

L'évolution de la conservation du patrimoine mobilier au cours du XX^e siècle.

L'émergence d'une discipline scientifique face aux aléas politiques et militaires de l'époque.

Mémoire / TFE réalisé par
Louise Dale

Promoteur·trice(s)
Anne Dubois

Année académique 2017-2018
**Master en histoire de l'art, orientation générale, à finalité spécialisée en iconologie et études des cultures
visuelles**

**L'évolution de la conservation du patrimoine mobilier au
cours du XX^e siècle.**

**L'émergence d'une discipline scientifique face aux aléas
politiques et militaires de l'époque.**

Mémoire réalisé par

Louise Dale

Promoteur

Anne Dubois

Année académique 2017 – 2018.

Master en archéologie et histoire de l'art

Orientation générale

Finalité spécialisée en Iconologie et étude des cultures visuelles

Remerciements

Suite à la rédaction de ce mémoire, il m'est impossible de le publier sans remercier certaines personnes. Ces dernières ont été présentes pour me conseiller et me guider dans mes recherches et les diverses démarches caractérisant la rédaction de ce travail.

Premièrement, la personne méritant sans doute le plus ma reconnaissance, se trouve être ma promotrice Anne Dubois. Elle m'a permis de développer un sujet me fascinant dès le départ, et de le transformer en une recherche captivante. De plus, au cours de ces deux années, elle a toujours été présente pour débattre avec moi de mes avancés, me guider dans de nouvelles directions et finalement m'aider à quitter ma zone de confort.

Malgré l'aspect solitaire de mes recherches, je tiens tout de même à remercier diverses personnalités muséales qui ont pris le temps de discuter et analyser mon sujet sous un nouvel angle. En effet, je tiens à mettre en avant l'aide reçue par Jacqueline Couvert et Emmanuelle Druart. Toutes deux ont exprimé leur intérêt vis-à-vis de mon sujet et leur confiance aveugle en mes capacités à mener à bien ce travail.

J'éprouve également le besoin de remercier mes amis pour leur inconditionnel soutien au cours de ces deux années. Grâce à l'omniprésence de la conservation du patrimoine au sein des disciplines artistiques et historiques, il m'a été possible de débattre avec différents étudiants et d'obtenir de précieux conseils relatifs à ma bibliographie ou encore à la rédaction de l'ensemble. Finalement, ma gratitude va envers ma famille, que ce soit mes parents, mon frère, ou mon compagnon Loïc Stevens, ils ont toujours été présent pour me soutenir durant mes mois d'angoisse ou encore relire le produit de mes intenses réflexions !

Liste d'abréviations

ACL	Les Archives Centrales iconographiques d'Art national et Laboratoire central des Musées de Belgique
APROA-BRK	Association Professionnelle de Conservateurs-Restaurateurs d'œuvres d'Art
CICI	Commission internationale de Coopération intellectuelle
CPA	Commission pour la Protection artistique
CRIA	Comité américain pour le Sauvetage de l'Art italien
CRMSF	Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
C2RMF	Centre de recherche et de restauration des musées de France
E.C.C.O	European Confederation of Conservators-Restorers
ICOM	Conseil international des musées
ICR	Institut centrale pour la restauration (Rome)
IIC	Institut International pour la Conservation d'œuvres historiques et artistiques
ICCROM	Centre International d'études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels
IPW	Institut du Patrimoine wallon
IRPA	Institut Royal du Patrimoine Artistique
MRAH	Musées Royaux d'Art et d'Histoire
MRBAB	Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
OIM	Office international des musées
ONU	Organisation des Nations Unies
SDN	Société des Nations
SMH	Service des Monuments Historiques
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

Table des matières

Introduction.....	3
1. Le XX^e siècle comme point de départ des considérations relatives à la conservation des œuvres d'art	7
2. Les désastres de la Grande Guerre	15
A. Contexte historique	15
B. L'émergence du Kunstschutz, une nécessité pour le patrimoine ennemi.....	17
C. Le patrimoine belge à l'épreuve de la domination allemande.....	20
D. L'indéniable corrélation entre la conservation du patrimoine français, et les avancées militaires.....	26
I. Lille, une ville sur la ligne de front :	34
II. Arras, une ville martyre	38
E. Le patrimoine italien victime des aléas politiques	41
I. Venise, une cible évidente.....	46
II. Les mesures préventives mises en place à Bologne, un idéal italien	50
F. Le cas de la Grande-Bretagne	51
G. La première guerre mondiale, un réel apport à la conservation préventive ?	53
3. L'Entre-deux-guerres ou l'imposition d'un internationalisme déterminant.....	55
A. Le pacte Roerich ou l'impossible article 27 de la convention de la Haye	59
B. La science, un apport majeur à la conservation du patrimoine	60
I. L'importance de Jean Capart pour le patrimoine belge	61
II. L'implication timide de la France	62
III. L'importance sans cesse grandissante de l'Italie.....	64
IV. L'Angleterre, des leçons tirées de la Première guerre mondiale.....	66
V. Une institution américaine pionnière, le Fogg Art Museum	70
4. La Seconde Guerre mondiale comme catalyseur des démarches postérieures.....	73
A. Contexte historique	73
B. Les mesures préventives appliquées avant la Seconde Guerre mondiale	74
C. Le renouveau du Kunstschutz allemand	76
D. L'art belge au cœur des considérations patrimoniales du Kunstschutz	78
E. La résistance française face aux spoliations allemandes	82
F. La Grande-Bretagne face au blitz allemand.....	89
G. L'Italie au cœur des tensions politiques et militaires.....	99
H. L'internationalisme des Monuments Men	105

5. La création d'organismes culturels basés sur des apports scientifiques de l'époque	109
A. La Convention de la Haye, une adaptation aux évolutions du XX ^e siècle.....	114
6. L'émergence de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique	117
7. Cesare Brandi et son ouvrage la <i>Théorie de la Restauration</i>, un pilier de la discipline	123
A. Le concept de restauration préventive d'après Cesare Brandi	126
B. Paul Philippot ou la mondialisation de la conservation du patrimoine.....	129
8. Les années 60, un tournant scientifique et déontologique marquant la formation des conservateurs :	133
9. La conservation curative et préventive ou l'instauration de disciplines spécifiques à l'identité du domaine	143
Conclusion	149
Bibliographie	153
A. Ouvrages et revues	153
B. Sources électroniques.....	163
Table et source des illustrations.....	167

Introduction

La conservation du patrimoine mobilier est thématique omniprésente au sein des disciplines artistiques et muséales caractérisant le XXI^e siècle. Pourtant, malgré son indéniable importance, le domaine est relativement jeune. En effet, il ne se développe pleinement qu'à partir de la fin XIX^e siècle, ère à laquelle la science s'impose.

C'est cet avènement, et son évolution, qui nous a interpellé. En effet, comment se fait-il que la naissance de ce domaine se situe dans l'ère contemporaine, alors que le patrimoine existe depuis la nuit des temps ? N'existait-il pas de conservation du patrimoine mobilier avant ? Ces questionnements ont mûri en une réflexion plus profonde devenant, finalement, le sujet principal de ce mémoire.

Suite à ces considérations, il convient de préciser que cette étude ne prétend en aucun cas approfondir le patrimoine artistique immobilier. En effet, étant donné la multitude de vestiges parsemant les paysages contemporains, nous avons pris l'initiative de nous pencher plutôt sur le patrimoine mobilier et l'attention y étant apportée au cours du siècle. De plus, nous tenons à mettre en avant qu'il s'agit d'une étude relative à la conservation du patrimoine mobilier et non sa restauration étant une thématique amplement étudiée.

Après avoir délimité matériellement le domaine d'étude, nous avons pris la décision de cantonner notre champ d'étude au XX^e siècle, et plus précisément de 1900 à l'année 2008. Cette décision peut s'expliquer de plusieurs manières. Premièrement, nous avons décidé de démarrer nos recherches au début du siècle. C'est à cette époque que les experts s'intéressent véritablement à la conservation des œuvres, et leur pérennité. En effet, cela découle des nombreuses fouilles archéologiques, caractérisant le siècle précédent, et permet une mise en place de valeurs scientifiques déterminant la singularité progressive de la discipline. Dans un second temps, nous avons pris la décision de conclure notre étude avec l'année 2008, date à laquelle l'ICOM-CC publie la *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel* définissant clairement et indépendamment les limites du domaine. Malgré cette délimitation chronologique, il convient tout de même de préciser qu'il s'agit d'une discipline se constituant encore à l'heure actuelle. En effet, la conservation du patrimoine mobilier est un domaine se redéfinissant sans cesse en fonction des découvertes scientifiques et éthiques de l'époque.

Etant donné son expansion internationale, il a été nécessaire d'également restreindre notre étude d'un point de vue géographique. Ainsi, nous nous sommes focalisée sur l'analyse de différentes nations comme l'Italie, la France, la Belgique, la Grande Bretagne ou encore les Etats-Unis. Malgré cette restriction, nous avons tout de même pris l'initiative de mentionner les apports allemands au domaine et ainsi véritablement cibler les pays jouant un rôle primordial dans l'émergence de la discipline.

Grâce à cette notion de contemporanéité, nous avons été en mesure de constituer une bibliographie exhaustive. En effet, étant donné le cadre chronologique, il a été aisé d'obtenir des informations sur les différents conflits, marquant le siècle, mais également les phases de paix en résultant. Depuis quelques années, force est de constater que les deux guerres mondiales sont devenues des sujets d'études très demandés. En effet, il suffit de s'attarder sur les sujets de mémoire, ou les publications de ces dernières années, pour se rendre compte de la fascination existant pour ce siècle si meurtrier.

Malgré le fait que la conservation du patrimoine mobilier s'implante pleinement dans ces évolutions militaires et politiques de l'époque, le domaine ne possède pas pour autant une bibliographie aussi imposante. En effet, la conservation du patrimoine mobilier souffre des stigmates caractérisant les précédents siècles. Etant un domaine balbutiant, il a souvent été rattaché à la restauration du patrimoine, ou encore au domaine immobilier. Pour étudier au mieux l'évolution de la discipline, nous nous sommes basée sur les documents d'origine, à savoir les chartes ou encore les ouvrages muséaux de référence. Les documents de l'UNESCO, de l'ICOM, ou des nombreuses autres institutions émergeant au cours du siècle, ont donc été de précieuses sources documentaires. En effet, elles nous ont permises de comprendre la place de la conservation au sein de la société moderne de l'époque, et sa progressive émancipation.

Malgré l'indéniable abondance de chartes ou documents éthiques s'imposant au XX^e siècle, il a été difficile de trouver des sources bibliographiques anciennes explicitant l'émergence et le propre de la discipline. Cela peut sans conteste être mis en parallèle avec la création identitaire de cette dernière. En effet, comment relater l'évolution d'un domaine si ce dernier n'existe pas encore ? C'est à partir de Cesare Brandi, et de sa *Théorie de la Restauration*, qu'il y a eu progressive théorisation de l'ensemble et une reconnaissance au niveau mondiale. En effet, l'ouvrage de Brandi a permis l'élaboration du terme, restauration préventive et ainsi la mise en avant d'une discipline se différenciant progressivement des restaurations s'imposant à l'époque.

Dans cette mesure, cet ouvrage peut être considéré comme un pilier de la discipline et un apport non négligeable à l'évolution du domaine.

Malgré la création progressive d'une identité distincte, les ouvrages consacrés à l'analyse spécifique du domaine s'imposent davantage la fin du XX^e siècle et le XXI^e siècle. En effet, c'est à cette époque que des auteurs comme Christina Kott se questionnent sur les apports du siècle et les répercussions que cela a eu sur la conservation du patrimoine. Grâce à son étude approfondie des deux guerres, nous avons été en mesure de comprendre le lien de cause à effet existant entre les différents événements et la mutation du domaine. Pierre Leveau s'est également attardé à étudier le domaine et son émergence au cours du XX^e siècle. Ses écrits nous ont permis de considérer le domaine sous un nouvel angle prenant en considération des aspects tant éthique qu'étymologique. Pourtant, malgré leur indéniable intérêt pour le domaine, ces auteurs se limitent à analyser certains aspects ou décennies et non pratiquer une étude transversale de la discipline.

Ce mémoire entend donc répondre à ce manque et ainsi, délimiter les réels apports du siècle. L'ensemble s'ouvre sur un premier chapitre dédié à l'histoire du domaine. En effet, il s'agit d'un récapitulatif historique visant à prendre en considération les évolutions des siècles précédents, et ainsi comprendre où se situe la conservation du patrimoine mobilier à l'aube du XX^e siècle. Suite à cela, le second chapitre est dédié à la Grande Guerre. Il s'agit d'un événement catalyseur dans la mesure où, suite aux nombreuses destructions humaines et matérielles, les différentes nations décident d'agir en créant des organismes aptes à protéger les différentes victimes.

Le troisième chapitre enchaîne avec l'Entre-deux-guerres. Cette période fait directement face aux répercussions de la Première Guerre mondiale. En effet, suite aux incessants conflits criblant l'Europe, les nations prennent la décision de créer des organismes adaptés à la conservation du patrimoine en temps de paix et de guerre. De plus, c'est à cette époque qu'un intérêt scientifique s'impose définitivement. En effet, cette notion éradique progressivement l'empirisme artistique dictant les restaurations des décennies précédentes.

Malheureusement, ces progrès cessent la veille de la Seconde Guerre mondiale. L'importance de ce conflit fait l'objet du quatrième chapitre. En effet, à nouveau, face aux nombreuses destructions les troupes alliées et de l'Axe prennent l'initiative de créer des organismes aptes à protéger les œuvres en temps de guerre. Il est intéressant de constater que les experts ont tiré

des leçons des désastres de la Grande Guerre. En effet, ils prennent en considération l'environnement des œuvres et comprennent la nécessité de protéger, autant que possible, le patrimoine mondial.

Par la suite, le cinquième chapitre est dédié à la création d'organismes culturels. Ces derniers se focalisent sur la bonne préservation des œuvres et ouvrent la porte à des débats scientifiques sur la discipline. En effet, c'est à cette époque qu'énormément de chartes ou d'ouvrages sont publiés pour définir la conservation et lui conférer un rayonnement international. Après cela, le chapitre suivant évoque l'émergence de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique et son importance.

Le septième chapitre s'articule autour de l'œuvre de Cesare Brandi, la *Théorie de la Restauration*. Que ce soit pour la restauration ou la conservation du patrimoine, l'ouvrage est un véritable pilier de la discipline. En effet, il s'agit du premier ouvrage scientifique évoquant la « restauration préventive », un prélude à l'émancipation définitive de la discipline. Suite à cela, la section suivante s'intéresse à l'influence de l'ouvrage de Cesare Brandi et la mise en place d'un cadre déontologique et éthique. Finalement, cette étude se termine avec des considérations relatives à l'identité même de la discipline. Ce chapitre se focalise sur l'instauration d'une définition et la mise en place de notion spécifique à la discipline. En effet, ce n'est que depuis quelques décennies que la conservation préventive et curative sont distinctes et sont pleinement reconnues comme des disciplines fondamentales à la bonne préservation des œuvres.

Le but de cette étude est de mettre en avant les lignes directrices menant à l'identification et à l'indépendance du domaine. En effet, en étudiant le siècle, décennie par décennie, nous espérons être en mesure d'en dégager les principaux jalons chronologiques et ainsi prouver l'importance du XX^e siècle dans l'émergence de la conservation du patrimoine mobilier.

1. Le XX^e siècle comme point de départ des considérations relatives à la conservation des œuvres d'art

La conservation du patrimoine est un domaine en pleine émergence et ce depuis le XX^e siècle. En effet, dès cette époque elle prend son indépendance par rapport à la restauration du patrimoine et gagne ses lettres de noblesse en tant que domaine scientifique¹. Bien que cette évolution s'impose majoritairement au XX^e siècle, il est évident que ce processus ne s'est pas déclenché à l'aube des années 1900. Ainsi, il est nécessaire de prendre en considération le développement de ce domaine et notamment la tournure prise au cours du XIX^e siècle.

Premièrement, il convient de revenir sur les “origines” de l'ensemble. Ainsi, il est intéressant de se rendre compte que la restauration-conservation est déjà documentée au V^e siècle après J.-C. en Chine². En effet, dans un ouvrage de l'époque, Ku-Szu-Ksieh décrit les méthodes de réparations et conservations du papier³. Bien que cela nous apporte des informations relatives à l'histoire du domaine, il est nécessaire de remettre cela en perspective et prendre en considération les mentalités de l'époque. En effet, notre concept moderne de la conservation ne peut aucunement être appliqué aux époques antérieures. Ainsi, il est préférable de parler « d'effort de maintien » dans ce cas-ci, et de différencier cela du développement d'une conscience historique arrivant que bien plus tard. Cette distinction est primordiale et marque l'émergence de ce que nous appelons actuellement la conservation moderne. En effet, sans cela le domaine ne possède pas d'identité et ne peut se distinguer de la conservation étant davantage utilitaire.

Grâce à cette mise en avant du concept de conscience historique et patrimoniale, plusieurs chercheurs se sont intéressés à la naissance du domaine. En effet, ils se sont particulièrement penchés sur la distinction s'opérant entre simple maintenance des œuvres et conservation moderne. Selon Aloïs Riegl (1858 – 1905), un historien de l'art autrichien⁴, cette progressive

¹ J.-P. ODDOS, A.-C. BRANDT, *La conservation. Principes et réalités*, Paris, Cercle de la librairie, 1995, p. 17.

² P. WEBBER, « The use of Asian Paper Conservation Techniques in Western Collections », dans *East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*, actes de colloque, Londres, 8 – 10 avril 2015, Londres, The Institute of Conservation, 2017, p. 26.

³ N. L. CALDARARO, « An Outline History of Conservation in Archaeology and Anthropology as Presented Through its Publications », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1987, 26, p. 85.

⁴ M. IVERSEN, *Alois Riegl. Art History and Theory*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 3.

séparation s'opère dès la Renaissance, et notamment en Italie⁵. En effet, il affirme qu'à cette époque les vestiges commencent à être pris en considération et conservés. Ce concept s'oppose radicalement aux considérations datant du Moyen-Âge et traitant les objets anciens, sauf ceux possédant une fonction religieuse, comme étant vétustes. Dès lors, selon Aloïs Riegl, il est nécessaire d'évoquer ces vestiges renaissants comme étant des monuments artistiques et historiques possédant une valeur patrimoniale les rendant irremplaçables dans l'histoire de l'humanité⁶.

Si la Renaissance marque l'arrêt de l'abandon des vestiges, et le début des collections, peut-on pour autant parler de l'origine de la conservation moderne⁷ ? A nouveau, il faut prendre en considération la conservation de l'époque ne correspondant pas à la nôtre. En effet, les crises iconoclastes et politique des Temps Modernes prouvent que l'intérêt historique porté aux objets n'est que secondaire⁸. Aloïs Riegl se base donc sur un intérêt des ruines axé sur une appréciation esthétique et non patrimonial.

Roger Marijnissen (1923 -) s'oppose à la chronologie de Riegl⁹. Dès les années 20, il tente d'établir une chronologie mais se heurte à une difficulté immense, à savoir le manque de sources. Selon lui, le peu d'informations témoigne d'un manque d'intérêt pour ce domaine et permet de globalement dater les origines de la conservation moderne¹⁰. En effet, il situe son émergence, vers la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Ainsi, il rejoint quelque peu les propos de Paul Philippot (1925 – 2016) attribuant la date d'origine à la Révolution Industrielle¹¹. Dès le XVIII^e siècle, les découvertes scientifiques s'accélérent, le monde se reconfigure selon de nouveaux critères basés sur des changements sociétaux profonds.

Cette rupture engendre une refonte de l'identité sociale se basant progressivement sur des valeurs historiques. En effet, les diverses révolutions, et régimes, permettent une mise en avant d'un patriotisme influençant sans conteste le domaine artistique¹². Ainsi, les objets acquièrent

⁵ R. MARIJNISSEN, « Degradations, Conservation and Restauration of Works of Art. Historical Overview », dans N. S. Price (et coll.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1996, p. 275.

⁶ A. RIEGL, « The modern cult of monuments, its essence and its development », dans *loc. cit.*, p. 69.

⁷ R. MARIJNISSEN, *op. cit.*

⁸ *Ibid*, p. 277.

⁹ N. S. PRICE, « Historical Perspective », N. S. Price, *loc. cit.*, p. 265.

¹⁰ M. TE MARVELDE, « From Roger Marijnissen Historical Overview to the Present Day. Some Thoughts Concerning Half Century's Development of Conservation History as a Discipline », *CeROArt*, 2015, H. S., p. 4.

¹¹ P. PHILIPPOT, « Historic Preservation. Philosophy, Criteria Guidelines I », dans N. S. Price (et coll.), *loc. cit.*, p. 268.

¹² G. BAZIN et V. POMAREDE, « Destruction et conservation à l'époque contemporaine », dans *Conservation des œuvres d'art dans Universalis*, 2017, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/conservation-des-oeuvres-d-art/5-destruction-et-conservation-a-l-epoque-contemporaine/>], (09/11/2017).

une valeur ajoutée étant l'historicité, désormais ils se transforment en patrimoine¹³. Cette reconnaissance identitaire marque bel et bien l'émergence de la conservation moderne.

Bien que cela imprègne les origines du domaine, il faut bien évidemment prendre en considération les différents éléments alimentant cette émergence et, par la suite, évolution. Ainsi, il nous semble nécessaire d'évoquer le rôle clef joué par l'archéologie¹⁴. En effet, dès le XVIII^e siècle le domaine gagne en importance et mène à un culte des monuments sans précédent, on peut parler d'anticomanie. Ce dernier est fortement influencé par les découvertes archéologiques se succédant au fur et à mesure des décennies. En effet, en 1738 les fouilles de Herculaneum mettent à jour un site romain¹⁵. Dix ans plus tard c'est le tour de Pompéi et de Stabies en 1749¹⁶. Bien évidemment cette obsession des antiquités s'étend aux découvertes égyptiennes, et plus particulièrement à celles de Napoléon Bonaparte (1769 – 1821). Cette monomanie du monde égyptien, appelée égyptomanie, remonte au XVI^e siècle selon Jean-Marcel Humbert (1947 -), historien et conservateur général du patrimoine¹⁷. Cependant, les fouilles françaises, de 1798¹⁸, mènent à un réel engouement des découvertes et à un questionnement relatif à leur conservation. En effet, les chercheurs et scientifiques s'intéressent aux objets découverts lors des campagnes de fouille. Ils désirent en apprendre davantage sur les matériaux les constituant mais également leur lieu de provenance. En outre, ces derniers se détériorent vite au contact de l'air et de l'humidité ambiante. Selon l'historien de l'art britannique, Eric C. Hulmer, les recherches archéologiques ont permis d'établir une philosophie de préservation s'imposant face aux restaurations destructives marquant le domaine dès le XVI^e siècle¹⁹. Ainsi, il y a un réel désir de les préserver, étant malheureusement entravé par le peu de moyens existant pour stabiliser les objets et empêcher leur dégradation.

Bien évidemment il faut prendre en considération le changement d'atmosphère ambiante frappant les objets dès leur sortie des tranchées. Comme il a été dit précédemment, le XVIII^e siècle marque une rupture aux niveaux des innovations et impose ce que nous appelons aujourd'hui la Révolution Industrielle. Celle-ci permet des découvertes inédites mais entrave

¹³ D. CONCE, « La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne », dans *L'évolution de la conscience du patrimoine culturel*, 2010, [http://artyparade.com/little-tips/38], (21/10/2017)

¹⁴ N. L. CALDARARO, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵ A. BARBET, *Les cités enfouies du Vésuve. Pompéi, Herculaneum, Stabies et d'autres lieux*, Paris, Fayard, 1999, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ J.-M. HUMBERT, *Bonaparte et l'Égypte. Feu et lumière*, Paris, Hazan, 2008, p. 16.

¹⁸ ID., M. PANTAZZI et C. ZIEGLER, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730 – 1930*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris, 20 janvier - 18 avril 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 252.

¹⁹ N. L. CALDARARO, *op. cit.*, p. 85.

également les conditions de vie, particulièrement dans les centres urbains. Ainsi, l'air se retrouve fortement pollué²⁰ et impacte les conditions de conservation des objets archéologiques mais également ceux se situant déjà dans les musées (fig. 1.).

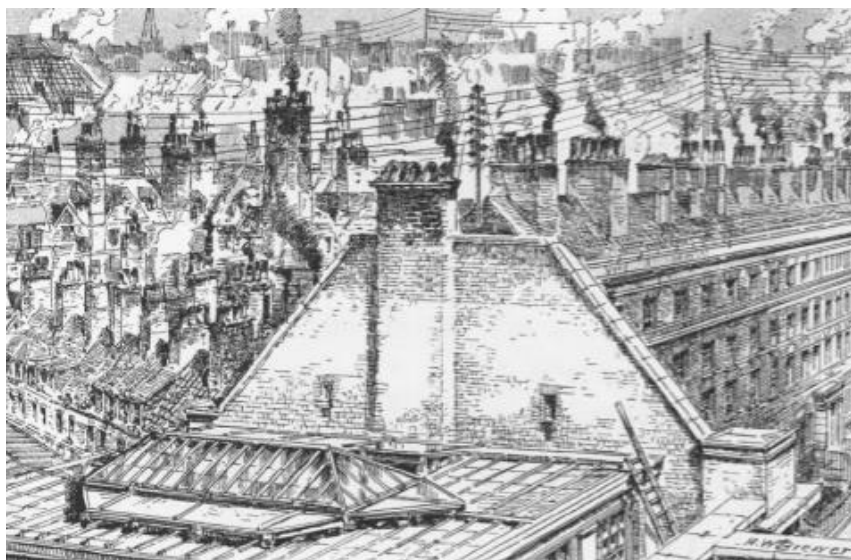


Fig. 1. Auteur Inconnu, *Paysage pollué de Trafalgar Square à partir du toit de la National Gallery*, 1895. Dessin sur papier, s. d., Londres, National Gallery.

Dès 1838, des rapports mettent en évidence les inquiétudes des autorités de la National Gallery de Londres²¹. En effet, ces dernières émettent des réserves quant à l'efficacité de l'air conditionné durant les moments d'affluence. De plus, ils mettent en avant le souci d'éclairage impactant négativement les œuvres²². Bien évidemment, les restaurateurs tentent de prévenir ces dégradations en restaurant les objets, mais les managements ne font qu'empirer les objets découverts lors des fouilles archéologiques²³. Ainsi, il y a un véritable besoin d'apports scientifiques en ce qui concerne le domaine de la restauration et de la conservation.

C'est ainsi que, progressivement, le domaine de la conservation devient vital et s'impose presque immédiatement au sein des institutions culturelles²⁴. Ces dernières se détachent petit à petit des cabinets de curiosités et des collections privés pour devenir des lieux publics mettant

²⁰ F. JARRIGE, « L'histoire de la pollution. Dmesure et politique industrielle », *La revue des livres*, 2011, 2, p. 1.

²¹ S. STANFORTH, *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013, p. 160.

²² *Ibid.*

²³ N. L. CALDARARO, *op. cit.*, p. 86.

²⁴ C. GEORGEL, *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 14.

en avant de riches collections. En effet, le premier musée naît à Oxford en 1759, il s'agit de l'Ashmolean Museum²⁵.

Dès 1850, la National Gallery forme un comité exceptionnel devant analyser les œuvres et rendre un verdict quant aux conditions de conservation²⁶. Ce dernier se constitue de Michael Faraday (1791 – 1867), un chimiste britannique, le conservateur de la galerie Charles L. Eastlake (1793 – 1865) et le peintre William S. Russell²⁷. Très tôt, ils mettent en avant l'état déplorable des peintures et accentuent tout particulièrement sur la couche de patine les couvrant. Selon ces derniers, elle proviendrait de la fumée s'échappant des nombreuses cheminées entourant l'institution muséale (fig. 1.) mais également du nombre de visiteurs²⁸. Bien évidemment, il ne s'agit pas du seul problème menaçant la conservation des œuvres. En effet, dès les années 1860 l'Angleterre se retrouve au centre d'un débat se focalisant sur la lumière et plus précisément des lampes à gaz²⁹.

Du point de vue des objets exposés, cela oblige les conservateurs à prendre en considération le domaine de la conservation³⁰. Cependant, le désir de préserver les collections est entravé par le peu de moyens existant à l'époque. Petit à petit diverses personnalités, du monde scientifique, s'intéressent à cette problématique muséale. L'émergence des institutions publiques influence ce domaine moderne et plus particulièrement son lien étroit avec les sciences³¹ et les méthodes de laboratoires³².

Ainsi, dès le XIX^e siècle les savoirs évoluent et se basent sur des connaissances scientifiques et non plus empiriques³³. L'importance accordée à l'esthétique laisse place à une volonté de préserver l'intégrité physique des objets. Il est donc nécessaire de développer un cadre éthique pouvant préserver les valeurs intrinsèques de ces derniers³⁴. Bien que l'Angleterre s'impose en ce qui concerne les savoirs scientifiques, le premier laboratoire scientifique à être rattaché à un musée émerge en Allemagne en 1888. Il s'agit d'une initiative prise par Friedrich Rathgen (1862 - 1942) pour le musée de Berlin (fig. 2.). Cette mesure s'explique par la dégradation inexplicée

²⁵ *Ibid.*

²⁶ N. L. CALDARARO, *op. cit.*, p. 86.

²⁷ S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, 9, p. 2.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁰ M. CLAVIR, « The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation », *Studies in Conservation*, 1998, 43, p. 3.

³¹ *Ibid.*

³² H. J. PLENDERLEITH, « A History of Conservation », *loc. cit.*, p. 129.

³³ M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 2.

³⁴ *Ibid.*

des objets de la collection égyptienne. Le conservateur de l'époque, Adolf Erman (1854 – 1937) contacte le chimiste allemand Otto Olhausen (1840 – 1922) pour trouver une personne capable de résoudre ce souci de conservation³⁵. Ainsi, Friedrich Rathgen est engagé comme directeur des laboratoires chimiques des musées royaux de Berlin, pour veiller au maintien des œuvres³⁶. Ce dernier débute ses recherches en s'intéressant aux pierres calcaires de la collection égyptienne, et plus particulièrement leur souci de solubilité. En effet, il met en avant la porosité de certains matériaux. Bien évidemment, il ne limite pas ses recherches à l'analyse de la pierre et s'intéresse à d'autres matériaux comme le métal. L'approche de Rathgen est fondamentalement différente car il ne cherche pas à redonner un aspect d'origine à l'œuvre mais à comprendre ses détériorations à travers la compréhension des matériaux la constituant³⁷.

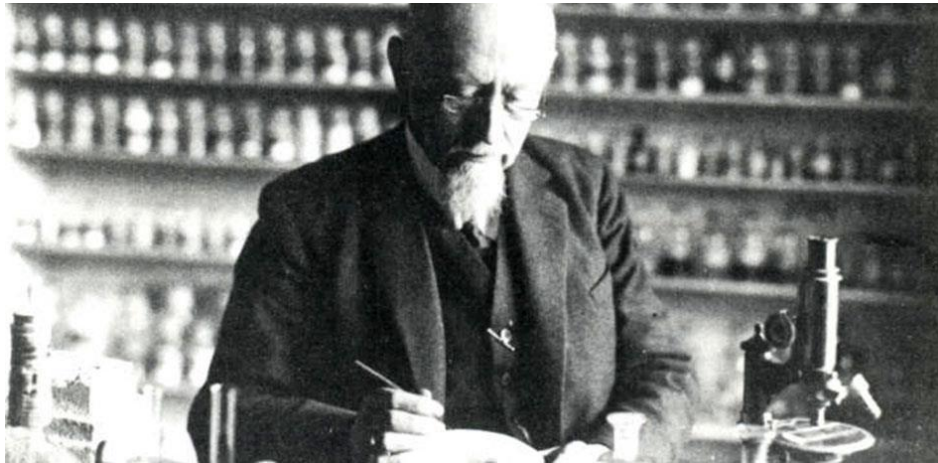


Fig. 2. Auteur Inconnu, *Friedrich Rathgen en laboratoire*, XIX^e siècle. Photographie, s. d., Berlin, Musée de Berlin, BBA 4/1979.

Dès 1898, Friedrich Rathgen publie un ouvrage, *Die Konservierung von Altertumsfunden* reprenant ses découvertes scientifiques³⁸. La première partie du livre se focalise sur les modifications subies par un objet après être sorti de fouille³⁹. Ce chapitre est important dans la mesure où il répond aux attentes des chercheurs de l'époque, comprendre les changements et pouvoir les prévenir. Le second chapitre, quant à lui, s'intéresse au traitement des objets antiques et donc précisément à la restauration de ces derniers⁴⁰.

³⁵ M. GILBERG, « Friedrich Rathgen. The Father of Modern Archeological Conservation », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1987, 26, p. 106.

³⁶ *Ibid.*, p. 107.

³⁷ M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 4.

³⁸ N. NEMECEK, « Friedrich Rathgen and his Impact on Slovenian Conservation in the Beginning of the Twentieth Century », *CeROArt*, 2013, H. S., p. 2.

³⁹ M. GILBERG, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁰ *Ibid.*

Bien évidemment, d'autres experts enquêtent sur le domaine, mais cette fusion allemande, entre science et culture, se trouve être une date charnière influençant les pratiques du XX et XXI^e siècle. En effet, l'initiative va être reprise dans de nombreux pays et donc imposer un mouvement remettant en question l'inclusion de la conservation au sein de la restauration étant considérée comme un artisanat⁴¹. Dès 1888, il y a également le développement d'une littérature spécialisée. Cette dernière ne se retrouve plus cantonnée à des recueils de physique ou science et se développe donc indépendamment, en tant que domaine autonome⁴².

Il est intéressant de prendre en considération les colloques, ou congrès, se focalisant sur la discipline. Bien évidemment, il est possible d'en observer dès la fin du XVIII^e siècle, cependant ces derniers se questionnent principalement sur l'esthétique de l'objet et comment la préserver. Comme il a été dit ci-dessus, les considérations relatives à la conservation des valeurs intrinsèques, n'arrive que dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Le rassemblement du congrès international de protection des monuments et des œuvres, prenant place en 1899 à Paris⁴³, s'inscrit pleinement dans cette mise en avant de l'importance du patrimoine et surtout de sa conservation⁴⁴. L'historien français Charles Normand (1858 – 1934) propose de désigner des monuments dont la sauvegarde devrait être assurée en temps de guerre. Cette proposition se base essentiellement sur une convention se référant au comité international de la Croix Rouge, fondé en 1863⁴⁵. Charles Normand désire créer un organe similaire pour le patrimoine, il souhaite mettre en avant la protection du patrimoine lors des conflits armés⁴⁶. Cette volonté contraste fortement avec la conservation existant au XVI^e siècle. En effet, il est possible de voir une évolution ne se limitant plus à la simple conservation esthétique des objets. Désormais, les chercheurs, et scolaires, veulent préserver les objets, bien évidemment au niveau esthétique, mais également au niveau historique, culturel et matériel.

L'année 1898 marque la première conférence scientifique dédiée à la préservation des manuscrits papiers⁴⁷. Cette dernière est organisée par le directeur en chef de la librairie du

⁴¹ N. STOLOW et G. THOMSON, « Some Studies on the Protection of Works of Art during Travel », *Studies in Conservation*, 1961, 6, p. 9.

⁴² M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 2.

⁴³ MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE ET DES COLONIES, *Congrès international pour la protection des œuvres d'art et des monuments*, catalogue d'exposition, Paris, 24 – 29 juin 1889, Paris, Imprimerie Nationale, 1889.

⁴⁴ P. LEVEAU, « Le souvenir de la Grande Guerre dans les réseaux de conservation de l'Entre-Deux-Guerres. Une préhistoire du Bouclier bleu », *In Situ*, 2014, 23, p. 2.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ N. L. CALDARARO, *op. cit.*, p. 86.

Vatican, le cardinal Franz Ehrle (1845 - 1934)⁴⁸. Bien que cette conférence soit dédiée au papier, il est intéressant de se rendre compte qu'il s'agit du premier événement mêlant scientifiques et scolaires de manière internationale. Le lien entre les deux domaines est donc forgé et permet de considérer cette conférence comme étant le point d'origine de futurs débats marquant l'évolution de la conservation au cours du XX^e siècle.

⁴⁸ M. J. SMITH, « The first International Conference on The Preservation of Manuscripts held in St Gallen 1898 » dans *Academia*, 15/04/2011 [https://www.academia.edu/1709838/The_first_International_Conference_on_The_Preservation_of_Medieval_Manuscripts_held_in_St_Gallen_1898._Translation_of_Die_erste_international_Konferenz_zur_Erhaltung_mittelalterlicher_Handschriften_in_Sankt_Gallen_1898], (19/11/2017).

2. Les désastres de la Grande Guerre

A. Contexte historique

Le XX^e siècle est une ère, se caractérisant principalement par des changements politiques, mais également d'autres bouleversements désignant ces décennies comme les plus meurtrières dans l'évolution humaine. En effet, que ce soit à cause de la Première Guerre mondiale (1914 - 1918), de la Seconde Guerre mondiale (1939 - 1945) ou encore de l'inondation de la rivière Arno à Florence (1966), l'Europe assiste à une destruction, sans précédent, du patrimoine artistique.

Pour analyser et comprendre au mieux l'évolution de la conservation du patrimoine mobilier, en parallèle de ces événements, il nous semble nécessaire de les scinder pour pleinement comprendre leur impact dans cette progressive émergence. En effet, bien que ces catastrophes témoignent toutes d'une dévastation massive du patrimoine, elles ne se marquent pas de la même façon en fonction des mesures préventives mises en place et du rôle joué par le pays concerné au moment des événements.

Ainsi, il est nécessaire de reprendre ces jalons historiques dans l'ordre chronologique. La Première Guerre mondiale mérite d'être mentionnée, il s'agit du premier événement causant autant de dommages démographiques mais également matériels avec la destruction de nombreuses villes européennes. Ces dégradations trouvent leurs origines dans les innovations mécaniques du XX^e siècle, notamment l'amélioration de l'artillerie et de l'aviation causant des dégâts de plus en plus importants⁴⁹. Cette course à l'armement est bien évidemment liée au contexte de l'époque.

En effet, dès le XIX^e siècle, les nations se replient progressivement sur elles-mêmes à cause d'une politique nationaliste privilégiant le développement du pays indépendamment des autres états européens. Bien évidemment, cela se traduit de diverses manières en fonction des territoires, mais mène uniformément à un isolement presque total des nations concernées. Ainsi, cette autarcie aboutit sur de multiples tensions résultant, dans certains cas, en des conflits sanglants. C'est notamment le cas de la France et la Prusse entrant en guerre dès 1870⁵⁰.

⁴⁹ P. P. PENZO, « Immagine e Tutela del Patrimonio Urbano Durante la Grande Guerra », dans S. Costa et M. Pizzo, *Les musées blessés. Photographies historiques et perception du patrimoine*, Grenoble, Uga, 2014, p. 122.

⁵⁰ J. H. J. ANDRIESEN, *La Première Guerre Mondiale*, trad. du néerlandais par B. Châtel, Lisse, Rebo International, 2002, p. 12

Même si, les événements ne concernent que deux nations, cette guerre va impacter l'Europe entière et mener aux tensions de la Première Guerre mondiale. En effet, dès les années 1880, l'Empire allemand se dote de multiples forts et renforce progressivement son armée de terre⁵¹. Ces aspirations se retrouvent aussi dans le domaine maritime où l'amiral Alfred von Tirpitz (1849 - 1930) désire l'imposition du pouvoir allemand face à l'hégémonie de la Grande Bretagne. Cela met donc en danger l'économie britannique mais aussi, indirectement le commerce de l'Europe entière⁵². De plus, le chancelier Otto Von Bismarck (1815 - 1898) tente, tant bien que mal, d'isoler la France des autres nations en nouant des liens diplomatiques avec la Russie et d'autres puissances⁵³.

Dès 1908, bien qu'elles tentent d'isoler la France, l'Allemagne et l'Autriche se disent victime d'une politique d'encerclement de la part de la Triple Entente (France, Royaume-Uni, Russie Impériale) et justifient donc leur armement progressif⁵⁴. Ainsi, l'équilibre européen devient de plus en plus fragile et culmine avec l'attentat de Sarajevo⁵⁵. L'événement se déroule le 28 juin 1914 dans un village de Sabac, le long de la Save⁵⁶. A cette occasion l'archiduc François-Ferdinand et son épouse Sophie Chotek, duchesse de Hohenberg, se rendent à Sarajevo en vue d'honorer leurs engagements politiques. Malheureusement, au cours de la journée ces derniers sont assassinés par de jeunes nationalistes serbes faisant partie d'un groupe anarchiste appelé "Jeune Bosnie"⁵⁷. Cette attaque déclenche l'engrenage de la Première Guerre mondiale, sans possibilité de retour en arrière.

Dès la fin du mois de juillet les événements s'enchaînent. En effet, Vienne se sert de cet assassinat comme prétexte pour déclarer la guerre au royaume de Serbie⁵⁸. Par la suite, plusieurs pays s'impliquent dans le conflit, notamment à cause des liens politiques unissant ces nations. En effet, que ce soit par la Triple Entente ou la Triple Alliance, la majorité de l'Europe s'engage dans une guerre ne se terminant qu'en 1918, avec d'innombrables pertes humaines et matérielles

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵² R. POIDEVIN, *Les origines de la première guerre mondiale*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1975, p. 5.

⁵³ J. KEEGAN, P.-O. CERVESI et A. BOURGUILLEAU, *La Première Guerre mondiale*, Paris, Perrin, 2003, p. 20.

⁵⁴ R. POIDEVIN, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶ J. KEEGAN, P.-O. CERVESI et A. BOURGUILLEAU, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

B. L'émergence du Kunstschutz, une nécessité pour le patrimoine ennemi

Comme il a été dit précédemment, les conflits entraînent l'implication progressive de nombreux pays. Pour analyser au mieux, le rôle de la conservation durant les désastres de la Première Guerre mondiale, il est nécessaire d'envisager les nations les unes après les autres et ainsi dégager les mesures préventives mises en place.

Bien évidemment, cela nécessite avant tout de se remettre dans le contexte de l'époque et de se rendre compte que la conservation du patrimoine n'est pas un domaine fort documenté. En effet, il s'agit d'une discipline émergente ne possédant pas encore de bases solides. Ainsi, il est fondamental de s'appuyer sur les quelques écrits publiés durant et après les conflits, mais aussi les photographies témoignant des phases d'évacuation, de protection des monuments publics, des destructions ou encore de l'ouverture progressives des musées durant l'occupation.

Malgré le fait que ce médium soit omniprésent durant la Grande Guerre, la photographie de guerre n'est pas un domaine qui émerge à cette époque. En effet, comme il a été dit précédemment, le XIX^e siècle est une ère de tension se marquant par de nombreux conflits entre différentes nations⁵⁹. C'est notamment dans ce contexte, que la photographie devient un média retraçant le fil des événements. En effet, le photographe Roger Fenton (1819 - 1869)⁶⁰ est l'un des premiers à documenter l'intérieur d'un camp anglais durant la guerre de Crimée (1853 - 1856)⁶¹. Par la suite, différentes nations se dotent d'une section photographique au sein des armées, c'est notamment le cas de l'armée française créant dès 1851 une brigade photographique et une bibliothèque nationale pour la conservation des clichés⁶².

Pourtant bien que ces services témoignent d'un intérêt documentaire vis-à-vis des activités militaires, ils ne se focalisent pas sur la préservation du patrimoine en temps de guerre. En effet, les clichés présentent davantage la vie quotidienne qu'une volonté de préserver le patrimoine de l'époque.

Pour que la protection du patrimoine devienne un thème à part entière de cette propagande photographique, il faut attendre la Première Guerre mondiale. En effet, dès cette époque le médium est omniprésent et se retrouve, au sein de l'armée allemande, mais également du côté

⁵⁹ F. BERGER et G. FERRAGU, *Le XX^e siècle. 1914 – 2001*, 3^e éd., Paris, Hachette, 2016, p. 11.

⁶⁰ H. GROTH, « Technological Mediations and the Public Sphere: Roger Fenton's Crimea Exhibition and "the Charge of the Light Brigade" », *Victorian Literature and Culture*, 2002, 30, p. 553.

⁶¹ CANOPE, « Theme-Based Files », dans *Technological and Scientific Progress during the World War*, 2016, [<https://www.reseau-canope.fr/apocalypse-10destins/en/find-out-more.html>], (28/03/2018).

⁶² *Ibid.*

des camps alliés⁶³. Pourtant, bien qu'il soit implanté dans les deux camps, les résultats ne sont pas les mêmes et témoignent d'une divergence d'opinion quant à l'implication des différentes armées⁶⁴. Ainsi, la photographie devient un support prouvant les différentes mesures mises en place mais aussi les responsabilités respectives face aux nombreuses destructions⁶⁵.

A l'origine, cette prolifération de clichés propagandistes, trouve ses origines dans le camp allemand. L'initiative découle des nombreuses atrocités commises par les troupes allemandes, comme l'incendie de la bibliothèque de Louvain en août 1914, et le bombardement de la cathédrale de Reims en septembre de la même année⁶⁶. Ces deux événements s'inscrivent dans une continuité de destructions mais s'imposent comme de véritables martyrs nationaux. En effet, les deux bâtiments témoignent de la richesse historique des régions et mettent donc en avant l'insensibilité des troupes ennemies face au patrimoine des régions occupées⁶⁷. Pourtant, bien qu'il s'agisse incontestablement de jalons historiques, les autorités allemandes défendent leurs actions en prenant en considération la convention de la Haye :

*« 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 hôpitaux et les lieux de rassemblement de malades et de blessés, à condition qu'ils ne soient pas employés en même temps 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. »*⁶⁸

Ainsi, l'attaque est donc justifiée comme étant une mesure légitime mise en place pour contrer les défenses ennemies⁶⁹. Pour atténuer d'autant plus les tensions et se racheter auprès des instances internationales, l'administration crée un service de protection appelé le

⁶³ J. MASSAT, « La grande guerre et l'image du patrimoine : éléments pour une approche critique sur le développement des études en France », dans S. Costa et M. Pizzo, *op. cit.*, p. 264.

⁶⁴ S. COSTA, « Proteggere e Dislocare : il Ruolo delle Immagini Fotografiche in Italia ed in Francia » dans *Ibid.*, p. 93.

⁶⁵ A. RUSCH, « Pro Patria. La réponse belge face au martyr de son patrimoine durant la Grande Guerre », dans *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁷ M. JULIA, « Reims : Les historiens de l'art français et les dommages infligés aux monuments par les allemands » dans *Ibid.*, p. 20

⁶⁸ COMITE INTERNATIONAL DE LA CROIX-ROUGE, « Convention 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 », dans *Traités, Etats parties et Commentaires*, s. d., [https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/dih.nsf/Treaty.xsp?documentId=7C5A1DD850591B0FC12563140043A35B&action=openDocument], (16/02/2017).

⁶⁹ S. COSTA, *op.cit.*, p. 401.

“Kunstschutz”⁷⁰. Ce dernier est mis en place pour documenter les dégâts de guerre, mais surtout prouver la bonne volonté des troupes allemandes face au patrimoine européen.

Wilhelm Von Bode (1845-1929) et Paul Clemen (1866 - 1947) sont les pionniers du projet⁷¹. A l’origine, Clemen est professeur d’histoire de l’art à l’Université de Bonn mais également inspecteur des monuments de Rhénanie⁷². Von Bode est également historien de l’art mais ne devient pas professeur, il fonde de multiples institutions comme le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin⁷³. Lorsque le département de protection du patrimoine voit le jour, ces derniers se rendent en Belgique et en France pour inspecter les monuments et mettre en avant un plan de protection⁷⁴. Bien que leur mission découle des destructions allemandes, ils considèrent cette démarche comme étant légitime dans des contrées ne s’intéressant pas à cet aspect culturel⁷⁵. Cette vision négative s’impose progressivement jusqu’à devenir le fer de lance du Kunstschutz.

Si à l’origine ce département s’impose comme étant secondaire face aux services proprement militaires, il gagne très vite en importance, notamment en France, en Italie, et en Belgique, grâce à des personnalités comme Theodor Von Hadeln (1878 – 1935), Otto Von Falke (1862 – 1942) ou encore Adolf Feulner (1884 – 1945)⁷⁶. A nouveau, même si les attentes sont identiques, les résultats sont différents en fonction des pays. De plus, chaque nation répond à cette propagande allemande en instaurant des services de protection propre comme le Service de Protection et d’évacuation des monuments et œuvres d’art en France.

Suite à ces explications, sur le rôle majeur du Kunstschutz pendant la Grande Guerre, il est nécessaire de revenir sur son déploiement au sein des différentes nations et comme il a été dit ci-dessus, les mesures parallèles mises en place.

⁷⁰ B. STÖTKUHL, « Art Historiography during World War I : Kunstschutz and Reconstruction in the General Government of Warsaw », dans K. Jõekalda et K. Kodres, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, Tallinn, Estonian Society of Art Historians and Curators, 2014, p. 158.

⁷¹ W. L. NATHAN, « Paul Clemen (1866 - 1947) », *College Journal Art*, 1948, 7, p. 217.

⁷² *Ibid.*, p. 214.

⁷³ U. FLECKNER et T. GAEHTGENS (et coll.), *De Grünewald à Menzel : l'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, Paris, Maison des Sciences et de l'Homme, 2003, p. 305.

⁷⁴ C. KOTT, « D'une guerre mondiale à une autre : le patrimoine artistique belge en destruction et conservation », *Bulletin de la Commission Royale des monuments et sites*, 2013, 25, p. 75.

⁷⁵ ID, *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupée. 1914 - 1918*, Bruxelles, Comparatisme et Société, 2006, p. 17.

⁷⁶ S. COSTA, *op. cit.*, p. 122.

