

CAHIERS DE L'IRHiS n° 7

Organisation de la journée d'études
France-Belgique 2008
La France et la Belgique occupées (1914-1918) : regards croisés
ANR - OME (Jean-François Chanet)
IRHiS (François Robichon)
Coordination : Jonathan Vouters - Céline de Potter

Administration :
Martine Aubry
Institut de Recherches Historiques du Septentrion
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3
BP 60149
59653 Villeneuve-d'Ascq Cedex

Légende de l'illustration :
Ligne de front sur l'Yperlée (canal de l'Yser), 1917, collection Albert Kahn.

Cette nouvelle publication des Cahiers de l'IRHiS
est une réalisation du laboratoire (UMR 8529).

Cette publication ne peut être vendue.
2009 - ISSN : 1961-3113

LA FRANCE ET LA BELGIQUE OCCUPÉES (1914-1918) : REGARDS CROISÉS



CAHIERS DE L'IRHiS n°7



PRÉSENTATION DE LA JOURNÉE

Dans le cadre des journées d'études France/Belgique qui se sont tenues à l'université de Lille 3 depuis 2004 (à savoir *Un destin croisé, Rencontres photographiques, Salons et expositions, Sculpteurs/Sculpture*), l'équipe 3 de l'IRHiS a souhaité organiser dans le cadre du programme ANR « Les occupations militaires en Europe, xv^e-xx^e siècles » une journée consacrée aux occupations en France et en Belgique durant la Première Guerre mondiale. Cette cinquième édition fonctionne sur les mêmes principes, à savoir un sujet intéressant les deux pays avec des approches conjointes de chercheurs belges et français. Comme l'a rappelé Jean-François Chanet en introduction, cette journée trouve sa pertinence dans les célébrations et commémorations du 90^e anniversaire de l'année 1918, celle de l'armistice du 11 novembre mettant un terme à cette guerre européenne effroyable et à l'occupation d'une partie du territoire belge et français. Anniversaire marqué symboliquement en France par la disparition du dernier poilu.

À la différence des autres manifestations scientifiques organisées dans ce cadre de l'ANR, cette journée d'études s'est attachée à la représentation de ces occupations et à leur réception dans l'opinion publique.

Le devenir de la frontière franco-belge durant la Première Guerre mondiale présente plusieurs singularités : le sol belge « libéré » de la Flandre occidentale tenu par le roi Albert I^{er}, le gouvernement belge au Havre, le QG belge à Dunkerque, la résidence royale à La Panne, les bases militaires à Calais-Gravelines-Bourbourg, le secteur du Front autour d'Ypres et d'Arras tenu par les armées du Commonwealth, les villes de Belgique et du Nord occupées par l'armée allemande, à commencer par Lille...

Cette journée se justifie pleinement à l'université de Lille 3, dans cette région du Nord-Pas-de-Calais et de la Flandre qui fut un des hauts lieux de la guerre des tranchées pendant quatre années et où se retrouvèrent côte à côte les armées française, anglaise et belge face à l'armée allemande. C'est cette histoire commune,

mais distincte néanmoins, que nous souhaitions évoquer. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une synthèse, les sujets de recherche sont innombrables et ne sont pas épuisés, loin s'en faut. L'essentiel de l'effort porte sur l'inventaire et l'étude de fonds iconographiques originaux ou encore peu étudiés. Tous ces éclairages contribueront à la réflexion historique sur cette guerre parfois qualifiée d'irreprésentable et qui a pourtant donné lieu à une production considérable d'images par les techniques les plus diverses : dessin, peinture, gravure, photographie et cinéma.

Chaque contribution a levé un coin du voile, proposé de nouvelles pistes de réflexion, notamment sur l'importance prise par la photographie dans cette guerre totale qui est aussi une guerre de communication.

Que tous les participants soient ici remerciés et tout particulièrement Jonathan Vouters et Céline De Potter qui m'ont secondé dans l'organisation de cette journée et la

publication de ce nouveau cahier de l'IRHiS.

François Robichon



Affiche signée Engelhard évoquant en 1917 une occupation de l'Allemagne par les Alliés. (*Historial de la Grande Guerre*, Péronne)

Sommaire

<i>Approche des collections de l'Historial de la Grande Guerre sur le thème des occupations</i> Marie-Pascale Prévost-Bault	4
<i>Les fonds 1914-1918 dans la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique</i> Marie-Christine Claes	8
<i>Photographie de monuments et guerres : l'exemple des missions photographiques allemandes en France et en Belgique, 1914-1918</i> Christina Kott	14
<i>La photographie alliée et ennemie de la Première Guerre mondiale dans le Nord — Pas-de-Calais</i> Émilie Gaillard	24
<i>Itinéraire photographique de Charles Gicquet de Preissac durant la Grande Guerre : traces dans le Pas-de-Calais</i> Thérèse Bisch	30
<i>Préoccupation de l'occupation chez les artistes belges « exilés » en Normandie (1915-1917)</i> Céline De Potter	36
<i>Paysage de ruines ou ruine du patrimoine. Topos de la vision apocalyptique des artistes belges et français de la Grande Guerre</i> Sandrine Smets	46
<i>Quelle mémoire des occupations franco-belges dans l'après-guerre ? L'exemple des images publiées par la presse française</i> Anne Christophe-Legoff	58
<i>Le monument à Omer Lefèvre ou l'engagement clandestin sous les traits de l'hommage public</i> Laurence Van Ypersele et Emmanuel Debruyne	66
<i>De Nieuport au Mont Kemmel, survol en ballon dirigeable du front belge</i> François Robichon	76
Liste des participants	82

Marie-Pascale Prévost-Bault

Approche des collections sur le thème des occupations

L'Historial de la Grande Guerre, musée d'histoire comparée ne présentant dans sa muséographie que l'Allemagne, la Grande-Bretagne et la France, n'offre qu'une très petite place à la Belgique et qui plus est, seulement dans ses réserves¹.

La présentation originale et unique du musée permet de traiter l'aspect militaire parallèlement à la vie à l'arrière du front et de décliner les particularités liées aux différents aspects de l'occupation allemande en France, en révélant des pièces tant allemandes que françaises.

La grande richesse des collections, exposées ou non, en deux ou trois dimensions, offre une diversité de représentations révélant la complexité du thème qui pourrait être introduit par une carte scolaire de la France « amputée » de l'Alsace et de la Lorraine. Il devrait aussi englober par exemple l'aide apportée par les États-Unis aux populations sinistrées: celle-ci est bien connue par les nombreuses affiches illustrées, mais peut être rappelée par les sacs de farine brodés ou peints².

Toute étude de l'iconographie de la Grande Guerre doit cependant faire état du problème lié à la datation. Force est de constater que bon nombre de documents anonymes ou pas, ne sont pas datés et il faut donc s'interroger sur l'authenticité des informations qui s'y trouvent et sur leur contemporanéité dans la guerre.

L'exemple en était donné en préambule de ce propos avec une affiche allemande, longtemps exposée dans la première salle du musée parce qu'elle pouvait justifier l'entrée en guerre de l'Allemagne. En fait, cette affiche s'est révélée être non de 1914 mais de 1918-1920, montrant l'intérêt stratégique du Royaume-Uni pour s'appropriier les usines de la Ruhr³, plutôt que l'encerclement exercé par les pays de la Triple Entente, redouté par l'Allemagne.

Aborder le thème des occupations pendant la Grande Guerre doit aussi obliger à considérer pour un même thème la vision côté occupé et celle côté occupant. L'authenticité de la scène reste, pour nous, soumise à une question clef: l'artiste l'a-t-il vraiment vue? Quelle est la part d'arrangement, d'esthétique dans l'iconographie? Autant de questions qui demeurent souvent en suspens. L'Alsace, par exemple, souvent symbolisée en France par la fillette en costume de Gretel enserrant une poupée de poilu, peut être, de l'autre côté, illustrée par la photographie d'un bal donné en 1918, entre soldats allemands et jeunes filles de Colmar⁴. La notion des Alsaciens affligés par leur sort est ainsi relativisée.

Occupation allemande

L'affichette-texte (fig. 1) imprimée à Amiens le 31 août 1914 pour appeler la population à rester calme est un bon exemple de document historique ayant une dimension mémorielle sensible: elle offre en premier lieu l'intérêt de rappeler cette première occupation (29 août-1^{er} septembre 1914) précédant la

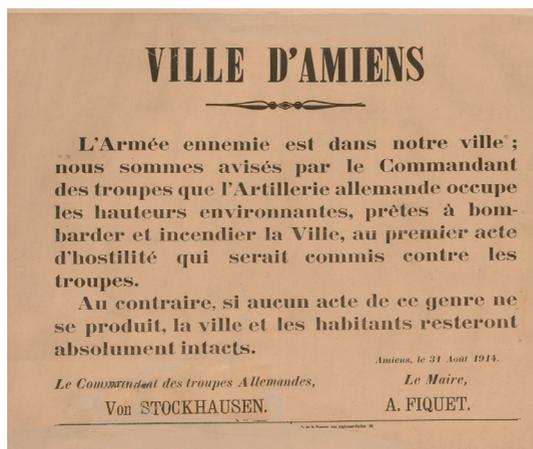


Fig. 1 - Placard affiché le 31 août à Amiens par le commandant des troupes allemandes et le maire de la ville.

exemple et des affiches de vente de chevaux. C'est l'armée britannique qui régenterait la vie administrative de la cité.

L'occupation allemande est très largement représentée par des affiches-texte, souvent cosignées par la Kommandantur et les édiles. Elles illustrent la vie quotidienne des civils soumise aux réquisitions, recensements, interdictions... Les journaux en français (*La Gazette des Ardennes*) ou en allemand (*Liller Kriegszeitung*) constituent des sources importantes.

Rares sont les témoignages manuscrits tenus au jour le jour et relatant des difficultés à vivre – voire survivre – sous le joug allemand : les carnets de Suzanne Beck, habitant Crécy-sur-Serre (Aisne) dressent certainement le tableau le plus saisissant et le plus intime qui existe pour le milieu rural. L'invasion allemande des dix départements français a été illustrée par des cartes postales et des gravures, par des artistes français plus ou moins connus (Steinlen, Tributou...) voulant rappeler le triste sort des gens du Nord. Mais il s'agit bien souvent d'illustrations non vécues par leur auteur et cette production réduit l'ennemi à un pantin grotesque ou une brute sanguinaire (Poulbot, Hermann-Paul, Véber...). La dénonciation haineuse des atrocités s'est limitée à l'évocation des enfants aux mains coupées et des scènes de martyre des femmes (Joanny Durand, Tributou).

Le sort des enfants des régions envahies et de Belgique émeut les organismes de bienfaisance et de nombreux programmes de journées de gala organisées à Paris ou en province évoquent cette mobilisation. Des gravures religieuses témoignent de la volonté de donner aux enfants une éducation telle qu'elle aurait dû être assurée en temps de paix.

seconde (9-11 septembre) qui se soldera par la rafle de 1054 civils emmenés à Rastatt. Elle est en outre dotée d'une dimension émotionnelle certaine, puisqu'elle a été arrachée par une jeune fille de 15 ans et donnée par ses descendants au musée, en mémoire de cet acte très répréhensible. Pour le souvenir d'Amiens pendant la Grande Guerre, une vitrine de la salle 1914-1916 rappelle aussi l'occupation britannique (1916-1917) avec des bouteilles de whisky par



Fig. 2 - Entre Arras et Péronne; 311 illustrations. Édité par un Corps d'armée de réserve allemand en 1916 à Bapaume.

Quelques pièces d'archives sur le rapatriement des réfugiés rappellent le long et pénible voyage via la Belgique et la Suisse. L'internement des civils est révélé de façon émouvante par le dessin de G. Halbout: *Prisonnières françaises, Lager Holzminden*, daté de 1915 et montrant des femmes avec leur balluchon, escortées à l'entrée du camp. Ces civils, qui ne bénéficient d'aucune protection de convention internationale, subirent une guerre totale, sous prétexte d'être des bouches inutiles ou de s'être rebellé contre l'autorité allemande.

L'honneur rendu aux héroïnes résistantes belges n'a pu bénéficier d'un réel retentissement qu'après la guerre alors que l'anglaise Édith Cavell, fusillée le 12 octobre 1915 à Bruxelles, a fait l'objet d'une cérémonie à Rouen dès 1916 (programme du 23 janvier)⁵. Le culte rendu à cette résistante est surtout concrétisé par des objets britanniques (plateau et statuette en porcelaine).

L'occupation côté allemand

Des guides touristiques édités dès 1916 à Munich pour les officiers allemands dressent un aperçu des ressources entre la Somme et Arras (fig. 2). Des objets artisanaux exécutés en souvenir de la bataille de la Somme, ou une très belle aquarelle de F. Eichhorst à caractère commémoratif représentant des tombes fleuries en 1916, rappellent à quel point l'armée allemande voulait s'approprier ce nouveau territoire picard de façon pérenne.

La pièce maîtresse reste le panneau exposé dans le musée (dépôt de l'Imperial War Museum), portant l'inscription: « Nicht ärgern, nur wurden » que les troupes allemandes avaient placé sur l'hôtel de ville en quittant Péronne le 18 mars 1917, signifiant aux Britanniques de ne pas essayer de comprendre ni de critiquer les désastres inhérents à toute guerre.

L'occupation en Allemagne

Après le Traité de Versailles, l'Allemagne ayant refusé de payer les 20 millions de Mark or avant le 1^{er} mai 1921, Français et Belges occupent de nouveau la Ruhr le 11 janvier 1923. Cette invasion, les Allemands l'avaient pressentie et illustrée dès 1917 par des affiches montrant des canons sur le Rhin ou des bombardements d'usines. Ils la développent ensuite à partir de 1921 de façon plus violente⁶.

Le symbole du refus du « diktat de Versailles » est aussi révélé par des représentations de l'exécution du nationaliste d'extrême-droite Léo Schlageter, exécuté le 26 mai 1923 pour son action clandestine dans les corps-francs. Deux dessins de Théo Matejko, de 1923, laissent éclater la haine envers les soldats français avec une scène de viol et une autre où une femme et ses enfants sont brutalisés. Elles sont le miroir en négatif de la propagande alliée pendant la guerre.

Enfin, la série des huit médailles gravées en 1923 pour stigmatiser « la honte noire » (die Schwarze Schande), associe l'image violemment caricaturée des soldats sénégalais avec des phallus et des symboles français (fig. 3).

Bien d'autres aspects pourraient être traités pour l'après-guerre, comme par exemple la libération de l'Alsace, vue de façon propagandiste par Lucien Jonas (« Maintenant je peux mourir »), alors qu'André Hellé montre une alsacienne faisant un bras d'honneur au défilé des troupes françaises. Ou encore le plébiscite de Haute-Silésie (20 mars 1921) pour lequel l'Allemagne édita des affiches très anti-polonaises, alors qu'elle dut par la suite céder des régions industrielles à la Pologne.

Ces approches diversifiées sur l'invasion, l'occupation, les mouvements de population sont autant de regards croisés qui conduisent à une vision plus objective du conflit. Elles rappellent la violence de la guerre de 14-18, les souffrances des civils subies ou refusées dans le cadre de cohabitations forcées. Il reste cependant bien des aspects à illustrer encore : francs-tireurs, marché noir et contrebande, réseaux d'évasion, blocus alimentaire, réquisition de main-d'œuvre par l'ennemi... autant de thèmes pour les acquisitions futures du musée et autant de prochains axes pour les chercheurs attendus à l'Historial de la Grande Guerre.

Notes

1. Une acquisition a permis d'enrichir récemment la section relative à la Belgique et essentiellement constituée par un fonds familial: il s'agit d'un dessin de Maurice Langaskens: *Le Prisonnier*, daté de 1918.
2. Sac de farine livré par la Commission for Relief in Belgium ou par l'armée américaine.
3. « Darf Belgien Englands aufmarsch gebiet werden? ».
4. Carte photographique. Visa de la censure: camp de prisonniers de Colmar.
5. Voir aussi les programmes de films: *Cœur de Française* (1916), *Sœurs d'armes* (1937) de Léon Poirier.
6. « Ihr könnt uns... Fiche moi la paix, cambronne!... nicht aus der Ruhr bringen! » (Vous ne pouvez pas nous enlever la Ruhr).



Fig. 3 - "La garde du Rhin!" Médaille allemande anti-française émise pendant l'occupation de la rive gauche du Rhin, 1920.

Marie-Christine Claes

Les fonds 1914-1918 dans la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique

La photothèque de l'Institut royal du patrimoine artistique est aujourd'hui riche de plus d'un million de photographies, dont près des deux tiers, 614 000, sont gratuitement consultables sur www.kikirpa.be. Créé en 1948, l'IRPA est l'un des dix établissements scientifiques relevant du ministère fédéral belge de la Politique scientifique et se consacre à l'inventaire, l'étude scientifique, la conservation et la valorisation des biens artistiques et culturels du pays. Sa photothèque compte de nombreux clichés antérieurs à la création de l'institut, car elle est l'héritière du service photographique des Musées royaux d'Art et d'Histoire, fondé en 1900. Outre les réalisations propres, la photothèque a pu recueillir différents fonds, dont plusieurs concernent la Première Guerre mondiale.

La banque de données est organisée de manière à mettre en relation la description d'un objet¹ et les différentes photographies dudit objet. Actuellement, sur le site web, seules des recherches sur l'objet sont prévues, et il n'est donc pas loisible d'interroger sur la date de prise de vue ou le nom du photographe. Avec la nouvelle version du logiciel Adlib, qui sera mise en ligne dans les prochains mois, de telles recherches seront permises. Il est néanmoins déjà possible de faire une recherche par nom de photographe pour les photos de « reportage », terme générique utilisé à l'IRPA pour les photographies qui ne sont pas des reproductions documentaires d'œuvres d'art².

Deux fonds concernant la guerre mondiale sont des fonds « de reportage » : les fonds Reine Élisabeth et Jacques Hersleven.

La reine Élisabeth, qui pratiquait déjà la photographie avant son mariage, a réalisé pendant la guerre de nombreux clichés mettant en scène son époux : le roi Albert sur un étang gelé devant la villa royale de la Panne, le roi visitant les soldats dans les tranchées, aux commandes d'un avion, en conversation avec le prince de Teck... Après la seconde guerre, un regain de patriotisme suscite des demandes de photographies. Aquilin Janssens de Bisthoven, chef de service aux Archives iconographiques d'Art National – comme on appelait alors la photothèque – écrit à Jacques Pirenne, Secrétaire du roi, le 5 mai 1947 : « Constamment des demandes nous parviennent, afin que notre service fournisse à des particuliers et à des éditeurs, des photographies du Roi et de la famille royale [...] on nous demande entre-autre, le Roi Albert dans son cercle familial, au front [...] Notre documentation extrêmement riche, en ce qui concerne l'histoire de l'art national, présente néanmoins une lamentable lacune dans le domaine. Nous sommes très désireux d'enrichir dans ce sens [...] nos archives de négatifs. » Le 10 juillet, le baron Édouard de Streel, secrétaire de la Reine, envoie à sa demande cinquante-sept photographies au service photographique, avec l'autorisation de les reproduire et de les intégrer à la



Fig. 1 - Jacques HERSLEVEN, *Le « Lange Max » de Leughenboom* (au sud d'Ostende), s.d. [vers 1920]. Cliché IRPA E20939. Il s'agit d'un canon d'un calibre de 380 mm, pesant 350 tonnes. Ses obus, qui peuvent peser de 700 à 900 kg, sont dotés d'une vitesse initiale supersonique (800 m à la seconde). La portée, de 50 km, permet d'atteindre Dunkerque. Les tirs de Leugenboom débutent en mars 1917. Après la guerre, rendu inutilisable, il devient une attraction touristique et les enfants se glissent dans sa gueule pour se faire photographier (voir clichés IRPA E20936 à E20943).

photothèque. Outre les photographies prises par la Reine elle-même, quelques clichés ont été réalisés par E. De Jong, un photographe à la biographie encore obscure, hormis le fait qu'il travaillait pour la reine Élisabeth et disposait d'une chambre noire au château de Laeken. Il a accompagné le couple royal sur le front et y a réalisé quelques clichés intéressants pour l'histoire du conflit, comme des revues des troupes et des remises de décorations, en compagnie de militaires alliés (Victor-Emmanuel III ou le général Jacques en 1917, le maréchal Foch en 1918).

Un autre fonds plus important – 226 clichés – est celui du reporter Jacques Hersleven, qui dirigeait une agence de presse à Bruxelles. Né à Rotterdam en 1880, il est déjà actif en Belgique pendant la Première Guerre mondiale, et nombre de ses photos sont publiées dans différents magazines de l'entre-deux-guerres. Il poursuit ses activités jusqu'en 1952, et se retire alors à Grimbergen, d'où il adresse, le 28 juillet, un courrier à Paul Coremans, premier directeur de l'IRPA : « Je possède une collection unique de négatifs, environ trente mille, résultat de près de 40 ans de travail, qui se compose comme suit : 1° toutes les

cérémonies avec présence de membres de la Famille Royale et visite de souverains étrangers; 2° les sites, monuments, architecture etc. de la Belgique; 3° tout ce qui se rapporte au folklore belge; 4° une documentation d'un millier de clichés ayant trait à l'aviation; 5° une belle collection de divers pays étrangers ainsi qu'un nombre important de photos du service allemand des divers fronts en 1940 et une série de clichés pris sous l'occupation allemande en 1940. » Le fonds est acheté par l'IRPA et son inventaire débute en 1954. Jacques Hersleven décédera à Woluwe-Saint-Lambert en 1967. L'acquisition du fonds Hersleven s'est avérée des plus heureux. Leur valeur documentaire est importante et variée: photos aériennes du champ de bataille, objets découverts par les Allemands (gourde à double fond et souliers à doubles semelles pour cacher des documents secrets), atrocités commises par les soldats allemands en 1918 (photos de cadavres mutilés), revue des troupes en 1915 par Louis III de Bavière et le général Von Bissing sur la grand-place de Vilvoorde, pour ne citer que quelques exemples. En outre, ces photos présentent un intérêt artistique incontestable par le sens du cadrage et de la composition, mais aussi de "l'instant décisif", pour reprendre la célèbre formule de Cartier-Bresson. Une étude approfondie de ce fonds serait fort utile pour appréhender le contexte de prise de vue: commandes en vue de publications ou initiatives personnelles?



Fig. 2 - Eugène DHUICQUE, Poperinge, quartier Sint-Jan, vue des maisons détruites, depuis l'église, 16 décembre 1917 (cliché IRPA E45493).

Deux autres fonds ont été intégrés dans l'ensemble de la photothèque :

Le « fonds Dhuicque » compte 863 négatifs sur verre 9 x 12 réalisés de 1915 à 1918 par l'architecte Eugène Dhuicque (Saint-Josse, 1877 – Uccle, 1955) dans le cadre de la « Mission du Ministère des Sciences et des Arts », instaurée par le gouvernement belge en exil. La campagne débute dès que le front est stabilisé, et recense des bâtiments, souvent dévastés, la plupart en Flandre occidentale, avec quelques incursions en Flandre orientale. Quelques objets d'art ont aussi été photographiés. Les vues sont identifiées et datées avec précision. Cette mission va nourrir la réflexion de Dhuicque : membre de la Commission des Monuments et Sites, il va devenir un théoricien de la restauration et s'interroger sur le traitement des bâtiments après la guerre : il estime qu'on n'a pas le droit de reconstruire Ypres à l'identique pour masquer les plaies. De même il s'oppose à ce que l'on « profite » d'une destruction pour « rétablir » un bâtiment tel qu'il aurait pu être, dans un état qui n'a peut-être jamais existé. Le cas se pose pour la collégiale de Dinant : Dhuicque, qui prône le respect de l'authenticité des bâtiments, reproche « l'académisme gothique » qui lui a infligé des arcs-boutants, fleurons et pinacles³ et n'a toléré - sous la pression populaire -, que le clocher à bulbe ajouté en 1566.

Contrairement aux photographies d'Eugène Dhuicque, les « clichés allemands » montrent des monuments encore intacts, dans des prises de vue pour la plupart sans personnages. Hormis par quelques photos où apparaissent des panneaux indicateurs en allemand, il serait impossible sans connaître le contexte de ces photos, de savoir qu'il s'agit de photos de guerre. De l'été 1917 à l'automne 1918, une trentaine d'Allemands – historiens de l'art, architectes, et photographes – sillonnent la Belgique et réalisent des milliers de clichés, dans le but d'enrichir les archives iconographiques allemandes⁴. Après l'armistice, l'ancien conservateur des Musées, Van Overloop et son successeur Jean Capart souhaitent que les négatifs reviennent à Bruxelles. Grâce à la médiation de l'archéologue allemand Gerhard Bersu, les négociations aboutissent le 18 mai 1926 sur un accord : 10011 clichés photographiques seront remis aux Musées Royaux du Cinquantenaire contre versement d'une somme de 140000 marks or, payables le 1^{er} mai 1927 au plus tard. Le 28 avril 1927, la Reichsbank reçoit l'argent (il s'agirait de comptes bloqués de l'ancien gouvernement général allemand) et les clichés - des négatifs sur verre de format 13 x 18 à 30 x 40 - sont envoyés à Bruxelles. L'inventorisation débute le 24 février 1928 et se poursuit jusqu'au 1^{er} mars 1942, date à laquelle les registres sont abandonnés. Après la seconde guerre, l'inventaire reprendra sous forme de fiches. En 2008, 8706 des 10011 clichés ont été repérés parmi nos clichés et 6644 figurent sur le site Internet.

Les monuments les plus photographiés sont : la cathédrale de Tournai (346 photos), le Musée Vleeshuis à Anvers (209), la collégiale Sainte-Waudru à Mons (159), la basilique Saint-Martin à Halle (151), l'église Saint-Jacques à

Liège (135), la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles (105) et la cathédrale Sint-Salvator à Bruges (104).

Suite aux recherches de Christina Kott et au symposium organisé par Dirk Lauwaert⁵, l'IRPA s'est davantage penché sur ce trésor. Mais des questions subsistent, par exemple sur le statut de ces photographies: documents ou œuvres d'art? Dans certains cas, le photographe semble outrepasser l'objectivité documentaire et livrer une vision plus personnelle. Des études régionales pourront aussi se révéler intéressantes: en 2010, une exposition, *Namur à l'heure allemande*, présentera les clichés allemands namurois sous un nouvel éclairage: l'analyse des carnets du chanoine Schmitz. Secrétaire de l'évêché, il fait notamment allusion aux tentatives d'empêcher les Allemands de photographier le trésor d'Hugo d'Oignies.

Bibliographie

Coll., *Dynastie & Photographie*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005.
 Marie-Christine CLAES, *Les négatifs allemands de l'IRPA 1917-1918*, Bruxelles, IRPA, 2006 (brochure publiée à l'occasion du symposium « clichés allemands » le 10 février 2006).
 Christina KOTT, « Inventorier pour mieux contrôler? L'inventaire photographique allemand du patrimoine culturel belge, 1917-1918 », in *Une guerre totale? La Belgique dans la première guerre mondiale, Nouvelles tendances de la recherche historique*, Archives générales du royaume (Études sur la première guerre mondiale, 11), Bruxelles, 2005, p. 283-300.
 Christina KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
 Herman STYNEN, Georges A. CHARLIER, An BEULLENS, Edgard GOEDLEVEN, Marijke HOFACK, *Het verwoeste gewest 15/18 The devastated region*, Brugge, Marc Van de Wiele, 1985.

