
L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais

Claire Maingon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/insitu/10960>

DOI : 10.4000/insitu.10960

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Claire Maingon, « L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais », *In Situ* [En ligne], 23 | 2014, mis en ligne le 27 février 2014, consulté le 20 février 2026. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/10960> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.10960>

Ce document a été généré automatiquement le 20 février 2026.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais

Claire Maingon

- 1 « Quand j'appris que l'on préparait une exposition des œuvres d'art mutilées... j'avoue que je ne fus pas sans inquiétude¹ ». L'appréhension confessée par le journaliste et académicien Henri Lavedan dans son article paru dans *L'Illustration* au moment de l'inauguration au Petit Palais de l'*Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi* le 25 novembre 1916 portait sur la capacité de vestiges et de débris des bombardements, « arrachés » à leur terre de douleur pour être présentés dans des vitrines ou sur des sellettes, à délivrer un message réaliste sur la France en guerre. Ne valait-il pas mieux chercher la vérité dans les témoignages du front, comme dans l'exposition alors en cours de Jean Lefort² ? L'exposition du patrimoine mutilé proposait un angle inédit car les expositions traitant de la guerre cherchaient davantage à exalter l'héroïsme et l'abnégation des soldats français qu'à montrer l'humiliante profanation de la culture française dont Reims était devenu un symbole connu à l'échelle mondiale depuis septembre 1914. Lavedan fut, semble-t-il, très vite rassuré. L'exposition est un « choc », elle lui cause « émotion » et « douleur » et lui fait bien éprouver « la réalité sensible » et la « preuve palpable du sacrilège ». Dans cette exposition de parfaite propagande, le patrimoine a valeur de pièce à conviction pour le futur procès de l'Histoire que les Français estiment déjà à cette époque être en droit de réclamer. Vulgarisée sous le nom d'*Exposition du vandalisme allemand* ou de *Musée des atrocités allemandes*, elle fut construite comme un réquisitoire accablant contre l'Allemagne en usant du patrimoine des régions en partie occupées, de Dunkerque jusqu'à l'Alsace française. À l'heure où l'armée française sortait victorieuse mais affaiblie de la bataille de Verdun, le but de cette exposition était d'attiser l'opinion

publique en lui montrant, par l'objet, la réalité et la poursuite des « atrocités allemandes » popularisées dans la presse dès 1914³, et de contrecarrer toute idée que l'Allemagne puisse être attentive à l'avenir et à la richesse du patrimoine français dans les régions occupées⁴.

- 2 La présentation du patrimoine mutilé dura plus d'un an, avec une période de fermeture⁵. Elle a touché le public sur la durée. Le cadre de sa présentation – un palais municipal dédié aux Beaux-Arts – ajoute à l'ambiguïté savamment entretenue entre patrimoine artistique et documentation historique. Au fil d'un parcours très pensé, les visiteurs découvraient des vestiges et des œuvres rescapés en provenance de dix départements sur la ligne de front, soumis à des enjeux de domination (Nord, Pas-de-Calais, Somme, Aisne, Oise, Marne, Meuse, Meurthe-et-Moselle, Vosges, Alsace française). Le catalogue, dont la couverture est ornée d'un coq gaulois venu de Verdun présenté dans l'exposition, fonctionnait comme un véritable guide détaillant les « atrocités » commises sur le patrimoine et les populations civiles⁶.
- 3 L'objectif de cet article est double. Il s'agit d'une part d'éclairer le montage et le propos de ce projet pharaonique (273 numéros au catalogue, pour plus de 300 pièces exposées) conçu autour d'un patrimoine difficile d'accès. Pour cela, nous disposons des archives inédites de l'exposition (principalement des souches et des récépissés, des correspondances adressées par les prêteurs privés, publics et l'administration à Henry Lapauze, conservateur du Petit Palais⁷). La campagne menée par l'agence de reportage photographique Rol (et diffusée par l'agence Meurisse) représente une source iconographique rare pour apprécier la mise en scène des objets⁸. Le catalogue, quant à lui, doit être étudié comme porteur d'un discours visant à légitimer le choix des objets. D'autre part, il s'agit d'évaluer l'impact que put avoir cette exposition sur les visiteurs, et de mettre en évidence l'instrumentalisation du patrimoine au service d'un message politique, en lui reconnaissant des qualités esthétiques significatives de la supposée primauté de la culture française sur l'inculture allemande.

Dans les archives de l'exposition

Un projet politique

- 4 L'exposition du « vandalisme allemand » ne fut pas organisée par hasard au Petit Palais. Ce musée appartenant à la Ville de Paris, vidé de ses pièces les plus importantes remises par crainte des bombardements, était devenu un centre d'activités de propagande artistique depuis 1915. Cette année-là, il avait été choisi pour servir d'écrin aux tapisseries de la cathédrale de Reims, sauvées de la ruine⁹. Leur présence généra un véritable pèlerinage et chargea les lieux de « l'âme de Reims ». Le Petit Palais organisa aussi une exposition d'œuvres d'art belge provenant de la région de l'Yser. Elle représente selon nous le premier jalon vers « l'exposition du vandalisme allemand ». Construite autour d'objets sauvés puis déposés par le gouvernement belge sous la protection de la Ville de Paris, elle présentait des « tableaux arrachés aux murs d'église et des édifices publics, (...) criblés d'éclats de schrapnels »¹⁰. Déjà, le discours entourant l'exposition prend la forme d'un réquisitoire accusant la « Kultur » allemande d'être « l'ennemi implacable de toute civilisation »¹¹, suivant la formule de Jean Vignaud dans *Le Petit Parisien*. Cette exposition fut bien relayée par les quotidiens.

- 5 Il n'est pas étonnant que l'idée d'organiser dans ces lieux une exposition plus ambitieuse sur le même thème du vandalisme ait germé dans l'esprit d'un homme de presse : Charles Humbert, directeur du *Journal*, mais aussi sénateur de la Meuse et vice-président de la commission sénatoriale des armées. Il saisit en février 1916 Marcel Delanney, préfet de la Seine, pour lui demander la concession temporaire du Petit Palais. Humbert avait l'ambition de monter entièrement l'exposition, grâce à l'aide de Paul Ginisty, « inspecteur général des Monuments historiques »¹². Bien que cette autorisation ne relève pas de sa responsabilité, Delanney lui donna son accord. La Ville de Paris, qui est en réalité le seul décisionnaire, accepta¹³, mais à l'unique condition que l'équipe du Petit Palais soit l'organisatrice de l'exposition, en la personne de Henry Lapauze¹⁴, son conservateur, et avec l'aide de son attaché de conservation, Adrien Fauchier-Magnan. L'exposition est donc un projet commun. D'un côté, Paul Ginisty et le *Journal* seront responsables du choix, de la collecte et du rapatriement des objets, de l'autre, Henry Lapauze et son attaché prendront en charge la mise en scène des objets et l'édition du catalogue. Ce projet était lourd à gérer pour Lapauze qui était privé d'une partie de son personnel, mobilisé, et devait employer des vacataires¹⁵.
- 6 Le projet prit une dimension politique puisqu'il fut placé sous le patronage du sous-secrétariat aux Beaux-Arts. Le sujet de l'exposition épousait tout à fait les idées diffusées par la direction des Beaux-Arts au travers de publications officielles telles que *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé* (Paris, Hachette et Cie, 1915). On adjoint également à l'exposition un comité de patronage comptant une trentaine de membres choisis parmi des politiques (Paul Painlevé, ministre de l'Instruction publique, Antonin Dubost, président du Sénat, Paul Deschanel, président de la Chambre, Adrien Mithouard, président du conseil municipal...), des fonctionnaires des Beaux-Arts (par exemple Henry Marcel, directeur des Musées nationaux), des artistes de notoriété (Bartholomé, Rodin, Roll, Bonnat), des édiles représentant les villes outragées les plus symboliques (Reims, Soissons, Verdun, Nancy) et le général Niox, directeur du musée de l'Armée. L'exposition avait également une finalité charitable puisque 50 % des recettes devaient être reversées à *La Fraternité des artistes*, l'une des plus importantes œuvres de bienfaisance de la période. Le prosélytisme était nécessaire dans le domaine des arts à cette période, et permettait en réalité de s'assurer la venue d'un public nombreux tout en échappant à la critique de faire du profit sur un sujet de guerre¹⁶. L'exposition fut inaugurée par le président de la République le 24 novembre 1916, mais il semble que les journalistes aient pu la visiter un peu avant¹⁷. Elle s'ouvre alors que la bataille de Verdun, cette plus grande bataille de l'histoire qui transforme la guerre en épreuve d'usure, vient de s'achever par la victoire des troupes françaises. C'est une victoire, mais les pertes ont été considérables et Verdun est devenu, plus que nul autre site, le symbole de la résistance française. L'exposition connut un fort succès dans la presse, suscita des campagnes de photographies et un numéro spécial de la revue *L'Art et les Artistes*, en février 1917.