C. Le patrimoine belge à l'épreuve de la domination allemande

Au préalable, il convient de prendre le cas particulier de la Belgique, l'un des premiers pays tombant à la suite de l'offensive allemande. En effet, malgré sa neutralité affirmée, les troupes ennemies envahissent les contrées belges le 03/08/1914⁷⁷. Progressivement des villes comme Liège, Anvers, Bruxelles ou encore Namur tombent sous l'emprise allemande⁷⁸. Persuadées que la guerre ne durerait pas, les instances ennemies ne prennent pas la peine d'imposer une organisation administrative ou civile gérant les territoires sous occupation⁷⁹. Pourtant, cette certitude se retrouve vite remise en cause et nécessite une révision de la part des autorités allemandes. Ainsi, progressivement le pouvoir belge est soumis à un fonctionnement allemand n'annihilant cependant pas toutes ses prérogatives⁸⁰. Dès lors, on peut considérer cette cohabitation comme étant basée sur des intérêts purement nationaux et non pas des affinités en terme politiques.

En ce qui concerne le patrimoine artistique, des mesures sont prises dès l'entrée en guerre de la Belgique. En effet, de nombreuses institutions, conscientes des avancées militaires, décident d'évacuer les œuvres dans les caves des institutions ou encore dans d'autres bâtiments plus aptes à résister aux attaques aériennes⁸¹. De plus, la Commission Royale des Monuments et Sites répertorie, jusqu'en septembre 1914, les édifices religieux ou encore civils, devant être protégés durant les affrontements⁸². Malheureusement ces mesures préventives ne protègent en rien certains monuments comme la bibliothèque de Louvain (fig. 3.) ou encore plusieurs bâtiments dinantais victimes d'incendies⁸³. Suite à ces destructions, et comme il a été dit précédemment, les instances allemandes réagissent avec la mise en place d'un service de protection du patrimoine appelé Kunstschutz⁸⁴.

⁷⁷ B. ROCHET et A. TIXHON, *La petite Belgique dans la Grande Guerre. Une Icône, des images*, acte de colloque, Namur, 24 - 27 novembre 2010, Namur, Presses universitaires de Namur, 2012, p. 84.

⁷⁸ P. P. PENZO, *op.cit.*, p. 123.

⁷⁹ C. KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi ?*, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁰ M. DUMOULIN, E. GERARD (et coll.), *Nouvelle Histoire de la Belgique. 1905 - 1950*, vol. 2, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 87.

⁸¹ A. GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 52.

⁸² C. KOTT, *op. cit.*, p. 76.

⁸³ N. BULLOCK et L. VERPOEST, *Living with History. 1914 - 1964*, Louvain, Presse universitaire, 2011, p. 31.

⁸⁴ M.-C. CLAES, A. TIXHON, *Namur à l'heure allemand 1914 - 1918. La vie quotidienne des Namurois sous l'occupation*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2010, p. 142.



Fig. 3. Auteur Inconnu, *Dégâts subis par la bibliothèque de Louvain*, 1914. Photographie, s. d., Louvain, Archives de la ville.

Paul Clemen désire rejoindre ce département dédié à la conservation du patrimoine. Bien qu'il pose sa candidature dès septembre 1914, il n'y est autorisé qu'en octobre de la même année, et avec énormément de restrictions⁸⁵. Ces dernières l'autorisent à circuler au sein des territoires belges et inventorier les destructions, mais ne lui donne aucune prérogative quant à la mise en place d'une protection optimale des monuments et bâtiments⁸⁶. Le 2 novembre, après avoir parcouru l'ensemble du territoire, il affirme que le patrimoine belge a subi très peu de dégâts, si ce n'est en Flandre Occidentale à cause des conflits se focalisant sur des villes comme Ypres ou encore Dixmude⁸⁷.

Une autre personnalité marquante sur le front belge se trouve être l'historien de l'art Otto Von Falke. Dès septembre 1914, ce dernier est rattaché au gouvernement général en tant qu'expert artistique et se doit d'inspecter les collections et églises du territoire belge. A la différence de Clemen, Von Falke possède les autorisations pour constater les dégâts infligés par les conflits, mais également faire des suggestions aux responsables belges quant aux démarches à suivre en vue d'une conservation des plus optimale⁸⁸.

⁸⁵ C. KOTT, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

Ces figures marquantes du mouvement ne sont pas les seules à sillonner le territoire belge en vue d'en améliorer la conservation du patrimoine. En effet, le Kunstschutz se compose de nombreux kunstoffiziere devant inventorier, conseiller mais également sauver le patrimoine en danger⁸⁹. Comme il a été dit précédemment, les destructions matérielles causées par les bombardements, incendies ou autres, sont majoritairement imputés aux troupes alliées et non aux allemands⁹⁰. En effet, selon les administrations de l'Axe, les multiples dégradations témoignent d'un manque de précaution et de considération provenant des instances belges. En effet, ils ont provoqué les bombardements en ne prenant pas en compte les directives de la Convention de la Haye.

En réalité, bien que cette convention reprenne la nécessité de protéger les bâtiments dédiés à des fonctions religieuses, culturels ou hospitalières, elle ne précise en rien comment les différencier des autres et ainsi les protéger. Paul Clemen reconnaît cette absurdité et affirme qu'il y a une incompatibilité entre la préservation du patrimoine et une logique de guerre. Selon lui, la solution serait de ne plus fortifier les bâtiments à des fins militaires et ainsi dissiper les soupçons des troupes ennemies. Malheureusement, aucune mesure n'est mise en place et témoigne, selon ce dernier, d'une mauvaise foi de la part des administrations belges⁹¹.

Bien évidemment, ces affirmations font pleinement partie de la politique de propagande menée par le Kunstschutz. En effet, il s'agit de rassurer les populations conquises et de légitimer l'implantation des autorités ennemies dans l'administration belge. En ce faisant, les historiens de l'art allemands affirment que la protection du patrimoine fait partie intégrante de la politique culturelle de l'Allemagne, à l'inverse des armées alliées ne s'y intéressant pas. Dès lors, les soldats allemands et kunstoffiziere sont perçus comme de véritables héros⁹².

Progressivement, le Kunstschutz est présenté comme faisant partie de la politique instaurée par le gouvernement général⁹³. Le 18 décembre 1914, Otto Von Falke annonce la décision de rouvrir les musées belges et la nécessité que les collections reprennent leur place⁹⁴. Bien évidemment, cette dernière s'oppose à l'avis général de la Commission des Musées mais

⁸⁹ MUSENOR, « Des musées et des hommes », dans *Expositions virtuelles* dans *Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/53>], (12/02/2018).

⁹⁰ C. KOTT, *op. cit.*, p. 74.

⁹¹ B. ROCHET et A. TIXHON, *op.cit.*, p. 435.

⁹² C. KOTT, *op. cit.*, p. 92.

⁹³ B. SAVOY, *Patrimoine annexé : les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, s.l., Les Editions de la MSH, 2003, p. 297.

⁹⁴ C. KOTT, *op. cit.*, p. 93.

l'initiative allemande prime et mène à la réouverture des institutions le 25 janvier 1915⁹⁵. L'ensemble témoigne d'une volonté de retour à la vie normale et d'une insertion sans cesse grandissante des autorités allemandes dans le quotidien belge⁹⁶.

A cette époque le gouverneur général Moritz Von Bissing (1844 - 1917) s'occupe de l'administration des musées. Ce dernier n'établit aucun programme quant à la réouverture des institutions et superpose cela aux administrations belges déjà en charge. Ainsi, les fonctionnaires restent en place et doivent signer une déclaration de loyauté envers l'Allemagne⁹⁷. Ils se retrouvent bloqués entre une contrainte morale et politique.

De plus, Von Bissing organise, le 28 août 1915, un congrès sur la conservation préventive à Bruxelles, ce dernier prend le nom de 'Kriegstaging'⁹⁸. En réalité, ce colloque trouve ses origines dans les précédentes conférences annuelles rassemblant des experts allemands, autrichiens, et suisses. Malheureusement, la guerre entraîne la suppression de ces réunions et mène à la création de ce congrès bruxellois réunissant les entités allemandes mais également les autorités belges⁹⁹. L'invitation se trouve être un acte politiquement neutre, dès le 29 août la Commission royale des monuments et sites, la presse et le grand public sont exclus du congrès se déroulant désormais à huit clos.

Diverses personnalités, expertes dans le domaine, s'expriment sur les mesures à mettre en place en ce qui concerne la conservation préventive. En effet, Paul Clemen évoque la guerre et l'état des monuments sur le front occidental¹⁰⁰. Ce dernier ne peut plus cacher l'étendue des dégâts et appelle à une législation claire en termes de prévention patrimoniale. Malheureusement, cela ne prend forme qu'après la guerre, en 1931.

Durant un an les musées restent ouverts sans aucune perturbation ou dégradation. Cependant, en septembre 1916, des éclats de shrapnels viennent se loger dans la façade du musée d'art ancien de Bruxelles¹⁰¹. Bien que ce ne soit que de légers dégâts, la Commission royale des monuments et sites demande immédiatement la fermeture des musées bruxellois. Pour analyser au mieux cette demande, les autorités allemandes font appel à l'archéologue Gerhard Bersu (1889 - 1964). A cette époque il est responsable du bureau artistique lui permettant de s'occupe

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ A. GOB, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁷ C. KOTT, *op. cit.*, p. 94.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 97.

des problèmes matériels liés aux musées mais également d'assurer la liaison entre l'administration allemande et les institutions¹⁰². Après avoir étudié la demande de la Commission Royale, Bersu rejette cette proposition et pousse les instances belges à tout de même descendre les œuvres de grandes valeurs, dans les réserves. Même si la décision relève du bon sens, cette mesure officieuse ne dure pas et les œuvres sont vite remises en salle pour être présentées aux autorités allemandes, et permettre la mise en place d'expositions.

Au fur et à mesure des années, les conflits s'intensifient jusqu'à culminer en 1917 avec la reprise des bombardements en Flandre¹⁰³. C'est à cette époque que les autorités allemandes décident de mettre en place des mesures préventives destinées à assurer la bonne sauvegarde des œuvres. Premièrement, différents projets d'inventorisation sont initiés et intégrés à la politique culturelle du gouvernement général¹⁰⁴. Cette démarche rejoint celle faite, dès le début des hostilités, par la Commission royale des monuments et sites et permet d'obtenir une liste détaillée des richesses belges. Deuxièmement, les autorités allemandes décident de déplacer les pièces de valeurs vers différents refuges allemands possédant des conditions de conservation supérieures aux lieux d'origine.

Ces deux critères mènent à des appréhensions de la part des instances belges y voyant une forme de vols, une spoliation en vue d'une éventuelle rétribution après les conflits. Cependant, bien qu'ils contestent les mesures allemandes, ils sont conscients des conditions de conservation précaires et ne s'opposent donc pas au déplacement. Diverses personnalités, comme le baron Detlev Von Hadeln, ou encore l'historien de l'art Adolf Feulner, organisent l'évacuation des collections¹⁰⁵.

Progressivement différents dépôts voient le jour à travers l'entière du territoire belge. Le sous-lieutenant Flesche décide de réquisitionner le bâtiment des prévôtés et la malterie E. Van Houtruyve de Bruges pour y accueillir les collections des régions avoisinantes¹⁰⁶. Ce dernier ne se limite pas qu'à l'appropriation de ces bâtiments, il en assure la préservation des œuvres en les recouvrant de sacs de sable, de rideaux de laine ou encore de volets métalliques absorbant les éventuels chocs causés par des bombardements. Dès octobre 1917, la société régionale pour la conservation des architectures et des objets d'art de la région de Courtrai, voit le jour¹⁰⁷.

¹⁰² *Ibid.*, p. 58.

¹⁰³ J.-J. BECKER, *1917 en Europe: l'année impossible*, Bruxelles, Complexe, 1997, p. 148.

¹⁰⁴ C. KOTT, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁵ ID, « Histoire d'art et propagande pendant la Première Guerre mondiale. L'exemple des historiens d'art allemands en France et en Belgique », *Revue germanique*, 2000, s. n., p. 208.

¹⁰⁶ C. KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi ?*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 370.

Cette institution aide à instaurer des mesures préventives en permettant une bonne sauvegarde du patrimoine. Cependant, contrairement à Bruges les dépôts courtraisiens sont transférés à Bruxelles dans le Palais de Justice et la galerie d'Art Moderne¹⁰⁸.

Dès 1918, la ville de Bruxelles devient un point névralgique dans la migration du patrimoine artistique. En effet, que ce soit pour des œuvres belges ou françaises, elle devient un dépôt central (fig. 4.). Les kunststoffizieres, s'occupant de la France, font des navettes entre Cambrai, Douai, Valenciennes et Bruxelles pour ramener un maximum d'œuvres avant une destruction quasi-totale liée à la politique de la terre brûlée¹⁰⁹. Les trajets se font principalement par péniches, wagons mais également camionnettes. Malgré la volonté de préserver le patrimoine en le déplaçant en lieu sûr, les œuvres sont traitées avec peu de considération pour leur fragilité et état de conservation¹¹⁰. En effet, une grande partie est jetée pêle-mêle et entassée dans l'optique d'en déplacer le plus possible. Malheureusement, même si l'intention est de sauvegarder une grande majorité du patrimoine belge et français, dans la pratique cela mène à des détériorations irréversibles¹¹¹.

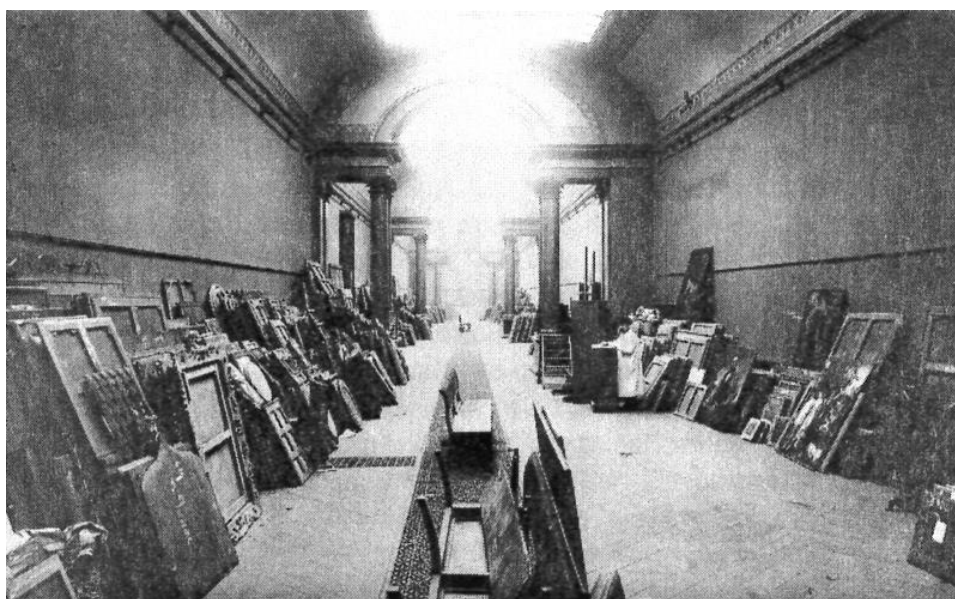


Fig. 4. Auteur Inconnu, *Inventaire des œuvres de Lille, Douai, Cambrai au Musée Moderne de Bruxelles*, 1918. Photographie, s. d., Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ P. MONTAGNON, *Dictionnaire de la Grande Guerre*, Paris, Pygmalion, 2013, p. 361.

¹¹⁰ C. KOTT, *op. cit.*, p. 375.

¹¹¹ *Ibid.*

Ce manque de considération peut s'expliquer par la situation politique de l'époque. En effet, à la veille de l'Armistice, les troupes allemandes sont conscientes de leur défaite mais sont tout de même dans l'obligation de mener à bien le déplacement du patrimoine belge et français. Ainsi, les dégradations seraient liées à un manque de considération de la part des troupes ennemies ne voyant plus, dans la conservation de ces œuvres, un intérêt quelconque. Il est donc intéressant de voir que la protection du patrimoine n'est pas liée à des enjeux et à des considérations internationales sur le patrimoine universel mais devient, dans ce cas-ci, un domaine lié aux aléas politique de l'époque.

L'Armistice est prononcé le 11 novembre 1918. Cette date marque la fin des conflits et un retour à la "normale". En ce qui concerne les œuvres déplacées dans les dépôts, elles regagnent progressivement leur lieu d'origine. En effet, le 14 novembre, une réunion extraordinaire a lieu entre les représentants muséaux et les instances bruxelloises pour discuter des restitutions¹¹². Pour ce qui en est des œuvres cheminant vers l'Allemagne, Hippolyte Fierens Gevaert (1870 - 1926) joue un rôle majeur dans leur reprise et déplacement jusqu'à leur lieu de provenance¹¹³.

D. L'indéniable corrélation entre la conservation du patrimoine français, et les avancées militaires

Bien évidemment, l'avancée allemande ne se limite pas qu'à la Belgique et investit pleinement les contrées françaises. Progressivement, les territoires sont criblés par les conflits et tombent vite sous domination ennemie¹¹⁴. Le but allemand étant d'atteindre Paris, les offensives se concentrent principalement sur le front ouest avec la prise de villes comme Lille, Reims, Arras ou encore Valenciennes.

Au cours du XX^e siècle, les institutions muséales gagnent en importance. En effet, c'est notamment le cas des musées français, possédant des collections sans cesse grandissantes¹¹⁵. Malgré l'importance croissante de ces dernières, les conservateurs ne se préoccupent pas de l'entrée en guerre de l'Allemagne et n'appliquent aucune mesure de conservation préventive¹¹⁶. Cette décision ne relève pas d'un manque d'intérêt de la part des instances muséales, mais d'une confiance aveugle en la Convention de la Haye. Cependant, au fur et à

¹¹² *Ibid.* p. 388.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ J. CONNOLLY, E. DEBRUYNE (et coll.), *En territoire ennemi. Expériences d'occupation, transferts, héritages (1914 - 1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires Septentrion, 2018, p. 15.

¹¹⁵ D. POULOT, *Une histoire des musées de France. XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2005, p. 26.

¹¹⁶ C. KOTT, *op. cit.*, p. 298.

mesure de l'avancée allemande, et des multiples destructions en découlant, de nombreux dépôts artistiques se constituent autour de la ligne de front¹¹⁷. En effet, le 19 août 1914, l'administration du Palais des Beaux-Arts de Lille incite les villes situées le long de la frontière à prendre les dispositions nécessaires en termes de conservation du patrimoine¹¹⁸. Alors qu'une grande partie des collections rejoignent les réserves même ou plusieurs dépôts, les institutions deviennent des hôpitaux mais également des dispensaires aidant à l'effort de guerre¹¹⁹.

Dès la fin du mois d'août, les conservateurs arrivent à une conclusion similaire à celle de Paul Clemen. Par peur des possibles pillages et destructions, ces derniers emmurent ou enfouissent les objets dans le sol pour tenter de les préserver de l'envahisseur (fig. 5.)¹²⁰.



Fig. 5. Auteur Inconnu, Reims. *L'enlèvement des objets d'art*, XX^e siècle. Photographie du *Guide Michelin des champs de bataille*, 1920, p. 31.

L'implantation allemande dans les contrées françaises se réalise similairement à la Belgique. Effectivement, divers départements politiques voient le jour et régissent la vie quotidienne des populations sous domination. Le Kunstschutz, quant à lui, trouve ses origines dans des circonstances équivalentes à celles de la Belgique. En effet, il ne s'agit non pas de l'incendie de la bibliothèque de Louvain mais du bombardement de la cathédrale de Reims, le 19

¹¹⁷ S. COSTA, *op.cit*, p. 230.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁰ MUSENOR, « Les musées du nord pendant la guerre », dans *op.cit.*

septembre 1914¹²¹. Les shrapnels tombent sur la façade et sur le chœur causant un incendie¹²². Ce dernier s'étend à la charpente et provoque des dégâts irréversibles (fig. 6.). A nouveau, les troupes allemandes justifient leur action en affirmant que la cathédrale abritait un poste d'observation, légitimant donc l'attaque de ce haut lieu religieux¹²³.

Bien évidemment, cette destruction mène à l'indignation des populations européennes dénonçant l'insensibilité allemande. Comme en Belgique, les troupes ennemies répondent à ces allégations en créant un département se spécialisant dans la conservation du patrimoine¹²⁴. Cependant, il convient de préciser que ce dernier ne dépend pas du même domaine administratif que dans les pays voisins. En effet, alors qu'en Belgique ce département est rattaché à l'administration civile, en France le Kunstschutz dépend de l'administration militaire¹²⁵.

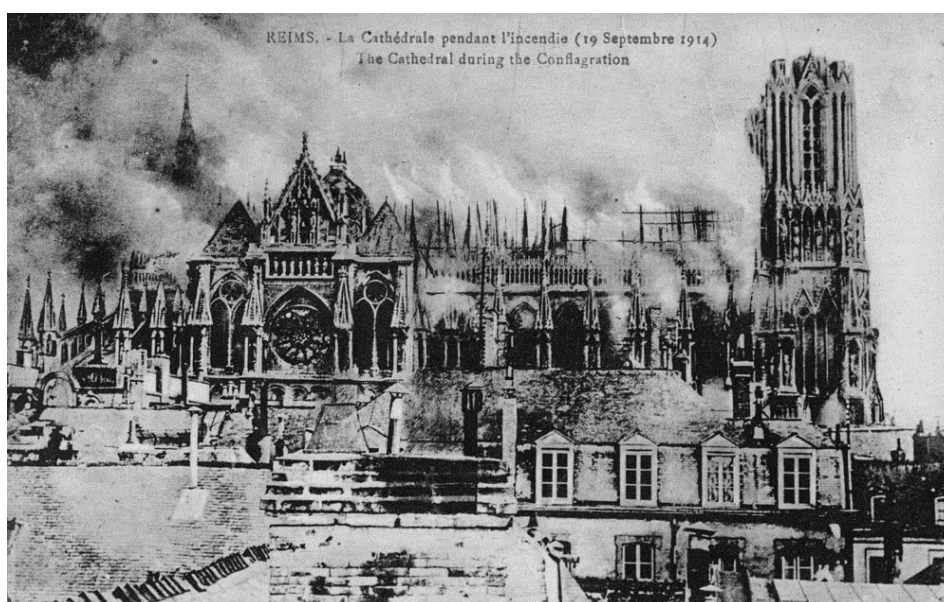


Fig. 6. Auteur Inconnu, *La Cathédrale pendant l'incendie*, 1914. Carte Postale, s. d., Reims.

Pour Paul Clemen, ce service est indispensable en France. Il désire le diriger, et multiplie donc, comme en Belgique, les demandes. Selon ce dernier, l'attitude française a incontestablement mené à ces délabrements patrimoniaux¹²⁶. En effet, il cite les vandalismes révolutionnaires mais aussi la séparation de l'église et de l'état comme des exemples évidents de l'incapacité

¹²¹ J. Y. LA NAOUR, *La Grande Guerre*, s. l., Paris, Larousse, 2013, p. 84.

¹²² M. JULLIA, *op.cit.*, p. 21.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁵ C. KOTT, *op. cit.*, p. 397.

¹²⁶ A. LABOURDETTE, C. KOTT et G. PICHON-MEUNIER, « Préserver le patrimoine en temps de guerre », dans G. Pichon-Meunier, *Sauve qui veut. Des musées mobilisés, 1914 – 1918*, catalogue d'exposition, Musée de la Chartreuse, Douai, 29 mars – 6 juillet 2014, Bavay, Forum Antique, 2014, p. 79.

française à s'occuper de son héritage¹²⁷. Dès lors, pour Clemen, le Kunstschutz peut être perçu comme un complément à la Commission des monuments historiques, il aspire à établir une relation de coopération entre les différentes autorités patrimoniales françaises en vue d'améliorer les politiques de conservation¹²⁸. Malheureusement, son désir ne débouche pas sur une bonne entente entre les différentes parties. En effet, le système mis en place entraîne une séparation nette entre la politique française et allemande, il n'y a presque pas de collaboration entre les différents pôles possédant pourtant un intérêt commun.

Le Kunstschutz s'implante grâce au déploiement territorial des kunstoffiziere. L'archéologue allemand, Johann Baptist Keune (1858 - 1937), est l'un des premiers à être chargé d'une mission de protection du patrimoine¹²⁹. En effet, dès décembre 1914 il est promu au rang de conservateur des œuvres d'art et biens culturels de la frontière mosellane jusqu'en Meurthe-et-Moselle¹³⁰. Pour mener à bien sa mission, ce dernier visite énormément les villages se situant dans son district, et entreprend des missions de démantèlement si nécessaire.

Dès 1915, Clemen reçoit finalement l'autorisation de se rendre sur le front. Comme en Belgique, cette dispense se limite, dans un premier temps, au simple recensement patrimonial¹³¹. Bien qu'il s'agisse d'une mission indépendante, elle rejoint pleinement les volontés politiques de l'époque. En effet, le 2 mars 1914, les autorités allemandes envoient une lettre aux commandants pour leur rappeler l'importance de sauvegarder le patrimoine français¹³². Cette initiative mène, début septembre 1914, à la nécessité, pour les troupes allemandes se situant sur le front occidental, de préciser les zones possédant un patrimoine artistique exceptionnel¹³³. Les directives se focalisent essentiellement sur le patrimoine mobilier, au détriment des autres médias. Ce n'est qu'en 1916 que des mesures sont prises pour protéger le patrimoine immobilier¹³⁴.

La même année, Theodor Demmler devient le référent en ce qui concerne l'inventorisation des biens artistiques français¹³⁵. Ce dernier poursuit les actions indépendantes déjà entreprises par les soldats allemands. En ce faisant, il insiste sur le rôle préventif de cette mission, il s'agit de

¹²⁷ C. BIDAUD, « Des expérimentations légitimées par le traumatisme : Paul Léon à Saint-Rémi de Reims », *In Situ. Revue du Patrimoine*, 2014, 23, p. 3.

¹²⁸ S. COSTA, *op. cit.*, p. 204.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 208.

¹³² *Ibid.*, p. 244.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 230.

lister le patrimoine en vue d'agir sur sa conservation. Bien qu'à première vue ce soit le cas, l'inventaire possède également un autre rôle. En effet, il permet à l'armée allemande d'identifier les œuvres devant être transférées en cas de repli des troupes¹³⁶.

Pour comprendre au mieux cette inventorisation hâtive, il convient de se remettre dans le contexte de l'époque et prendre en considération les conflits en résultant. En effet, bien que la France soit criblée par d'incessants conflits, elle est essentiellement meurtrie par la bataille de la Somme¹³⁷. Cette dernière entraîne, bien évidemment, énormément de pertes humaines, mais également de multiples destructions patrimoniales, notamment dans les musées n'ayant pas été évacués¹³⁸. Même si l'avancée franco-anglaise ne se compte qu'en dizaines de kilomètres, elle entraîne tout de même la retraite anticipée des troupes allemandes.

Le 3 décembre 1916, Demmler plaide pour un maintien des collections sur place¹³⁹. En effet, même si les conditions de conservation, in situ, souffrent de l'humidité relative et des températures fluctuantes, elles maintiennent l'objet dans un environnement passablement stable. Suite à ce plaidoyer, une réunion a lieu le 21 décembre de la même année¹⁴⁰. A l'issue de cette dernière, les instances allemandes décident de temporairement conserver les objets dans les localités d'origine. Cependant, les autorités fixent tout de même les principes d'évacuation vers différents dépôts comme Valenciennes ou Charleville Mézières¹⁴¹.

“La menace qui planait sur les grandes villes (nous) obligea de mettre en place un règlement uniforme en vue de la sauvegarde des trésors artistiques les plus importants. Ceci devenait d'autant plus urgent au moment de la décision de se retirer d'un territoire assez vaste pour se replier derrière la ligne Hindenburg”

Cette citation du colonel Jochim permet de comprendre l'urgence de la situation. Le repli sur la ligne de Hindenburg, marque la première phase d'évacuation s'opposant fermement à la politique de terre brûlée, appliquée par les troupes allemandes¹⁴². Dès le 14 février 1917, l'ordre

¹³⁶ C. KOTT et B. SAVOY, *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Köln, Böhlau Verlag, 2016, p. 27.

¹³⁷ M. BOUTET et P. NIVET, *La Bataille de la Somme. L'hécatombe oubliée 1er juillet – 18 novembre 1916*, Paris, Tallandier, 2016, p. 17.

¹³⁸ N. BEAUPRE, *Les grandes guerres (1914 – 1945)*, Paris, Belin Editeur, 2012, p. 40.

¹³⁹ C. KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi ?*. op. cit., p. 238.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 239.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² S. AUDOIN-ROUZEAU et C. PROCHASSON, *Sortir de la Grande Guerre - le monde et l'après 1918*, Paris, Tallandier, 2008, p. 125.

de transfert des œuvres est voté¹⁴³. Outre Charleville Mézières et Valenciennes, Maubeuge, Fourmies et Sedan sont désignées comme lieu de stockage.

Pourtant, malgré l'ajout de nouveaux dépôts, Valenciennes reste un lieu de référence pour le transfert des œuvres. En effet, étant donné que le musée est inauguré en 1909, ce dernier est à la pointe de la technologie en ce qui concerne la muséologie et la conservation du patrimoine¹⁴⁴. Entre 1916 et 1918, la métropole se voit devenir le dépôt central pour l'ensemble de la France (fig. 7.)¹⁴⁵.

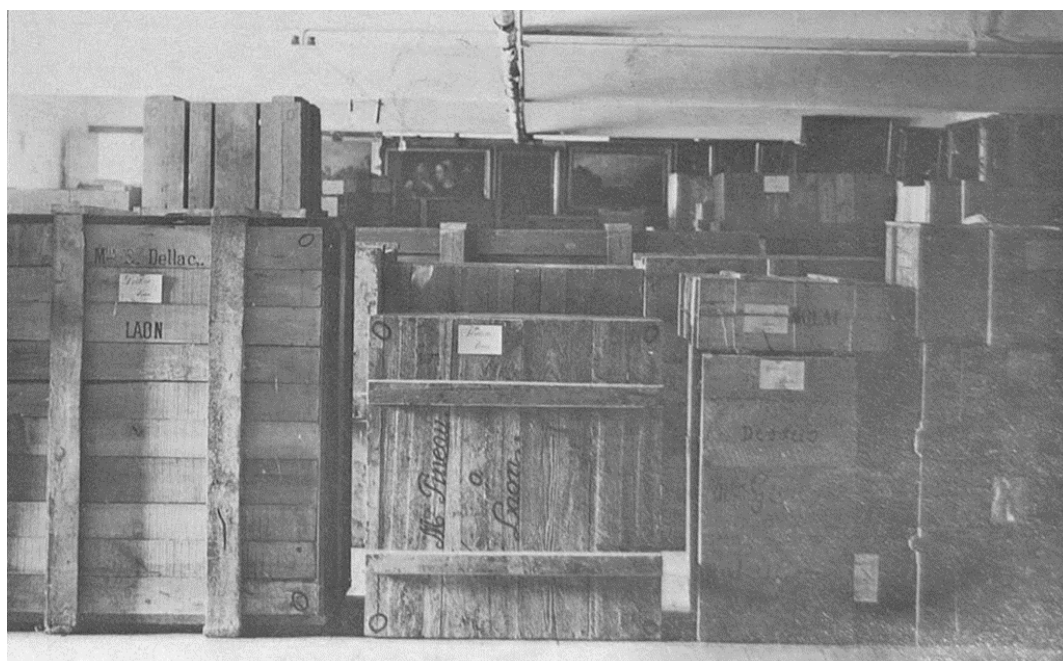


Fig. 7. Maurice Bauchond (?), *Caisses d'œuvres en provenance de Laon dans les réserves du musée de Valenciennes*, 1917. Photographie, s. d., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Fonds Bauchond.

A ce titre, une inspection d'étape vient établir les conditions de conservation nécessaires, mais aussi les règles à suivre en termes de sécurité. Les premières mesures ordonnées, sont l'ajout de lumières électriques dans les sous-sols et un pavement adéquat. Demmler et Hermann Burg mènent à bien le transfert progressif des œuvres vers Valenciennes et insistent sur le bon traitement des collections (fig. 8.)¹⁴⁶.

¹⁴³ C. KOTT, *op. cit.*, p. 275.

¹⁴⁴ MUSENOR, « Valenciennes : Asile d'art », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/68>], (12/02/2018).

¹⁴⁵ C. KOTT, *op. cit.*, p. 275.

¹⁴⁶ *Ibid.*



Fig. 8. Maurice Bauchond, *les caves des Beaux-Arts de Valenciennes*, 1917. Photographie, s. d., Valenciennes, Archives des Beaux-Arts.

Ainsi, au fur et à mesure des transferts, les villes s'enrichissent avec les collections des cités avoisinantes. Grâce à cela, un musée voit le jour à Maubeuge (fig. 9.), le musée au Pauvre Diable. En effet, ce dernier se crée grâce aux différents dépôts et aux multiples demandes de Von Hadeln¹⁴⁷. Ce dernier argumente que les œuvres sont victimes de l'humidité relative des emballages causant le développement de moisissures¹⁴⁸. Cette affirmation mène au déballage des œuvres, et à l'ouverture du musée. Bien évidemment, cette initiative découle pleinement de la politique propagandiste menée par les troupes ennemies. Il s'agit, à nouveau de glorifier le rôle de protecteur du patrimoine, endossé par l'administration allemande.



Fig. 9. Auteur Inconnu, *Le musée Au pauvre diable à Maubeuge. La salle blanche*, 1918, photographie provenant de la revue *Innendekoration*, 29, 1918.

¹⁴⁷ H. MANFRED BOCK et G. KREBS, *Echanges culturels et relations diplomatiques. Présences françaises à Berlin au temps de la République de Weimar*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 246.

¹⁴⁸ C. KOTT, *op. cit.*, p. 275.

Pour répondre à cela, l'administration française crée, la même année, un service de protection et d'évacuation des monuments et des œuvres d'art. Ce dernier dépend du ministère de la guerre et de l'instruction publique des Beaux-Arts¹⁴⁹. Bien que cet organisme trouve ses origines dans les campagnes politiques de l'époque, il s'appuie tout de même sur les démarches patrimoniales menées, auparavant, par des conservateurs français. En effet, l'une des sources d'inspiration se trouve être l'architecte Henri Deneux (1874 - 1969)¹⁵⁰. Ce dernier se voit charger de la sauvegarde de la cathédrale de Reims. Malheureusement il sera incapable de mener à bien cette mission, à cause des bombardements allemands détruisant l'édifice religieux. Tout au long du conflit, ce dernier cherche à documenter, par le biais de la photographie, les dégâts en vue de reconstruire ces ensembles architecturaux¹⁵¹. Cette démarche rejoint les services photographiques français, documentant les phases de destructions. Dès 1916, ces clichés se retrouvent sur la une des journaux français, comme la Gazette des Beaux-Arts¹⁵². A nouveau, le patrimoine devient un instrument de propagande.

Outre ces procédés photographiques, l'historiographe Paul Léon (1874 - 1962) mène une réflexion similaire en répertoriant les dommages subis par le patrimoine français¹⁵³. Ces personnalités s'imposent sur le devant de la scène en termes de conservation et participe même au développement de ce service de protection. En effet, dès la création du département, Paul Léon y préside et soutient les actions menées par différents experts, comme le peintre Fernand Sabatté (1874 – 1940)¹⁵⁴.

Enfin, malgré les diverses mesures allemandes et françaises, la seconde phase d'évacuation est appliquée dès août 1918 (fig. 10.)¹⁵⁵. Cette dernière correspond à l'échec de l'avancée allemande. Les troupes ennemies sont conscientes de leur défaite et déplacent, par wagons, chariots ou encore camions, les œuvres vers les dépôts bruxellois. À cette époque, Demmler déclare que les transferts se justifient, non pas par une défaite militaire, mais par les conditions de conservation causant énormément de dégâts aux œuvres¹⁵⁶.

¹⁴⁹ MUSENOR, « Des musées et des hommes », *op. cit.*

¹⁵⁰ J. ARBOIS, *Histoires insolites de la Grande Guerre*, Paris, City Edition, 2013, p. 74.

¹⁵¹ C. BIDAUD, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵² M. JULIAN, « Les destructions allemandes rapportées par la Gazette des Beaux-Arts : le rôle de la photographie », dans S. Costa et M. Pizzo, *op.cit.*, p. 113.

¹⁵³ A. AUDUC, *Quand les monuments construisaient la Nation. Le Service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 2008, p. 19.

¹⁵⁴ C. MAINGON, *L'âge critique des salons ; 1914 - 1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Université Rouen Havre, 2014, p. 150.

¹⁵⁵ C. KOTT, *op. cit.*, p. 312.

¹⁵⁶ *Ibid.*

Suite à ce bref parcours chronologique à travers le territoire français, il convient de s'attarder plus longtemps sur certaines villes constituant la ligne de front de l'Ouest. En effet, Lille ou encore Arras ont été au cœur des conflits, et méritent donc une attention particulière.

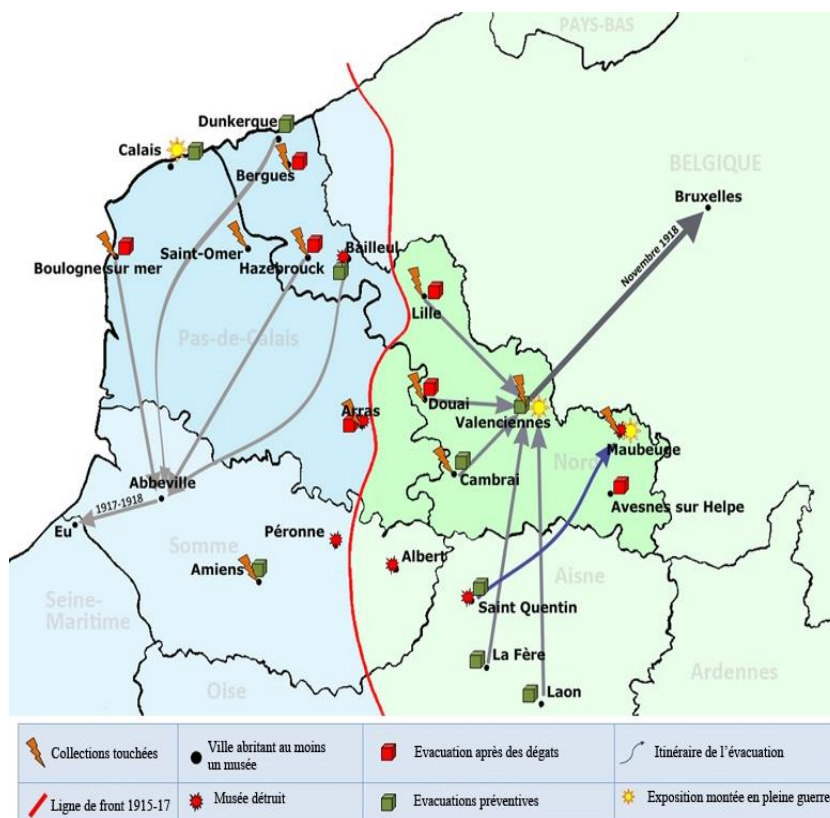


Fig. 10. Auteur Inconnu, *Schéma caractérisant les déplacements du patrimoine français durant la Grande guerre*, XXI^e siècle, Musenor.

I. Lille, une ville sur la ligne de front :

La ville de Lille est une cité emblématique pour son patrimoine artistique. Que ce soit au niveau mobilier ou immobilier, la métropole possède des trésors artistiques nécessitant une protection adéquate en temps de guerre. A l'aube de l'invasion allemande, les autorités lilloises sont les premières à recevoir l'ordre d'évacuation¹⁵⁷. En effet, la ville se situe sur une ligne de front incontournable pour l'armée et est donc menacée, tant par les troupes ennemies que par les soldats alliés se défendant. Ces dangers n'échappent pas au conservateur en chef du Palais des Beaux-Arts de Lille, Emile Théodore. En effet, le 23 août 1914, ce dernier prend l'initiative de décrocher les tableaux et les entreposer dans les cryptes du musée¹⁵⁸. En raison du poids de certaines sculptures, ces dernières restent dans les salles mais jouissent tout de même d'une

¹⁵⁷ S. COSTA, *op.cit.*, p. 219.

¹⁵⁸ G. LYON, *Souvenirs de la guerre du recteur Georges Lyon (1914 – 1918)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 135.

protection optimale. En effet, les œuvres sont recouvertes de sacs de sables et d'échafaudages en bois permettant d'amortir les éventuels bombardements¹⁵⁹.

Malheureusement, bien que des mesures soient prises pour protéger au mieux le patrimoine lillois, l'évacuation ne prend pas place. En effet, les troupes allemandes atteignent la ville peu de temps après l'annonce d'évacuation. Dès octobre 1914, la ville est déclarée ouverte et sous le joug allemand¹⁶⁰. Malgré le fait que les collections restent sur place, grâce à l'initiative d'Emile Théodore et d'autres conservateurs, elles souffrent peu des tactiques militaires, si ce n'est la salle V victime des bombardements¹⁶¹ (fig. 11.).

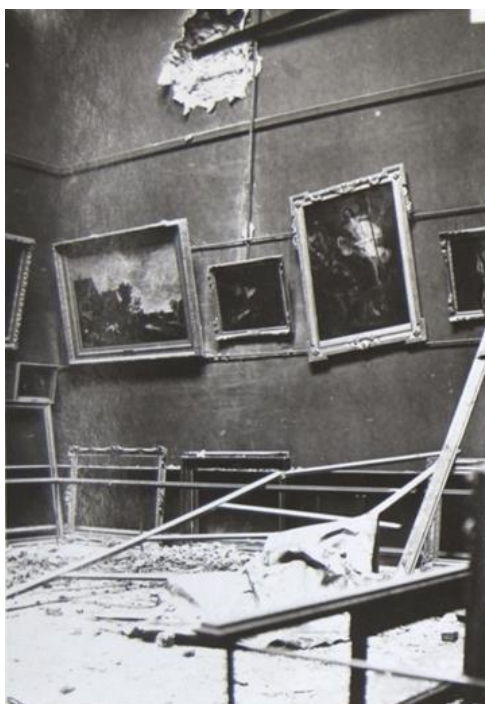


Fig. 11. Emile Theodore (?), *Salle V après les bombardements*, 1914, Photographie, s. d., Lille.

La ville, sous l'emprise du Kaiser, se calque sur une administration étrangère. Cette dernière mise sur un retour au calme, et contraint donc les institutions muséales à remonter les collections¹⁶². En dépit des violentes oppositions françaises, les œuvres sont ramenées en salle et à nouveau exposées aux yeux des spectateurs étant, cette fois-ci, allemands. Dans un premier temps, cette initiative est vivement saluée par les autorités ennemies¹⁶³. Cependant, dès le mois

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ J.-J. BECKER, G. KRUMEICH, *La grande guerre, une histoire franco-allemande*, Paris, Tallandier, 2008, p. 204.

¹⁶¹ MUSENOR, « Le palais des Beaux-Arts de Lille pendant la Grande Guerre », dans *op. cit.*

¹⁶² G. LYON, *op. cit.*

¹⁶³ MUSENOR, « Le palais des Beaux-Arts de Lille pendant la Grande Guerre », dans *op. cit.*

d'octobre, les troupes initient une "course à la mer" attirant les soldats alliés vers la ville¹⁶⁴. Cette mesure nécessite, à nouveau, de descendre les collections dans les réserves¹⁶⁵. Quelques jours plus tard, le Palais des Beaux-Arts de Lille est touché par des bombardements allemands¹⁶⁶. Suite à ces attaques, la toiture s'effondre et mène à une absence de chauffage, mais également un ruissellement d'eau au sein des salles d'exposition¹⁶⁷. Ces écoulements mènent à des inondations dans les caves et, par conséquent, le déménagement des réserves. Durant un mois, les œuvres sont entreposées non pas dans les caves, mais aussi au rez-de-chaussée et dans la galerie des sculptures du musée. En effet, ce n'est qu'en novembre que les pompes à eau sont réactivées pour évacuer l'eau inondant les caves¹⁶⁸.

Les travaux de réparation ciblent la toiture et les fenêtres sont provisoirement remplacées par des bâches. Suite aux multiples aménagements menés par les autorités allemandes, l'institution rouvre ses portes le 16 juin 1915¹⁶⁹. Malheureusement, le rapprochement des conflits et les conditions météorologiques forcent le musée à définitivement fermer ses portes quelques mois plus tard. En effet, outre le rapprochement des troupes alliées, les températures entraînent un gel des canalisations et leur explosion dans la plupart des cas¹⁷⁰. Bien évidemment, ces dégâts matériels se répercutent sur l'environnement du musée et plus spécifiquement sur l'humidité relative. Cet aspect mène à la dégradation de plusieurs objets (fig. 12.)¹⁷¹. En effet, c'est tout particulièrement le cas des œuvres réalisées en bois. Ces dernières sont victime des conditions environnementales et se désagrègent plus rapidement qu'en temps normal. Emile Théodore et d'autres conservateurs tentent de conserver au mieux les collections, mais sont limités dans les moyens mis à leur disposition.

¹⁶⁴ X. BONIFACE et J. HEUCLIN, *Diocèses en guerre (1914 - 1918). L'église déchirée entre Gott mis uns et le Dieu des armées*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 67.

¹⁶⁵ MUSENOR, « Le palais des Beaux-Arts de Lille pendant la Grande Guerre », dans *op. cit.*

¹⁶⁶ S. COSTA, *op.cit.*, p. 218.

¹⁶⁷ MUSENOR, « Le palais des Beaux-Arts de Lille pendant la Grande Guerre », dans *op. cit.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ MUSENOR, « Lille, chronique d'un musée en zone occupée », dans *op. cit.*

¹⁷¹ *Ibid.*



Fig. 12. Emile Théodore (?), *Tableau de Jacques-Louis David endommagé par les bombardements*, XX^e siècle, photographie, Lille, Palais des Beaux-Ar.

Dès 1917, une grande partie des œuvres est déplacée vers Valenciennes. Ce transfert permet d'éloigner les objets de dégâts devenant inévitables à ce stade de la guerre¹⁷². Le 2 novembre 1918, le musée est à nouveau victime d'une inondation. Il ne s'agit non pas d'un dégât causé par un obus, mais du départ des troupes allemandes. En effet, ces dernières, en partant, coupent le fonctionnement des pompes à eau et causent des dégâts irréversibles au sein des collections¹⁷³. Pour préserver un maximum d'objets, Emile Theodore les déplace au-dessus du niveau maximum de la nappe aquifère (fig. 13.)¹⁷⁴. Bien évidemment, il convient de préciser que ces mesures ne sont pas idéales en termes de conservation préventive, mais permettent une sauvegarde temporaire des pièces.



Fig. 13. Auteur Inconnu, Lille. *Crypte du Palais des Beaux-Arts envahie par les eaux*, 1918, Photographie, Palais des Beaux-Arts de Lille, n°. inv : 59350.

¹⁷² MUSENOR, « Valenciennes : Asile d'art », dans *op.cit.*

¹⁷³ MUSENOR, « Lille, chronique d'un musée en zone occupée », dans *Ibid.*.

¹⁷⁴ *Ibid.*

Finalement, suite aux multiples transferts et spoliations, les œuvres sont progressivement rendues aux musées d'origine. En effet, à la suite des rencontres entre les autorités bruxelloises et françaises, les restitutions prennent place entre le 28 février et le 5 mars 1919¹⁷⁵.

II. Arras, une ville martyre

Bien qu'Arras soit plus en retrait par rapport aux villes citées précédemment, cette métropole est tout de même victime des conflits armés. En effet, il s'agit d'un point stratégique possédant une garnison et une gare la rendant donc indispensable¹⁷⁶.

Lorsque les déclarations de guerre sont émises, plusieurs troupes britanniques et françaises utilisent les chemins de fer de la ville pour atteindre le front. Malgré l'affluence sans cesse grandissante, les musées arrageois ne se rendent pas compte de l'intensité des conflits, et ne se préoccupent donc pas de la conservation préventive des œuvres¹⁷⁷. A nouveau, ces derniers sont persuadés que les institutions muséales seront épargnées, grâce à la Convention de la Haye. Cependant, à la suite des avancées allemandes de septembre 1914, les inspecteurs du service des monuments historiques mettent en place des mesures de protection pour tenter de préserver au mieux le patrimoine de la ville¹⁷⁸. En effet, c'est à cette époque que les objets sont déplacés dans les réserves des différentes institutions et dans les caves de l'abbaye Saint-Vaast. Malgré cette mesure préventive, datant d'octobre 1914, la ville est victime de tirs d'obus touchant le centre-ville et les infrastructures de la cathédrale.

En 1915, les troupes allemandes sont aux portes de la ville. Cependant, elles n'arrivent pas à la prendre, et la mettent donc en état de siège jusqu'en avril 1917. Durant cette période, les offensives françaises et ennemies entraînent des bombardements de la ville¹⁷⁹.

Le 26 juin de la même année, une grenade allemande frappe la cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Vaast qui s'effondre partiellement¹⁸⁰. En juillet 1915, les tirs prennent à nouveau pour cible le centre-ville d'Arras. C'est à cette époque que l'abbaye Saint-Vaast est touchée et détruite par un incendie (fig. 14.). Ce dernier se propage aux combles de la cathédrale et entraîne une destruction des voûtes¹⁸¹. Malgré l'intensité du brasier, les arrageois et soldats

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ P. P. PENZO, *op.cit.*, p. 125.

¹⁷⁷ MUSENOR, « Arras, un musée sous les bombes », dans *op.cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ P. DIEST, « Les places de Dunkerque, Lille et Maubeuge, et l'invasion de 1914. Impréparations, improvisations et conséquences », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2014, 254, p. 102.

¹⁸⁰ MUSENOR, « Arras, un musée sous les bombes », dans *op. cit.*

¹⁸¹ *Ibid.*

alliés bravent les flammes pour sauver, autant que possible, le patrimoine de la ville. De la cathédrale, ils arrivent à déplacer le dais de procession, le bas-relief en métal doré mais également les deux triptyques de Bellegambe trouvant refuge dans plusieurs musées et églises de la ville¹⁸². En ce qui concerne l'Abbaye de Saint-Vaast, cette dernière est majoritairement détruite et mène à l'anéantissement de nombreux manuscrits, ou encore de collections muséales y ayant trouvé refuge, c'est une véritable perte patrimoniale. En effet, ces événements scarifient la métropole et lui ôtent des siècles d'histoire¹⁸³.



Fig. 14. Auteur Inconnu, *Vue générale de la cathédrale*, 1914, carte postale, Arras, Musée des Beaux-Arts.