Notes

1. « Objet » est un terme générique qui recouvre toute œuvre d'art, quelle que soit sa taille, y compris un bâtiment.
2. Les sujets ont été classés selon douze grands thèmes: animaux, astronomie, cérémonies, flore, folklore, guerre, portraits, professions, spectacles, sports, véhicules et famille royale.
3. La couverture photographique à l'IRPA permet de découvrir le bâtiment de 1855 (contretype d'un cliché de la Commission royale des monuments et sites) jusqu'à 1973 (répertoire des sanctuaires religieux). Comparer notamment les clichés A124902 (1910) et B53562 (1943).
4. L'histoire et le contexte de ces prises de vues ont été étudiés par Christina Kott (voir bibliographie).
5. <http://www.kikirpa.be/FR/163/Actu2006-ClichésAllemands.htm>



Fig. 3 - Intérieur de la Collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles, cliché allemand, 1917 ou 1918 (cliché IRPA F481).

Christina Kott

Photographie de monuments et guerres : l'exemple des missions photographiques allemandes en France et en Belgique, 1914-1918¹

La double liaison monument-photographie et photographie-archivage fait de nos jours partie des trivialisés de l'histoire de la photographie². En effet, ce fut la Mission héliographique de 1851 qui, selon Michel Frizot, « consacra l'importance de la photographie [...] comme médium de représentation de l'architecture et d'enregistrement automatique d'un 'état' monumental³ ». Parallèlement aux premières campagnes d'inventorisation photographique organisées par les commissions de conservation des monuments vers la fin du XIX^e siècle dans plusieurs États européens (en Bavière, en France, en Prusse) selon des programmes de saisie systématique, des archives photographiques se constituent à destination des historiens de l'art et du public cultivé⁴. La reproduction photographique, comparée à d'autres moyens tels que le dessin, procure à l'historien d'art l'illusion de "l'objectivité totale". Les nouvelles possibilités de comparaison et d'analyse qu'offrent les images photographiques de monuments et d'œuvres d'art amorcent un changement de paradigme au sein de la discipline⁵. Le nouveau médium a en effet une incidence significative sur la méthode même de l'histoire de l'art en privilégiant l'interprétation de l'œuvre non pas à partir de l'analyse de l'original, mais à partir de son image photographique⁶.

Guerre et photographie

La photographie, comme tant d'autres médias techniques, a connu une accélération de son évolution pendant les guerres de la seconde moitié du XIX^e siècle⁷, tant du point de vue de ses performances techniques que du point de vue de sa mise en service pour l'effort de guerre. Elle est dès lors utilisée pour le renseignement, les relevés topographiques et l'installation d'armes ainsi que pour la propagande. Dans le cadre de l'invasion militaire *stricto sensu*, mais aussi au cours de l'occupation ou de l'annexion d'un territoire, les liens entre utilisation militaire de la photographie et conservation du patrimoine artistique sont nombreuses⁸. Ainsi, dès la publication des premiers résultats encourageants autour de 1860, les militaires s'intéressent à la photogrammétrie, une méthode de relevé photographique appliquée par l'architecte allemand Albrecht Meydenbauer⁹ aux monuments et aux travaux d'architecture. Cette technique permet selon son inventeur « d'obtenir des informations fiables sur l'espace naturel ou sur des objets physiques par l'enregistrement, la mesure et l'interprétation d'images photographiques » en évitant ainsi aux conservateurs du patrimoine comme aux soldats de se rendre dans des endroits où ils risqueraient leurs vies. Plus précisément, au lieu de prendre les mesures d'un bâtiment directement sur celui-ci, plusieurs photographies (voire même, dans certains cas, une seule) prises de différents points de vue choisis selon des critères géométriques (comme l'angle de l'intersection entre deux lignes de vue

ou des critères optiques comme la focale de l'appareil utilisé) permettent la reconstitution de l'objet en trois dimensions. En 1868, trois ans avant la création de l'État allemand et l'intégration de la Sarre dans celui-ci, l'armée prussienne entreprend le relevé de la forteresse de Saarlouis construite par Vauban en mettant en pratique la méthode photogrammétrique de Meydenbauer¹⁰. Mais la méthode, employée généralement en temps de paix dans un but de conservation et de mémoire, s'avère ambiguë en temps de guerre lorsqu'elle est utilisée dans un objectif de destruction, en l'appliquant par exemple à la photographie aérienne permettant de cartographier le territoire ennemi et d'y inscrire les monuments à détruire. Dans un registre plus abstrait, on peut voir dans la représentation fragmentaire de l'objet photographié – par ailleurs inhérente au médium – l'anticipation de sa fragmentation par des opérations de guerre¹¹. Lorsqu'un territoire est annexé, comme c'est le cas d'une partie de la Hesse en 1870 ou encore de l'Alsace-Lorraine en 1871, le nouveau pouvoir procède à l'inventorisation photographique de ses monuments¹². Ainsi, en constituant des archives photographiques du patrimoine artistique annexé, les auteurs se réservent non seulement le privilège de son interprétation exclusive, mais s'approprient également l'histoire du territoire en question à travers ses monuments et ses œuvres d'art.

Les missions photographiques en 1914-1918

La Première Guerre mondiale est considérée comme la première guerre dont la mémoire est visuelle, ceci en raison de l'utilisation massive par les belligérants de la photographie comme moyen stratégique¹³. C'est aussi la première fois que le patrimoine artistique devient un enjeu dans ce qui est généralement appelé « guerre de culture ». L'Allemagne, dont l'image est ternie par les « atrocités culturelles » commises par elle (destruction de la bibliothèque de l'Université de Louvain, bombardement de la cathédrale de Reims, etc.), a bien du mal à démontrer qu'elle est « le pays de la conservation des monuments par excellence » (*das Land der Denkmalpflege*). Les missions ou plutôt « campagnes » photographiques, pour employer un terme militaire également courant en allemand (*Fotokampagnen*) rendant compte de l'état du patrimoine artistique de l'ennemi sont alors nombreuses et leurs objectifs divers. L'analyse des trois exemples choisis peut apporter des éclaircissements sur les principaux types d'utilisation de la photographie de monuments et d'œuvres d'art sur le front ou à l'arrière.

1° - Une mission dans le cadre du *Kunstschutz* en Belgique

En octobre 1914, lorsque les autorités allemandes décident d'envoyer un conservateur du patrimoine en Belgique pour répondre aux accusations de vandalisme, celui-ci, Otto von Falke, directeur du musée des arts appliqués à Berlin, est accompagné lors de ses visites par un photographe et juriste du nom de Martin. Afin d'apporter la preuve que les villes belges sont peu endommagées malgré quelques destructions déplorables, la voix d'un expert doit être

appuyée par des documents photographiques considérés comme “preuves irréfutables” d’une réalité que l’on croit déformée par la propagande de l’ennemi¹⁴. « Rassembler des prises de vue authentiques de bâtiments, de monuments, de tableaux, de sculptures etc., importants pour l’histoire de l’art¹⁵ », telle est le but officiel de la mission confiée à Martin par la société berlinoise *Rotophot*, principale agence de reproduction photographique, en collaboration avec le ministère prussien de l’Instruction publique. Mais selon ses rapports – les clichés n’ont pas été retrouvés – c’est selon l’angle le plus avantageux qu’il prend en photo les monuments, celui qui met en avant le côté intact, comme par exemple à Louvain où il effectue des prises de vue de l’hôtel de ville, en grande partie intact, des quartiers peu touchés, de l’intérieur de la collégiale Saint-Pierre (fig. 1). L’extérieur, par contre, n’a pas été fixé sur la plaque, la toiture étant détruite par le feu¹⁶. Afin de permettre une comparaison avec l’état d’avant la guerre, il joint à ses envois des cartes postales existantes. À Anvers le 15 octobre 1914, il ne se contente pas de fixer les seuls monuments artistiques, mais également « des bâtiments, dont on avait annoncé la destruction (gare centrale, Athénée), ainsi que d’autres édifices ou rues [...] qui nous permettent de contredire chaque fausse déclaration du camp ennemi à ce sujet¹⁷ ». Le véritable but de l’opération n’est donc pas tant de photographier le patrimoine artistique belge dans un souci de protection, mais de fournir aux autorités allemandes des photos et des renseignements sur la situation en Belgique, y compris celle des monuments, dans le but de contredire les accusations de la presse alliée. Dès l’automne 1914, la photographie de monuments sous couvert de sa prétendue « authenticité » sert donc à des fins de propagande dans le cadre d’une initiative semi-officielle.

2° - Des missions individuelles en France et en Belgique

En décembre 1914, Johann Baptist Keune (1858-1937), archéologue et conservateur du musée municipal de Metz depuis 1896, est nommé responsable du Service de protection des œuvres d’art et des biens culturels par le gouvernement de Metz (commandement de la région fortifiée), dans un large territoire débordant la frontière mosellane jusqu’en Meurthe-et-Moselle et en Meuse, à l’arrière du front¹⁸. Lors de ses voyages, il procède à l’élaboration d’une documentation photographique systématique, menée avec rigueur selon des méthodes scientifiques, des principaux monuments et œuvres d’art (endommagés ou intacts) ainsi que de ses propres mesures de protection. Mais la collection « KM » (*Kriegsmuseum*) riche de 650 négatifs et tirages¹⁹, la plupart effectués par un photographe anonyme accompagnant Keune lors de ses tournées, est composée de deux tiers de clichés de la vie militaire et civile dans ce territoire entre « front et frontière ». Il ne s’agit donc pas exclusivement d’une opération d’inventorisation photographique du patrimoine artistique, mais celle-ci est incorporée dans un ensemble de prises de vue à la fois plus diversifié et plus subjectif. Indéniablement, certaines photographies ont été prises dans un but autre que la constitution d’une mémoire visuelle du patrimoine



Fig. 1 - Église Saint-Pierre de Louvain (nef latérale gauche), vers 1918, photographie allemande prise dans le cadre de l'inventaire photographique du patrimoine, avec traces de dommages (KIK-IRPA).

artistique meusien : lorsqu'il s'agit de monuments encore intacts, on peut penser que Keune envisage d'utiliser le cliché afin de « prévenir de tout reproche de vandalisme pour le secteur dont il avait la charge, voire à renverser l'argument²⁰ ». Certaines images ont en effet servi d'illustration à des documents de propagande ou ont été exposées en 1917 dans une salle consacrée aux mesures

de conservation du patrimoine lors de l'exposition de guerre de Metz, intitulée *Kriegsmuseum* (fig. 2).

Georg Weise (1888-1978), archéologue et historien d'art, professeur à l'Université de Tübingen à partir de 1921, est mobilisé en août puis blessé en novembre 1914. Avant d'être nommé « conseiller du patrimoine artistique » (*Kunstsachverständiger*) de la VII^e armée durant l'été 1917, il retourne en 1916 à l'arrière du front pour y effectuer des recherches et des fouilles dont les résultats sont publiés pendant et après la guerre²¹.

C'est très probablement Weise qui procède à l'inventaire des monuments artistiques du secteur de la VII^e armée, entre Saint-Quentin, Noyon, Soissons, jusqu'à la frontière belge, dans le cadre d'une mission d'inspection financée par la Société scientifique (*Wissenschaftliche Gesellschaft*) de Strasbourg et la Société royale de soutien aux sciences du Wurtemberg (*Königlich Württembergische Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften*)²². Selon une source d'époque, le résultat de son enquête aurait été déposé à la bibliothèque de Strasbourg, y compris un album de clichés photographiques²³. Weise aurait effectué environ 2000 prises de vues, le plus souvent des églises romanes et gothiques menacées de destruction par les opérations de guerre. L'inventorisation de ce patrimoine est menée dans un but scientifique et destinée à compléter les ouvrages français, jugés incomplets et manquant de rigueur scientifique. La fonction conservatrice des prises de vue, par la fixation de l'état du bâtiment, joue un rôle important. Car la perspective d'une destruction ou d'une dégradation, plus que probable dans ce secteur particulièrement exposé, modifie le caractère du



Fig. 2 - Musée de guerre à Metz, 1917. Salle consacrée au service de protection des œuvres d'art du conservateur Keune. (Musées de Metz Métropole La Cour d'or, fonds KM 614, cliché Jean Munin).

document photographique : d'un simple enregistrement de la réalité, elle accèdera par la suite au rang d'unique témoin d'un état passé et irrévocable.

Si cet inventaire n'a pas été retrouvé, les archives de l'université de Tübingen possèdent au sein du fonds Weise une collection de cartes postales représentant des monuments sur le front dans les différents stades de destruction. L'historien d'art avait en effet demandé à son entourage de lui envoyer des cartes postales afin de compléter sa collection iconographique²⁴. Même si nous manquons d'informations et de sources sur cette campagne, et qu'elle a été menée par un individu seul, on peut la rapprocher de la campagne d'inventorisation en Belgique, la plus vaste et la plus systématique.

3° - L'inventaire photographique du patrimoine culturel belge

Richard Hamann (1879-1961), professeur d'histoire de l'art à l'Université de Marburg et fondateur des archives photographiques *Foto Marburg*, est l'un des pionniers de la documentation photographique comme outil de l'histoire de l'art. Dans l'avant-guerre, il avait entrepris une campagne de prise de vue en France pour le compte de Franz Stoedtner, qui était son maître en matière de technique photographique. C'est Hamann qui aurait insufflé l'idée d'une campagne photographique en Belgique occupée à Paul Clemen, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bonn et conservateur du patrimoine de la Rhénanie²⁵. Dès 1915, un certain nombre d'historiens d'art allemands séjournent en Belgique occupée et à peu d'exceptions près, ils profitent de la « faveur de la situation » (*die Gunst der Stunde*) pour faire des recherches sur différents aspects du patrimoine artistique belge. L'inexistence d'un inventaire systématique et homogène du patrimoine artistique belge est l'argument justifiant la mise en œuvre d'un véritable projet d'inventorisation photographique, dirigé par la *Kommission für die photographische Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler* (commission pour l'inventorisation photographique des monuments belges) présidée par Paul Clemen. Couvrant l'intégralité du territoire occupé, l'entreprise suit le modèle de l'inventaire des provinces rhénanes commencé par le même Clemen en 1891²⁶. Financés d'abord par un mécène privé, les travaux bénéficient après l'intervention favorable de l'Empereur Guillaume II d'une subvention de 35000 marks imputés directement sur la caisse générale de l'État de Prusse. Entre l'été 1917 et l'automne 1918, des équipes composées d'historiens de l'art, de conservateurs de monuments, d'architectes et de photographes effectuent plus de 10000 photos. Les objets à photographier sont choisis selon un programme topographique ainsi qu'en fonction de l'orientation des projets scientifiques menés par les différents chercheurs dont certains s'inscrivent dans le courant de la « géographie artistique » (*Kunstgeographie*) naissante, visant à prouver la prédominance de l'influence sur l'art belge des évolutions artistiques venant des provinces germaniques au détriment de celles arrivant de l'ouest, en l'occurrence de la France.

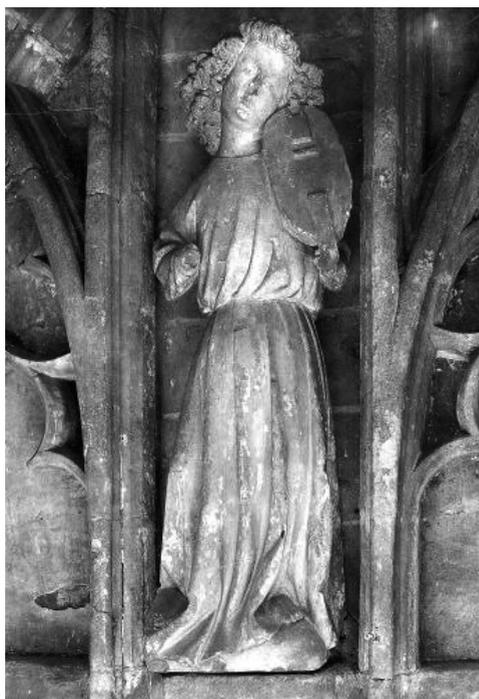
À mi-chemin entre histoire de l'art et politique, le projet est présenté comme une mesure de conservation par les autorités d'occupation. Il témoigne de la

volonté de « saisir » les richesses culturelles de la Belgique, futur pays vassal, sans heurter d'une façon brutale ses sensibilités – comme cela aurait été le cas d'une campagne de spoliation pure et simple. Néanmoins, la prise de vue est ressentie par l'occupé, propriétaire de l'objet photographié, comme une substitution à la prise réelle de celui-ci qui est « déplacé » de son contexte par l'occupant et transféré vers un support visuel pour ensuite être ramené « chez soi ». En outre, photographier les détails architecturaux d'un monument peu visibles à l'œil nu et que personne n'a réellement vu de près signifie non seulement les « posséder », mais aussi détenir le droit exclusif de leur interprétation et de leur classification en vue de leur inscription dans sa propre écriture de l'histoire de l'art. De plus, cette appropriation symbolique de l'objet s'accompagne d'une appropriation réelle des droits d'exploitation et d'utilisation de son image photographique par l'occupant.

Mais l'inventaire suscite aussi l'envie des Belges qui réclament dès janvier 1918 la récupération des plaques considérées comme propriété nationale. Or, le statut juridique flou de ces photographies ne permet ni leur « restitution » en vertu des clauses du Traité de paix, ni leur saisie dans la Rhénanie sous occupation des troupes alliées. Après la publication en 1923 de l'ouvrage de référence *Belgische Kunstdenkmäler*, largement illustré de clichés pris dans le cadre de l'inventaire (il y a plus de pages d'illustrations que de texte), se pose le problème de la conservation et de l'exploitation des plaques et des clichés. Le projet de centraliser l'inventaire à l'Institut royal prussien de photogrammétrie ayant été abandonné probablement pour des raisons pécuniaires, la ville de Bruxelles est considérée comme l'endroit le plus approprié. Grâce à la médiation d'anciens occupants comme l'archéologue Gerhard Bersu, le directeur des Musées royaux du Cinquantenaire Jean Capart acquiert en 1927 ce fonds photographique riche de quelque dix mille négatifs sur verre et du même nombre de tirages pour la somme de 140000 marks-or, provenant vraisemblablement de comptes bloqués de l'ancien Gouvernement général allemand d'occupation.

Les intérêts annuels de la somme déposée sur un compte bancaire vont servir par la suite à financer des projets de recherche en histoire de l'art ayant trait à l'art des régions occidentales allemandes et ses liens avec les productions artistiques des régions limitrophes en France, Belgique, Pays-Bas et Suisse. De cette manière certes indirecte, le « Fonds pour le soutien de l'étude de l'art dans les zones frontalières entre l'Allemagne et l'Europe de l'Ouest » a favorisé l'émergence de la *Westforschung* dans le domaine de l'histoire de l'art²⁷.

Si la mise en service de la photographie de monuments et d'œuvres d'art pour l'effort de guerre émerge comme une évidence de ces différents exemples, on peut néanmoins distinguer plusieurs objectifs : la production de documents de contre-propagande (Martin), la création d'une documentation des dommages pour une justification ultérieure (Keune, Weise), l'enregistrement de l'état d'un monument en vue de son étude et de sa reconstruction (Keune,



Weise, Hamann), la constitution d'archives photographiques comme outil de l'histoire de l'art (Hamann) et l'élaboration d'un inventaire monumental aussi complet que possible d'un territoire à annexer (Clemen), les deux derniers constituant un corpus susceptible de générer des interprétations idéologiques afin de justifier « scientifiquement » la mainmise totale sur ce même territoire.

Fig. 3 - Église Saint-Martin à Halle, ange du tympan, vers 1918. Détail architectural pris dans le cadre de l'inventaire photographique du patrimoine pris par Richard Hamann (KIK-IRPA).

Notes

1. Cette communication s'appuie sur des travaux antérieurs, notamment « Inventorier pour mieux contrôler ? L'inventaire photographique allemand du patrimoine culturel belge entre recherche historique et politique d'occupation », in Serge JAUMAIN (dir.), *Une guerre totale ? La Belgique dans la Première Guerre mondiale. Nouvelles tendances de la recherche historique, Études sur la Première Guerre mondiale/Studie over de Eerste Wereldoorlog*, 11, Archives Générales du Royaume, Bruxelles, 2004, p. 283-300 ; « Photographier l'art de l'ennemi : les inventaires photographiques allemands en Belgique, 1917-18 et 1940-44 », in *Citygraphy*, 1, Bruxelles, 2006, p. 53-65 ; *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en France et Belgique occupées, 1914-1918*, Bruxelles, 2006, p. 76-78 ; 174-195 ; 244-246 ; 257-258.
2. Cf. Herta WOLF, « Das Denkmälerarchiv Fotografie », in *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2002, p. 349-375, ici p. 352.
3. Michel FRIZOT, « Un dessin automatique. La vérité du calotype », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 59-82, ici p. 66.
4. En 1895, l'historien d'art et photographe Franz Stoedtner (1870-1944) fonda à Berlin des archives photographiques à but scientifique et commercial, *l'Institut für wissenschaftliche Projektion* (Institut pour la projection scientifique) qui deviendra plus tard *Lichtbildverlag Dr Franz Stoedtner*, voir KLEMM Heinz, « 45 Jahre deutsche Lichtbildarbeit. Zum 70. Geburtstag Dr Franz Stoedtners. Berlin 1940 », in *Katalog Dr Stoedtner. Kunstdias. Baukunst. Plastik. Malerei. Grafik. Kunsthandwerk*, Düsseldorf, [sans date].
5. Cf. Annette TIETENBERG, « Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste ? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit », in *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument : Festschrift für Hans-Ernst Mittig*, Munich, Klinckschardt et Biermann, 1999, p. 62 sq., ici p. 63-65.
6. *Ibidem*, p. 74.

7. À commencer par la guerre de Crimée de 1854-1856. À ce sujet, voir Ulrich KELLER, *The Ultimate Spectacle. A Visual Story of the Crimean War*, Amsterdam 2001.
8. Voir Angela MATYSSEK, « Handarbeit » und « Kopfarbeit ». *Kunstgeschichte als fotografische Praxis bei Richard Hamann und Foto Marburg*, mémoire de thèse (non-publiée), Université Humboldt, Berlin, 2006, p. 194 sq. Sa publication est prévue pour novembre 2008: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis*, Berlin, 2008, (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 7). Je cite d'après le mémoire de thèse que l'auteur a eu la gentillesse de me communiquer.
9. Albrecht Meydenbauer (1834-1921) inventa le relevé photogrammétrique appliqué à l'architecture et fonda en 1885 l'Institut royal prussien de photogrammétrie (*Königlich Preußische Meßbildanstalt*) à Berlin. Sur Meydenbauer, voir Rudolf MEYER (dir.), *Albrecht Meydenbauer. Baukunst in historischen Fotografien*, Leipzig, 1985. Son confrère français Aimé Laussedat (1819-1904), à la même époque inventeur du relevé topographique par une méthode similaire appelée « métrophotographie », eut moins de succès, l'État français refusant la création d'un institut comparable. Sur la photogrammétrie en tant que technique voir: Karl REGENSBURGER, *Photogrammetrie. Anwendungen in Wissenschaft und Technik*, Berlin, 1990; Maurice CARBONNELL, *Photogrammétrie appliquée aux relevés des monuments et des centres historiques (Photogrammetry applied to surveys of monuments and historic centres)*, Rome, ICCROM, 1989. Voir aussi le cours de l'INSA de Strasbourg disponible sur Internet à l'adresse <http://photogeo.insa-strasbourg.fr/cours/photo1.html> (dernière visite: 05.11.2008).
10. Voir MATYSSEK, *op.cit.*, p. 194-195.
11. *Ibidem*.
12. Franz Xaver KRAUS, *Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen*, (5 tomes), 1876-1892, voir MATYSSEK, p. 221.
13. Voir les nombreuses publications d'Anton Holzer sur la question (par exemple *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg, 2003).
14. Voir Laurent GERVEREAU, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 85 sq. Le topos de la manipulation des images par l'ennemi était en effet récurrent pendant la Première Guerre mondiale, alors que le nombre de « fausses images » ou d'images truquées était vraisemblablement moins important que l'on ne croyait à l'époque. Pour dénoncer les pratiques des ennemis, certains auteurs comme Ferdinand Avenarius ont analysé de manière étonnante les mécanismes de manipulation de l'image (*Das Bild als Verleumder. Beispiele und Bemerkungen zur Technik der Völkerverhetzung*), [sans date (1914-18) ni lieu].
15. Rotophot (Hans Kraemer) à Schmidt-Ott, le 1^{er} octobre 1914 (Geheimes Staatsarchiv – Preussischer Kulturbesitz à Berlin, papiers Schmidt-Ott, Rep. 92, B LXXXII). Rotophot, détentrice des droits de reproduction, entendait utiliser ou diffuser les clichés, sans toutefois faire des bénéfices, les gains devant servir à payer les frais de la mission. Après le contrôle effectué par l'état-major de l'armée, le ministère pouvait également en disposer à son gré. Voir aussi Christina KOTT, « Préserver l'art de l'ennemi? », *op.cit.*, p. 76-78.
16. Voir listes et rapports confidentiels de Martin: Annexe au 3^e rapport, Löwen (Louvain), liste des prises de vue, datées du 17, 18, et 19 octobre 1914 (*ibidem*).
17. Voir 1^{er} rapport, 2^e feuillet, 16. 10. 1914 (*ibidem*).
18. Voir la contribution de Isabelle BARDIES, « Le Professor Keune. Conservateur allemand dans la guerre », in *De la frontière au front. Un point de vue allemand. Campagnes photographiques 1914/1917*, catalogue de l'exposition organisée aux Musées de la Cour d'Or, Metz, 2003, p. 15 sq. Voir aussi Christina KOTT, « Préserver l'art de l'ennemi? », *op.cit.*, p. 244 sq.
19. Voir le répertoire complet dans: *De la frontière au front, Op.cit.*
20. *Ibidem*, p. 19.
21. Georg WEISE, *Quierzy an der Oise, die Pfalz der merowingischen und karolingischen Könige*, Bruxelles, 1916; *Zwei fränkische Königspfalzen. Bericht über die an den Pfalzen zu Quierzy und Samoussy vorgenommenen Grabungen*, Tübingen, A. Fischer, 1923. Voir aussi Christina KOTT, « Préserver l'art de l'ennemi? », *op.cit.*, p. 258-260.
22. Paul CLEMEN, « Baudenkmäler auf dem französischen Kriegsschauplatz », in *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung und Erforschung, in Verbindung mit Gerhard Bersu et alii. : Le front occidental (Die Westfront)*, Leipzig, Seemann, 1919 (2 tomes), p. 36-74, ici p. 70.
23. « Denkmälerinventarisierung des Aisnedepartements durch einen deutschen Offizier », in *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, n° 20, 20 janvier 1917.