La sélection des « preuves »

- 7 Le choix des pièces exposées relevait de la responsabilité de Paul Ginisty¹⁸. Selon Henry Lapauze, il représentait le sous-secrétariat aux Beaux-Arts et était en même temps le délégué du *Journal*¹⁹. Avec son œil de connaisseur du patrimoine, mais aussi de correspondant de guerre pour certains journaux (il fut d'ailleurs blessé), Ginisty sélectionna les objets et fut probablement le premier à entrer en relation avec les

prêteurs sur les territoires concernés. Lapauze et son équipe, comme le précisent clairement certains documents d'archives, n'ont joué aucun rôle dans la sélection des objets.

- 8 Le choix des œuvres et des objets fut subordonné à l'identification des lieux de la guerre, selon un axe nord-est correspondant à la ligne de front (**fig. n°1**). Il s'agissait de diffuser, par les lieux et les objets collectés en ces lieux, un double message : la France est victime d'attaques allemandes perverses dont témoigne le patrimoine mutilé, et l'armée française ne cesse de reconquérir, de défendre et de sauver ses territoires en zones partiellement occupées. Selon les cas, les objets et les œuvres présentés sont des victimes ou des miraculés. Trois profils dominants de sites se dessinent dans l'exposition : emblématiques (comme Reims, Arras, Albert, Soissons, et surtout Verdun), fantômes (comme Gerbeviller, en Meurthe-et-Moselle) et reconquis héroïquement (comme Vermelles, Carenty ou encore, plus importants, Souain et Vauquois dans la Meuse). Le catalogue prend soin, pour chacune des villes, de détailler les mouvements des offensives allemandes, les actes de vandalisme commis par l'ennemi et la résistance opposée par l'armée française. La vision hagiographique des soldats à Verdun, par exemple, s'y exprime en toute cohérence avec le discours officiel. Présentés comme des « prodiges d'héroïsme », ils ont contribué à faire de Verdun une ville sainte de la guerre. L'exposition souligne aussi à quel point la menace pèse toujours sur les lieux de la guerre représentés dans l'exposition, tels que Reims et Soissons, villes reprises mais encore bombardées. Dès que l'occasion s'y prête, le choix de Ginisty s'est également porté sur des objets rappelant le passif de 1870, et visant à souligner la nature foncièrement dominatrice et mauvaise de l'ennemi.

Figure 1



Principales provenances des objets de l'exposition. Le tracé du nord au sud correspond pratiquement à la ligne de front et au déroulé du parcours de l'exposition.

Cartog. Conraux, Élisabeth. © Claire Maingon.

- 9 Les objets sélectionnés par Ginisty sont de plusieurs ordres. Certains ont une valeur qui n'est ni artistique ni patrimoniale mais purement symbolique et édifiante (des caisses d'éclats d'obus provenant de Verdun, une larme de plomb résultant de l'incendie de la cathédrale de Reims). Ils sont des preuves éloquentes de la violence des attaques allemandes. Ils illustrent, par l'objet, des cas de pillages, de « viols » de maisons ou d'incendies. La seconde catégorie d'objets est de nature artistique ou artisanale, d'une qualité plus ou moins évidente (par exemple des débris de statues ou de colonnes, des éléments d'architecture, des objets liturgiques abîmés). Leur sélection est justifiée par leur provenance, un site patrimonial important, par exemple Reims ou Soissons. La troisième catégorie est celle des grands chefs-d'œuvre civils ou religieux. Ginisty est manifestement parvenu à en réunir un nombre significatif dans un contexte difficile. Comptent en premier lieu les pièces classées au titre des monuments historiques, et donc théoriquement protégées par la loi de 1913 (qui sanctionne déjà le vandalisme d'un objet classé)²⁰. Leur valeur patrimoniale, et bien souvent artistique, ne souffre pas de questionnement. Il s'agit par exemple du retable de la Passion de Mesnil-lès-Hurlus (classé au titre des monuments historiques en 1907) ou des stalles et boiseries du XVIII^e siècle provenant du chœur de la cathédrale de Verdun (classées au titre des monuments historiques en 1905). Ces deux œuvres ont été sauvées d'une destruction possible mais n'ont pas été mutilées par l'armée allemande²¹. Dans le cas du retable, son exposition au Petit Palais fut même l'occasion d'une restauration de sa caisse en bois, tout comme la toile de Rubens *L'Adoration des mages*, restaurée après avoir été abîmée dans le bombardement de la cathédrale Saint-Gervais-Saint-Protais de Soissons. D'autres chefs-d'œuvre attestaient quant à eux de destructions *a priori* notoires : le Lion

du beffroi d'Arras, tombé de 75 mètres de haut après un violent bombardement, la *Pietà* de Souain, une sculpture de l'école champenoise datant du début du XVI^e siècle et classée au titre des monuments historiques, très abîmée²² (**fig. n°2**). Ce second exemple relève d'un cas typique de manipulation de l'information au profit d'une dramatisation du vice allemand. Si la poitrine du Christ et son bras droit ont bien subi les détériorations causées par un éclat d'obus, comme l'indique le catalogue, la décapitation de la Vierge datait d'avant la guerre. La tête se trouvait dans l'église au moment du bombardement, comme le précisait un courrier adressé à Henry Lapauze par le conservateur de Châlons-sur-Marne qui avait recueilli l'œuvre²³. Mais la notice du catalogue ne mentionne pas cette information et entretient un flou astucieux, laissant supposer que la décapitation – acte si symbolique – fut également causée par l'obus. L'omission ne tarde pas à se transformer en erreur, puisqu'elle fut relayée dans la presse comme une preuve tangible de la barbarie allemande.

Figure 2



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Exposition du Petit Palais, pietà (XVI^e siècle), église de Souain.

Photographie de presse/Agence Rol. © Gallica. Bibliothèque nationale de France.

- 10 À la frontière de la réalité, figurent également dans l'exposition plusieurs substituts. Le plus important fut un moulage d'avant-guerre de l'ange de l'Annonciation du portail nord de la cathédrale de Reims (figurant à côté de l'évêque saint Nicaise), devenu depuis « le Sourire de Reims », trop fragile pour être acheminé à Paris (moulage provenant de la collection de M. Antony-Thouret). Son absence fut complétée par la présentation de plusieurs photographies. On serait également tenté d'accorder le statut de chef-d'œuvre de substitution aux fragments de la *Vierge aux brebis*, sculpture en marbre de Delaplanche, qui remplacent symboliquement dans l'exposition la Vierge penchée couronnant la basilique Notre-Dame de Brebières, à Albert²⁴. Ce véritable

symbole de la ténacité dans la guerre ne pouvait quitter le front, malgré toute la légitimité qu'il aurait eu à figurer dans l'exposition. Une nouvelle fois, c'est la photographie qui vient apporter la touche documentaire, puisque deux cartes postales représentant la Vierge d'Albert sont accrochées au mur juste derrière la tête de la Vierge de Delaplanche. Pour éviter également la déception de ne pas voir figurer le Sépulcre de Saint-Mihiel de Ligier Richier, confisqué par les Allemands et emporté à Metz comme un vrai butin de guerre, Ginisty présente des fragments d'une supposée maquette originale en terre cuite. Il aurait eu un moyen plus convaincant d'évoquer ce grand chef-d'œuvre de la sculpture lorraine de la Renaissance en demandant le prêt de la reproduction en plâtre, conservée au musée de sculpture comparée du Trocadéro, mais pour une raison indéterminée, il ne l'a pas fait. Enfin, Ginisty fut autorisé par le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts à emprunter plusieurs pièces évacuées des zones en guerre au musée du Louvre pour les faire figurer dans l'exposition. Il s'agissait notamment de plusieurs pièces appartenant au Trésor de Nancy, mais dont l'origine n'était pas précisée au catalogue²⁵.