Ce n'est qu'après ces événements que les autorités prennent la décision de déplacer, le patrimoine mobilier restant (fig. 15.). Le 20 août 1915, les soldats allemands et britanniques aident à charger les camions se rendant dans le sud de la France et à Paris. En effet, le Louvre de Paris est choisi comme premier dépôt artistique avant d'être à son tour menacé par les bombardements¹⁸⁴. Dès lors, les collections arrageoises et parisiennes sont transférées vers la ville de Toulouse.

¹⁸² P. P. PENZO, *op.cit.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ C. MAINGON, « L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'exposition d'œuvres d'art mutilés ou provenant de régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais » *In Situ*, 2014, 23, p. 14.



Fig. 15. Joseph Quentin, *Emballage et enlèvement des objets d'art sauvés*, août 1915, carte postale, Arras, Musée des Beaux-Arts.

En réponse aux dégâts commis par les troupes allemandes, l'armée arrageoise crée un service photographique¹⁸⁵. Ce dernier quantifie les dommages de guerre, les inventorie, mais prouve aussi les mesures préventives mises en place par la ville. Progressivement, grâce à ce service, la ville devient un symbole martyr pour la lutte contre les destructions patrimoniales.

Pourtant, malgré cette dénonciation nationale, dès 1916, Arras devient une ville militarisée. En effet, elle devient un camp retranché accueillant énormément de soldats¹⁸⁶. Naturellement, les bâtiments sont réquisitionnés pour servir de dortoirs, hôpital, ... Ainsi, aux dommages de guerre, s'ajoutent ceux produits par la présence humaine.

De plus, la ville est toujours prise pour cible par les conflits armés. En effet, dès avril 1917, et jusqu'en mai de la même année, la métropole devient une victime de la bataille d'Arras¹⁸⁷. Ce conflit est une répercussion directe des batailles de la Somme et Verdun causant énormément de pertes, tant humaines que matérielles. Heureusement, les troupes allemandes prennent conscience de l'imminence du conflit, et dès le 20 avril 1917, évacuent une partie des collections. Cette initiative se heurte à des refus de la part des conservateurs, commissaires ou encore maire de la ville. Cependant, dès la détonation des premières bombes, les autorités françaises acceptent que le restant des œuvres soit déménagé¹⁸⁸.

¹⁸⁵ P. P. PENZO, *op. cit.*, p. 128.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸⁷ MUSENOR, « Arras, un musée sous les bombes », dans *op. cit.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

En réponse à la barbarie de cette bataille, dès mai 1917, la ville crée un service de protection et d'évacuation des œuvres d'art¹⁸⁹. Cette section se rattache directement à l'armée britannique et se situe dans la même veine que les actions menées par les Beaux-Arts et les instances françaises au niveau national.

E. Le patrimoine italien victime des aléas politiques

En préparation de guerre, des efforts sont mis en place pour protéger le patrimoine italien¹⁹⁰. Cependant, le contexte est différent que celui prenant place en France et en Belgique. En effet, dès le début de la guerre, l'Italie rejoint la Triple Alliance¹⁹¹. Bien qu'elle s'allie à l'Autriche-Hongrie et à l'Allemagne, l'Italie reste fondamentalement neutre durant le début des conflits.

A l'inverse de la Belgique et de la France, l'Italie s'investit pleinement dans la conservation préventive de son patrimoine. Elle n'attend pas le début des hostilités, pour appliquer un plan de conservation à l'échelle nationale. Les bombardements, frappant les villes françaises et belges, sont des catalyseurs forçant l'Italie à se protéger¹⁹². Au fur et à mesure de l'augmentation du niveau d'alerte, les conservateurs appliquent de simples mesures de prudence devant protéger les œuvres sans pour autant inquiéter l'opinion publique (fig. 16.)¹⁹³. Ces indications consistent en une première phase de protection¹⁹⁴. En effet, les autorités prévoient une conservation sur place avec un déplacement dans des lieux sûrs supportant mieux les attaques aériennes et incendies.

Bien évidemment, les décisions ne sont pas prises par un organe commun, les opérations sont multiples et s'implantent sur l'ensemble du territoire, indépendamment des autres¹⁹⁵. Ainsi, on retrouve un système similaire à la France où l'armée et la direction générale des antiquités et des Beaux-Arts assurent un rôle majeur. En effet, c'est notamment l'armée qui fournit le matériel adéquat pour l'emballage et le transport des œuvres¹⁹⁶. De plus, elle s'occupe du déménagement et de l'enlèvement des décombres lors des attaques allemandes¹⁹⁷.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹¹ F. COCHET, *La Grande Guerre. Fin du monde, début d'un siècle*, Paris, Perrin, 2013, p. 54.

¹⁹² P. P. PENZO, *op.cit.*, p. 132.

¹⁹³ P. CALLEGARI, « La Tutela del Patrimonio Artistico in Fondi della Fototeca Nazionale », dans S. Costa et M. Pizzo, *op.cit.*, p. 258.

¹⁹⁴ S. COSTA, *Ibid.*, p. 93.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*



Fig. 16. Auteur Inconnu, *Protection du David de Michel Ange*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Cabinet photographique du musée florentin.

Pour marquer un trait d'union entre les forces armées et les instances culturelles italiennes, les autorités engagent le critique d'art Ugo Ojetti (1871 - 1946)¹⁹⁸. À l'origine, ce dernier travaille à la protection du patrimoine vénitien. Cependant, il acquiert vite un rôle prédominant dans la logistique de conservation du patrimoine et voyage donc énormément à travers l'ensemble du territoire. En effet, l'historien de l'art Corrado Ricci (1858 - 1934) lui demande de préparer le décret énonçant les mesures à suivre pour la protection des biens meubles et immeubles d'intérêts artistiques se situant en territoires occupés¹⁹⁹. Bien qu'Ojetti soit une personnalité clef de l'époque, ce n'est pas le seul à s'imposer sur le devant de la scène en matière de conservation du patrimoine. En effet, Luca Comerio (1878 – 1940), Aldo Molinari (1885 – 1959) ou encore Corrado Ricci travaillent activement à l'inventorisation, et à la conservation du patrimoine italien²⁰⁰.

¹⁹⁸ Y. LE FUR, M. DORMAELS et L. BERNIER, *La patrimonialisation de l'urbain*, Québec, Puq, 2012, p. 243.

¹⁹⁹ E. MARTINEZ, « Dalla Tutela Del Patrimonio Artistico alla Valorizzazione post Bellica », dans S. Costa et M. Pizzo, *op.cit.*, p. 193.

²⁰⁰ Y. LE FUR, M. DORMAELS et L. BERNIER, *op. cit.*

A la suite de rencontres avec des diplomates anglais et français, l'Italie change de camp et rejoint la Triple Entente en mai 1915²⁰¹. Dès cette déclaration de guerre, il est évident que la neutralité de la nation est caduque et mène au bombardement de plusieurs villes. A cette époque, le front de combat s'ouvre sur l'arc Alpin du Stelvio jusqu'à la mer Adriatique²⁰². Les opérations militaires du général Luigi Cadorna, mais aussi des troupes autrichiennes, mènent à l'endommagement de routes, voies ferrées mais également de bâtiments privés ou de monuments²⁰³.

Ainsi, les mesures préventives se révèlent pleinement efficaces. Tout de même, malgré l'application de ces dispositions, l'Italie prend conscience de sa situation précaire et diffuse des directives spécifiques quant à la protection des vitraux artistiques²⁰⁴. De plus, elle décide d'évacuer, dès mars 1915, certaines œuvres au-delà de la ligne des Apennins²⁰⁵. Il s'agit de la seconde phase de protection trouvant ses origines dans la déclaration de guerre mais s'implantant pleinement dans les politiques culturelles qu'en 1917²⁰⁶. En effet, c'est seulement avec des défaites, comme celle de Caporetto en octobre 1917, que les directeurs d'institutions et les pouvoirs politiques décident qu'il est impératif de déplacer une majeure partie des collections²⁰⁷.

Cependant, alors que les experts et le ministère de l'éducation exhortent les institutions à transférer les collections, la Marine s'y oppose en affirmant qu'il s'agit d'une mesure extrême allant effrayer les populations. Malgré cette opposition, la requête est officiellement faite en décembre 1917, par l'historien de l'art Corrado Ricci, devant l'Accademia dei Lincei à Rome²⁰⁸. Les autorités approuvent cette demande et mettent en avant un plan de sélection des œuvres. Ce dernier force les conservateurs à opérer un choix drastique au sein de leur collection.

De la Vénétie au Frioul, les institutions sélectionnent les sculptures, reliquaires, peintures ou autres objets nécessitant un transfert immédiat. A cette époque, les autorités se décident sur plusieurs lieux de dépôt, dont Florence, où le surintendant Giovanni Poggi met à disposition

²⁰¹ U. OJETTI, « Les monuments d'Italie et la guerre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, 106, p. 26.

²⁰² M. NEZZO, « Une ville d'art fragile », *Laboratoire italien. Politique et société*, 2014, 15, p. 149.

²⁰³ E. MARTINEZ, *op.cit.*, p. 192.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ P. P. PENZO, *op.cit.*, p. 132.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 102.

plusieurs salles du Palazzo Pitti et des Archives de l'état²⁰⁹. Outre Florence, Pise est également sélectionnée pour accueillir certaines collections. Ettore Modigliani (1873 – 1947), le surintendant des musées milanais, assiste aussi au transfert des œuvres de Milan²¹⁰. En effet, à cette époque la ville est menacée par la ligne de front se rapprochant progressivement. Dès lors, dix wagons quittent la cité avec des œuvres provenant de la Pinacoteca Brera, mais aussi du château des Sforza. Peu de temps après, les œuvres de Lombardie, Bergame et Crémone quittent leur lieu d'origine pour différents dépôts²¹¹.

En ce qui concerne les objets restant sur place, il s'agit de statues, monuments ou encore d'objets de moindre valeur. Etant donné la quantité, le ministère de la guerre crée un bureau de recherche expérimental²¹². Ce dernier se focalise sur l'optimisation des matériaux devant protéger les œuvres in situ. Ainsi, les différents conservateurs et spécialistes suggèrent différentes méthodes de préservation avec l'utilisation de matériaux innovants comme le béton armé, des sacs en jute, des matelas d'algues²¹³... Ces éléments s'additionnent à des boucliers protégeant, grâce à leur résistance au choc, l'environnement des œuvres. En effet, il y a l'application de toit en acier, le démontage des œuvres en bois, mais aussi l'ajout de mastic²¹⁴. C'est notamment ce que l'architecte Luigi Corsini utilise pour protéger les terres cuites de la façade centrale du monastère du Corpus Domini à Bologne²¹⁵. Malheureusement, ces systèmes n'ont pas été vérifiés avant leur utilisation et se prouvent inefficaces, ils n'absorbent pas tous les chocs. De plus, les sacs et matelas nécessitent des remontages continus étant donné qu'ils s'effondrent sans cesse²¹⁶. Ainsi, ce type de conservation mène à plus d'embarras que d'efficacité, au long terme, et aboutit à la création d'un service de surveillance et de distribution d'extincteurs pour défendre les principaux monuments, notamment vénitiens.

En ce qui concerne les œuvres déplacées dans des dépôts éloignés de la ligne de front, leur conservation se révèle plus optimale. En effet, les pièces jouissent d'un emballage idéal et, sur place, d'un système de surveillance et d'une protection contre les incendies et bombardements²¹⁷. Dès 1916, l'université de Padoue expérimente une solution pour le

²⁰⁹ S. COSTA, *op.cit.*, p. 103.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 99.

²¹³ E. MARTINEZ, *op.cit.*, p. 193.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ P. P. PENZO, *op.cit.* p. 136.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 100.

²¹⁷ E. MARTINEZ, *op. cit.*

traitement ignifuge des poutres en bois²¹⁸. De plus, les professeurs Ongaro et Bordiga étudient l'application d'une solution imbibée d'acide borique aux matelas en algue, pour les rendre ignifuges²¹⁹.

Les mesures, entreprises par les conservateurs, mènent à un regain d'intérêt pour le domaine de la conservation. En effet, c'est à cette époque qu'il y a une prise de conscience de la nécessité de préserver le patrimoine artistique et de documenter les multiples phases de sauvegarde²²⁰. C'est notamment dans ce contexte, que la photographie devient un médium prépondérant pour relater les actions menées par les autorités italiennes. Dès 1915, l'Italie, consciente de l'intérêt majeur d'un tel médium, crée un département photographique se rattachant au sous-secrétariat des Beaux-Arts²²¹. Cette section est inaugurée dans le but de faire connaître l'importance du patrimoine et s'assurer du maintien des conditions de conservation. Comme en France et en Belgique, l'ensemble relève d'une politique propagandiste mettant en avant la bienveillance italienne s'opposant aux destructions allemandes et autrichiennes²²². Cependant, bien que le but soit similaire aux pays voisins, il convient de préciser que le contexte n'est pas le même. En effet, le Kunstschutz n'atteint jamais l'Italie. Dès lors, les photographies italiennes témoignent d'actions isolées visant à dénoncer la barbarie nordique et glorifier les mesures mises en place par les autorités nationales²²³.

A cet effet, la production italienne présente deux types de documents : des photographies anecdotiques et des clichés documentaires visant à représenter la défense des monuments²²⁴. Ces derniers connaissent une expansion grâce à l'évolution technique des matériaux. En effet, l'utilisation de techniques photosensibles et de bromure d'argent permettent d'obtenir des prises de vues instantanées²²⁵. Ainsi, la photographie peut donc se déplacer pour suivre les transferts d'œuvres à travers les montagnes italiennes, mais aussi permettre un catalogage des collections²²⁶. Etant donné le rôle propagandiste, les clichés sont rapidement publiés dans

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

²²⁰ S. COSTA, « L'émergence de la nécessité d'une documentation photographique pour la sauvegarde du patrimoine », dans S. Costa et M. Pizzo, *op.cit.*, p. 33.

²²¹ P. P. PENZO, *op. cit.*, p. 135.

²²² P. CALLEGARI, « Il Prima e il Dopo nelle Immagini dei Monumenti Francesi di Tony André », dans S. Costa et M. Pizzo, *op. cit.*, p. 156.

²²³ R. MIRACCO, M. PIZZO et A. L. JONES, *War and Art. Destruction and Protection of Italian Cultural Heritage during World War I*, catalogue d'exposition, National World War I Museum, Kansas, 17 novembre 2014 - 18 février 2015, Rome, Gangemi Editore, 2016, p. 5.

²²⁴ J. ICHX, « L'action du Saint Siège », dans S. Costa et M. Pizzo, *op. cit.*, p. 72.

²²⁵ M.-S. CORCY, « L'évolution des techniques photographiques de prise de vue (1839 - 1920). Mise en évidence d'un système sociotechnique », *Documents pour l'histoire des techniques*, 2009, 17, p. 61.

²²⁶ S. COSTA, « L'émergence de la nécessité d'une documentation photographique », *op.cit.*, p. 39.

diverses revues comme le *Corriere della Sera* ou encore *Domenica del Corriere*. Grâce à cela, ce médium déploie pleinement son rôle d'instrument de communication visuelle de masse. En outre, Ugo Ojetti, mais également Luigi Marangoni, publient tous deux des ouvrages relatant les dégâts de guerre en ayant recours à la photographie. Ainsi, il est évident que le médium est pleinement implanté dans la politique de conservation de l'époque et possède un rôle prédominant pour prouver les dégâts subis par le patrimoine italien, mais aussi permettre une meilleure conservation²²⁷. En effet, grâce aux nombreuses publications italiennes se répandant mondialement, le 16 mars 1918, le ministère des affaires étrangères livre aux Beaux-Arts une documentation anglaise. Cette dernière rapporte les méthodologies et techniques utilisées en France pour la protection du patrimoine²²⁸.

I. Venise, une cible évidente

Le cas de Venise est unique, il s'agit d'une cité ouverte tant au niveau maritime que terrestre. Le 23 mai 1915, lorsque l'Italie rentre en guerre, Venise ne pense pas être touchée sur ces deux flancs. Elle possède une bonne armée et de nouvelles fortifications entourent la lagune²²⁹. De plus, dès avril le conseil des ministres étudie les défenses de la ville et plus précisément du palais Ducal et de la Basilique Saint Marc²³⁰. Malgré les protections naturelles de la ville, la précarité du sol mène rapidement à certaines contraintes. En effet, étant donné que l'entièreté de la ville repose sur l'eau, l'ajout de protections lourdes pourrait entraîner un effondrement partiel des quartiers vénitiens. Ainsi, les travaux de consolidation sont donc limités. Malgré les mesures préventives mises en place, les instances militaires ne prennent pas en compte l'omniprésence de l'aviation ennemie²³¹. Le matin même de la déclaration de guerre, la ville est victime de tirs ennemis. De plus, sept vaisseaux autrichiens lancent des projectiles sur les lieux symboliques de la cité.

Ces attaques entraînent énormément de pertes artistiques. C'est à cette époque que Corrado Ricci, le surintendant des galeries de Venise, fait déplacer les œuvres par wagons jusqu'au centre de l'Italie²³². Alors que les peintures sont enroulées sur de grands cylindres en bois, les autres matériaux sont maintenus dans des caisses blindées. De plus, l'armée italienne laisse à Cesare Francesco Jos²³³, le restaurateur des coupoles de Saint Marc, la charge de mener à bien

²²⁷ *Ibid.*, p. 48.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ U. OJETTI, *op. cit.*, p. 26.

²³⁰ *Ibid.*, p. 38.

²³¹ S. COSTA, « Proteggere e Dislocare » dans S. Costa et M. Pizzo, *op.cit.*, p. 92.

²³² R. MIRACCO, M. PIZZO et A. L. JONES, *op.cit.*, p. 42.

²³³ U. OJETTI, *op. cit.*, p. 8.

la protection des monuments restant sur place (fig. 17.). Ce dernier prend la décision de recouvrir la basilique de sacs de terre, de pilastres en brique et d'enlever les chevaux en bronze de la façade (fig. 18.)²³⁴. Ces derniers partent, premièrement sur une barque le long du fleuve, avant d'être transférés sur des wagons ferroviaires à destination de Rome²³⁵. En ce qui concerne l'intérieur de l'édifice, il est protégé avec des sacs de sable cuit et d'algues séchées couvrant les statues n'ayant pas pu être déplacées (fig. 19.). Les mosaïques sont, quant à elles, protégées avec de grands rideaux absorbant les chocs ennemis. Finalement, il installe des canalisations amenant l'eau jusqu'à la coupole et l'intérieur de la crypte²³⁶.

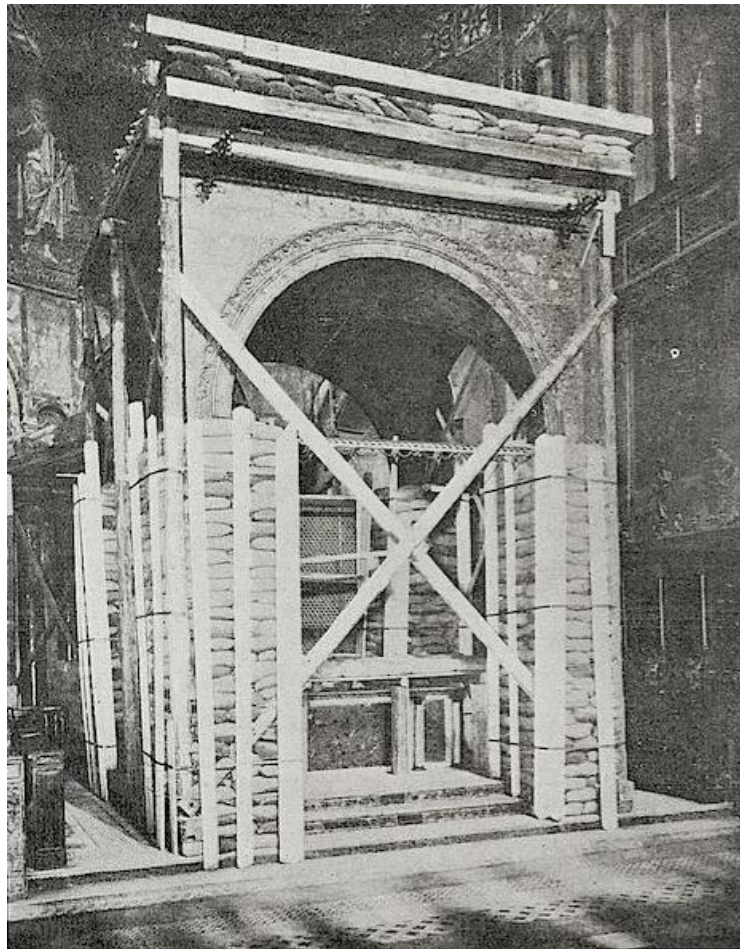


Fig. 17. Filippi, *Protection du maître autel de Saint Marc à Venise*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., Archives.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ S. COSTA, *op.cit.*, p. 107.

²³⁶ *Ibid.*



Fig. 18. Auteur Inconnu, *Venise, Descente des chevaux en bronze de la basilique Saint Marc*, 1915, MCRR Album V.

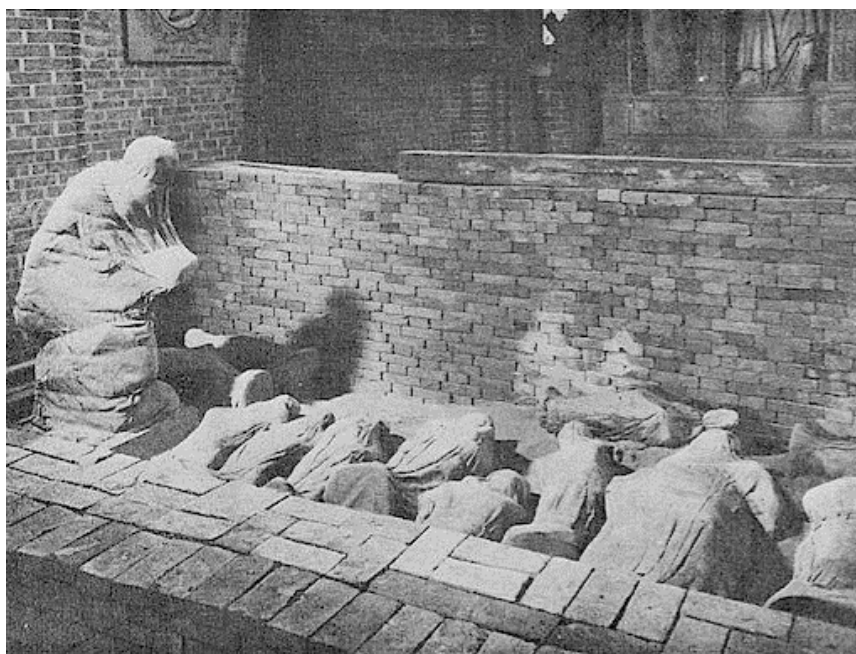


Fig. 19. Auteur Inconnu, *La protection des statues des monuments de l'église SS. Giovanni e Paolo à Venise*, 1914 -1918. Photographie, s. d., Archives.

Au Palais des doges, les travaux sont menés par le général Devito Francesco et l'architecte, et surintendant des monuments, Rupolo²³⁷. Les œuvres ayant déjà été transférées, il s'agit de consolider le bâtiment. En effet, à cause des vides occasionnés par les arcatures, il est nécessaire de fortifier les fondations en rajoutant des piliers et des toiles entre les arcs. Aux étages supérieurs, des charpentes en bois sont ajoutées et les œuvres restant sur place sont ensevelies par des sacs de sable²³⁸. A nouveau des conduites d'eau, des extincteurs et sacs de sable sont greffés aux différents étages²³⁹.

Bien évidemment, ces mesures sont appliquées à l'ensemble des bâtiments vénitiens, comme les Scuole (fig. 20.), mais se concentrent particulièrement sur la basilique et le palais des doges étant des jalons historiques majeurs.

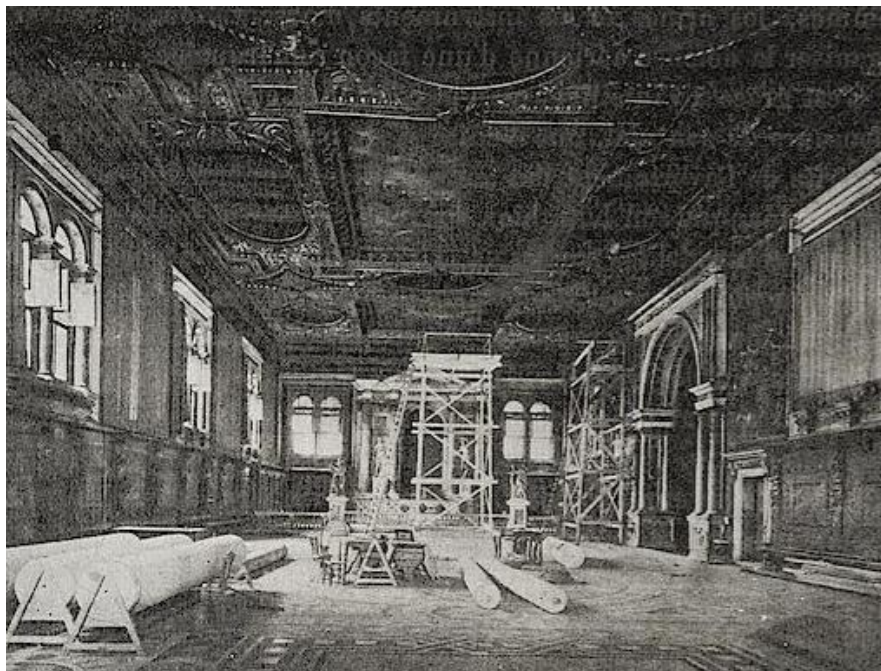


Fig. 20. Filippi, *La descente des plafonds peints par Tintoret à la Scuola Di San Rocco de Venise*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., Archives.

²³⁷ U. OJETTI, *op. cit.*, p.44.

²³⁸ *Ibid.*, p. 45.

²³⁹ *Ibid.*, p. 46.

II. Les mesures préventives mises en place à Bologne, un idéal italien

Lorsque les autorités annoncent l'entrée en guerre de la nation, Bologne prend l'initiative d'instaurer un contrôle militaire autour de la ville²⁴⁰. La cité, étant une jonction ferroviaire importante, elle nécessite une supervision plus accrue que les autres villes italiennes. De plus, elle abrite des usines de munitions mais aussi des centres hospitaliers²⁴¹.

Comme il a été dit précédemment, les transferts d'œuvres s'opèrent en deux phases. Cette généralité n'échappe pas à la ville de Bologne organisant des déplacements au printemps 1915 et dans les premiers mois de 1918²⁴². La première phase se focalise sur la sélection mais aussi la protection, in situ, de certaines œuvres. En effet, dès 1915, les autorités et l'armée prennent l'initiative de recouvrir les bâtiments, dont la basilique San Petronio, de sacs de sable et d'armatures en bois et métal²⁴³. Ces éléments sont également utilisés pour protéger les monuments comme la fontaine de Neptune trônant sur la place Maggiore. Bien qu'il s'agisse d'un monument emblématique, nécessitant une protection accrue, les instances décident, dans un premier temps, de la conserver in situ²⁴⁴. Cette décision correspond aux appréhensions nationales refusant de faire face à l'imminence des affrontements.

En 1918, la seconde phase d'évacuation est initiée. Cette dernière est introduite à la suite de la défaite de Caporetto le 24 octobre 1917, mais aussi en raison de l'accroissement des raids aériens au-dessus de Rimini, Ancône ou encore Padoue²⁴⁵. Ces événements accélèrent indéniablement ce cycle de transfert, vers de nouveaux dépôts.

C'est à cette époque que le bureau du surintendant des monuments prend la décision de déplacer la statue de la fontaine de Neptune dans les salles souterraines du Palais communal. En ce qui concerne la fontaine même, cette dernière est enveloppée dans une armature de bois avec une double épaisseur remplie de sable (fig. 21.)²⁴⁶. Grâce à l'omniprésence de la photographie, les travaux sont documentés et jouissent d'un rayonnement international²⁴⁷.

²⁴⁰ P. P. PENZO, *op.cit.*, p. 133.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² S. COSTA, *op. cit.*, p. 103.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ P. P. PENZO, *op.cit.*, p. 137.

²⁴⁵ P. CAUSARANO, *Le XX^e siècle des guerres*, Paris, Editions de l'Atelier, 2004, p. 265.

²⁴⁶ P. P. PENZO, *op. cit.*, p. 138.

²⁴⁷ S. COSTA, *op.cit.*, p. 93



Fig. 21. Auteur Inconnu, *Protection entourant la fontaine Neptune de Jean Boulogne*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., Archives.

F. Le cas de la Grande-Bretagne

Finalement, il nous semble nécessaire de brièvement mentionner le cas de la Grande Bretagne. Lorsque la guerre éclate, l'empire britannique prend la décision de rejoindre la Triple Entente²⁴⁸. Cette résolution mène à l'envoi d'une majeure partie de l'armée sur le continent européen. Malgré l'éloignement des conflits, les différentes nations britanniques discernent l'imminence des attaques et prennent la décision de déplacer les collections²⁴⁹. Dès septembre 1914, la National Gallery applique les mesures préventives préconisées par l'administration anglaise. Ainsi, elle déplace les peintures dans les caves de l'institution²⁵⁰. Etant donné les risques d'inondation, les œuvres sont placées sur des rails et recouvertes de sacs de sable dans le cas des sculptures. Malheureusement, malgré les efforts mis en place pour rendre les caves aptes à recevoir les œuvres du musée, elles sont compromises par les soucis d'humidité. Dès lors, les œuvres sont déplacées vers divers dépôts allant de la maison privée à la gare de Aldwych²⁵¹.

²⁴⁸ R. MIRACCO, M. PIZZO et A. L. JONES, *op.cit.*, p. 5.

²⁴⁹ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 7.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

Le cas du British Museum est similaire, les œuvres sont également déplacées vers les souterrains de l'institution. Cependant, lorsque les bombardements s'intensifient, le cabinet de guerre ordonne l'évacuation immédiate vers les tunnels ferroviaires de Holborn Post Office à Londres (fig. 22.)²⁵². Grâce aux progrès techniques issus des découvertes du XX^e siècle, les tunnels sont aménagés avec une ventilation électrique et un chauffage permettant de créer un environnement idéal pour les œuvres conservées²⁵³.

A la suite de l'Armistice, les objets regagnent leurs lieux d'origine. Malgré les démarches mises en place pour préserver les collections, énormément d'œuvres sont endommagées par les conditions de conservation. Ces dégâts poussent les institutions britanniques à préférer l'apport méthodique des scientifiques et non plus des restaurateurs²⁵⁴.



Fig. 22. Auteur Inconnu, *Dépôt d'œuvres au Holborn Post Office*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., British Museum.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 5.

G. La première guerre mondiale, un réel apport à la conservation préventive ?

Suite à ces considérations, il faut appuyer le rôle non négligeable qu'a joué la Convention de la Haye dans la destruction du patrimoine. Malgré la prise en considération de la sauvegarde du patrimoine, les nations signataires de l'ensemble n'ont pas pensé à adapter la convention aux découvertes militaires de l'époque et, ainsi, aux nouvelles méthodes de combat. En effet, l'article 27 n'est plus adaptée aux progrès techniques du XX^e siècle et s'impose comme obsolète face aux destructions défigurant les nations européennes.

Bien entendu, dès le début des conflits, les nations européennes se réfèrent pleinement à cette convention et, dans la plupart des cas, n'établissent pas un plan de conservation. En effet, ils ont une confiance aveugle dans cet article 27 devant protéger les lieux religieux, médicaux et culturels. Malheureusement, ce dernier devient désuet face aux destructions ennemies ne prenant nullement en compte les directives de la Convention.

Ce n'est que pas la suite, que les nations se lancent pleinement dans la conservation du patrimoine caractérisant l'histoire de leur nation. Cette dernière prend de multiples formes en fonction des pays concernés. Cela étant dit, malgré la diversité des institutions impliquées, les finalités sont similaires. En effet, il s'agit de protéger le patrimoine des incursions ennemies.

L'un des organismes s'implantant dans plusieurs pays, se trouve être le Kunstschutz. Ce dernier s'étend en parallèle des avancées militaires allemandes et de ses nombreuses destructions. Effectivement, à l'origine il tire ses origines des bombardements visant les villes françaises et belges. Malgré le fait que ces événements appartiennent à une vague de dégradations, les bombardements de la cathédrale de Reims et de la bibliothèque de Louvain mènent à une indignation internationale. Pour répondre à ce déchaînement, les autorités allemandes détournent l'article 27 de la Convention de la Haye et créent le Kunstschutz, un département visant à protéger le patrimoine des nations conquises. Ainsi, le patrimoine devient un instrument militaire montrant la face « politiquement correcte » de la nation allemande.

Outre cet organisme ennemi, les nations sous domination font appel à différents spécialistes et départements pour protéger au mieux le patrimoine leur incombant. Ainsi, la conservation se retrouve mêlée à différents agendas politiques et, inévitablement, à leur propagande. Les œuvres deviennent des armes politiques au service des différentes nations imprégnant les conflits de l'époque. En effet, elles ne sont plus considérées pour leur qualité historique,

artistique ou même stylistique, mais deviennent des symboles victimes des politiques militaires de l'époque.

Malgré l'imposition d'un intérêt commun et d'un patrimoine appartenant à tous, les œuvres souffrent énormément. En effet, derrière ces messages propagandistes visant la protection des œuvres, elles sont sans cesse déplacées dans des caves ou des entrepôts ne possédant pas un environnement adéquat. Les conservateurs de l'époque ne s'inquiètent pas d'une conservation au long terme, ils veulent protéger le patrimoine d'éventuels bombardements. Ainsi, l'humidité relative ou la température passent au second plan et causent énormément de dégâts. Ce manque de considération s'explique, dans un premier temps, par la gravité de la situation, mais également par le manque de bases solides devant guider les conservateurs. En effet, puisque les scientifiques ne s'intéressent au domaine qu'à la fin du XIX^e siècle, la conservation du patrimoine ne possède pas de législations ou de codes pouvant dicter la conduite des experts dans ce genre de situation. Effectivement, ces derniers s'inspirent de savoirs empiriques causant énormément de torts aux œuvres.

Ainsi, nous pouvons donc en conclure que la Première Guerre mondiale permet d'établir une éthique en matière de conservation du patrimoine mais ne s'intéresse en rien aux œuvres en tant que telles. Il s'agit de sauver une idéologie, un héritage sans pour autant s'intéresser à ses caractéristiques propres. Bien que cet événement ne permette pas d'avancées dans le domaine de la préservation du patrimoine, les dégâts occasionnés par les bombardements, ou encore conditions de conservation mènent à un regain d'intérêt pour le domaine durant l'Entre-deux-guerres. En effet, c'est à cette époque que la discipline gagne en importance et se retrouve définitivement liée au monde scientifique.

3. L'Entre-deux-guerres ou l'imposition d'un internationalisme déterminant

Suite à la signature du traité de Versailles, un sentiment de paix s'impose auprès des différentes nations²⁵⁵. Ces considérations pacifistes affectent les politiciens de l'époque, mais également les différentes couches de la société moderne.

C'est notamment dans ce contexte que naît, en 1919, la Société des Nations. En effet, elle s'appuie pleinement sur les désirs de l'époque et se caractérise donc, par une volonté de sauvegarder la paix entre les différentes puissances européennes²⁵⁶. Il est intéressant de préciser que ces considérations dépassent pleinement le propre des nations pour s'inscrire dans un dessein désormais international.

Progressivement, la Société des Nations s'impose sur le devant de la scène, et se focalise, dès 1920, sur la bonne préservation du patrimoine européen²⁵⁷. Cet intérêt mène, en 1922, à la création d'une Commission Internationale de Coopération Intellectuelle²⁵⁸ qui fonde, à son tour, une sous-commission pour la littérature et les arts en 1926²⁵⁹. Grâce à ces organes, de nombreux savants se réunissent pour discuter sur les avancées scientifiques de l'époque, et notamment l'intérêt croissant pour la conservation du patrimoine²⁶⁰. Ces discussions débouchent, la même année, sur la création de l'Office Internationale des Musées²⁶¹. Il s'agit du premier organe s'attardant réellement sur la sauvegarde des institutions muséales et ainsi, du patrimoine mobilier en constituant les collections.

Un an plus tard, en 1927, la Société des Nations prend l'initiative de créer la revue *Museumion*²⁶². Cette dernière se focalise sur la muséographie mais également d'autres aspects propres aux institutions muséales, comme la conservation du patrimoine. Effectivement, les chercheurs y fixent les règles en vigueur. Bien évidemment, il convient de préciser que ces dernières

²⁵⁵ E. COSTA BONA, « Le Bureau International de la paix et la Société des Nations » dans M. Petricioli et D. Cherubini, *Pour la Paix en Europe : Institutions et société civile dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007, (L'Europe et les Europes, 7) p. 19.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁵⁷ A. TOMASZEWSKI, « From Athens 1931 to Venice 1964 », dans M. S. Falser, W. Lipp (et coll.), *Conservation and Preservation. Interactions Between Theory and Practice. In Memoriam Alois Riegl (1858 – 1905)*, Florence, Polistampa, 2010, p. 108.

²⁵⁸ P. LEVEAU, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁹ ID, « L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècles », *Ethique et Humeur*, 2008, 25, p. 7.

²⁶⁰ ID, *op. cit.*, 2014, p. 5.

²⁶¹ ID, « Problèmes historiographiques de la conservation-restauration de biens culturels », *Ethique et Humeur*, 2008, 26, p. 4.

²⁶² J. M. MC CABE, « Air Humidification of Aeration in Museums », dans S. Staniforth, *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013, p. 131.

changent en fonction des avancées scientifiques, et des nombreuses conférences découlant des initiatives mises en place par la Société des Nations²⁶³.

Suivant les débats et progrès scientifiques de l'époque, les experts se réunissent, en 1930 lors de la conférence de Rome. Bien qu'elle dépende d'une sous-commission de la SDN, la CICI, cette dernière est tout de même organisée par le secrétaire général de l'OIM, Euripide Foundoukidis (1894 –1968). Le colloque se focalise sur une thématique contemporaine, à savoir l'application des méthodes scientifiques à l'examen, et l'analyse des peintures et sculptures²⁶⁴. L'ensemble permet de constater les préoccupations des scientifiques et les besoins des institutions muséales. A la suite du colloque, les instances arrivent à diverses conclusions en ce qui concerne la conservation préventive du patrimoine. En effet, il y a la mise en avant des rayons X, des UV, de la microphotographie, mais également des analyses scientifiques permettant une bonne compréhension des éléments constituant une œuvre²⁶⁵.

Ces notions sont à combiner avec un autre aspect mis en avant lors de la conférence, les conditions de conservation au sein des institutions muséales. En effet, lors du colloque, les experts affirment qu'il est nécessaire que les différents musées vérifient les conditions d'exposition de leurs œuvres et les changent en fonction des besoins en matière de conservation préventive. Désormais il est conseillé d'exposer les œuvres, à l'exception des supports fragiles comme les aquarelles, à une humidité relative se situant entre 60 et 65%. De plus, les spécialistes préconisent une température tournant autour des 16°C²⁶⁶. Ce n'est qu'en 1939, qu'une publication s'intitulant *Manuel de la Conservation et de la Restauration des Peintures*²⁶⁷, reprend les préceptes énoncés lors de la conférence. En effet, il y est précisé les normes absolues à suivre en ce qui concerne les conditions de conservation, mais également les éléments à éviter pour permettre une exposition optimale²⁶⁸. Ainsi, cet ouvrage s'impose comme un jalon en ce qui concerne le développement de la discipline²⁶⁹.

L'ensemble marque une étape importante, à savoir la mondialisation d'une problématique muséale. En effet, désormais, les instances prennent en compte les besoins scientifiques des

²⁶³ P. LEVEAU, *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁴ I. CHAVE, « Aux sources de l'institution internationale de la conservation-restauration du patrimoine culturel : réseaux, normes et systèmes de valeur de l'entre-deux-guerres », *In Situ*, 2017, 32, p. 3.

²⁶⁵ G. L. STOUT, « The Technical Conference at Rome », *Notes*, 1931, 2, p. 2.

²⁶⁶ INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPERATION INTELLECTUELLE, *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1939, p. 54.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁶⁹ N. MULLER, « Slowing the clock : Art Conservation at the Art Museum », *Record of the Art Museum : Princeton University*, 2000, 59, p.3.

institutions et agissent dessus. Ces considérations ne s'arrêtent pas là et mènent à plusieurs autres conférences. Dès 1931, le premier congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques a lieu à Athènes²⁷⁰. Bien qu'il s'agisse d'une assemblée dédiée à l'architecture, les experts sur place développent tout de même un document intitulé : "La Charte d'Athènes pour la restauration des monuments historiques"²⁷¹. L'ensemble présente sept résolutions, appelées *Carta del Restauro*. Ces dernières sont mises en place dans l'optique d'être appliquées à l'échelle internationale²⁷² :

1. Des organisations internationales prodiguant des conseils et agissant à un niveau opérationnel dans le domaine de la restauration des monuments historiques doivent être créées²⁷³.
2. Les projets de restauration doivent être soumis à une critique éclairée pour éviter les erreurs entraînant la perte du caractère et des valeurs historiques des monuments.
3. Dans chaque État, les problèmes relatifs à la conservation des sites historiques doivent être résolus par une législation nationale.
4. Les sites archéologiques excavés ne faisant pas l'objet d'une restauration immédiate devraient être enfouis de nouveau pour assurer leur protection.
5. Les techniques et matériaux modernes peuvent être utilisés pour les travaux de restauration.
6. Les sites historiques doivent être protégés par un système de gardiennage strict.
7. La protection du voisinage des sites historiques devrait faire l'objet d'une attention particulière.

Ces principes mettent en avant une clef de lecture devant être suivie par les nations présentes lors de la conférence d'Athènes. Il est intéressant de souligner que, malgré l'intérêt progressif pour la conservation préventive du patrimoine mobilier, les recommandations se focalisent essentiellement sur le patrimoine immobilier. En effet, les préceptes évoquent les monuments, sites historiques ou archéologiques, mais en aucun cas le patrimoine mobilier. Ainsi, malgré

²⁷⁰ J. CHADWICK, « Building Data Management » dans L. B. Sickels-Taves, *The Use of and Need of Preservation Standards in Architectural Conservation*, Fredericksburg, ASTM International, 1999, p. 11.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² ICOMOS, « Charte d'Athènes pour la restauration des monuments historiques », dans *Conseil International des monuments et sites*, 2012, [<https://www.icomos.org/fr/chartes-et-normes/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/425-la-charte-dathenes-pour-la-restauration-des-monuments-historiques-1931#>], (22/04/2018).

²⁷³ F. CHOAY, *Le patrimoine en question. Anthologie pour un combat*, Paris, Seuil, 2009, p. 177.

l'imposition progressive de ce type d'objet au sein des considérations scientifiques, aucune recommandation de la charte ne prend en compte leur pérennité.

Dès 1932, il y a la publication des *Recommandations pour les membres états*, un ouvrage reprenant les différents aspects évoqués lors de la conférence d'Athènes²⁷⁴. Suite à ce congrès, les membres désirent que les états agissent dans l'esprit du pacte de la SDN et ainsi, qu'il y ait une collaboration sans faille entre les pays concernés²⁷⁵. Il est intéressant de noter qu'à la même époque, en 1932, l'historien de l'art suisse Daniel Baud-Bovy (1870 – 1958) prend l'initiative de se pencher sur la formation des restaurateurs du patrimoine et plus précisément les libertés prises par ces derniers. En effet, il dénonce le travail des restaurateurs massacrant les œuvres au gré de leur envies et désirs²⁷⁶. Cette critique met pleinement en avant les restaurations abusives misant sur un illusionnisme parfait au dépend de l'état de conservation des objets.

Ces dénonciations trouvent écho dans les recommandations de l'OIM datant de la même année. En effet, c'est à cette époque que la question de la formation investit pleinement les discussions mondiales et se lie à la nécessité d'y intégrer des notions scientifiques²⁷⁷.

Dès les années 30, l'OIM s'investit pleinement dans le champ scientifique et la conservation du patrimoine. En 1933, soucieuse de se confronter aux désirs de la Société des Nations, elle lance un projet de convention pour le rapatriement des objets artistiques, historiques ou encore scientifiques ayant été perdu ou volé. Les intentions de l'OIM sont de répondre aux soucis de la Grande Guerre, en prévenant les spoliations artistiques découlant des conflits²⁷⁸.

Quelques années plus tard, en 1934, une commission interne des monuments historique voit le jour²⁷⁹. Cet organisme dépend, à nouveau, de l'OIM et dérive de la charte d'Athènes. Ainsi, les instances mondiales mettent en application les recommandations émises lors des précédentes conférences.

La même année, l'OIM organise une conférence à Madrid²⁸⁰. Suite à cette dernière, l'organisme prend l'initiative de publier un ouvrage relatant les résultats de l'ensemble :

²⁷⁴ A. TOMASZEWSKI, *op. cit.*, p. 108.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ P. LEVEAU, « *Problèmes historiographique* », *op. cit.*, p. 2.

²⁷⁷ M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 2.

²⁷⁸ C. DE VISSCHER, « La protection internationale des patrimoines artistiques et historiques nationaux », *Mouseion*, 1936, 33, p. 181.

²⁷⁹ P. LEVEAU, « L'enquête sur la formation des restaurateurs dans l'Entre-deux-guerre : transformation d'un métier et reconnaissance d'une profession », *CeROArt*, 2014, 9, p. 2.

²⁸⁰ A. LUCIANI, *Historical Climates and Conservation Environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage buildings*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Milan, département d'architecture et études urbaines (A. Grimoldi, promoteur), 2013, p. 30.

*Muséographie. Archigecture et aménagement des musées d'art*²⁸¹. L'ensemble retrace le rôle des experts muséaux face à différents types de support, environnements... Le chapitre 4, écrit par John Andrew MacIntyre, énonce les systèmes d'aération, de ventilation et de chauffage existant²⁸². Il ne fait aucun doute que cette publication sert de point de départ aux changements muséaux s'opérant les années suivantes.

A. Le pacte Roerich ou l'impossible article 27 de la convention de la Haye

Les initiatives de l'époque ne se limitent pas qu'aux actions menées par la Société des Nations. En effet, on en retrouve des traces chez plusieurs personnalités indépendantes dont le théosophe Nicholas Roerich (1874 – 1947). Dès 1928, ce dernier reprend les idéaux de la IV^e convention de la Haye pour permettre une révision de l'article 27²⁸³. Comme il a été dit précédemment, cet article vise la protection du patrimoine en temps de guerre²⁸⁴. Bien évidemment Roerich ne remet pas en cause le bienfondé de cet article mais plutôt son efficacité face aux nouvelles découvertes militaires. En effet, en prenant en considération les dégâts subis par le patrimoine, lors de la Grande Guerre, il en arrive à la conclusion qu'il est nécessaire d'élargir cet article à une convention internationale. Il souhaite établir un emblème culturel permettant une protection du patrimoine mondial et non une confusion totale des différents bâtiments constituant une ville²⁸⁵.

Les considérations du théosophe n'aboutissent pas immédiatement en un document officiel. En effet, ce n'est qu'en 1935 qu'un pacte est ratifié et signé par une dizaine de nations²⁸⁶. Malgré la reconnaissance de l'importance du patrimoine en temps de guerre, ce document n'établit en rien l'emblème devant identifier les différents bâtiments culturels. Il ne s'agit pas d'un refus de la part des autorités, mais l'impossibilité de s'accorder sur un symbole en particulier.

²⁸¹ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Suisse, Société des Nations, 1934.

²⁸² A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 29.

²⁸³ COMITE INTERNATINAL DE LA CROIX-ROUGE, *Traités, Etats parties et Commentaires*, s. d., [<https://ihl-databases.icrc.org/dih-traites/INTRO/325?OpenDocument>], (04/05/2018).

²⁸⁴ Article 27 de la Convention de la Haye : 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 en même temps 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.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ A. BERTINET, « Évacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940 », *Cahier du Labex*, 2015, 2, p. 1.

Finalement, en 1938, les instances mondiales approuvent d'un symbole particulier : un triangle bleu inscrit dans un cercle blanc²⁸⁷. Dès la sélection de ce motif, et à l'approche de la Seconde guerre mondiale, le gouvernement néerlandais transmet cet avant-projet aux différentes nations²⁸⁸.

B. La science, un apport majeur à la conservation du patrimoine

Outre les décisions prises en ce qui concerne le patrimoine en temps de guerre, il est nécessaire d'accorder une importance particulière à l'implantation progressive de la science au sein de cette discipline.

Malgré le développement des premiers laboratoires à la fin du XIX^e siècle, les années 30 s'imposent comme une période charnière pour la conservation du patrimoine. En effet, selon plusieurs spécialistes, dont Selim Augusti, il s'agit d'une décennie permettant un changement de mentalités, un tournant par rapport aux notions archaïques en termes de conservation du patrimoine. Jusqu'il y a peu, le domaine reposait sur des bases empiriques dictées par la sensibilité des connaisseurs²⁸⁹. Grâce aux diverses avancées scientifiques de l'époque, le domaine s'étend progressivement jusqu'à inclure plusieurs méthodes d'analyses.

Cette multiplicité permet de différencier deux catégories. En effet, premièrement il est nécessaire de mettre en avant les méthodes destructives²⁹⁰. Ces dernières se caractérisent par des analyses chimiques ou microchimiques ne s'intéressant pas aux conditions de conservation de l'œuvre. En effet, il s'agit de prélever des éléments pour obtenir un diagnostic. Progressivement, les scientifiques se rendent compte de l'aspect destructeur de ces techniques et développent des méthodes non invasives comme les UV, la photographie ou encore les rayons X.

Cet intérêt pour la science au sein de la conservation s'impose graduellement au niveau mondial et investit pleinement les conférences et chartes de l'époque. Cette internationalisation du domaine mène à une incorporation progressive de ces notions aux différents pays faisant partie de la Société des Nations. Ainsi, il convient de revenir sur certaines nations et voir l'implantation de ces notions au sein des institutions culturelles.