24. Ulrich HAGELE, *Konvolut von rund 100 Feldpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg aus der Graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen (Sammlung Weise)*, 5-feldpostkarten_GeorgWeise.pdf, disponible à l'URL www.unicoaching.de/download/5-feldpostkarten.pdf.
25. Voir MATYSSEK, *op.cit.*, p. 204.
26. Paul CLEMEN (ed.), *Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, t. 1, vol. 1, Düsseldorf 1891. Cet inventaire, terminé en 1945, est devenu un modèle de référence en raison de son caractère scientifique.
27. En 1940, Paul Coremans, chef du Service de la documentation belge, est chargé par les autorités belges de reprendre la campagne photographique là où les Allemands l'ont interrompue en 1917-1918. Richard Hamann est cette fois-ci à la tête de la campagne menée en France avec Graf Wolff Metternich et Alfred Stange. En Belgique occupée, l'inventaire n'est que partiellement poursuivi par l'occupant, mais des témoignages portent à croire qu'il y a eu une sorte de coopération entre Hamann et le Service belge lequel met à sa disposition deux photographes qui seront formés à la méthode Hamann. Voir Christina КОТТ, « Photographier l'art de l'ennemi », *op.cit.*

Émilie Gaillard

La photographie alliée et ennemie de la Première Guerre mondiale dans le Nord-Pas-de-Calais

La production photographique pendant la Première Guerre mondiale est considérable. Dans la région qui nous occupe, le Nord-Pas-de-Calais, la production est en outre extrêmement diversifiée. En effet, les soldats venaient d'horizons différents et vivaient tous la même guerre. Ils essayaient donc de transmettre ce dont ils étaient les témoins à travers la photographie. La façon de percevoir ce conflit était-elle la même pour tous les belligérants? Peut-on dire qu'il y a un souci d'esthétisme dans les clichés réalisés ou est-ce un souci documentaire? À travers les images photographiques allemandes et alliées, il sera intéressant d'étudier les divergences ou les convergences du point de vue des photographes, en s'appuyant sur les thèmes connus dans le Nord-Pas-de-Calais, et dans la région de l'Yser.

La représentation de la zone occupée

Le département du Nord était presque entièrement occupé par l'ennemi, tandis que le front passait à travers l'Artois. Ces situations ont pour conséquence d'importantes destructions aux alentours du front. En effet, dans l'Artois les villes et les villages étaient méconnaissables, et plusieurs villages ont été rayés de la carte. En revanche, la région du Nord ne connaît pas autant de destructions « quasi totales ». L'ensemble de cette zone occupée est alors régi par la Kommandantur, qui s'installe dans chaque ville. Les écriteaux de la ville sont transformés pour accueillir la langue allemande. La Grande Guerre a donc détruit un capital civil, industriel et historique de façon volontaire ou involontaire.

La zone occupée est représentée différemment de la zone du front. En effet, dans la zone occupée, les soldats alliés ne pouvaient pas accéder librement et donc ne pouvaient pas prendre de clichés. En revanche, les soldats alliés et ennemis étaient tous présents dans la zone du front. Comment les ennemis et les alliés représentent-ils la zone occupée? En zone occupée, il est évident que l'on retrouve plus abondamment des photographies prises par les Allemands. L'ennemi se penche alors sur le patrimoine qui l'entoure. Les thèmes sont récurrents, on retrouve les soldats représentés lors de leurs exercices quotidiens dans les rues de la ville occupée, lors de travaux aux champs ou d'exploitation, ou défilant sur les grand'places. Dans l'ensemble, les photographies allemandes servent à la propagande. Les ennemis cherchent alors à illustrer le fait qu'ils ne sont pas responsables des dégâts des alentours. On les retrouve aussi très souvent s'intéresser à la culture française, en récoltant les œuvres d'art, afin de les protéger d'éventuels anéantissements.

En ce qui concerne la propagande, celle-ci est accrue dans la zone occupée. Les villes occupées ne recevaient plus aucune nouvelle de la zone libre. Les Allemands publiaient leurs propres journaux en plusieurs langues. Ces publi-



Fig. 1 - Léonce Vanneufville (1855-1938, pharmacien rue Saint-Jacques à Tourcoing), *Tourcoing, l'armée allemande sur la Grand'Place*. Plaque de verre. Tourcoing, archives municipales. [Fi, guerre 1914-1918]

cations montrent des ennemis s'intégrant à la population occupée, et acceptés par elle. Alors qu'en réalité, celle-ci était contrainte à des travaux forcés, et que les jeunes hommes en pleine forme étaient réquisitionnés afin de servir l'armée allemande.

En parallèle des documents photographiques pris par les Allemands, les fonds photographiques concernant la région possèdent très peu de clichés français pris dans les villes occupées par l'ennemi, à quelques exceptions près, tel le fond Édouard Baron (Photothèque Augustin Boutique, Douai). Certains clichés sont alors significatifs de la population habitant en pays occupé (fig. 1). En effet, sur le cliché de Léonce Vanneufville (1855-1938), qui était pharmacien rue Saint-Jacques à Tourcoing, le photographe est ici un amateur très peu qualifié. La photographie semble être prise à l'abri des regards, à travers une fenêtre du premier étage. Les figures défilantes sont assez floues, et les maisons semblent trop exposées à la lumière. Ce cliché résume par conséquent la vie de la population en zone occupée.

La représentation du front

1° - La création de l'appareil de poche

La photographie instantanée va changer le cours de l'histoire de la photographie. En effet, Georges Eastman, fabricant de plaques sèches aux États-Unis, cherche à simplifier les opérations. En 1888, il fabrique un appareil, simple boîte de petites dimensions¹. Cet appareil se déclenche en appuyant simplement sur un bouton et il fonctionne au 1/20 de seconde. Cet appareil est léger et équipé d'une pellicule au gélatino-bromure d'argent assez sensible pour réaliser des instantanés. Celui-ci est baptisé « Kodak », et est vendu avec un rouleau de pellicule de 100 vues². L'appareil doit être retourné tout entier à l'usine, afin que le film y soit développé. Ce processus est suivi du slogan « Appuyez sur



Fig. 2 - Australian Official Photograph, *An Australian obtaining an « iced » drink under a frozen tank.* January. 1917. BDIC.

le bouton, nous faisons le reste ». Ainsi la photographie s'offre à tout le monde, la distance en est donc réduite avec les photographes professionnels. Cependant les capacités de cet appareil sont encore restreintes en cette fin de siècle. En effet, il n'est possible de réaliser les prises de vue qu'en plein air, les agrandissements ne sont pas toujours possibles ou pas de bonne

qualité, et la distance minimale encore importante.

Beaucoup de soldats partiront avec un appareil en poche, petits appareils à soufflet, ou autre Vérascope qui permettent la prise de vue en relief stéréoscopique, à la mode en ce début de siècle, des folding à chambre pliante à soufflets comme les Français Foldex et Bloc-Notes de Gaumont, l'américain Vest Pocket Kodak ou l'allemand Voigtländer Alpin 9 x 12, bravant ainsi l'interdiction d'emporter un appareil sur le front³. Ainsi au début du siècle, le reportage photographique de la guerre devint simple. Le thème nouveau du combat n'est possible que grâce à la présence des appareils sur le champ de bataille. Les images photographiques se font scène historique. La photographie en devient alors plus authentique, en témoignant de la réalité.

Les fonds officiels conservent les photographies prises par des photographes missionnés par l'armée, mais une part plus importante concerne l'œuvre de photographes amateurs, soldats et officiers, qui tout au long du conflit, ont souhaité fixer le témoignage de ce qu'ils vivaient. Les études établies sur les photographies conservées sur la Première Guerre mondiale, concluent que les prises de vues sont généralement le fait d'officiers plutôt que de simples soldats, d'hommes des villes habitués aux images, plutôt que des paysans, moins préoccupés de garder un témoignage visuel de cet épisode de leur vie⁴.

2°- Les thèmes représentés

Dans les fonds étudiés, le thème le plus récurrent en ce qui concerne la photographie prise dans notre région est celui des ruines. Mais il ne faut pas oublier que la vie quotidienne sur le front et dans les tranchées occupe une place presque équivalente. Dans l'ensemble les thèmes sont identiques d'une institution à une autre, ce qui offre un panel diversifié de la pratique photographique pendant le premier conflit mondial.

Au front les soldats étaient souvent las d'attendre. En effet, le temps entre les combats était plus long que les combats eux-mêmes. Même si le soldat n'avait pas le droit d'emporter avec lui un appareil photo, grâce aux milliers de clichés conservés, on sait que beaucoup d'entre eux bravaient l'interdit. Ainsi, pendant ces longs moments, les moyens de « tuer » le temps étaient peu nombreux. On jouait



Fig. 3 - Cliché British Official Photography (C. 1552), *Près de l'Hôtel de Ville: ruines; au fond, le Beffroi, avril 1915.* Musée d'Histoire contemporaine – BDIC.

aux cartes, on faisait sa correspondance, on faisait des croquis dans un petit carnet, on faisait sa toilette (quand cela bien entendu était possible), on lavait son linge. Même si l'ennemi reste présent (on garde l'œil ouvert au-dessus du parapet), on a très peu de clichés qui montrent des montées au combat. Le combat, lui-même, ne peut être que suggéré. Tous ces photographes essaient de montrer une vision intimiste de la guerre. Ils choisissent d'évoquer la guerre plutôt que de la montrer, de suggérer plutôt que de décrire. En tentant de faire partager une émotion, ils rapprochent le spectateur de ce qu'ils ont vécu, de la façon dont ils l'ont ressenti.

Cependant peu de photographies figurent la mort. Bien entendu, on retrouve beaucoup de clichés concernant les cimetières. Mais même si la mort est représentée, on la voit de loin ou alors c'est un ennemi. En effet, la mort d'un camarade est respectée, celle-ci est donc censurée par la décence et le sentiment patriotique. Car même si on a l'habitude de photographier les défunts sur leur lit de mort et ça jusque 1950, on se refuse « à violer le plus intime de l'homme⁵ » qui est la mort elle-même. On retrouve donc plutôt des images de blessés.

Le soldat essaie de témoigner de cette guerre. Soit il fixe avec son appareil, l'attente, le camarade, les activités dans les tranchées en essayant de montrer une guerre joyeuse, sans que ce soit possible d'oublier complètement le cadre dans lequel se déroule la scène. Si le sourire se lit sur les visages, la douleur y est pourtant visible. Ils montrent tous une guerre devenue terriblement inhumaine, industrielle et immobile. La violence de l'affrontement les a terriblement marqués : destruction du patrimoine architectural et historique, anéantissement



Fig. 4 - Robert Anthony, *De Grote Markt met het silhouet van de verwoeste Lakenhallen en de Sint-Maartenskerk*, 21 janvier 1919 (source: Jan DEWILDE, *Le Crépuscule des Dieux à Ypres. Ypres vue par les photographes Léontine, Maurice et Robert Anthony (1893-1930)*, Gand, Madoc, 2007).

sement du cadre de vie, villes et villages dévastés, paysages apocalyptiques.

En étudiant l'ensemble des fonds, on peut remarquer qu'en ce qui concerne les clichés français et belges, la représentation de la ruine est massivement présente. Quoi de plus normal puisqu'on se bat sur le territoire des deux pays. En revanche, les clichés anglais, canadiens et australiens, s'attachent vraisemblablement à faire transparaître le misérable sort des hommes. Une vision plus dramatique en ressort. À l'aide d'un cadrage soigné et d'une lumière parfaite, le photographe tente de montrer une ruine « artistique », qui se rapproche des paysages pictorialistes. Ils essaient de traduire une forte émotion en introduisant un élément, qui devient la clé de lecture de l'image.

Plusieurs très belles vues de l'hôtel de ville d'Arras illustrent ce propos. Parmi celles-ci, un cliché du British Official Photographer est remarquable. Cette photographie intitulée *Près de l'Hôtel de Ville: ruines; au fond, le Beffroi*, datant d'avril 1915, est conservée à la BDIC (fig. 3). Elle présente, en son centre, un portail, seul survivant d'une maison. Au milieu de celui-ci, se trouvent les ruines du Beffroi, comme si la porte nous était entrouverte afin d'admirer cet horrible spectacle. En plus de ce cadrage volontaire, le photographe a joué sur

l'éclairage, afin de baigner une partie de la porte dans l'ombre, en résulte ainsi un aspect d'autant plus dramatique.

Les vues de l'Hôtel de Ville et de son Beffroi d'Arras sont multiples et variées, tout comme les vues de la Halle aux Draps de Ypres (fig. 4). Ces ruines résultent ainsi d'une héroïsation pour défendre la ville. Le Beffroi reste debout pour les Artésiens, malgré sa destruction. Mais ces clichés peuvent également rappeler une ancienne mission, qui devait prendre en photographie les monuments détruits en vue d'une rénovation. Il s'agissait de la mission héliographique, commencée en 1851⁶. Ce principe de conservation des images du patrimoine français est donc à l'origine de la production photographique de masse de la Première Guerre mondiale. En effet, à travers les diverses vues de l'Hôtel de Ville et du Beffroi, il est possible de justifier la valeur d'une telle mission. Les photographes devaient alors prendre d'une manière précise le monument et penser à sa future reconstruction. La photographie montre donc une évolution de la destruction du bâtiment et indique en finalité qu'il est presque entièrement détruit.

La photographie prise dans le Nord-Pas-de-Calais est dans l'ensemble celle que l'on retrouve dans les autres régions du nord de la France pendant ce premier conflit mondial. L'œil du photographe est en général l'œil du soldat. Il témoigne alors de son vécu, et sur ce point tous les soldats se rejoignent, qu'ils soient britanniques, français, belges ou allemands. Ils tiennent à se souvenir des camarades qui ont vécu la même misère, mais ils sont souriants, jouent... peut-être vaut-il mieux se souvenir des « bonnes choses ».

En revanche, les images de ruines sont caractéristiques de la région et il est certainement possible de les différencier selon leur provenance. En effet, les soldats des différentes nations ne représentent pas la ruine de la même façon. D'aucuns essaient de montrer la barbarie des envahisseurs et de conserver un témoignage, tandis que d'autres essaient de faire transparaître une forte émotion, une vision totalement apocalyptique emplie de pathos.

Notes

1. Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 238. La simple boîte de Eastman est de dimensions réduites (16,5 / 9/8, 3 cm) munie d'un objectif simple ouvrant à *f* /9 et d'un obturateur qu'on arme en tirant sur une ficelle.
2. George EASTMAN, *The Kodak Primer*, cité par B. COE, *Le Premier Siècle de la photographie*, Paris, Filipacchi, 1976.
3. Thérèse BLONDET-BISCH, « Guerre et photographie », in François LAGRANGE, *Inventaire de la Grande Guerre*, Encyclopedia Universalis, 2005, p. 548-552.
4. Frédéric LACAILLE et Anthony PETITEAU, *Photographies de poilus. Soldats photographes au cœur de la Grande Guerre*, Paris, 2004, p. 9.
5. Thérèse BLONDET-BISCH, « Guerre et photographie », in François LAGRANGE, *Inventaire de la Grande Guerre*, Encyclopedia Universalis, 2005, p. 548-552.
6. Anne DE MONDENARD, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, 2002.

Thérèse Blondet-Bisch

Itinéraire photographique de Charles Gicquet de Preissac durant la Grande Guerre : traces dans le Pas-de-Calais

Si l'interdiction formelle de prendre des photographies de manière individuelle dans les territoires proches du front, au cours de ce conflit, est implicitement consignée dans les textes du Grand Quartier Général voire passible de sanctions en cas de violation aux règles, jamais auparavant on avait assisté à un phénomène d'une telle ampleur en matière de photographie¹. Ainsi, la pratique photographique, largement développée depuis quelques décennies, va engendrer un intérêt de plus en plus croissant : de multiples réclames attractives foisonnent dans toutes sortes de revues. Que ce soit avec des appareils de petits formats à soufflets tels les Français Gaumont Bloc-notes, Foldex 6 x 11 ou le fameux américain Kodak Vest Pocket et encore le Voigtländer Alpin 9 x 12 allemand, ils sont nombreux à partir équipés de ce matériel léger dans leur paquetage. En outre, certains chefs de bataillon, désirant conserver la mémoire de « leur régiment », ont autorisé – plus ou moins légalement – des soldats à la fixer sur la pellicule. Nombreux sont aussi ces mêmes soldats qui vont bricoler des laboratoires de fortune installés dans leurs cagnas ou leurs chambres afin de développer négatifs souples ou plaques de verre et réaliser des tirages papier, contacts directs des négatifs.

Ainsi, le cas de Charles Gicquet de Preissac n'est pas isolé et son regard permet d'en faire un exemple de photographe amateur averti. Toutefois, la nature singulière du « personnage » mais aussi son parcours photographique de cette si longue guerre, méritait une étude plus approfondie. En effet, lors de recherches sur la ville d'Arras, une image insolite a tout de suite attiré notre attention (fig. 1). La légende précise : « Arras. 1915. – PC du Gouverneur – Abri de bombardement. Chambre du Lt de Juigné, député de la Loire Inférieure, officier d'ordonnance du Général Gouverneur. » Nous sommes dans un sous-sol. Emmitoufflé, bras croisés sur le torse, allongé sur un lit en fer et couvert d'un épais édreton sur lequel est placé avec minutie un uniforme, un soldat fixe avec grand sérieux l'objectif du photographe. Sur la table de nuit, des livres, un pistolet et une lampe de chevet qui scintille complètent cet étrange spectacle. Accrochée au mur, une image pieuse. D'évidence, cette mise en scène au cadrage parfait ne laisse pas indifférent l'œil du spectateur d'une fin de ^{xx}e siècle saturée d'icônes en tout genre et incite à en connaître plus sur son auteur. Dans le même album, une série complète sur les ruines d'Arras démarre ce long fil d'Ariane. La suite des investigations relève du travail habituel d'un chercheur. Dans un premier temps, la démarche a été de consulter les archives militaires conservées au SHD (Service Historique de la Défense) au Château de Vincennes près de Paris. Grâce aux journaux de marche, nous avons pu suivre la progression de son régiment par lieux et dates. Ce qui nous a permis de localiser aisément ses différents lieux de passage. *In fine*, nous avons obtenu l'accès au dossier militaire de Charles de



Fig. 1 - Arras (Pas-de-Calais), 1915. – PC du Gouverneur – Abri de bombardement. Chambre du Lt de Juigné, député de la Loire inférieure, officier d'ordonnance du Général Gouverneur.

Preissac. Tous ces renseignements ainsi recueillis permirent d'extraire environ sept cents photographies de Preissac des cinq cent quarante albums Valois classés par départements des zones du conflit, conservés au Musée d'histoire contemporaine BDIC et provenant du Service photographique de l'armée (le SPA), créé le 6 mai 1915 par le gouvernement français afin, entre autre, de pallier à la carence manifeste d'images des premiers mois du conflit. Grâce à ces découvertes, il nous a été possible, et ce malgré l'insuffisance de données globales sur la vie de Preissac, de présenter en 1998 au Musée des Beaux-arts de Bernay (Eure) une centaine de ses photographies. Cette manifestation, *Un certain regard sur la Grande Guerre*, était inscrite dans le cadre du programme *L'Invitation au Musée* organisé par la Direction des Musées de France.

Suite à cette exposition, nous avons pu, enfin, prendre contact avec une partie des descendants de Charles de Preissac, assez surpris de l'intérêt que nous portions à leur aïeul. De ces échanges sortira une multitude d'indices passionnants et étonnants où il apparaîtra que Preissac avait conservé tous ses négatifs soigneusement emballés dans du papier à en-tête des Mutuelles du Mans ainsi qu'une importante série de tirages classés dans des dossiers de fabrication artisanale en toile beige, tous minutieusement légendés par lieux. La photographie collée au centre d'un carton de couleur bise est entourée d'une frise décorative patriotique. Un titre peint en rouge « *Campagne 1914-1918* » est inscrit au-dessus de chaque photographie. Un commentaire, assez précis rédigé sous l'image, complète l'ensemble. Dans un second temps, grâce à l'aide précieuse d'un de ses petits-fils, nous avons pu accéder à une partie

de la correspondance que Charles de Preissac entretenait avec sa mère et sa sœur entre le 31 juillet 1914 et le 31 juillet 1916. Existents aussi dans les archives familiales des dessins envoyés à ses cinq enfants: ils représentent des scènes patriotiques de guerre coloriées, bien souvent inspirées de cartes postales. Toutes ces informations croisées, nous ont permis d'appréhender avec plus de précision l'itinéraire photographique et la vie de Charles de Preissac.

Charles Gicquet de Preissac naît le 22 septembre 1876 à Aix-sur-Vienne dans le Limousin. Il se dirige vers une profession semi-libérale, celle d'agent d'assurances à la compagnie des Mutuelles du Mans de Morlaix (Finistère) près de sa résidence de Kerprigent qui abrite toute sa famille. Au moment de la déclaration de guerre, Charles de Preissac a 37 ans, il est marié depuis 1902 avec Thérèse de Flotte. Ils ont cinq enfants, trois garçons et deux filles, alors âgés de 11 à 6 ans. Son parcours *guerrier* est parfaitement révélateur: après avoir accompli deux années de service militaire au régiment de Dragons de Dinan en Bretagne d'où il sort nommé maréchal des logis dans l'armée de réserve, il est mobilisé et engagé dans l'armée territoriale. Dès le début de la guerre, il est adjoint à un chef de bataillon, et participe aux combats sur l'Ancre en Picardie. Une chute violente de son cheval, alors qu'il est un cavalier émérite, lui cause une blessure grave au genou, qui le contraint à cesser pour un temps la guerre. Il doit être évacué à l'hôpital temporaire de Guingamp. Cet accident lui vaut une citation à l'ordre du régiment: « Il a entraîné une partie de la ligne de tirailleurs... a été blessé en ramenant une partie de la ligne qui fléchissait. »

Il est alors promu adjudant puis sous-lieutenant le 30 septembre 1914. Pendant sa convalescence, il reprend du service actif au 3^e Dragons de Nantes. Le 25 décembre de la même année, sur sa demande, il repart au front. Lieutenant deux ans plus tard, il participe à la retraite de Belgique. Jusqu'à la fin de la guerre, il est au service des tranchées en Artois, dans la Woëvre et dans le secteur de Lunéville et Nancy. Il effectue quatre stages d'escadrille aérienne d'une semaine chacun en 1917 en Lorraine. Il suit des cours d'observation et de signalisation à l'issue desquels il est nommé officier d'antenne. Puis, remplissant les fonctions d'officier-interprète, d'antenne et de renseignements, il est détaché six semaines durant l'hiver 1918 à Lunéville afin de veiller au déplacement des troupes américaines. Le 27 septembre 1918, il est mis à disposition du SPCG (Service photographique et cinématographique de la Guerre) durant vingt jours afin de commenter les trois mille photographies données à l'État. C'est sans doute à cette époque qu'il fait réaliser les tirages conservés dans la famille. En novembre suivant, il exécute une mission ponctuelle auprès des troupes anglaises à Montreuil en Picardie. Démobilisé en janvier 1919, décoré de la Croix de guerre, il reçoit la distinction de la Légion d'honneur en 1920. Promu capitaine de réserve en 1927, il fait encore deux périodes d'instruction en 1929 et 1931. Il est définitivement rayé des cadres en 1934 et décède à Morlaix le 8 décembre 1945 à l'âge de 69 ans².

Un sentiment patriotique exacerbé se dégage très clairement de sa corres-

pondance affectueuse avec sa famille, quasi quotidienne (117 lettres et cartes militaires), où il vilipende les « boches », prône la victoire évidente de la France et s'inquiète du bien-être de sa famille. Conscience et sens du devoir à accomplir se distinguent aussi dans ses photographies dont il parle avec un intérêt avéré. Quelques extraits de ces lettres montrent à quel point cette guerre fut, comme pour bien d'autres, « sa guerre » mais surtout un engagement moral vis-à-vis de son pays.

3 août 1914:

«...Chacun fait son devoir et le fait gaiement : ni vantardise, ni faiblesse et en avant... Vive la France... »

29 décembre 1914:

«... Le canon tonne copieusement... Du reste nous avançons et hier on a pris 8 tranchées aux boches. »

1^{er} mars 1915, à propos de sa notation « flatteuse » de février 1915:

« Il n'y a aucun héroïsme à faire ce que je fais et j'aurais été le dernier des mufles si je n'avais pas agi dans le sens que tu connais. »

Tout au long de la guerre, qu'il accomplit dans son intégralité, il parle ainsi avec générosité et emphase, ponctuant d'anecdotes les éléments qu'il lui est possible de révéler sans que son courrier ne soit censuré par le service postal des armées.

En ce qui concerne sa pratique photographique, nous avons beaucoup appris dans ces échanges. Alors que dans nos recherches premières, il semblait que Preissac n'eût été qu'un photographe « durant la guerre » comme tant d'autres usant de ce médium tel un exutoire à cette vie hachée, il s'avéra que la photographie était pour lui une véritable manière de s'exprimer. Dès le début de sa correspondance, il quémande du papier photographique à sa mère et sa sœur,



Fig. 2 - Grosville (Pas-de-Calais), 1916. Cimetière militaire. Enterrement d'un chasseur à pied.

les encourage aussi à lui envoyer des photos d'elles. Il insiste pour savoir si ses photos sont bien arrivées ou si elles les ont vues dans telle ou telle revue : « Je ne sais quand les photos paraîtront dans *Le Miroir*, si tu les prends tu les reconnaîtras bien. » Il parle de sa collection de vues stéréoscopiques achetées ou réalisées : « Je t'enverrais un de ces jours une collection de stéréos que tu me conserveras » et raconte aussi sa déconvenue de n'avoir pu être photographié avec Foch, lui-même réalisant alors les prises de vue.