- 11 Mis à part le Lion d'Arras, toutes les pièces de la plus haute qualité artistique sont d'origine religieuse. Faut-il y voir un parti-pris, peut-être barrésien, c'est-à-dire visant à considérer le catholicisme comme appartenant à la tradition nationale ? Il s'agissait surtout de poursuivre l'action – dont Barrès fut l'un des grands instigateurs à partir de 1910 – en faveur de la sauvegarde du patrimoine religieux dont la richesse fut perçue par la conscience nationale peu avant la guerre²⁶. La surreprésentation du patrimoine religieux dans l'exposition tenait aussi à une réalité pragmatique. Ce sont souvent des hommes d'Église qui recueillirent et mirent à l'abri les pièces et ils apportèrent une aide précieuse à Ginisty²⁷. Cependant, la présentation d'objets et de vestiges religieux dans le contexte du musée municipal n'est pas uniquement circonstancielle. Elle laisse entendre que ce patrimoine pourrait avoir sa place dans un musée, lieu de préservation et de conservation, et vient poursuivre une réflexion engagée de longue date par les intellectuels sur le sort des monuments et objets religieux français²⁸. L'« exposition du vandalisme allemand » marque selon nous une étape intéressante dans la réflexion sur le statut de ce patrimoine dans les musées publics et laïcs.

La collecte puis la restitution : un complexe mouvement d'œuvres

- 12 Les objets furent collectés par Ginisty en divers points du front dans la zone des armées en 1916²⁹, avec l'autorisation du Grand Quartier général. *Le Journal* s'était, selon son directeur, « assuré de facilités accordées par l'autorité militaire »³⁰. Les pièces étaient ensuite emballées, assurées et expédiées par la grande ou la petite vitesse (au frais du prêteur) dans des caisses tamponnées « Conservateur du Palais des Beaux-arts. Petit Palais » afin de franchir facilement les deux octrois de la gare d'Aubervilliers et de la gare de la Chapelle. Le parcours de certaines pièces est bien renseigné, à l'exemple des objets provenant d'Arras, section la plus importante de l'exposition par le nombre de prêts. Ginisty avait fait le choix des objets, avec l'autorisation du maire, du doyen de l'église Saint-Nicolas et de l'abbé Miseron, en précisant qu'il souhaitait des pièces de grandes dimensions, c'est-à-dire spectaculaires et significatives. Le transport des objets fut dans ce cas pris en charge par la mission militaire française attachée à l'armée britannique, service des réquisitions et évacuations d'Arras. Les œuvres, réparties dans

quatorze colis, arrivèrent à Paris par wagon plombé, et furent réceptionnées à la gare du Nord le 5 octobre 1916.

- 13 Plus que l'acheminement, la restitution des objets fut fort complexe. Une importante quantité d'objets quitta le Petit Palais à partir de décembre 1917, date à laquelle l'administration avait décidé que « l'intérêt de cette exposition (...) est maintenant épuisé »³¹ et souhaitait libérer les lieux pour accueillir une autre exposition. Les restitutions semblent s'être faites au cas par cas, sans gestion d'ensemble et souvent sur demande des prêteurs. *Le Journal* et le sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts participèrent aux frais de retour de ces objets. Le prêt de certaines œuvres fut demandé au Petit Palais pour d'autres expositions sur le même sujet dans des pays alliés³². La plus importante fut organisée à New York par le service de l'Information à l'étranger des Affaires étrangères. La sélection concerna moins d'une quinzaine d'objets et d'œuvres, très symboliques (Vierge de Verdun, larme de plomb provenant des toitures de la cathédrale de Reims) envoyés outre-Atlantique en novembre 1917³³.
- 14 Certaines pièces restèrent au Petit Palais après la fermeture de l'exposition, dans des salles réservées à cet effet. Ce fut notamment le cas du retable de la Passion provenant du Mesnil-lès-Hurlus dans la Marne. À l'issue de l'exposition, l'œuvre ne revint pas dans son église d'origine pour la simple raison que celle-ci avait été détruite. La pièce historique fut gardée dans les sous-sols du Petit Palais jusqu'en 1928, date à laquelle elle rejoignit les collections du musée de Châlons-en-Champagne (où elle se trouve toujours)³⁴. Ce fut également le cas des canons d'honneur de la Ville de Verdun et des stalles et boiseries de sa cathédrale, conservées au Petit Palais jusqu'en 1921 avant d'être rapatriées et déposées dans la chapelle du palais épiscopal. Elles ne retrouvèrent la cathédrale qu'en 1935, après la restauration du monument³⁵. Verdun, qui avait consenti à laisser cette pièce monumentale au Petit Palais, demanda en revanche dès 1918 le retour des manuscrits, imprimés, peintures, objets, par crainte de nouvelles incursions allemandes sur Paris. Au moment des menaces de bombardement, le Petit Palais remisa au Panthéon, avec ses propres collections revenues de Toulouse, douze caisses contenant des vestiges de la cathédrale et de l'hôpital de Reims, de l'église de Troyon, de la cathédrale et de l'église Saint-Sauveur de Verdun. Il en envoya d'autres au Louvre, notamment les statues de l'école de Ligier Richier provenant de Génicourt, et les objets nancéiens. À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, une cinquantaine de pièces non réclamées (souvent des fragments) encombraient les sous-sols du Petit Palais. Les restitutions se prolongèrent jusque dans les années 1980.

Une visite à l'« exposition du vandalisme allemand »

Le parcours idéal de l'exposition

- 15 Selon François Thiébault-Sisson dans *Le Temps*, l'un des quotidiens à grand tirage de l'époque, l'« exposition du vandalisme allemand » était « méthodiquement installée »³⁶. Les objets et les œuvres étaient présentés de façon à servir le double propos de l'exposition : accusateur envers l'ennemi, protecteur envers le patrimoine artistique et religieux. L'exposition avait pour ambition de marquer les esprits par des pièces spectaculaires.
- 16 Il n'est pas simple de se représenter parfaitement le parcours de cette exposition. Il est certain que le visiteur accédait à l'exposition par l'entrée habituelle du Petit Palais,

située en façade et couronnée par un écriteau mentionnant le titre et l'implication du *Journal*. Le recoupement de plusieurs sources d'informations nous permet d'avancer que la visite débutait par la galerie située à gauche du bâtiment (galerie ouest) et qu'elle occupait sans doute une grande partie de l'espace en rez-de-chaussée, alors vide de ses collections permanentes remises à Toulouse ou dans les sous-sols du bâtiment. Il n'est cependant pas exclu que certaines salles, annexées aux galeries principales, aient été utilisées pour montrer des œuvres de la collection municipale, notamment les sculptures récemment offertes par Jacques Zoubaloff³⁷. Selon Thiébault-Sisson, le parcours se développait selon la répartition régionale adoptée dans le catalogue, qui faisait usage de guide³⁸. La visite devait théoriquement débiter par les départements du Nord et du Pas-de-Calais, puis la Somme, l'Aisne et l'Oise, avant de bifurquer vers la Marne, la Meuse, la Meurthe-et-Moselle, les Vosges et de s'achever par l'Alsace française. Adoptant le tracé de la ligne du front, le parcours était particulièrement émouvant et chargé de sens. Parti de Dunkerque, il se clôturait par Thann, petite ville devenue la capitale de l'Alsace française, alors que toute une partie de cette région restait sous domination allemande. Mais pour des raisons esthétiques ou pratiques, certains objets furent rapprochés au mépris de la logique du parcours, ce qui est confirmé par des photographies de l'exposition réalisées par le service photographique des armées³⁹. Les exemples les plus importants que nous ayons identifiés sont ceux du Lion d'Arras, présenté entre l'ensemble rémois et celui de Tilloloy, et celui de la cloche de Carency, qui aurait dû théoriquement se trouver dans les premières salles, mais qui fut exposée non loin du Christ de Revigny, plutôt en fin du parcours. Pour signifier leur importance, certaines des pièces majeures furent reproduites dans le catalogue (le Lion d'Arras, le Retable de la Passion, le Chœur de Verdun et la Piéta de Souain).

Figure 3



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Au Petit Palais, le musée des Atrocités allemandes : le lion du beffroi de l'Hôtel de Ville d'Arras.
Photographie de presse/Agence Meurisse. © Gallica. Bibliothèque nationale de France.