²⁸⁷ P. LEVEAU, « *Le souvenir de la Grande Guerre* », op. cit., p. 13.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁹ S. AUGUSTI, « Les méthodes d'analyse appliquées aux œuvres d'art et aux antiquités », *Studies in Conservation*, 1961, 6, p. 19.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

I. L'importance de Jean Capart pour le patrimoine belge

Le territoire belge s'adapte progressivement aux diverses mesures conseillées. Grâce à cela, Paul Clemen choisit Bruxelles comme lieu de stockage pour les milliers de clichés allemands pris durant la guerre²⁹¹. Ainsi, dès 1927, 10 011 clichés sont échangés contre 140 000 marks. Ces photographies deviendront, par la suite, le fond de l'IRPA et mèneront à plusieurs publications et expositions comme ce fut le cas en 2007²⁹².

Malgré l'incontestable apport de ces clichés allemands, fondamentalement, le territoire belge n'innove pas en matière de conservation du patrimoine. Cette affirmation ne veut pas pour autant dire qu'il n'y a pas eu des initiatives belges. En effet, il est nécessaire de citer l'égyptologue Jean Capart (1877 – 1947)²⁹³.

Ce dernier, devenu conservateur en chef des musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles en 1925²⁹⁴, se soucie de la bonne préservation des œuvres sous son contrôle. Ainsi, dès 1934, il crée un laboratoire de physico-chimie qu'il met sous la direction du scientifique Paul Coremans (1908 – 1965)²⁹⁵. Dès le départ, ce dernier se focalise sur les analyses scientifiques permettant de détecter des faux, mais aussi améliorer les conditions de conservation des œuvres²⁹⁶. Ainsi, il s'intéresse également aux conditions d'exposition des différents musées belges, dont le MRAH.

Ses considérations aboutissent, en 1935, à la publication d'un ouvrage : *Le conditionnement de l'air dans les musées*²⁹⁷. L'ouvrage s'impose, au niveau national, mais également sur la scène internationale. En effet, l'ensemble devient un manuel de référence impactant les futurs écrits et conférences dans le domaine de la conservation patrimoniale²⁹⁸. Dès 1931, Bruxelles est choisie pour accueillir le XII^e congrès international d'histoire de l'art. Au cours de ce dernier,

²⁹¹ C. KOTT, « D'une guerre mondiale à une autre », *op. cit.*, p. 79.

²⁹² *Les clichés allemands (1917 – 1918). Le patrimoine artistique belge à travers l'objectif de l'Occupant*. Cette exposition retrace le parcours d'une équipe allemande au sein du territoire belge sous occupation. Ces clichés sont des témoins des mesures mises en place par les troupes belges ou allemandes mais également des destructions subies.

²⁹³ V. MONTENS, *Archives des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Dossier d'étude et de préparation du tableau de tri*, Bruxelles, s. l., 2008, p. 33.

²⁹⁴ J.-M. BRUFFAERTS, « Capart (Jean) », dans *Collections Biographiques* dans *Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer*, s. d., [http://www.kaowarsom.be/fr/notices_capart_jean], (02/05/2018).

²⁹⁵ R. SNEYERS, *L'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, Direction générale des arts et lettres, 1976, p. 32.

²⁹⁶ INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *L'histoire de l'IRPA*, 2008, [<http://www.kikirpa.be/FR/112/163/Historique.htm>], (04/05/2018).

²⁹⁷ J. LAVALLEYE, « Hommage à Paul Coremans (1908 - 1965) », *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 1965, s. n., p. 10.

²⁹⁸ H. J. PLENDERLEITH, P. PHILIPPOT (et coll.), *Climatologie et conservation dans les musées*, Rome, Unesco, 1960, p. 203.

les experts évoquent les méthodes scientifiques, les laboratoires et surtout les résultats obtenus lors de l'examen des œuvres²⁹⁹.

Les actions de Jean Capart ne se limitent pas qu'à l'ouverture d'un laboratoire. En effet, dès 1937 ce dernier plaide en faveur, de la mise en place de mesures de protection relatives aux institutions en temps de guerre³⁰⁰. Cette demande rejoint pleinement les recommandations de Nicholas Roerich³⁰¹ concernant le patrimoine mondial. En effet, il évoque la nécessité d'établir des lignes directrices devant certifier la protection du patrimoine lors de conflit armé. Ainsi, cela s'inscrit pleinement dans les débats de l'époque. Outre ce parallélisme, il convient également de préciser que l'ensemble coïncide avec les progressives tensions de l'époque. L'exaspération allemande se fait de plus en plus sentir et mène donc à un désir de protection préventive du patrimoine. En effet, les instances culturelles semblent avoir tirées des leçons des destructions commises durant la Grande Guerre et veulent protéger le patrimoine en amont. Malheureusement, malgré ces arguments, ces dernières n'établissent pas un plan de protection préventif.

II. L'implication timide de la France

Malgré l'héritage de Viollet-le-Duc, le cas de la France est similaire à celui de la Belgique. En effet, elle accueille favorablement les nouveautés scientifiques.

*« L'architecte des monuments historiques doit être beaucoup plus médecin que chirurgien. La médecine, c'est le strict, le sévère entretien. La chirurgie, il ne faut y recourir que dans les cas graves, pressants, urgents quand l'existence d'un édifice est en péril, en cas par exemple, de désagrégation de ses parties maîtresses, et c'est cette manière de voir que je voudrais inculquer à nos futurs architectes. Conservation, mais non restauration »*³⁰²

Dès 1926 l'historiographe Paul Léon (1874 – 1962) met en place un réseau de conservation du patrimoine immobilier, gagnant progressivement une importance nationale³⁰³. Ce dernier est à remettre dans le contexte de l'époque et la nécessité de trouver des alternatives aux restaurations abusives de l'Entre-deux-guerres. Paul Léon s'inscrit pleinement dans cette volonté, il

²⁹⁹ A. PEQUIGNOT, « La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini : quand la science de la conservation s'implante au musée », *Cahier des Amériques Latines*, 2016, 8, p. 144.

³⁰⁰ C. KOTT, *op. cit.*, p. 86.

³⁰¹ P. LEVEAU, *Le souvenir de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 7.

³⁰² S. GARNERO, « La doctrine de la restauration en France entre les deux guerres : quelques considérations sur la mise à jour de la discipline », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 2007, 13, p. 135.

³⁰³ *Ibid.*, p. 123.

développe diverses doctrines et participe également à de nombreux travaux en vue d'imposer ses idéaux sur le terrain.

« [...] Depuis la fin du dernier siècle les architectes, renonçant à reconstruire les édifices tels qu'ils ont dû exister, se bornent à les maintenir tels que nous les a légués le passé. La restauration fait place à la conservation. »³⁰⁴

Outre les discours de Paul Léon, il est nécessaire de mentionner les accusations émises par l'ethnologue Paul Rivet (1876 – 1958) et le muséologue Georges Henri Rivières (1897 – 1985)³⁰⁵. En effet, ces derniers dénoncent le laxisme des institutions muséales reléguant le nettoyage et la conservation des œuvres aux gardiens. Ces critiques mènent, dès 1928, à la création du premier laboratoire scientifique français au musée Ethnologique du Trocadéro³⁰⁶.

Bien évidemment, cette implantation scientifique au sein des institutions, ne se limite pas à ce seul musée et s'étend sur l'ensemble du territoire français. En effet, dès 1931 le musée du Louvre crée son propre laboratoire grâce à la générosité de deux docteurs, Fernando Perez (1863 – 1935) et Carlos Mainini (1897 – 1943) (fig. 23.)³⁰⁷. Ce dernier prend le nom d'Institut Mainini et se spécialise dans l'étude scientifique des œuvres constituant les collections nationales. En plus de ce don, les deux scientifiques mettent au point une discipline propre à l'analyse des œuvres, la pinacologie³⁰⁸. A la mort de Fernando Perez, en 1935, l'Institut Mainini devient le Laboratoire d'études scientifiques du musée du Louvre³⁰⁹.

³⁰⁴ P. LEON, « La restauration des monuments en France », *La Conservation des monuments d'art et d'histoire*, 1933, s. n., p. 56.

³⁰⁵ L. ROUDET, « L'intervention minimale en conservation - restauration des biens culturels : exploration d'une notion », *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, 2009, 27, p. 22.

³⁰⁶ A. L. CONKLIN, « 1878 - 1945 : Le paradoxe colonial du musée de l'homme », dans C. Blanckaert (et coll.), *Le musée de l'homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Musée d'Histoire Naturelle, 2015, p. 25.

³⁰⁷ L. ROUDET, *op. cit.*, p. 51.

³⁰⁸ La discipline découle de la Conférence de Rome et se caractérise par une volonté d'approfondir les connaissances structurelles et techniques d'une œuvre.

³⁰⁹ C2RMF, « Le laboratoire de recherche des musées de France » dans *Art et Science*, 2018, [<http://c2rmf.fr/presentation/une-longue-histoire/le-laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france>], (03/05/2018).



Fig. 23. Auteur Inconnu, *Fernando Perez et Carlos Mainini au sein de l'Institut Mainini, XX^e siècle.* Photographie, s. d., Fonds du C2RMF.

Outre les mesures instaurées par les diverses institutions muséales, il est nécessaire de mentionner les actions mises en place par le service du secrétariat d'état aux Beaux-Arts³¹⁰. En effet, ce dernier développe une réflexion quant à la préservation du patrimoine française, l'OIM soutient cette initiative. Malgré l'appui favorable de cet organe, il faut attendre 1935 pour que l'armée française crée un service de protection des monuments historiques³¹¹. La mise en place de cette institution découle directement du Pacte Roerich datant de la même époque. En effet, il s'agit d'une application directe des principes énoncés dans le pacte. Ainsi, le critique d'art Joseph Billiet (1886 – 1957) est chargé d'établir une liste des œuvres devant être évacuées ou protégées en cas de conflit armé³¹². En dépit des actions mises en place par la Société des Nations, ces mesures permettent de mettre en avant les tensions perpétuellement croissantes entre les nations européennes.

III. L'importance sans cesse grandissante de l'Italie

Le cas de l'Italie est particulier, il s'agit d'une nation s'imposant, dès le XIX^e siècle, dans le domaine de la conservation du patrimoine³¹³. En effet, dès la fin du siècle des architectes comme Camillo Boito (1836 – 1914) ou encore Gustavo Giovanni (1873 – 1947) remettent en question les dogmes de l'époque³¹⁴. Grâce aux débats théoriques de ces deux penseurs, l'Italie

³¹⁰ A. BERTINET, *op. cit.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

³¹³ G. G. SIMEONE, « 1964 - 1994. 30 ans de questionnement », *Les nouvelles du patrimoine*, 1995, 61, p. 11.

³¹⁴ G. CARBONARA, « The Integration of the image : Problems in Restauration of Monuments », dans A. M. Vaccaro et N. S. Price, *Historical and Philosophical Issues in Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1996, p. 238.

hérite d'une conception particulière du patrimoine, une synthèse entre les idéaux promulgués par Eugène Viollet-le-Duc et John Ruskin³¹⁵. En effet, il faut limiter autant que possible les restaurations pour permettre une conservation optimale des matériaux d'origine.

Dès le début du XX^e siècle, l'Italie se plonge dans des considérations relatives à la conservation du patrimoine. Dès lors, elle crée des normes, des principes d'interventions et bien d'autres éléments permettant une amélioration de la discipline³¹⁶. Malgré cette reconnaissance du domaine dans les milieux muséaux, il convient tout de même de remettre cela dans le contexte national de l'époque. En effet, le gouvernement fasciste pèse lourd sur le secteur muséal³¹⁷. Dès 1923, les instances politiques réorganisent l'administration publique et décentralisent la tutelle des arts³¹⁸.

Malgré ces limitations, Rome accueille tout de même, en 1930, une conférence relative aux méthodes scientifiques et à la conservation préventive des œuvres³¹⁹. Grâce à cette dernière, les musées italiens s'imposent sur le devant de la scène internationale. En effet, ils obtiennent l'appui de la Société des Nations et ne sont donc plus limités par les prérogatives politiques de la nation.

A la suite de la conférence de Rome, et grâce aux nombreux vestiges parsemant l'ensemble du pays, l'Italie s'impose dans le domaine. En effet, dès 1939, l'historien de l'art Cesare Brandi (1906 – 1988) fonde l'Institut Centrale pour la Restauration à Rome (ICR) dont il en devient le directeur³²⁰. La fondation même de cette école, prouve les changements de mentalités s'opérant à cette époque. Effectivement, il est désormais nécessaire que les conservateurs et restaurateurs obtiennent une formation complète incluant la dimension scientifique du domaine. Cette formation va à l'encontre des connaissances empiriques du siècle précédent, l'Entre-deux-guerres s'impose comme une époque charnière. Malgré la mise en place de cette formation, il faudra attendre les conséquences de la Seconde Guerre mondiale pour voir une séparation entre la conservation et la restauration.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ J. A. CARBALLES, A. D. WELLS, *Traces, empreintes, monuments, quels lieux pour quelles mémoires ? De 1989 à nos jours*, Limoges, Espaces Humains, 2014, p. 23.

³¹⁷ M. NEZZO, *op. cit.*, p. 152.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ M. CLAVIR, *op.cit.*, p. 2.

³²⁰ L. ROUDET, *op. cit.*, p. 51.

IV. L'Angleterre, des leçons tirées de la Première guerre mondiale

Les bases scientifiques anglaises se développent après la Grande Guerre. En effet, à la suite des stockages temporaires dans les différents tunnels et souterrains de la Grande Bretagne, les œuvres souffrent de multiples dégradations³²¹. Ces dernières se caractérisent par l'apparition de moisissures, de corrosions, de déformations et bien d'autres perturbations prouvant l'inadéquation des anciens lieux de stockage³²². Bien évidemment, ces dégâts ne sont pas spécifiques à la Grande Bretagne mais s'imposent sur l'ensemble du territoire européen. Cependant, l'Angleterre est l'une des premières nations à agir sur les causes de ces ravages. Ainsi, elle se différencie des autres nations en engageant des scientifiques et non des restaurateurs³²³.

Dès 1919, il y a une prise de conscience générale. En effet, le British Museum engage le scientifique Alexander Scott (1853 – 1947) pour déterminer les causes de dégradations et les prévenir³²⁴. Ce dernier désire étudier les symptômes pour trouver une méthode de conservation optimale. A la suite de ses études, il prend la décision de créer un laboratoire d'urgence devant stabiliser les œuvres³²⁵. Grâce au développement de cette annexe, Alexander Scott est en mesure de publier plusieurs articles constituant un réel apport à la discipline³²⁶. Malgré ses avancées scientifiques, ce dernier se retrouve surpassé par la charge de travail. Dès lors, le British Museum engage, en 1924, le chimiste Harold James Plenderleith (1898 – 1997)³²⁷. En s'inspirant des découvertes de Scott, ce dernier met au point une nouvelle méthode de conservation préventive, il prend en considération les conditions de stockage, températures, humidités, poussières, lumière...³²⁸ Ses études seront à l'origine de plusieurs ouvrages, dont *The Preservation of Antiquities*, datant de 1934³²⁹, et *The Conservation of Antiquities and Works of Art* de 1956³³⁰. Dès 1931, les travaux du scientifique, mais également d'Alexander Scott, permettent la création d'un laboratoire de recherche permanent au sein du British Museum (fig. 24.)³³¹.

³²¹ H. J. PLENDERLEITH, *op. cit.*, p. 129.

³²² S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 8.

³²³ M. CLAVIR, *op.cit.*, p. 5.

³²⁴ H. J. PLENDERLEITH, *op. cit.*, p. 129

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ C. CAPLE, *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*, Londres, Routledge, 2000, p. 54.

³²⁷ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 8.

³²⁸ *Ibid.*, p. 9.

³²⁹ H. J. PLENDERLEITH, *The Preservation of Antiquities*, Londres, The Museum Association, 1934.

³³⁰ ID, *The Conservation of Antiquities and Works of Art : Treatment, Repair, and Restoration*, Oxford, Oxford University Press, 1956.

³³¹ M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 3.

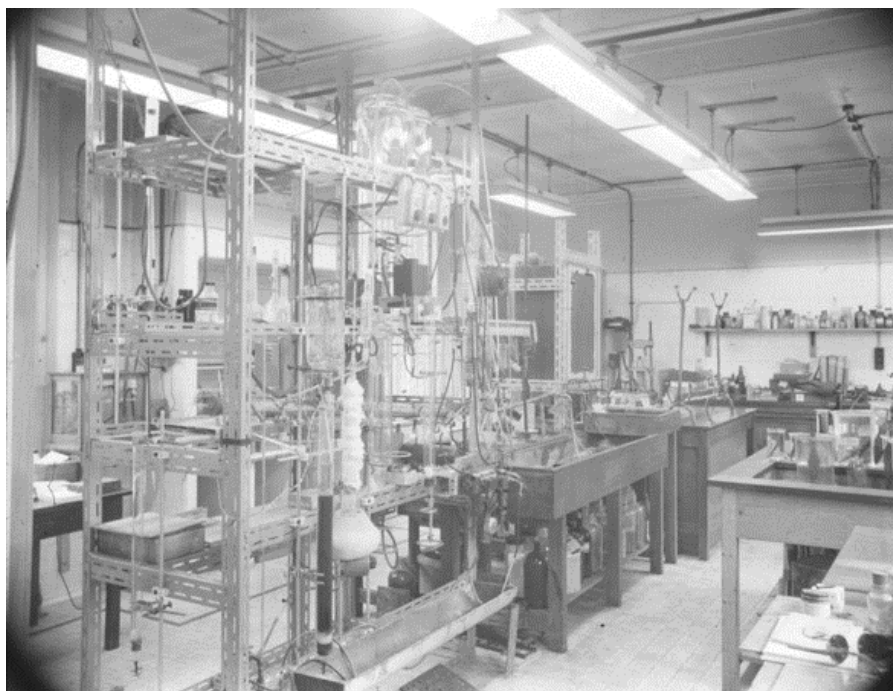


Fig. 24. H. J. Plenderleith, *Laboratoire du British Museum*, XX^e siècle. Photographie, s. d., Archives de l'ICCROM.

Bien évidemment, les avancées scientifiques anglaises ne se limitent pas qu'à ces deux figures emblématiques. En effet, en 1924 le chimiste Alfred Lucas (1867 – 1945) publie un ouvrage intitulé *Antiquities: Their Restoration and Preservation*³³². Ce dernier rend état des découvertes scientifiques liées à la tombe de Toutankhamon. Bien que cette publication témoigne d'une continuité avec les écrits de l'époque, elle s'en différencie tout de même de par son contenu. Effectivement, l'ouvrage d'Alfred Lucas se spécialise sur la conservation d'objets provenant de fouilles archéologiques (fig. 25.)³³³. En effet, il s'intéresse aux œuvres en tant que telles, mais également à leurs divers lieux d'origine. Selon ce dernier, il est possible de voir une corrélation entre le lieu de fouille et les conditions nécessaires à la bonne préservation des objets³³⁴. L'environnement impacte les objets prélevés des fouilles. Cette idée marquera les décennies à venir et révolutionnera les conditions de conservation sur les chantiers archéologiques.

³³² N. L. CALDARARO, *op. cit.*, p. 87.

³³³ M. GILBERG, « Alfred Lucas : Egypt's Sherlock Holmes », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1997, 36, p. 36.

³³⁴ *Ibid.*



Fig. 25. Auteur Inconnu, *Intérieur du laboratoire improvisé au sein de la tombe de Toutankhamon*, XX^e siècle. Photographie, s. d., Times Newspapers.

Cet intérêt pour l'environnement des objets, se retrouve au sein même des institutions muséales. Effectivement, les experts prennent conscience que les anciens bâtiments présentent des changements de température néfastes pour les œuvres³³⁵. Ainsi, dès les années 30, la National Gallery appuie la nécessité d'installer un système d'air conditionné au sein des différents musées britanniques³³⁶. Malgré l'urgence de la situation, les instances refusent cette demande. Ce n'est qu'en 1934 que l'institution engage le physicien Francis Ian Rawlins (1895 – 1969) pour répondre à la question³³⁷. En effet, grâce à ses différentes publications, sur la pollution de l'air et le comportement de l'eau vis-à-vis du bois, il appuie fortement la décision d'installer des systèmes d'aération plus efficaces. En outre, ce dernier permet une évolution de la conservation préventive. Effectivement, il insiste sur l'importance des techniques non destructives et la nécessité de contrôler les sources de lumières proches des œuvres³³⁸.

Ces considérations rejoignent les travaux menés par James Druzik et Bent Eshøj au cours des années 1930³³⁹. Ces derniers s'inspirent fortement du *Russel and Abney Report* publié en

³³⁵ J. MACINTYRE, « Air Contioning for Mantegna's Cartoons at Hampton Court Palace (1934) », dans S. Staniforth, *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013, p. 136.

³³⁶ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 3.

³³⁷ H. J. PLENDERLEITH, *op. cit.*, p. 134.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 3.

1888³⁴⁰. Pour comprendre ce rapport, il est intéressant de reprendre le contexte de l'époque et de se rendre compte que les musées voulaient ouvrir de jour, comme de nuit, et ainsi exposer sans cesse les œuvres à une source d'éclairage. Le *Russel and Abney report*, présente les résultats d'une enquête menée par le South Kensington Museum³⁴¹. Ce dernier met en avant les dégradations que peuvent subir les aquarelles face à une source de lumière trop forte. En effet, le document expose les risques que peuvent subir les différents pigments constituant une toile. James Druzik et Bent Eshøj prennent en compte les résultats et se questionnent sur les dommages liés à l'exposition de multiples médiums sous une lumière artificielle. Grâce aux différentes recherches menées par ces derniers, il y a la mise en place de verres teintés permettant une meilleure conservation des objets exposés³⁴². Ainsi, les scientifiques ne se focalisent pas seulement sur les dégâts directs, ils prennent en compte la préservation des œuvres au long terme.

Cette démarche rejoint celle menée par les autorités dès 1938. En effet, à l'approche de la guerre, les œuvres des différentes institutions sont dispersées au sein du territoire britannique³⁴³. Pour permettre une conservation optimale, des accommodations sont faites et prennent en compte l'humidité, la température mais également d'autres paramètres pouvant influencer par bonne préservation des œuvres. Ces éléments se basent sur une étude menée par le Public Record Office et le Ministère du travail³⁴⁴. En effet, ces derniers se focalisent sur le développement de moisissures sur différents supports. Grâce à leurs études, ils en arrivent à la conclusion qu'avec une température de plus de 15° C et une humidité relative de 60%, aucun organisme ne devrait survivre³⁴⁵. Bien évidemment, ils précisent que ces considérations valent pour une majorité des médiums mais qu'il faut tout de même faire attention à plusieurs supports comme le bois, ou encore le métal.

³⁴⁰ N. S. BROMELLE, « Russel and Abney Report on the Action of Light on Water Colours », *Studies in Conservation*, 1964, 4, p. 140.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 3.

³⁴³ H. J. PLENDERLEITH, *op. cit.*, p. 132.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

V. Une institution américaine pionnière, le Fogg Art Museum

L'implication des Etats-Unis se fait plus tardivement que les autres nations. En effet, ce n'est qu'après avoir assisté aux destructions de la Grande Guerre, qu'elle décide d'agir sur la conservation du patrimoine américain.

L'un des pionniers dans le domaine, se trouve être l'historien de l'art Edward W. Forbes (1873 – 1969)³⁴⁶. A la suite d'un voyage en Europe lui permettant d'étudier l'art italien de la Renaissance, ce dernier rentre aux Etats-Unis. Dès 1909, il succède à Charles Herbert Moore (1840 – 1930) en tant que directeur du Fogg Art Museum³⁴⁷. Progressivement, il se rend compte que les œuvres en sa possession se détériorent vite et veut comprendre ce mécanisme. En 1927 il inaugure une nouvelle aile au Fogg Art Museum³⁴⁸. Cette dernière lui permet de créer un laboratoire en accord avec les initiatives se mettant en place sur le continent européen. Pour mener à bien l'analyse des œuvres, Forbes engage le chimiste Rutherford John Gettens (1900 – 1974)³⁴⁹. Grâce aux travaux de ce dernier, les scientifiques obtiennent une meilleure compréhension des éléments constituant une œuvre et peuvent ainsi agir sur la conservation de ces ensembles³⁵⁰.

Face à la charge de travail, Forbes prend l'initiative d'engager George Leslie Stout (1897 – 1978) comme assistant dès 1928³⁵¹. En travaillant ensemble, Gettens et Stout se focalisent sur trois aspects : les composantes d'une œuvre, la dégradation et la réparation. A la suite de ces recherches, Forbes crée le département de recherches techniques³⁵². La création de cet établissement marque un tournant, il s'agit du premier établissement américain à se focaliser essentiellement sur la conservation des œuvres. Outre le perfectionnement progressif des méthodes d'analyse, l'ensemble se focalise sur l'enseignement des techniques utilisées³⁵³. Ainsi, il y a une volonté d'insister sur l'importance d'un enseignement scientifique au sein du monde

³⁴⁶ R. L. TORRES, « A Short History of a Pigment Collection (and Art Conservation in the United States) », dans *Conservation dans Harvard Museum*, 02/10/2013, [<https://www.harvardartmuseums.org/article/a-short-history-of-a-pigment-collection-and-art-conservation-in-the-united-states>], (25/04/2018).

³⁴⁷ L. MORRIS, « Forbes Medal », dans *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, 2018, [<https://www.conservation-us.org/membership/current-members/awards/forbes-medal#.WvLLruhbrd>], (22/04/2018).

³⁴⁸ R. L. TORRES, « A Short History of a Pigment Collection (and Art Conservation in the United States) », op. cit.

³⁴⁹ M. CLAVIR, op.cit., p. 3.

³⁵⁰ S. LAMBERT, op. cit., p. 10.

³⁵¹ N. MULLER, op. cit., p.3.

³⁵² R. L. TORRES, « A Short History of a Pigment Collection (and Art Conservation in the United States) », op. cit.

³⁵³ Ibid.

artistique (fig. 26.)³⁵⁴. Par la suite, l'établissement est renommé en honneur de deux mécènes, Philipp et Lynn Straus. Il nous semble important de mentionner que les avancées scientifiques américaines dépendent, non pas du bon vouloir des institutions muséales, mais des donations faites par des fonds privés³⁵⁵. Par conséquent, l'évolution du domaine se retrouve inextricablement lié à la sensibilité du public américain.



Fig. 26. Auteur Inconnu, *Edward Forbes avec ses étudiants*, 1932. Photographie, s. d., Archives du Harvard Art Museums.

Pour permettre une diffusion optimale des résultats, le musée prend l'initiative de créer un journal. En effet, dès 1932 il y a la publication du *Technical Studies in the Field of Fine Arts*³⁵⁶. Ce fascicule permet un rayonnement sans précédent du domaine.

La création du laboratoire rattaché au Fogg Art Museum marque une étape importante dans le domaine de la conservation. Il s'agit du point de départ d'une évolution conséquente de la discipline. Désormais le lien entre musée et science est incontestable et s'impose au sein de d'autres institutions. En effet, en 1929 c'est notamment le cas du Boston Museum of Fine Arts, et en 1933 du Metropolitan Museum of Art³⁵⁷.

³⁵⁴ L. MORRIS, « Forbes Medal », *op. cit.*

³⁵⁵ P. LEVEAU, « L'évolution du concept », *op. cit.*, p. 7.

³⁵⁶ N. L. CALDARARO, *op. cit.*, p. 87.

³⁵⁷ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 11.

4. La Seconde Guerre mondiale comme catalyseur des démarches postérieures

L'Entre-deux-guerres permet une réelle émergence du domaine. En effet, les instances internationales développent des cellules adaptées et prennent en considération les avancées scientifiques de l'époque pour parfaire le domaine. Malheureusement, malgré les progrès énoncés ci-dessous, rien n'empêche les destructions de la Seconde Guerre mondiale. En effet, les instances politiques et culturelles ne sont pas préparées à réagir à un tel déferlement de violence. En effet, les discussions des décennies précédentes n'ont pas abouti sur une convention protégeant le patrimoine en temps de conflit. Ainsi, lorsque les nations déclarent la guerre, rien n'est concrètement mis en place pour préparer et protéger le patrimoine européen.

A. Contexte historique

Bien qu'on attribue le début des conflits à l'année 1939, il convient tout de même de revenir sur les événements ayant mené à la Seconde guerre mondiale.

Premièrement, il est nécessaire de mentionner la montée au pouvoir de Adolph Hitler (1889 – 1945). En effet, ce dernier est élu chancelier en 1933³⁵⁸. Dès cette nomination, il dédie sa carrière politique à imposer une hégémonie allemande sur l'ensemble du continent européen. Pour se faire, il répond aux attentes allemandes en dénigrant le Pacte de Versailles ayant enterré l'Allemagne d'un point de vue financier et militaire³⁵⁹. Ainsi, il met en avant un nationalisme vigoureux que l'on peut déjà retrouver au sein de son ouvrage *Mein Kampf*, datant de 1924³⁶⁰. Grâce à son charisme, il gravit vite les échelons politiques pour finalement être élu chef de l'état et Führer de la nation³⁶¹. Ces titres lui reconnaissent un pouvoir sans précédent sur le peuple allemand.

Pourtant, malgré l'importance de sa charge politique Hitler ne s'arrête pas qu'à la "conquête" de l'Allemagne et se tourne vite vers les autres nations européennes. Dès 1938, il organise l'Anschluss de l'Autriche, à savoir une annexion du territoire en vue de l'incorporer au sein du

³⁵⁸ C. LEITZ, « Nazi Germany », dans R. Boyce et J. A. Maiolo, *The Origins of World War Two. The Debate Continues*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2003, p. 11.

³⁵⁹ C. MESSENGER, *Atlas de la guerre. La Seconde Guerre mondiale. Europe*, trad. de l'anglais par T. Chaucheyras, Paris, Autrement, 2005, p. 19.

³⁶⁰ J. NOËL et J. MORRHAYE, *Mein Kampf d'Adolf Hitler. Analyse de l'œuvre*, Paris, Le Petit Littéraire, 2017, p. 12.

³⁶¹ D. ORLOW, *The Nazi Party 1919 – 1945 : A complete History*, Oxford, Enigma Books, 2010, p. 436.

Reich Allemand³⁶². Bien que cet événement aille à l'encontre du traité de Versailles, l'ensemble suscite peu de réaction des pays alliés. Ce n'est que le 1^{er} septembre 1939, lors de l'annexion de la Pologne, que certaines nations européennes s'opposent vivement à la dictature imposée par Hitler³⁶³. En effet, dès le 3 septembre 1939, l'Angleterre et la France rentrent en guerre contre l'Allemagne.

Dès cette déclaration, plusieurs nations se mobilisent en deux camps distincts. Le premier camp, à savoir l'Axe, regroupe le troisième Reich, le Japon, l'Italie, la Roumanie et bien d'autres nations de l'est³⁶⁴. Et le second camp, connu sous le nom d'Alliés, se compose de nations comme la France, la Pologne, les Etats-Unis, l'Angleterre, l'Union Soviétique³⁶⁵... Bien évidemment, il convient de préciser que ces pays ne rentrent pas en guerre dès la déclaration de 1939. En effet, l'échiquier militaire évolue au fur et à mesure des conflits.

B. Les mesures préventives appliquées avant la Seconde Guerre mondiale

Comme il a été dit précédemment, au cours du XX^e siècle le patrimoine gagne en importance. Ce n'est pas pour autant qu'on lui attribue une certaine forme de protection en temps de guerre. En effet, malgré les désastres de la Grande Guerre prouvant l'inefficacité de la Convention de la Haye, et de la mise en avant du pacte Roerich comme solution, aucune instance patrimoniale ne tranche sur une législation claire devant prévaloir lors des conflits armés.

Cependant, bien qu'il n'y ait pas la mise en avant d'une convention légitime, les instances politiques se penchent sur la question. Effectivement, dès 1936, Euripide Foundoukidis, sous la direction de l'Office International des Musées, publie un article dans la revue *Mouseion*³⁶⁶. Ce dernier argumente qu'il est nécessaire de se questionner, sur la protection du patrimoine en temps de paix. Cette affirmation s'accompagne de conseils relatifs à la relocalisation des collections en temps de guerre³⁶⁷. En effet, il recommande aux différentes institutions muséales, de déplacer les objets dans des souterrains ou dans leurs propres réserves. Cela étant dit, il tire des leçons de la Grande Guerre et reconnaît que, si les conditions ne sont pas

³⁶² G. BISCHOF, *Relations. Austria and the United States in the Twentieth Century*, Innsbruck, Studien Verlag, 2014, p. 76.

³⁶³ C. QUETEL, *La Seconde Guerre mondiale*, Paris, Perrin, 2015, p. 47.

³⁶⁴ P. MONTAGNON, *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Pygmalion, 2011, p. 35.

³⁶⁵ J. DEUVE, *Histoire secrète des stratagèmes de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 23.

³⁶⁶ E. FOUNDOUKIDIS, « L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre », *Mouseion*, 1936, 35, p. 187.

³⁶⁷ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 53.

optimales sur place, il est nécessaire de totalement évacuer les collections vers des dépôts devant être désignés au préalable³⁶⁸.

*“Une action en faveur de la protection des monuments et œuvres d’art en temps de guerre doit, pour être efficace, tendre à préparer dès les temps de paix, une protection technique propre à soustraire dans toute la mesure du possible, ces monuments et œuvres d’art aux risques des opérations de guerre et même de troubles civils”*³⁶⁹

Suite à cela, dès 1938, l'OIM dépose un avant-projet de convention à la Société des Nations. L'ensemble proclame que la protection du patrimoine incombe à chaque pays dans une visée étant tout de même supra-nationale³⁷⁰. Cet avant-projet reprend les propos de Foundoukidis mais également les craintes de l'époque. En effet, dès les années 1930 différentes nations développent une politique anti-aérienne³⁷¹. Cette dernière s'accompagne de considérations militaires mais également d'un renforcement des bâtiments et de construction d'abris à l'épreuve des bombes modernes. Malheureusement, malgré le plaidoyer du politicien français Edouard Herriot (1872 – 1957), l'avant-projet est postposé suite aux tensions progressives avec le parti nazi³⁷².

Suite à cette décision, l'OIM décide tout de même de publier un article recoupant les mesures à suivre en temps de guerre. Dès lors, elle édite, en 1939, une édition de la revue *Mouseion* entièrement dédiée à la protection des biens en temps de guerre³⁷³. En effet, elle explique comment évaluer les risques (risk preparedness), emballer les œuvres, faire une liste des biens importants mais également les mesures préventives à suivre en cas de déplacement. L'ensemble se trouve être une base utile lorsque, en août 1939, la communauté internationale s'affaire au déplacement des collections³⁷⁴. Malheureusement, dans bien des cas, les mesures ne sont pas suffisantes et mènent, souvent, à des dégradations causées par l'environnement ou par les troupes allemandes³⁷⁵.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ E. FOUNDOUKIDIS, *op. cit.*, p. 187.

³⁷⁰ A. GOB, *op. cit.*, p. 311.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ OFFICE INTERNATIONAL DES MUSEES, « La Protection des Monuments et Oeuvres d’art en Temps de Guerre », *Mouseion*, 1939, 47.

³⁷⁴ S. VAN DER AUWERA et K. VAN BALEN, « La convention de la Haye en 1954 », dans J. Tollebeek et E. Van Assche, *Ravages : l'art et la culture en temps de conflits*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014, p. 259.

³⁷⁵ C. WEGENER et M. OTTER, « Cultural Property at War: Protecting Heritage during Armed Conflict », dans *Publications and Ressources dans The Getty Conservation Institute*, 2008, [http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/23_1/feature.html], (12/05/2018).

Dès le début des conflits, les troupes alliées mettent en place diverses cellules de protection du patrimoine. Ces dernières assurent la bonne préservation des œuvres et le déplacement si nécessaire. Bien que les Monuments Men soient les plus connus, il est nécessaire de comprendre que les mesures ont été multiples et ne se sont pas limitées aux actions américaines. Elles ont marqué plusieurs nations comme la Belgique, la France, l'Italie ou encore l'Allemagne. En effet, l'Axe va également développer une cellule de protection du patrimoine. Cette dernière s'inspire fortement du Kunstschutz allemand implémenté durant la Grande Guerre, et suit donc les conquêtes de l'armée nazie³⁷⁶.

C. Le renouveau du Kunstschutz allemand

Durant les conflits, le patrimoine joue un rôle important et devient une cible des attaques³⁷⁷. En effet, il existe un lien indéniable entre la question du patrimoine et l'identité nationale du pays sous attaque.

Ainsi, cette filiation mène à des bombardements de la part des deux camps concernés³⁷⁸. Dès 1940, le parti nazi va mettre en place un service dédié à la conservation et la confiscation des biens sous leur domination (fig. 27.). Cette cellule est gérée par deux successeurs de Paul Clemen, à savoir le comte Franz Von Wolff-Metternich (1893 – 1978) qui en est le responsable, et l'historien de l'art Alfred Stange (1894 – 1968) qui s'occupe de la documentation des œuvres sur le front ouest³⁷⁹.



Fig. 27. Auteur Inconnu, Naples. *Les troupes du Kunstschutz sous l'autorité de Herman Göring*, 1943. Photographie, s. d., Naples, Musée du Capodimonte, n° inv. Q. 205.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ S. VAN DER AUWERA et K. VAN BALEN, *op cit.*

³⁷⁸ C. WEGENER et M. OTTER, *op. cit.*

³⁷⁹ C. KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi ? op. cit.*, p. 406.

Metternich s'appuie sur les leçons tirées de la Grande Guerre, pour définir les directives du service. Selon ce dernier, il faut premièrement protéger les monuments, ensuite les œuvres transportables et finalement la vie artistique³⁸⁰. L'ensemble se calque tout particulièrement sur l'ancienne cellule de l'armée, à savoir le Kunstschutz. En effet, il en reprend même le nom³⁸¹. Pourtant, même si les idéaux sont identiques, les moyens techniques et l'organisation de l'ensemble diffèrent. En effet les fouilles et les recherches photographiques sont reprises mais, à l'inverse de la Grande Guerre, ici l'ensemble dépend d'une hiérarchie fixe possédant une place au sein de l'armée de terre. De plus, des moyens logistiques et des hommes performants sont mis à la disposition de cette cellule³⁸². Dès lors, l'ensemble est entièrement reconnu par le pouvoir en place et possède donc une place considérable au sein de la politique militaire de l'époque.

Malgré les affirmations nobles du service de protection des œuvres, l'ensemble se caractérise par une spoliation des biens ennemis (fig. 28.) et une destruction sans scrupule du reste³⁸³. L'un des nombreux enjeux de cette guerre, selon Hitler, se trouve être l'art. Il désire créer une institution regroupant l'ensemble des chefs d'œuvres ayant marqué l'histoire de l'art européenne. Ainsi, les aspirations du Führer justifie l'acquisition forcée et la confiscation des biens de familles juives et d'états vaincus³⁸⁴.

Suite à ces considérations sur le Kunstschutz allemand, il convient de préciser les mesures mises en avant par les nations européennes. En effet, ces dernières ne se contentent pas seulement d'évacuer les œuvres avant l'entrée en guerre, elles mettent en avant des systèmes tout aussi compétents que les cellules allemandes.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 407.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 406.

³⁸² *Ibid.*, p. 407.

³⁸³ J. ANFRUNS, « La Seconde Guerre mondiale et les exactions à grande échelle contre les biens culturels », dans *Patrimoine culturel et conflits armés* dans *Universalis*, 2018, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/patrimoine-culturel-et-conflits-armes/2-la-seconde-guerre-mondiale-et-les-exactions-a-grande-echelle-contre-les-biens-culturels/>], (01/06/2018).

³⁸⁴ J. GOBERT, « Les grands musées de France face à la seconde guerre mondiale » dans *Le Marché de l'Art*, (14/04/2014), [<https://lemarchedelart.wordpress.com/2014/04/14/les-grands-musees-de-france-face-a-la-seconde-guerre-mondiale/>], (07/05/2018).



Fig. 28. Auteur Inconnu, *Spoliation de cloches belges étant envoyées en Allemagne*, 1943. Photographie, s. d., Fonds de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché E5413.

D. L'art belge au cœur des considérations patrimoniales du Kunstschutz

Dès 1927, la Belgique se questionne sur la conservation de son patrimoine national en temps de guerre. Ces considérations sont le fruit des recherches de l'égyptologue Jean Capart, et mènent à son plaidoyer, en 1937, pour l'établissement d'une charte relative à la protection du patrimoine lors d'attaques ennemies³⁸⁵.

Malgré le fait que les autorités belges n'édictent aucune directives, les réflexions de Capart influencent énormément la direction des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. En effet, dès cette époque, le conservateur en chef Léon Van Puyvelde (1882 – 1965) étudie les risques et les mesures à prendre en cas de bombardements. Dès la mise en évidence des éventuels dégâts, un plan est établi. Ce dernier permet un marquage des œuvres prioritaires, un devis pour les équipements de protection, et une demande de crédit au gouvernement. Malheureusement, le ministère belge ne répond pas à cette demande et les musées sont contraints de puiser dans leur réserve. Puisque les institutions sont délaissées par les autorités, il n'y a pas de grandes opérations de recensement ou d'évacuation. Cela se confirme lorsque, en 1938, la Commission Royale des Monuments et Sites propose un projet d'évacuation et de protection du patrimoine. A nouveau, ce dernier est rejeté³⁸⁶.

Ce n'est que le 27 août 1939, qu'un ordre est formulé à tous les conservateurs. Ces derniers sont appelés à évacuer les collections et les protéger contre les raids aériens³⁸⁷. Il est évident que

³⁸⁵ C. KOTT, « D'une guerre mondiale à une autre », *op. cit.*, p. 86.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ A. BERTINET, *op. cit.*, p. 1.

ces consignes résultent des dégâts subis par le patrimoine belge lors de la Grande Guerre. En effet, les instances politiques ne veulent pas réitérer les erreurs du passé³⁸⁸. Dès septembre 1939, les MRBAB évacuent la majorité des collections vers les caves du palais de Justice et deux banques privées³⁸⁹. A l'inverse de cette tendance, Jean Capart privilégie une conservation sur place et ainsi, favorise des normes de conservation optimales (fig. 29.). En effet, il se souvient des dégradations subies, lors de la Grande Guerre, par les œuvres déplacées dans des dépôts provisoires. Ainsi, il désire une conservation sur place et que les caves des Musées Royaux d'Art et d'Histoire soient chauffées et ventilées.



Fig. 29. Auteur Inconnu, *Dépose des peintures murales par le laboratoire des MRAH*, 1941. Photographie, s. d., fonds de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

"Il est tout à fait évident qu'il faut se borner à envisager la mise en sûreté d'un petit nombre de pièces d'une valeur exceptionnelle : c'est du reste ce que nous avons fait dès le début de la guerre de 14 [...] Nous avons constaté que les pièces auraient été exposées à de sérieux dangers si on avait dû les laisser pendant quatre années à l'endroit où elles avaient été provisoirement placées (caves humides) J'envisage la mise en sécurité surtout de quelques pièces exceptionnelles dans le domaine de l'orfèvrerie et de la céramique. A cet égard, il serait bon d'adapter une de nos caves de manière à ce que chacune des pièces visées ci-dessus ait son emplacement réservé"

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ A. GOB, *op. cit.*, p. 59.

Les évacuations se terminent peu de temps avant l'invasion allemande. En effet, après la Pologne, la Belgique est l'un des premiers pays à tomber sous le joug nazi. Cette invasion s'explique par la place stratégique de la nation mais également le fait qu'elle ait violé son pacte de neutralité en septembre 1939. Ainsi, dès mai 1940, les contrées belges sont sous domination allemande³⁹⁰.

Dès l'invasion, Franz Von Wolff-Metternich est chargé de la conservation du patrimoine belge et instaure donc un service de protection au sein de l'administration militaire³⁹¹. Pour évaluer au mieux le patrimoine et les risques encourus par ce dernier, Metternich se rend aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire pour en apprendre davantage sur les mesures de protection entreprises par l'institution, et surtout annoncer la réouverture des musées belges³⁹². Bien qu'il y ait l'imposition du Kunstschutz dans ces contrées, il convient tout de même de préciser que cette cellule ne se substitue pas aux organes belges étant toujours en fonction. En effet, l'administration d'occupation doit contrôler et gérer ces derniers mais ne peut en rien les évincer³⁹³. Ainsi, dès 1940, et à la demande de Metternich, le commissariat général à la restauration du pays se dote d'une nouvelle cellule nommée Service des Monuments Historiques³⁹⁴.

Jusque mi-juillet 1940, les mesures d'urgences et de protections sont dictées par le Kunstschutz, et exécutées par des prisonniers de guerre belges. Ces derniers réalisent des travaux de toitures, déblaiement ou encore de consolidation. Par la suite, la SMH gagne en importance, tout en étant toujours sous l'autorité du Kunstschutz, et organise des mesures de protection anti-aérienne. Cette nouvelle division regroupe différents spécialistes comme l'historien de l'art Raymond Lemaire (1921 – 1997) ou encore l'architecte Max Winders (1882 – 1982)³⁹⁵. Il est intéressant de constater que, pour la première fois, la conservation est intégrée dans un projet global visant la reconstruction du pays. Ainsi, la préservation du patrimoine s'implante dans la sphère culturelle de l'époque.

Les discussions des membres mènent à une décision, la date limite de préservation d'un bâtiment est fixée à 1830³⁹⁶. Ce décret s'accompagne de condition, il faut empêcher l'action

³⁹⁰ S. PRAUSER et S. MARTENS, *La guerre de 1940 : Se battre, subir et se souvenir*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 173.

³⁹¹ C. KOTT, *op cit.*, p. 87.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 90.

individuelle des propriétaires, et c'est la CGRP qui s'occupe des travaux nécessaires à la bonne préservation des édifices. Ainsi, la Belgique devient un terrain propice pour les discussions et expériences relatives à la conservation du patrimoine³⁹⁷. Effectivement, les conservateurs allemands prennent l'opportunité d'y tester l'efficacité des méthodes de protection utilisées sur les bâtiments de l'époque. Leurs expérimentations mènent à une conclusion, les sacs de sables ne sont pas fiables contre les attaques aériennes³⁹⁸. Pour contrer les éventuels raids, ils se penchent donc vers les méthodes mises en place par Max Winders. Ce dernier développe des abris possédant des plaques en éternit et une couche de briques poreuses, il en fait notamment usage à l'église Notre-Dame d'Anvers³⁹⁹.

Bien qu'il s'agisse d'une avancée en termes de conservation du patrimoine, il nous semble tout de même nécessaire de préciser que les italiens en étaient arrivés à la même conclusion lors de la Grande Guerre. Ainsi, il ne faut pas parler d'avancée des techniques mais plutôt une avancée des matériaux qui sont de plus en plus résistants aux attaques aériennes. En effet, ces matériaux permettent de résister aux progrès militaires causant des dommages de plus en plus conséquents au patrimoine.

Ce n'est que le 5 août 1942 que l'action principale de conservation du patrimoine se tourne vers les biens mobiliers. Dès cette époque l'inventorisation devient de plus en plus systématique et mène à la création de commissions distinctes. La même année, les musées brugeois et anversoïses prennent la décision de déplacer les collections de leurs institutions. En effet, ils entreposent les œuvres au sein du château Lavaux Sainte-Anne⁴⁰⁰.

En 1944 il y a la création d'une Commission pour la Protection Artistique. Cette dernière se rattache au ministère de l'instruction publique et prend progressivement le pas sur la CGRP. Pourtant, malgré l'inauguration de cette cellule visant la conservation des œuvres sur place, diverses personnalités, dont le général de la protection aérienne Marcel Nyns (1918 – 1959), déplore l'évacuation des œuvres vers l'Allemagne⁴⁰¹. En janvier 1945, il y a la publication du circulaire "*Mesures d'urgence restant à prendre pour protéger les monuments et les œuvres d'art contre les dangers de la guerre*"⁴⁰². L'ensemble témoigne d'une volonté, de la part de l'état belge, de reprendre la main sur les questions relatives à la sauvegarde du patrimoine belge.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 92.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ LE CHÂTEAU DE LAVAUX SAINTE-ANNE, *Historique*, 2018, [<http://www.chateau-lavaux.com/historique/>], (22/06/2018).

⁴⁰¹ Cité par C.Kott, *op cit.*, p. 94.

⁴⁰² *Ibid.*

Bien évidemment, ce regain de pouvoir s'accompagne d'un repli progressif de la part des troupes allemandes, qui se soldera par la défaite nazie.

Il est intéressant de noter qu'à l'approche de la capitulation allemande, la CGRP est dissoute. En effet, la collaboration avec l'ennemi est mal perçue. Cette décision contraste fort avec les autres pays où les conservateurs restent en fonction après les conflits⁴⁰³.

E. La résistance française face aux spoliations allemandes

La France s'inquiète également de la montée au pouvoir de Hitler. Dès 1936, les musées actualisent leurs inventaires et classent les œuvres selon leur importance patrimoniale. Ainsi, les œuvres de catégorie rouge sont majeures, celles en vert sont importantes et celles sans pastilles doivent rester sur place. Cette catégorisation est fondamentale aux déplacements de 1938 et 1939. Pour organiser au mieux l'évacuation des œuvres, les musées optent pour un déplacement progressif des collections du nord, de l'est et de Paris, vers des châteaux se situant entre les provinces de la Seine et de la Loire⁴⁰⁴. Ces régions sont considérées comme étant sûres car elles se situent éloignées des sites militairement stratégiques⁴⁰⁵.

Dès 1938, et suite à l'accord de Munich, la France organise une répétition générale de la migration des collections. L'ensemble sert de prélude au véritable déménagement qui se déroulera peu de temps après. En effet, dès septembre 1939, la nation française rentre en guerre et nécessite une relocalisation hâtive des collections nationales⁴⁰⁶. Malheureusement, malgré la répétition générale, l'ensemble est mal organisé et fait précipitamment. En effet, les peintures sont déplacées dans des camions où elles ne sont pas stabilisées par des sangles, il en va de même pour les sculptures ne faisant l'objet d'aucunes considérations quant aux différents matériaux les composant⁴⁰⁷. Progressivement, et suite à l'avancée des troupes allemandes, il est nécessaire de considérer un second déménagement. Ainsi, dès 1940, les œuvres sont à nouveau déplacées mais cette fois-ci vers le sud de la France⁴⁰⁸.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ A. BERTINET, *op cit.*, p. 2.

