, 297 p. ; traduction française, *Le mythe Hitler : image et réalité sous le Troisième Reich*. Paris : Flammarion, 414 p.

KERSHAW, Ian, 1991. *Hitler*. Longman, Londres, 230 p. ; traduction française, 1995. *Hitler. Essai sur le charisme en politique*. Paris : Gallimard., 240 p.

KERSHAW, Ian, 1998. *Hitler, 1889-1936 : Hubris*. London : Penguin Books ; traduction française, 1999, 845 p. ; traduction française, *Hitler. 1889-1936 : Hubris*. Paris, Flammarion, 1160 p.

- KERSHAW, Ian, 1999. *Hitler, 1936-1945 : Nemesis*. London : Penguin Books, 1115 p. ; traduction française, *Hitler. 1936-1945 : Nemesis*. Paris, Flammarion, 1632 p.
- KOTT, Christina, 2006. *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*. Berne : Peter Lang, 441 p.
- KUBIN, Ernst, 1989. *Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte*. Wien : ORAC Buch und Zeitschriftenverlag, 319 s.
- KUBIN, Ernst, 1994. *Raub oder Schutz? Der deutsche militärische Kunstschutz in Italien*, Graz : Stocker, 235 p.
- KURTZ, Michaël J., 2006. *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery or Europe's Cultural Treasures*. Cambridge : Cambridge University Press, 288 p.
- LAVEISSIÈRE, Sylvain, 2004. *Napoléon et le Louvre*. Paris : Fayard, 255 p.
- LE MASNE DE CHERMONT, Isabelle (Didier SCHULMANN), 2000. *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2 000 œuvres confiées aux Musées nationaux*. Paris : La Documentation française / Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, 136 p.
- LE MASNE DE CHERMONT, Isabelle (Laurence SIGAL-KLAGSBALD), 2008. *A qui appartiennent ces tableaux ? / Looking for owners. La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale*. Paris : Éditions de la réunion des musées nationaux, 225 p.
- LIECHTENHAN, Francine-Dominique (Alija I. BARKOVETS), 1998. *Le grand pillage. Du butin des nazis aux trophées des Soviétiques*. Rennes : Éditions Ouest-France, 215 p.
- LÖHR, Hanns Christian, 2005. *Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der « Sonderauftrag Linz »*. *Visionen, Verbrechen, Verluste*. Berlin : Akademie Verlag, 424 s.
- MICHAUD, Éric, 1996. *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris : Gallimard. 390 p.
- MICHAUD, Éric, 2004. *The Cult of Art in Nazi Germany*. Stanford : Stanford University Press, 368 p.
- MOSSE, George, 1975. *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York : Fertig, 252 p.
- MOSSE, George, 1990. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press, 264 p. ; traduction française, 1999 : *La Brutalisation des sociétés européennes. De la Grande Guerre au totalitarisme*, Paris : Hachette littérature, , 291 p.
- NICHOLAS, Lynn H., 1995. *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the*

Third Reich and the Second World War. New York : Vintage, 498 p. ; traduction française, 1995. *Le pillage de l'Europe. Les œuvres d'art volées par les nazis*. Paris : Le Seuil, 556 p.

POULOT, Dominique, 1997. *Musée, Nation, Patrimoine (1789-1815)*. Paris : Gallimard, 406 p.

PEDROPOULOS, Jonathan, 1996. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill and London : University of North Carolina Press, 439 p.

SAVOY, Bénédicte, 2003. *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2 vol., 1021 p.

SCHWARZ, Birgit, 2004. *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum « Führermuseum »*. Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 500 s.

SPOTTS, Frederic, 2003. *Hitler and the power of aesthetics*. Woodstock & New York : Hutchinson, 488 p.

THIESSE, Anne-Marie, 1999. *La création des identités nationales. Europe (XVIII^e-XX^e siècle)*. Paris, Le Seuil, 303 p.