- 17 Le Lion d'Arras, provenant du beffroi de la ville⁴⁰ (**fig. n°3**), était l'une des pièces les plus spectaculaires de l'exposition. Si le modèle original datait du XVI^e siècle, cette réplique héraldique était plus récente (XIX^e siècle). Installé à hauteur d'homme alors qu'il était fait pour être vu de loin et en contre-plongée, le lion s'en trouvait déformé, tout comme le seraient des retables présentés hors de leur contexte et accrochés trop bas. Le manque de recul en fausse la perspective et rend les formes souvent monstrueuses ou exacerbées. Vu de si près, la tête du lion ressort d'une façon agressive. Il s'appuie sur une lance portant en perron un soleil d'or. Sa patte semble écraser un ennemi invisible. Arsène Alexandre, l'estimé critique d'art du *Figaro*, le décrit comme une « apparition fantastique [...] déchiqueté, furieux, effrayant, sublime ! »⁴¹. Dans la photographie prise par l'agence Rol, on l'aperçoit sur fond de tapisseries rémoises, très identifiables à leur style et aux larges bandes d'étoffe ajoutées à leur pourtour pour les faire ressortir sur le fond rouge des murs du Petit Palais. La présence des tapisseries de Reims dès le début du parcours n'est pas illogique car leur installation était antérieure à cette exposition. Au nombre de dix-huit, elles ne pouvaient être contenues dans l'espace réservé à l'ensemble rémois mais occupaient au contraire deux salles (la galerie ouest et probablement la galerie nord). Les tapisseries rémoises créaient une ambiance susceptible de magnifier les vestiges exposés.

Figure 4



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Au Petit Palais : le musée des Atrocités allemandes : monseigneur Ginisty et les statues de Soyecourt.

Photographie de presse/Agence Meurisse. © Gallica. Bibliothèque nationale de France.

- 18 L'ensemble de gisants et de statues tombales agenouillées du XVI^e siècle provenant du château de Tilloloy constituait la deuxième étape marquante de l'exposition⁴² (**fig. n°4**). La transition était ménagée par des tentures épaisses, créant un effet de surprise puis d'intimité. Les œuvres placées sur des socles étaient mutilées : leur tête coupée reposait devant leur corps et leurs mains avaient disparu. Leur mise en scène rappelle l'ambiance de l'ancien musée des Monuments français (d'ailleurs conçu en son temps pour soustraire les œuvres d'art au vandalisme révolutionnaire), privilégiant une approche historique et édifiante. Ce n'est pas un hasard si Paul Ginisty, leur sauveur, se fit photgraphier devant cette réunion particulièrement dramatique.

Figure 5



Retable de la Passion, Mesnil-lès-Hurlus (Marne), début XVI^e siècle, inv. IVD 976-1-1.

Phot. Maillot, Hervé. © Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Châlons-en-Champagne. © Service des musées de France, 2010.

- 19 Après avoir dépassé le retable de la Passion du Mesnil-lès-Hurlus, une pièce assez spectaculaire et pittoresque, mesurant plus de deux mètres de long (**fig. n°5**), le visiteur pénétrait dans l'une des deux attractions majeures de l'exposition : l'ensemble consacré à la cathédrale de Reims⁴³ (**fig. n°6**). L'âme de Reims rayonnait dans tout le Petit Palais grâce aux impressionnantes tapisseries. Dans cette section, on trouvait plus particulièrement des témoignages de l'incendie supposé avoir été déclenché intentionnellement par les tirs allemands. L'un des plus spectaculaires est le fragment d'une cloche fondue dans l'incendie et devenue méconnaissable. De nombreux débris évocateurs de barbarie (des mains et des têtes de statues, une larme de plomb provenant de la toiture, de l'argenterie déformée par le feu) étaient présentés sous vitrine, et la section se terminait sur la vue de deux anges : le moulage de l'ange au sourire et un ange plus primitif, en cuivre, et dont les bras ont disparu dans l'incendie, qui couronnait le clocher de la cathédrale. À l'heure où Reims subissait encore des bombardements, cet ensemble devait être particulièrement émouvant pour le visiteur.

Figure 6



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Petit Palais, le musée des Atrocités allemandes : la salle réservée à la cathédrale de Reims.

Photographie de presse/Agence Meurisse.

- 20 Avant d'accéder au second point névralgique de l'exposition, le visiteur passait devant la Piéta de Souain (voir fig. n°2), l'impressionnante cloche provenant de Carency et un grand crucifix presque entièrement brûlé. Il arrivait ensuite dans le secteur de Verdun, installé dans la galerie est du Petit Palais. Le chœur de la cathédrale avait été reconstitué au moins par ses monumentales stalles et boiseries du XVIII^e siècle, préservées de la destruction⁴⁴ (fig. n°7). Remontées, elles occupaient un vaste espace. L'impression d'ensemble était austère et majestueuse. À l'intérieur de l'ovale étaient disposés des objets liturgiques abîmés par des éclats d'obus, des fragments de vitraux, plusieurs Vierges de la Renaissance, l'enseigne en bois sculpté du Coq Hardy (utilisée pour la couverture du catalogue), un choix de manuscrits sauvés de la bibliothèque de Verdun, dont le plus ancien remontait au XII^e siècle, mais aussi les médailles remises en 1916 à la Ville par le Président de la République. Devant les stalles étaient présentés les imposants canons offerts par la France à la Ville en 1873, en remerciement de sa résistance pendant la guerre de 1870. Comme le précisait Thiébault-Sisson, « c'est sur Verdun (...) que l'émotion se concentre »⁴⁵. La découverte de ce chœur paré de vestiges avait provoqué en lui « une sensation si profonde que l'on a comme envie de s'agenouiller »⁴⁶, déclenchant un puissant sentiment patriotique, entre l'extase et la désolation. Après Verdun, le visiteur terminait sa visite par le fameux Trésor de Nancy, les vues de Thann d'après une série d'aquarelles contemporaines, et la section photographique qui présentait des clichés de monuments bombardés français et italiens, afin de démontrer la solidarité entre ces deux pays de culture frappés par les destructions allemandes⁴⁷.

Figure 7



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Petit Palais, le musée des Atrocités allemandes : les boiseries du chœur de la cathédrale de Verdun et canons.

Photographie de presse/Agence Meurisse. © Gallica. Bibliothèque nationale de France.

Un patrimoine qui accuse

- 21 Après la visite de l'exposition, le journaliste Paul Sentenac exprime le mélange de quatre sentiments : sa pitié pour les objets, son admiration pour les richesses de la France et l'orgueil de savoir qu'elles appartiennent à son peuple, et la haine contre les Allemands de les avoir détruits⁴⁸. Arsène Alexandre parle quant à lui d'une « triple impression d'art, de douleur et d'indignation »⁴⁹. Henri Lavedan tient un discours plus accusateur en regardant ces objets comme des « pièces à conviction du plus grand crime de l'histoire »⁵⁰ et la preuve de la barbarie allemande. L'exposition, en montrant également l'effort de reconquête et de sauvetage, confirme en lui ce sentiment : celui de la « différence qui sépare, ainsi qu'un gouffre, leurs soldats des nôtres, si loyaux, d'une si pleine dignité d'âme »⁵¹. L'exposition renforce une thèse largement diffusée, celle d'une destruction préméditée et délibérée du patrimoine par les Allemands, voire leur haine de l'art français. Pour cela, la mise en scène des objets vise à faire ressortir, à l'échelle du patrimoine, tous les mythes attachés aux « atrocités allemandes ».
- 22 L'exposition témoigne tout d'abord d'effractions, de violations de propriétés civiles (notamment au château d'Esternay), mais aussi de profanations d'objets liturgiques et funéraires que Lavedan juge comme de véritables viols. « À défaut du squelette anéanti qui échappait à l'outrage, on a violé la pierre tumulaire qui, dans la mort, lui servait de bouclier »⁵², écrit-il. L'exposition fait également revivre par l'objet la terreur des « mains coupées », ces actes de barbarie à l'encontre des civils imputés aux Allemands

au début de la guerre. Dans la section de Tilloloy et de Reims, le public voit de nombreuses mains non identifiées, provenant de statues, mais aussi des têtes décollées. La Vierge de Souain présente elle aussi cette mutilation très impressionnante. L'accusation de folie meurtrière n'est pas absente du propos, et s'illustre notamment au travers des deux objets venus de Baron, village connu pour avoir abrité un odieux fait divers : le meurtre d'Albéric Magnard, à l'issue du pillage de sa propriété. Ce drame, dont la victime était ce compositeur qui se trouvait être le fils du rédacteur en chef du *Figaro*⁵³, avait été médiatisé dans la presse en 1915.