⁴⁰⁵ A. SUMPF, « La Vénus encordée », dans *L'Histoire par l'Image*, 16/03/2014, [<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/venus-encordee>], (13/05/2018).

⁴⁰⁶ S. SIMONNET et C. PRIME, *Atlas de la Seconde Guerre mondiale. La France au combat : de la drôle de guerre à la Libération*, Paris, Autrement, 2015, p. 32.

⁴⁰⁷ A. GOB, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

I. L'interminable pèlerinage des chefs d'œuvres du Louvre

Le musée du Louvre est une institution emblématique. En effet, que ce soit au niveau de l'architecture, ou des objets qu'il abrite, ce musée possède un bagage historique riche. Ainsi, dès la montée au pouvoir de Hitler, l'institution prend très sérieusement les menaces proférées par le régime nazi et décide d'agir pour protéger au mieux le patrimoine mobilier. Cependant, si quelques œuvres quittent le musée en septembre 1938, ce n'est qu'à partir de la fin août que la décision est prise d'officiallement déplacer les collections du musée⁴⁰⁹.

Suite à cette initiative, le musée ferme ses portes le 25 août 1939⁴¹⁰. L'ensemble marque le début des hostilités avec l'Allemagne et permet aux différents conservateurs, dont Jacques Jaujard (1895 – 1967), d'évaluer les collections et les préparer à leur prochain transfert. Jaujard organise le démontage, l'emballage, l'étiquetage et le transport des œuvres (fig. 30.)⁴¹¹.



Fig. 30. Auteur Inconnu, *Centre de triage de la galerie Danu au Louvre*, 1939. Photographie, s. d., Paris, Louvre.

⁴⁰⁹ A. SUMPF, *op. cit.*

⁴¹⁰ J. GOBERT, *op. cit.*

⁴¹¹ A. SUMPF, *op. cit.*

Grâce aux clichés du photographe Marc Vaux (1895 – 1971) ou encore Laure Albin-Guillot (1879 – 1962), il est possible d'analyser en détail l'organisation de cette opération de vaste ampleur⁴¹². Le cas de la Vénus de Milo est intéressant (fig. 31.). En effet, avec l'aide de cette image on peut deviner les techniques de transport et comment l'œuvre a été sécurisée grâce à un simple cordage rudimentaire, à trois degrés, et une boîte sur mesure assemblée autour d'elle⁴¹³.



Fig. 31. Laura Albin Guillot, *Vénus encordée*, 1939. Photographie, s. d., Paris, Collection Roger-Viollet.

Après avoir sécurisé les œuvres, Jacques Jaujard prend la décision de les déplacer dans différents dépôts loin de zones militaires. Ce déménagement nécessite une importante logistique et mène donc à un transport difficile devant prendre en considération la taille, le

⁴¹² C. GRANGER, « La grande galerie abandonnée », dans *L'Histoire par l'Image*, 16/03/2014, [<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/grande-galerie-abandonnee>], (13/05/2018).

⁴¹³ *Ibid.*

poids mais également la fragilité des œuvres (fig. 32.)⁴¹⁴. La majorité des sculptures, arts mineurs et plus de 3690 tableaux sont déplacés vers les châteaux de la Loire. Malheureusement, suite à la progression incessante des troupes allemandes, les œuvres subissent un perpétuel pèlerinage vers de nouveaux lieux⁴¹⁵. Ainsi, la *Joconde* rejoint le château de Chambord avant d'être à nouveau déplacée vers Louvigny, l'abbaye de Loc-Dieu, le musée de Montauban et finalement le château de Montal. Il en va de même pour la *Victoire de Samothrace* et la *Vénus de Milo* terminant leur cheminement au château de Valençay⁴¹⁶.



Fig. 32. Auteur Inconnu, *Evacuation des œuvres du Louvre la veille des conflits*, 1939. Photographie, s. d., s. l.

⁴¹⁴ A. SUMPFF, *op. cit.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

Lorsque les troupes allemandes envahissent Paris, le musée est à l'abandon et dépouillé de ses collections. Cependant, malgré le déménagement d'une grande partie des œuvres, le Louvre n'est pas entièrement vide⁴¹⁷. En effet, le musée abrite encore quelques œuvres n'ayant pas été déplacées à cause de leur caractéristique ou simplement de leur importance étant considérée comme moindre. Ces ensembles sont transportés au niveau du sous-sol de l'institution (fig. 33.). A la suite des raids allemands, les autorités nazis forcent l'institution à réouvrir ses portes en 1940 pour les visiteurs allemands et français⁴¹⁸. Cette décision résulte d'un compromis tacite entre le personnel du Louvre et Metternich. En effet, tant que le musée reste ouvert aux membres du Kunstschutz, et ne déplace plus les œuvres, le personnel peut circuler librement au sein de l'institution et les œuvres sont sous la protection de l'armée allemande⁴¹⁹. Il convient tout de même de préciser que cet accord ne vaut que pour les institutions publiques et ne s'étend en aucun cas aux collections privées devenant les victimes des spoliations allemandes (fig. 34.).

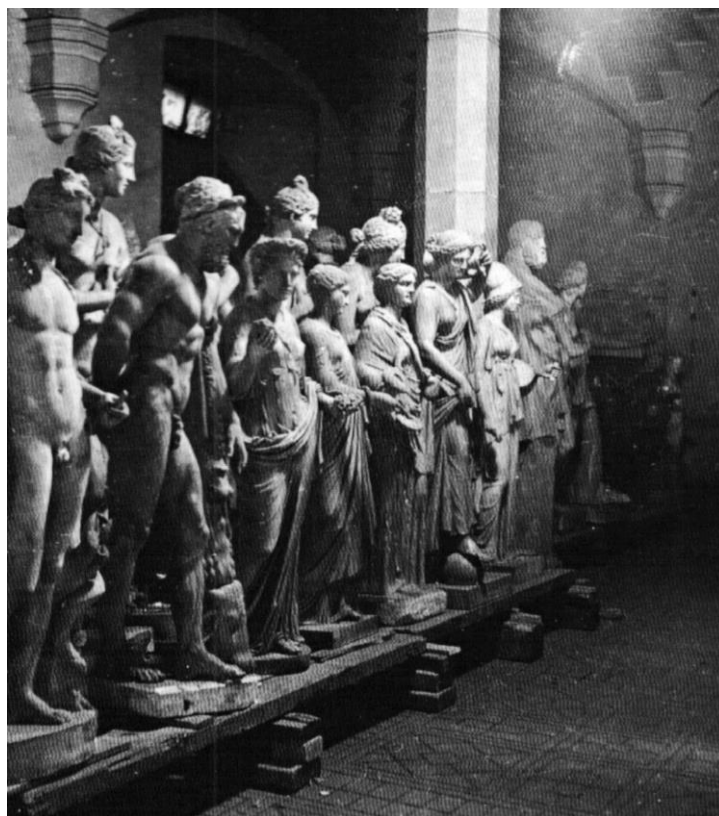


Fig. 33. Laura Albin Guillot, *Antiquités déplacées au sous-sol de la galerie Danu*, 1939. Photographie, s. d., Paris, Louvre.

⁴¹⁷ J. GOBERT, *op. cit.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ B. MATHIEU, « Décrochage éclair : une institution muséale pendant l'occupation allemande (1939-1945) », *Entreprises et Histoire*, 2012, 68, p. 146.



Fig. 34. Auteur Inconnu, *Déplacement d'objets mobilier et ménager à partir de la cour Carré du Louvre*, 1943. Photographie, s. d., Allemagne, Archives fédérales.

II. Le musée du Jeu de Paume au cœur des spoliations et la résistance de Rose Valland

Le musée du Jeu de Paume est une institution charnière dans l'évolution de la conservation, et du patrimoine français. Ainsi, il nous semble nécessaire d'évoquer le rôle qu'a joué ce musée durant la Seconde Guerre mondiale.

Comme il a été dit précédemment, dès 1939 les musées français sont dans l'obligation d'évacuer les collections leur appartenant. Le musée du Jeu de Paume n'est pas une exception, les pièces les plus précieuses, dont celles de l'école de Paris, sont stockées dans une vingtaine de caisses et déplacées jusqu'au château de Chambord⁴²⁰. L'opération est organisée par la conservatrice du musée, Rose Valland (1898 – 1980) (fig. 35.).

⁴²⁰ E. POLACK, « Rose Valland à la veille de la Seconde Guerre mondiale », dans *L'Histoire par l'Image*, (16/03/2014), [<https://www.histoire-image.org/etudes/rose-valland-veille-seconde-guerre-mondiale>]



Fig. 35. Auteur Inconnu, *Rose Valland, André Dezarrois et un gardien pour l'accrochage et le décrochage des œuvres*, 1935. Photographie, s. d., Archives des Musées nationaux, AMN 2HH65-3-II.

Suite à la défaite française, les allemands envahissent le territoire et prennent le contrôle du musée. Progressivement, et surtout après la défaite de juin 1940, le Kunstschutz allemand impose une réappropriation des biens culturels français⁴²¹. Cette décision est contemporaine des initiatives mises en place par le général Von Bockelberg (1874 – 1945). En effet, ce dernier publie une ordonnance invitant les propriétaires d'œuvres, d'une valeur supérieure à 100 000 francs, à se manifester. Finalement, ces opérations mènent en automne 1940, à la création d'une cellule culturelle du parti nazi⁴²². Cette dernière est dirigée par Alfred Rosenberg (1893 – 1946) et a pour but de confisquer les biens privés répertoriés quelques mois plus tôt (fig. 36.).

⁴²¹ E. POLACK et P. DAGEN, *Le carnet de Rose Valland. Le pillage des collections privées*, Lyon, Fage, 2011, p. 8.

⁴²² *Ibid.*



Fig. 36. Auteur Inconnu, *Tri des œuvres spoliées au musée du jeu de Paumes de Paris*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Allemagne, Archives fédérales.

Le musée du Jeu de Paume devient le lieu de stockage idéal pour les soldats allemands⁴²³. En effet, au fur et à mesure des conflits, les salles se remplissent d'œuvres confisquées aux différentes familles, notamment juives, et aux musées de la région. C'est dans ce contexte particulier que Rose Valland décide d'entreprendre une résistance passive. En effet, dès 1941 elle répertorie, dans un carnet, les différentes œuvres confisquées ainsi que le nom des précédents propriétaires⁴²⁴. Bien que cela semble anodin face à la gravité de la situation, son action permettra, dès l'Armistice, de retrouver les œuvres et les anciens propriétaires⁴²⁵. Effectivement, dès 1945, elle intègre l'état-major de la première armée du général De Lattre de Tassigny (1889 – 1952) et a pour mission d'enquêter sur l'identification et le retour des collections françaises.

F. La Grande-Bretagne face au blitz allemand

La Grande-Bretagne est l'une des nations les plus à la pointe en terme de conservation du patrimoine. En effet, dès les années 1930, des personnalités comme Ian Rawlins et Harold Plenderleith révolutionnent le domaine grâce à des théories novatrices sur l'environnement

⁴²³ J. GOBERT, *op. cit.*

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ E. POLACH et P. DAGEN, *op. cit.*, p. 10.

indispensable pour des œuvres d'art⁴²⁶. Ces dernières se focalisent sur la température, l'humidité, la lumière et, ainsi, permettent un tournant quant à la théorisation du domaine.

Bien évidemment, suite la montée en puissance du parti nazi, et la violence en résultant, les instances muséales prennent en compte les dégâts causés lors de la Grande Guerre. En effet, ils sont conscients des dangers militaires, mais également des dégâts pouvant être causés par un environnement trop humide ou trop chaud⁴²⁷. En 1939, Rawlins et Plenderleith, sous l'autorité du directeur du British Museum John Fordsyke (1883 – 1979), publient l'ouvrage *Air Raid Precautions in Museums, Picture Galleries and Libraries*⁴²⁸. L'ensemble peut être considéré comme un mode d'emploi pour les conservateurs de l'époque. En effet, il décrit trois méthodes de protection du patrimoine lors de conflits armés. En premier lieu, les auteurs préconisent une conservation sur place, ensuite ils mettent en avant la possibilité de transférer les œuvres dans une zone sûre du même bâtiment, et finalement terminent en mettant en avant la possibilité de déplacer les œuvres dans un dépôt externe. De plus, l'ouvrage spécifie les conditions de conservation nécessaires pour la bonne préservation du patrimoine artistique. En effet, l'ensemble préconise une exposition des œuvres à une température de 60°F et une humidité relative de 60%⁴²⁹. Cette publication résonne beaucoup avec celle du *Museum* datant de la même époque. Les deux ouvrages s'intéressent aux conditions de conservation en temps de guerre et démontrent un réel intérêt pour ce domaine.

A l'approche des conflits, le gouvernement britannique prend la décision de fermer les musées de Grande Bretagne⁴³⁰. Cette verdict, datant du 23 août 1939, leur permet de préparer un plan d'évacuation et de le mettre en action. Le British Museum et la National Gallery sont les institutions les plus reconnues d'Angleterre. En effet, elles possèdent un patrimoine riche ayant subi de nombreux transferts s'effectuant en parallèle des avancées militaires. Dès le départ, ces deux musées optent pour une conservation des œuvres en dépôt. Ainsi, il a été nécessaire d'établir un plan et vérifier son efficacité avant le début des conflits⁴³¹.

⁴²⁶ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 54.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁴²⁸ ORDER OF THE TRUSTEES, *Air Raid Precautions in Museums, Picture Galleries and Libraries*, Londres, The British Museum, 1959, p. 35.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ A. GOB, *op. cit.*, p. 58.

⁴³¹ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 59.

I. Le British Museum, ou l'imposition des dépôts souterrains

Dès 1939, Harold Plenderleith et John Fordsyke, mettent en avant un plan d'évacuation de l'entièreté du musée⁴³². Etant donné que l'institution possède des milliers de pièces, différents dépôts sont sélectionnés. En effet, dans un premier temps les œuvres sont déplacées vers des maisons de campagne comme celles de Biltmore, Crosswood, Boughton ou de Drayton, se situant dans le Northamptonshire (fig. 37.)⁴³³. Bien qu'il s'agisse d'une solution idéale pour la sécurité des œuvres, il faut tout de même admettre que ces lieux ne sont pas équipés pour préserver au mieux le patrimoine mobilier. En effet, certaines demeures, dont celle de Crosswood, possèdent une humidité relative peu élevée. Cette situation pousse les propriétaires à mouiller des serviettes et les accrocher dans la même pièce que les œuvres pour augmenter l'humidité⁴³⁴.



Fig. 37. Auteur Inconnu, *Déplacement des œuvres de la National Gallery au refuge de Biltmore*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Malgré ces mesures, et le fait que les conditions de conservation soient considérées comme relativement satisfaisantes, les instances muséales décident de déplacer les œuvres vers des dépôts plus novateurs⁴³⁵. Ainsi, dès mars 1939, les pièces sont à nouveau déplacées vers la

⁴³² S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 12.

⁴³³ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 59.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ S. LAMBERT, *op. cit.*

Bibliothèque nationale du Pays de Galles et la gare londonienne d'Aldwych (fig. 38.)⁴³⁶. Il est intéressant de remarquer que la gare avait déjà été utilisée lors de la Grande Guerre par la National Gallery. Malgré la réutilisation de ce lieu, les conditions ont changé et l'institution insiste sur un contrôle strict de la température et de l'humidité relative des lieux.



Fig. 38. Auteur Inconnu, *La gare de Aldwych utilisée comme dépôt pour le British Museum, 1940 – 1945*. Photographie, s. d., Archives de l'ICCROM

Dès 1940, suite à la défaite française, le gouvernement britannique s'alarme des conditions de conservation des œuvres. En effet, l'Angleterre devient une cible des raids aériens et les dépôts se sont localisés en plein dans la zone couverte par les bombardiers allemands⁴³⁷. Ainsi, dès la fin des années 40, la décision est prise de relocaliser les œuvres dans un dépôt souterrain. Cette notion est importante et devient un critère de recherche primordial pour Plenderleith. En effet, il faut un lieu invisible aux yeux des avions allemands mais pouvant tout de même résister en cas d'attaques. En conséquence, dès décembre 1940, Plenderleith choisit plusieurs lieux, dont le principal se trouve être la carrière de Westwood (fig. 39.)⁴³⁸. Cette dernière possède une surface de 2300 m², avec une température variant entre 45° et 50°F, et une humidité relative proche de la saturation⁴³⁹.

Bien évidemment, étant un lieu principalement humide, l'ensemble est propice au développement de moisissures. Ainsi, la carrière nécessite une révision des conditions

⁴³⁶ A. GOB, *op. cit.*, p. 58.

⁴³⁷ H. J. PLENDERLEITH, « *A History of Conservation* », *op. cit.*, p. 133.

⁴³⁸ A. GOB, *op. cit.*, p. 58.

⁴³⁹ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 13.

d'exposition et de conservation. En effet, Plenderleith exige une humidité relative de 60% et une température avoisinant les 60°F⁴⁴⁰. Etant une carrière possédant des chambres creusées, et non construites, les spécialistes sont dans l'obligation d'installer un système d'air conditionné et un déshumidificateur pouvant atteindre les normes environnementales désirées par le conservateur⁴⁴¹.



Fig. 39. Auteur Inconnu, *Déplacement d'œuvre au sein de la carrière de Westwood*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Archives de l'ICCROM.

Suite aux nombreux travaux menés par les conservateurs du British Museum, la carrière est finalement considérée comme un lieu adéquat pour la conservation des œuvres du musée. Ainsi, le 24 février 1942, les collections sont déplacées vers leur nouveau dépôt⁴⁴². Bien évidemment, il faut préciser que la carrière de Westwood ne se limite pas qu'à la préservation des œuvres du British. En effet, elle accueille les collections du Victoria & Albert Museum (fig. 40.), de la Portrait Gallery et de collections privées⁴⁴³. Durant les années de guerre, les œuvres font preuve d'une conservation remarquable, elles sont sans cesse contrôlée par les experts.

⁴⁴⁰ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴³ S. STANIFORTH, *op. cit.*, p. 166.



Fig. 40. Auteur Inconnu, *Maniement des œuvres au sein de la carrière de Westwood*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Archives de l'ICROM.

II. Manod Quarry, un tournant non négligeable dans la conservation du patrimoine

L'évacuation de la National Gallery se planifie bien à l'avance. En effet, dès 1934, le directeur de l'institution, Kenneth Clark (1903 – 1983), s'inquiète de la montée au pouvoir du parti nazi et se renseigne donc sur les multiples possibilités d'évacuation s'offrant à l'institution. Grâce à cela, la veille de la déclaration de guerre, l'ensemble du musée est vide.

Dans un premier temps, les œuvres rejoignent le hall Pritchard Jones de l'université du Pays de Galles, les châteaux de Penrhyn, Bangor, mais également les demeures de Gloucestershire, Crosswood et Caernarvon se situant, pour la plupart, au pays de Galles⁴⁴⁴. Comme il a été dit précédemment, les conditions de conservation de ces lieux privés ne sont pas idéales. De plus, à la suite du blitz londonien détruisant une majorité de la ville⁴⁴⁵, et menaçant la sûreté des dépôts d'œuvres, Kenneth Clark prend la décision de relocaliser l'ensemble des collections de la National Gallery⁴⁴⁶.

Ces réflexions sont identiques à celles menées par Plenderleith et Fordsyke pour le British Museum. En effet, les œuvres se situent sur la ligne de tirs des bombardiers allemands et il est donc nécessaire de leur trouver un environnement à l'abri des conflits armés. Les deux musées,

⁴⁴⁴ J. JONES, « Buried treasures », dans *Art & Design* dans *The Guardian*, 2002, [<https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/dec/14/art.artsfeatures>], (02/06/2018).

⁴⁴⁵ R. M. EDSSEL, *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazi's*, New York, W. W. Norton & Company, 2014, p. 32.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

devant l'urgence de la situation, se tournent vers d'anciennes mines ou carrières se situant sous le sol⁴⁴⁷.

En ce qui concerne la National Gallery, Martin Davies (1908 – 1975), l'un des conservateurs et gardiens, et Ian Rawlins sont chargés de trouver le lieu adéquat à la bonne préservation des œuvres⁴⁴⁸. Dès septembre 1940, Rawlins propose la carrière de Manod, plus connue sous le nom de Manod Quarry, se situant au Pays de Galles⁴⁴⁹. Cette dernière possède une hauteur sous plafond de 30 m et se divise en 5 chambres. De plus, malgré la difficulté d'accès, elle présente peu de risque d'inondation, d'incendie et est proche d'une source d'électricité. Ainsi, au niveau logistique, les conditions sont optimales⁴⁵⁰.

Cela étant dit, l'environnement de la carrière est à revoir. En effet, à nouveau, l'ensemble présente une humidité relative trop élevée que pour pouvoir y accueillir des collections muséales⁴⁵¹. Manod Quarry présente une humidité relative de 95 % et une température de 52°F⁴⁵². Cet environnement mène Rawlins à reconsidérer les conditions d'exposition de l'époque. En effet, jusqu'à cette époque, le confort du spectateur à toujours primé sur celui des œuvres. Ainsi, les normes se sont limitées à une température de 60°F et une humidité relative de 60%. Cependant, selon Rawlins, cette réglementation ne serait pas l'idéal pour les œuvres et il serait sans doute avantageux de diminuer l'humidité à 50 ou 55 %⁴⁵³.

"Il y a une raison de soupçonner que les valeurs traditionnelles de 60 ° F et 60 % R.H. ont été acceptés plus en raison du confort des visiteurs qu'en raison du contenu des galeries.

*Bien que la température ne soit pas un élément à contrôler à l'heure actuelle, c'est assurément le cas de l'humidité relative. Il semble plus probable qu'une gamme se situant entre 50 et 55 % R.H et une température autour des 60°F serait idéale"*⁴⁵⁴

Etant limité par les moyens, il décide d'appliquer sa théorie à l'environnement de la carrière. Cependant, avant même de pouvoir mettre en pratique l'ensemble, il décide de fractionner l'espace pour pouvoir le contrôler au mieux (fig. 41.). Ainsi, il fait construire de petits bâtiments

⁴⁴⁷ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁴⁹ S. STANIFORTH, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁵⁰ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁵¹ S. STANIFORTH, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁵⁴ *"There is some reason to suspect that the traditional values of 60°F. and 60 per cent R.H. have been accepted more on account of the comfort of visitors to galleries than on behalf of the contents. While temperature per se is not of the greatest moment, relative humidity assuredly is. It seems likely that a range of between 50 and 55 per cent at around 60°F. is nearly ideal"* (Rawlins, 1941).

en brique au sein même de la carrière, cela lui permet d'imposer un contrôle hygrométrique plus strict que dans un espace ouvert⁴⁵⁵.

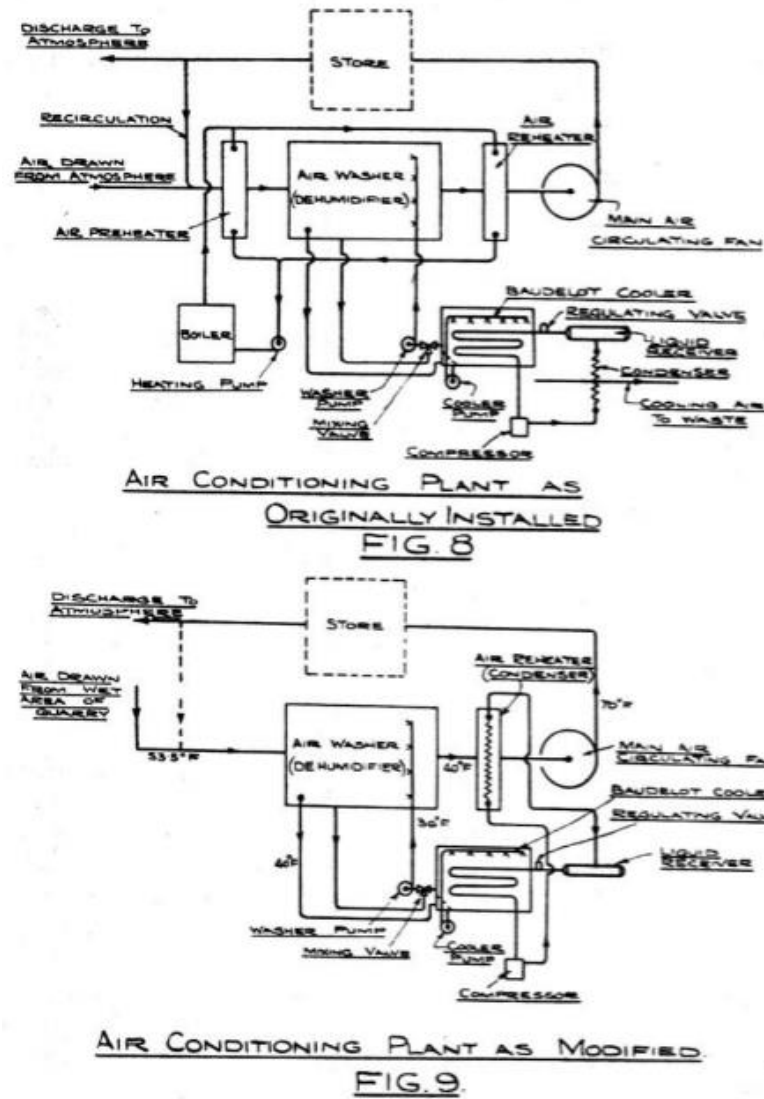


Fig. 41. Auteur Inconnu, *Schéma des modifications apportés à l'air conditionnée de Manod Quarry*, 1942. Dessin sur papier, s. d., Archives de la National Gallery.

⁴⁵⁵ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 12.

Ces travaux durent jusqu'au 12 août 1941, date à laquelle les œuvres sont enfin déplacées (fig. 42.)⁴⁵⁶. A cause de problèmes de poids et de fragilité, les conservateurs prennent la décision de transporter les œuvres dans des camions spécialisés⁴⁵⁷. En effet, une attention particulière est accordée au fait que les œuvres ne se touchent pas. Jusqu'au 2 septembre 1941, près de 2000 objets sont déplacés (fig. 43.). A nouveau, il convient de préciser que la carrière accueille les œuvres d'autres institutions comme la Courtauld Institute, la National Portrait Gallery, le Soane Museum ou encore le Victoria & Albert Museum⁴⁵⁸.

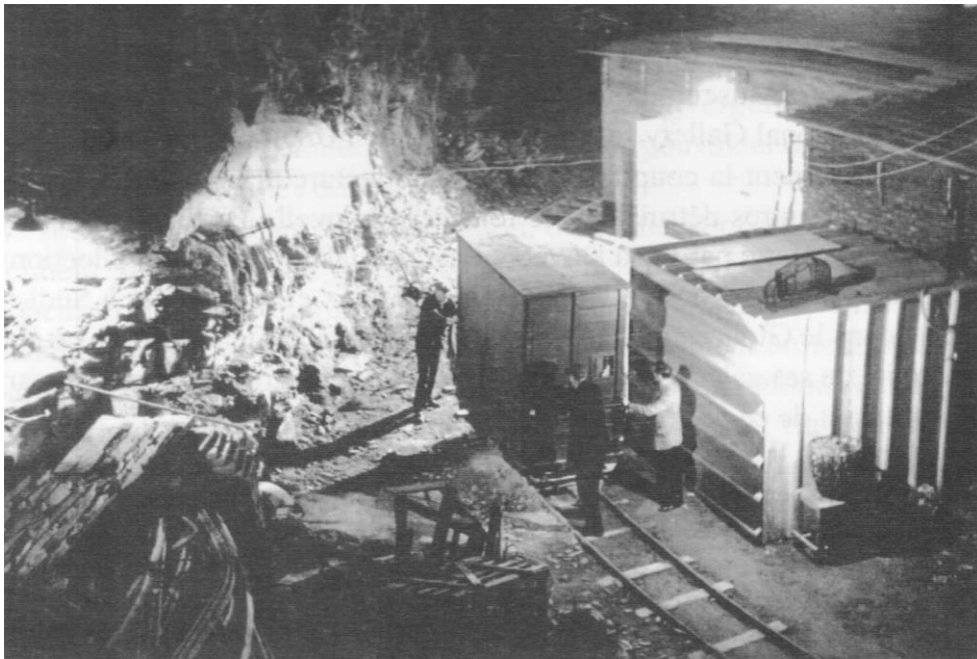


Fig. 42. Auteur Inconnu, *Déménagement des œuvres de la National Gallery au sein des dépôts provisoires se situant dans Manod Quarry, 1940 – 1945*. Photographie, s. d., s. l.

⁴⁵⁶ S. STANFORTH, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ A. LUCIANI, *op. cit.*, p. 65.



Fig. 43. Auteur Inconnu, *Conservation des œuvres au sein de Manod Quarry*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Archives de la National Gallery.

III. La fin de la guerre, une époque dédiée à l'amélioration des institutions muséales :

Malgré les nombreuses destructions matérielles et les pertes humaines, la Seconde Guerre mondiale a permis des progrès en matière de conservation du patrimoine. En effet, les carrières de Westwood et Manod ont permis de mettre en avant des conditions environnementales dépassant celles des musées de l'époque.

Dès l'Armistice, les instances britanniques prennent la décision de consolider les musées. Ces derniers ayant été victimes du blitz londonien, ils nécessitent de gros travaux de maintenance avant même de pouvoir accueillir leurs anciennes collections⁴⁵⁹.

Le plan des carrières et les modifications y ayant été apportées, servent de base aux changements des institutions britanniques⁴⁶⁰. En effet, Rawlins, Plenderleith et Paul Coremans collaborent à l'écriture de l'ouvrage *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre* étant publié en 1946⁴⁶¹. Cet ensemble prend en considération les avancés techniques rend possible une amélioration des conditions de conservation des salles muséales. Ainsi, les carrières galloises marquent un tournant dans les considérations relatives à la conservation préventive du patrimoine.

⁴⁵⁹ A. GOB, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶⁰ S. STANFORTH, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁶¹ P. COREMANS (et coll.), *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre : l'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Bruxelles, Laboratoire Central des Musées de Belgique, 1946, p. 7.

G. L'Italie au cœur des tensions politiques et militaires

Le cas de l'Italie diffère quelque peu des précédentes nations étudiées. En effet, dès janvier 1939, cette dernière rejoint, non pas le camp des alliés mais l'Axe, en signant un pacte de solidarité avec le parti nazi⁴⁶².

Ce n'est pas pour autant qu'elle n'adopte aucune mesure pour protéger son patrimoine. En effet, dès février 1939, une circulaire de l'administration romaine est envoyée aux surintendants⁴⁶³. L'ensemble exige que ces derniers établissent un relevé budgétaire des dépenses nécessaires à la bonne protection du patrimoine artistique. De plus, deux choix s'offrent aux surintendants : soit ils conservent les œuvres sur place, soit ils les évacuent vers les abbayes, villas, châteaux ou forteresses se situant dans la Péninsule⁴⁶⁴. Cette dépêche, bien qu'elle ne soit pas aussi précise, rejoint pleinement les publications éditées par la revue *Museion* ou encore par le British Museum.

Malgré la signature du pacte de solidarité, l'Italie ne rejoint l'offensive allemande qu'en juin 1940⁴⁶⁵. Dès cette époque, la nation subit d'importantes destructions liées aux bombardements alliés. Pour pallier au mieux ces démolitions, les experts protègent les églises, et monuments, avec des échafaudages remplis de sacs de sable ou encore des structures en métal⁴⁶⁶. Pourtant, ces renforcements ne sont pas suffisants. Ainsi, le surintendant des Marches, Pasquale Rotondi (1909 – 1991), crée des murs résistant aux éclats d'obus et aux éventuels écroulements architectoniques⁴⁶⁷.

Les missions de ce dernier ne se limitent pas qu'à la protection du patrimoine mobilier. En effet, suite aux attaques incessantes des troupes alliés, il est chargé de trouver de nouveaux dépôts se situant hors des lignes de tirs ennemies.⁴⁶⁸ Etant donné la multitude de bâtiments recouvrant le pays, le surintendant applique une grille d'évaluation lui permettant de sélectionner les potentiels abris répondant à des critères logistiques, géographiques et muséaux⁴⁶⁹.

⁴⁶² A. GOB, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ A. KASPI, R. SCHOR et N. PIETRI, *La Deuxième Guerre mondiale : une chronologie commentée*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 84.

⁴⁶⁶ S. GIANNEI, « Le patrimoine artistique italien pendant la Seconde Guerre mondiale : les trésors retrouvés et ceux qui ne sont pas revenus », dans V. Negri, *Le patrimoine culture, cible des conflits armés*, Bruxelles, Bruylant, 2014, p. 67.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶⁸ R. M. EDSEL, *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, New York, W. W. Norton & Company, 2013, p. 139.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 74.

"Il devait être avant tout indispensable de placer l'abri à distance des centres industriels ou ferroviaires, ou simplement de sites militaires d'intérêt stratégique. Les lieux sélectionnés devaient par ailleurs présenter une parfaite aptitude de par la solidité de leurs structures, de façon à fournir d'eux-mêmes une garantie suffisante dans l'éventualité, même faible, d'attaques aériennes. La condition essentielle devait ensuite être une absence d'humidité, afin que les œuvres d'art ne viennent à subir le moindre dégât pendant leur séjour dans l'abri. La localité sélectionnée ne devait pas non plus souffrir de manque d'eau, pas même pendant l'été ; car, de fait, le manque d'eau aurait empêché les installations hydrauliques anti-incendie de fonctionner [...]"⁴⁷⁰

Suite à cette étude, le palais des princes de Carpegna et la forteresse de Sassocorvaro apparaissent comme les lieux idéaux pour accueillir le patrimoine italien⁴⁷¹. Ainsi, dès 1940, les œuvres sont relocalisées dans ces deux bâtiments historiques. Il est intéressant de remarquer que les critères de sélection, bien qu'ils soient similaires à ceux appliqués en Angleterre, mènent à des choix fondamentalement différents.

Malheureusement, la sécurité des œuvres, au sein de ces bâtiments, ne dure pas. En effet, après l'arrestation de Mussolini en juillet 1943, les italiens signent, en septembre de la même année, un armistice avec les alliés⁴⁷². Cette décision mène inévitablement à une invasion allemande détruisant tout sur son passage.

Etant donné la gravité des attaques, les conservateurs prennent l'initiative de ramener les œuvres dans de grandes villes comme Venise ou Rome⁴⁷³. Malheureusement ces déménagements ne suffisent pas à garantir la protection des œuvres. Ainsi, elles sont à nouveau déplacées au sein du Vatican, un lieu sacré considéré comme une zone neutre et inviolable de la part des deux camps⁴⁷⁴.

I. La conservation du patrimoine au cœur des préoccupations nazies et américaines

Le 8 septembre 1943, les troupes nazies créent une cellule du Kunstschutz allemand⁴⁷⁵. A nouveau, cette dernière met en avant des arguments propagandistes visant à démontrer la nature pacifiste des soldats allemands et la volonté de protéger le patrimoine italien. En effet, ce

⁴⁷⁰ Citation de Rotondi tirée de S. GIANNEL, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² O. WIEVIORKA, *Une Histoire de la résistance en Europe occidentale*, Paris, edi8, 2017, p. 9.

⁴⁷³ A. GOB, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ HISOUR, « Œuvres d'art et architecture de chefs d'œuvre italiens détruits pendant la Seconde Guerre mondiale, Institut central d'histoire de l'art », dans *Récit dans Chronologique*, s. d., [<https://hisour.com/fr/destroyed-italian-masterpieces-artworks-architecture-world-war-ii-zentralinstitut-fur-kunstgeschichte-16274/>], (23/05/2018).

département de protection des œuvres se base sur la convention de la Haye et légitimise donc sa présence⁴⁷⁶. Bien évidemment, l'ensemble vise l'inventorisation des œuvres en vue d'une spoliation les ramenant en Allemagne⁴⁷⁷. Ainsi, divers départements photographiques émergent pour documenter et repérer le patrimoine en vue d'une imminente confiscation.

Dès juillet 1943, le chef du département Art et Protection d'Italie, Alexander Langsdorff (1898 - 1946), requiert l'aide du général SS Karl Wolff (1900 – 1984) pour déplacer les œuvres confisquées du palais Pitti ou encore des Offices (fig. 44.)⁴⁷⁸. Leur entraide permet le déplacement des œuvres vers le Tyrol pour ensuite passer les frontières du pays et devenir propriété du Reich allemand⁴⁷⁹. Jusqu'en août 1943, les troupes allemandes cambriolent diverses demeures de campagnes et des châteaux comme celui de Poppi⁴⁸⁰. Ces actions montrent une escalade jusqu'au 3 août 1944, lorsque les troupes allemandes sonnent la retraite⁴⁸¹. Malgré l'apparente victoire des alliés, ils sont victimes d'une dernière attaque allemande visant la destruction du patrimoine italien, français, belges ou encore anglais⁴⁸². Cette politique de terre brûlée peut véritablement être mise en lien avec les violences subies par le corps humain. En effet, en martyrisant ou en détruisant le patrimoine, les nazis s'attaquent directement à l'identité des nations alliées et à leur histoire propre.



Fig. 44. Auteur Inconnu, *Déchargement S.S des œuvres du musée des Offices à San Leonardo, 1940 – 1945*. Photographie, s. d., s. l.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ S. GIANNEI, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷⁸ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁸¹ HISOUR, *op. cit.*

⁴⁸² S. GIANNEI, *op. cit.*, p. 68.

Bien que les allemands aient causé des dégâts irréparables, les alliés en ont provoqué aussi. En effet, suite à l'invasion de Sicile en 1943, les américains amplifient le risque de dommage de par leur présence sur le sol européen. Lors du débarquement, les troupes américaines créent The Fine Arts and Monuments and Archives Sub-Commission, diffusant un petit manuel expliquant comment respecter les œuvres d'art⁴⁸³. L'ensemble pallie aux bombardements imprécis des différentes armées et met en avant les véritables intentions des troupes américaines.

Le cas de *La Cène* de Léonard de Vinci, datant de la fin du XV^e siècle, et se situant à Milan, est bien représentatif des efforts réalisés par les instances américaines (fig. 45.)⁴⁸⁴. Cela étant, avant même de les mentionner, il convient d'exposer les soucis liés à la réalisation de l'œuvre. En effet, ayant été réalisé avec une technique mélangeant de la détrempe à de l'huile sur deux couches successives d'enduit, l'œuvre se dégrade vite face à l'humidité des lieux et le microclimat s'y développant⁴⁸⁵. La technique mixte, et l'environnement, sont donc les deux causes principales de dégradations détériorant l'œuvre depuis sa création. Pourtant, malgré son état, l'œuvre devient un symbole italien et requiert donc une attention particulière de la part des conservateurs de l'époque. Durant la guerre, les institutions italiennes prennent l'initiative de recouvrir la fresque de sacs de sables et d'échafaudages. Ces mesures se révèlent efficaces lorsque, en 1943, Milan est bombardée par les tirs allemands mais également alliés⁴⁸⁶. En effet, étant donné que l'Italie n'autorise pas les alliés à entrer sur le territoire, Churchill décide de reprendre les bombardements⁴⁸⁷. La troupe américaine des Monuments Men prend donc l'initiative d'agir sur le terrain en protégeant le patrimoine italien, dont *La Cène*. Ainsi, les autorités italiennes travaillent en parallèle des actions mises en place par les troupes américaines pour protéger le patrimoine.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸⁴ R. M. EDSEL, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁸⁵ C. CAPLE, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸⁶ R. M. EDSEL, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁸⁷ *Ibid.*



Fig. 45. Auteur Inconnu, *Mesure de protection autour de la Dernière Cène de Léonard de Vinci à l'église Santa Maria delle Grazie de Milan*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Suite à ces précisions, la pluralité des services de protection semble donc évidente. En effet, le patrimoine italien est au cœur des débats politiques de l'époque et se situe donc sur l'échiquier militaire des différentes armées.

II. La Forteresse de Sassoscarvo comme ultime dépôt national

Comme il a été dit précédemment, la forteresse de Sassoscarvo remplit les critères de Rotondi et apparaît donc comme un lieu de conservation idéal pour le patrimoine italien. Cependant, les salles nécessitent des travaux de réaménagement pour être en accord avec les normes muséales de l'époque⁴⁸⁸. Malgré l'importance des travaux, le gouvernement n'accorde aucun fonds et les institutions sont dans l'obligation de puiser dans leurs réserves.

Suite aux modifications entreprises par Pasquale Rotondi, les locaux sont prêts dès octobre 1940. Ainsi, près de 6509 œuvres provenant de Venise, des musées des Marches, Milan, Bergame ou encore Rome sont déplacées au sein de l'établissement (fig. 46.)⁴⁸⁹. De 1941 à

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 66.

1943 les conditions de conservation sont étroitement surveillées par différents experts dont Mario Lazzari⁴⁹⁰.



Fig. 46. Auteur Inconnu, *Déplacement du saint Jean-Baptiste du Titien au sein de la forteresse de Sassocorvaro*, 1940. Photographie, s. d., Archives fédérales italiennes.

*"Voici que, au regard expert des techniciens des surintendances, apparaissent les premiers inconvénients ; ici, c'est une écaille de couleur qui se soulève : pas plus grosse qu'un ongle, sur une toile de 10 m carrés, mais c'est la couleur du Titien, de Véronèse. Là c'est une bulle d'air qui gonfle et menace d'exploser en laissant fuir la couleur. Ou bien l'humidité du mar a fait apparaître du moisi au revers de la toile. Des équipes de restaurateurs interviennent alors, et tandis que les ouvriers préparent les emballages, on assainit les toiles ; on les nettoie de la poussière et des moisissures qui pourraient, une fois la caisse ou le rouleau fermé, attaquer la surface de la couleur ; on restaure la couleur soulevée ; on aplanit la bulle ; on fixe sur le tableau des gazes de protection pour prévenir toute chute de couleur"*⁴⁹¹

Malheureusement, ces contrôles ne suffisent pas à assurer la bonne préservation des œuvres. En effet, suite à la signature de l'armistice avec le camp allié, les troupes allemandes envahissent l'Italie et détruisent l'ensemble du patrimoine se situant sur leur chemin. Rotondi prend donc la décision de déplacer une partie des collections vers les grandes métropoles et ensuite le Vatican. Cependant, étant donné l'ampleur des dépôts, une partie reste sur place. Le

⁴⁹⁰ I. D. BREY, *The Venus Fixers: The Remarkable Story of the Allied Monuments Officers who Saved Italy's Art during World War II*, New York, Farrar Staus and Giroux, 2010, p. 29.

⁴⁹¹ Citation de Mario Lazzari tirée de S. GIANNEI, op. cit., p. 79.

22 août 1944, la forteresse est touchée par les flammes. Malgré l'importance des dégâts architecturaux, les œuvres ne subissent aucuns dégâts⁴⁹².

H. L'internationalisme des Monuments Men

La situation américaine est unique. En effet, cette dernière se situe loin des conflits européens et ne se sent pas, à première vue, concernée par les destructions patrimoniales des puissances alliées. Pourtant, suite aux attaques de Pearl Harbor, elle décide de rejoindre ce camp. En effet, dès les bombardements, les américains prennent position et se questionnent sur la sûreté du patrimoine européen mais également du leur face aux attaques japonaises⁴⁹³.

Ainsi, dès 1941, l'Association Américaine des Musées sélectionne de potentiels dépôts possédant les conditions adéquates pour les œuvres⁴⁹⁴. Malheureusement, étant donné l'urgence de la situation, les déménagements se font en toute hâte et de manière chaotique. George Leslie Stout⁴⁹⁵, le restaurateur en chef du Fogg Art Museum, prend l'initiative de déplacer les collections de l'institution vers la forêt de Harvard⁴⁹⁶.

Ses actions ne se limitent pas qu'à la relocalisation des collections. En effet, il prend l'initiative d'éduquer les scientifiques de l'époque. Dès lors, il organise une série de conférences s'inspirant des manuels européens de l'époque. Ainsi, il oriente ses présentations autour de la question des raids aériens, des attaques terrestres mais aussi du déménagement des œuvres en temps de guerre⁴⁹⁷. Suite au succès de l'ensemble, il publie l'ouvrage *Notes on Safeguarding and Conserving Cultural Material in the Field*⁴⁹⁸.

Au fur et à mesure des mois, et des violences s'intensifiant sans cesse, Stout, mais également le conservateur Paul Sachs (1878 – 1965) ou encore l'historien William Bell Dinsmoor (1886 – 1973), réclament du gouvernement, la création d'un programme protégeant le patrimoine

⁴⁹² *Ibid.*, 82.

⁴⁹³ S. LAMBERT, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ George Leslie Stout (1897 – 1978) est un américain spécialiste de la conservation du patrimoine. Suite à ces études à l'université de Harvard, il débute sa carrière au sein du Fogg Art Museum en 1929. En effet, il y est engagé en tant que conservateur où il étudie les causes de dégradation des différents objets sous sa supervision. Grâce à sa remise en question des conditions de conservation, il révolutionne le domaine en l'associant indéniablement au monde scientifique. En 1933, il est promu à la tête du département de conservation de l'institution.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ F. G. BEWER, « George Stout's Legacy in Conservation », dans *Harvard at Museums*, 2014, [<https://www.harvardartmuseums.org/article/george-stout-s-legacy-in-conservation>], (14/04/2018).

⁴⁹⁸ COMMITTEE ON THE PROTECTION OF MONUMENTS, *Notes on Safeguarding and Conserving Cultural Material in the Field*, Harvard, American Defense, 1943.

d'Outremer⁴⁹⁹. Le 23 juin 1943, le président des Etats-Unis Franklin Delano Roosevelt (1882 – 1945), accepte la requête et crée l'American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas⁵⁰⁰, plus connu sous le nom de Roberts Commission⁵⁰¹. Dès la création de cette commission, Sachs est chargé de recruter des professionnels devant représenter une sous-commission de cet organe, à savoir les *Monuments Men*⁵⁰². Grâce à son enthousiasme, près de 350 personnes se portent volontaires pour protéger le patrimoine européen⁵⁰³. Parmi ces volontaires, il est important de citer George Stout, le conservateur Sheldon Waugh Keck (1910 – 1993)⁵⁰⁴, ou encore le capitaine Robert Posey (1904 -1977). De plus, il convient de préciser que cette cellule américaine s'est vue renforcée, au fil des années, par l'adhésion de près de treize autres nations européennes⁵⁰⁵.

En 1944, Stout débarque en Europe. Dès son arrivée, il est confronté aux difficultés relatives à son statut. En effet, les Monuments Men n'étant pas reconnu par l'armée, ils ne possèdent pas de support logistique sur le terrain⁵⁰⁶. Ainsi, ils sont limités tant par les matériaux que par les mesures nécessaires à entreprendre. Cependant, ils se spécialisent tout de même dans la réparation, la localisation de dépôts adéquats ou encore la documentation des conditions subies par les œuvres d'art⁵⁰⁷. Ces efforts sont rendus possible grâce à une grille d'évaluation créée par Stout⁵⁰⁸. En effet, cette dernière permet de systématiser les procédures et ainsi d'instaurer une certaine régularité.

Les actions américaines ne se limitent pas qu'aux Monuments Men. En effet, dès 1943, le Committee on the Protection of Cultural Treasures in War Areas, créé par William B. Dinsmoor, crée des cartes et des listes regroupant les principaux monuments européens de l'époque⁵⁰⁹. Cette commission, regroupant une trentaine de volontaire, siège à la Frick Art Library⁵¹⁰. Leurs cartes géographiques, regroupant une myriade de photographies aériennes, deviennent des outils indispensables. En effet, étant donné l'imprécision des bombardiers, elles

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ A. GOB, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁰¹ Nommé ainsi en l'honneur du juge Owen Roberts (1875 – 1955).

⁵⁰² Il est également possible d'appeler cette cellule *Monuments, Fine Arts and Archives*.

⁵⁰³ THE FRICK COLLECTION, « The Frick During World War II », dans *History*, s. d., [https://www.frick.org/about/history/frick_during_world_war_II], (18/05/2018).

⁵⁰⁴ THE MONUMENTS MEN FOUNDATION FOR THE PRESERVATION OF ART, « Sheldon Waugh Keck (1910 – 1993) », dans *The Monuments Men*, 2018, [https://www.monumentsmenfoundation.org/intl/fr/the-heroes/the-monuments-men/keck-lt.-sheldon-w.], (30/06/2018)

⁵⁰⁵ R. SCOTT, « Monuments Men Foundation for the Preservation of Art », dans *National Endowment for the Humanities*, 2007, [https://www.neh.gov/about/awards/national-humanities-medals/monuments-men-foundation-the-preservation-art], (12/03/2018).

⁵⁰⁶ F. G. BEWER, *op. cit.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ THE FRICK COLLECTION, *op. cit.*

⁵¹⁰ A. GOB, *op. cit.*, p. 279.

permettent une prise de conscience de la part des aviateurs évitant ainsi les zones possédant un patrimoine culturel riche⁵¹¹. Cette initiative est également bien accueillie par les Monuments Men qui peuvent ainsi cibler leur recherche vers des zones géographiques précises. Effectivement, cela leur permet de repérer le patrimoine en danger mais également de localiser les dépôts nazis (fig. 47.)⁵¹².



Fig. 47. Auteur inconnu, *Découverte du dépôt d'Ellingen par les Monuments Men*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Les premiers dépôts sont découverts en mars 1945, il s'agit de mines de sel ou de châteaux se situant dans la région de Altaussee en Autriche mais également en Italie dans la commune de San Leonardo ou encore en Allemagne à Merkers par exemple. Ces dépôts contiennent près de cinq millions d'œuvres confisquées par les troupes allemandes⁵¹³. Lors de leur découverte, Stout aide au transport et à la bonne préservation des collections (fig. 48.)⁵¹⁴. Ces actions le mène à se questionner sur le maniement des œuvres. En effet, il s'interroge sur la bonne conservation des pièces et surtout la nécessité d'améliorer les conditions de transport de ces chefs d'œuvre⁵¹⁵. Suite à cela, malgré la signature de l'Armistice, les Monuments Men restent en Europe pour pallier aux spoliations subies par les différentes nations (fig. 49.).