Mais, surtout, il souligne l'importance que la pratique photographique revêt pour lui : « J'ai certes plus peur de voir abîmer mon appareil photo ou ma collection de clichés qu'une personne qui il est vrai vaut moins que ma collection. Je n'en donne pas aux journaux ni n'en vends parce que j'ai promis de n'en rien faire et c'est pour cela que j'ai l'autorisation de photographier. Je vais faire une enquête pour savoir comment il se fait que des clichés ont pu paraître dans le *Lecture pour tous* sans mon autorisation. »

En regroupant en sept albums les quelque mille deux cents clichés extraits des albums originaux (loin du chiffre de trois mille épreuves cité dans le courrier de mise à disposition de septembre 1918), nous avons pu dresser les thématiques de son parcours en des séquences cohérentes. Les éléments narrés sont en adéquation totale avec les éléments officiels consignés dans la note du Lieutenant-colonel Dupuis de novembre 1915³. Cette note stipule que le caractère des images rapportées doit être évidemment propagandiste mais aussi raconter une guerre « propre » où nulle trace de l'horreur ambiante ne doit filtrer. Ainsi, Preissac ne déroge pas à une règle implicitement établie dans l'esprit de cet officier soucieux d'une France hégémonique. Malgré tout, aucune réelle émotion ne transparaît dans ses clichés. Il semble même mettre une distance entre les sujets qu'il « capture » et lui-même. Durant ses séjours dans le Pas-de-Calais entre 1914 et 1916, il réalise plus d'une vingtaine de reportages. Sa préoccupation première est de photographier les secteurs où se trouve son régiment : paysages (environ 15 % de sa production totale) sous forme de zoom, vues de loin avec le souci récurrent d'un cadrage sophistiqué en plaçant un élément de premier plan tel une branche d'arbre, puis plans plus rapprochés quand il sillonne les rues des villages qu'il traverse en consignait les ruines, largement prégnantes, qui stigmatisent la violence de la guerre. Puis, il entame des séries à vocation guerrière : aviation (en regard avec ses stages d'escadrille), camouflage, artillerie, masques à gaz, tranchées et abris, états-majors, remise de décorations, visites et cérémonies officielles. Son attention se porte, d'évidence aussi, sur les blessés et les services de santé, mais encore sur la religion qui va de pair avec son sens de la patrie. Et, s'il nous montre des obsèques (la plupart des soldats sont morts bien souvent ensevelis dans la boue, sans aucune sépulture!), il se tient avec pudeur en deçà de la scène, sans doute dans l'unique but de rendre compte (fig. 2). Malgré un sens de l'humour assez récurrent dont il ne se départira jamais, mettant parfois celui-ci à profit pour reconforter ses congénères, il évite toute manifestation populaire de la « troupe » tels les épouillages,



Fig. 3 - Beaumetz-les-Loges (Pas-de-Calais), 1915. Dans une cave pendant un bombardement du village. Habitants et Lt de Preissac.

la course aux rats ou autres spectacles truculents réservant sa verve « décalée » pour photographier sa chienne *Sept* malade bien au chaud dans un lit ou ses ineffables autoportraits! Ainsi, ce tableau presque surréaliste (fig. 3): dans l'obscurité d'une cave à Beaumetz-les-Loges, en tenue de dragon, il se déplace rapidement vers les autres personnages – qui semblent affolés – en appuyant sur le retardateur de son appareil afin d'immortaliser cet instant, et cela au risque d'enflammer l'endroit avec le magnésium de son flash!

Cette dernière image éloquente de l'investissement de Preissac pour la photographie et ses applications techniques clôt notre propos qui n'en demeure pas moins une esquisse de la vie « guerrière trépidante » de Charles de Preissac et appelle sans aucun doute à le connaître davantage.

Notes

1. On peut aussi noter la récurrence des proscriptions qui émanent de ce même GQG, notamment en ce qui concerne l'indispensable présence affective et rassurante d'un animal de compagnie tel un chien qui ferait fuir les rats!
2. Informations recueillies par Gracie Delépine, conservateur honoraire à la BNF à l'occasion de l'exposition de Bernay.
3. Note de novembre 1915 du Lieutenant-colonel Dupuis relative à la création du SPA (Service/section Photographique de l'Armée) qui fusionne en 1916 avec la section cinématographique et devient SPCA.

Céline De Potter

Préoccupation de l'occupation chez les artistes belges « exilés » en Normandie (1915-1917)

Si l'on assiste, depuis une quinzaine d'années, à un regain d'intérêt pour l'étude des œuvres d'art produites au front durant la Première Guerre mondiale, notamment à l'initiative de Frédéric Lacaille en France et de Joost De Geest et Piet De Gryze en Belgique¹, peu d'études encore ont été réalisées sur les expositions d'art des artistes « exilés » par la guerre et sur les conséquences de cet exil sur leur production artistique. C'est précisément la thématique que nous nous proposons de développer ici.

L'occupation de la Belgique par les troupes allemandes, au mois d'août 1914, marque le début d'un exil de quatre ans pour un grand nombre de Belges. La population belge se réfugie en France (à Paris, à Rouen ou dans le Midi), en Grande-Bretagne ou aux Pays-Bas, quand le gouvernement lui-même se replie progressivement à Anvers, sur le littoral, puis définitivement, le 13 octobre 1914, à Sainte-Adresse, près du Havre². Si certains artistes belges avaient préféré se réfugier à Londres, Paris ou Amsterdam, le cas de la Normandie m'a paru particulièrement intéressant en ce sens qu'il présente un rassemblement ponctuel auprès du gouvernement belge en exil, des artistes les plus notables de l'époque, en tout cas, ceux qui étaient les plus proches du pouvoir ou les plus reconnus par lui. L'on sait en effet, d'après Albert Chatelle dans son

ouvrage sur *L'Effort belge en France pendant la guerre (1914-1918)* publié à Paris en 1934, « qu'à titre de propagande, le gouvernement belge [au Havre] organisa de nombreuses expositions d'artistes belges modernes et des séries de conférences destinées à faire connaître la pensée belge³. »

Une étude détaillée du corpus de la presse belge et normande durant la période met en évidence quatre manifestations belges ayant trait aux beaux-



Fig. 1 - L'Hôtelerie du Nice-Havrais, résidence du gouvernement belge à Sainte-Adresse durant la Première Guerre mondiale (Albert CHATELLE, *L'Effort belge en France pendant la guerre*, Paris, 1934).

arts : l'exposition des œuvres d'art sauvées en Belgique par l'Armée belge au Musée du Havre, en février-mars 1915 ; l'exposition de gravures « anti-allemandes » de Louis Raemaekers au Palais des Consuls à Rouen et à l'Hôtel de

Ville du Havre, en juin 1916; l'exposition des artistes belges et normands *Pour leurs mutilés* au musée de peinture de Rouen, en novembre et décembre 1916; l'exposition *L'Art sur l'Yser*, deuxième exposition d'art du front organisée en janvier 1917 à La Panne par le journal *De Belgische Standaard* et montrée au Havre en avril de la même année à l'instigation de Mlle Élizabéth Belpaire, cousine du peintre Joris Van Severen et émigrée belge au Havre.

Après une rapide présentation de ces quatre expositions et des enjeux qui les sous-tendent, nous nous proposons de nous interroger sur leur réception par la presse locale afin de mesurer les centres d'intérêts généraux qu'elles mettent en évidence pour les populations émigrées, et plus particulièrement, par exemple, l'implication, ou non, des artistes exilés envers les réalités du front et/ou de l'occupation durant la Première Guerre mondiale.

L'exposition des Œuvres d'art sauvées en Belgique par l'armée belge, Musée du Havre, février-mars 1915

La première exposition d'art proprement belge à ouvrir ses portes au Havre en février 1915 est l'exposition des œuvres d'art belges rapatriées du front par l'armée belge en novembre 1914. Il s'agissait principalement de fonds concernant les villes de Loo, Ypres et Furnes, alors régulièrement bombardées. L'exposition réunissait, pour sa plus grande partie, des tableaux religieux et du mobilier liturgique issus des églises de la région (comme le triptyque de l'église Saint-Nicolas de Furnes, de Jan Van Aemstel, 1534), mais aussi des collections patrimoniales, comme celles du Musée d'Ypres. Une mission française avait également sauvé une grande partie des objets d'art de Nieuport, déjà partiellement touchés par des éclats d'obus.

L'inauguration de l'exposition eut lieu en grande pompe, le 27 février 1915. Toutes les notabilités franco-belges du Havre y assistaient, tels les ministres belges Carton de Wiart, ministre de la Justice, Helleputte, ministre des Travaux publics, Berryer, ministre de l'Intérieur, et le général Jungbluth, représentant du Roi Albert I^{er}. Du côté français, on notait la participation de Messieurs Jennequin, adjoint au maire de la ville du Havre, Benoist, sous-préfet, ou Delacour, administrateur général de la marine⁴. Accompagnée d'un cycle de conférences sur les « Lettres françaises de Belgique » assuré par M. Doutrepoint, professeur à l'Université



Fig. 2 - L'exposition des *Œuvres d'art sauvées en Belgique par l'armée belge* au Musée du Havre en février et mars 1915 (Albert CHATELLE, *L'Effort belge en France pendant la guerre*, Paris, 1934).

catholique de Louvain, fait membre du Collège de France à cette occasion⁵, l'exposition rencontra, d'après Albert Chatelle, un grand succès, ce que confirme la lecture de la presse locale⁶.

Son passage en Normandie sera cependant de courte durée puisque, face au succès qu'elle remportait au Havre, il fut rapidement décidé qu'elle serait montrée au Petit-Palais, à Paris⁷. Là-bas, elle est d'ailleurs remarquée par Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, et Henri Poincaré, président de la République française, qui décident, tous deux, d'en montrer une partie dans le pavillon français de l'exposition universelle de San Francisco (et l'on sait les objectifs de propagande qui accompagnèrent la délégation française à cette manifestation)⁸. « Je viens d'admirer au Petit-Palais, écrit à cette occasion Henri Poincaré, président de la République française, à Albert I^{er}, roi des Belges, les envois préparés par la Belgique pour l'Exposition de San Francisco, et j'ai retrouvé, dans les œuvres des artistes flamands et wallons, ainsi que dans les délicieuses dentelles de Bruges et de Malines, le magnifique témoignage d'un goût, de la vitalité et de la gloire de votre immortel pays⁹. » Cet hommage aux œuvres d'art belges est aussi à entendre comme un hommage au travail des soldats qui ont rapatrié les œuvres¹⁰.

L'exposition de gravures « anti-allemandes » de Louis Raemaekers au Palais des Consuls à Rouen et à l'Hôtel de Ville du Havre, juin 1916

Toute aussi remarquable, et remarquée, est l'exposition de gravures du caricaturiste d'origine hollandaise mais vivant et travaillant à Bruxelles Louis Raemaekers au Palais des Consuls à Rouen et à l'Hôtel de Ville du Havre en juin 1916. L'exposition avait été montrée préalablement à Paris, où elle avait été inaugurée par le président de la République, à Marseille, à Lyon et, enfin, à Nice, où elle avait été introduite par une conférence de Maurice Maeterlinck¹¹. Rassemblant plus d'une centaine de dessins et gravures nés des visions de la Belgique occupée par l'artiste, elle permet d'aborder tous les sujets liés à la guerre, des horreurs du front à l'exil des populations, en passant par la misère du quotidien de la population occupée et la dénonciation des exactions commises par les Allemands sur cette même population.

L'exposition est un franc succès¹². Elle est même montrée aux enfants des lycées et des écoles primaires « qui, d'après la presse locale, ont paru sensibles à la leçon qui se dégage de la violente satire qu'a tracée le crayon de l'artiste neutre et allié¹³. » On notera, outre l'idée qui nous paraît tellement curieuse aujourd'hui de montrer une telle exposition à des enfants, le contraste entre les deux épithètes appliqués à l'artiste, à la fois « neutre » et « allié ». Je suppose que cette association visait à contrer, d'entrée de jeu, toute accusation de parti pris ou de propagande de la part de l'artiste.

Albert Herrenschildt, auteur d'une chronique régulière dans le journal *Le Petit Havre*, écrit ainsi : « Témoin des faits, à même de faire la part des horreurs et des responsabilités, de la vérité et du mensonge, mêlé de près aux scènes d'épouvante jusqu'à en ressentir l'écho direct et douloureux, Louis

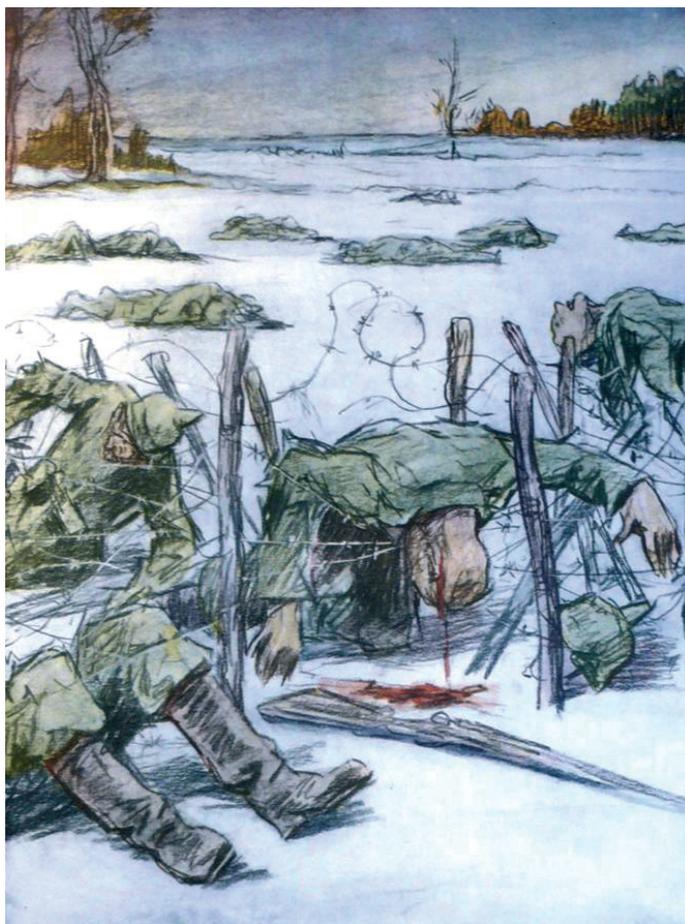


Fig. 3 - Une des gravures « anti-allemandes » exposées par Louis Raemaekers au Palais des Consuls à Rouen et à l'Hôtel de Ville du Havre en juin 1916 (Archives municipales du Havre, droits réservés).

Raemaekers s'est levé, l'apostrophe à la bouche et le crayon frémissant de colère. [...] Sans parti pris, sans forme déclamatoire, sans éprouver le besoin de souligner par l'exagération caricaturale, rien qu'en campant des silhouettes vues, en mettant dans ses dessins un accent de vérité [...], [l'artiste] a composé une œuvre que le temps respectera. Sortie de l'horreur sanglante de ses crimes, l'Allemagne y pourra lire un jour la mesure de son ignominie. » Le talent de l'artiste devient ainsi, selon les mots d'Albert Herrenschmidt toujours, un



Fig. 4 - Couverture du catalogue de l'exposition des artistes belges et normands *Pour leurs mutilés* organisée au Musée de peinture de Rouen en novembre et décembre 1916 (Bibliothèque municipale de Rouen, droits réservés).

« soldat, lui aussi¹⁴ ».

Plusieurs gravures et dessins de Louis Raemaekers ont été acquis par les municipalités de Rouen et du Havre suite à cette exposition. Si quatre-vingt-dix-huit d'entre elles figurent aux archives municipales du Havre, celles choisies par la ville de Rouen n'ont pu être retrouvées pour l'instant¹⁵.

Exposition des artistes belges et normands Pour leurs mutilés au musée de peinture de Rouen, novembre et décembre 1916

L'exposition des artistes belges *Pour leurs mutilés* qui s'ouvre au musée de Rouen le 18 novembre 1916 est née de l'initiative de Pierre Dumont, président de la Société normande de peinture, assisté du peintre normand Henri Vignet et du peintre belge Adrien Segers. La même équipe avait déjà organisé, quelques mois plus tôt, une exposition d'artistes français, *Pour nos soldats – Pour nos artistes*, au profit des Œuvres de guerre. Cette fois-ci, avec l'aide du consul de Belgique à Rouen, M. Haemers, il s'agit vraisemblablement d'aider l'Œuvre des mutilés belges¹⁶.

L'exposition est placée sous les plus hauts auspices, que ceux-ci soient politiques – notamment avec le patronage d'Henri Poincaré et de Charles de Brocqueville, président du Conseil belge des ministres – ou artistiques et littéraires – parmi les membres du Comité d'honneur, on note la présence, par exemple, de Léonce Bénédite, conservateur du Musée du Luxembourg à Paris, Armand Dayot, inspecteur général des Beaux-Arts en France, Paul Lambotte, directeur général des Beaux-Arts en Belgique, ou encore Maurice Maeterlinck et Émile Verhaeren, les deux écrivains belges les plus notoires en France à cette époque. Émile Verhaeren a d'ailleurs offert un poème intitulé « Un lambeau de patrie » au catalogue de l'exposition et s'est engagé à faire une conférence au musée sur « l'Âme belge » dans le cadre de l'exposition¹⁷. C'est à l'issue de celle-ci qu'il sera écrasé par un train, en gare de Rouen, le 27 novembre 1916.

Avec près de 200 des 540 numéros d'œuvres accrochées, les artistes belges sont assez bien représentés à l'exposition. Ils disposent en outre des plus belles

salles pour leur accrochage. Dans la grande salle centrale sont accrochées des œuvres de Théo Van Rysselberghe, Victor Gilsoul, Albert Baertsoen, Frantz Charlet, Richard Baseleer ou encore Marthe Verhaeren, l'épouse de l'écrivain. Dans les petites salles attenantes, on peut voir, entre autres, des œuvres d'Adrien Segers, Émile Claus, Émile Tielemans, Henry de Groux, Julien t' Felt, Florent Menet ou encore Charles Kvapil. Une grande partie des artistes belges sélectionnés ici était, à ce moment-là, réfugiée à Paris, à Rouen, en Grande-Bretagne et même, dans un cas, aux États-Unis. D'autres avaient envoyé des œuvres de Belgique, et quelques-uns étaient des soldats hospitalisés à l'hôpital militaire de Bonsecours à Rouen.

Contrairement à ce que voudrait nous faire croire l'iconographie du catalogue, qui représente un soldat soigné par une infirmière sur sa couverture et propose deux reproductions centrales sur cinq ayant trait à la guerre (Florent Menet, *Les Réfugiés*, et Julien t'Felt, *Yser 1914*), il n'y a que très peu de représentations du front ou des événements liés à la guerre parmi les œuvres exposées.

Excepté les travaux de Léon Cassel, Gaston Corselis, René Hubert, Armand Nihoul, Jacques Ochs, Octave Rotsaert, Julien t' Felt, Alfred Wallecan, Louis Wuillem, Florent Menet et Henri de Groux, et les objets réalisés à l'Institut de rééducation de Port-Villez, les quarante-neuf artistes restant proposent avant tout des portraits, des natures mortes et des paysages. Theo Van Rysselberghe va même jusqu'à présenter ses nus habituels.

En fait, on peut noter trois comportements différents des artistes ici présentés face à la guerre ou à l'exil : soit ils continuent de peindre leurs sujets habituels – c'est le cas des plus connus et des plus nombreux d'entre eux : Theo Van Rysselberghe, Albert Baertsoen, Émile Claus, Victor Gilsoul, Michel Sterckmans, Adrien Segers, etc. – ; soit ils peignent leur environnement immédiat, celui de leur exil donc – c'est le cas notamment de Frans Bossaerts, qui, blessé au front et hospitalisé à Rouen, expose des vues de fermes normandes, ou encore celui de Frans Gielen, qui, en exil à Londres, envoie des eaux-fortes de la cathédrale de Westminster – ; soit, enfin, ils osent aborder la thématique du front ou de la guerre mais on sait, à présent, qu'ils ne sont guère nombreux et ne retiennent guère l'attention du public.

La section normande, quant à elle, comprenait encore moins de traces du conflit. La plupart des œuvres exposées étaient des natures mortes, des paysages et des vues de ville.

Le décès d'Émile Verhaeren, survenu deux jours seulement après l'inauguration de l'exposition, occulta quelque peu les commentaires qu'aurait pu faire la presse rouennaise ou havraise à son sujet. On sait néanmoins qu'elle remporta un vif succès¹⁸ et que plus d'une quinzaine d'œuvres – dont *Mon atelier à Rouen 1916* d'Adrien Segers (600 francs), *Femme au piano* de Walter Vosch (500 francs) et *La Dame à la voilette* d'Émile Henri Tielemans (450 francs) – auraient été achetées par l'État français et la municipalité de Rouen¹⁹. On peut se demander néanmoins si cette quantité importante d'acquisitions – qui est plutôt rare,

même dans des expositions organisées en province – n'est pas liée, plus ou moins directement, au décès du poète national belge.

L'exposition L'Art sur l'Yser, dans la salle des Trophées de guerre du Musée royal de l'armée belge au Havre, avril 1917

L'exposition *L'Art sur l'Yser* est ouverte dans la salle des Trophées de guerre du Musée royal de l'armée belge au Havre le 22 avril 1917. Elle est organisée par Mlle Élizabeth Belpaire, notable anversoise et cousine du peintre flamand aux armées Joris Van Severen. Élizabeth Belpaire était proche du journal de guerre flamand *De Belgische Standaard* qui s'était déjà illustré en septembre 1916 par une première exposition d'artistes du front à La Panne. C'est donc la deuxième exposition de ce groupe, d'abord montrée à La Panne en janvier 1917, qui est remontée au Havre en avril de la même année. Elle réunit des œuvres réalisées par des soldats au front, tels que Robert Aerens, Marcel Cannel, Georges Cartuyvels ou Joe English. Les plus remarquables et les mieux représentés d'entre eux sont Médard Maertens et Anne-Pierre de Kat²⁰.

Bien que l'initiative de cette exposition semble avoir été prise en accord avec le gouvernement belge²¹, il semble qu'elle n'ait pas eu beaucoup de retentissement : pas de traces retrouvées dans la presse locale et, *a priori*, aucune acquisition faite par l'État français ou la municipalité du Havre à cette occasion. D'après les mémoires d'Élizabeth Belpaire, citées par Luc Filliaert dans son analyse de l'exposition, celle-ci aurait été contrée en haut lieu, mais les raisons de ce reniement restent obscures : le journal était-il de tendance trop flamingante ? Le gouvernement belge préférait-il soutenir la Section artistique officielle envoyée sur le front ? Le fait est, néanmoins, que l'exposition semble passer relativement inaperçue au Havre.

Peut-on parler d'une préoccupation de l'occupation chez les artistes « exilés » en Normandie ?

L'échec de l'exposition *L'Art sur l'Yser*, et le peu d'œuvres ayant trait à la guerre figurant dans le catalogue de l'exposition de Rouen en 1916, nous amène à notre questionnement principal : quels étaient les buts recherchés par ces manifestations artistiques belges en Normandie ? Et comment le contexte historique, tellement particulier, de cette période a-t-il retenti sur le travail des artistes belges alors en exil ?

On peut dire, sans hésiter, qu'il existe une vraie séparation entre deux types d'expositions : d'une part, celles chargées de témoigner de la réalité de la Belgique à cette époque (il en va ainsi de l'exposition des œuvres rapatriées du front en 1915, de celle des gravures de Louis Raemaekers en 1916 et, probablement et dans une moindre mesure, de celle du *Belgische Standaard* en 1917), et, d'autre part, celles qui sont considérées comme proprement artistiques (avec ici l'exemple de l'exposition du musée de Rouen en 1916).

Dans le premier cas, à l'instar des nombreuses expositions photographiques organisées par le gouvernement belge au Havre²², l'exposition des œuvres

d'art rapatriées du front et celle de Louis Raemaekers ont pour principal objectif de sensibiliser les populations françaises aux outrages subis par la Belgique. Ce sont, à proprement parler, des expositions d'information et de propagande, et c'est d'ailleurs ainsi que la première d'entre elles sera présentée ensuite au Petit-Palais à Paris et à San Francisco. Ces expositions sont *par nature* dénuées de préoccupations esthétiques : « Je songe, écrit par exemple Paul Hachecorne dans ses *Croquis havrais* le 28 février 1915, comme elles doivent être aujourd'hui vides et tristes, si elles sont encore debout, les pauvres églises dont toutes ces choses furent arrachées! – Je lis leurs noms sur le catalogue : église Sainte-Walburge de Furnes, église de Loo, église de Nieuport, église d'Oostkerke. – On en a tout emporté : les cannes du bedeau, les chandeliers, les burettes. Et pendant que je contemple leurs richesses exilées, peut-être des blessés gémissent-ils sur la paille... [...] Et je me sens incapable d'émettre une critique d'art quelconque : cette exposition fut provoquée par trop de désastres²³. »

L'exposition des artistes belges à Rouen en 1916 a, elle, un autre objectif : celui de récolter des fonds, via l'argent obtenu par la vente des entrées au musée et aux conférences et par la vente du catalogue, pour une œuvre de guerre. Or l'art du front n'a, semble-t-il, dans l'esprit général, que peu ou prou à voir avec les si justement nommés « Beaux-Arts » : de la même manière que l'exposition de Rouen n'avait de particulier que l'« exotisme » des lieux d'exil représentés, l'exposition personnelle d'Adrien Segers au Home Princesse Marie-José à Rouen proposait, elle, des vues de la ville de Rouen ; celle du Liégeois Léon Ledru dans la galerie Legrip, à Rouen toujours, des paysages de la région rouennaise ; et celle de divers artistes belges à la librairie Schneiber-Cave à Rouen en décembre 1916 des coins de Rouen par Julien t' Felt, de « délicats pastels » de Juliaan Van Severen, des intérieurs et des études de paysages de Jean Van den Acker, ou encore « des fantaisies » de Émile-Henri Tielemans²⁴.

Une des raisons de ce désintérêt pour les œuvres trop clairement engagées dans le conflit est peut-être à trouver dans l'une des critiques de l'exposition de Rouen : « La série de guerre de Julien t' Felt, pouvait-on y lire, constitue un ensemble de pages d'actualité qui seront appréciées aux jours de paix où il sera bon de se souvenir²⁵. » C'est là une autre façon de dire que pour l'instant on préfère s'attacher à l'« art subtil et délicat » de Michel Sterckmans ou à la « grande toile de musée »²⁶ attribuée à Frantz Charlet.

Conclusion

Joost De Geest écrit, dans un chapitre intitulé « Après la guerre, l'oubli » dans son introduction au catalogue de l'exposition *Couleurs au front* en 1999 : « L'intérêt pour ces œuvres [réalisées au front], comme forme d'art, a été bref. Après la guerre [...], la mode changeait et le public voulait visiblement oublier les souvenirs tristes. Ceci explique le succès des peintres revenus d'exil, des Pays-Bas et d'Angleterre²⁷. » À l'analyse de nos exemples, et à la lecture des textes critiques qui les ont accompagnés, on peut se demander si, dans le cas de nos populations belges exilées en Normandie, celui-ci n'avait même jamais existé.