- 23 L'un des actes de vandalisme le plus présent dans l'exposition est celui de la destruction par le feu : des saints carbonisés, des ruines causées par des incendies, des éléments de plomb et des cloches fondues dans les flammes (à Reims notamment). La pièce marquante est ici le crucifix de Revigny, un christ presque entièrement calciné et dont il ne reste qu'« un bras désarticulé » à gauche et « deux doigts retenus par leur clou en continuant de bénir »⁵⁴ à droite, ainsi que les deux pieds percés.
- 24 Les photographies jouent un rôle primordial dans cette exposition, en apportant des preuves censées confirmer par leur réalisme les actes de barbarie sur le patrimoine, sur le paysage français et sur les civils. Bien que la liste des clichés montrés ne soit pas connue, il semble, d'après les éléments dont nous disposons, que les photographies placées dans l'exposition aient eu pour but de renforcer l'impression d'acharnement allemand en montrant des sites pillés et bombardés. La photographie permettait également de combler l'absence de certaines œuvres attendues dans l'exposition. Le recours à la photographie, si importante dans la propagande par l'image⁵⁵, témoigne de la volonté de donner à cette exposition un caractère très contemporain et journalistique, en conformité avec l'origine même du projet, impulsé par le directeur d'un titre de la presse quotidienne.

Le cimetière imaginaire du patrimoine français

La personnification du patrimoine

- 25 Les discours sur le patrimoine présenté dans l'exposition s'appuient sur un anthropomorphisme prêté aux objets. Dès l'avant-propos du catalogue sont évoquées les « plaies » des vestiges, traités à l'égal de victimes humaines. « Ce que la Commission d'enquête a fait, pour les attentats contre les personnes, nous avons voulu le faire pour les attentats contre les œuvres d'art », promet-on dans cette introduction. C'est une étape dans l'accumulation des preuves contre l'Allemagne, mais également l'attribution d'un nouveau statut pour le patrimoine : celui de victime de guerre. Cet anthropomorphisme sera repris comme point de départ d'un numéro spécial consacré en grande partie à cette exposition par la revue *L'Art et les artistes* sous le titre très éloquent de « L'art assassiné ».
- 26 Dans la presse quotidienne, le critique Paul Sentenac propose une analogie entre les martyrs de la guerre et les œuvres, en qualifiant les statues et les objets de « victimes des Allemands, ces victimes muettes, aux yeux clos »⁵⁶. Comme des enfants, des vieillards, les œuvres et les objets sont impuissants à se défendre. Il serait plus déloyal de s'attaquer à eux qu'à des soldats. Le journaliste Abel Hermant, quant à lui, introduit une nuance supplémentaire en décrivant les gisants de pierre. « Quelques-uns ont été blessés à mort, comme des vivants ; d'autres, mutilés, comme des soldats »⁵⁷, écrit-il. De

tels discours ne sont pas apparus subitement en 1916. Ils avaient déjà cours au moment du drame rémois, en septembre 1914. Ce discours victimisant (assimilant la cathédrale à une victime humaine ?) à l'endroit de la cathédrale ne fait que se renforcer pendant l'exposition du Petit Palais. La cathédrale de Reims « garde une majesté tragique, malgré les arrachements de sa belle pierre teintée comme de la chair »⁵⁸. Elle souffre, elle aussi, de « plaies cruelles et graves »⁵⁹.

- 27 Selon Arsène Alexandre, ces œuvres blessées ne sont pas seulement des victimes, elles ont un potentiel messianique. Il invite à écouter sortir d'elles « un appel à la conscience humaine »⁶⁰, qui n'a rien de pacifiste. « Leurs membres lacérés font des gestes d'accusation plus éloquents que lorsqu'elles étaient intactes »⁶¹, écrit-il. Les commentateurs vont s'employer à réinterpréter les objets, spécifiquement les sculptures religieuses, afin de dégager un sens nouveau. Thiébault-Sisson voit du symbolisme dans ces statues décapitées, mais dont « les mains restent jointes »⁶², comme en prière. Pour Paul Sentenac, les personnages sculptés « appellent de leurs gestes de douleur la malédiction sur leurs assassins »⁶³. Ceci est particulièrement vrai pour l'Ange de l'Annonciation d'Arras, datant du XIX^e siècle, agenouillé et qui paraît avoir tendu le cou au bourreau qui l'a décapité.
- 28 Cette vision anthropomorphique n'est pas loin de donner un accent fantastique à l'exposition, en prêtant un véritable pouvoir aux objets, notamment celui de dénoncer et d'accuser. On relèvera à ce propos qu'un inspecteur des Monuments historiques, Prosper Mérimée, avait en son temps doté une sculpture antique, la Vénus d'Ille, de la faculté de se venger d'un homme qui lui avait passé une bague au doigt. Comme Mérimée, Ginisty était un lettré et il consacra deux articles aux œuvres littéraires de son prédécesseur. Ces deux personnalités éminentes dans la préservation du patrimoine, d'une façon différente, expriment l'idée suivante : les pierres peuvent parler.

De l'esthétique de la ruine à la mutilation : « un spectacle d'horreur et de beauté »⁶⁴

- 29 Les destructions de la guerre ont ravivé l'esthétique de la ruine, poétique chère au XVIII^e siècle puis au paysage romantique. Les monuments détruits pendant la guerre sont cependant des ruines neuves, brutales, nées « des villes mises à sac, des palais en flammes, des maisons éventrées, (du) brasier où tombent des trésors d'église, où se calcinent les statues, où fondent les plombs, les bronzes, les orfèvreries, les tentures précieuses (...) »⁶⁵, comme l'écrivait Robert de La Sizeranne dans un essai sur le sujet. Elles paraissent *a priori* très éloignées des traces rassurantes d'ancienneté qu'évoquait l'historien de l'art viennois Aloïs Riegl dans *Le culte moderne des monuments* en 1903⁶⁶. Elles sont ici des signes de destruction violente « marquées d'un coefficient de souffrance humaine »⁶⁷ et ayant valeur d'allégories patriotiques et nationales⁶⁸.
- 30 Leur découverte n'en a pas moins entraîné chez les contemporains une forme de contemplation esthétique. Si Ginisty a choisi de sauver ce patrimoine, nous dit Alexandre, c'est parce qu'il « a été frappé du spectacle émouvant de tant de ruines »⁶⁹. Son émotion était partagée par Paul Léon, directeur des Beaux-Arts et supérieur hiérarchique de Ginisty⁷⁰. Toute disparition entraîne la nostalgie. La logique voudrait que le constat de la destruction du patrimoine conduise aussi à celui de la destruction de la beauté. Mais au contraire, le patrimoine meurtri s'est vu gratifié d'un supplément

d'âme, aux accents très patriotiques. À l'égard des objets présentés dans l'exposition, l'avant-propos annonce que « leurs mutilations rendent (leur) beauté plus émouvante », visant à redonner un sens artistique et esthétique de la plus haute importance à ces œuvres cassées, ces débris, ces ruines de la guerre. Leur statut nouveau de vestiges viendrait sublimer d'une façon inattendue leur beauté originelle, en les dotant d'une dimension patriotique plus vive que jamais. C'est la lecture que donne par exemple Arsène Alexandre de la tête du jeune martyr chrétien Tarcisius de Falguière présentée dans l'exposition, qui a pris depuis sa mutilation « une merveilleuse grandeur de souffrance, une grandeur insoupçonnée dans l'œuvre d'avant »⁷¹. Alexandre en viendrait presque à préférer l'œuvre telle quelle. L'esthétique du fragment parvient à rejoindre ici le mythe du sacrifice héroïsant, appliqué au patrimoine.