⁵¹¹ THE FRICK COLLECTION, *op. cit.*

⁵¹² R. SCOTT, « Monuments Men Foundation for the Preservation of Art », *op. cit.*

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ F. G. BEWER, *op. cit.*

⁵¹⁵ *Ibid.*



Fig. 48. Auteur Inconnu, *George Leslie Stout assure la bonne préservation et le déplacement de la Madone de Bruges*, 1945. Photographie, s. d., National Gallery de Washington DC, Galerie des archives.



Fig. 49. Auteur Inconnu, *Sauvetage d'œuvres d'art de la collection Rothschild se situant au château de Neuschwanstein*, 1945. Photographie, s. d., Tallandier, Rue des Archives.

5. La création d'organismes culturels basés sur des apports scientifiques de l'époque

Suite aux incessants conflits ayant ravagé l'Europe, pendant près de cinq ans, le Troisième Reich capitule le 8 mai 1945⁵¹⁶. Cette Armistice permet l'émergence d'une nouvelle période basée sur l'entraide des nations et un internationalisme certain.

Cependant, cette ère ne voit pas le jour sous l'autorité de la Société des Nations. En effet, ayant prouvé son inefficacité à empêcher l'amorce des conflits, cet organisme est dissout en 1945⁵¹⁷. Dès la conférence de Yalta, de février 1945, les nations mondiales mettent en avant le désir de créer un organe international capable de maintenir la paix et permettre le développement de relations internationales. Ce n'est qu'en octobre 1945⁵¹⁸, que les Nations Unies sont officiellement ratifiées et élisent leur siège à New York⁵¹⁹.

Comme il a été dit précédemment, les bombardements de la Seconde Guerre mondiale ont fortement ravagé les nations européennes. Malgré les mesures préventives mises en place, les dégâts sont substantiels. Pour pallier à ces derniers, la Société des Nations se dote, en 1945, d'un organisme pour l'éducation, la science et la culture, l'UNESCO⁵²⁰. Le siège de cette cellule se situe à Paris et se développe grâce aux subsides des différents membres de l'ONU⁵²¹. Bien que l'ensemble ait été voté en 1945, les discussions remontent aux années 1942⁵²². En effet, à cette époque les alliés se réunissent lors de la Conférence des ministres alliés de l'Education pour débattre de la nécessité de créer un organe apte à promouvoir une culture de paix⁵²³. En effet, ils veulent établir "une solidarité intellectuelle et morale de l'humanité" devant empêcher une troisième guerre mondiale⁵²⁴.

En prenant en considération les différentes dates constituant l'émergence de l'UNESCO, il est aisé de voir qu'elle se situe à une époque charnière. Premièrement, étant donné que les discussions débutent en plein durant la Seconde Guerre mondiale, elles témoignent des

⁵¹⁶ M. VAISSE, *8 mai 1945 : la victoire en Europe*, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 44.

⁵¹⁷ V. TAVEAU, *Au cœur Palais des Nations*, Herndon, United Nations Publications, 2006, p. 56.

⁵¹⁸ NATIONS UNIES, « En Bref » dans *A propos de l'ONU*, 2018, [<http://www.un.org/fr/sections/about-un/overview/index.html>], (13/06/2018).

⁵¹⁹ H. J. PLENDERLEITH, « A History of Conservation », op. cit., p. 137.

⁵²⁰ A. LOURDES, *Rapport mondial sur la culture, 2000 : diversité culturelle, conflit et pluralisme*, Paris, Unesco Publishing, 2000, p. 77.

⁵²¹ H. J. PLENDERLEITH, op. cit, p. 137.

⁵²² UNESCO, « Histoire de l'Organisation » dans *Qui sommes-nous?*, 2017, [<http://www.unesco.org/new/fr/unesco/about-us/who-we-are/history/>], (12/03/2018)

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

inquiétudes relatives à l'éducation et au patrimoine européen martyr des attaques de l'Axe. Il y a donc la nécessité et le désir de constituer un réseau international de coopération et de conservation du patrimoine⁵²⁵.

Deuxièmement, puisque les pays ne ratifient la création de cet organisme qu'en 1945, l'ensemble se situe après les conflits et témoigne donc d'une volonté de reconstruction. L'UNESCO est un organisme plein de promesses, il vise à proclamer une nouvelle ère tant pour les peuples que pour le patrimoine dont ils sont garants.

Etant donné l'ampleur de la tâche incombant à l'UNESCO, cette institution prend l'initiative de créer différents organismes non gouvernementaux qui doivent se spécialiser dans des champs plus restreints. Ainsi, dès 1946 elle crée l'ICOM, le Conseil International des Musées⁵²⁶. Cette cellule a pour objectif de protéger, assurer le bon suivi et promouvoir le patrimoine international. Dans un rapport du *Report World Commission on Culture and Development*, datant de 1995, il est affirmé qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le monde muséal connaît une expansion de 90 %⁵²⁷. Cette étude met donc en avant le rôle non négligeable joué par l'ICOM et surtout l'épanouissement culturel des différentes nations⁵²⁸.

Cette expansion muséale s'accompagne de changements démographiques et architecturaux. En effet, dès cette époque de nombreux états indépendants se forment⁵²⁹. Ils questionnent sur leur propre identité et sur la conservation de leur patrimoine. De plus, étant donné cette expansion, la question des logements sociaux et du maintien des monuments se pose. En effet, que faire des vieux quartiers, bâtiments ou autres monuments ?⁵³⁰

Ainsi, dès les années 1950, une politique de sauvetage se met en place. En effet, il y a une prise de conscience et un questionnement quant à la réaffectation de ces ensembles⁵³¹. Bien évidemment, ces actions trouvent leurs fondements dans les destructions de la Seconde Guerre

⁵²⁵ P. LEVEAU, « Le souvenir de la Grande Guerre », *op. cit.*, p. 15.

⁵²⁶ ID, « L'enquête sur la formation des restaurateurs », *op. cit.*, p. 6.

⁵²⁷ WORLD COMMISSION FOR CULTURE AND DEVELOPMENT, *Our Creative Diversity*, Pretoria, Egoprim, 1995, p. 185.

⁵²⁸ M. BOUCHENAKI, « International Conservation Organizations », dans *Publications and Resources* dans *The Getty Conservation Institute*, 1999, [http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/14_3/feature1_8.html], (04/02/2018).

⁵²⁹ UNESCO, *La préservation des biens culturels notamment en milieu tropical*, Paris, Unesco, 1969, p. 15.

⁵³⁰ P. DE HENAU, « Réflexion sur la conservation du patrimoine », dans C. De Ruyt, I. Lecocq, M. Lefftz et M. Piavaux, *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 178.

⁵³¹ G. TRIPP, « L'apport de Paul Philippot à la théorie et à la pratique de la restauration » dans P. Philippot, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Bruxelles, Périer et d'Ieteren, 1990, p. 369.

mondiale mais également dans les conséquences résultant de ces conflits. En effet, les instances politiques se questionnent sur les conditions de conservation et notamment les soucis liés à l'humidité, la température ou encore la pollution⁵³². Entre 1947 et 1950, différents experts débattent des conditions idéales pour les œuvres⁵³³. Ces derniers s'inspirent énormément des progrès fait par Rawlins et Plenderleith lors de la Seconde Guerre mondiale. En effet, ils prennent notamment pour exemple la grotte de Manod Quarry et ses modifications ayant entraîné une refonte des conditions de conservation britannique.

Dès 1950, ces échanges scientifiques mènent à la création de l'Institut International pour la Conservation d'œuvres Historiques et Artistiques (IIC)⁵³⁴. Cette cellule se développe indépendamment de l'UNESCO et installe son siège à Londres. Dès sa création, l'IIC est dirigé par George Leslie Stout avec comme secrétaire général Ian Rawlins, et trésorier Harold Plenderleith⁵³⁵. Ainsi, cette cellule est organisée par des experts dans le domaine. Dans un but de préserver au mieux le patrimoine, la commission définit le traitement des œuvres comme *"une opération de nature technique visant à assurer la conservation de l'œuvre avec un minimum de reconstruction dans le respect le plus strict de son intégrité historique et esthétique"*⁵³⁶. Cette citation pose les fondements des théories de Cesare Brandi que nous étudierons par la suite.

En outre, c'est en 1952 que le journal *Studies in Conservation* est inauguré⁵³⁷. Ce dernier permet une avancé dans le domaine dans la mesure où il rend accessible, à un public plus large, des articles se référant aux découvertes scientifiques de l'époque. Effectivement, grâce à son rayonnement international il aide à établir une base commune et moderne à la conservation internationale des œuvres. La même année, l'IIC inaugure son *IIC Newsletter* s'attachant également à la conservation du patrimoine et à l'évolution du domaine⁵³⁸.

Dès les années 1950, l'approche muséale change. En effet, les experts mettent en avant les apports scientifiques et s'éloignent définitivement des approches empiriques sur lesquelles on s'était basé jusqu'alors. L'UNESCO appuie cette position en publiant un ouvrage sur la préservation des biens culturels, *Sites et monuments : problèmes actuels*⁵³⁹. Ce dernier

⁵³² N. STOLOW et G. THOMSON, *op. cit.*, p. 9.

⁵³³ P. LEVEAU, « L'évolution du concept de restauration », *op. cit.*, p. 8.

⁵³⁴ M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 3.

⁵³⁵ P. LEVEAU, *op. cit.*, p. 8.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ J. JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, Londres, Routledge, 2012, p. 1.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ UNESCO, *Sites et monuments : problèmes actuels*, Paris, Unesco, 1950, p. 13.

démontre l'intérêt des biens culturels et l'importance de contrôler le climat les entourant. En effet, le recueil insiste sur la nécessité de stabiliser l'environnement des œuvres. De plus, il appuie l'importance d'établir une législation étant en adéquation avec les apports techniques et scientifiques du XX^e siècle⁵⁴⁰.

L'environnement devient une thématique omniprésente dans les discussions sur la conservation des œuvres d'art. En effet, suite aux développements de nouveaux moyens de production et de locomotion, l'air présente de plus en plus d'agents polluants pouvant attaquer les œuvres. Outre l'air, il faut citer les dangers liés au soleil mais également à l'humidité qui peut également diffuser des agents agressifs (pluies acides, ...). Dès lors, les musées doivent protéger au mieux les œuvres et développer un environnement isolé de l'extérieur. A cette époque, l'ICOM envoie, aux différentes nations de l'ONU, un questionnaire relatif aux conditions de conservation qui sont implémentées au sein des multiples institutions muséales⁵⁴¹. L'ensemble a pour but d'évaluer les conditions de conservation et d'établir le meilleur plan d'action en fonction des œuvres constituant les collections.

Comme il a été dit précédemment, les instances muséales s'inspirent énormément des découvertes faites au sein des carrières de Manod et de Westwood en Grande Bretagne. En effet, quelques temps après la fin des conflits, Rawlins prend la décision d'installer l'air conditionné dans les différentes salles d'exposition de la National Gallery⁵⁴². De plus, il insiste sur la nécessité d'intensifier les recherches scientifiques. Ces considérations se retrouvent dans l'ouvrage *The Conservation of Antiquities and Works of Art* de Plenderleith, datant de 1956⁵⁴³. Effectivement, il y expose l'importance de la conservation préventive et la nécessité de baser les savoirs muséaux sur des bases scientifiques.

Grâce aux considérations philosophiques de Paul Philippot, Cesare Brandi, Harold Plenderleith ou encore Paul Coremans⁵⁴⁴, l'UNESCO réfléchit à la création d'un organisme adapté aux considérations de l'époque. Ainsi, en 1956, au cours de la neuvième session de la conférence générale de l'UNESCO, l'ICCROM, Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, voit le jour⁵⁴⁵. Cet ensemble a pour but d'étudier et d'améliorer les conditions de conservation et de restauration utilisées dans les différentes

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ H. PLENDERLEITH et P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁴² S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and United States (1850 - 1950) », dans *CeROArt*, 2014, 9, p. 16.

⁵⁴³ H. J. PLENDERLEITH, *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, *op. cit.*

⁵⁴⁴ Se référer au chapitre 7 explicitant les propos de Cesare Brandi et Paul Coremans.

⁵⁴⁵ ICCROM, « Histoire » dans *En Bref*, 2018, [<https://www.iccrom.org/fr/propos/en-bref/histoire>], (12/06/2018).

institutions du monde. En effet, le centre participe à des campagnes et des missions consistant à assurer la protection et la conservation de sites comme les églises de Moldavie ou encore les tombes de la vallée du Nil⁵⁴⁶.

L'ensemble présente une première tentative de définition claire et précise de la discipline. En effet, stratégiquement les restaurateurs doivent redéfinir leur fonction et baser leur enseignement sur une vision scientifique et non artisanale⁵⁴⁷. Ainsi, l'ICCROM s'impose comme une formation alternative à l'Institut supérieur pour la Conservation et la Restauration (ICR). Pourtant, malgré ces considérations, il faut attendre les écrits de Cesare Brandi pour voir une réelle distinction des disciplines et une autonomie de la conservation.

Les adaptations du domaine aboutissent, en 1959, à la publication, par l'ICOM, de l'ouvrage *L'organisation des musées. Conseils Pratiques*⁵⁴⁸. Cette publication insiste sur la nécessité de protéger le patrimoine et surtout, sur la responsabilité des autorités nationales qui doivent se plier aux normes muséales édictées par l'ICOM. De plus, à nouveau, l'ouvrage appuie le rôle prépondérant des sciences au sein de la discipline⁵⁴⁹.

Tout au long des années 1950, les experts se sont attachés à protéger au mieux le patrimoine sous leur responsabilité. Grâce à l'internationalisation de l'UNESCO, et des organes qui en découlent, ces spécialistes ont permis la prise en considération de différents dangers tant environnementaux que militaires et ont donc pu élever les sciences au rang de discipline et non plus d'un apport marginal à la discipline⁵⁵⁰. Cependant, il convient tout de même de préciser qu'à cette époque la conservation ne se limite qu'à la prise en considération de domaines restreints comme les bâtiments ou le patrimoine mobilier. Ce n'est qu'aux alentours des années 60 que le champ s'élargit. En effet, il y a une ouverture à différentes catégories comme les paysages et les sites naturels qui sont alors considérés comme des éléments patrimoniaux à part entière.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ P. LEVEAU, « L'enquête sur la formation des restaurateurs », op. cit., p. 8.

⁵⁴⁸ UNESCO, *L'organisation des musées ; conseils pratiques*, Paris, UNESCO, 1959 (Museum and Monuments, 9).

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ Y. ROBERT et G. G. SIMEONE, « Rencontre avec Paul Philippot : la Charte de Venise vue par un de ses pères », *Les nouvelles du patrimoine*, 1996, 66, p. 4

A. La Convention de la Haye, une adaptation aux évolutions du XX^e siècle

Comme il a été dit précédemment, la Seconde Guerre mondiale cause des dommages irréparables au patrimoine européen. En effet, à cause des multiples bombardements, une partie des institutions muséales et des dépôts de fortunes sont détruits.

Ces destructions soulèvent la question de la protection des œuvres en temps de guerre. En effet, il semble évident que la convention de la Haye, datant de 1907, et plus précisément l'article 27 dédié à la protection des œuvres lors de conflits armés, n'est pas adaptée aux progrès techniques de l'époque⁵⁵¹.

Comme nous avons pu le voir dans les chapitres précédents, ce questionnement est omniprésent au cours des décennies antérieures à la guerre. Malheureusement, malgré les apports proposés par Roerich ou encore le plaidoyer de Henri Herriot⁵⁵², aucune législation n'est adoptée avant le début des conflits⁵⁵³. Ce manque de considération va à l'encontre des progrès techniques mais également de l'internationalisation prônée par la Société des Nations. Suite à cela, les nations ne peuvent se reposer que sur leur propre organisation pour protéger et déménager les collections en leur possession.

Dès la fin des conflits, les puissances mondiales s'interrogent sur la bonne préservation des œuvres en temps de paix⁵⁵⁴. Cette notion de paix est primordiale, elle dicte la création des organismes ou la publication d'ouvrages au cours des années 1950. Pourtant, malgré ces avancées techniques, l'ensemble ne mentionne en rien la protection du patrimoine en temps de guerre.

Ce n'est qu'en 1954, à la Haye, que les autorités néerlandaises et l'UNESCO proposent l'organisation d'une conférence diplomatique devant débattre de cette thématique⁵⁵⁵. Cette assemblée se base sur des leçons tirées des deux guerres. En effet, premièrement il est important de constituer un réseau mondial de conservation favorisant la coopération des nations, et deuxièmement il est nécessaire d'améliorer la Convention de la Haye en y rajoutant les moyens de destructions inventés au cours du XX^e siècle⁵⁵⁶. Ces requêtes sont identiques à celles faites

⁵⁵¹ S. VAN DER AUWERA et K. VAN BALEN, « La convention de la Haye en 1954 », dans J. Tollebeek et E. Van Assche, *op. cit.*, p. 255.

⁵⁵² Se référer au chapitre sur l'Entre-deux-guerres.

⁵⁵³ COMITE INTERNATINAL DE LA CROIX-ROUGE, *op. cit.*

⁵⁵⁴ UNESCO, *op. cit.*

⁵⁵⁵ S. VAN DER AUWERA et K. VAN BALEN, *op. cit.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

par Nicholas Roerich deux décennies plus tôt et mettent donc en avant la nécessité de revoir les conventions de l'époque.

Ainsi en 1954, la Convention de la Haye est modifiée et ratifiée, à la Haye, par les différentes nations de l'ONU⁵⁵⁷. L'ensemble se focalise donc sur la protection des biens culturels en temps de guerre et l'interdiction de spolier les biens ennemis⁵⁵⁸. Grâce à cette révision, la convention permet de clôturer des débats trouvant leurs origines dans le début du siècle.

Suite à cela, il est intéressant de constater que différentes personnalités se questionnent sur les moyens mis en place par les institutions muséales en temps de guerre. C'est notamment le cas de l'archéologue et conservateur des MRAH Henri Lavachery (1885 – 1972), et de l'ingénieur Alfred Noblecourt⁵⁵⁹. Ces derniers éditent, en 1954, un manuel technique sur la protection du patrimoine. L'ensemble se divise en huit parties abordant les risques liés aux opérations militaires, les problèmes internationaux et nationaux, ou encore les méthodes spécifiques en cas d'attaques naturelles (poussière, lumière, insectes, humidité...) ou militaires⁵⁶⁰.

Ainsi, la problématique de la conservation en temps de guerre devient une thématique omniprésente tant dans les discours politiques que dans les écrits scientifiques de l'époque. En effet, suite aux deux guerres mondiales le sujet s'impose comme nécessaire et permet une bonne organisation des nations en cas de futurs conflits.

⁵⁵⁷ A. YUSUF, *L'action normative à l'UNESCO*, Leiden, Martinus Nijhoff Publishers, 2007, p. 55.

⁵⁵⁸ S. VAN DER AUWERA et K. VAN BALEN, *op. cit.*

⁵⁵⁹ H. PLENDERLEITH et P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁶⁰ A. NOBLECOURT et H. LAVACHERY, *Les techniques de protection des biens culturels en cas de conflits armés*, Paris, Unesco, 1954, p. 33.

6. L'émergence de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique

Bien que l'Institut Royal du Patrimoine Artistique s'impose dès la seconde moitié du XX^e siècle, il est nécessaire de revenir sur les origines de cette institution pour en comprendre l'importance après la Seconde Guerre mondiale.

C'est en 1900 que l'atelier de photographie, des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, est inauguré⁵⁶¹. Ce dernier permet le recensement du patrimoine belge, et ainsi la création d'un répertoire national. Durant la Grande Guerre, cette section documente les dégâts subis par les monuments régionaux. L'ensemble fonctionne en parallèle du Kunstschutz allemand mis en place par Paul Clemen⁵⁶². Suite à la défaite allemande, ce dernier choisit l'atelier comme lieu de stockage pour les milliers de clichés pris durant les affrontements. Ainsi, dès 1927, de nombreuses photographies viennent enrichir les fonds de l'époque⁵⁶³. Etant donné l'importance de la donation, l'atelier se transforme progressivement en Service de Documentation belge⁵⁶⁴.

Jean Capart, à l'époque le conservateur en chef des MRAH, nomme en 1934 Paul Coremans comme chef du service de la Documentation belge⁵⁶⁵. En plus de lui donner ce prestigieux poste, il lui permet de créer un laboratoire physico-chimique se rattachant au service photographique préexistant⁵⁶⁶. Cet atelier permet l'application de la chimie à la conservation des œuvres et se divise donc en quatre domaines bien distincts : les peintures, les matériaux organiques, les métaux et les pierres⁵⁶⁷. L'établissement trouve ses origines dans l'imposition des sciences au sein du domaine culturel. En effet, l'Entre-deux-guerres permet la création de nombreux laboratoires comme celui du British Museum en 1922, ou celui du Louvre en 1931⁵⁶⁸. Ainsi, les Musées Royaux d'Art et d'Histoire se situent dans une mouvance internationale.

Durant la Seconde Guerre mondiale, le service photographique est réquisitionné pour documenter les dégâts subis par le patrimoine belge. En effet, Stan Leurs (1893 – 1973) étant

⁵⁶¹ INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *op. cit.*

⁵⁶² Se référer au chapitre 2 sur Les désastres de la Grande Guerre.

⁵⁶³ C. KOTT, « D'une guerre mondiale à une autre », *op. cit.*, p. 79.

⁵⁶⁴ INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *op. cit.*

⁵⁶⁵ J.-P. MOHEN, *Les sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 130.

⁵⁶⁶ C. BOLSENS, *Evolution de la restauration à l'Institut du Patrimoine Artistique (IRPA-KIK)*, mémoire de licence présenté à l'UCL, Faculté de philosophie, arts et lettres, (A. Dubois, promotrice), 2014, p. 10.

⁵⁶⁷ R. SNEYERS, *L'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, Direction générale des arts et lettres, 1976, p. 8.

⁵⁶⁸ A. GOB et N. DROUGUET, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd, Paris, Armand Colin, 2010, p. 173.

à l'époque le conseiller général pour la Conservation des monuments au Commissariat général à la Restauration du pays, met en avant l'importance d'inventorier le patrimoine culturel national. Ainsi, entre 1941 et 1945, la cellule photographie des MRAH réalise plus de 160 000 clichés venant, à nouveau, renforcer les fonds existant déjà⁵⁶⁹. Ces derniers seront, par la suite, de précieux témoins des désastres commis par les troupes allemandes lors des affrontements de la Première et de la Seconde Guerre mondiale.

Suite à l'agrandissement non négligeable des fonds photographiques, un arrêté du régent, datant de 1948, permet la création des Archives Centrales Iconographiques d'Art National⁵⁷⁰ et le Laboratoire Central des Musées de Belgique⁵⁷¹. L'ensemble est mis sous la direction du chimiste René Sneyers (1918 - 1984) qui doit gérer le bon fonctionnement des institutions⁵⁷². En créant de tels établissements, les instances politiques démontrent l'importance de la conservation au sein des différentes institutions culturelles parsemant le territoire belge. En effet, il y a une reconnaissance nationale d'un besoin étant fondamental pour la survie du patrimoine artistique.

Dès les années 1950, les ACL se focalisent sur l'étude et la restauration de nombreux tableaux datant de l'époque des Primitifs Flamands. En effet, le *Triptyque du Saint-Sacrement* de Dirk Bouts inaugure ce chapitre de l'institution et permet une fructueuse collaboration avec le restaurateur belge Albert Philippot (1899 – 1974) (fig. 50.)⁵⁷³. Ainsi, par la suite la restauration des œuvres comme *l'Agneau Mystique* des frères Van Eyck permettent à l'institution de s'imposer sur le devant de la scène. En effet, les spécialistes sont reconnus comme des experts pouvant témoigner dans les affaires de faux et, ainsi, donner un diagnostic clair et précis sur une œuvre d'art⁵⁷⁴.

⁵⁶⁹ R. SNEYERS, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷⁰ Plus connu sous le nom d'ACL

⁵⁷¹ INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *op. cit.*

⁵⁷² C. BOLSENS, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁷³ INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *op. cit.*

⁵⁷⁴ C. BOLSENS, *op. cit.*, p. 19.



Fig. 50. Auteur Inconnu, *Albert Philippot analysant les couches constituant le panneau central de l'Adoration de l'agneau mystique*, c. 1950. Photographie, s. d., fonds de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

Cette spécialisation conduit les experts à préférer la conservation à la restauration. En effet, dans le cas de l'*Agneau Mystique*, une commission internationale d'experts se rassemble à Bruxelles pour débattre sur les possibilités d'interventions respectant l'intégrité propre de l'œuvre. Ce colloque marque un jalon important dans l'évolution de la conservation du patrimoine. En effet, la discipline s'autonomise par rapport à la restauration et s'impose comme un domaine incontournable dans l'étude et la protection du patrimoine. Dans le cas de l'*Agneau Mystique*, cette séparation des disciplines, permet la mise en avant d'une restauration minimale visant la bonne préservation de l'œuvre. Ainsi, l'ensemble s'oppose aux précédentes interventions se focalisant sur un illusionnisme total de l'œuvre, et ainsi un rendu trompant le spectateur.

Suite à ces considérations propre au XX^e siècle, les ACL et le Laboratoire Central des Musées de Belgique, fusionnent en 1957, pour créer l'Institut Royal du Patrimoine Artistique⁵⁷⁵. L'IRPA a pour mission de préserver les valeurs artistiques et historiques du territoire belge. En effet, à cette époque l'institution met en avant trois axes d'études : la production d'un inventaire national, la préservation du patrimoine belge face aux multiples dégradations dont il en est la

⁵⁷⁵ M. RAMPLEY, T. LENAIN et H. LOCHER, *Art History and Visual Studies in Europe : Transnational Discourses and National Frameworks*, Leyde, Brill, 2012, p. 281.

victime et la recherche qui focalise sur la conservation et la restauration de ces biens⁵⁷⁶. Ainsi, ses idéaux se basent pleinement sur ceux promulgués en 1931 dans la *Carta del Restauro*⁵⁷⁷.

Il est intéressant de remarquer que l'IRPA s'appuie sur une approche pluridisciplinaire. En effet, Paul Coremans a l'ambition de briser les barrières professionnelles en collaborant avec de nombreuses disciplines tant scientifiques, qu'artistiques⁵⁷⁸. Dès lors, l'IRPA se caractérise par la coopération d'historiens de l'art, photographes, chimistes, restaurateurs ou encore conservateurs.

*" Les éléments d'appréciation d'ordre esthétique, historique, scientifique et technique, constituent autant d'aspects d'un même problème. Tous revêtent à nos yeux une importance égale et doivent contribuer, dans la mesure du possible, au succès final"*⁵⁷⁹

L'année suivante, en 1958, l'IRPA débute l'édition du *Bulletin de l'IRPA* qui permet une diffusion des résultats obtenus par ces chercheurs⁵⁸⁰. De plus, étant donné la multiplication des interventions, les fonds d'archives s'agrandissent et nécessitent un réaménagement des espaces⁵⁸¹.

René Sneyers, conscient de cette nécessité, prend l'initiative d'élaborer un plan pour un nouveau bâtiment devant accueillir les facilités de l'institut⁵⁸². En faisant cela, il devient responsable de la conception et de la réalisation du projet et collabore étroitement avec l'architecte Charles Rimanque⁵⁸³. Suite à ce partenariat, le nouveau bâtiment est inauguré en 1962. Le concept est novateur, et s'impose comme le premier bâtiment regroupant autant de disciplines orbitant autour de la conservation des œuvres d'art (fig. 51.)⁵⁸⁴. Dès cette époque, de nouveaux ateliers émergent, comme l'atelier de conservation des textiles en 1969⁵⁸⁵. Ainsi, cette nouvelle dépendance marque un tournant déterminant dans la conservation du patrimoine et met en avant une discipline s'émancipant de plus en plus au cours des décennies.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ Se référer au chapitre sur l'Entre-deux-guerres

⁵⁷⁸ C. DEHM, *Les métiers du patrimoine*, Bruxelles, Mardaga, 2012, p. 61.

⁵⁷⁹ PALAIS DES BEAUX-ARTS, *Le siècle des Bourgoigne*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 13 octobre - 16 décembre 1951, Bruxelles, Ministère de l'Instruction Publique, 1951, s. p.

⁵⁸⁰ C. BOLSENS, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸¹ M. RAMPLEY, T. LENAIN et H. LOCHER, *op. cit.*

⁵⁸² *Ibid.*, p. 24.

⁵⁸³ INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *op. cit.*

⁵⁸⁴ R. SNEYERS, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁸⁵ INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *op. cit.*

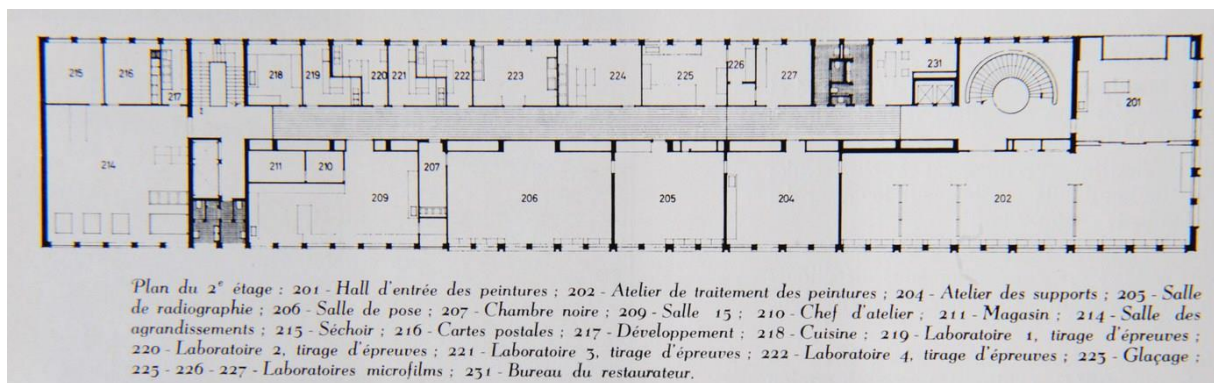


Fig. 51. Charles Rimanque, *Plan du second étage du nouveau bâtiment de l'Institut Royal du patrimoine artistique*, 1962. Plan architectural, s. d., Fonds d'archives de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

Finalement, il nous semble nécessaire d'anticiper sur le prochain chapitre et les apports de Cesare Brandi à la conservation du patrimoine. Bien que sa *Théorie de la restauration* paraisse en 1963, il convient de préciser que l'ensemble se compose d'articles écrits au fur et à mesure des années précédant cette date. Ainsi, malgré la parution, étant postérieure à l'édification du nouvel établissement de l'IRPA, il faut insister sur son influence étant non négligeable. En effet, sa mise en avant de la "restauration préventive" a permis à l'IRPA de se détourner d'un enseignement basé sur la restauration abusive des œuvres, pour se focaliser sur l'étude scientifique des matériaux. Cette décision a permis la mise en avant d'une meilleure compréhension des œuvres étudiées et ainsi la possibilité de leur octroyer une conservation des plus optimales.

L'IRPA apparaît comme un jalon chronologique non négligeable dans l'évolution de la conservation. En effet, elle se positionne très clairement en faveur d'une compréhension totale de l'œuvre avant de la soumettre à une restauration pouvant, dans bien des cas, être considérée comme étant abusive. Grâce à cette décision, l'institution prône progressivement l'importance de la conservation devant être au cœur des études scientifiques de l'époque. Ces considérations mènent, à un changement de la discipline. En effet, petit à petit elle met la conservation préventive en avant. De plus, elle permet l'émergence de nouveaux spécialistes travaillant en étroite collaboration avec les restaurateurs de l'époque. Finalement, il convient de préciser que cette prise de position, de l'IRPA, va avoir une influence sans précédent, au niveau mondial, et va permettre la diffusion d'une discipline trouvant ses origines au début du siècle.

7. Cesare Brandi et son ouvrage la *Théorie de la Restauration*, un pilier de la discipline

Cesare Brandi (1906 – 1988) est un historien et critique d'art emblématique du XX^e siècle. Avant même d'écrire sa *Théorie de la Restauration*, ce dernier s'impose, sur le devant de la scène artistique, grâce à l'édification de l'Institut Central de Restauration de Rome en 1939⁵⁸⁶. Dès cette époque, il en devient le directeur jusqu'en 1959⁵⁸⁷.

Durant cette période, et plus précisément entre 1949 et 1961, Brandi publie de nombreux articles relatifs à la restauration et à la conservation du patrimoine⁵⁸⁸. Ainsi, il s'inscrit pleinement dans les préoccupations contemporaines de l'époque. Suite à la diffusion de ses écrits, il prend l'initiative de les regrouper dans l'ouvrage *Théorie de la Restauration*, datant de 1963⁵⁸⁹. Progressivement, ce dernier devient une référence incontestable dans le domaine de la restauration-conservation. En effet, il s'agit du premier ouvrage explicitant clairement les théories relatives à la restauration des œuvres d'art⁵⁹⁰. Il s'impose comme un jalon fondamental dans la formation des scientifiques de l'époque.

Malgré l'aspect novateur du livre, il convient de préciser que les sources d'inspiration de Brandi sont multiples et peuvent être puisées dans les théories artistiques des siècles précédents⁵⁹¹. En effet, il s'inspire des écrits de Platon, Heidegger ou encore Kant⁵⁹². Grâce aux écrits de ces derniers, il perçoit la restauration comme un acte critique s'opposant à la conservation qui est sujette à l'interprétation⁵⁹³. Bien que ces sources puissent être considérées comme des bases à la théorie de Brandi, ces dernières ne sont que secondaires. En effet, les écrits de Benedetto

⁵⁸⁶ A. GEORGESCU PAQUIN, *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 76.

⁵⁸⁷ J.-P. MOHEM, *op. cit.*, p. 130

⁵⁸⁸ M. TANGUAY, *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'oeuvre architecturale : Histoire d'un débat qui a contribué à la formation de la culture de la conservation du patrimoine bâti*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Montréal, Faculté de l'Aménagement, (Claudine Déom, directrice), 2012, p. 76.

⁵⁸⁹ L. ROUDET, *L'intervention minimale en conservation-restauration : Exploration d'une notion*, mémoire de licence présenté à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, faculté d'Histoire de l'Art et Archéologie, (Denis Guillemard et Marie Berducou, promoteurs), 2007, p. 54.

⁵⁹⁰ M. TANGUAY, *op. cit.*

⁵⁹¹ N. S. PRICE et A. TRONE, « The Emergence of Modern Conservation Theory », dans A. M. Vaccaro et N. S. Price, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁹² I. SZMELTER, « Revision of the conceptual framework created by Cesare Brandi from the Preservation of the Value of Cultural Heritage : the Patina and Heritage of Modern Arts », dans G. Basile, *Cesare Brandi's Thought from Theory to Practice*, Saonara, Il Patro, 2008, p. 249.

⁵⁹³ *Ibid.*

Croce (1866 – 1952)⁵⁹⁴ ou encore Giovanni Secco Suardo (1798 – 1873)⁵⁹⁵ mettent en avant une philosophie dont s'est pleinement inspiré Brandi.

Premièrement, il faut d'évoquer le restaurateur Giovanni Secco Suardo ayant vécu avant Benedetto Croce. En effet, ce dernier marque les théories du XIX^e siècle, notamment grâce à la première partie de son ouvrage *Manuel Raisoné pour la partie mécanique de l'Art de Restaurateur de peintures* datant de 1866⁵⁹⁶. Dans ce dernier, Secco Suardo divise la restauration en trois parties bien distinctes : la restauration mécanique s'attachant au détachement des peintures, la restauration chimique se focalisant les solvants et le nettoyage des œuvres, et la restauration artistique s'intéressant aux choix des restaurateurs pouvant rajouter des retouches jugées, à ce stade, plus subjectives⁵⁹⁷. Cette tripartition de la discipline témoigne de l'intérêt scientifique lui étant progressivement apporté au cours du siècle. Ces préoccupations se retrouvent dans l'ouvrage de Brandi s'inspirant fortement des séparations prônées par Secco Suardo. En effet, il les reprend et en crée même une nouvelle, la "Restauration Préventive".

En ce qui concerne le philosophe Benedetto Croce, ce dernier accentue l'importance d'étudier une œuvre d'art en lien avec son environnement propre. En effet, un restaurateur doit toujours s'appuyer sur le climat entourant l'œuvre et ainsi, ne pas en altérer les conditions de conservation. Cette notion influence fortement Brandi dans la mesure où ce dernier est convaincu qu'une œuvre ne peut être étudiée par elle-même. En effet, dans son chapitre "L'espace de l'œuvre d'art", il insiste sur le fait que l'environnement doit être pris en considération. Outre ce dernier chapitre, l'ouvrage se divise en sept parties évoquant différents aspects de la restauration et de la conservation des œuvres d'art⁵⁹⁸.

⁵⁹⁴ N. S. PRICE et A. TRONE, « The Emergence of Modern Conservation Theory », *op cit.*

⁵⁹⁵ U. S. SCHÄDLER-Saub, « Theoria e Metodologia del Restauro. Italian Contributions to Conservation Theory and Practice », dans M. S. Falser, W. Lipp (et coll), *op. cit.*, p. 81.

⁵⁹⁶ G. SECCO SUARDO, *Il Restauratore dei Dipinti*, Milan, Tipografia di Pietro Agnelli, 1866.

⁵⁹⁷ THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, Getty Publications, 2004, p. 331.

⁵⁹⁸ Sommaire de l'ouvrage, la Théorie de la Restauration par Cesare Brandi

- Le concept de la restauration
- Le sujet de l'œuvre d'art
- L'unité potentielle de l'œuvre d'art
- Le temps relatif à la restauration d'une œuvre d'art
- La restauration en fonction du cas historique
- La restauration en fonction du cas esthétique
- L'espace de l'œuvre d'art
- La restauration préventive

Suite à ces remarques, il convient de revenir sur l'essence même de l'ouvrage. Ce dernier met en avant une part philosophique différenciant une œuvre d'art d'un objet utilisé quotidiennement⁵⁹⁹. Cette différenciation est primordiale selon Brandi, elle détermine l'intérêt que l'on doit porter aux objets. En effet, une œuvre d'art est un produit de l'esprit humain où les matériaux tendent à disparaître au profit d'une image étant projetée dessus⁶⁰⁰. Cette affirmation met en avant une vision de l'univers se référant aux théories d'Albert Einstein (1879 – 1955)⁶⁰¹. Selon ce dernier le spectateur, et l'objet observé, font partie d'une réalité commune, d'un tout uni ne pouvant être séparé et étant sans cesse en interaction. Ainsi, cette vision s'oppose à celle de Isaac Newton (1642 - 1727) prônant une démarcation claire entre le spectateur et l'objet observé⁶⁰². Dès lors, cet univers se construit autour de la somme des différentes parties le constituant. Il est intéressant de constater, que ces deux univers coexistent et imprègnent les théories artistiques du XX^e siècle. En effet, alors que Cesare Brandi tend à appliquer la théorie d'Einstein, différentes institutions, comme la National Gallery, prennent en considérations les propos de Newton⁶⁰³.

En prenant en considération le point de vue d'Albert Einstein, Brandi développe ce qu'il appelle "l'unité potentielle" des œuvres d'art. Cette notion permet aux restaurateurs de comprendre qu'il faut se limiter à travailler la matérialité de l'œuvre sans émettre un jugement subjectif⁶⁰⁴. En effet, il ne faut pas compromettre l'esthétisme de l'œuvre, ni son histoire. Ces deux notions, marquant l'identité même d'une œuvre, sont non négligeables dans les considérations relatives à une restauration artistique⁶⁰⁵. Malgré l'importance de ces deux éléments, Brandi insiste tout particulièrement sur l'aspect esthétique déterminant une œuvre comme étant de l'art et non un objet du quotidien. En effet, sans ce lien, l'œuvre ne devient qu'un fragment isolé du point de vue historique.

⁵⁹⁹ L. ROUDET, *op. cit.*

⁶⁰⁰ H. GLANVILLE, « Cesare Brandi, Newton and Aspects of the Controversies of the 1950's and 60's at the National Gallery », dans G. Basile, *op. cit.*, p. 209

⁶⁰¹ ID, « Relativity and Restauration », dans A. Conti, *History of the Conservation and Restauration of Works of Art*, Oxford, Elsevier, 2007, p. 11.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 2.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ C. BRANDI, *Théorie de la Restauration*, trad. de l'italien par C. Déroche, Paris, Editions du Patrimoine, 2000, p. 78.

⁶⁰⁵ H. GLANVILLE, « Cesare Brandi, Newton and Aspects of the Controversies of the 1950's and 60's at the National Gallery », *op. cit.*, p. 207.

*"L'instance esthétique qui correspond à cet élément fondamental de la valeur artistique qui fait de l'œuvre une œuvre d'art ; l'instance historique qui la concerne, œuvre réalisée à une certaine période, en un certain lieu et située en ce temps et en ce lieu"*⁶⁰⁶

À elles seules, ces deux notions déterminent la valeur d'une œuvre et la nécessité d'une restauration⁶⁰⁷. Bien évidemment, et comme il a été dit précédemment, les restaurations prennent en considération de nombreux aspects comme l'environnement de l'œuvre, son état, et bien d'autres facteurs menant à la dégradation de l'ensemble. Malgré la nécessité d'une restauration, Brandi insiste sur de nombreux aspects devant dicter la manière dont cette action prend place. Premièrement, il est nécessaire que la restauration soit décelable⁶⁰⁸. En effet, Brandi remet en question les techniques traditionnelles et développe une nouvelle méthode distinguant les parties d'origine des altérations postérieures⁶⁰⁹.

*"C'est que la réintégration devra toujours être facilement reconnaissable sans qu'il faille pour cela rompre cette unité que l'on cherche à reconstruire ; donc la réintégration devra être invisible à la distance où l'œuvre doit être regardée, mais immédiatement perceptible et sans avoir besoin d'instruments spéciaux, dès que la vision est un peu rapprochée."*⁶¹⁰

Outre la création de cette discipline, il standardise le concept de réversibilité⁶¹¹. Effectivement, une restauration doit être visible mais il doit également être possible de l'enlever dans l'éventualité d'une restauration ultérieure ou d'un changement en terme de législation. Bien évidemment, il convient de préciser que cette notion de réversibilité se base sur une utopie, toute altération va automatiquement laisser une trace sur l'œuvre⁶¹².

A. Le concept de restauration préventive d'après Cesare Brandi

Suite à ces considérations relatives à la restauration des œuvres d'art, il faut insister sur le dernier chapitre de l'ouvrage, à savoir la "Restauration Préventive". En premier lieu, le terme fait bien évidemment référence à la conservation préventive du patrimoine. Il s'agit d'un énième

⁶⁰⁶ C. BRANDI, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰⁷ H. GLANVILLE, *op. cit.*

⁶⁰⁸ M. TANGUAY, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁰⁹ Le *Trattaggio* se développe en réponse aux nombreuses destructions criblant la nation italienne à la sortie de la Seconde Guerre mondiale.

⁶¹⁰ C. BRANDI, *op. cit.*, p. 37.

⁶¹¹ N. S. PRICE et A. TRONE, « The Emergence of Modern Conservation Theory », *op cit.*

⁶¹² *Ibid.*

jalon chronologique visant l'émancipation totale du domaine. En effet, ce chapitre s'impose comme la première tentative à définir le domaine et lui attribuer une méthodologie propre⁶¹³.

Malgré le fait que ce chapitre soit considéré comme un écrit à la charnière de la discipline, il convient de préciser qu'il ne s'agit que d'un fragment de l'ouvrage. En effet, Cesare Brandi met en avant la restauration préventive, mais ne la sépare pas entièrement de la restauration traditionnelle. Ainsi, malgré l'avancé théorique de l'ouvrage, il s'agit tout de même d'un écrit mettant la conservation dans l'ombre de la restauration. Même si l'ouvrage ne scinde pas les disciplines, il va servir de catalyseur pour d'autres auteurs mettant en avant une distinction claire des techniques.

Après avoir traduit la *Théorie de la Restauration* en anglais, Cynthia Rockwell en arrive à la conclusion que Brandi opère bel et bien une distinction entre les disciplines⁶¹⁴. En effet, il ne s'agit pas d'un prolongement de la restauration artistique. Bien qu'une œuvre d'art puisse être considérée comme un organisme, il faut également prendre en compte son aspect esthétique et historique déterminant les mesures pouvant être effectuées sur l'ensemble. Ainsi, pour prévenir une restauration physique, Brandi prône une analyse chimique et physique de l'œuvre pouvant, par la suite, légitimer la simple conservation de l'œuvre ou sa restauration⁶¹⁵.

Pour Brandi, la restauration préventive est une expression se rattachant à la nécessité de protéger une œuvre d'art et donc lui octroyer des conditions de conservation des plus optimales. Bien évidemment, ces revendications coûtent chers, au même titre qu'une restauration courante, mais la restauration préventive s'en différencie de par son processus n'impactant pas la matérialité de l'œuvre⁶¹⁶. Une intervention ne fait que repousser la détérioration d'une œuvre, elle n'en enlève pas les causes à l'inverse de la restauration préventive. Pourtant, il est nécessaire de préciser que ce processus n'est pas éternel. En effet, cela permet de protéger, supprimer les dangers et assurer des conditions de conservation favorable sans pour autant éliminer les causes de détérioration.

D'après les écrits de Cesare Brandi, une restauration préventive doit se baser sur l'efficience de l'image et l'état de conservation des matériaux⁶¹⁷. Cette affirmation permet de mettre en avant l'aspect historique et esthétique dictant déjà les restaurations mises en avant, au sein des

⁶¹³ H. HUGHES, « Brandi and his Influence on Conservation in the UK », dans G. Basile, *op cit.*, p. 201.

⁶¹⁴ C. BRANDI, « Preventive Restoration », dans S. STANIFORTH, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹⁵ C. BRANDI, *op. cit.*, p. 78.

⁶¹⁶ BRANDI, « Preventive Restoration », *op. cit.*, p. 11.

⁶¹⁷ C. BRANDI, *op. cit.*, p. 78.

précédents chapitres, par Brandi. En réalité ce critère marque la première ligne directrice mise en avant par l'auteur. L'identité de l'œuvre repose dans sa bipolarité tant esthétique, qu'historique⁶¹⁸. Cette première condition permet de comprendre le lien indéniable existant entre conservation et restauration. Effectivement, ces deux disciplines sont reliées entre elles et Brandi insiste sur leur complémentarité. En revanche, ce qui sépare, dans ce cas-ci, la restauration préventive des restaurations traditionnelles, c'est la nécessité d'établir une protection juridique protégeant l'identité d'une œuvre⁶¹⁹. En effet, d'après Brandi il est fondamental que les œuvres bénéficient d'une juridiction les protégeant tant dans leur matérialité propre que dans leur environnement⁶²⁰.

Cette affirmation nous amène au second critère. L'œuvre doit être définie par ses matériaux et il est donc nécessaire de se questionner sur leur condition de conservation. En effet, même si l'œuvre se rattache à une typologie, elle est unique - "unicum"⁶²¹. Cette notion permet de comprendre qu'une œuvre est irremplaçable et qu'il est nécessaire de traiter les œuvres différemment, même si elles possèdent des caractéristiques stylistiques ou matérielles similaires.

Finalement, la dernière ligne directrice insiste sur l'importance de l'environnement d'une œuvre⁶²². Comme il a été dit précédemment, cet aspect détermine les conditions de conservation d'un objet et permet de prendre en considération la viabilité d'une œuvre au long terme. Pourtant, malgré le fait que Brandi décrive ce critère comme étant primordial, il ne donne aucune norme à suivre. En effet, son point de vue se limite à des considérations philosophiques et philologiques, mettant en avant des critères devant être pris en considération lors des restaurations préventives menées par les institutions.

Progressivement l'importance des traitements change. En effet, il devient nécessaire d'orienter les recherches vers une protection optimale des œuvres d'art confiées aux différentes institutions muséales. Il faut préserver, autant que possible, l'unité potentielle d'origine au lieu d'en créer une contrefaçon.

La *Théorie de la Restauration* peut être considérée comme un pilier des théories modernes sur la conservation du patrimoine. En effet, grâce à sa remise en question de la restauration

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*, p. 82.

⁶²² *Ibid.*

traditionnelle des œuvres, Brandi développe une nouvelle méthode étant plus adaptée aux débats contemporains sur le domaine⁶²³. En effet, il délimite, d'un point de vue intellectuelle, chaque disciplines en leur offrant des bases philosophiques et théoriques les différenciant des loisirs artisanaux de l'époque⁶²⁴.

B. Paul Philippot ou la mondialisation de la conservation du patrimoine

Malgré l'indéniable enthousiasme des spécialistes pour les théories de Brandi, il convient tout de même de préciser que ces dernières n'ont connu un tel succès, que grâce aux traductions de l'historien de l'art Paul Philippot (1925 – 2016)⁶²⁵.

Étant un disciple de Cesare Brandi, il a fréquenté l'ICR avant d'écrire, durant les années 60, de nombreux articles référant à la conservation et à la restauration du patrimoine⁶²⁶. En effet, en 1960 il publie l'article *Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures*⁶²⁷. Bien qu'à première vue ce dernier se focalise sur la formation des restaurateurs, il rend compte de celle des conservateurs et plus précisément de la spécialisation du domaine. Effectivement, grâce à la progressive implication de la science en son sein, la conservation développe les bases nécessaires pour être considérée comme une discipline nécessaire à la sauvegarde du patrimoine⁶²⁸.

*" Les caractéristiques essentielles de la situation nouvelle qui se réalise sous nos yeux se ramènent au développement rapide de deux facteurs fondamentaux : la conscience de la restauration comme problème de la critique historique et esthétique, et l'intervention des sciences dans les aspects techniques du travail de conservation "*⁶²⁹

Suite à cette affirmation, Paul Philippot met en avant trois questions : de quoi se compose un objet ? Quel est le contexte de l'objet ? Et finalement, quel est son histoire ?⁶³⁰ Ces interrogations permettent une étude minutieuse des objets en vue d'une conservation optimale.

⁶²³ F. ROSIER, « La théorie de Cesare Brandi mise en pratique : source et développement et de nouveaux enjeux pour la conservation-restauration de peintures de chevalet » dans N. Gesché-Koning et C. Périer-D'Ieteren, *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, acte de colloque, Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007, Bruxelles, ULB, 2008, p. 182.

