

« Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques 1938-1947 »

Florent Le Bot

Une exposition qui s'est tenue au Louvre du 7 mai au 31 août 2009 est venue rappeler la vie du musée et de ses œuvres durant la période de la Seconde Guerre mondiale, les années qui y conduisent, ainsi que celles de la Libération et de la reconstitution. Celle-ci a présenté 56 photographies (associées à deux imprimés et deux films d'actualités), dont les plus originales provenaient du fonds du photographe Pierre Jahan (1909-2003), couvrant la période de réouverture du Louvre en 1945, ainsi que des clichés réunis par Sarah Gensburger, montrant l'utilisation du Louvre comme dépôt pour les œuvres d'art pillées dans les appartements des juifs déportés. Des photographies, allant de 1938, date du premier départ des œuvres, à 1947, année de la réouverture de la Grande Galerie et du retour à un fonctionnement normal du musée, complétaient l'ensemble. L'exposition se tenait dans une salle grise béton à proximité du Louvre médiéval ; les clichés s'en trouvaient littéralement *écrasés* par la hauteur sous plafond, tandis que l'on aurait rêvé du même type de muséographie intimiste que celle mise en œuvre pour les peintres de portrait au XVI^e siècle (aile Richelieu, 2^e étage, salle 8). Fort heureusement, il nous reste le catalogue, de bonne facture, complet et riche en informations¹.

Art et pouvoir

Quel sens attribuer à l'appropriation d'une œuvre d'art par une armée en campagne ou d'occupation ? S'il s'agit précisément ici de l'occupation allemande de la France durant la Seconde Guerre mondiale et si les occupants s'adossent à une idéologie spécifique – le nazisme –, les exemples d'enlèvements, de pillages, d'expropriations, d'extorsions, d'exportations, etc., d'œuvres d'art ne manquent pas dans l'histoire. À quelle(s) fin(s) ? Il faudrait sans doute, à la suite de Walter Benjamin, s'interroger sur le caractère unique de l'œuvre en relation avec le désir commun d'incorporer *l'aura* qui lui est propre². La question des frises du Parthénon conservées au *British museum* pourrait donner lieu, en ce sens, à bien des méditations. Il s'agirait, également, de réfléchir aux liens, symboliques ou autres, entre art et pouvoir, appropriation et domination, vision politique du monde et représentation esthétique de celui-ci. En outre, n'omettons pas la place singulière prise par les musées dans l'espace public et politique de l'Occident contemporain : le Louvre occupe ainsi une position de choix dans le roman national français, position qui ne peut laisser un envahisseur indifférent.

¹ Guillaume Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques, 1938-1947*, catalogue de l'exposition, avec les contributions de Sarah Gensburger, Catherine Granger, Isabelle le Masne de Chermont, Paris, Musée du Louvre éditions & Lepasage, 2009.

² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000 (1939).

L'une des photographies exposées nous semble particulièrement propice à engager une telle réflexion. Elle a été prise le 29 septembre 1940, lors de la cérémonie officielle prélude à la réouverture (le lendemain) du musée fermé au public depuis plus d'un an. Le *Feldmarshall* Gert von Rundstedt, commandant une partie de l'armée allemande durant la campagne de France, pose à proximité de la *Diane à la biche*, tandis que le conservateur des Antiques, Alfred Merlin, s'adresse à lui. Le maréchal, en uniforme, coiffé et botté, guette du regard l'objectif du photographe, semblant écouter distraitement ce que le conservateur, en habit de ville, chapeau à la main, déférent en présence de l'officier supérieur, lui indique³. Le pouvoir ici, de toute évidence, ne relève pas de la sphère de la culture et du savoir, mais de celle de la force. Autour de la *Diane* qui apparaît de dos, ce qui a la particularité – une photographie est d'abord une composition – de mettre en valeur son carquois et ses flèches, sa dimension d'agressivité cynégétique et guerrière, des officiers entrent ou s'éloignent, observent, admirent ou discutent. Leur nombre renforce le sentiment d'envahissement. Ils prennent possession de cet espace, conservatoire de l'héritage antique, désormais perpétué, tel que l'affirme la propagande, par le régime hitlérien⁴. Ils ont pu, quelques instants auparavant, écouter le comte Wolff-Metternich, responsable jusqu'en 1942 du *Kunstschutz* (littéralement la « préservation des œuvres d'art ») présenter les grandes lignes de son programme : le Reich est aux commandes⁵. Le même Wolff-Metternich est l'auteur, en 1942, de la préface d'un guide de visite du Louvre en allemand qui reproduit sur sa quatrième de couverture la *Diane à la biche* (vue de face cette fois), décidément à l'honneur⁶. On ne peut que penser à Goering, chasseur en Prusse orientale et pillier d'œuvres d'art dans l'Europe occupée, entre autres crimes et forfaits. Ce guide, organisé essentiellement pour des groupes de soldats et des visites rapides, conduit les visiteurs des sculptures françaises aux collections égyptiennes, en passant par les Antiquités grecques, étrusques et romaines. Il faut dire que, pour le reste, le Louvre s'est livré quasiment vide.

³ G. Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre*, op. cit., p. 117.