- 31 Il est intéressant de noter le choix du mot « mutilé » dans le titre de l'exposition, un mot très fort qui revêtait à cette époque une réalité sociale dérangeante et complexe, mais aussi héroïque. « Quand il s'agit d'un fait de guerre, la mutilation est une gloire »⁷², écrivait Maurice Barrès à propos des combattants blessés. Cette vision patriotique de la blessure, qui élèverait plus qu'elle ne diminuerait, est ici transposée aux objets dont nous avons démontré qu'ils étaient sans cesse assimilés à des êtres humains pour en faire des preuves plus accablantes de la barbarie allemande. L'emploi du mot « mutilé » relève aussi d'une stratégie, car on aurait pu lui préférer celui de « blessé », dont Édouard Herriot préconisait l'emploi à l'égard des anciens combattants. La mutilation renvoie avec la force du réalisme au champ de la barbarie, car elle convoque très clairement la violence de la guerre. Elle est moins abstraite que la notion de blessure et permet aux œuvres d'être rattachées directement à une réalité contemporaine horrifiante. L'emploi de ce mot appliqué à des objets d'art provoquait également une surprise, car il était peu en usage dans l'iconographie artistique traditionnelle qui lui préfère le terme de blessure, plus légendaire, romanesque et métaphorique (de la *Niobide blessée* à *L'homme blessé* de Courbet). Pour autant, le discours sur l'esthétique des objets mutilés ne renonce pas au parallèle indispensable à la propagande de guerre, entre la ruine moderne et la ruine antique, visant à rappeler l'inscription de la culture française dans la tradition latine, et par là, sa supériorité sur la « Kultur » ou l'inculture allemande⁷³.
- 32 Les ruines de la guerre, pour des raisons évidentes de nécessité de revalorisation d'un patrimoine humilié, devaient atteindre dans les yeux des contemporains la beauté des vestiges du passé⁷⁴. Cette comparaison de la ruine de la guerre avec les vestiges antiques n'était pas une nouveauté à l'heure de l'exposition. La cathédrale de Reims, par exemple, fut souvent comparée à un nouveau Parthénon, ce qui la rendait plus inexpugnable (?) et immortelle. Ce parallèle est employé dans le commentaire d'Arsène Alexandre à propos des fragments de Reims présentés au Petit Palais, qui ont « la beauté des plus nobles fragments de la Grèce antique »⁷⁵. Le fragment est ici valorisé comme une trace de l'histoire de l'humanité, héritière de cette culture classique qui serait incomprise, voire incompréhensible, des peuples barbares. Cette thèse d'une France dépositaire de la culture antique et humaniste, par essence classique, est d'ailleurs soulignée dans l'exposition par la présence, en fin de parcours, des photographies de monuments italiens bombardés. L'entrée de l'Italie dans la guerre auprès des Alliés avait renforcé l'image de fraternisation des nations latines, héritières de la culture classique. Plusieurs commentateurs de l'exposition font également appel aux images de Pompéi, site archéologique enseveli par une irruption du Vésuve, à la

fois détruit et protégé, notamment à propos des gisants qui représentent des corps figés dans la mort⁷⁶. Leur esthétique renaissante est ici complètement passée sous silence au profit de ce rapprochement avec le mythe du vestige archéologique.

- 33 Ce discours tourné vers la beauté des ruines ne plaide guère en faveur de la restauration des monuments détruits. Bien que l'exposition ne conclue sur aucun parti-pris, elle répond aux préconisations du ministère de l'Intérieur en 1916 qui recommandait « d'assurer, dans la plus large mesure possible, la conservation des souvenirs historiques et archéologiques (...) le respect des paysages, des sites et des aspects pittoresques qui représentent une part importante du patrimoine artistique et moral de nos populations (...) »⁷⁷. L'exposition réagit d'une façon diamétralement opposée à ce que proposa une autre grande manifestation organisée sur l'esplanade des Tuileries sous le titre de *la Cité reconstituée* (23 mai-15 août 1916). Peu préoccupée par la dimension patrimoniale, celle-ci proposait de reconstruire à neuf les villes et villages dévastés, d'y apporter hygiénisme et splendeur en les modernisant. L'« exposition du vandalisme allemand » anticipe en revanche la réflexion d'Auguste Perret quelques années plus tard à l'endroit de Reims : « La cathédrale mutilée devrait être conservée dans l'état où nous l'avons vue au lendemain de la guerre. (...) Ce que la cathédrale de Reims a perdu de sa beauté (dans le détail), elle l'a regagné largement en pathétique. En un mot, il ne faut pas supprimer les ruines, il faut les entretenir et reconstruire à côté »⁷⁸.

Conclusion

- 34 L'*Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi* fut l'une des manifestations les plus marquantes organisées à Paris pendant la Grande Guerre. Sa durée fut exceptionnelle, tout comme son sujet qui permettait aux visiteurs de pénétrer d'une manière inédite dans la zone du front et ses villes symboliques soumises à des enjeux de domination (Reims, Arras, Verdun, Nancy, Thann). Ses répercussions furent importantes, puisqu'elle aurait motivé les autorités allemandes à créer un musée à Maubeuge afin de montrer qu'elles ne négligeaient pas le patrimoine français des régions occupées. Au Petit Palais, palais dédié aux beaux-arts, le patrimoine mutilé prenait la valeur d'un réquisitoire contre l'Allemagne. L'exposition tentait de démontrer *in fine* la volonté de détruire le patrimoine pittoresque, civil et religieux, c'est-à-dire l'âme de la tradition et de la culture française. Le Lion du beffroi d'Arras, la Piéta de Souain, la cloche de Carency, les sculptures de Reims et les boiseries de Verdun : tous ces objets et ces œuvres d'art deviennent des preuves à charge et sont victimisés, comme les populations civiles. On leur fait rejouer le mythe des « atrocités allemandes » : mutilations, violations, incendies. C'est donner au patrimoine une lourde responsabilité, celle de témoigner de ces atrocités d'une façon plus tangible et plus incontestable que les témoignages oraux. L'exposition démontrait également la nécessité de requalifier ce patrimoine humilié en ruines et vestiges comparables aux modèles antiques. Cette exposition ne laissa probablement pas indifférents des historiens de l'art tels qu'Émile Mâle, qui érigèrent en dogme la supposée supériorité du gothique français⁷⁹. Le patrimoine devient ici l'un des points centraux de la propagande de guerre, visant à affirmer la primauté de la culture classique et latine sur l'inculture des peuples germaniques. Il ne faut pas chercher dans cette exposition un espoir de paix. Le propos est clairement ancré du côté de la revanche et de la victoire.

Elle fait pleinement partie de la culture de guerre, en offrant un témoignage de la vindicte française inexpiable vis-à-vis de l'Allemagne⁸⁰.

NOTES

1. - LAVEDAN, Henri. « Le cri et les larmes des choses ». *L'Illustration*, 25 novembre 1916, p. 487. Toutes les citations empruntées à H. Lavedan dans les phrases ci-dessous sont extraites du même article.
2. - Au même moment avait lieu à la galerie Petit (rue de Sèze) une exposition d'aquarelles réalisées sur le front par Jean Lefort entre 1915 et 1916. Elles montrent la vie douloureuse des tranchées, et les conséquences funestes de la guerre pour les soldats français.
3. - Sur le sujet des « Atrocités allemandes », voir l'ouvrage de HORNE, John et KRAMER, Alan. 1914, *Les atrocités allemandes*. Paris : éd. Tallandier, 2005 (2001 pour éd. originale en anglais).
4. - Les autorités allemandes ont été accusées de barbarie suite aux actes de destruction du patrimoine au début de la guerre, tels que le bombardement de la cathédrale de Reims. Ces accusations les ont incités à instaurer dès l'automne 1914 le *Kunstschutz*, un service de protection des œuvres d'art au sein des armées, d'abord en Belgique occupée, puis en 1916 dans le nord de la France. Voir KOTT, Christina. *Préserver l'art de l'ennemi ? - Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*. Peter Lang Verlag, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2006. C. Kott vient également de publier un article sur « L'Exposition des œuvres d'art mutilées ». Dans *Émotions patrimoniales* (dir. Daniel Fabre). Paris : éd. Maison des Sciences de l'homme, 2013.
5. - Dans le dossier des catalogues vendus, conservé dans les archives du Petit Palais, il est indiqué que le musée fut fermé entre le 8 février et le 28 juin 1917. La fermeture définitive de l'exposition eut lieu le 4 décembre 1917.
6. - Ce catalogue est consultable en ligne sur le site du Petit Palais : http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/M1111077084361_E5.pdf.
7. - Ces documents sont majoritairement conservés dans les archives du Petit Palais, mais certains se trouvent également aux archives de la Ville de Paris (cote VR 241), à la Médiathèque du patrimoine et de l'architecture (cote 80/08/01) et dans une moindre mesure, aux Archives nationales (cote F/21/4732).
8. - Elle est, pour partie, consultable en ligne sur Gallica (<http://gallica.bnf.fr>). Il existe également des clichés de cette exposition pris par le service photographique des armées (BDIC).
9. - Tout d'abord entreposées à Toulouse, les tapisseries rémoises furent rapatriées à Paris sur la demande d'Albert Sarraut, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, par un conservateur du Petit Palais le 26 avril 1915. Elles se composent de trois groupes distincts : l'histoire du roi Clovis, l'histoire de la vie de la Vierge et deux tapisseries de l'atelier Pepersack (archives du Petit-Palais, PPAH027, dossier Dépenses en régie 1908-1919). Leur redécouverte donna lieu à des débats de spécialistes entre Fernand de Mély et Salomon Reinach sur l'interprétation de leur iconographie.
10. - Dossier d'archives « Exposition belge » (archives de la Ville de Paris, cote VR 240).
11. - VIGNAUD, Jean. « Au Petit Palais. Les tapisseries de Reims et les œuvres d'art belges ». *Le Petit Parisien*, 13 mai 1915.