⁶²⁴ M. JADZINSKA, « Conference on Cesare Brandi » dans *Cons DistList*, 2007, [<http://cool.conservation-us.org/byform/mailling-lists/cdl/2007/0593.html>], (12/02/2018)

⁶²⁵ N. GESCHE-KONING et C. PERIER-D'ETEREN, *op. cit.*, p. 182.

⁶²⁶ M. TANGUAY, *op. cit.*, p. 85.

⁶²⁷ P. PHILIPPOT, « Réflexions sur le Problème de la Formation des Restaurateurs de Peintures et de Sculptures », *Studies in Conservation*, 1960, 5, p.60.

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ *Ibid.*, p.61.

⁶³⁰ J. H. STONER, M. VERBEECK-BOUTIN, « The Impact of Paul Philippot on the Theory and History of Conservation/Restauration », *ICOM-CC*, s.n., 2017, p. 3.

En effet, il est nécessaire de s'attacher à l'intégrité d'une œuvre, et à son environnement, permettant une compréhension totale de l'ensemble et la mise en avant des conditions nécessaires à une bonne conservation.

En dépit du fait qu'il ait été fortement influencé par les théories de Brandi, les propos de Philippot s'en différencient tout de même. Effectivement, il met davantage en avant le caractère historique des œuvres, sur l'aspect esthétique primant chez Cesare Brandi⁶³¹.

*"L'unique temps légitime de la restauration comme réponse adaptée aux exigences esthétiques et historiques qui lui sont propres donc le présent de la conscience du concerné, l'instant de la réception de l'œuvre d'art comme tel, de sa « reconnaissance ». Tel instant est évidemment historique et reconnaît l'œuvre dans le présent, mais il la reconnaît aussi comme passé. Le respect de cette perception complexe est la condition de l'authenticité de la restauration"*⁶³²

Outre cette différenciation, s'attachant aux critères de sélection définissant le bienfondé d'une restauration, Paul Philippot accentue davantage le fait que les restaurations doivent être visibles dès le départ⁶³³. En effet, comme il a été dit précédemment, Brandi estime que cette opération doit être invisible de loin mais perceptible de près. Paul Philippot, en revanche, appuie la nécessité de représenter les lacunes comme des interprétations critiques et actuelles de l'œuvre⁶³⁴. Ainsi, il s'éloigne définitivement du processus créateur en faveur d'une restauration étant totalement objective et n'induisant pas le spectateur en erreur.

*"La reconstitution, impossible en tant que reprise du processus créateur, reste donc concevable, et même pleinement justifiée, si on la comprend comme acte d'interprétation critique, destiné à rétablir une continuité formelle interrompue, dans la mesure où celle-ci reste latente dans l'œuvre mutilée, et où la reconstitution rend à la structure esthétique la clarté de lecture qu'elle avait perdue"*⁶³⁵

Paul Philippot, bien qu'il soit un suiveur des théories de Brandi, il les dépasse en les interprétant au niveau mondial et sur différents types de supports. En effet, alors que Cesare Brandi s'intéresse à la conservation et à la restauration des "grandes œuvres", Paul Philippot prend en

⁶³¹ Ibid.

⁶³² B. P. TORSELLO (dir.), *Che cos'è il Restauro : Nove Studiosi a Confronto*, Venise, Marsilio, 2005, p. 60.

⁶³³ P. PHILIPPOT, « Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures » dans P. Philippot, et P. C. Périer-d'Ieteren, *op. cit.*, p. 415

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ Ibid.

considération différents types d'objets. Ainsi, il s'intéresse à une pluralité de cultures et de contextes influençant le patrimoine mondial⁶³⁶. Selon ce dernier, il faut développer une méthodologie englobant une multitude de possibilités⁶³⁷. Cette affirmation devient l'un des piliers de l'ICCROM et des formations organisées par cet organisme⁶³⁸.

Par la suite, les propos de Philippot, et le développement d'une conscience critique, servent de base à la création du Comité pour la Conservation de l'ICOM (ICOM-CC). En effet, dès 1967 le Conseil international des musées développe une cellule se spécialisant dans l'évolution et la mondialisation de la discipline⁶³⁹.

"⁶⁴⁰[...] Promouvoir la conservation, l'investigation et l'analyse culturelle et historique d'œuvres significatives, et d'élargir les objectifs de la profession de conservateur [...]"⁶⁴¹

Suite à ces considérations, il convient d'affirmer que Paul Philippot est un produit de son temps. En effet, ce dernier met en avant une progressive division entre les disciplines tout en rattachant la conservation à la restauration. Malgré l'indéniable apports théoriques de ce dernier, ces écrits se limite à des considérations philosophiques et ne s'intéressent aucunement aux conditions de conservation nécessaires pour la bonne préservation des œuvres. En effet, de ce point de vue Philippot rejoint Brandi et sa volonté de définir la discipline en tant que telle et non les composantes de cette dernière.

Par la suite, il est intéressant de constater que son point de vue change en faveur d'une séparation nette et une émancipation totale de la conservation. En effet, en 2010, lors d'une interview, ce dernier dénote la longue évolution des pratiques et la nécessité d'un dialogue entre deux disciplines étant indéniablement complémentaires⁶⁴²

⁶³⁶ J. JOKILEHTO, « Paul Philippot (1925 - 2016) », dans *Nouvelles dans ICCROM*, 2018, [<https://www.iccrom.org/fr/news/paul-philippot-1925-2016>], (15/03/2018).

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ J. H. STONER (et coll.), *The Conservation of Easel Paintings*, Oxon, Routledge, 2012, p. 760.

⁶⁴⁰ *ICOM-CC aims to promote the investigation, analysis and conservation of culturally and historically significant works and to further the goals of the conservation profession*

⁶⁴¹ ICOM-CC, « 50th Anniversary » dans *ICOM-CC*, 2017, [<http://www.icom-cc.org/>], (20/07/2018).

⁶⁴² P. PHILIPPOT, « Finalement c'est une question de conscience... Libre entretien, en forme de postface », *CeROArt*, 2010, 1, p. 2.

8. Les années 60, un tournant scientifique et déontologique marquant la formation des conservateurs :

Bien que les écrits de Cesare Brandi et Paul Philippot s'intéressent aux deux disciplines du point de vue philosophique, ils ne permettent pas une scission claire des domaines. En effet, malgré l'imposition d'un savoir théorique, les experts ne possèdent toujours pas une doctrine claire⁶⁴³. Dès le début des années 60, et grâce aux avancées scientifiques, il devient nécessaire de clarifier ce débat et d'autonomiser deux disciplines en pleine émergence.

Ce désir est au cœur des préoccupations du II^e congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques prenant place du 25 au 31 mai 1964, à Venise⁶⁴⁴. En effet, près de 80 nations, dont la France, l'Italie, ou encore le Mexique et le Pérou, votent la création d'un organisme dédié à la conservation et à la restauration du patrimoine architectural. Malgré l'approbation, datant de 1964, l'ICOMOS n'est officiellement créée qu'en 1965⁶⁴⁵. Outre l'instauration de cet organisme, les nations présentes lors du congrès ratifient près de 16 articles constituant désormais la Charte de Venise⁶⁴⁶.

Il est intéressant de constater que la charte se trouve être le produit, non pas des réflexions ayant été soutenues lors du congrès, mais de considérations imbibant les théories artistiques et muséales de l'époque. En effet, grâce à l'initiative de l'architecte Piero Gazzola (1908 – 1974), différents experts dont Paul Philippot, l'historien de l'art Raymond Lemaire (1921 – 1997) ou encore l'historien de l'architecture Roberto Pane (1897 – 1987) se réunissent trois jours avant le congrès pour créer un texte préparatoire devant être revu lors du sommet vénitien⁶⁴⁷. Les auteurs prennent en considération, les contradictions résidant au sein des différentes doctrines, les multitudes d'opinions régnant tant sur la conservation artistique que sur la restauration⁶⁴⁸.

Comme en témoigne Raymond Lemaire en 1995, les experts se basent sur la charte d'Athènes⁶⁴⁹, et la *Carta del Restauro* imprégnant les pratiques de l'époque⁶⁵⁰. Pourtant, malgré

⁶⁴³ G. G. SIMEONE, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴⁴ F. CHOAY, *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Paris, Seuil, 2009, p. 194.

⁶⁴⁵ P. LEVEAU, « L'évolution du concept de restauration », *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴⁶ ICOMOS, « The Venice Charter (1964 – 1994) 40th Anniversary » dans *Centre de Documentation* dans ICOMOS, 2005, [<https://www.icomos.org/venicecharter2004/indexfr.htm>], (11/03/2018).

⁶⁴⁷ Y. ROBERT et G. G. SIMEONE, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ L. ROUDET, *op. cit.*, 2009, p. 57.

⁶⁵⁰ R. LEMAIRE, « A propos de la Charte de Venise », ICOMOS, s.n., 1995, [www.icomos.org%2Fvenicecharter2004%2Flemaire1995.pdf], (12/04/2018).

leur indéniable influence durant l'Entre-deux-Guerres, les écrits ne s'imposent par sur le devant de la scène après la Seconde Guerre mondiale⁶⁵¹. Ces derniers ne remplissent plus leur rôle, et deviennent quelques peu obsolètes face aux incessants changements des disciplines. En effet, ils ne prennent pas en considération l'évolution des domaines et l'élargissement de la notion de monument s'appliquant désormais à des sites urbains, ruraux et des patrimoines mineurs⁶⁵².

Malgré l'aspect désuet de ces écrits, il convient de préciser qu'ils ont fortement influencé la Charte de Venise. En effet, en dépit de l'élargissement à de nouveaux types de patrimoines, la charte se focalise essentiellement sur le patrimoine architectural. Deuxièmement, elle reprend la structure de la charte d'Athènes et sa volonté d'énoncer des règles devant s'appliquer au niveau mondial⁶⁵³.

Comme il a été dit ci-dessus, la charte s'articule autour de 16 articles divisés en cinq chapitres. En effet, premièrement il y a l'énonciation du concept de monument historique, ensuite la conservation du patrimoine suivi par la restauration, en quatrième place il y a les sites monumentaux archéologiques et finalement la documentation et la publication⁶⁵⁴. En ce qui concerne le chapitre dédié à la conservation du patrimoine, il se compose de cinq articles.

1. La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien.
2. La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.
3. La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle. Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle, toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs seront proscrits.
4. Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.

⁶⁵¹ G. G. SIMEONE, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ F. CHOAY, *op. cit.*

⁶⁵⁴ ICOMOS, « The Venice Charter (1964 – 1994) 40th Anniversary », *op. cit.*

5. Les éléments de sculpture, de peinture ou de décoration qui font partie intégrante du monument ne peuvent en être séparés que lorsque cette mesure est la seule susceptible d'assurer leur conservation.

Fondamentalement, ces considérations font écho aux écrits de Cesare Brandi et à sa volonté de préserver le patrimoine artistique dans son environnement. De plus, il y a la mise en avant des aspects historiques et esthétiques étant primordiaux à la bonne compréhension des œuvres. Ces considérations se retrouvent également dans l'article 9 dédié à la restauration du patrimoine⁶⁵⁵. Il est intéressant de remarquer que l'action de restaurer y est décrite comme devant être exceptionnelle. Ainsi, la Charte se positionne en faveur de la conservation face aux restaurations abusives des décennies précédentes.

En effet, l'ensemble devient un pilier de la formation des restaurateurs se différenciant, progressivement, des conservateurs. Malgré les propos de Raymond Lemaire, mettant en avant un impact sans précédent de la Charte, il convient de préciser que cette dernière connaît un succès modéré au niveau international et surtout, sur la conservation du patrimoine immobilier et pas sur le patrimoine mobilier. Effectivement, bien que l'ensemble s'intéresse quelque peu au patrimoine mobilier, elle se fait par intérêt pour l'architecture servant de base à ces œuvres.

C'est l'inondation de la rivière Arno, le 4 novembre 1966, qui fait entrer la conservation du patrimoine mobilier dans les considérations de l'époque⁶⁵⁶. En effet, outre l'eau s'infiltrant dans les bâtiments de Florence (fig. 52.), la ville doit faire face aux déluges de boue, mais également d'huile provenant des réservoirs ayant été détruits lors de la catastrophe⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Art. 9 de la Charte de Venise : La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.

⁶⁵⁶ J.-P. ODDOS, A.-C. BRANDT, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵⁷ C. HORTON, « Saving the Libraries of Florence », *Wilson Library Bulletin*, 1967, 41, p. 1036.



Fig. 52. David Lees, *Inondation au sein de la galerie de l'Académie de Florence*, 1966. Photographie, s. d., Archives du Getty Images.

Suite à l'importance des dégâts, l'UNESCO, et d'autres organismes internationaux, reconnaissant l'importance patrimoniale de la ville et ne perdent pas de temps à envoyer des renforts sur place. Ces volontaires prennent le nom "d'Ange de la boue", ils s'attachent à extirper les œuvres d'art de leurs prisons environnementales (fig. 53.)⁶⁵⁸. Progressivement, des comités internationaux se forment autour de la question de la conservation du patrimoine⁶⁵⁹. A l'heure d'aujourd'hui, le plus connu se trouve être le Comité Américain pour le Sauvetage de l'Art Italien (CRIA)⁶⁶⁰. Sous la supervision de Jacqueline Kennedy (1929 – 1994), et de l'historien de l'art Millard Meiss (1904 – 1975), l'ensemble se développe en parallèle des actions italiennes pour pallier au mieux aux dégâts causés par la crue florentine⁶⁶¹.

⁶⁵⁸ S. KIRCHGAESSNER, « Florence flood 50 years on : The World felt this city had to be saved », dans *Europe* dans *The Guardian*, 2016, [<https://www.theguardian.com/world/2016/nov/04/florence-flood-50-years-on-the-world-felt-this-city-had-to-be-saved>], (25/04/2017).

⁶⁵⁹ J. DOSMAN, « The Evolution of Conservation and Disaster Planning in the Face of Disaster : Response to the Florence flood of 1966 and to the 2005 flood in New Orleans », *Queen's Journal of Visual and Material Culture*, 2008, 1, p. 1.

⁶⁶⁰ N. MULLER, « Slowing the Clock: Art Conservation at the Art Museum », *Record of the Art Museum. Princeton University*, 2000, 59, p. 8.

⁶⁶¹ SOCIAL NETWORKS AND ARCHIVAL CONTEXT, *Committee to Rescue Italian Art*, 2018, [<http://snaccooperative.org/ark:/99166/w6gn270c>], (25/04/2018).

⁶⁶²*La période succédant aux inondations, témoigne des triomphantes collaborations internationales posant les bases d'une excellente conservation italienne*⁶⁶³



Fig. 53. Auteur Inconnu, *Anges de la boue sauvant le patrimoine florentin*, 1966. Photographie, s. d., Fondation ISEC.

Malgré l'indéniable collaboration internationale, les experts de l'époque prennent conscience des multitudes de techniques existantes. En effet, les moyens d'interventions diffèrent et ralentissent les actions sur le terrain. Ainsi, cette catastrophe sert de catalyseur à une réaction en chaîne. En effet, suite aux événements, les spécialistes s'accordent sur la création de "plans de sauvegarde" reprenant la nécessité de trier les œuvres et de consolider les structures entourant ces dernières⁶⁶⁴. Il est nécessaire de s'intéresser, non pas à la restauration des œuvres, mais à leur conservation préventive⁶⁶⁵. De plus, ils émettent le désir de systématiser l'enseignement et de l'uniformiser au niveau mondial. Suite aux catastrophes florentines et vénitiennes⁶⁶⁶, mais également en réponse aux considérations en résultant, différentes formations sont conçues. En effet, dès 1968 l'IRPA

⁶⁶² Citation de l'historien de l'art américain Donal Cooper: *"The post-flood response stands as a great achievement of international collaboration and laid the foundations for Italian excellence in art conservation"*.

⁶⁶³ S. KIRCHGAESSNER, op. cit.

⁶⁶⁴ J.-P. ODDOS, op. cit., p. 33.

⁶⁶⁵ C. A. BAKER, « The Florence Flood, 1966 : What we Learned », dans *Beyond the Reading Room* dans *University of Michigan Library*, 2016, [<https://www.lib.umich.edu/blogs/beyond-reading-room/florence-flood-1966-what-we-learned>], (25/04/2018).

⁶⁶⁶ Le 4 novembre 1966, Venise est également la victime d'inondations incontrôlées.

fonde un stage pour la spécialisation de la conservation des peintures murales⁶⁶⁷ et l'Institut de Pathologie du Livre crée un séminaire sur la conservation du papier devant être enseigné à Rome⁶⁶⁸.

De plus, l'UNESCO publie l'ouvrage *La Protection du Patrimoine Culturel*⁶⁶⁹. Ce dernier s'attache à analyser les différentes causes de dégradations résultant de l'évolution de notre société contemporaine. En effet, le recueil passe en revue les destructions causées par les insectes xylophages, les conséquences de la pollution, des dégradations climatiques et bien d'autres facteurs causant l'altération des œuvres⁶⁷⁰. Bien évidemment, étant donné les catastrophes caractérisant le patrimoine de l'époque, l'ensemble prend en considération des rapports provenant d'experts comme Paul Coremans⁶⁷¹.

La même année, le groupe américain IIC publie deux articles se référant à la conservation du patrimoine⁶⁷². Premièrement, les experts de cette cellule éditent le *Murray Pease Report* datant de 1963. Ce rapport fait référence aux standards et aux pratiques professionnelles caractérisant le domaine de la conservation⁶⁷³. En effet, le *Murray Pease Report* s'attache à énumérer les différentes éventualités auxquelles un conservateur peut être confronté⁶⁷⁴. Outre ces indications, l'ensemble insiste sur les mesures de protection devant incomber aux spécialistes⁶⁷⁵. En effet, dans un premier temps le rapport fait état de l'attitude à avoir, des relations à développer mais également des responsabilités incombant aux conservateurs⁶⁷⁶. Par la suite, le rapport détaille le travail de l'expert, les démarches à suivre. L'ensemble reprend les raisons nécessitant l'étude d'une œuvre, l'obligation de conduire des études scientifiques, et le besoin de publier les résultats en vue d'instruire la sphère scientifique de l'époque⁶⁷⁷. Finalement, l'article se termine avec un chapitre dédié aux procédures à suivre et aux mesures de sécurité devant être respectées⁶⁷⁸. Effectivement, ce chapitre détaille l'importance des

⁶⁶⁷ P. PHILIPPOT, « La conservation comme problème international et le "Centre de Rome" », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1967, 10, p. 144.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ UNESCO, *Resolutions*, actes de la 15e session de la conférence générale, Paris, 1968, Paris, Firmin-Didot, 1969, p. 139.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁷¹ K. MEYER, *Main basse sur le passé. Pillards et collectionneurs*, Paris, Seuil, 1975, p. 223.

⁶⁷² IIC-AMERICAN GROUP, *The Murray Pease Report. Code of Ethics for Arts Conservators. Articles of Association of IIC*, New York, IIC-American Group, 1968.

⁶⁷³ ID, « The Murray Pease Report », *Studies in Conservation*, 1964, 3, p. 116.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 120.

rayons X, de la radiographie, mais également l'aspect néfaste des vapeurs toxiques ou encore liquides corrosifs qu'il faut surveiller à tout moment. Ainsi, le rapport s'attache à présenter, étape par étape, le travail des experts et les mesures à prendre en cas d'études plus approfondies.

Hormis cet article, l'IIC américain prend l'initiative de publier le *Code éthique dédié aux conservateurs d'œuvres d'art* datant de 1967⁶⁷⁹. A nouveau, l'ensemble se focalise sur le travail de conservateur. Cependant, l'approche est moins concrète dans la mesure où elle analyse les démarches à suivre pour pratiquer éthiquement ce métier⁶⁸⁰. Il est intéressant de constater que ces deux rapports correspondent aux attentes de l'époque. En effet, suite aux écrits de Cesare Brandi, il y a un besoin de définir la tâche des conservateurs et de la différencier de celle des restaurateurs. Il convient cependant de préciser que ces recommandations ne valent que pour les institutions américaines et n'auront aucun impact sur le continent européen.

Progressivement, les collections muséales du monde entier s'agrandissent grâce aux multiples acquisitions caractérisant les années 70⁶⁸¹. Ces dernières permettent une imposition du domaine muséale et l'émergence d'expositions itinérantes⁶⁸². Dès lors, il devient nécessaire d'engager du personnel adéquat. En effet, les musées embauchent des conservateurs s'intéressant aux œuvres et à la possibilité d'améliorer leur traitement⁶⁸³. Pourtant, malgré la mise en évidence de leur importance au sein des institutions, ces derniers ne possèdent pas une législation claire caractérisant leurs tâches. Ainsi, il devient essentiel de définir un code éthique et des standards propre à la bonne préservation du patrimoine.

En 1972, l'UNESCO tente de répondre à cette demande en tenant une conférence à Paris. Suite à ce congrès, l'UNESCO publie la *Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*⁶⁸⁴. Il s'agit d'une synthèse des écrits et demandes formulés depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale⁶⁸⁵. L'ensemble s'intéresse aux dangers multiples dont sont victimes les œuvres d'art. En effet, la conférence dénonce les causes naturelles (pollution, humidité, lumière...) et les destructions volontaires, lors de conflits armés, menaçant la stabilité

⁶⁷⁹ ID, *The Murray Pease Report. Code of Ethics for Arts Conservators*, op cit., p. 63.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ C. L. ROSE, « Conservation of Museum Collections », *Publications and Ressources* dans *The Getty Conservation*, 2018, [http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/14_3/feature1_5.html], (27/01/2018).

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ L. ROUDET, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁸⁴ UNESCO, *Convention concernant la Protection du Patrimoine mondial, culturel et naturel*, Paris, UNESCO, 1972.

⁶⁸⁵ F. CHAINAYE (et coll.), *La convention du patrimoine mondiale. Efforts belges pour la conservation du patrimoine dans le monde*, Paris, UNESCO, 2012, p. 6.

des œuvres. Ces dénonciations mettent en avant un certain optimisme international. Effectivement, l'UNESCO désire clarifier le rôle des conservateurs et décrire, au niveau mondial, les caractéristiques de ce domaine. Ainsi, l'article 5 se focalise sur ces aspects et dicte une ligne de conduite à suivre au niveau mondial⁶⁸⁶ :

Article 5

Afin d'assurer une protection et une conservation aussi efficaces et une mise en valeur aussi active que possible du patrimoine culturel et naturel situé sur leur territoire et dans les conditions appropriées à chaque pays, les Etats parties à la présente Convention s'efforceront dans la mesure du possible :

- D'adopter une politique générale visant à assigner une fonction au patrimoine culturel et naturel dans la vie collective, et à intégrer la protection de ce patrimoine dans les programmes de planification générale ;
- D'instituer sur leur territoire, dans la mesure où ils n'existent pas, un ou plusieurs services de protection, de conservation et de mise en valeur du patrimoine culturel et naturel, dotés d'un personnel approprié, et disposant des moyens lui permettant d'accomplir les tâches qui lui incombent ;
- De développer les études et les recherches scientifiques et techniques et perfectionner les méthodes d'intervention qui permettent à un Etat de faire face aux dangers qui menacent son patrimoine culturel ou naturel ;
- De prendre les mesures juridiques, scientifiques, techniques, administratives et financières adéquates pour l'identification, la protection, la conservation, la mise en valeur et la réanimation de ce patrimoine ; et
- De favoriser la création ou le développement de centres nationaux ou régionaux de formation dans le domaine de la protection, de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine culturel et naturel et d'encourager la recherche scientifique dans ce domaine.

Grâce à la mise en avant de cet article, il est aisé de se rendre compte que le patrimoine devient partie intégrante de la société contemporaine. En effet, l'UNESCO met en avant la nécessité d'intégrer culturellement et économiquement les œuvres. De plus, il y a la mise en évidence du besoin d'engager du personnel s'intéressant, tant au domaine artistique, que scientifique. Ainsi,

⁶⁸⁶ UNESCO, *op. cit.*, p. 3.

l'UNESCO s'attache à mettre en avant les nécessités de l'époque et orienter le domaine de la conservation vers une discipline de plus en plus définie par des normes et son intérêt culturel au sein de notre société.

Outre ces éclaircissements théoriques, le congrès vote la création du Comité intergouvernemental du patrimoine mondial devant s'assurer de la bonne application de la convention⁶⁸⁷. Ce dernier se compose de 15 états parties se partageant 21 sièges⁶⁸⁸. Chaque année, ces derniers doivent se réunir pour discuter de la liste du patrimoine mondial et les biens s'y retrouvant.

L'année suivante, à savoir en 1973, le conservateur du British Museum, William Andrew Oddy (1942 -), met au point un test devant déterminer l'état de conservation et la sûreté des matériaux composant une œuvre et son environnement⁶⁸⁹. Ce test, prenant le nom d'Oddy Test, permet une meilleure compréhension des matériaux et de leur évolution dans différents types d'environnements⁶⁹⁰. Les scientifiques, utilisant cette technique, prennent un échantillon qu'ils mettent en contact avec du plomb, de l'argent ou du cuivre pour voir leur réaction⁶⁹¹. En effet, ils exposent les échantillons à ces métaux et à une humidité relative, et température, fort élevée pour voir les éventuelles dégradations pouvant s'opérer⁶⁹². Ainsi, si le fragment ne présente aucune dégradation, l'objet est considéré comme étant sûr et en bonne condition pour être exposé au public. Il s'agit d'une avancée non négligeable. En effet, alors que les précédents écrits s'intéressent à la formation des experts, William Andrew Oddy se focalise sur l'évolution du domaine et des méthodes d'analyse. Ainsi, la conservation évolue, tant sur le plan déontologique, que sur le plan scientifique.

L'environnement des œuvres devient une thématique incontournable dans les écrits des années 70. En effet, et comme il a été dit précédemment, suite à l'agrandissement des collections et aux développements d'expositions itinérantes, il est nécessaire de contrôler au mieux les caractéristiques environnementales régissant la pérennité des œuvres. Pourtant, malgré cette nécessité, aucun manuel ne reprend les règles de standardisation nécessaire à la bonne préservation des œuvres.

⁶⁸⁷ UNESCO, « Le Comité du patrimoine mondial », dans *Le patrimoine mondial dans l'UNESCO*, 2018, [<https://whc.unesco.org/fr/comite/>], (23/07/2017).

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁸⁹ B. POWELL, *Collection Care : An Illustrated Handbook for the Care and Handling of Cultural Objects*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015, p. 313.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ H. M. SZCZEPANOWSKA, *Conservation of Cultural Heritage : Key Principles and Approaches*, Londres, Routledge, 2013, p. 84.

⁶⁹² *Ibid.*

Ainsi, en 1976, le conservateur américain Ralph H. Lewis publie l'ouvrage *Manual for Museums*⁶⁹³. Rapidement, ce dernier devient un recueil de référence dans le domaine. Il est vite considéré comme une figure de proue grâce à ses lignes directrices permettant une uniformisation des pratiques et ainsi, du domaine. En effet, l'ouvrage détaille le type d'acquisition qu'un musée peut faire, comment les présenter, mais également les éventuelles dégradations dont une œuvre peut souffrir, et finalement comment s'occuper des collections (lumière, humidité, température, air conditionné...) ⁶⁹⁴. Malgré l'indéniable modernité de l'ouvrage, il convient de préciser qu'il s'inspire fortement des écrits de Ned J. Burns datant de 1941⁶⁹⁵. En effet, il en reprend la structure de base tout en modernisant les propos.

Deux ans plus tard, en 1978, le conservateur Garry Thomson (1925 – 2007) publie l'ouvrage *The Museum Environment*⁶⁹⁶. Comme l'ouvrage de Ralph H. Lewis, ce dernier devient une référence dans le domaine de la conservation, et plus précisément de la conservation préventive. En effet, il évoque le besoin grandissant pour une médecine préventive des œuvres et le besoin de les conserver le mieux possible⁶⁹⁷. Garry Thomson y fait des recommandations relatives à l'environnement adéquat pour les œuvres. L'ensemble se divise en six parties analysant : la surface de détérioration des œuvres, l'importance de l'humidité, la pollution de l'air, la lumière, le contrôle de l'humidité et le contrôle de la pollution⁶⁹⁸. Ainsi, il énumère les possibles sources de dégradations et en donne des solutions très détaillées. Cette publication s'inscrit dans l'ère du temps et les considérations environnementales de l'époque. Grâce à sa vulgarisation du vocabulaire scientifique, il arrive à atteindre un public muséal de plus en plus large.

Au cours des années 60 et 70, la profession se définit tant au niveau déontologique et éthique, qu'au niveau scientifique avec la mise en avant de normes devant être respectées au niveau mondial. L'ensemble représente le point de départ des débats qui vont s'imposer au cours des années 80. En effet, il s'agit d'une première tentative de définir le rôle du conservateur comme indépendant de celui du restaurateur. Ainsi, le domaine gagne en importance et en autonomie, il s'émancipe entièrement de la restauration et est considérée comme une discipline à part entière.

⁶⁹³ R. H. LEWIS, *Manuel for Museums*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2005.

⁶⁹⁴ INTERNET ARCHIVE, « Manual for Museums » dans *Internet Archive*, s. d., [https://archive.org/stream/manualformuseums00manu/manualformuseums00manu_djvu.txt], (13/07/2018).

⁶⁹⁵ N. L. CALDARARO, « An Outline of Conservation in Archaeology and Anthropology as Presented through its publications », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1987, 26, p. 91.

⁶⁹⁶ G. THOMSON, *The Museum Environment*, 2e éd., Oxford, Butterworth-Heinemann, 1986.

⁶⁹⁷ G. DE GUICHEN, « Preventive Conservation : A mere fad or for reaching change ? », dans S. Staniforth, *op. cit.*, p. 310.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

9. La conservation curative et préventive ou l'instauration de disciplines spécifiques à l'identité du domaine

Comme nous l'avons démontré tout au long des différents chapitres constituant ce mémoire, la conservation a longtemps été associée à la restauration. En effet, ces deux notions ont évolué parallèlement. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle qu'elle s'est progressivement émancipée de la restauration pour devenir une discipline à part entière. Grâce au développement d'une conscience patrimoniale, lui permettant de s'autonomiser, elle a pu se différencier des simples "maintenances artistiques" ne prenant aucunement en considération l'importance patrimoniale de l'œuvre⁶⁹⁹.

Comme l'affirme la conservatrice Miriam Clavir (1948 -), l'émancipation du domaine se base sur deux principes étant ; la primauté de l'intégrité physique de l'œuvre et l'émergence du point de vue scientifique, s'opposant à l'empirisme dicté jusqu'alors⁷⁰⁰. Ainsi, la préservation de l'œuvre gagne en importance et va à l'encontre des modifications illusionnistes régnant jusqu'au début du XX^e siècle.

"⁷⁰¹A l'origine de l'éthique de la conservation⁷⁰² se trouve le précepte : tu ne changeras point la nature de l'objet"⁷⁰³

Cette citation de l'archéologue Suzanne Keene, datant de 1994, témoigne d'une maxime caractérisant le début des années 1900. Progressivement, les chercheurs tentent de préserver les valeurs propres à l'œuvre et d'en empêcher la dégradation⁷⁰⁴. Cette omniprésence de la science, ne fait qu'augmenter au cours des décennies et devient un élément constitutif de l'identité même de la conservation au cours du XX^e siècle⁷⁰⁵.

Suite à la Seconde Guerre mondiale, les différentes nations se focalisent sur la préservation du patrimoine, tant au niveau mondial, qu'international. De ces initiatives sont nées différentes

⁶⁹⁹ R. MAY, « Patrimoine et conservation-restauration », *Les dilemmes de la restauration*, 2009, 4, p. 3.

⁷⁰⁰ M. CLAVIR, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁰¹ "At the foundation of the conservation ethics lies the precept : thou shalt not change the nature of the object"

⁷⁰² Il est nécessaire de prendre en considération que le terme "conservation", en anglais, vaut pour notre notion de conservation, mais également de restauration. Ainsi, lorsque nous sommes confrontés à ce terme, il faut savoir prendre du recul et le repositionner dans son contexte historique et géographique.

⁷⁰³ S. KEENE, « Objects as Systems: A New Challenge for Conservation », dans A. Oddy, *Restoration: Is it Acceptable? Occasional Paper*, Londres, British Museum, 1994, p. 19.

⁷⁰⁴ M. CLAVIR, *op. cit.*

⁷⁰⁵ Se référer aux chapitres précédents

cellules comme l'UNESCO, l'IRPA, ou encore l'ICOM, tentant d'établir des lignes directrices devant guider les experts de l'époque. Ainsi, la conservation accède au rang de discipline et devient le sujet principal des différentes chartes et recueils caractérisant les années 60 et 70. En outre, il est intéressant de constater que, grâce à cette prolifération de publications, un intérêt pour l'histoire du domaine émerge progressivement. En effet, en 1969 l'historien de l'art Heinz Althöfer (1925 – 2018) coordonne la création d'un groupe rattaché à l'ICOM-CC, à savoir le *Theory and History of Conservation Group*⁷⁰⁶. Bien évidemment, l'ensemble se base sur les ouvrages de l'époque, comme le *Murray Pease Report*, pour dégager les fondements dictant les théories de l'époque. Cependant, ce groupe d'étude va plus loin en s'intéressant à l'histoire du domaine et son évolution culminant, supposément, dans les années 60. En effet, le but premier de ce comité est de promouvoir la recherche et la théorisation du domaine⁷⁰⁷.

Malgré la multitude de publications tentant de clarifier la discipline, son émancipation se fait lentement. En effet, étant donné que la conservation a toujours été analysée sous le spectre de la restauration, il faut du temps pour reconnaître son importance et sa légitimité au sein du monde muséal. En 1977, George Stout affirme que la conservation n'en est qu'au stade de "squelette"⁷⁰⁸. Malgré l'imposition d'organismes internationaux et de formations se spécialisant dans le domaine, la conservation ne possède pas une identité propre. Effectivement, cette dernière en est au stade d'ébauche et ne prend pas en considération les subtilités caractérisant la discipline.

⁷⁰⁹"La forme du corps, du savoir qu'est celui de la conservation... est dure, disgracieuse et mal nourrie. A ceux qui regardent de près la forme, doit apparaître un squelette oscillant. Les muscles et les tendons doivent encore se former"⁷¹⁰

Il est intéressant de constater qu'à la même époque, à savoir au début des années 80, les musées français mettent en place une politique de rénovation et de modernisation correspondant aux attentes culturelles de l'époque⁷¹¹. En effet, suite à l'augmentation d'exposition itinérantes et

⁷⁰⁶ R. MARIJNISSEN, « Historical Overview to the Present Day: Some Thoughts Concerning Half a Century's Development of Conservation History as a Discipline », *CeROArt*, 2015, H.S., p. 3.

⁷⁰⁷ ICOM-CC, « Theory and History of Conservation », dans *Working Groups* dans ICOM-CC, 2018, [<http://www.icom-cc.org/41/working-groups/theory-and-history-of-conservation/>], (15/06/2018).

⁷⁰⁸ M. B. COHN, « George Stout's Legacy », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1978, 18, p. 8.

⁷⁰⁹ *The shape of the body of knowledge that is conservation ... is rough, ungainly, and undernourished. To those who look closely the shape must seem little more than a wobbly skeleton. Muscle and sinew have yet to grow.*

⁷¹⁰ Citation de G. Stout tirée de M. B. Cohn, *op. cit.*

⁷¹¹ R. MAY, « Regard sur la conservation préventive dans les musées de France », *Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 2011, 138, p. 6.

blockbuster, les musées sont dans l'obligation de s'adapter à des contraintes nouvelles⁷¹². Ces dernières permettent à la conservation de s'immiscer au centre des préoccupations muséales de l'époque. Effectivement, elle est analysée sous un angle nouveau dynamisant l'ensemble. Progressivement, les experts s'intéressent à de nouvelles problématiques, comme la poussière ou encore les vibrations résultant de la multitude de touristes visitant les hauts lieux patrimoniaux⁷¹³.

En 1984, l'ICOM-CC publie un document intitulé *The Conservator-Restorer : a Definition of the Profession*⁷¹⁴. L'ensemble est actuellement connu sous l'appellation Charte de Copenhague. Cette dernière s'impose comme une réponse aux propos de George Stout et le point de départ des débats s'imposant tout au long des années 80. En effet, il s'agit d'une tentative à définir le rôle du conservateur comme indépendant de celui du restaurateur. Ainsi, le domaine gagne en importance et en autonomie. Effectivement, le document reconnaît l'importance de la formation et le manque de réglementation⁷¹⁵. Pour contrer cette insuffisance, l'ICOM-CC s'attache à expliciter le rôle du conservateur, sa place au sein du monde muséal, la distinction devant s'opérer entre ce métier et les autres professions institutionnelles, et l'indéniable nécessité d'établir une formation internationale basée sur une interdisciplinarité des domaines⁷¹⁶.

Grâce à cette publication et aux nombreuses autres, dont celle de Garry Thomson clarifiant la conservation préventive et le rôle des experts, il devient aisé de définir le domaine et de le séparer définitivement de la restauration artistique. En effet, progressivement les théoriciens de l'époque se penchent sur la discipline et les législatures en découlant.

Depuis plus de 20 ans, le domaine de la conservation du patrimoine s'est divisé en deux sections bien distinctes⁷¹⁷. En effet, après avoir défini la conservation, il a été nécessaire d'en établir l'étendue et distinguer les différentes branches du domaine. Ainsi, il existe la conservation curative et la conservation préventive⁷¹⁸. Bien que ces deux notions semblent similaires au premier abord, elles se distinguent de par leur champ d'expertise. Effectivement, alors que la

⁷¹² P. PHILIPPOT, « La conservation des œuvres d'art, problème de politique culturelle », *Annales d'histoire de l'art et archéologie de l'ULB*, 1985, 7, p. 12.

⁷¹³ R. MAY, *op. cit.*, p.6

⁷¹⁴ ICOM-CC, « The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession », dans *Definition of profession 1984* dans ICOM-CC, s. d., [<http://www.icom-cc.org/47/about/definition-of-profession-1984/#.W1dKvdIzbrC>], (15/02/2018).

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ G. DE GUICHEN, « Preventive Conservation : A mere fad or for reaching change ? », dans S. Staniforth, *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013, p. 312.

⁷¹⁸ *Ibid.*

conservation curative s'attache à étudier et protéger les objets victime d'un agent actif comme la pollution ou les insectes, la conservation préventive vise en amont en protégeant les œuvres des potentielles destructions naturelles ou humaines. La différence réside donc dans la nature des traitements, d'un côté les experts s'attèlent à ralentir ou éradiquer les sources de dégradation, de l'autre ils empêchent ces sources d'atteindre l'œuvre.

Cette clarification permet l'instauration de multiples formations se spécialisant dans la conservation du patrimoine. En effet, la Cambre inaugure, en 1980, une section dédiée à la conservation et la restauration des œuvres d'art⁷¹⁹, l'école supérieure d'Anvers en fait de même en 1988⁷²⁰. Outre la création de ces départements, il est nécessaire de citer la mise en place de l'Association Professionnelle de Conservateurs-Restaurateurs d'Œuvres d'Art⁷²¹ datant de 1991⁷²². Cette dernière rassemble de nombreux spécialistes pouvant discuter de l'évolution des domaines. Deux ans plus tard, en 1993, l'E.C.CO⁷²³ publie un code éthique se retrouvant dans *E.C.C.O Professional Guidelines*⁷²⁴. Dans ce dernier on retrouve une définition claire et précise du rôle joué par le conservateur-restaurateur, mais également une liste succincte des différents domaines d'expertise incombant à sa tâche⁷²⁵. En effet, l'APROA-BRK y définit l'examen diagnostique, la conservation préventive, la conservation curative et la restauration⁷²⁶. Finalement, le recueil termine avec une reprise du code éthique caractérisant le travail des experts. La publication de l'E.C.C.O, sert incontestablement de référence à l'APROA-BRK l'utilisant comme base éthique.

A nouveau, la prolifération d'ouvrages a sans doute influencé l'ouverture de département scientifiques consacrés à cette discipline. En effet, en 1999, le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France voit le jour⁷²⁷. Ce dernier se caractérise par la fusion du Laboratoire des Musées de France et du Service de restauration des Musées de France⁷²⁸.

⁷¹⁹ ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES ARTS VISUELS DE LA CAMBRE, « Aux Origines », dans *Histoire de l'école* dans *La Cambre*, s. d., [<http://www.lacambre.be/fr/informations/histoire-de-l-ecole>], (02/07/2018).

⁷²⁰ ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVATEURS-RESTAURATEURS D'ŒUVRES D'ART, « Historique », dans *l'Association* dans *APROA-BRK*, 2013, [<http://www.aproa-brk.org/fr/de-vereniging-3/geschiedenis-2>], (15/06/2018).

⁷²¹ APROA-BRK.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ European Confederation of Conservators-Restorers se rattachant à l'Association Professionnelle de Conservateurs-Restaurateurs d'œuvres d'art.

⁷²⁴ E.C.C.O, *Professional Guidelines*, Bruxelles, E.C.C.O, 1993.

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ E.C.C.O, « E.C.C.O Accomplishments' and Projects », dans *Activities*, 2018, [<http://www.ecco-eu.org/activities/>], (13/07/2018).

⁷²⁷ C2RMF, *op. cit.*

⁷²⁸ *Ibid.*

L'ensemble témoigne des avancées scientifiques des décennies précédentes. En effet, cette fusion s'impose comme une volonté d'uniformiser les démarches et de mettre, en outre, en avant la conservation préventive comme une discipline nécessaire à la bonne préservation du patrimoine artistique⁷²⁹. La même année, à savoir en 1999, l'Institut du Patrimoine Wallon voit le jour en Belgique⁷³⁰. Cette dernière se caractérise par une volonté de valoriser le patrimoine immobilier et monumental, éduquer sur les métiers du Patrimoine et sensibiliser les populations à ce type d'œuvres.

Il est intéressant de constater qu'à la même époque, l'Institut Royal du Patrimoine Artistique inaugure un nouveau département dédié à la conservation préventive. Bien qu'il y ait déjà eu la création d'autres départements se focalisant sur la conservation-restauration de différents matériaux, cette nouvelle branche accentue la nécessité d'étudier les œuvres sous un nouveau regard, un point de vue novateur.

C'est en 2008, lors de la 15^e conférence triennale de l'ICOM-CC, prenant place à New Delhi, qu'une publication revient sur les différentes notions. En effet elle reconnaît que depuis la publication du *Code éthique*, datant de 1967 ou encore celle de l'APROA-BRK, de 1993, le domaine de la conservation a connu un développement sans précédent avec une prolifération au niveau terminologique⁷³¹. Ainsi, le document *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, évoque les différentes notions en leur donnant une définition claire. Il faut attendre le XXI^e siècle pour obtenir des clarifications sur une discipline s'émancipant dès le début du siècle précédent.

- **Conservation-restauration** : L'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif la sauvegarde du patrimoine culturel matériel, tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures. La conservation-restauration comprend la conservation préventive, la conservation curative et la restauration. Toutes ces mesures et actions doivent respecter la signification et les propriétés physiques des biens culturels.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ WALLEX, « Arrêté du Gouvernement wallon définissant les règles relatives aux délégations accordées aux fonctionnaires dirigeants de l'Institut du Patrimoine wallon (IPW) », dans *Le droit en Wallonie*, 1999, [<https://wallex.wallonie.be/index.php?mod=voirdoc&script=wallex2&PAGEDYN=indexBelgiqueLex.html&MBID=1999027486>], (12/07/2018).

⁷³¹ ICOM-CC, *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, New Delhi, ICOM-CC, 2008.

- **Conservation curative** : L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque l'existence même des biens est menacée, à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou la vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens.
- **Conservation préventive** : L'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir. Elles s'inscrivent dans le contexte ou L'environnement d'un bien culturel, mais plus souvent dans ceux d'un ensemble de biens, quels que soient leur ancienneté et leur état. Ces mesures et actions sont indirectes-elles n'interfèrent pas avec les matériaux et structure des biens. Elles ne modifient pas leur apparence.

Conclusion

Suite à cette étude, il nous semble évident que le XX^e siècle constitue un tournant dans la valorisation de cette discipline.

Malgré le fait que Roger Marijnissen attribue le début de la discipline à la Révolution Industrielle, nous sommes dans l'obligation de nous opposer à cette datation. Cette prise de position s'appuie sur une simple constatation, bien qu'une conscience patrimoniale se développe au cours des siècles précédents, ce n'est pas pour autant que nous pouvons parler de conservation du patrimoine ! Les deux notions sont fondamentalement différentes et témoignent d'objectifs bien distincts. Le fait même que l'intérêt culturel se traduise en une conscience patrimoniale prouve l'importance des vestiges mobiliers et immobiliers, mais ce n'est pas pour autant que les instances de l'époque savent comment s'occuper de ces objets ni en ont les moyens. Suite aux multiples fouilles caractérisant le XVIII^e siècle, les musées se retrouvent face à une multitude de vestiges se dégradant de manière incontrôlée. L'urgence de la situation mène à un questionnement des valeurs muséales de l'époque, comment empêcher ces dégradations ?

Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que des laboratoires voient le jour. Ces derniers s'intéressent aux multiples causes de dégradations pouvant affecter les objets. Grâce à ces derniers, la conservation du patrimoine quitte la sphère empirique pour gagner des valeurs scientifiques. Cependant, malgré la création d'ateliers étudiant les œuvres de près, ce n'est pas pour autant que la conservation du patrimoine mobilier se développe comme une discipline à part entière. En effet, ayant été associée à la restauration depuis la nuit des temps, les experts reconnaissent la nécessité de préserver les œuvres au lieu de les restaurer, mais n'y voit pas les prémices d'une « nouvelle » discipline.

La conservation du patrimoine s'émancipe au fur et à mesure des décennies et des événements en résultant. L'un des premiers jalons chronologiques se trouve être la Première Guerre Mondiale. Durant les conflits, les différents pays concernés se rendent compte de l'importance du patrimoine, il s'agit d'un élément caractérisant l'identité propre d'une nation et nécessitant donc une protection adéquate. Cette prise de conscience mène à l'instauration d'organismes patrimoniaux comme le Kunstschutz allemand. Ce dernier s'impose comme une figure de proue de l'époque. Sa propagande culturelle, mène à une réponse adverse et à la mise en place de solution concrète face aux destructions extensives de l'époque.

Pourtant, ces mesures se révèlent insatisfaisantes. En effet, elles sont mises en place bien trop tard et ne font pas forcément le poids face aux nouvelles technologies militaires de l'époque. L'Entre-deux-guerres se retrouve face aux conséquences des conflits. Cette période symbolise

un renouveau, tant européen, que patrimonial. Il s'agit d'une époque pleine de promesse. En effet, la Société des Nations crée différents organes culturels comme le CICI ou l'OIM. Ces derniers permettent une évolution du domaine dans la mesure où ils développent des revues, comme le *Mouseion*, et organisent des colloques dédiés à l'amélioration des techniques scientifiques. Il nous semble évident que ce rayonnement culturel a vraisemblablement influencé l'émergence d'institutions comme l'Institut Centrale de Restauration de Rome ou encore le laboratoire du Fogg Art Museum et du British Museum. La conservation du patrimoine mobilier rentre bel et bien dans une nouvelle ère, cette dernière est dictée par les apports scientifiques et techniques et non plus les savoirs artisanaux de l'époque. Effectivement, l'Entre-deux-guerres pose les bases pour l'émergence d'une discipline autonome et fondée sur des apports rationnels et méthodiques.

Malheureusement, les apports cessent lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate. A nouveau, les nations européennes se retrouvent face à un patrimoine mobilier devant être sauvé des bombardements ennemis. A l'inverse de la Grande Guerre, dans la majorité des cas les institutions prennent l'initiative de cacher ou déplacer les œuvres avant le début des conflits. Cependant, même si ces mesures se trouvent être majoritairement efficaces, les nations doivent faire face au Kunstschutz allemand voulant spolier ou détruire les œuvres. Le patrimoine mobilier est dès lors considéré comme un otage et une victime des conflits armés.

La fin des hostilités mène à d'intéressantes découvertes. En effet, les experts britanniques arrivent à la conclusion que les dépôts temporaires témoignent de meilleures conditions environnementales que les salles de musées de l'époque. Cette constatation mène à d'importants changements muséographiques et à l'établissement de normes plus strictes. En outre, suite à l'expansion muséale caractérisant l'après-guerre, les Nations-Unies prennent la décision de créer différentes cellules s'intéressant au patrimoine au niveau mondial. Ainsi, l'UNESCO voit le jour et crée à son tour l'ICOM. La création de ces organismes témoigne d'une volonté d'uniformisation des techniques et d'une nécessité de définir le domaine par des valeurs éthiques et déontologiques.

C'est dans cette mouvance que Cesare Brandi publie sa *Théorie de la Restauration*. Comme il a été dit précédemment, cet ouvrage s'impose comme un jalon de la discipline. Bien qu'il n'explicite pas en détail les limites du domaine, il sépare tout de même la restauration de ce qu'il appelle la restauration préventive. Effectivement, il reconnaît que les restaurations ne sont pas une obligation et qu'il est nécessaire de préserver autant que possible l'état d'origine des œuvres. Cesare Brandi est un pionnier, il ne fait aucun doute que ses écrits ont influencé les recherches des décennies suivantes et même de nos jours.

Dès les années 60 les chercheurs se penchent, non pas sur l'émergence du domaine, mais sur l'application d'un cadre restreint et autonome. Ces mesures mènent à une constatation, le domaine existe bel et bien mais il doit être définitivement séparé de la restauration. Effectivement, il est nécessaire d'en dégager les traits éthiques et déontologiques en vue d'appuyer la conservation du patrimoine mobilier comme une discipline méritant une reconnaissance professionnelle.

Ces considérations sont menées à leur paroxysme au cours des années 80. En effet, à cette époque les chercheurs établissent des lois, codes ou encore des chartes authentifiant la discipline comme un domaine d'étude à part entière. De plus, ces propos vont jusqu'à reconnaître la nécessité de séparer la conservation préventive de la conservation curative. L'ensemble possède donc des bases assez solides que pour s'étendre et développer des domaines d'étude spécifique.