Notes

1. On peut citer, par exemple : 1914-1918 : regards d'artistes, Musée royal de l'armée, Bruxelles, 1993 ; Philippe DAGEN, *Le Silence des peintres*, Paris, 1996 ; Frédéric LACAILLE, *La Première guerre vue par les peintres*, Paris : Citédés, 1998 ; Joost DE GEEST et Piet DE GRUYSE, *Couleurs au front, 1914-1918 : les peintres au front belge*, Galerie du crédit communal, Bruxelles, 1999 ; Frédéric LACAILLE, *Peindre la Grande Guerre (1914-1918)*, Paris : Cahiers du CERMA, 2000 ; ou encore tout récemment Sandrine SMETS, *Le Pinceau au fusil, la guerre 1914-1918 en peinture*, Musée de l'armée, Bruxelles, du 24 novembre 2004 au 9 juin 2008, et Bertrand LORQUIN, *Allemagne, les années noires*, Musée Maillol, Paris, 2007.
2. Sur l'exil des réfugiés belges pendant la Première Guerre mondiale, voir Michael AMARA, *Des Belges à l'épreuve de l'Exil : les réfugiés belges de la première guerre mondiale (France, Grande-Bretagne, Pays-Bas), 1914-1918*, thèse soutenue à l'ULB sous la direction de M. Serge Jaumain à Bruxelles, en 2007 (en cours de publication). Sur l'exil des artistes en particulier, voir P. BUSCHMANN, « Les Artistes belges en exil », in *Les Arts*, Paris, 1917 ; Joost DE GEEST et Piet DE GRUYSE, *op. cit.*, p. 13 ; et les catalogues d'exposition de l'époque.
3. Albert CHATELLE, *L'Effort belge en France pendant la guerre (1914-1918)*, Paris : Firmin-Didot et Cie, 1934, p. 206.
4. « Exposition d'art belge », in *Le Petit Havre*, 28 février 1915.
5. « Cours et conférences », in *Havre-Éclair*, 27 février et 22 mars 1915, et in *Le Petit Havre*, 25 février, 27 février, 1^{er} et 4 mars 1915.
6. « À l'Exposition des œuvres d'art sauvées en Belgique », in *Le Petit Havre*, 5 et 14 mars 1915.
7. « Exposition belge du Havre », in *Havre-Éclair*, 22 mars 1915 ; « À travers tout », in *Le Courrier de l'armée*, Le Havre, 27 avril et 15 mai 1915.
8. « La France à l'exposition de San Francisco : une place d'honneur à la Belgique », in *Journal de Rouen*, 17 janvier 1916.
9. « La Participation de la Belgique à l'Exposition de San Francisco : un télégramme de M. Poincaré au roi des Belges », in *Journal de Rouen*, 25 janvier 1916.
10. Il est par exemple fait écho de cette exposition dans des journaux militaires, tels que *Le Courrier de l'armée*, Le Havre, 2 mars 1915.
11. « Une exposition anti-allemande au Palais des Consuls de Rouen », in *Journal de Rouen*, 29 mai 1916. Comme nous l'apprendra l'intervention d'Anne Christophe (voir ci-après), les gravures de Louis Raemaekers avaient en outre fait l'objet, en février 1916, d'un numéro spécial du journal *La Baïonnette*, publié à Paris.
12. « Qui, même au front, ne connaît pas le superbe et vaillant artiste hollandais Louis Raemaekers ? » note *Le Courrier de l'armée* du 13 juin 1916. Voir aussi les nombreuses rections dans la presse locale : « L'exposition Raemaekers au Palais des consuls », in *Journal de Rouen*, 29 et 30 mai, 3, 4, 7, 9 et 11 juin 1916, et « L'Exposition de gravures anti-allemandes », in *Le Petit Havre*, 9, 10, 11, 14, 16 et 19 juin 1916.
13. « L'Exposition Raemaekers à l'Hôtel de Ville du Havre », in *Le Petit Havre*, 16 juin 1916.
14. Albert HERRRENSCHMIDT, « Au fil des jours : devant les dessins de Raemaekers », in *Le Petit Havre*, Le Havre, 11 juin 1916. Il est à noter que plusieurs des chroniques d'Albert Herrens Schmidt ont été publiées dans un volume intitulé *Au fil des jours* publié à Paris à la Maison du livre en 1918.
15. AM Le Havre, Fonds contemporain, série H4, dossier 10, liasse 11 : « Guerre 1914-1918 – 98 gravures antiallemandes de Louis Raemaekers, artiste belge » ; et « Une acquisition de la Bibliothèque municipale », in *Journal de Rouen*, 11 juin 1916.
16. Pierre HODE, « Art et bienfaisance », in *Revue du foyer*, Rouen, mars 1917.
17. *Pour leurs mutilés, exposition des artistes belges avec le concours des peintres normands*, Musée de peinture de Rouen, 1916-1917, Rouen, 1916 (Bibliothèque municipale de Rouen).
18. « L'Exposition des artistes belges et normands : "Pour leurs mutilés" », *Journal de Rouen*, 18 et 22 novembre, 1^{er}, 8 et 26 décembre 1916, 6 janvier 1917.
19. Selon le *Journal de Rouen* du 1^{er} décembre 1916, l'État français aurait acquis, dans la section belge : *Mon atelier*, par Adrien Segers ; *La Dame à la voilette*, par Émile Tielemans ; *Le Roi Pierre de Serbie*, dessin par Jacques Ochs ; *La Femme au piano*, par Walter Vosch ; *Les Héros de Dixmude*, par Julien t'Felt ; *Barque échouée à La Panne*, par Victor Uytterschaut ; *Jan*, par Charles Kvapil ; *Portraits*, dessins de Henri Quittelier ; *La Souffrance*, dessin par Octave Rotsaert ; *Dixmude*, aquarelle par Alfred Wallean ; et *Les Coings*, par Marthe Verhaeren. Selon le même journal, en date du 8 décembre 1916, la municipalité de Rouen aurait acquis, dans la même section belge : *Roses et oranges*, par Marthe Verhaeren ; *Intérieur de ferme normande*, par Frans Bossaerts ; *Le Barrage de Port-Villez*, par

- Julius Severin; *Vieux Pêcheur d'Islande*, de Jean Van den Acker; et *La Place St-Éloi à Rouen*, par Léon Van Haute. Si les œuvres acquises par l'État se trouvent aujourd'hui dans les dépôts de l'État, les œuvres acquises par la municipalité de Rouen restent pour l'instant introuvables.
20. Catalogue disponible aux archives du Musée de l'armée à Bruxelles.
 21. Sur l'organisation de cette exposition voir notamment Luc FILLIAERT, « Quand le combat s'apaise: la vie artistique au front », in Joost DE GEEST et Piet DE GRUYE (s.d.), *op. cit.*, p. 33-35. L'appel à exposer est d'ailleurs diffusé par *Le Courrier de l'armée* du 2 décembre 1916.
 22. « L'Exposition de photographies militaires belges », in *Le Petit Havre*, 21 juillet 1917; « L'Exposition de photographies coloniales belges », in *Havre-Eclair*, 21 juillet 1918. Si, la première année, il s'agit de commémorer le front de l'Yser, en 1918, la question se pose quelque peu différemment: « Le but, écrit le ministre belge des Colonies au maire du Havre le 17 juillet 1918, serait de faire connaître le travail accompli au Congo belge pendant la guerre. » (AM Le Havre, Fonds contemporain, série H4, dossier 6, liasse 6: « Guerre 1914-1918 – armée belge ») Dans les deux cas, il s'agit néanmoins clairement de propagande.
 23. Paul HAUCHECORNE, *Pendant la guerre (contes et croquis havrais)*, Le Havre, imprimerie Micaux, 1916, p. 81-83.
 24. « Exposition Adrien Segers », in *Journal de Rouen*, 1^{er} avril 1915; « Exposition L. Ledru et Juliette Billard », in *Journal de Rouen*, 20 novembre 1916; « Exposition permanente belge », in *Journal de Rouen*, 24 décembre 1916.
 25. « L'Exposition Pour leurs mutilés: section belge », in *Revue du foyer*, Rouen, décembre 1916, p. 125-128.
 26. *Ibidem*.
 27. Joost DE GEEST et Piet DE GRUYE (s.d.), *op. cit.*, p. 13.

Sandrine Smets

Paysage de ruines ou ruine du patrimoine. *Topos* de la vision apocalyptique des artistes belges et français de la Grande Guerre

À travers les siècles, les ruines telles que les ont décrites les artistes incarnent plutôt une vision romantique de l'Antiquité ou évoquent un monde idyllique agrémenté de scènes pastorales ou mythologiques. Dans un tout autre contexte, le thème est devenu un *topos*, autrement dit un thème récurrent, dans la production des artistes de la Première Guerre mondiale. Quels artistes se sont plus particulièrement attachés à dépeindre les paysages de ruines ? Quels bâtiments représentent-ils et comment ? Ont-ils entrepris le renouvellement d'un genre ? Quelles sont leurs motivations ? Cette étude tentera de répondre à ces questions au travers de l'analyse esthétique de leur production artistique et en exploitant archives, littérature et photographie de l'époque¹.

Définition de la méthodologie

Le paysage est un *leitmotiv* dans la production des artistes soldats belges. Il comprend trois sous-genres : le paysage d'eau, le paysage de guerre et le paysage de ruines. L'inondation de la plaine de l'Yser a engendré un paysage aquatique, irréel et fantastique, qui a séduit le regard des peintres ; le chenal de Nieuport et son complexe d'écluses les ont également inspirés. Les paysages de guerre évoquent la terre mutilée par les cratères d'obus ou la nature détruite aux arbres étêtés et ébranchés parfois combinées à des éléments militaires tels que masques de camouflage et morceaux de tranchées. Enfin, les bâtiments éventrés et les habitations calcinées par les bombardements ennemis constituent le troisième groupe, celui que nous proposons d'examiner dans la présente étude.

Dans cette optique, nous avons établi un échantillon basé sur les œuvres conservées au Musée royal de l'Armée à Bruxelles dont le riche fonds iconographique 1914-1918 compte environ 1500 pièces. Les 137 œuvres sélectionnées pour constituer l'échantillon (soit près de 10 % de la collection) représentent des ruines soit comme motif pictural principal, soit comme élément accessoire du paysage. Elles ont toutes été réalisées par des artistes soldats belges et datent des quatre années du conflit, à l'exception d'une peinture datée de 1919 incluse dans l'échantillon car, peinte par un artiste officiel de l'armée belge, elle s'inscrit adéquatement dans son œuvre de guerre. L'importante production artistique de paysages de ruines réalisée dans les années 1919-1920 a volontairement été mise de côté car elle mériterait à elle seule une étude à part entière. L'analyse de l'échantillon se base tant sur des méthodes quantitatives, que qualitatives.

Les artistes

Les paysages de ruines constituant l'échantillon ont été réalisés par dix-neuf artistes. Seize d'entre eux sont des artistes officiels de l'armée belge², trois

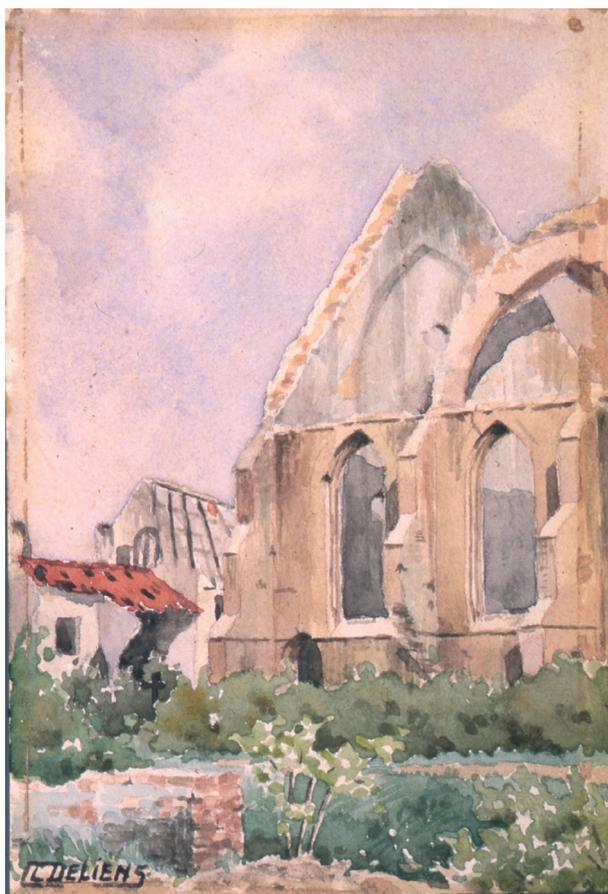


Fig. 1 - Léon Deliëns (1893-1917), *Église de Ramscapelle*, 1917, aquarelle sur papier, 12,6 x 8,7 cm, Bruxelles, Musée royal de l'Armée, inv. 10 100070.

sont de simples soldats³. La dichotomie opposant artistes officiels et artistes non officiels paraît essentielle et nécessite quelques éclaircissements quant au statut des artistes au sein de l'armée belge. Parmi les mobilisés en août 1914 se trouvent de jeunes artistes et des élèves de différentes académies et écoles des Beaux-Arts. Parallèlement, plusieurs artistes confirmés, dispensés de tout service du fait de leur âge ou encore réformés, se portent volontaires. Tous sont incorporés dans différentes unités (infanterie, artillerie, service de santé...). Certains sont encore intégrés comme observateurs au service topographique ou versés à la section camouflages pour mettre en œuvre les différentes possibilités de dissimulation du matériel et des troupes. Quelque soit leur appartenance régimentaire, les artistes sont nombreux à continuer à exercer leur

activité créatrice sur le front pendant les trêves de canonnade ou les moments de repos. Dès 1915, le haut commandement de l'armée belge leur accorde l'autorisation de dessiner et peindre pendant leurs loisirs. Il faut attendre le printemps 1916 pour voir la création de la section artistique de l'armée belge en campagne⁴. Sa mission est double : fixer les scènes militaires et paysages de guerre par des dessins et peintures et montrer le rôle de l'armée belge dans le conflit. Les artistes repris dans cette nouvelle section sont libérés de toute obligation militaire pour se consacrer entièrement à leur art. Malgré le caractère officiel, toute liberté leur est laissée quant au choix des sujets et la manière de les traiter. Toutefois, le règlement prévoit la censure du grand quartier général. Mais, celle-ci ne s'exerce qu'après la réalisation des œuvres vraisemblablement dans le but de préserver le moral des troupes et d'éviter la diffusion d'informations devant rester secrètes⁵. Au total, vingt-six artistes intègrent la section artistique entre mai 1916 et juillet 1918. Quant aux artistes soldats n'ayant pas pu bénéficier de ce statut officiel, seuls ceux disposant d'un permis accordé par le grand quartier général sont autorisés à peindre et dessiner sur le front.

Revenons à l'analyse des données chiffrées. Au sein de notre échantillon, seuls seize membres de la section artistique sur les vingt-six ont traité le thème des ruines. Il est évident que leur formation et leurs affinités pour certains genres ont dû influencer leur production artistique de guerre. Parmi les trois artistes non officiels, notons que deux (Cartuyvels et Deliens) ont dû interrompre leurs études d'architecture au moment de la mobilisation. Leur formation explique certainement leur intérêt pour la représentation des bâtiments dévastés.

Enfin, l'identification des auteurs ne pose aucun problème puisque la grande majorité des œuvres (73 %) sont signées ou monogrammées. Un nombre important de dessins et aquarelles ne comportant pas de signature est facilement identifiable car ils proviennent de carnets d'esquisses nominatifs (21 %). Seuls 6 % des œuvres sont dépourvues du sceau de leur auteur. Outre la volonté de marquer son travail, l'artiste soldat a certainement cherché à attester de sa présence sur le front et de sa qualité de témoin visuel de la réalité du conflit.

La chronologie

Une importante part des œuvres (80 %) porte une date. Si l'on examine la répartition par année, une œuvre est datée de 1914, quatorze de 1915, trente-neuf de 1916, trente-huit de 1917, dix-sept de 1918 et une de 1919. Autrement dit, plus de la moitié des paysages de ruines ont été réalisés en 1916 et 1917. Cette évolution peut aisément s'expliquer. D'août à octobre 1914 s'opère la guerre de mouvement ne permettant pas ou très peu aux artistes de prendre la plume. L'unique œuvre de 1914 doit vraisemblablement avoir été exécutée durant les deux derniers mois de l'année⁶. La création de paysages de ruines augmente en 1915 avec la croissance des destructions qui ravagent les localités suite à la stabilisation du front. L'apogée de la production de paysages de ruines, en 1916 et 1917, correspond avec la création de la section artistique. Si la

plupart des membres occupent cette fonction jusqu'à la fin de la guerre, trois artistes, âgés de près de trente ans, doivent réintégrer les unités combattantes à la fin de l'année 1917 pour renforcer les effectifs (Lynen, Thonet, Verdegem). Parallèlement, deux autres artistes (Lebacqz, Paulus) quittent la section en raison de problèmes de santé respectivement en août 1917 et février 1918. Parmi ces départs, trois (Lebacqz, Lynen, Thonet) sont spécialisés dans la création de paysages de ruines. Enfin, un des artistes non officiels (Deliens) décède sur le front en novembre 1917. Aussi, le nombre des paysages de ruines diminue de moitié en 1918 et ce malgré l'arrivée de cinq nouveaux membres à la section, dont deux spécialistes du sous-genre sont intégrés tardivement, à savoir en juillet de cette année.

Soulignons encore que les inscriptions sont souvent précises. Outre l'indication fréquente de l'année et du mois, les auteurs mentionnent parfois le jour, voire même le moment de la journée. Les artistes se présentent donc non seulement comme témoins directs des événements, mais ils sont également conscients de la qualité documentaire de leur travail. Dans certains cas, les œuvres montrent l'évolution de la destruction d'un bâtiment. Prenons l'exemple de deux œuvres d'Alfred Bastien représentant la maison éclusière sur le canal de Furnes à Nieuport. La première est datée du 29 janvier 1917⁷ et



Fig. 2 - Marcel Canneel (1893-1917), *Ruines à Nieuport*, 1916, huile sur toile, 57,1 x 80,2 cm, Bruxelles, Musée royal de l'Armée, inv. 9801287.

la seconde du 23 avril de la même année⁸. Le bâtiment a clairement subi entre ces deux dates un bombardement ayant entraîné l'effondrement d'un pan de mur. Il n'est cependant pas toujours possible de cerner l'évolution de l'état d'un édifice car les artistes adoptent différents points de vue empêchant toute comparaison probante.

Les localités

Sur 137 œuvres, 125 figurent des lieux identifiés, soit 91 % de l'échantillon. Les deux villes les plus dépeintes sont indubitablement Nieuport (36 %) et Loo (15 %), tandis que les autres localités représentent chacune de 1 à 5 %⁹. Comment justifier ces proportions ? Si le siège administratif de la section artistique est basé à La Panne, les artistes officiels se regroupent dans ces deux villes. Nieuport, située en bord de mer, est très appréciée des peintres dès avant la guerre. Avec son complexe éclusier réglé quotidiennement par les sapeurs-pontoniers pour maintenir le niveau de l'inondation, elle constitue un point stratégique du front. Alfred Bastien et Léon Huygens y installent leur atelier dans la cave d'un bâtiment fort endommagé. La « cave des peintres », comme ils la nomment, devient rapidement un lieu de rencontre. Située plus au sud vers Ypres, la petite cité de Loo propose, malgré les bombardements, un charme pittoresque auquel les artistes ne sont pas insensibles. En outre, elle est un important nœud routier à partir duquel il est facile d'atteindre les différents secteurs du front. Plusieurs peintres y occupent la brasserie Verlende.

D'un point de vue géographique, l'ensemble des localités peuvent être réparties en trois groupes. 60 % se situent soit directement sur la ligne de front, soit à moins d'1,5 kilomètre de celle-ci ; elles sont les cibles des tirs en cloche de l'artillerie de tranchée¹⁰. 29 % se trouvant entre 1,5 et 7 km du front sont à la portée de l'artillerie légère¹¹. La ville de Furnes (1 %), éloignée de 9 kilomètres du front, est, quant à elle, uniquement exposée aux pilonnages de l'artillerie lourde¹². Et, à l'exception d'Ypres défendue par les Britanniques, l'ensemble des localités se trouvent dans le secteur occupé par l'armée belge. Malgré leur statut officiel, les membres de la section artistique ne bénéficient pas du droit de libre circulation sur le front. Leurs déplacements sont soumis à l'octroi de laissez-passer. Ce document leur accorde en général le droit de circuler en Belgique dans le secteur belge complet, secteur français et secteur britannique non compris, et en France dans la zone des étapes belges, Dunkerque et Calais¹³. À l'instar des premiers, les artistes non officiels disposant d'un permis de peindre et dessiner ne peuvent exercer leur art que dans le secteur belge. Par contre, l'armée belge laisse aux artistes, officiels et non officiels, le libre choix des localités à dépeindre. Comment expliquer les trois œuvres illustrant Ypres qui se trouve en zone britannique ? L'une semble avoir été exécutée de mémoire ou d'après photographie et sur commande¹⁴, les deux autres ont été effectuées soit pendant l'offensive libératrice, soit après la signature de l'Armistice¹⁵.

Les bâtiments



Fig. 3 - Maurice Wagemans (1877-1927), *Les halles de Nieuport, s.d.*, huile sur toile, 52,7 x 74,3 cm, Bruxelles, Musée royal de l'Armée, inv. 200500055.

Les 137 œuvres ont été réparties en différents groupes en fonction du type de bâtiments représentés. 36 % illustrent uniquement des bâtisses religieuses (églises, cures, béguinages) parfois combinées avec la vue des cimetières qui les entourent (fig. 1). Dans la Belgique, traditionnellement catholique, l'église est, comme lieu de culte, avant tout un symbole religieux. Représenter sa destruction, c'est dénoncer la profanation du sacré entreprise par l'ennemi. Située au centre du village, elle constitue également un espace dans et autour duquel s'organise la vie communautaire. Mais, l'église de style roman ou gothique a aussi une valeur patrimoniale et, à ce titre, elle incarne l'histoire de la localité et de ses citoyens. Au-delà du symbole religieux, l'église est donc un puissant facteur générateur de l'identité locale. La population y est profondément attachée. La représentation du village dévasté, avec ou sans son église paroissiale, constitue 28 % de l'échantillon et, celle des maisons bombardées et calcinées 16 % (fig. 2). Ici, les artistes évoquent davantage la violation de l'espace intime du quotidien et la destruction des biens des personnes et des familles se retrouvant parfois sans toit. 18 % des œuvres offrent l'image des édifices communaux ravagés par l'artillerie. Les halles aux draps et leur beffroi, en temps de

paix, symboles de la puissance commerciale d'autrefois, ont surtout une valeur patrimoniale (fig. 3). L'hôtel de ville, plus rarement dépeint par les artistes, caractérise plus spécifiquement l'autorité communale, mais il est aussi le lieu où sont conservées les archives de la ville. Quant aux maisons éclusières, elles font partie intégrante du paysage de Nieupoort. Si, avant la guerre, les écluses sont vitales pour la région en préservant les polders de l'inondation, elles sont en 1914-18 indispensables à la défense du territoire belge en maintenant l'inondation de la plaine. Enfin, la destruction des usines suggère l'anéantissement de la prospérité économique de la région. Tous ces édifices sont, au même titre que les églises mais sans la dimension religieuse, des symboles forts de l'identité locale et de la nation violée.

Les techniques

L'échantillon comprend 87 dessins et aquarelles ou gouaches (63,5 %) pour 49 peintures (35,5 %) et 1 gravure (1 %). Ces proportions illustrent davantage les aspects pratiques inhérents aux circonstances de la guerre qu'un lien avec le statut officiel ou non officiel des artistes ou avec la disponibilité des outils nécessaires à leur art (excepté pour la gravure). Georges Cartuyvels, caporal au 10^e régiment de ligne, relate dans une lettre de 1916: « Dans le secteur de Ramschapelle, tout se passe bien, avons de temps en temps des révisions, mais à part cela, tout va bien. Quand j'ai le temps et que les boches sont assez tranquilles, je me hasarde d'aller peindre quelques fermes incendiées ou détruites par les obus¹⁶ ». Comme en atteste ce document, les artistes profitent des accalmies pour se promener dans les décombres des ruines et croquer deci-delà quelques vues. Ils composent sur le terrain principalement des dessins, des aquarelles ou des gouaches plus ou moins abouties de petit format. Certains, munis de leur boîte à couleurs et d'un pliant, réalisent aussi en plein air des peintures (fig. 4). Les artistes officiels disposent, quant à eux, d'un atelier où ils peuvent reprendre en peinture une esquisse réalisée sur le vif. Par ailleurs, la photographie a également été utilisée dans le processus créateur. Plusieurs documents confirment en effet que certains peintres disposent d'un permis de photographe leur permettant de fixer sur la pellicule divers coins du front¹⁷.

Les styles

Issus de différentes générations et d'horizons divers, les artistes optent pour des styles variés. La grande majorité adopte le réalisme pictural (60 %), essentiellement lorsque les ruines sont représentées par le dessin. En peinture, ils utilisent souvent un style hybride mélangeant palette réaliste et touche impressionniste qu'on qualifiera de « réalisme impressionniste » (32 %). Seul 1 % des œuvres osent les moyens plus modernistes du fauvisme. Plus qu'un lien avec leur âge ou leur formation, ces proportions reflètent d'une part leurs propres préoccupations artistiques et d'autre part le rôle qu'ils accordent à leur travail. Le réalisme propose une vision descriptive des conséquences de la guerre sur le paysage. En adoptant un style qui décrit la réalité, les artistes refusent de

laisser libre cours à leurs sentiments, ils se positionnent comme témoin « neutre » et confèrent ainsi à leurs œuvres une valeur fondamentalement documentaire. À l'opposé, les artistes fauvistes transcrivent davantage leurs émotions au travers d'une explosion de couleurs et d'une déformation synthétique des



Fig. 4 - Jos Verdegem peignant l'église de Loo en ruines, Bruxelles, Musée royal de l'Armée, Photothèque, B.1.19.27.

formes et des volumes, comme si leur œuvre de guerre devait avant tout exprimer avec force et puissance la violence dévastatrice des combats.

Les motivations esthétiques

Les ruines ont exercé un véritable pouvoir de fascination sur les artistes. En perpétuel changement, elles offrent un spectacle éphémère qu'ils vont s'attacher à dépendre jour après jour, bombardement après bombardement. Aussi, à l'instar des maniéristes du *xvi^e* siècle, les artistes soldats de la Grande Guerre adhèrent à la notion du *perpetuum mobile*, c'est-à-dire, comme la définit Michel Makarius, « que la réalité est conçue comme un tourbillon mû par une énergie primordiale, génératrice de formes perpétuellement changeantes¹⁸. » Toutefois, comme l'écrit Pierre Loti, l'énergie primordiale dont il est question ici n'est pas extérieure à la nature humaine : « Des ruines, oui, mais, à mieux regarder d'inexplicables ruines, car les éboulements semblent d'hier, les lézar-

des, les déchirures sont trop blanches parmi les grisailles des façades ou des tours [...]. En effet, ce n'est pas le temps qui fut le destructeur ; il avait épargné ces merveilles, et, jusqu'à nos jours, les hommes non plus, même au milieu des pires bouleversements et des plus sanglantes conquêtes, n'avaient encore jamais tenté de les anéantir. Pour oser, il a fallu ces sauvages, qui sont encore là tout proches, tapis dans leurs trous de terre boueuse, parachevant chaque jour leur œuvre imbécile, et multipliant leurs jets de ferraille¹⁹. » Si la peinture de ruines dénonce les méfaits de l'ennemi en l'identifiant à l'énergie dévastatrice, les conséquences tangibles de celle-ci, à savoir les ruines, deviennent paradoxalement un motif attractif pour les peintres.

Outre l'esthétique de la métamorphose, la poétique des ruines de 1914-1918 s'appuie également sur l'esthétique du sublime, telle que l'ont définie les philosophes du XVIII^e siècle. La notion du sublime s'appuie sur le principe fondamental selon lequel l'homme et la nature sont soumis à des forces antagonistes : le premier érige, alors que la seconde anéantit²⁰. Et, selon Diderot, la contemplation des ruines doit « nourrir une méditation sur le cours du monde et sur la condition humaine²¹. » Au-delà de la simple représentation des ruines, les artistes soldats ont-ils eux aussi engagé une réflexion sur le sens de la guerre ?