12. - Paul Ginisty (1855-1932) était en réalité inspecteur des antiquités et objets d'art de la Seine-et-Marne, bien qu'il soit le plus généralement présenté comme inspecteur général des Monuments historiques. Ginisty avait dirigé le théâtre de l'Odéon, avant de reprendre sa charge d'inspecteur. Il fut également critique d'art et écrivain.
13. - Cette proposition fut soumise par le préfet de la Seine à l'examen de la 4^e commission du conseil municipal, consacré à l'enseignement et aux beaux-arts. Elle fut approuvée dans la séance du 11 avril 1916, puis ratifiée par le conseil municipal dans la séance du 13 novembre 1916. « Approbation des conditions d'organisation d'une exposition au Petit Palais ». *Bulletin municipal officiel* du 14 novembre 1916, p. 2778.
14. - Henry Lapauze fut journaliste au *Gaulois* avant de devenir conservateur du Petit Palais, et de travailler notamment sur Ingres, dont il fut un grand spécialiste. Il fut aussi le fondateur de deux revues : *La Renaissance politique, littéraire, économique et artistique* en 1913 et *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* en 1918, renouant ainsi avec son passé de journaliste.
15. - Archives du Petit Palais, PPAH027.
16. - Voir MAINGON, Claire. « Le monde des arts et la charité durant la Grande Guerre : vertu, moralité et prosélytisme de la bienfaisance artistique », actes du colloque *De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre*, Université Paris X – Nanterre publié dans *Textuel*, Revue de l'UFR Lettres, Arts, Cinéma, Université Paris Diderot – Paris 7, 2010, p. 35-46.
17. - Le musée avait fermé ses portes pendant deux mois pour le montage de l'exposition dont l'ouverture était initialement prévue le 1^{er} novembre. Le retard de son ouverture semble lié à l'agenda présidentiel. Il existe dans les archives de la Préfecture de police (Cote DB 326) un carton d'invitation à l'exposition.
18. - Homme de lettres, Paul Ginisty fut journaliste (*Gil Blas*, la *République française*, le *Petit Parisien*...) et directeur du théâtre de l'Odéon antérieurement à cette fonction.
19. - Lettre de Henry Lapauze au directeur des Beaux-Arts, 21 octobre 1920, dans le dossier d'archives « Exposition du vandalisme allemand » (archives de la ville de Paris, VR 241).
20. - L'article 32 du chapitre 5 précise que « Quiconque aura intentionnellement détruit, abattu, mutilé ou dégradé un immeuble ou un objet mobilier classé sera puni des peines portées à l'article 257 du code pénal ».
21. - Les stalles et boiseries de Verdun avait été démontées et déposées au dépôt du Bois-Chenu (Domrémy-la-Pucelle, dans le département des Vosges) en 1915 par mesure de précaution sur l'initiative de la section du génie MH3, chargée de la préservation des monuments classés.
22. - Voir le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69528471>.
23. - Lettre du conservateur du musée de Châlons-sur-Marne à Henry Lapauze, 28 juillet 1916 (archives du Petit Palais).
24. - Le dôme de la basilique d'Albert ayant été touché en 1915, la statue à son sommet s'en est retrouvée penchée à 90 degrés, miraculeusement suspendue dans les airs. Elle donna lieu à une légende (un dicton ?) dans les tranchées : *Quand la Vierge penchée chutera, la guerre sera finie*. La *Vierge aux brebis*, quant à elle, se trouvait dans la basilique et fut brisée par les obus. La version actuellement sur le site a été réalisée par Albert Roze d'après des photos de la sculpture de Delaplanche, avant sa destruction.
25. - Lettre du ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts à la division des services d'Architecture, Monuments historiques, 17 octobre 1916 (archives nationales, F/21/4732).
26. - La prise de conscience du patrimoine des églises de France avait abouti au vote d'une loi sur les monuments historiques en 1913, puis à l'instauration en juillet 1914 de la caisse des Monuments historiques. Barrès n'intervint cependant pas directement dans le débat sur la loi de 1913 car son dessein était plus vaste. Dès 1910, il avait été l'instigateur de polémiques et d'une pétition en faveur de la sauvegarde des édifices religieux. Ses prises de position avaient été relayées dans les grands titres de presse nationaux.

27. - Nous n'avons pas pu établir avec certitude que Paul Ginisty ait reçu l'aide de Charles Ginisty, évêque de Verdun, ni que les deux hommes aient eu des liens de parenté. Paul Ginisty reçut en tout cas l'aide du sous-préfet de Verdun.
28. - Avant la loi de séparation de l'Église et de l'État en 1905, Marcel Proust s'inquiétait du sort des cathédrales (« La mort des cathédrales ». *Le Figaro*, 16 août 1904, repris avec modification dans *Pastiches et mélanges*, 1919). Maurice Barrès a quant à lui rassemblé ses trois interventions parlementaires de 1910, 1911 et 1912 en faveur du patrimoine religieux dans *La Grande pitié des églises de France*, publié en 1914. Voir la nouvelle édition de ce texte, introduit par LEYMARIE, M. et PASSINI, M. Paris : éd. du Septentrion, 2012.
29. - En mai 1917, l'exposition reçoit un ajout d'un petit ensemble de pièces provenant de régions récemment reconquises. Le *Journal* prit en charge les frais de leur transport.
30. - Lettre de Charles Humbert, directeur du *Journal*, au Préfet de la Seine, 3 avril 1916 (archives de la Ville de Paris, VR 241).
31. - Lettre de la direction des Beaux-Arts au directeur du *Journal*, Charles Humbert, [décembre 1917] (archives de la Ville de Paris, VR 241).
32. - La villa Médicis à Rome semble avoir projeté d'organiser une exposition sur ce thème en 1918, pour laquelle le Petit Palais lui promet des statues de l'école de Ligier Richier.
33. - Voir le dossier « L'exposition du Vandalisme allemand » (archives de la Ville de Paris, VR 241).
34. - L'absence de nombreux personnages sur le retable n'est pas due aux destructions de la guerre mais à deux vols successifs qui ont eu lieu en 1967 et 1975, après son dépôt dans la cathédrale de Châlons en 1952. Il fut remplacé au musée municipal en 1976, où il se trouve toujours.
35. - Voir VENTRE, André et DELANGLE, Marcel. « La cathédrale de Verdun ». *La Construction moderne*, Paris, 51^e année, n° 23 (8 mars 1936), p. 458-472.
36. - THIÉBAULT-SISSON, François. « Art et curiosité. L'exposition d'œuvres d'art mutilées par l'ennemi ». *Le Temps*, 26 novembre 1916, p. 3.
37. - Pendant la période de la guerre, le Petit Palais s'est enrichi de plusieurs legs, dont celui de Jacques Zoubaloff, donateur déjà estimé. En août 1916, il fit don d'un ensemble important de sculptures de Barye, de Desbois, de pièces d'orfèvrerie, d'œuvres de Redon et d'aquarelles d'Harpignies. D'après l'arrêt d'août 1916 relatif à l'acceptation de cette donation, les œuvres devaient être exposées dans les galeries du Petit Palais (archives du Petit Palais, donation Zoubaloff). Elles ont donc cohabité, très certainement, avec l'exposition du « Vandalisme allemand » sans y être intégrées.
38. - François Thiébault-Sisson, dans l'article cité à la note 35, indique que le parcours adoptait le classement par régions, tel que dans le catalogue, cependant des photographies conservées dans les albums de la section photographique des armées prises en décembre 1916 semblent indiquer que cet ordre n'était pas absolu, il apparaît que le Lion d'Arras ait pu être exposé entre l'ensemble de Reims et celui de Tilloloy.
39. - Ces albums sont conservés à la BDIC.
40. - Voir le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90447996.r=atrocités+allemandes.langFR>.
41. - ALEXANDRE, Arsène. « Les œuvres d'art martyrisées ». *Le Figaro*, 10 novembre 1916, p. 3.
42. - Voir le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90449601.r=atrocités+allemandes.langFR>.
43. - Voir le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90449386.r=atrocités+allemandes.langFR>.
44. - Voir le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90449334.r=atrocités+allemandes.langFR>.
45. - THIÉBAULT-SISSON, François. « Art et curiosité. L'exposition d'œuvres d'art mutilées par l'ennemi ». *Le Temps*, 26 novembre 1916, p. 3.
46. - *Ibid.*
47. - Les clichés de la section française provenaient de la section photographique des armées, créée au printemps 1915, dont l'un des buts était de lutter contre la propagande allemande dans les pays neutres et qui vendait également des clichés photographiques au grand public. Les