⁴ Johann Chapoutot, *Le National-socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, « Le nœud gordien », 2008.

⁵ G. Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre*, op. cit., p. 115.

⁶ *Ibid.*, p. 123.



« Le *Feldmarshall* von Rundstedt au Louvre », Anonyme [29 septembre 1940]. Tirage moderne. Fonds Lapi/Roger Viollet, n° d'image 2145-11.

Un musée face à la guerre

Dès 1938, les menaces de guerre enclenchent une vaste opération d'évacuation des collections publiques. Les dépôts choisis pour les œuvres d'art sont des châteaux situés dans l'ouest et le sud de la France, à l'écart des villes ou des nœuds ferroviaires susceptibles d'être visés par des bombardements aériens. Dès le 28 août 1939, la *Joconde* quitte le Louvre pour le château de Chambord ; son retour, en juin 1945, offre l'opportunité à Pierre Jahan d'un très beau cliché où le mystérieux sourire de l'italienne accentue l'effet produit par le dévoilement de l'œuvre au sortir de sa caisse⁷. Le 3 septembre 1939, lendemain de la déclaration de guerre à l'Allemagne, les œuvres les plus précieuses, parmi celles transportables, sont retirées du musée ; parfois remplacées par des moulages en plâtre, telle la *Vénus de Milo*. Jacques Jaujard, directeur des musées nationaux et, à ce titre, responsable du Louvre, organise la noria des camions et la protection des bâtiments. Des murs de sacs de

⁷ *Ibid.*, p. 88.

sable sont érigés pour les préserver d'éventuels éclats de bombes : la façade qui abrite la chapelle du mastaba d'Akhéthétep, intransportable, se trouve soigneusement parée⁸. D'autres dispositifs sont également installés afin de protéger le décor sculpté du palais et, dans le jardin des Tuileries, une tranchée maçonnée est aménagée pour abriter les statues les plus précieuses. Trois abris antiaériens sont réalisés, dont l'un, sous le jardin de l'Infante, est encore intact de nos jours⁹. Il est même imaginé de lancer un ballon captif arrimé dans le jardin du Carrousel, afin d'encombrer l'espace aérien et d'écarter ainsi les bombardements ; il y reste peu de temps en raison des risques qu'il faisait courir au Louvre.

La réouverture partielle du musée durant l'Occupation n'attire pas les foules et les visites guidées pour les Allemands furent décrites par un témoin de façon pittoresque : « Des guides à l'accent guttural traînaient des cohortes respectueuses de soldats ahuris et d'infirmières revêches devant le mastaba d'Akhoutotep ou les frises de Babylone.¹⁰ »

Le 19 août 1944, les premières fusillades éclatent à Paris. Le principal danger pour le Louvre est sa proximité avec l'hôtel Meurice, siège de l'État-major allemand. Le 25 août 1944, la colonne blindée commandée par Leclerc entre dans la ville. La bataille aux Tuileries s'achève vers 16 heures avec la reddition des Allemands. La cour Carrée, facilement contrôlable, est utilisée pour garder les prisonniers¹¹.

Au fil des mois, les œuvres font leur retour au Louvres qui rouvre ses portes dès juillet 1945. Ses collections sortent pratiquement indemnes de la guerre ; ce qui n'est pas le cas de celles des victimes juives du régime de Pétain et de l'occupant.

Le « séquestre » du Louvre

Ainsi, le Louvre servit également de lieu de stockage pour les œuvres d'art volées par les Allemands à des marchands ou des collectionneurs juifs. L'ampleur des spoliations est telle que les trois salles des antiquités orientales utilisées dès octobre 1940 à cette fin n'y suffirent pas et que trois autres salles, ainsi que le musée du Jeu de Paume, y furent également affectés (les sous-sols du musée national d'Art moderne abritèrent les pianos volés aux juifs)¹². Jacques Jaujard, en acceptant d'accueillir les services de l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (ERR)¹³ en charge du pillage, espérait pouvoir empêcher le départ des objets outre-Rhin. Ces efforts en la matière furent, dans une très large mesure, vains. Toutefois, grâce à lui et à plusieurs de ses collaborateurs, particulièrement Rose Valland, des listes clandestines des œuvres exportées purent être établies, qui permirent après-guerre d'enclencher un processus de restitution. Ce processus n'est pas totalement clos aujourd'hui.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰ Raymond Herbet, directeur de la Galerie de France, *Souvenirs*, texte ronéotypé, bibliothèque Kandinsky, p. 10 ; G. Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ G. Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre*, *op. cit.*, p. 147.

¹² *Ibid.*, p. 128-129.

¹³ Cf. Florent Le Bot, compte-rendu de l'exposition « À qui appartenaient ces tableaux ? / Looking for owners », *Histoire@politique. Politique, culture, société*, <http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=08&rub=comptes-rendus&item=130>.



Histoire@Politique. Politique, culture, société – Rubrique « Comptes rendus – expositions ».
Mis en ligne le 20 janvier 2010, www.histoire-politique.fr

Cet ensemble photographique nous offre ainsi un témoignage de grande valeur à propos des enjeux autour de la possession de l'art, durant une guerre dont la dimension idéologique, et l'antisémitisme n'en était pas le moindre, s'avéra forte.