L'échantillon compte trois-quarts d'œuvres dans lesquelles la ruine constitue l'unique motif. Le spectateur qui contemple ces paysages de ruines éprouve un sentiment de calme, de silence et de sérénité. Rien ne laisse voir ou entendre la guerre. Érigée en lieu de recueillement où le temps est suspendu, la ruine invite à pénétrer dans un monde de réflexions intérieures. La luminosité créant de subtils jeux de clair-obscur et souvent rehaussée de couleurs vives fait presque oublier que ces œuvres illustrent les résultats destructeurs d'un conflit. Trois cas seulement laissent apercevoir les effets de la guerre au travers d'explosions, de volutes de fumées ou d'incendies. La vie y est généralement absente. Seuls 9 % mettent en scène une présence humaine qui, à l'exception de deux œuvres, se fait en général très discrète et toujours silencieuse. Dans 13 % des œuvres, les ruines sont un objet accessoire du paysage : soit elles s'effacent derrière l'élément aquatique, soit elles se perdent au milieu de la nature. L'eau protectrice et génératrice de vie et la nature qui, indifférente au désastre, reprend ses droits introduisent une dimension supplémentaire : l'opposition entre mort et vie, entre destruction et reconstruction. Enfin, le lien de cause à effet est peu évoqué. Quinze œuvres (11 %) seulement indiquent le temps de guerre de façon plus ou moins explicite par la présence de tranchées ou de quelques soldats. Ces caractéristiques mettent en évidence la volonté des artistes soldats de transcender la réalité, d'idéaliser la ruine et, dans une large mesure, d'activer sa fonction médiatrice transformant la contemplation en une réflexion sur la destinée du genre humain.

Les motivations patriotiques : des œuvres de propagande ?

Selon Émile Verhaeren : « Tout en effet nous est plus cher à mesure que tout est attaqué ou menacé. Les pierres de nos villes nous deviennent à tel point des souvenirs précieux, qu'elles font comme partie intégrante de nos émotions et de nos idées et qu'elles nous apparaissent comme un tas de petites âmes fondues et massées en une ordonnance merveilleuse. Nos maisons, nos hôtels de ville, nos églises sont des affirmations solides de tout ce qu'il y a de profond et de secret en nous-mêmes ; une race entière se confesse pour ainsi dire dans chacun de ses monuments²². » Effectivement, la vision du patrimoine en ruine a certainement dû provoquer des émotions mêlant tristesse et colère, les destructions devenant le ferment du sentiment patriotique. Verhaeren ajoute : « Pour nous réduire, l'Allemagne ne s'est point contentée de dépêcher ses hommes au feu, elle les a envoyés à l'incendie ; elle ne s'est point bornée à faire la guerre au soldat qui combat, elle l'a faite à la mère qui engendre et à l'enfant qui grandit. C'est notre race entière qu'elle a visée. Elle a voulu l'atteindre non seulement en son avenir, mais en son passé²³. » En représentant la violation des lieux, les paysages de ruines symbolisent donc la nation violée. La production massive de telles œuvres par les artistes belges et français est, à cet égard, très significative, alors que les peintres britanniques et allemands, pour qui ces destructions sont privées de signification, illustrent davantage le paysage lunaire et sa nature dévastée.

Par ailleurs, Belges et Français invoquent les conventions de La Haye²⁴ pour montrer le non-respect des lois internationales par l'armée allemande. Ainsi, la destruction de la patrie devient un des fondements de la propagande belge et française exploitant les médias les plus divers : presse, littérature, photographie, cinéma, mais aussi la peinture. Si les canaux de diffusion des premiers paraissent évidents, comment les œuvres peuvent-elles contribuer à la conscientisation de la masse populaire ? En 1916, un éditeur parisien annonce une de ses dernières parutions : « L'album *La Grande Guerre par les artistes* a été fondé dans le but de permettre aux Maîtres du crayon et du pinceau de dresser à nos héros un monument durable de leur vaillance. Il attestera leur héroïsme journalier, en même temps qu'il clouera au pilori le Crime allemand. De la sorte, il constituera un document précieux dans lequel l'Art témoignera en faveur de la justice, de la beauté et de la bonté de notre cause²⁵. » Mais, leur diffusion ne se limite pas aux publications. En France, les œuvres des peintres des missions aux armées sont présentées dans le cadre de nombreuses expositions à Paris²⁶. Quant aux artistes belges, plusieurs expositions, d'initiatives privées ou à caractère officiel, sont organisées à leur intention derrière le front et à l'étranger²⁷. L'analyse des données fournies par les quatre catalogues subsistants est rendue difficile par le manque de précision des titres des œuvres. Cependant, certaines tendances s'en dégagent. Alors que les expositions d'initiative privée du *Belgische Standaard*, un journal modérément flamingant, de 1916 et 1917 présentent respectivement 5 % et 13 % de paysages de ruines,

les deux expositions officielles de la section artistique de 1917 en proposent une proportion bien supérieure, à savoir 31 % et 47 %. Si les images de la dévastation du patrimoine national illustrent effectivement une réalité visible, elles servent donc comme outils de propagande pour dénoncer l'« atrocité culturelle²⁸ » dont l'ennemi est coupable, pour justifier la guerre et mobiliser le sentiment belliciste de la population. Aussi existe-t-il une antinomie entre les motivations esthétiques des artistes et l'utilisation propagandiste de leurs œuvres par les autorités.

À la sortie de la guerre, les civils visitent en nombre les sites des durs combats et se passionnent, non sans indignation, pour l'empilement désordonné de leur patrimoine ruiné. Cette nouvelle forme de tourisme s'accompagne d'une abondante publication de guides touristiques et de l'édition de carnets de cartes postales en guise de souvenir. Se pose alors la question de la « survie » des ruines. Dès 1915, Pierre Loti écrit : « Les torturés, les pendus, les femmes et les enfants fusillés ou mutilés, achèveront bientôt de pourrir dans leurs pauvres fosses anonymes, et alors le monde ne s'en souviendra plus. Mais ces ruines par terre, ces innombrables ruines de musées ou d'église, quelles pièces à conviction accablantes, et qui vont durer²⁹ ! » Faut-il préserver ou reconstruire les « villes martyres » ? Doivent-elles entretenir le souvenir en affirmant le « plus jamais ça » ? La tentation des ruines est grande. Finalement, c'est la reconstruction, ou plus exactement la reconstitution qui va partout prévaloir. Aujourd'hui, les peintures de ruines, avec la photographie, témoignent donc de la propagande de guerre, mais elles participent aussi au « devoir de mémoire ».

Notes

1. L'auteur tient à remercier vivement Natasja Peeters et Anne Godfroid pour leurs conseils avisés et leurs relectures attentives, ainsi que Raymonde Bernaerts et Étienne Duriau pour l'aide apportée dans la collecte des documents.
2. Fernand Allard L'Olivier, Henri Anspach, Alfred Bastien, Marcel Canneel, Iwan Cerf, Anne-Pierre de Kat, Charles Houben, Léon Huygens, Jean Le Mayeur, André Lynen, Armand Massonet, Marc-Henry Meunier, Pierre Paulus, Victor Thonet, Achille Van Sassenbrouck, Maurice Wagemans.
3. Georges Cartuyvels, André Courtois, Léon Deliens.
4. Sur la section artistique, voir Frans HELLENS, « Les artistes et écrivains au front », in René L'YR (dir.), *Nos héros morts pour la patrie*, Bruxelles, 1920, p. 306-314; Jean LORETTE, « La guerre de 1914-1918 dans les dessins et dans l'estampe », in *Revue belge d'histoire militaire*, 17^e série, n° 8, décembre 1968, p. 670-702; Piet DE GRUYSE, « L'art à l'armée pendant la Première Guerre mondiale : la Section artistique », in *Couleurs au front*, Bruxelles, 1999, p. 15-27; Sandrine SMETS, *Les artistes belges face à la Grande Guerre*, Mémoire de Diplôme d'Études approfondies, Université Libre de Bruxelles, 2006 (non publié).
5. Archives du Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Papiers d'André Lynen. Le texte dactylographié daté du 23 juin 1916 renseigne dans l'en-tête « Commandement de l'armée belge. II^e section ».
6. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Marc-Henry Meunier (1873-1922), *Het Sas près de Boezinge*, 1914, fusain, pastel et gouache sur papier, 52 x 74 cm, inv. 805840.
7. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Alfred Bastien (1873-1955), *L'écluse du canal de Furnes à Nieupoort*, 29 janvier 1917, huile sur toile, 65,4 x 92,8 cm, inv. 803815.

8. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Alfred Bastien (1873-1955), *Maison éclusière du canal de Furnes à Nieuport*, 23 avril 1917, fusain et gouache sur carton, 56,1 x 74,6 cm, inv. 9900614.
9. Boezinge (1 %), Dixmude (2 %), Elverdinge (1 %), Furnes (1 %), Kaaskerke (1 %), Lampernisse (3 %), Merkem (1 %), Nieuwkapelle (3 %), Noordschoote (1 %), Oostkerke (1 %), Pervijze (2 %), Ramskapelle (5 %), Reninge (3 %), Sint-Jacobskapelle (4 %), Woesten (4 %), Ypres (2 %), Zuidschote (4 %).
10. Boezinge, Dixmude, Kaaskerke, Nieuwkapelle, Nieuport, Noordschoote, Oostkerke, Pervijze, Ramskapelle, Sint-Jacobskapelle et Zuidschote.
11. Elverdinge, Lampernisse, Loo, Merkem, Reninge, Woesten et Ypres.
12. Les œuvres illustrant des localités non identifiées forment les 10 % restants.
13. Comme en témoigne le laissez-passer accordé à Pierre Paulus le 27 novembre 1917. Voir Piet DE GRUYSE, *op. cit.*, p. 26, note 32.
14. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Léon Huygens, *L'incendie des halles d'Ypres*, 1917, huile sur toile, 132 x 98 cm, inv. 804004.
15. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, André Courtois, *Les halles d'Ypres*, 1918, crayon et aquarelle sur papier, 17,8 x 27,4 cm, inv. 48100098; *Route de Wieltje entre Ypres et Kemmel*, 1918, crayon et aquarelle sur papier, 17,1 x 27,2 cm, inv. 48100100.
16. Archives du Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Fonds d'archives 1914-1918, Personalia, Boîte 2/13, Dossier de Georges Cartuyvels.
17. Lynen se voit notamment accorder un permis de photographier le 20 mars 1917. Voir Archives du Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Dossier de matricule d'André Lynen. Une anecdote racontée par Alfred Bastien confirme l'utilisation de la photographie dans le cadre du processus de création. Lors d'un séjour à La Panne en mars 1915, un gendarme, considérant Bastien pour un espion, confisque son appareil photo. Voir Archives du Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, Dossier d'artiste d'André Lynen, Lettre d'Alfred Bastien à André Lynen, le 23/03/1915 (copie).
18. Michel MAKARIUS, *Ruines*, Paris, 2004, p. 47, qui reprend la thèse développée par Michel JEANNERET, *Perpetuum mobile. Métamorphose des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, 1997.
19. Pierre LOTI, *La grande barbarie. Fragments*, Paris, 1915, p. 4.
20. Michel MAKARIUS, *op. cit.*, p. 84.
21. *Idem*, p. 109. Voir Denis DIDEROT, *Ruines et Paysages. Salon de 1767* (textes établis et présentés par E.M. BUKDAHL, M. DELON et A. LORENCEAU), Paris, 1995.
22. Émile VERHAEREN, *Parmi les cendres. La Belgique dévastée*, Paris, 1916, p. 8-9.
23. *Idem*, p. 16.
24. Convention IV concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre et son annexe « Règlement concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre », La Haye, 18 octobre 1907, dont les articles suivants stipulent : « Art. 25 - Il est interdit d'attaquer ou de bombarder, par quelque moyen que ce soit, des villes, villages, habitations ou bâtiments qui ne sont pas défendus. Art. 27 - Dans les sièges et bombardements, toutes les mesures nécessaires doivent être prises pour épargner, autant que possible, les édifices consacrés aux cultes, aux arts, aux sciences et à la bienfaisance, les monuments historiques, les hôpitaux et les lieux de rassemblement de malades et de blessés, à condition qu'ils ne soient pas employés à un but militaire. Le devoir des assiégés est de désigner ces édifices ou lieux de rassemblement par des signes visibles spéciaux qui seront notifiés d'avance à l'assiégeant ».
25. Annonce publicitaire insérée à la fin du livre *Parmi les cendres. La Belgique dévastée* d'Émile VERHAEREN, voir note 22.
26. Voir Frédéric LACAILLE, « Les missions de peintres du musée de l'Armée pendant la Grande Guerre », in *Peindre la Grande Guerre (1914-1918)*, Paris, 2000, p. 13-54; François ROBICHON, « Les missions d'artistes aux armées en 1917 », in *Peindre la Grande Guerre (1914-1918)*, Paris, 2000, p. 55-80.
27. Voir l'aperçu des expositions dressé par Piet De Gryse et Joost De Geest dans *Couleurs au front*, Bruxelles, 1999, p. 66.
28. Notion définie par John Horne dans John HORNE, « Corps, lieux et nation. La France et l'invasion de 1914 », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, janvier-février 2000, n° 1, p. 101.
29. Pierre LOTI, *op. cit.*, p. 9.

Anne Christophe-Legoff

Quelle mémoire des occupations franco-belges dans l'après-guerre ? L'exemple des images publiées par la presse française

Dès août 1914, l'invasion de la Belgique et du Nord-Est de la France par les troupes allemandes suscite en France une floraison d'images. Choqués par le viol de la neutralité belge, et plus encore par l'intrusion de l'ennemi sur le sol national, les dessinateurs fustigent dans leurs compositions les exactions prêtées à l'armée du Kaiser. Le thème de ce qu'on appelle alors les « atrocités allemandes » se répand dans l'iconographie de presse. La compassion envers les civils livrés aux occupants n'a d'égale que la haine envers ces derniers, accusés de se livrer aux pires sévices, comme l'illustre le motif récurrent de l'enfant aux mains coupées.

Or, les représentations des brutalités commises par les occupants, qui sont légion pendant la Grande Guerre, disparaissent très rapidement avec le retour à la paix. L'iconographie de presse élude le souvenir des occupations, quelle que soit la sensibilité politique des journaux. Il s'agit désormais d'une question sensible pour tous. Un tel revirement ne va pas de soi.

Pourquoi les titres conservateurs, qui persistent souvent dans une germanophobie tenace, renoncent-ils à charger les anciennes troupes d'occupation ? Pourquoi les journaux de gauche, qui proclament leur intention de faire connaître la « vérité » sur les horreurs de la guerre, passent-ils cet épisode sous silence ? Enfin, quelles évolutions sont perceptibles au cours des années 1920 et 1930 ?

Vers le retour à la normale : le désir de tourner une page humiliante de l'histoire nationale

Après les innombrables images parues entre 1914 et 1918 pour dépeindre les sévices commis par les troupes allemandes à l'encontre des populations occupées¹, l'iconographie d'après-guerre fait preuve d'un mutisme étonnant. Une fois l'armistice signé, l'abandon de ces thèmes dans les images de presse ne se fait pas attendre. Ce silence frappe d'autant plus qu'en Allemagne Otto Dix n'hésite pas à dépeindre les souffrances des civils français. En 1924, sa suite gravée intitulée *La Guerre* montre aussi bien la prostitution des Belges et des Françaises aux soldats ennemis que la détresse des populations frappées par les bombardements.

Le rapide désintérêt pour le sort des occupés marque le désir de clore définitivement un épisode peu glorieux, lié à la faillite de l'armée française, incapable de défendre tous les siens. Alors que la nation pleure ses morts et glorifie ses héros, il n'est pas de bon ton de rappeler l'échec des soldats, qui n'ont pas su épargner le joug allemand aux Français du Nord. De plus, durant l'après-guerre, l'heure est au deuil national et à la commémoration des sacrifices des poilus. Il ne s'agit plus de rappeler les souffrances individuelles, et encore moins celles des civils, mais de mettre en avant l'effort collectif de la France combattante. Ce silence, parfois teinté de scepticisme envers les souffrances endurées par les



Fig. 1 - G. Aucouturier — Ils fêtent l'armistice!... La guerre est finie pour eux, - mais pas pour nous!, *l'Humanité*, 12 novembre 1922.

populations, peut s'apparenter à un déni, voire à une forme de défiance envers ceux qui sont parfois appelés « les boches du Nord ».

Les images consensuelles qui prédominent mettent désormais l'accent sur le retour à la normale, avec des clichés du retour des réfugiés dans leurs foyers et de la reconstruction des régions dévastées, pour mieux tourner la page sur un passé douloureux, sinon dégradant. *L'Illustration* présente ainsi en 1919 des photographies du retour en Belgique de fillettes réfugiées en France pendant les hostilités².

Exemple dissonant parmi toutes ces visions rassurantes, le dessin d'Aucouturier paru dans *L'Humanité* insiste au contraire sur la détresse des habitants (fig. 1). Le quotidien communiste se situe à contre-courant de l'ensemble de la presse en soulignant le dénuement des civils des anciennes zones d'occupation. Il exploite alors leur mécontentement à des fins politiques, comme il le fait également pour les anciens combattants confrontés à une difficile réinsertion dans la société civile: il s'agit de souligner les insuffisances du système pour mieux promouvoir la révolution prolétarienne. La légende du dessin: « La guerre est finie pour eux... mais pas pour nous! », est emblématique de la ligne éditoriale du journal. Selon lui, les tueries de 1914-1918 sont révélatrices de la nature de la véritable lutte, dont elles représentent un épisode: la lutte du prolétariat contre les classes dominantes, toujours en cours.

De plus, le dessin d'Aucouturier est caractéristique d'une tendance forte de

l'époque: la focalisation exclusive sur le présent, que ce soit pour exalter la reconstruction, ou, comme c'est le cas ici, mettre en avant les difficultés encourues par les sinistrés. Ce couple des régions libérées n'est pas mis en scène pour rappeler la dureté de l'occupation d'hier, mais doit évoquer les problèmes du moment. Les Français de l'après-guerre, confrontés aux défis de la reconstruction et de la réinsertion des anciens combattants, n'entendent pas revenir sur les souffrances passées, sauf pour honorer le sacrifice de leurs poilus.

De façon générale, la particularité des anciennes populations occupées est rarement prise en compte. Leur cas se trouve englobé dans celui des sinistrés, privés de logement du fait de la fureur des combats, et on évoque plus volontiers les habitants des « régions dévastées » que ceux des « régions libérées ». Alors que l'ancienne zone du front, où ont combattu des poilus venus du pays entier, devient un nouveau lieu de mémoire national arpenté par de nombreux visiteurs, les anciens territoires occupés ne sont pas évoqués parce qu'ils ne correspondent pas à l'expérience collective de la guerre. Ils ne renvoient qu'à un vécu marginal, celui des civils restés sur place. Parce qu'ils ont été coupés de leur pays pendant quatre années décisives, et que le sort du conflit s'est joué sans eux, les habitants des territoires envahis font donc bien figure d'« oubliés de la Grande Guerre », pour reprendre l'expression d'Annette Becker.

La mémoire de 1914-1918 se montre donc très elliptique, y compris dans les clichés d'archive du temps de guerre. Une analyse des photographies du conflit parues entre 1919 et 1938 dans quatre journaux aux sensibilités politiques différentes³: *le Journal*, *l'Illustration*, *l'Humanité* et *Vu* montrent que l'on retient principalement les représentations des grands hommes de la guerre et celles de la vie quotidienne des poilus, tandis que le souvenir de l'occupation allemande n'a pas droit de cité. Si le quotidien communiste se démarque des trois autres publications en s'abstenant de publier des images des anciens chefs militaires, il les rejoint dans leur mutisme vis-à-vis des anciens territoires occupés. Le clivage idéologique et politique qui sépare les deux titres conservateurs, *le Journal* et *l'Illustration*, des deux titres de la gauche pacifiste, *l'Humanité* et *Vu*, ne joue donc pas dans le traitement réservé à l'occupation du Nord-Est du territoire. Comment expliquer une telle similitude? Dans quelle mesure l'identité politique des journaux intervient-elle?

L'influence des identités politiques dans la prise en compte des occupations par l'icongraphie de presse

1° - L'iconographie de la presse conservatrice: l'exemple de *l'Illustration*

On l'a vu, au lieu de replonger l'œil du lecteur dans un passé douloureux et humiliant, *l'Illustration* présente, avant tout, des clichés rassurants de la reconstruction à l'œuvre. Lorsque l'hebdomadaire consent à revenir sur les occupations, son point de vue reste très sélectif et se montre animé par une germanophobie tenace. Le journal met ainsi en scène des modèles de patriotisme à travers des portraits de civils qui ont su résister aux autorités d'occupation,

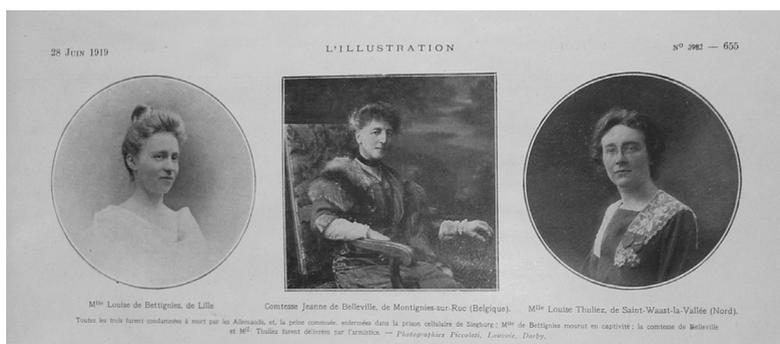


Fig. 2 - Albéric Cahuet, « Six héroïnes », *L'Illustration*, 28 juin 1919.

dont Louise de Bettignies représente un exemple célèbre. Après la promotion de ces figures féminines dans son édition du 28/06/1919 (fig. 2), il met à l'honneur dans l'édition du 02/08/1919 les « fusillés de Lille » qui constituent le pendant masculin de la première série de portraits. Les similitudes de la mise en page et la sobriété d'images centrées sur les visages et les bustes contribuent à établir des correspondances entre les deux séries. Ces deux ensembles de photographies constituent toutes deux un hommage iconographique à des victimes dont ils soulignent la dignité. De plus, ces portraits en buste possèdent un caractère abstrait : ils ne montrent pas les humiliations de la détention, mais des figures idéalisées de résistants.

Ces images se situent dans le droit fil de la conception manichéenne de l'affrontement qui prévalait en 1914-1918 : les occupés font preuve d'une bravoure exemplaire dans l'adversité, tandis que les occupants sont ramenés au rang de vils persécuteurs. Les clichés s'inscrivent dans la lignée des portraits des martyrs civils, à la fois héros et victimes, qui ont fleuri pendant la guerre, comme ceux d'Édith Cavell. *L'Illustration* ne brandit donc le souvenir des occupations qu'afin de mieux exalter le patriotisme des Français du Nord, demeurés dignes face à l'oppression ennemie, et pour souligner les méfaits commis par l'armée allemande. *A contrario*, toute image dégradante pour l'honneur national se voit écartée : nulle trace des prostituées, ni des enfants et des femmes réduits à travailler pour l'occupant ; seuls subsistent les résistants. La présentation d'images choisies reste donc fortement biaisée par les motivations idéologiques qui la sous-tendent.

Par ailleurs, la mise en valeur de ces quelques figures de résistants s'inscrit dans un contexte particulier, celui des polémiques de l'après-guerre. Des débats très vifs éclatent alors autour du « bourrage de crâne » de 1914-1918, conduisant parfois à imputer les exactions commises par les troupes allemandes lors de l'invasion de la France et de la Belgique aux excès d'une propa-

gande mensongère. Pour une partie de la gauche française, les souffrances des populations occupées ont été exagérées à dessein par les autorités belligérantes, si tant est qu'elles aient réellement eu lieu. C'est dans ce cadre de remise en cause des atrocités allemandes qu'interviennent les images de résistants publiées par *l'Illustration* en 1919, afin de rendre aux Français occupés leur statut de victimes.

Enfin, les rares images évoquant l'occupation de la France, voire de la Belgique, sont publiées à des dates précises. Les deux séries évoquées interviennent en 1919, dans l'immédiat après-guerre, alors que la culture de guerre, tout en étant déjà remise en question par la gauche, conserve encore une emprise sur les esprits. La glorification des « martyrs civils » et la diabolisation de l'ancien ennemi relèvent d'une logique propre au temps du conflit, qui est vite appelée à s'éteindre.

Il faut ensuite attendre l'année 1934 pour voir réapparaître l'ultime cliché évoquant l'occupation, de la Belgique cette fois, à travers un portrait du bourgmestre de Bruxelles pris lors de sa détention⁴. Ensuite, l'échantillon sur lequel se fonde cette analyse n'en contient plus de traces⁵. Le vingtième anniversaire du début des hostilités offre en effet l'occasion d'un retour sur le conflit lui-même, qui se traduit dans les pages de *l'Illustration* par une floraison de portraits flatteurs des grands hommes de la guerre.

L'hebdomadaire semble renoncer à charger l'ancien ennemi pour se consacrer à des figures fondamentalement positives, toutes du camp allié. Non seulement le portrait-charge germanophobe n'est plus de mise, mais il ne s'agit plus non plus de victimiser les Français et de souligner leurs souffrances. Contrairement à Louise de Bettignies et aux fusillés de Lille, le bourgmestre Max a survécu à sa détention. Par rapport aux images de 1919, essentiellement centrées sur des civils français, le choix de mettre en valeur une personnalité belge et non pas française n'est pas dû au hasard ; vingt ans après l'invasion, la volonté de tourner la page sur le douloureux souvenir de l'occupation d'une partie du sol national se fait sentir. La dernière illustration sur le sujet publiée par l'hebdomadaire diffère donc fortement des deux premières séries : on passe de la France du nord à un pays étranger, la Belgique ; et on cesse de promouvoir les ombres de patriotes défunts pour s'intéresser à une personne toujours vivante. Au lieu de se réclamer du statut de victime, on évacue le spectre de l'occupation vers la Belgique et on aseptise la violence en gommant le souvenir des morts.

2° - L'iconographie de la presse de la gauche pacifiste

En dehors du dessin présenté précédemment, l'iconographie de *l'Humanité* n'évoque pas le vécu particulier des territoires du nord. Le magazine *Vu* fait preuve du même silence, en dehors d'une photographie des troupes allemandes traversant Amiens⁶. Hormis ces deux images, nulle trace des occupations, alors que les deux titres clament haut et fort leur volonté de montrer la guerre dans toute son horrible vérité. Dans les colonnes du quotidien communiste⁷,

Louis Aragon s'offusque pourtant de l'iconographie trop timorée du reste de la presse et fait de la diffusion d'images du « vrai visage » de la guerre une véritable mission.

« *Il ne faut pas parler de corde dans la maison d'un pendu.* »

Est-ce là le mot d'ordre auquel a obéi la bourgeoisie française pour le vingtième anniversaire de la guerre ? Toujours est-il qu'il faut souligner la discrétion remarquable avec laquelle a été pratiquée dans la presse et la librairie la commémoration d'un événement si commercialement exploitable. [...]