clichés italiens avaient été transmis par le gouvernement italien, avec l'accord du ministère des Affaires étrangères français. Parmi eux figurait une reproduction de la fresque de Tiepolo démolie par une bombe dans l'église des Scalzi à Venise.

48. - SENTENAC, Paul. « Au Petit Palais. Les œuvres d'art mutilées ». *Paris-Journal*, 26 novembre 1916, p. 2.

49. - ALEXANDRE, Arsène. « Les œuvres d'art martyrisées ». *Le Figaro*, 10 novembre 1916, p. 3.

50. - LAVEDAN, Henri. « Le cri et les larmes des choses ». *L'Illustration*, 25 novembre 1916, p. 488.

51. - *Ibid.*

52. - *Ibid.*

53. - Voir la brève à ce sujet dans *Le Gaulois*, 24 septembre 1914, p. 2.

54. - LAVEDAN, Henri. « Le cri et les larmes des choses ». *L'Illustration*, 25 novembre 1916, p. 488.

55. - Philippe DAGEN dans *Le Silence des Peintres, les artistes face à la première Guerre mondiale* (1986, rééd. Hazan, 2012) a souligné que la nature documentaire des témoignages photographiques avait pris le pas sur la représentation artistique.

56. - SENTENAC, Paul. « Au Petit-Palais. Les œuvres d'art mutilées ». *Paris-Journal*, 26 novembre 1916, p. 1.

57. - HERMANT, Abel. « Autour de la guerre. Les gisants ». *L'Intransigeant*, 2 décembre 1916.

58. - S.n. « Autour de la bataille. Dans la cathédrale mutilée ». *Le Temps*, 27 juin 1916, p. 2.

59. - *Ibid.*

60. - ALEXANDRE, Arsène. « Les œuvres d'art martyrisées ». *Le Figaro*, 10 novembre 1916, p. 3.

61. - *Ibid.*

62. - THIÉBAULT-SISSON, François. « Art et curiosité. L'exposition d'œuvres d'art mutilées par l'ennemi ». *Le Temps*, 26 novembre 1916, p. 3.

63. - SENTENAC, Paul. « Au Petit-Palais. Les œuvres d'art mutilées ». *Paris-Journal*, 26 novembre 1916, p. 1.

64. - ALEXANDRE, Arsène. « Les œuvres d'art martyrisées ». *Le Figaro*, 10 novembre 1916, p. 3.

65. - SIZERANNE, Robert de la. « Les Ruines ». *L'Art pendant la guerre 1914-1918*. Paris : éd. Hachette, 1919, p. 96.

66. - RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments*. 1903. Rééd. Paris : éd. Le Seuil, 1984.

67. - MAKARIUS, Michel. *Ruines, représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Paris : Flammarion, 2004, p. 206.

68. - Comme le souligne Walter Benjamin, dans *Origine du baroque allemand*, 1926, rééd. Flammarion 1995, un lien indéfectible unit ruine et allégorie. Tant et si bien que l'une ne peut raisonnablement se penser sans l'autre.

69. - THIÉBAULT-SISSON, François. « Art et curiosité. L'exposition d'œuvres d'art mutilées par l'ennemi ». *Le Temps*, 26 novembre 1916, p. 3.

70. - Paul Léon est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'avenir des monuments historiques après la guerre, notamment : *La Renaissance des ruines : maisons, monuments*. Paris : éd. Laurens, 1918.

71. - ALEXANDRE, Arsène. « Les œuvres d'art martyrisées ». *Le Figaro*, 10 novembre 1916, p. 3.

72. - BARRÈS, Maurice. *L'âme française et la Guerre*. Paris : éd. Émile-Paul Frères, 1915-1920, p. 2.

73. - Voir à ce sujet la réflexion de Kenneth Silver dans le chapitre « Comme il faut », dans *Vers le retour à l'ordre, l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*. Paris : éd. Flammarion, 1991, p. 80 et suiv.

74. - Voir PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*. Paris : éd. de la Maison des Sciences de l'homme, 2012.

75. - ALEXANDRE, Arsène. « Les œuvres d'art martyrisées ». *Le Figaro*, 10 novembre 1916, p. 3.

76. - Le journaliste du *Temps*, dans l'article « Autour de la bataille. Dans la cathédrale mutilée », le 27 juin 1916 (p. 2) évoque « un étrange Pompéi ». La référence à Pompéi est également employée par le journaliste de *l'Intransigeant*, Abel Hermant, à propos des gisants (voir référence à la note 57).

77. - Circulaire relative à l'établissement d'un plan général d'alignement et de nivellement dans les communes atteintes par les événements de la guerre, 27 septembre 1916, cité dans LÉON, Paul. *La guerre et l'architecture : la renaissance des ruines*. Paris : éd. Laurens, 1918, p. 44.

78. - LEMPEREUR, Hubert. *Encyclopédie Perret* (sous la direction de J.L. Cohen). Paris : éd. du Patrimoine, 2002, p. 134.

79. - Cette idée est développée par Émile Mâle dans *L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge*, paru en 1917 mais qui réunissait des articles parus dès 1915. Voir le chapitre consacré à « Histoire et historiens de l'art dans la Grande Guerre. Le gothique comme enjeu symbolique ». Dans PASSINI, Michela, *op.cit.*, p. 191-228.

80. - J'adresse mes remerciements à Claire Boisserolles (Responsable du centre de ressources documentaires du Petit Palais), Michaël Georges (Université de Lorraine), Carole Avenel (assistante de conservation, musées municipaux de Châlons-en-Champagne), David Campserveux (université de Rouen) et Élisabeth Conraux (infographiste).

RÉSUMÉS

L'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi organisée au Petit Palais de novembre 1916 à décembre 1917 appartient pleinement à la culture de guerre. Elle positionne le patrimoine comme le témoin et la victime des atrocités allemandes, dans une lecture résolument patriotique. L'idéal de la paix y est inexistant, au profit de celui de la victoire et de la revanche. Les objets et chefs-d'œuvre présentés (en provenance de villes emblématiques comme Reims, Soissons, Arras...) sont assimilés à des êtres humains et magnifiés en victimes réelles. Ruines et vestiges d'un genre nouveau, ils sont le symbole d'une culture antique survivante.

The Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi (exhibition of mutilated works of art or of works originating from areas devastated by the enemy), organized at the Petit Palais in Paris from November 1916 to December 1917, is truly part of war culture. In a resolutely patriotic perspective, it puts the heritage forward as both witness to and victim of German atrocities. Without any ideal of peace, the exhibition promotes notions of victory and revenge. The artefacts and masterpieces on display, coming from representative cities such as Rheims, Soissons or Arras, are considered like human beings and magnified as real victims of the war. These ruins and remains of a new kind are the symbols of the survival of an ancient culture.

INDEX

Mots-clés : mutilé, ruines, vestige, musée, exposition, Petit Palais, monuments historiques, sculpture, Reims, Verdun, Arras, gisants, tapisseries, culture de guerre, propagande, régions occupées, atrocités allemandes

AUTEUR

CLAIRE MAINGON

 **IDREF** : <https://idref.fr/111811147>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/42981083>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000078495147>

 **BnF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb15590779s>

maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université de Rouen

clairemaingon@hotmail.com