Malgré les innombrables sources analysant cette thématique, nous nous sommes retrouvée limitée par les domaines d'étude. En effet, les auteurs se sont restreints à développer un pays en particulier, une décennie ou une notion spécifique. Ainsi, cette étude nous a permis de souligner l'importance du XX^e siècle, en générale, et d'en dégager les éléments essentiels à la constitution du domaine. Il ne s'agit pas d'un siècle comme un autre mais d'une période servant de catalyseur à la conservation du patrimoine mobilier. A travers les décennies et l'enchaînement d'événements, elle gagne ses lettres de noblesse et se détache entièrement de la restauration d'œuvres pour devenir une discipline scientifique à part entière.

Malgré le fait que notre étude s'arrête en 2008, il convient de préciser que l'évolution de la conservation du patrimoine mobilier ne s'arrête pas là. Effectivement, à l'heure actuelle il s'agit d'un domaine d'étude s'implantant sur le devant de la scène scientifique. En effet, que ce soit en Belgique avec le projet Re-Org ou en Italie avec l'enchaînement de tremblements de terre, il s'agit d'un domaine indispensable à la bonne préservation des œuvres.

Toutefois, cette omniprésence ne veut pas pour autant dire que la discipline possède des valeurs éternellement définies. En effet, l'ensemble dépend fortement des découvertes scientifiques de l'époque. Ainsi, le domaine est en perpétuelle évolution, il est impossible de limiter l'émergence du domaine au siècle précédent. En effet, la conservation du patrimoine mobilier nécessiterait, d'ici quelques années, une étude historique pour comprendre son évolution au cours du XXI^e siècle.

Bibliographie

A. Ouvrages et revues

ANDRIESEN J. H. J., *La Première Guerre Mondiale*, trad. du néerlandais par B. Châtel, Lisse, Rebo International, 2002.

ARBOIS J., *Histoires insolites de la Grande Guerre*, Paris, City Edition, 2013.

AUDOIN-ROUZEAU S. et PROCHASSON C., *Sortir de la Grande Guerre - le monde et l'après 1918*, Paris, Tallandier, 2008.

AUDUC A., *Quand les monuments construisaient la Nation. Le Service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 2008.

AUGUSTI S., « Les méthodes d'analyse appliquées aux œuvres d'art et aux antiquités », *Studies in Conservation*, 1961, 6, p. 19 – 25.

BARBET A., *Les cités enfouies du Vésuve. Pompéi, Herculaneum, Stabies et d'autres lieux*, Paris, Fayard, 1999.

BASILE G., *Cesare Brandi's Thought from Theory to Practice*, Saonara, Il Patro, 2008.

BEAUPRE N., *Les grandes guerres (1914 – 1945)*, Paris, Belin Editeur, 2012.

BECKER J.-J., *1917 en Europe: l'année impossible*, Bruxelles, Complexe, 1997.

BECKER J.-J., KRUMEICH G., *La grande guerre, une histoire franco-allemande*, Paris, Tallandier, 2008.

BERGER F. et FERRAGU G., *Le XX^e siècle. 1914 – 2001*, 3^e éd., Paris, Hachette, 2016.

BERTINET A., « Évacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940 », *Cahier du Labex*, 2015, 2, p. 1 – 6.

BIDAUD C., « Des expérimentations légitimées par le traumatisme : Paul Léon à Saint-Rémi de Reims », *In Situ. Revue du Patrimoine*, 2014, 23, p. 1 - 18.

BISCHOF G., *Relations. Austria and the United States in the Twentieth Century*, Innsbruck, Studien Verlag, 2014.

BLANCKAERT C. (et coll.), *Le musée de l'homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Musée d'Histoire Naturelle, 2015.

BOLSENS C., *Evolution de la restauration à l'Institut du Patrimoine Artistique (IRPA-KIK)*, mémoire de licence présenté à l'UCL, Faculté de philosophie, arts et lettres, (A. Dubois, promotrice), 2014.

BONIFACE X. et HEUCLIN J., *Diocèses en guerre (1914 - 1918). L'église déchirée entre Gott mis uns et le Dieu des armées*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

BOUTET M. et NIVET P., *La Bataille de la Somme. L'hécatombe oubliée 1er juillet – 18 novembre 1916*, Paris, Tallandier, 2016.

BOYCE R. et MAIOLO J. A., *The Origins of World War Two. The Debate Continues*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2003.

BRANDI C., *Théorie de la Restauration*, trad. de l'italien par C. Déroche, Paris, Editions du Patrimoine, 2000.

BREY I. D., *The Venus Fixers: The Remarkable Story of the Allied Monuments Officers who Saved Italy's Art during World War II*, New York, Farrar Staus and Giroux, 2010.

BROMELLE N. S., « Russel and Abney Report on the Action of Light on Water Colours », *Studies in Conservation*, 1964, 4, p. 140 – 152.

BULLOCK N. et VERPOEST L., *Living with History. 1914 - 1964*, Louvain, Presse universitaire, 2011.

CALDARARO N. L., « An Outline History of Conservation in Archaeology and Anthropology as Presented Through its Publications », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1987, 26, p. 85 – 104.

CAPLE C., *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*, Londres, Routledge, 2000.

CARBALLES J. A., WELLS A. D., *Traces, empreintes, monuments, quels lieux pour quelles mémoires ? De 1989 à nos jours*, Limoges, Espaces Humains, 2014.

CAUSARANO P., *Le XX^e siècle des guerres*, Paris, Editions de l'Atelier, 2004.

CHAINAYE F. (et coll.), *La convention du patrimoine mondiale. Efforts belges pour la conservation du patrimoine dans le monde*, Paris, UNESCO, 2012.

CHAVE I., « Aux sources de l'institution internationale de la conservation-restauration du patrimoine culturel : réseaux, normes et systèmes de valeur de l'entre-deux-guerres », *In Situ*, 2017, 32, p. 1- 4.

CHOAY F., *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Paris, Seuil, 2009.

CLAES M.-C., TIXHON A., *Namur à l'heure allemand 1914 – 1918. La vie quotidienne des Namurois sous l'occupation*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2010, p. 142.

CLAVIR M., « The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation », *Studies in Conservation*, 1998, 43, p. 1 – 8.

COCHET F., *La Grande Guerre. Fin du monde, début d'un siècle*, Paris, Perrin, 2013.

COHN M. B., « George Stout's Legacy », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1978, 18, p. 8 – 9.

COMMITTEE ON THE PROTECTION OF MONUMENTS, *Notes on Safeguarding and Conserving Cultural Material in the Field*, Harvard, American Defense, 1943.

CONNOLLY J., DEBRUYNE E. (et coll.), *En territoire ennemi. Expériences d'occupation, transferts, héritages (1914 - 1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires Septentrion, 2018.

CONTI A., *History of the Conservation and Restauration of Works of Art*, Oxford, Elsevier, 2007.

CORCY M.-S., « L'évolution des techniques photographiques de prise de vue (1839 - 1920). Mise en évidence d'un système sociotechnique », *Documents pour l'histoire des techniques*, 2009, 17, p. 57 – 68.

COREMANS P. (et coll.), *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre : l'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Bruxelles, Laboratoire Central des Musées de Belgique, 1946.

COSTA S. et PIZZO M., *Les musées blessés. Photographies historiques et perception du patrimoine*, Grenoble, Uga, 2014.

DEHM C., *Les métiers du patrimoine*, Bruxelles, Mardaga, 2012.

DE RUYT C., LECOCQ I., LEFFTZ M. et PIAVAUX M., *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008.

DE VISSCHER C., « La protection internationale des patrimoines artistiques et historiques nationaux », *Mouseion*, 1936, 33, p. 177 – 186.

DEUVE J., *Histoire secrète des stratagèmes de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

DIEST P., « Les places de Dunkerque, Lille et Maubeuge, et l'invasion de 1914. Impréparations, improvisations et conséquences », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2014, 254, p. 95 – 108.

DOSMAN J., « The Evolution of Conservation and Disaster Planning in the Face of Disaster : Response to the Florence flood of 1966 and to the 2005 flood in New Orleans », *Queen's Journal of Visual and Material Culture*, 2008, 1, p. 1 – 17.

DUMOULIN M., GERARD E. (et coll.), *Nouvelle Histoire de la Belgique. 1905 - 1950*, vol. 2, Bruxelles, Complexe, 2005.

E.C.C.O, *Professional Guidelines*, Bruxelles, E.C.C.O, 1993.

EDSEL R. M., *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazi's*, New York, W. W. Norton & Company, 2014.

FALSER M. S., LIPP W. (et coll.), *Conservation and Preservation. Interactions Between Theory and Practice. In Memoriam Aloïs Riegl (1858 – 1905)*, Florence, Polistampa, 2010.

FLECKNER U. et GAEHTGENS T. (et coll.), *De Grünewald à Menzel : l'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, Paris, Maison des Sciences et de l'Homme, 2003.

FOUNDOKIDIS E., « L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre », *Mouseion*, 1936, 35, p. 187 – 201.

GARNERO S., « La doctrine de la restauration en France entre les deux guerres : quelques considérations sur la mise à jour de la discipline », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 2007, 13, p. 123 - 136.

GEORGE C., *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

GEORGESCU PAQUIN A., *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014.

GESCHE-KONING N. et PERIER D'ETEREN C., *Cesare Brandi (1906 – 1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, acte de colloque, Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007, Bruxelles, ULB, 2008.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, Getty Publications, 2004.

GILBERG M., « Friedrich Rathgen. The Father of Modern Archeological Conservation », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1987, 26, p. 105 - 120.

GILBERG M., « Alfred Lucas : Egypt's Sherlock Holmes », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1997, 36, p. 31 – 48.

GOB A., *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007.

GOB A. et DROUGUET N., *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd, Paris, Armand Colin, 2010.

GROTH H., « Technological Mediations and the Public Sphere: Roger Fenton's Crimea Exhibition and "the Charge of the Light Brigade" », *Victorian Literature and Culture*, 2002, 30, p. 553 – 570.

HORTON C., « Saving the Libraries of Florence », *Wilson Library Bulletin*, 1967, 41, p. 1035 – 1043.

HUMBERT J.-M., PANTAZZI M. et ZIEGLER C., *Egyptomania. L'Egypte dans l'art occidental 1730 – 1930*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris, 20 janvier - 18 avril 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

HUMBERT J.-M., *Bonaparte et l'Egypte. Feu et lumière*, Paris, Hazan, 2008.

ICOM-CC, *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, New Delhi, ICOM-CC, 2008.

IIC-AMERICAN GROUP, « The Murray Pease Report », *Studies in Conservation*, 1964, 3, p. 116 – 121.

IIC-AMERICAN GROUP, *The Murray Pease Report. Code of Ethics for Arts Conservators. Articles of Association of IIC*, New York, IIC-American Group, 1968.

INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPERATION INTELLECTUELLE, *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1939.

INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Suisse, Société des Nations, 1934.

IVERSEN M., *Alois Riegl. Art History and Theory*, Cambridge, MIT Press, 1993.

JARRIGE F., « L'histoire de la pollution. Démesure et politique industrielle », *La revue des livres*, 2011, 2, p. 1 – 4.

JÖEKALDA K. et KODRES K., *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, Tallinn, Estonian Society of Art Historians and Curators, 2014.

JOKILEHTO J., *A History of Architectural Conservation*, Londres, Routledge, 2012.

KASPI A., SCHOR R. et PIETRI N., *La Deuxième Guerre mondiale : une chronologie commentée*, Bruxelles, Complexe, 1995.

KEEGAN J., CERVESI P.-O. et BOURGUILLEAU A., *La Première Guerre mondiale*, Paris, Perrin, 2003.

KOTT C., « Histoire d'art et propagande pendant la Première Guerre mondiale. L'exemple des historiens d'art allemands en France et en Belgique », *Revue germanique*, 2000, s. n., p. 201 – 221.

KOTT C., *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupée. 1914 - 1918*, Bruxelles, Comparatisme et Société, 2006.

KOTT C., « D'une guerre mondiale à une autre : le patrimoine artistique belge en destruction et conservation », *Bulletin de la Commission Royale des monuments et sites*, 2013, 25, p. 75 – 99.

KOTT C. et SAVOY B., *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Köln, Böhlau Verlag, 2016.

LAMBERT S., « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, 9, p. 1 – 23.

LA NAOUR J. Y., *La Grande Guerre*, s. l., Paris, Larousse, 2013.

LAVALLEYE J., « Hommage à Paul Coremans (1908 - 1965) », *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 1965, s. n., p. 8 – 19.

LE FUR Y., DORMAELS M. et BERNIER L., *La patrimonialisation de l'urbain*, Québec, Puq, 2012.

LEON P., « La restauration des monuments en France », *La Conservation des monuments d'art et d'histoire*, 1933, s. n., p. 53 - 61.

LEVEAU P., « L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècles », *Ethique et Humeur*, 2008, 25, p. 3 – 11.

LEVEAU P., « Problèmes historiographiques de la conservation-restauration de biens culturels », *Ethique et Humeur*, 2008, 26, p. 3 – 18.

LEVEAU P., « Le souvenir de la Grande Guerre dans les réseaux de conservation de l'Entre-Deux-Guerres. Une préhistoire du Bouclier bleu », *In Situ*, 2014, 23, p. 1 – 20.

LEVEAU P., « L'enquête sur la formation des restaurateurs dans l'Entre-deux-guerre : transformation d'un métier et reconnaissance d'une profession », *CeROArt*, 2014, 9, p. 2 – 11.

LEWIS R. H., *Manuel for Museums*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2005.

LOURDES A., *Rapport mondial sur la culture, 2000 : diversité culturelle, conflit et pluralisme*, Paris, Unesco Publishing, 2000.

LUCIANI A., *Historical Climates and Conservation Environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage buildings*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Milan, département d'architecture et études urbaines (A. Grimoldi, promoteur), 2013.

LYON G., *Souvenirs de la guerre du recteur Georges Lyon (1914 – 1918)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

MANFRED BOCK H. et KREBS G., *Echanges culturels et relations diplomatiques. Présences françaises à Berlin au temps de la République de Weimar*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

MAINGON C., *L'âge critique des salons ; 1914 - 1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Université Rouen Havre, 2014.

MAINGON C., « L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'exposition d'œuvres d'art mutilés ou provenant de régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais » *In Situ*, 2014, 23, p. 1 – 23.

MARIJNISSEN R., « Historical Overview to the Present Day: Some Thoughts Concerning Half a Century's Development of Conservation History as a Discipline », *CeROArt*, 2015, H.S., p. 1 – 13.

MATHIEU B., « Décrochage éclair : une institution muséale pendant l'occupation allemande (1939-1945) », *Entreprises et Histoire*, 2012, 68, p. 146 – 148.

- MAY R., « Patrimoine et conservation-restauration », *Les dilemmes de la restauration*, 2009, 4, p. 1 – 4.
- MAY R., « Regard sur la conservation préventive dans les musées de France », *Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 2011, 138, p. 5 – 10.
- MESSENGER C., *Atlas de la guerre. La Seconde Guerre mondiale. Europe*, trad. de l'anglais par T. Chaucheyras, Paris, Autrement, 2005.
- MEYER K., *Main basse sur le passé. Pillards et collectionneurs*, Paris, Seuil, 1975.
- MIRACCO R., PIZZO M. et JONES A. L., *War and Art. Destruction and Protection of Italian Cultural Heritage during World War I*, catalogue d'exposition, National World War I Museum, Kansas, 17 novembre 2014 - 18 février 2015, Rome, Gangemi Editore, 2016.
- MOHEN J.-P., *Les sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- MONTAGNON P., *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Pygmalion, 2011.
- MONTAGNON P., *Dictionnaire de la Grande Guerre*, Paris, Pygmalion, 2013.
- MONTENS V., *Archives des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Dossier d'étude et de préparation du tableau de tri*, Bruxelles, s. l., 2008.
- MULLER N., « Slowing the Clock: Art Conservation at the Art Museum », *Record of the Art Museum. Princeton University*, 2000, 59, p. 2 – 15.
- NATHAN W. L., « Paul Clemen (1866 - 1947) », *College Journal Art*, 1948, 7, p. 216 – 218.
- NEGRI V., *Le patrimoine culture, cible des conflits armés*, Bruxelles, Bruylant, 2014.
- NEMECEK N., « Friedrich Rathgen and his Impact on Slovenian Conservation in the Beginning of the Twentieth Century », *CeROArt*, 2013, H. S., p. 1 – 5.
- NEZZO M., « Une ville d'art fragile », dans *Laboratoire italien. Politique et société*, 2014, 15, p. 147 - 156.
- NOBLECOURT A. et LAVACHERY H., *Les techniques de protection des biens culturels en cas de conflits armés*, Paris, Unesco, 1954.
- NOËL J. et MORRHAYE J., *Mein Kampf d'Adolf Hitler. Analyse de l'œuvre*, Paris, Le Petit Littéraire, 2017.
- ODDOS J.-P., BRANDT A.-C., *La conservation. Principes et réalités*, Paris, Cercle de la librairie, 1995.
- ODDY A., *Restoration: Is it Acceptable? Occasional Paper*, Londres, British Museum, 1994.

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSEES, « La Protection des Monuments et Œuvres d'art en Temps de Guerre », *Museum*, 1939, 47.

OJETTI U., « Les monuments d'Italie et la guerre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, 106, p. 25 – 48.

ORDER OF THE TRUSTEES, *Air Raid Precautions in Museums, Picture Galleries and Libraries*, Londres, The British Museum, 1959.

ORLOW D., *The Nazi Party 1919 – 1945 : A complete History*, Oxford, Enigma Books, 2010.

PALAIS DES BEAUX-ARTS, *Le siècle des Bourgogne*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 13 octobre - 16 décembre 1951, Bruxelles, Ministère de l'Instruction Publique, 1951.

PEQUIGNOT A., « La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini : quand la science de la conservation s'implante au musée », *Cahier des Amériques Latines*, 2016, 8, p. 133 – 150.

PETRICIOLI M. et CHERUBINI D., *Pour la Paix en Europe : Institutions et société civile dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007, (L'Europe et les Europes, 7).

PHILIPPOT P., « Réflexions sur le Problème de la Formation des Restaurateurs de Peintures et de Sculptures », *Studies in Conservation*, 1960, 5, p.60 – 70.

PHILIPPOT P., « La conservation comme problème international et le "Centre de Rome" », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1967, 10, p. 141 – 149.

PHILIPPOT P., « La conservation des œuvres d'art, problème de politique culturelle », *Annales d'histoire de l'art et archéologie de l'ULB*, 1985, 7, p. 7 – 14.

PHILIPPOT P., *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Bruxelles, Périer et d'Ieteren, 1990.

PHILIPPOT P., « Finalement c'est une question de conscience... Libre entretien, en forme de postface », *CeROArt*, 2010, 1, p. 1 – 4.

PLENDERLEITH H. J., *The Preservation of Antiquities*, Londres, The Museum Association, 1934.

PLENDERLEITH H. J., *The Conservation of Antiquities and Works of Art : Treatment, Repair, and Restoration*, Oxford, Oxford University Press, 1956.

PLENDERLEITH H. J., PHILIPPOT P. (et coll.), *Climatologie et conservation dans les musées*, Rome, Unesco, 1960.

PLENDERLEITH H. J., « A History of Conservation », *Studies in Conservation*, 1998, 43, p. 129 – 143 .

PICHON-MEUNIER G., *Sauve qui veut. Des musées mobilisés, 1914 – 1918*, catalogue d'exposition, Musée de la Chartreuse, Douai, 29 mars – 6 juillet 2014, Bavay, Forum Antique, 2014.

POIDEVIN R., *Les origines de la première guerre mondiale*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1975.

POULOT D., *Une histoire des musées de France. XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2005.

POWELL B., *Collection Care : An Illustrated Handbook for the Care and Handling of Cultural Objects*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

PRAUSER S. et MARTENS S., *La guerre de 1940 : Se battre, subir et se souvenir*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

PRICE N. S. (et coll.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1996.

QUETEL C., *La Seconde Guerre mondiale*, Paris, Perrin, 2015.

RAMPLEY M., LENAIN T. et LOCHER H., *Art History and Visual Studies in Europe : Transnational Discourses and National Frameworks*, Leyde, Brill, 2012.

ROBERT Y. et SIMEONE G. G., « Rencontre avec Paul Philippot : la Charte de Venise vue par un de ses pères », *Les nouvelles du patrimoine*, 1996, 66, p. 4 – 5.

ROCHET B. et TIXHON A., *La petite Belgique dans la Grande Guerre. Une Icône, des images*, acte de colloque, Namur, 24 - 27 novembre 2010, Namur, Presses universitaires de Namur, 2012.

ROUDET L., *L'intervention minimale en conservation-restauration : Exploration d'une notion*, mémoire de licence présenté à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, faculté d'Histoire de l'Art et Archéologie, (Denis Guillemard et Marie Berducou, promoteurs), 2007.

ROUDET L., « L'intervention minimale en conservation - restauration des biens culturels : exploration d'une notion », *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, 2009, 27, p. 21 – 24.

SAVOY B., *Patrimoine annexé : les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, s.l., Les Editions de la MSH, 2003.

SECCO SUARDO G., *Il Restauratore dei Dipinti*, Milan, Tipografia di Pietro Agnelli, 1866.

SIMEONE G. G., « 1964 - 1994. 30 ans de questionnement », *Les nouvelles du patrimoine*, 1995, 61, p. 7 - 22.

SIMONNET S. et PRIME C., *Atlas de la Seconde Guerre mondiale. La France au combat : de la drôle de guerre à la Libération*, Paris, Autrement, 2015.

SNEYERS R., *L'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, Direction générale des arts et lettres, 1976.

STANFORTH S., *Historical Perspective on Preventive Conservation*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013.

STOLOW N. et THOMSON G., « Some Studies on the Protection of Works of Art during Travel », *Studies in Conservation*, 1961, 6, p. 110 – 111.

STONER J. H. (et coll.), *The Conservation of Easel Paintings*, Oxon, Routledge, 2012.

STONER J. H., VERBEECK-BOUTIN M., « The Impact of Paul Philippot on the Theory and History of Conservation/Restauration », *ICOM-CC*, 2017, s.n., p. 1 – 7.

STOUT G. L., « The Technical Conference at Rome », *Notes*, 1931, 2, p. 1 – 5.

SZCZEPANOWSKA H. M., *Conservation of Cultural Heritage : Key Principles and Approaches*, Londres, Routledge, 2013.

TANGUAY M., *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'oeuvre architecturale : Histoire d'un débat qui a contribué à la formation de la culture de la conservation du patrimoine bâti*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Montréal, Faculté de l'Aménagement, (Claudine Déom, directrice), 2012.

TAVEAU V., *Au cœur Palais des Nations*, Herndon, United Nations Publications, 2006.

TE MARVELDE M., « From Roger Marijnissen Historical Overview to the Present Day. Some Thoughts Concerning Half Century's Development of Conservation History as a Discipline », *CeROArt*, 2015, H. S., p. 1 – 18.

THOMSON G., *The Museum Environment*, 2e éd., Oxford, Butterworth-Heinemann, 1986.

TOLLEBEEK J. et VAN ASSCHE E., *Ravages : l'art et la culture en temps de conflits*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014.

TORSELLO B. P. (dir.), *Che cos'è il Restauro : Nove Studiosi a Confronto*, Venise, Marsilio, 2005.

UNESCO, *Sites et monuments : problèmes actuels*, Paris, Unesco, 1950.

UNESCO, *L'organisation des musées ; conseils pratiques*, Paris, UNESCO, 1959 (Museum and Monuments, 9).

UNESCO, *Resolutions*, actes de la 15e session de la conférence générale, Paris, 1968, Paris, Firmin-Didot, 1969.

UNESCO, *La préservation des biens culturels notamment en milieu tropical*, Paris, UNESCO, 1969.

UNESCO, *Convention concernant la Protection du Patrimoine mondial, culturel et naturel*, Paris, UNESCO, 1972.

VAISSE M., *8 mai 1945 : la victoire en Europe*, Bruxelles, Complexe, 2005.

WEBBER P., « The use of Asian Paper Conservation Techniques in Western Collections », dans *East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*, actes de colloque, Londres, 8 – 10 avril 2015, Londres, The Institute of Conservation, 2017, p. 12 – 27.

WIEVIORKA O., *Une Histoire de la résistance en Europe occidentale*, Paris, edi8, 2017.

WORLD COMMISSION FOR CULTURE AND DEVELOPMENT, *Our Creative Diversity*, Pretoria, Egoprime, 1995.

YUSUF A., *L'action normative à l'UNESCO*, Leiden, Martinus Nijhoff Publishers, 2007.

B. Sources électroniques

ANFRUNS J., « La Seconde Guerre mondiale et les exactions à grande échelle contre les biens culturels », dans *Patrimoine culturel et conflits armés* dans *Universalis*, 2018, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/patrimoine-culturel-et-conflits-armes/2-la-seconde-guerre-mondiale-et-les-exactions-a-grande-echelle-contre-les-biens-culturels/>], (01/06/2018).

ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVATEURS-RESTAURATEURS D'ŒUVRES D'ART, « Historique », dans *l'Association* dans *APROA-BRK*, 2013, [<http://www.aproa-brk.org/fr/de-vereniging-3/geschiedenis-2>], (15/06/2018).

BAKER C. A., « The Florence Flood, 1966 : What we Learned », dans *Beyond the Reading Room* dans *University of Michigan Library*, 2016, [<https://www.lib.umich.edu/blogs/beyond-reading-room/florence-flood-1966-what-we-learned>], (25/04/2018).

BAZIN G. et POMAREDE V., « Destruction et conservation à l'époque contemporaine », dans *Conservation des œuvres d'art* dans *Universalis*, 2017, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/conservation-des-oeuvres-d-art/5-destruction-et-conservation-a-l-epoque-contemporaine/>], (09/11/2017).

BEWER F. G., « George Stout's Legacy in Conservation », dans *Harvard at Museums*, 2014, [<https://www.harvardartsmuseums.org/article/george-stout-s-legacy-in-conservation>], (14/04/2018).

BRUFFAERTS J.-M., « Capart (Jean) », dans *Collections Biographiques* dans *Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer*, s. d., [http://www.kaowarsom.be/fr/notices_capart_jean], (02/05/2018).

CANOPE, « Theme-Based Files », dans *Technological and Scientific Progress during the World War*, 2016, [<https://www.reseau-canope.fr/apocalypse-10destins/en/find-out-more.html>], (28/03/2018).

COMITE INTERNATIONAL DE LA CROIX-ROUGE, *Traités, Etats parties et Commentaires*, s. d., [<https://ihl-databases.icrc.org/dih-traites/INTRO/325?OpenDocument>], (04/05/2018).

CONCE D., « La protection du patrimoine culturel mobilier en France et en Espagne », dans *L'évolution de la conscience du patrimoine culturel*, 2010, [<http://artyparade.com/little-tips/38>], (21/10/2017).

C2RMF, « Le laboratoire de recherche des musées de France » dans *Art et Science*, 2018, [<http://c2rmf.fr/presentation/une-longue-histoire/le-laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france>], (03/05/2018).

E.C.C.O, « E.C.C.O Accomplishments' and Projects », dans *Activities*, 2018, [<http://www.ecco-eu.org/activities/>], (13/07/2018).

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES ARTS VISUELS DE LA CAMBRE, « Aux Origines », dans *Histoire de l'école* dans *La Cambre*, s. d., [<http://www.lacambre.be/fr/informations/histoire-de-l-ecole>], (02/07/2018).

FOGG MUSEUM, *Harvard Art Museums*, 2018, [<https://www.harvardartmuseums.org/index-magazine>], (25/04/2018).

THE FRICK COLLECTION, « The Frick During World War II », dans *History*, s. d., [https://www.frick.org/about/history/frick_during_world_war_II], (18/05/2018).

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, 2018, [<http://www.getty.edu/conservation/>], (12/05/2018).

GOBERT J., « Les grands musées de France face à la seconde guerre mondiale » dans *Le Marché de l'Art*, (14/04/2014), [<https://lemarchedelart.wordpress.com/2014/04/14/les-grands-musees-de-france-face-a-la-seconde-guerre-mondiale/>], (07/05/2018).

HISOUR, « Œuvres d'art et architecture de chefs d'œuvre italiens détruits pendant la Seconde Guerre mondiale, Institut central d'histoire de l'art », dans *Récit* dans *Chronologique*, s. d., [<https://hisour.com/fr/destroyed-italian-masterpieces-artworks-architecture-world-war-ii-zentralinstitut-fur-kunstgeschichte-16274/>], (23/05/2018).

HISTOIRE PAR L'IMAGE, « Etudes » dans *L'histoire par l'image*, 2018, [<https://www.histoire-image.org/fr/etudes>], (13/05/2018).

ICCROM, 2018, [<https://www.iccrom.org/fr>], (12/06/2018).

ICOM-CC, 2017, [<http://www.icom-cc.org/>], (20/07/2018).

ICOMOS, 2018, [<https://www.icomos.org/fr/>], (11/03/2018).

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *L'histoire de l'IRPA*, 2008, [<http://www.kikirpa.be/FR/112/163/Historique.htm>], (04/05/2018).

INTERNET ARCHIVE, « Manual for Museums » dans *Internet Archive*, s. d., [https://archive.org/stream/manualformuseums00manu/manualformuseums00manu_djvu.txt], (13/07/2018).

JADZINSKA M., « Conference on Cesare Brandi » dans *Cons DistList*, 2007, [http://cool.conservation-us.org/byform/mailling-lists/cdl/2007/0593.html], (12/02/2018).

JONES J., « Buried treasures », dans *Art & Design* dans *The Guardian*, 2002, [https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/dec/14/art.artsfeatures], (02/06/2018).

KIRCHGAESSNER S., « Florence flood 50 years on : The World felt this city had to be saved », dans *Europe* dans *The Guardian*, 2016, [https://www.theguardian.com/world/2016/nov/04/florence-flood-50-years-on-the-world-felt-this-city-had-to-be-saved], (25/04/2017).

LE CHÂTEAU DE LAVAUX SAINTE-ANNE, *Historique*, 2018, [http://www.chateau-lavaux.com/historique/], (22/06/2018).

LEMAIRE R., « A propos de la Charte de Venise », *ICOMOS*, s.n., 1995, [www.icomos.org%2Fvenicecharter2004%2Flemaire1995.pdf], (12/04/2018).

THE MONUMENTS MEN FONDATION FOR THE PRESERVATION OF ART, « Sheldon Waugh Keck (1910 – 1993) », dans *The Monuments Men*, 2018, [https://www.monumentsmenfoundation.org/intl/fr/the-heroes/the-monuments-men/keck-lt.-sheldon-w.], (30/06/2018)

MORRIS L., « Forbes Medal », dans *American Institue for Conservation of Historic and Artistic Works*, 2018, [https://www.conservation-us.org/membership/current-members/awards/forbes-medal#.WvLLruhubrd], (22/04/2018).

MUSENOR, « Les musées dans la tourmente », dans *Expositions virtuelles* dans *Collection*, 2016, [http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/48].

NATIONS UNIES, « En Bref » dans *A propos de l'ONU*, 2018, [http://www.un.org/fr/sections/about-un/overview/index.html], (13/06/2018).

SCOTT R., « Monuments Men Foundation for the Preservation of Art », dans *National Endowment for the Humanities*, 2007, [https://www.neh.gov/about/awards/national-humanities-medals/monuments-men-foundation-the-preservation-art], (12/03/2018).

SMITH M. J., « The first International Conference on The Preservation of Manuscripts held in St Gallen 1898 » dans *Academia*, 15/04/2011 [https://www.academia.edu/1709838/The_first_International_Conference_on_The_Preservati on_of_Medieval_Manuscripts_held_in_St_Gallen_1898._Translation_of_Die_erste_internati onal_Konferenz_zur_Erhaltung_mittelalterlicher_Handschriften_in_Sankt_Gallen_1898], (19/11/2017).

SOCIAL NETWORKS AND ARCHIVAL CONTEXT, *Committee to Rescue Italian Art*, 2018, [<http://snaccooperative.org/ark:/99166/w6gn270c>], (25/04/2018).

UNESCO, 2018, [<https://whc.unesco.org/>], (12/03/2018).

WALLEX, « Arrêté du Gouvernement wallon définissant les règles relatives aux délégations accordées aux fonctionnaires dirigeants de l’Institut du Patrimoine wallon (IPW) », dans *Le droit en Wallonie*, 1999, [<https://wallex.wallonie.be/index.php?mod=voirdoc&script=wallex2&PAGEDYN=indexBelgiqueLex.html&MBID=1999027486>], (12/07/2018).

Table et source des illustrations

Fig. 1. Auteur Inconnu, *Paysage pollué de Trafalgar Square à partir du toit de la National Gallery*, 1895. Dessin sur papier, s. d., Londres, National Gallery.

Extrait de: S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, 9, p. 2.

p. 10.

Fig. 2. Auteur Inconnu, *Friedrich Rathgen en laboratoire*, XIX^e siècle. Photographie, s. d., Berlin, Musée de Berlin, BBA 4/1979.

Extrait de : STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, *Rathgen-Forschungslabor*, 2018, [<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/rathgen-forschungslabor/about-us/history.html>], (02/08/2018).

p. 12.

Fig. 3. Auteur Inconnu, *Dégâts subis par la bibliothèque de Louvain*, 1914. Photographie, s. d., Louvain, Archives de la ville.

Extrait de : LOUVAIN, UNE VILLE MARTYRE, *Le sac de Louvain par les allemands en août 1914*, 2014, [<https://lesacdelouvain.wordpress.com/louvain-en-aout-1914-4/>], (15/06/2018).

p. 21.

Fig. 4. Auteur Inconnu, *Inventaire des œuvres de Lille, Douai, Cambrai au Musée Moderne de Bruxelles*, 1918. Photographie, s. d., Bruxelles, fonds de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

Extrait de : MUSENOR, « De Valenciennes vers Bruxelles, l'Odyssée des collections du Nord de la France », dans *Expositions virtuelles* dans *Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/53>], (23/07/2018).

p. 25.

Fig. 5. Auteur Inconnu, *Reims. L'enlèvement des objets d'art*, XX^e siècle. Photographie du *Guide Michelin des champs de bataille*, 1920, p. 31.

Extrait de : J. MASSAT, « Les images du patrimoine dans la reconstruction internationale des guides touristiques », dans S. Costa et M. Pizzo, *Les musées blessés. Photographies historiques et perception du patrimoine*, Grenoble, Uga, 2014, p. 122.

p. 27.

Fig. 6. Auteur Inconnu, *La Cathédrale pendant l'incendie*, 1914. Carte Postale, s. d., Reims.

Extrait de : AMICARTE 51, *La cathédrale de Reims... en flammes !*, 2014, [<http://amicarte51.blogspot.com/2014/09/la-cathedrale-de-reims-en-flammes-il-y.html>], (01/08/2018).

p. 28.

Fig. 7. Maurice Bauchond (?), *Caisses d'œuvres en provenance de Laon dans les réserves du musée de Valenciennes*, 1917. Photographie, s. d., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Fonds Bauchond.

Extrait de : MUSENOR, « Les musées du Nord pendant la guerre », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/54>], (12/02/2018).

p. 31.

Fig. 8. Maurice Bauchond, *les caves des Beaux-Arts de Valenciennes*, 1917. Photographie, s. d., Valenciennes, Archives des Beaux-Arts.

Extrait de : MUSENOR, « Cambrai à l'heure allemande », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/56>], (12/02/2018).

p. 32.

Fig. 9. Auteur Inconnu, *Le musée Au pauvre diable à Maubeuge. La salle blanche*, 1918, photographie provenant de la revue *Innendekoration*, 29, 1918.

Extrait de : MUSENOR, « Valenciennes : Asile d'art », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/68>], (12/02/2018).

p. 32.

Fig. 10. Auteur Inconnu, *Schéma caractérisant les déplacements du patrimoine français durant la Grande guerre*, XXI^e siècle, Musenor.

Extrait de : MUSENOR, « Les musées du nord pendant la guerre », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/54>], (12/02/2018).

p. 34.

Fig. 11. Emile Theodore (?), *Salle V après les bombardements*, 1914, Photographie, s. d., Lille.

Extrait de : MUSENOR, « Lille, chronique d'un musée en zone occupée », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/64>], (12/02/2018).

p. 35.

Fig. 12. Emile Théodore (?), *Tableau de Jacques-Louis David endommagé par les bombardements*, XX^e siècle, photographie, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Extrait de : MUSENOR, « Lille, le destin d'une œuvre en temps de guerre », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/66>], (12/02/2018).

p. 37.

Fig. 13. Auteur Inconnu, *Lille. Crypte du Palais des Beaux-Arts envahie par les eaux*, 1918, Photographie, Palais des Beaux-Arts de Lille, n°. inv : 59350.

Extrait de : MUSENOR, « Lille, chronique d'un musée en zone occupée », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/64>], (12/02/2018).

p. 37.

Fig. 14. Auteur Inconnu, *Vue générale de la cathédrale*, 1914, carte postale, Arras.

Extrait de : CANAL BLOG, « Arras sous les bombes », dans *Grande Guerre : territoriaux bretons et normands*, 2016, [<http://87dit.canalblog.com/archives/2017/07/10/35464207.html>], (03/08/2018).

p. 39.

Fig. 15. Joseph Quentin, *Emballage et enlèvement des objets d'art sauvés*, août 1915, carte postale, Arras, Musée des Beaux-Arts.

Extrait de : MUSENOR, « Arras, un musée sous les bombes », dans *Expositions virtuelles dans Collection*, 2016, [<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/49>], (12/02/2018).

p. 40.

Fig. 16. Auteur Inconnu, *Protection du David de Michel Ange*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Cabinet photographique du musée florentin.

Extrait de : I. DAGNINI BREY, « How the Monuments Men Saved Italy's Treasures » dans *Smithsonian*, 2014, [<https://www.smithsonianmag.com/history/how-monuments-men-saved-italys-treasures-180948005/>], (14/06/2018).

p. 42.

Fig. 17. Filippi, *Protection du maître autel de Saint Marc à Venise*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., Archives.

Extrait de : U. OJETTI, « Les monuments d'Italie et la guerre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, 106, p. 39.

p. 47.

Fig. 18. Auteur Inconnu, *Venise, Descente des chevaux en bronze de la basilique Saint Marc*, 1915, MCRR Album V.

Extrait de : R. MIRACCO, M. PIZZO et A. L. JONES, *War and Art. Destruction and Protection of Italian Cultural Heritage during World War I*, catalogue d'exposition, National World War I Museum, Kansas, 17 novembre 2014 - 18 février 2015, Rome, Gangemi Editore, 2016, p. 28.

p. 48.

Fig. 19. Auteur Inconnu, *La protection des statues des monuments de l'église SS. Giovanni e Paolo à Venise*, 1914 -1918. Photographie, s. d., Archives.

Extrait de : U. OJETTI, « Les monuments d'Italie et la guerre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, 106, p. 46.

p. 48.

Fig. 20. Filippi, *La descente des plafonds peints par Tintoret à la Scuola Di San Rocco de Venise*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., Archives.

Extrait de : U. OJETTI, « Les monuments d'Italie et la guerre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, 106, p. 35.

p. 49.

Fig. 21. Auteur Inconnu, *Protection entourant la fontaine Neptune de Jean Boulogne*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., Archives.

Extrait de : U. OJETTI, « Les monuments d'Italie et la guerre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, 106, p. 48.

p. 51.

Fig. 22. Auteur Inconnu, *Dépôt d'œuvres au Holborn Post Office*, 1914 – 1918. Photographie, s. d., British Museum.

Extrait de : S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, 9, p. 7.

p. 52.

Fig. 23. Auteur Inconnu, *Fernando Perez et Carlos Mainini au sein de l'Institut Mainini*, XX^e siècle. Photographie, s. d., Fonds du C2RMF.

Extrait de : C2RMF, « Le laboratoire de recherche des musées de France » dans *Art et Science*, 2018, [http://c2rmf.fr/presentation/une-longue-histoire/le-laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france], (03/05/2018).

p. 64.

Fig. 24. H. J. Plenderleith, *Laboratoire du British Museum*, XX^e siècle. Photographie, s. d., Archives de l'ICCROM.

Extrait de : V. APPLEBAUM, « Caring for Wounded Objects », dans *Conservation Lab Chat. Institute of Archaeology Conservation*, 2016, [https://uclconservation.wordpress.com/category/internship/], (23/07/2018).

p. 67.

Fig. 25. Auteur Inconnu, *Intérieur du laboratoire improvisé au sein de la tombe de Toutankhamon*, XX^e siècle. Photographie, s. d., Times Newspapers.

Extrait de : M. GILBERG, « Alfred Lucas : Egypt's Sherlock Holmes », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1997, 36, p. 41.

p. 68.

Fig. 26. Auteur Inconnu, *Edward Forbes avec ses étudiants*, 1932. Photographie, s. d., Archives du Harvard Art Museums.

Extrait de : A. SHEA, « Science of Art Conservation in U.S began with one Man's Collection of Colors at Harvard » dans *Wbur*, 2014, [http://www.wbur.org/artery/2014/11/13/harvard-art-museums-forbes-pigment-collection], (26/05/2018).

p. 71.

Fig. 27. Auteur Inconnu, Naples. *Les troupes du Kunstschutz sous l'autorité de Herman Göring*, 1943. Photographie, s. d., Naples, Musée du Capodimonte, n° inv. Q. 205.
Extrait de : WIKIPEDIA, *Kunstschutz*, 2018, [<https://en.wikipedia.org/wiki/Kunstschutz>], (28/07/2018).

p. 76.

Fig. 28. Auteur Inconnu, *Spoliation de cloches belges étant envoyées en Allemagne*, 1943. Photographie, s. d., Fonds de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché E5413.
Extrait de : M. – C. CLAES, « Un héritage bénéfique des guerres mondiales en Belgique. Le concept et les collections de l'IRPA », *Bruxelles Patrimoines*, 2014, 11, p. 68.

p. 78.

Fig. 29. Auteur Inconnu, *Dépose des peintures murales par le laboratoire des MRAH*, 1941. Photographie, s. d., fonds de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.
Extrait de : M. – C. CLAES, « Un héritage bénéfique des guerres mondiales en Belgique. Le concept et les collections de l'IRPA », *Bruxelles Patrimoines*, 2014, 11, p. 69.

p. 79.

Fig. 30. Auteur Inconnu, *Centre de triage de la galerie Danu au Louvre*, 1939. Photographie, s. d., Paris, Louvre.
Extrait de : G. FONKENELL, *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques*, 1938 – 1947, Paris, Musée du Louvre, 2009, p. 56.

p. 83.

Fig. 31. Laura Albin Guillot, *Vénus encordée*, 1939. Photographie, s. d., Paris, Louvre.
Extrait de : R. VIOLLET, *Parisienne de photographie*, 2018, [<http://www.roger-viollet.fr/fr/asset/fullTextSearch/search/statue/page/1#nb-result>], (15/07/2018).

p. 84.

Fig. 32. Auteur Inconnu, *Evacuation des œuvres la veille des conflits*, 1939. Photographie, s. d., s. l.
Extrait de : J. SEN, « Louvre Evacuated » dans *Pinterest*, 2018, [<https://www.pinterest.com/pin/407435097511219281/?lp=true>]

p. 85.

Fig. 33. Laure Albin Guillot, *Antiquités déplacées au sous-sol de la galerie Danu*, 1939. Photographie, s. d., Paris, Louvre.
Extrait de : G. FONKENELL, *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques*, 1938 – 1947, Paris, Musée du Louvre, 2009, p. 100.

p. 86.

Fig. 34. Auteur Inconnu, *Déplacement d'objets mobilier et ménager à partir de la cour Carré du Louvre*, 1943. Photographie, s. d., Allemagne, Archives fédérales.

Extrait de : L. BARRAU et L. DOUSTENS, « Jacques Jaujard et la sauvegarde des œuvres du Louvre » dans *Résister par l'art et la littérature*, 2016, [<https://resister-art-litterature.jimdo.com/resister-en-france-occupee/jacques-jaujard-et-les-oeuvres-du-louvre/>], (30/05/2017).

p. 87.

Fig. 35. Auteur Inconnu, *Rose Valland, André Dezarrois et un gardien pour l'accrochage et le décrochage des œuvres*, 1935. Photographie, s. d., Archives des Musées nationaux, AMN 2HH65-3-II

Extrait de : E. POLACK, « Rose Valland à la veille de la Seconde Guerre mondiale » dans *L'histoire par l'image*, 2018, [<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/rose-valland-veille-seconde-guerre-mondiale>], (13/05/2018).

p. 88.

Fig. 36. Auteur Inconnu, *Tri des œuvres spoliés au musée du jeu de Paumes de Paris*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Allemagne, Archives fédérales.

Extrait de : L. BARRAU et L. DOUSTENS, « Jacques Jaujard et la sauvegarde des œuvres du Louvre » dans *Résister par l'art et la littérature*, 2016, [<https://resister-art-litterature.jimdo.com/resister-en-france-occupee/jacques-jaujard-et-les-oeuvres-du-louvre/>], (30/05/2017).

p. 89.

Fig. 37. Auteur Inconnu, *Déplacement des œuvres de la National Gallery au refuge de Biltmore*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Extrait de : L. H. NICHOLAS, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p. 245.

p. 91.

Fig. 38. Auteur Inconnu, *La gare de Aldwych utilisée comme dépôt pour le British Museum*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Archives de l'ICCROM

Extrait de: S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, 9, p. 12.

p. 92.

Fig. 39. Auteur Inconnu, *Déplacement d'œuvre au sein de la carrière de Westwood*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Archives de l'ICCROM.

Extrait de: S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, p. 15.

p. 93.

Fig. 40. Auteur Inconnu, *Maniement des œuvres au sein de la carrière de Westwood*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Archives de l'ICROM.

Extrait de: S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, 9, p. 16.

p.94.

Fig. 41. Auteur Inconnu, *Schéma des modifications apportés à l'air conditionnée de Manod Quarry*, 1942. Dessin sur papier, s. d., Archives de la National Gallery.

Extrait de : A. LUCIANI, *Historical Climates and Conservation Environments. Historical perspectives on climate control strategies within museums and heritage buildings*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Milan, département d'architecture et études urbaines (A. Grimoldi, promoteur), 2013, p. 66.

p. 96.

Fig. 42. Auteur Inconnu, *Déménagement des œuvres de la National Gallery au sein des dépôts provisoires se situant dans Manod Quarry*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Extrait de : L. H. NICHOLAS, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p. 119.

p. 97.

Fig. 43. Auteur Inconnu, *Conservation des œuvres au sein de Manod Quarry*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., Archives de la National Gallery.

Extrait de: S. LAMBERT, « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850 – 1950) », *CeROArt*, 2014, 9, p. 18.

p. 97.

Fig. 44. Auteur Inconnu, *Déchargement S.S des œuvres du musée des Offices à San Leonardo*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Extrait de : L. H. NICHOLAS, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p. 299.

p. 101.

Fig. 45. Auteur Inconnu, *Mesure de protection autour de la Dernière Cène de Léonard de Vinci à l'église Santa Maria delle Grazie de Milan*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Extrait de : L. H. NICHOLAS, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p. 268.

p. 103.

Fig. 46. Auteur Inconnu, *Déplacement du saint Jean-Baptiste du Titien au sein de la forteresse de Sassocorvaro*, 1940. Photographie, s. d., Archives fédérales italiennes.

Extrait de : V. CARNEVALI, « Arte da Salvare. Pasquale Rotondi rivive nelle Marche », dans *Artribune*, 2016, [<http://www.artribune.com/report/2016/07/mostra-pasquale-rotondi-rocca-sassocorvaro-collettiva-arte-contemporanea/>], (10/07/2018).

p. 104.

Fig. 47. Auteur inconnu, *Découverte du dépôt d'Ellingen par les Monuments Men*, 1940 – 1945. Photographie, s. d., s. l.

Extrait de : L. H. NICHOLAS, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p. 422.

p. 107

Fig. 48. Auteur Inconnu, *George Leslie Stout assure la bonne préservation et le déplacement de la Madone de Bruges*, 1945. Photographie, s. d., National Gallery de Washington DC, Galerie des archives.

Extrait de : F. G. BEWER, « George Stout's Legacy in Conservation », dans *Harvard at Museums*, 2014, [<https://www.harvardartmuseums.org/article/george-stout-s-legacy-in-conservation>], (14/04/2018).

p. 108.

Fig. 49. Auteur Inconnu, *Sauvetage d'œuvres d'art de la collection Rothschild se situant au château de Neuschwanstein*, 1945. Photographie, s. d., Tallandier, Rue des Archives.

Extrait de : C. BOMMELAER, « La véritable histoire des Monuments Men », dans *Le Figaro*, 2014, [<http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/03/11/03002-20140311ARTFIG00269-la-veritable-histoire-des-monuments-men.php>], (28/06/2017).

p. 108.

Fig. 50. Auteur Inconnu, *Albert Philippot analysant les couches constituant le panneau central de l'Adoration de l'agneau mystique*, c. 1950. Photographie, s. d., fonds de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

Extrait de : A. VAN GREVENSTEIN, « The Ongoing Conservation of the Ghent Altarpiece 2012-2015 », *CeROArt*, 2015, H. S., p. 4.

p. 119

Fig. 51. C. Rimanque, *Plan du second étage du nouveau bâtiment de l'Institut Royal du patrimoine artistique*, 1962. Plan architectural, s. d., Fonds d'archives de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

Extrait de : INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, *La maison*, Bruxelles, IRPA, 1963, p. 348.

p. 121.

Fig. 52. David Lees, *Inondation au sein de la galerie de l'Académie de Florence*, 1966. Photographie, s. d., Archives du Getty Images.

Extrait de : C. PRITCHARD, « The Tidemarks of Florence's great flood » dans *Royal Academy*, 2016, [<https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-florence-flood-50-years-on>], (17/03/2018).

p. 136.

Fig. 53. Auteur Inconnu, *Anges de la boue sauvant le patrimoine florentin*, 1966. Photographie, s. d., Fondation ISEC.

Extrait de : WIKIPEDIA, *Volontari Firenze 1966*, 2011, [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Volontari_Firenze_1966.jpg#file], (05/07/2018).

p. 137.