À l'heure où la classe dominante a honte de l'histoire, et cherche par le silence à cacher la vérité historique, le prolétariat qui reprend l'héritage culturel de la bourgeoisie, doit connaître et faire connaître l'histoire de la guerre, de sa naissance et de sa fin, l'histoire de la lutte contre la guerre, avant, pendant et après la tuerie de 1914-1918. »

Pour autant, le quotidien communiste, tout comme le magazine *Vu*, se garde bien de diffuser des clichés évoquant le difficile face-à-face entre les troupes armées et les populations civiles pendant l'occupation. En effet, les publications pacifistes se trouvent prises entre deux feux : faut-il promouvoir l'amitié franco-allemande ou révéler à la face du monde l'horreur de la guerre à travers des clichés de choc ? Pour consolider la paix, elles choisissent de jouer sur les deux tableaux en passant sous silence les oppositions frontales entre les anciens ennemis, dont l'épisode de l'occupation fait partie. Lorsqu'elles publient des photographies militantes des aspects les plus durs du conflit, elles mettent avant tout en scène les souffrances communes aux deux camps : la mort, les corps sans sépultures, les bombardements et les mutilations. Il s'agit de réactiver les solidarités internationales et d'étouffer les nationalismes belliqueux, de peur qu'ils n'entraînent à nouveau la guerre.

Lors de l'occupation de la Ruhr par l'armée française, *l'Humanité* va même jusqu'à inverser les valeurs de l'ancienne culture de guerre pour mieux rapprocher les prolétariats des deux pays : désormais, les victimes occupées, ce sont les civils allemands et non plus les Français du Nord. Il multiplie alors dans ses colonnes les clichés des soupes populaires et des familles allemandes frappées par la misère. Le quotidien se situe dans une optique internationaliste centrée sur la lutte des classes, si bien que le rappel des mauvais traitements infligés par une armée nationale composée de soldats de toutes les conditions sociales au peuple d'une autre nation n'est pas recevable.

Le magazine *Vu* finit cependant par trouver un exutoire à cette situation bancale. En 1933 paraît la première édition de son magazine satellite intitulé *Témoignages de notre temps*. Titrée *Images secrètes de la guerre*, elle est suivie d'une autre édition, *Images secrètes allemandes de la guerre*. Cette publication, plus confidentielle que *Vu*, fonctionne comme un concentré d'images militantes et est le réceptacle de toutes les photographies de choc que *Vu* n'ose pas publier dans ses propres pages. Plus encore que le silence éloquent qui règne dans les pages de *Vu*, les photographies de l'occupation des territoires du nord présentes dans les pages de *Témoignages de notre temps* reflètent les contradictions de la gauche pacifiste.

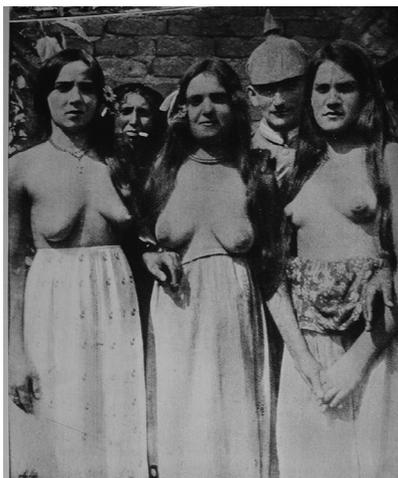


Fig. 3 - Photographie extraite d'Images secrètes allemandes de la guerre — 200 photographies censurées en Allemagne, *Témoignages de notre temps*, n° 3, octobre 1933.

La première édition montre la guerre vue du côté français, tandis que la seconde se situe du point de vue allemand. Paradoxalement, c'est dans la seconde édition que se trouvent les clichés qui évoquent les brutalités à l'encontre des civils, avec des clichés du pillage de Saint-Quentin, des déportations des femmes et du travail des enfants. Quand le point de vue est français, *Témoignages* s'attache au contraire à enjoliver l'occupation en mettant les atrocités allemandes sur le compte de la censure. Il publie ainsi le cliché de deux femmes et une fillette des territoires envahis, secourues dans leur tâche quotidienne par trois soldats allemands, avec pour commentaire : « Pour maintenir le moral. Ce qu'il ne fallait pas montrer ».

Un cliché des *Images secrètes allemandes de la guerre* représente des soldats allemands d'occupation en compagnie de jeunes prostituées (fig. 3). « Décret de la censure : Hermann reste toujours fidèle à Dorothee (front balkanique) », indique la légende. Or, cette image provient, comme un certain nombre de photographies publiées dans ces deux éditions de *Témoignages*, de l'ouvrage *Krieg dem Kriege* [*Guerre à la guerre*, Berlin, 1926]. La publication d'origine, due à l'antimilitariste berlinois Ernst Friedrich, spécifie pourtant que les jeunes femmes sont de nationalité belge. Ainsi, même dans une publication de choc qui se targue de dévoiler la vérité sur la guerre, les réalisateurs ont préféré éliminer un détail gênant et éloigner le spectre de la prostitution des habitantes des zones d'occupation le plus loin possible des frontières françaises. Alors que *Témoignages* se veut iconoclaste, il continue à s'autocensurer afin de ne pas heurter son lectorat de front en évoquant un tabou aussi douloureux.

Témoignages oscille donc entre le désir de révéler le terrible spectacle de la guerre dans toute son horreur, et la crainte de trop charger l'ancien ennemi allemand. L'article « Pays envahi », qui introduit les photographies qui précèdent, précise ainsi : « Les régions envahies de France et de Belgique connurent les déportations en masse. [...] Certes, il y avait des hommes honnêtes parmi les soldats allemands, et certains commandants de place faisaient de leur mieux pour enrayer cette "furor teutonicus". Et certes, aujourd'hui, comme pendant la guerre, il reste bien des hommes honnêtes en Allemagne, mais ils sont aussi impuissants que le furent leurs pareils au temps où la guerre détruisait tous les liens moraux. » Tous les torts sont

ainsi imputés à une entité abstraite, la guerre, et non pas aux hommes qui l'ont menée.

En conclusion, les motivations qui conduisent les titres des deux bords de l'échiquier politique à gommer le souvenir des occupations sont différentes : tandis que les titres conservateurs sont davantage sensibles à la question de l'honneur national, ceux de la gauche pacifiste désirent avant tout promouvoir l'amitié entre les peuples. Mais tous se rejoignent dans leur désir de tourner la page et d'oublier au plus vite un épisode douloureux. De plus, le clivage droite/gauche ne suffit pas à lui seul à éclairer la prise en compte du souvenir des occupations dans l'iconographie ; au fil des ans, des évolutions surgissent et viennent parfois brouiller les pistes. L'évolution de l'iconographie de presse dans le temps est intéressante à prendre en compte : les images des occupations, extrêmement nombreuses en 1914-1918, sont faiblement présentes au lendemain de la guerre, puis totalement éludées, pour opérer ensuite une légère réapparition à la faveur du tournant des années 1930 et du vingtième anniversaire de l'entrée en guerre. Elles resurgissent à une époque où l'on peut revenir sur des épisodes douloureux et commencer à regarder le passé en face, le temps finissant par atténuer les traumatismes et les tabous. Elles resurgissent aussi sous l'effet de la montée des tensions internationales, qui conduit les pacifistes à brandir des images de choc pour dénoncer la guerre.

Cette évolution correspond globalement à celle de l'ensemble des images d'archives de la Grande Guerre publiées dans la presse de l'époque. Toutefois, les occupés bénéficient moins que les autres de ce retour de mémoire, parce qu'il s'agit de civils, à une époque où le culte du souvenir demeure centré sur la figure du poilu et parce que cet épisode de l'histoire française reste peu glorieux pour l'honneur national. Douloureuse, dégradante, centrée sur des civils à une époque où les combattants focalisent toutes les attentions, la mémoire des occupations demeure donc très elliptique, malgré de timides réapparitions au cours des années 1930.

Notes

1. Citons par exemple les compositions de Raemaekers parues dans *la Baïonnette* du 10/02/1916, ou les macabres clichés de paysans français exécutés par les troupes d'invasion que publie *le Miroir* du 28/02/1915 et du 04/04/1915.
2. Édition du 09/08/1919.
3. L'analyse se fonde sur un total de 179 images d'archives, sur un ensemble de 1802 images concernant la guerre.
4. Max, bourgmestre de Bruxelles en détention, le 04/08/1934.
5. Il comporte 878 images, dont 92 d'archives de la guerre.
6. Édition du 07/01/1931.
7. Article intitulé « 20 ans » paru dans l'édition du 06/08/1934.

Laurence van Ypersele & Emmanuel Debruyne

Le monument à Omer Lefèvre ou l'engagement clandestin sous les traits de l'hommage public

L'ampleur du mouvement commémoratif qui s'empare de la Belgique, comme du reste de l'Europe, après la Première Guerre mondiale témoigne de l'urgence ressentie par les populations de garder la mémoire de cet événement. Les communes, le plus souvent sans l'aide de l'État¹, réagissent rapidement: l'essentiel des inaugurations de ces monuments se situe entre 1920 et 1924. La Belgique connaît encore une nouvelle et dernière hausse en 1930, année du centenaire de son indépendance. Urgence, donc. Il s'agit, en effet, de faire de cette guerre quelque chose, afin que l'on ne soit pas mort pour rien, pour retrouver une identité et un avenir. Car la guerre de 1914-1918 fut d'une violence inouïe et totale. Elle fera près de 10 millions de morts. Au cœur de cette tourmente générale, la Belgique a été particulièrement touchée: elle connut, non seulement l'horreur des tranchées, mais aussi les boucliers humains et les massacres de civils en août 1914, la destruction de plusieurs villes, les déportations de la main-d'œuvre ouvrière en 1916, la misère, la faim et le pillage systématique en pays occupé. Le pays sort du conflit ruiné et en deuil. On compte près de 40 000 soldats morts au champ d'honneur auxquels il faut ajouter quelque 23 000 civils. En fait, grâce à la fermeté du roi Albert, l'armée belge subit beaucoup moins de pertes que les armées alliées ou ennemies. Du côté civil, par contre, la Belgique a payé un tribut bien plus élevé que ses voisins. Comme partout, la vision du monde, de l'homme et de la vie est profondément ébranlée. Comme partout, pour faire face à ce traumatisme collectif, la Belgique se couvre de monuments.

La figure patriotique et son monument

Les monuments aux morts se révèlent des documents particulièrement riches pour comprendre, non pas la réalité de la guerre, mais les représentations que s'en sont faites ou ont voulu s'en faire les contemporains. En effet, l'analyse des monuments et de leurs inscriptions, des emplacements où ils sont érigés et des commémorations qui les entourent, montre que les contemporains ont construit une représentation cohérente, mais largement fictive de la guerre. L'important, il est vrai, n'était pas de rappeler l'horreur et les souffrances avec la plus grande exactitude, mais bien d'honorer les morts et de lutter contre l'oubli. D'où la nécessité de choisir un emplacement bien visible pour cette mémoire de pierre, des lieux où se vivent le plus fréquemment les activités sociales, des endroits symboliques. Ainsi, les places publiques, les abords des églises et des hôtels de ville ont vu se dresser obélisques, monuments à statuaire ou simples stèles. Or, la mémoire de la guerre telle qu'elle se dégage des monuments belges est assez particulière. Nous nous proposons ici d'aborder cette mémoire et les décalages qu'elle charrie à partir d'un monument particulièrement riche: le monument à la mémoire d'Omer Lefèvre à La Louvière, dans la province du Hainaut.

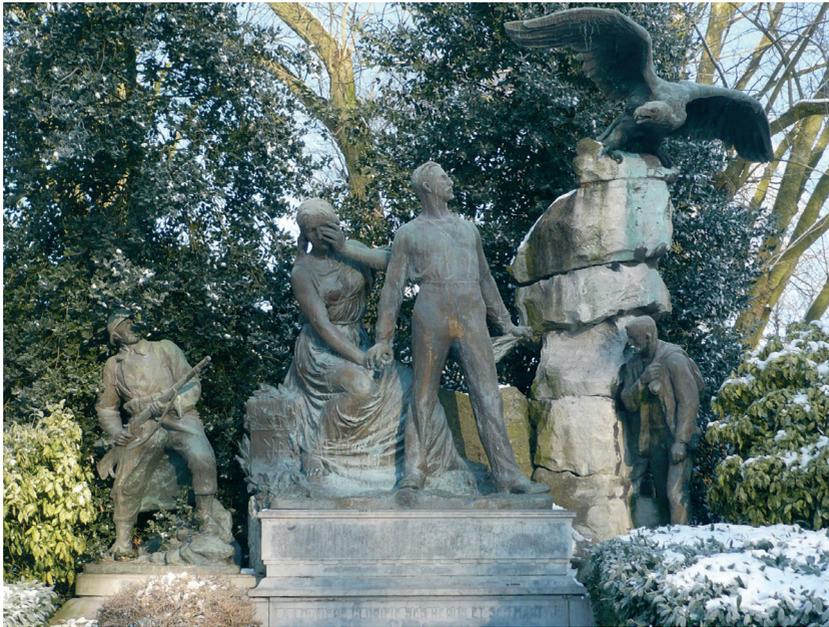


Fig. 1 - Monument à Omer Lefèvre, La Louvière - Belgique (Photo: Céline De Potter)

Ce monument sculpté par Alfred Courtens² est inauguré à La Louvière le 7 octobre 1923 en présence de la reine des Belges Élisabeth. Au centre de ce monument, Omer Lefèvre, le visage typé et la poitrine dénudée, tenant son bandeau à la main, s'avance crânement vers un bloc de pierre d'où jaillit un aigle agressif, bec ouvert, symbole de la brutalité allemande. Louis-Alfred dit Omer Lefèvre est un télégraphiste qui dirigea durant la guerre un sous-service d'observation des chemins de fer pour l'organisation britannique de renseignement militaire du major Cameron. Accusé d'espionnage par l'occupant, il est fusillé le 15 mai 1916. Derrière le héros louviérois, l'allégorie féminine de la Patrie se voile la face, pleurant déjà celui qui va mourir pour elle. Cette patrie est à la fois la Belgique et la ville de La Louvière comme l'indique le blason posé à ses pieds. Omer Lefèvre lui tient la main comme pour la rassurer et lui signifier qu'il accepte sa mort. D'ailleurs, il a arraché le bandeau des condamnés pour regarder la mort en face³. Un peu plus loin, un soldat belge anonyme s'avance, fusil en main. Derrière l'aigle, séparé des autres personnages, un déporté, avec son baluchon sur l'épaule, semble accablé mais digne. Ce monument, comme bien d'autres, montre que la mort héroïque des civils a galvanisé l'ardeur de tous les combattants et que le martyr du pays occupé est la raison

même de l'héroïsme des civils comme des combattants. Car ce monument dénonce également la brutalité de l'occupant et le calvaire des civils déportés. Tous ces civils représentent le pays occupé, la cause patriotique que les soldats défendent, les hommes pour qui ils se battent au risque de mourir. Autrement dit, ce monument honore non seulement les combattants de 14-18, mais aussi les civils héroïques (comme les patriotes) ou martyrs (comme les déportés). L'inscription qui orne la contremarche supérieure affirme d'ailleurs : « La Louvière glorifie ses héros et ses martyrs. Reconnaissance nationale à Omer Lefèvre fusillé le 15 mai 1916. » Il faut remarquer que l'héroïsme de Lefèvre (personnage individualisé) réside en sa mort, tandis que l'héroïsme du soldat (personnage anonyme) est dans l'action. D'ailleurs, les récits hagiographiques de cette époque glorifient, eux aussi, la mort des civils patriotes, alors que leurs actions restent floues et d'ailleurs importent peu en cette période de deuil. Ces innombrables récits qui se ressemblent tous font de ces civils des sortes de Christ patriotiques se sacrifiant sur l'autel de la Patrie. Par leur sacrifice volontaire, ils posent la patrie comme un absolu et la glorifient. Ce monument est emblématique de la mémoire belge. En effet, à l'exception des civils massacrés en août 1914, on y trouve toutes les catégories de héros et de martyrs dont les Belges veulent garder la mémoire. Car en Belgique, contrairement au Nord de la France pourtant aussi occupé, les civils ne sont pas les « oubliés de la Grande Guerre » pour reprendre le titre du livre d'Annette Becker sur le sujet⁴.

La patrie belge qui triomphe au lendemain de l'armistice est donc incarnée à la fois par les civils et par les militaires, contrairement aux autres patries belligérantes qui ne sont guère personnifiées que par la figure du soldat. Ainsi, sur les monuments aux morts comme dans les discours commémoratifs ou les récits hagiographiques, si le soldat belge reste le symbole même de l'héroïsme, il n'occupe toutefois pas tout l'espace mémoriel. À ses côtés, on trouve la figure du civil massacré en août 1914, celle du patriote fusillé ou encore celle du déporté⁵. Selon le vécu des localités, telle ou telle figure civile peut même prendre le pas sur celle du soldat. À Tamines, par exemple, les martyrs d'août 1914 tiennent la première place. Il est vrai que cette petite ville martyre perdit près de 400 civils en un jour. Tandis que dans le Hainaut ou en Flandre orientale, la place des déportés est tout à fait remarquable. Mais, partout, le souvenir des héros et des martyrs nourrit la grandeur de la Patrie pour laquelle ils sont morts (les monuments pacifistes sont en effet rarissimes). Or, cette patrie belge a d'emblée des visages multiples : l'identité nationale s'enracine dans des identités locales ou provinciales. Ainsi, les symboles nationaux que sont l'allégorie féminine de la Patrie, le lion belge ou les souverains côtoient sans problème des saints locaux comme à Mormont, le blason de la ville comme à La Louvière, le perron de Liège dans les localités liégeoises ou parfois le « AVV-VVK⁶ » dans les Flandres. De même, dans les manuels scolaires édités en province, on trouve des héros « nationaux » (puisque'ils sont morts pour la Belgique) dont le culte n'est que local : Élise Grandprez, par exemple, est citée dans un

manuel de Stavelot⁷, tandis que les frères Van Raemdonck n'apparaissent que dans certains manuels flamands⁸. L'identité belge, dans cet immédiat après-guerre, ressemble dès lors à une poupée russe, mais les différents niveaux ne s'imbriquent pas de la même façon selon les lieux. L'importance de l'identité provinciale est particulièrement forte à Liège, mais aussi au Luxembourg. Le Hainaut, par contre, conjugue identité nationale et identité locale, sans passer par l'exaltation provinciale. De même, dans le Nord du pays, la symbolique des monuments n'oppose pas l'identité flamande à l'identité nationale. En effet, comme l'a montré Mariette Jacobs pour la Flandre occidentale⁹, le symbole « AVV-VVK » est rare. En outre il n'est pas uniquement un symbole nationaliste, mais aussi – et peut-être surtout en cette période de deuil – un symbole religieux. Or, partout en Belgique, les symboles religieux très présents sur les monuments expriment le besoin de consolation et disent l'espérance en la vie éternelle. Mais, il est vrai qu'en Wallonie ces symboles sont purement religieux, alors qu'en Flandre ils sont plus ambigus. D'ailleurs, les discours commémoratifs flamands, comme certains discours politiques, commencent dès le début des années 1920 à exalter une identité flamande qui transcende les identités locales. L'évolution de cette mémoire dans les années suivantes fragmentera de plus en plus profondément l'identité belge dont la fragilité avait été occultée par la ferveur des populations en deuil. D'un côté, les mémoires flamandes et les mémoires francophones prennent des chemins divergents et, de l'autre, la mémoire officielle qui veut promouvoir une vision pacifiée du conflit et les mémoires locales qui gardent le souvenir des exactions allemandes ne correspondent plus.

La transformation de la mémoire de la Grande Guerre en Belgique est véritablement impressionnante. Au lendemain de l'armistice, la patrie triomphante est unanimement exaltée et semble plus solide que jamais. Il est vrai que cette patrie meurtrie mais victorieuse permettait de donner un sens à la mort de masse, aux souffrances endurées en pays occupé et aux efforts de reconstruction. Le culte de la Patrie, à travers l'hommage aux « Morts pour la Patrie », venait au secours des vivants. Pourtant, dès les années 1925, on assiste, du côté flamand, à un désinvestissement de cette mémoire de guerre : les soldats flamands deviennent petit à petit les victimes d'une cause qui n'était pas la leur et les traîtres à l'État belge se transformeront bientôt en martyrs de la cause flamande. À l'inverse, du côté francophone, la mémoire des héros nationaux civils et militaires, comme celle des atrocités d'août 1914, reste vive. Elle est même revendiquée au plan local, malgré la volonté des autorités nationales de pacifier les esprits. Si bien que, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale au moins, la mémoire de la « Belgique héroïque et martyre » sera essentiellement portée et transmise par les francophones. Ainsi, par exemple, la mémoire d'Omer Lefèvre, ancrée dans la région de La Louvière, traversera tout l'entre-deux-guerres et sera brandie durant la Seconde Guerre mondiale par des feuilles clandestines pour appeler à la résistance... Tant il est vrai que c'est la mémoire



qui rend le passé présent, qui en fait un acteur historique, qui transforme l'avenir. Mais, on le sait, cette mémoire a réinventé la guerre de 14-18, pour en faire un événement avec lequel on puisse vivre et grandir. Pourtant, entre histoire et mémoire, il existe un certain nombre de décalages. Dès lors, on peut se demander qui était réellement Omer Lefèvre et en quoi consistait son réseau des télégraphistes...

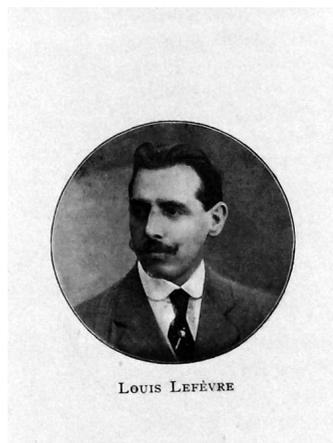
Le combattant clandestin et son réseau

Omer Lefèvre est un enfant de Charleroi, où il voit le jour en 1878. Il y passe les premières années de sa vie professionnelle, comme attaché au bureau télégraphique,

avant d'être affecté à celui de la ville voisine de La Louvière. Socialiste et libre-penseur, Lefèvre collabore au *Journal de Charleroi* et au *Clairon*¹⁰. Dès les premiers mois de l'occupation, Lefèvre est intégré à un groupe de patriotes belges (le mot « résistant » n'existe pas encore) formé dans le milieu des fonctionnaires du télégraphe¹¹. Le noyau de ce groupe remonte aux premières semaines de l'occupation, lorsque le télégraphiste Adolphe Tilmant assurait une liaison discrète entre le gouvernement, replié sur Anvers puis Ostende avant de s'établir à Sainte-Adresse, près du Havre, et son administration bruxelloise ou divers correspondants privés. Tilmant, qui profite de ces allers et venues pour récolter des informations susceptibles d'intéresser les ministres et transporter des fonds destinés au paiement des salaires de ses collègues, s'entoure dès le mois de septembre de quelques bonnes volontés recrutées parmi ces derniers.

Le front devenant impénétrable au cours de l'automne avec l'établissement de la ligne des tranchées, il devient systématiquement nécessaire de transiter par les Pays-Bas, demeurés neutres, pour maintenir la liaison. Cette contrainte, associée à la volonté du ministre Segers de voir Tilmant donner plus d'ampleur à la collecte d'informations, conduit le petit groupe, baptisé « service Valentin » par Segers, à se développer et à se structurer durant l'hiver 1914-1915. Tilmant met en place une liaison régulière vers la Hollande (par Roosendaal puis Baarle-Duc) et dispose désormais d'un adjoint, le télégraphiste Arthur Devaleriola, généralement appelé « Deval » vu la longueur de son nom. Toutefois, Tilmant et Deval sont bien vite débordés par la tâche, qui ne cesse de s'alourdir, notamment lorsque viennent s'y ajouter le transport de la correspondance du cardinal Mercier, de lettres échangées entre les soldats du front et leur famille restée à l'arrière, et l'exfiltration de volontaires désireux de rejoindre l'armée. Deux francophones, l'Ardennais Charles Parenté et l'Hennuyier Omer Lefèvre viennent bientôt seconder Tilmant et Deval, leurs collègues flamands.

En avril 1915, Deval est mis en contact lors d'un passage aux Pays-Bas avec le représentant local des services secrets de l'Amirauté britannique. Celui-ci lui demande d'établir un service de « surveillance permanente des aérodromes et hangars à zeppelin » du territoire du gouvernement général. Deval accepte et, d'accord avec Tilmant, décide de confier cette mission à Charles Parenté. Le réseau s'en trouve dédoublé. À côté de Valentin, qui œuvre pour les autorités belges, se développe donc un « service Parenté », dont la mission et l'employeur diffèrent de ceux du premier, mais qui partage avec lui une même filière vers les Pays-Bas, ainsi que certains agents.



Un système de communication rapide, par pigeons voyageurs introduits par des passeurs, permet également de prévenir du décollage de zeppelins. Le réseau annexe également un petit groupe déjà constitué s'occupant pour l'Amirauté de renseignement aérien dans la zone d'étape.

Dès le mois de mai suivant, Tilmant, qui a été approché par un agent de l'organisation Cameron, demande à Lefèvre de mettre en place un réseau d'observation du trafic ferroviaire. En effet, depuis plusieurs mois, le major Cameron, qui dirige une des deux organisations d'espionnage dépendant du grand quartier général britannique, de même que ses homologues et souvent concurrents des services secrets britanniques, français et belge, concentrent l'essentiel de leurs efforts en matière de renseignement militaire sur l'observation du trafic de l'ennemi en pays occupé. La méthode adoptée est la suivante : il s'agit d'implanter à proximité des voies ferrées des postes d'observation fixes, capables de rendre compte avec précision et en permanence du passage des convois de troupes de l'ennemi. La chose est moins simple qu'il n'y paraît. Tout d'abord, cette méthode implique une attention continue, qui pousse la plupart des services à recruter pour cette besogne des familles entières, habitant à proximité de la voie surveillée, et dont les membres se relaient à la fenêtre pour assurer une veille 24 h/24. En outre, elle implique un relevé discret, rapide (en général les convois ne s'attardent pas...) et méthodique de très nombreux éléments comme l'heure et la direction du passage, cela va sans dire, mais aussi le nombre et le type de wagons : voitures d'officiers ou de troupes, transport de chevaux, de matériel, de munition ou d'artillerie, signes distinctifs et état des troupes, etc. Il s'agit d'établir si le convoi achemine une unité constituée, de quel type et, si possible, d'en déterminer la taille et l'identité. L'établissement de dizaines de postes semblables le long des voies ferrées traversant le pays, délivrant en continu leurs rapports aux centrales

des réseaux qui les acheminent vers les officines hollandaises des services alliés, doit permettre de reconstituer avec un maximum de quelques jours de décalage l'ensemble des mouvements de l'ennemi, et par conséquent son ordre de bataille, son déploiement et ses intentions stratégiques. Lefèvre, qui a déjà travaillé pour l'observation du chemin de fer dans un autre service, Colon, est donc chargé de constituer un nouveau réseau, composé d'une série de postes d'observation ferroviaire. Lefèvre ayant accepté cette tâche à la condition d'être aidé par Tilmant et ses adjoints, les liaisons extérieures du nouveau réseau sont prises en charge par le groupe des télégraphistes. Le service prend rapidement de l'extension et dispose bientôt de dix postes d'observation à Termonde, sur la ligne Namur – Virton, sur la ligne Mons – Charleroi, et jusqu'à Tournai et Maubeuge. Le groupe de départ est désormais devenu la tête de trois services différents, dont les structures se superposent sans complètement se confondre, et qui s'acquittent de trois tâches différentes, pour trois employeurs distincts.

Au total, les télégraphistes peuvent compter sur près d'une centaine de collaborateurs. La plupart des agents sont payés, la somme reçue servant vraisemblablement aussi à couvrir leurs frais. Ainsi, une famille d'observateurs ferroviaires touche généralement 70 francs belges par semaine, ou 35 francs pour un individu isolé¹². Les courriers transfrontaliers reçoivent jusqu'à 150 francs par passage, cette somme variant selon leur efficacité et les risques encourus, mais aussi, suivant l'appétit de certains d'entre eux. Les courriers intérieurs touchent quant à eux 20 francs par voyage. Apparemment, Lefèvre et Parenté perçoivent des montants importants (600 francs par mois prétendra Parenté au cours de son procès). Cet argent, aux dires d'autres agents, leur aurait permis de « faire la noce¹³ », attitude d'autant plus choquante qu'elle tranche avec la nature en principe patriotique de leur engagement et qu'elle paraît insultante en ces temps de pénurie croissante subie par la plupart de leurs concitoyens. Cependant, pour la plupart des agents, ces sommes n'ont rien d'astronomique, et servent surtout d'indemnité, voire de petit salaire de substitution ou de complément bien utile pour assurer la subsistance de leur famille.

Au bout de quelques mois de travail, en juillet 1915, alors que les trois réseaux se sont bien développés, Tilmant, brûlé en Belgique, passe définitivement aux Pays-Bas. Il y constituera désormais le point d'aboutissement des courriers du triple réseau des télégraphistes. Il est remplacé en Belgique par Parenté. Le passage du courrier, régulier et abondant, s'effectue désormais à raison de trois fois par semaine par Merksplas, une localité de la province d'Anvers située non loin de la frontière, où un petit réseau spécialisé dans la transmission transfrontalière, le service Eyckens, assure le passage du fil aux rapports des télégraphistes et de quelques autres réseaux¹⁴. Lorsque cette voie n'est pas praticable, Deval effectue lui-même le passage. Suite à l'arrestation fin août d'un courrier effectuant la liaison avec le groupe de Merksplas, une filière alternative est bientôt trouvée en province de Liège. C'est à ce moment que le ver est introduit dans le fruit. Et c'est un autre Lefè(b)vre, qui n'a aucun

lien familial avec celui qui nous occupe, mais qui n'est autre que le père du futur évêque dissident, qui l'y a mis. En effet, René Lefebvre¹⁵, un industriel de Tourcoing travaillant aux Pays-Bas pour les services britanniques sous le nom de « Lefort », a conseillé à son homologue Tilmant de prendre à son service les frères Borgers, d'efficaces passeurs disposant d'une voie à Herstal. Lefebvre ignore qu'Antoine et Georges Borgers remettent au contre-espionnage adverse tous les plis avant de les passer en Hollande. Sur base de ces informations, les Allemands procéderont dès les premiers jours de novembre 1915 à une importante vague d'arrestations, qui emporte les télégraphistes et les services qui ont eu la mauvaise idée de leur confier leur courrier. Lefèvre, Parenté et Deval sont parmi les premiers à être mis sous les verrous.

Au total, trente-sept personnes comparaissent dans l'affaire Lefèvre et Parenté¹⁶. Notons que la complexité de la triple structure des télégraphistes, ainsi que ses liens avec divers autres services compliquera l'instruction du procès, les Allemands ne parvenant pas tout de suite à différencier les diverses organisations. Ce n'est que progressivement que les affaires vont se distinguer et seront, finalement, jugées séparément. Face à des preuves accablantes, bon nombre d'accusés reconnaissent plus ou moins leur rôle dans l'affaire, beaucoup cherchant cependant à le minimiser. La conduite de Lefèvre lors du procès est exemplaire : il nie tout, même l'évidence, et n'accuse personne. Ce faisant, il se condamne. Deval joue quant à lui tout en subtilité : il minimise son rôle, insiste sur le fait qu'il a agi sur ordre de son supérieur administratif, à savoir Tilmant (alors aux Pays-Bas), et évite d'accuser ses camarades. La posture de Parenté est malheureusement très différente : d'après tous les témoignages, Parenté, qui sait qu'il n'évitera pas la mort tant les preuves retrouvées contre lui sont nombreuses (petit carnet, etc.), reconnaît la plupart des faits, et explique consciencieusement le rôle de chacun. Certains estimeront qu'il ne voulait manifestement pas se retrouver seul face au peloton. Les avocats belges tentent d'atténuer les peines que s'apprête à réclamer l'auditeur, en arguant notamment du patriotisme désintéressé des accusés, et de la pression morale exercée par leurs supérieurs hiérarchiques de l'administration. Le résultat du procès est finalement mitigé : malgré les 13 peines de mort réclamées par l'auditeur, seuls Parenté, Lefèvre, et un agent gantois du service d'observation de l'aéronautique sont exécutés. Pour Deval et quelques autres, la peine de mort est commuée en travaux forcés à perpétuité. Diverses peines de travaux forcés et de prison sont encore prononcées, tandis que trois des accusés bénéficient d'un acquittement.

L'histoire des télégraphistes est à la fois particulière et représentative. Elle est représentative d'un certain nombre de caractéristiques telles que l'enjeu du passage de la frontière, les contacts entre services, l'importance de l'observation ferroviaire ou le danger représenté par l'infiltration des agents de l'ennemi, souvent dans les liaisons transfrontalières. Elle a cependant un certain nombre de traits propres, tels que le milieu particulier dans lequel se développe le ser-

vice (encore que les fonctionnaires de l'État jouent d'une manière générale un rôle important) ou, plus curieux, cette triple structure superposée (bien que les télégraphistes ne soient pas le seul réseau à opérer pour plusieurs employeurs en même temps, ce qui finit toujours par poser problème).

En outre, et c'est le moins que l'on puisse dire, le contraste est marqué entre la réalité complexe de l'espionnage et la représentation monumentale des héros qu'elle a engendrée¹⁷. La nature de l'activité du héros reste floue, et seul son sacrifice est représenté. Il est vrai que l'espionnage continue à soulever une certaine suspicion, et contredit l'image du héros qui affronte l'ennemi et la mort en face, à l'image du soldat. Dans la littérature patriotique mettant en scène les héros civils de la guerre comme, a fortiori, dans les monuments aux morts, des pans entiers de la réalité, pourtant centraux dans le renseignement, sont écartés de la mémoire, à l'image de l'argent ou de la concurrence entre service. Enfin, le héros tombé sous les balles allemandes est souvent l'« arbre qui cache la forêt ». La figure du mort, transfigurée par l'art, fait oublier les vivants, beaucoup plus nombreux, qui se sont engagés à ses côtés. Il n'existe aucun monument aux agents vivants, alors que leur activité, leur engagement patriotique et les risques qu'ils ont encourus étaient les mêmes. La plupart d'entre eux sont définitivement restés dans l'ombre¹⁸.

Notes

1. Notons que, contrairement à la France, l'État belge n'a pas été en mesure d'imposer une vision « officielle » du conflit. Après un débat parlementaire, en juin 1919, le gouvernement belge a estimé qu'il n'accorderait de subsides qu'aux « monuments de qualité ». Mais, en fait, l'immense majorité des communes érigea ses monuments sans le concours de l'État. Les provinces non par n'interviennent guère, si ce n'est à Liège. La question du financement des monuments par l'État est officiellement débattue à la Chambre et au Sénat, les 11 et 12 juin 1919. Bref, en Belgique, la liberté communale triomphe et l'expression des identités locales n'est pas entravée.
2. Alfred Courtens (1889-1967). Études à l'Académie de Bruxelles. Élève de Ch. Van der Stappen et Th. Vinçotte. Auteur de bustes, de portraits, de figures, de nus, de statues dont celle du Roi Albert I^{er} au Mont des Arts de Bruxelles. Il a réalisé les monuments aux morts de La Louvière, Sint-Gillis-Waas, Arendonk.
3. Exactement comme Gabrielle Petit sur le monument de la place Saint-Jean à Bruxelles, inauguré la même année. Ce *topos* héroïque se retrouve jusque dans le titre d'une biographie consacrée il y a une dizaine d'années à l'héroïne nationale: P. RONVAUX, *Gabrielle Petit. La mort en face*, Izegem, 1994.
4. A. BECKER, *Oubliés de la Grande Guerre. Humanitaire et culture de guerre*, Paris, 1998.
5. Voir TIXHON A. et VAN YPERSELE L., « Du sang et des pierres », in *Cahiers d'Histoire du Temps Présent*, n° 7, 2000, p. 83-126.
6. *Alles voor Vlaanderen – Vlaanderen voor Kristus*, soit « Tout pour la Flandre – La Flandre pour le Christ ».
7. Constant Grandprez, industriel originaire de Stavelot, entre dans l'organisation de Dieudonné Lambrecht au printemps 1915. Il y entraîne toute sa famille: ses sœurs Élise et Marie et son frère François. À la mort de Lambrecht en avril 1916, le réseau s'arrête. Désireux de relancer les activités, les Grandprez prennent des risques, mais ils sont dénoncés par un agent double, Émile Delacourt. Arrêtés les 29 et 30 janvier 1917, Élise et Constant sont fusillés, ainsi que le facteur André Grégoire, le 8 mai 1917 à la Chartreuse de Liège. Ils seront tous trois solennellement réinhumés à Stavelot le 25 août 1919. Le traître Émile Delacourt, né à Roubaix en 1891, sera jugé par contumace devant la cour d'Assises de Liège, en décembre 1922. Cf. Archives de l'État à Liège, *Parquet Général*, Affaire Tielens, boîte 3, dossier n° 7018; A. HARDY, *L'Ardenne héroïque (L'affaire Grandprez/Grégoire)*, Paris-Bruxelles, Association des écrivains belges, 1919; 9^e éd., 1920.

8. Edward et Frans Van Raemdonck, symboles du courage et de la fraternité dans les tranchées, sont deux soldats flamands morts sur l'Yser dans les bras l'un de l'autre. Envoyés en mission pour observer les lignes ennemies, ils se jurèrent de revenir ou de mourir ensemble: ils ne revinrent pas. Voir R.C. VAN MIEGHEM, *Geschiedenis van België verteld voor den tweeden graad der lagere scholen. Opgesteld volgens het programma van 1923, goedgekeurd door den Middenraad van het Katholiek Onderwijs*, Lier, Ire éd., 1927, p. 64; ainsi que D. DAMBRE, *De offergang der gebroeders Van Raemdonck*, Antwerpen, [1933].
9. M. JACOBS, *Zij die vielen als helden... Cultuurhistorische analyse van de oorlogsgedenktekens van de twee wereldoorlogen in West-Vlaanderen*, Brugge, 1995.
10. B. YOUNG, « Nos héros civils pendant la guerre. Le service de renseignements. L'affaire des télégraphistes », in *Le Journal de Charleroi*, [juin 1919] (AGR, *Archives des Services patriotiques*, n° 1).
11. Au sujet des origines et du développement du réseau, voir *Service Valentin – Parenté – Lefèvre. Notice historique*, s.l.n.d., in AGR, *Archives des Services patriotiques*, n° 1.
12. Fiches individuelles des agents, [1919], in AGR, *Archives des Services patriotiques*, n° 1. Au sujet de la place de l'argent dans l'activité résistante, nous renvoyons à E. DEBRUYNE, « Patriotes désintéressés ou espions vénaux? Agents et argent en Belgique et en France occupées. 1914-1918 », in *Guerres mondiales et conflits contemporains* (à paraître fin 2008).
13. C'est en tout cas ce que prétendront Devaleriola et Tilmant en septembre 1919. *Service Valentin – Parenté – Lefèvre. Notice historique*, s.l.n.d., in AGR, *Archives des Services patriotiques*, n° 1.
14. Au sujet du service Eyckens, voir AGR, *Archives des Services patriotiques*, n° 44.
15. René Lefebvre reprendra une activité de renseignement durant la Seconde Guerre mondiale dans le réseau franco-belge Ali-France. Il mourra à Sonnenburg en 1944. CEGES, AA 1333, *Archives de la Sûreté de l'État*, dossier René Lefebvre.
16. On trouvera une relation détaillée de ce procès dans S. KIRSCHEN, *Devant les Conseils de Guerre allemands*, Bruxelles, 1919, p. 150-237.
17. Au sujet des rapports entre histoire et mémoire de l'espionnage en Belgique, voir L. VAN YPERSELE et E. DEBRUYNE, *De la guerre de l'ombre aux ombres de la guerre. L'espionnage en Belgique durant la guerre 1914-1918. Histoire et mémoire*, Bruxelles, 2004.
18. Les autorités britanniques feront toutefois preuve de reconnaissance envers les services rendus. Parmi les agents de Lefèvre & Parenté, 55 obtiendront la *War Medal*, une décoration essentiellement commémorative, mais assortie d'une citation à l'ordre du jour pour 17 d'entre eux. Devaleriola sera élevé au rang de membre de l'Ordre de l'Empire britannique, ce qui suscitera une certaine jalousie de la part de Tilmant, tandis que ce dernier, Lefèvre et deux autres agents du réseau recevront la médaille de l'Ordre (Liste des distinctions obtenues, s.l.n.d., in AGR, *Archives des Services patriotiques*, n° 1). Par contre, la Belgique leur refusera ses décorations nationales, sous prétexte qu'ils ont déjà bénéficié de celles de la Grande-Bretagne.

François Robichon

De Nieuport au Mont Kemmel, survol en ballon dirigeable du front belge.

De ce film conservé dans les archives du Musée Albert Kahn¹, on sait encore peu de choses, du moins sur ses raisons d'être. Car l'identification des lieux représentés est à peu près achevée grâce à la sagacité de l'équipe du Musée In Flanders Fields d'Ypres et tout particulièrement Dominiek Dendooven qui nous a très aimablement fait partager ses connaissances du terrain.

C'est donc ce film muet, d'environ 13 minutes, qui a fait l'objet de la présente étude. Après visionnage et identification des lieux survolés de Nieuport au mont Kemmel, soit l'ensemble du front belge, plusieurs interrogations surgissent.

Tout d'abord quelques certitudes : la datation du film est vraisemblablement d'août 1919, confirmée par l'étude du terrain survolé (en particulier les reconstructions déjà engagées), ce qui recoupe les notes de service de Lucien Le Saint, l'opérateur de la fondation Albert Kahn².

Les incertitudes sont bien plus nombreuses. Une autre version du film est conservée à l'ECPAD, plus longue et montée différemment. La section du cinéma aux armées (SCA) ne semble pas avoir été le commanditaire du film, mais aucune trace de contrat entre Albert Kahn et l'armée n'a encore été retrouvée³. Pourtant, le dirigeable utilisé est bien un matériel militaire mis à disposition et Le Saint était en 1918 détaché aux services techniques de l'aviation.

La finalité de ce film est elle aussi incertaine. Avant 1914, les Archives de la Planète créées par Albert Kahn avaient pour objectif d'établir le dialogue entre les cultures en vue d'une paix universelle. Les photographies autochromes et les films sont réalisés sous la direction de Jean Brunhes, penseur de la géographie humaine, qui avait très tôt vu l'intérêt de la photographie et du cinéma dans le développement de sa discipline. Pendant la guerre, le programme est arrêté et se concentre sur la vie quotidienne au front. C'est ainsi que sont réalisés, en accord avec le GQG, de précieux autochromes dans la zone des combats. Après guerre, Albert Kahn n'a pas renoncé à son utopie. Que penser alors du panorama aérien des destructions des villes belges, montrées avec beaucoup d'insistance, notamment pour Nieuport et Ypres au-dessus desquelles le ballon opère une boucle complète. S'agit-il d'un constat visant à édifier pacifiquement les futures générations ou s'agit-il de propagande anti-allemande montrant la barbarie en action et légitimant les dommages de guerre demandés au Traité de Versailles ? Les publications nombreuses durant toute la guerre sur les destructions du patrimoine dans la zone du front et le « vandalisme allemand » ont préparé l'opinion à cette réparation⁴.

Dans son livre sur les films d'actualité française de la Grande Guerre (1995), Laurent Véray explique qu'après l'armistice, le cinéma s'engage dans une stratégie du souvenir⁵. Des films d'actualité, érigés en preuves irrécusables, sont exhibés dans les régions qui n'avaient pas subi de dom-

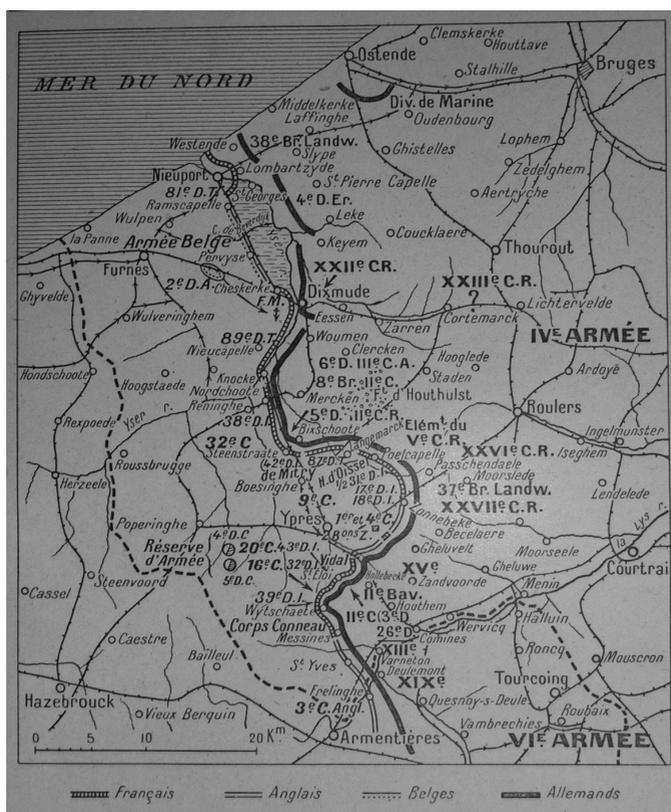


Fig. 1 - Carte du front belge au 10 novembre 1914,
L'illustration 27 novembre 1915.

mages: « On trouvera dans la collection réunie par la SCA, les visions qui perpétueront la colère sacrée de la France » annonce d'un ton vengeur un article d'octobre 1918.

Ce film avait-il la même vocation revancharde, dans la mesure où l'effort de guerre dans la Flandre avait été partagé par la Belgique et la France? L'ignorance des conditions de diffusion de ce film en France et en Belgique ne permet pas d'apporter une réponse tranchée⁶.

Une autre approche est porteuse de sens, celle de l'analyse du choix des lieux montrés dans le montage définitif. La volonté de suivre la ligne de front est indéniable. On comprend la forte présence des villes et villages où les destructions sont plus spectaculaires et démonstratives qu'en rase campagne, même

encore marquée de milliers de trous d'obus. Mais alors on comprend moins la séquence autour du Mont Kemmel, sauf à considérer qu'il fut un lieu héroïque du printemps 1918 pour l'armée française et qu'il s'agit somme toute d'un film français tourné sur le front belge. La présence, semble-t-il, de touristes sur le site irait dans ce sens. Lors du visionnage, notre collègue Dominiek Dendooven avait le sentiment que le film évitait des secteurs du front qui ne concernaient pas l'armée française, ce qui supposerait a priori un plan de vol ou de montage précis. Pourtant le secteur couvert par l'armée belge est bien présent de même que celui d'Ypres tenu aussi par l'armée anglaise. Un gros plan sur la nacelle du ballon au début du film montre qu'en effet le pilote possédait une carte et par conséquent un plan de vol.

Enfin, le pilote du ballon dirigeable fait régulièrement des signes de la main aux habitants revenus vivre dans les villes et villages en ruine. Ces manifestations de sympathie, conservées dans le montage définitif et désignant les conditions de vie des populations, sont plus en accord avec l'approche de Jean Brunhes qu'avec celui d'un film de propagande.

Comme l'écrivait Léon Gaumont au ministre de la Guerre, le 11 novembre 1914, pour contester l'interdiction faite aux opérateurs de cinéma de tourner sur les champs de bataille: « Le film constitue en effet, sans contredit, le document le plus intéressant parce que sa sincérité ne peut être mise en doute. »

Aujourd'hui, nous n'avons plus la naïveté de souscrire à cette affirmation. Ce film reste pourtant un témoignage rare et véridique des destructions causées par la guerre. En juillet 1919, un lieutenant fraîchement démobilisé appelait de ses vœux un « film intéressant » sur le front: « La SCA avait un beau rôle à jouer pendant la guerre et si ses services avaient été bien organisés, elle aurait pu constituer peu à peu le film du front. Mais comme sa production était piètre et quelle drôle de guerre et quel drôle de front ces messieurs connaissaient!!! De la mer du Nord à la chaîne des Vosges que de belles vues à prendre, quel documentaire précieux et d'une haute portée sociale. Il en est temps encore, je donne l'idée pour ce qu'elle vaut. Trop heureux si l'écran servait à propager l'horreur de la guerre et l'amour de la Paix⁷. » Ce jeune idéaliste aurait-il été entendu? Car, à l'évidence, ce film pouvait dans l'esprit d'Albert Kahn contribuer à la sagesse des hommes et des nations.

Notes

1. Nous tenons à remercier Frédérique Le Bris, documentaliste au Musée Albert Kahn (Boulogne-Billancourt), qui nous a signalé l'existence de ce film et l'a mis à notre disposition. Sur ce musée et la fondation, voir Jeanne BEAUSOLEIL, Pascal ORY, *Albert Kahn (1860-1940), réalités d'une utopie*, Musée Albert-Kahn, 1995. Mes remerciements pour Michel Tomasek qui m'a renseigné sur le port de Dunkerque.
2. Lucien Le Saint, opérateur chez Gaumont, travaille en 1915 pour le gouvernement belge. En janvier 1916, il entre aux Archives de la planète. Mais mobilisé dans l'auxiliaire, il est versé à la section cinématographique de l'armée. En 1918, il est détaché aux services techniques de l'aviation puis part en Syrie avec le général Gouraud en décembre 1919 avec l'accord d'Albert Kahn qui prit les frais à sa charge. Les archives Albert Kahn conservent des fiches de service datées de l'été 1919 au nom de Lucien Le Saint.

3. La section cinéma aux armées, dont le rôle est défini dans une note du 9 mai 1915, est constituée au début de quatre opérateurs mobilisés représentant les maisons Pathé, Gaumont, Éclair et Eclipse.
4. Citons les volumes publiés par *L'Art et les Artistes : La Belgique héroïque et martyre* et *Les vandales en France* en 1915; *L'art assassiné* en 1917. Ces publications seront prolongées par des tournées cinématographiques organisées en 1919 dans les départements, qui avaient pour but déclaré: 1. De faire voir aux populations les destructions que les Allemands ont pu commettre sur les parties de notre territoire envahi; 2. De faire connaître l'effort des Français pour les chasser de France et arriver au triomphe du Droit et de la Liberté; 3. De montrer l'accueil enthousiaste de l'Alsace et de la Lorraine à leurs libérateurs; 4. Enfin de venir en aide aux œuvres de guerre du département, le profit de ces opérations leur étant destiné. (*Le Courrier cinématographique*, 23 août 1919)
5. Laurent VÉRAY, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, SIRPA/AFRHC, 1995.
6. Un film documentaire intitulé *Un voyage en dirigeable* est diffusé fin septembre par Ciné-Location Gaumont; ce type de film était couramment projeté en début de séance, mais aucun élément ne permet de déterminer si c'est bien celui de la fondation Albert Kahn.
7. Charles-Félix TAVANO, *Le Courrier cinématographique*, 4 juillet 1919.

Séquences principales du film

- 00. départ du port de Dunkerque
- 0,43. Nieuport
- 0,50. Nieuport, halle aux draps
- 1,50. Nieuport-Bains
- 3,25. Nieuport, centre-ville, église.
l'Yser
- 4,00. ligne de chemin de fer vers Dixmude
- 4,25. Pervyse, carrefour et église
- 5,07. Kaaskerke
- 5,23. Dixmude, grand-place, ruines de l'église et de l'hôtel de ville
- 6,14. Dixmude, gare tram et train
- 6,50. Ypres, fortifications, porte de Lille, Église Saint-Pierre
- 7,37. Ypres, Halle aux draps, cathédrale Saint-Martin
- 8,05. Ypres, Porte de Menin
- 8,27. Ypres, Minneplein, ancienne prison, magasin à poudres
- 9,02. Mont Kemmel, belvédère.
- 9,30. Couvent du mont des Cats.
- 9,45. Loker (Locre)



Port de Dunkerque. 0,10



Nieuport. 0,44



Chemin de fer vers Dixmude. 2,54



Pervyse. 4,30



Ypres, Minneplein. 8,28.



Mont Kemmel. 9,20.



Nieuport. 1,00



Nieuport-Bains. 1,50



Dixmude, gare. 6,20



Ypres, halle. 7,48



Mont des Cats. 9,30.



Locre. 9,40.

PARTICIPANTS

Thérèse BISCH: th.bisch@noos.fr
Chargée des collections photographiques de la BDIC

Marie-Christine CLAES: marie-christine.claes@kikirpa.be
Docteur en histoire de l'art, chef de travaux à l'inventaire, Institut Royal du Patrimoine artistique, département documentation

Emmanuel DEBRUYNE: emmanuel.debruyne@uclouvain.be
Chargé de recherches FRS-FNRS, Université catholique de Louvain

Anne CHRISTOPHE-LEGOFF: annelgff@gmail.com
Conservateur stagiaire des bibliothèques, BNF

Céline DE POTTER: de-potter.celine@orange.fr
Doctorante en histoire de l'art, Université Lille 3/Université libre de Bruxelles

Émilie GAILLARD: gaillard.emilie@gmail.com
Étudiante Master 2, Université Lille 3

Christina KOTT: ninachkott@aol.com
Maître de conférences en études germaniques, Paris 2-IHTP

Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT: mp.prevostbault@historial.org
Conservateur en chef Historial de la Grande Guerre, Péronne

François ROBICHON: frobichon@magic.fr
Professeur d'histoire de l'art, Université Lille 3

Sandrine SMETS: sandrine.smets@klm-mra.be
Conservatrice de la section "Art de la Première Guerre mondiale", Musée Royal de l'Armée, Bruxelles

Laurence VAN YPERSELE: laurence.vanyperselle@uclouvain.be
Chercheur qualifié et chargé de cours définitif, Université catholique de Louvain

Crédits photographiques :

Bibliothèque municipale de Rouen
Institut royal du patrimoine artistique, Belgique
Musée royal de l'Armée, Belgique
Musée de Metz Métropole La Cour d'Or
Musée d'histoire contemporaine-BDIC
Historial de la Grande Guerre, Péronne
Archives municipales de Tourcoing
Musée Albert Kahn, Boulogne-Billancourt

Achévé d'imprimer
Université de Lille 3
ANRT
1^{er} trimestre 2009