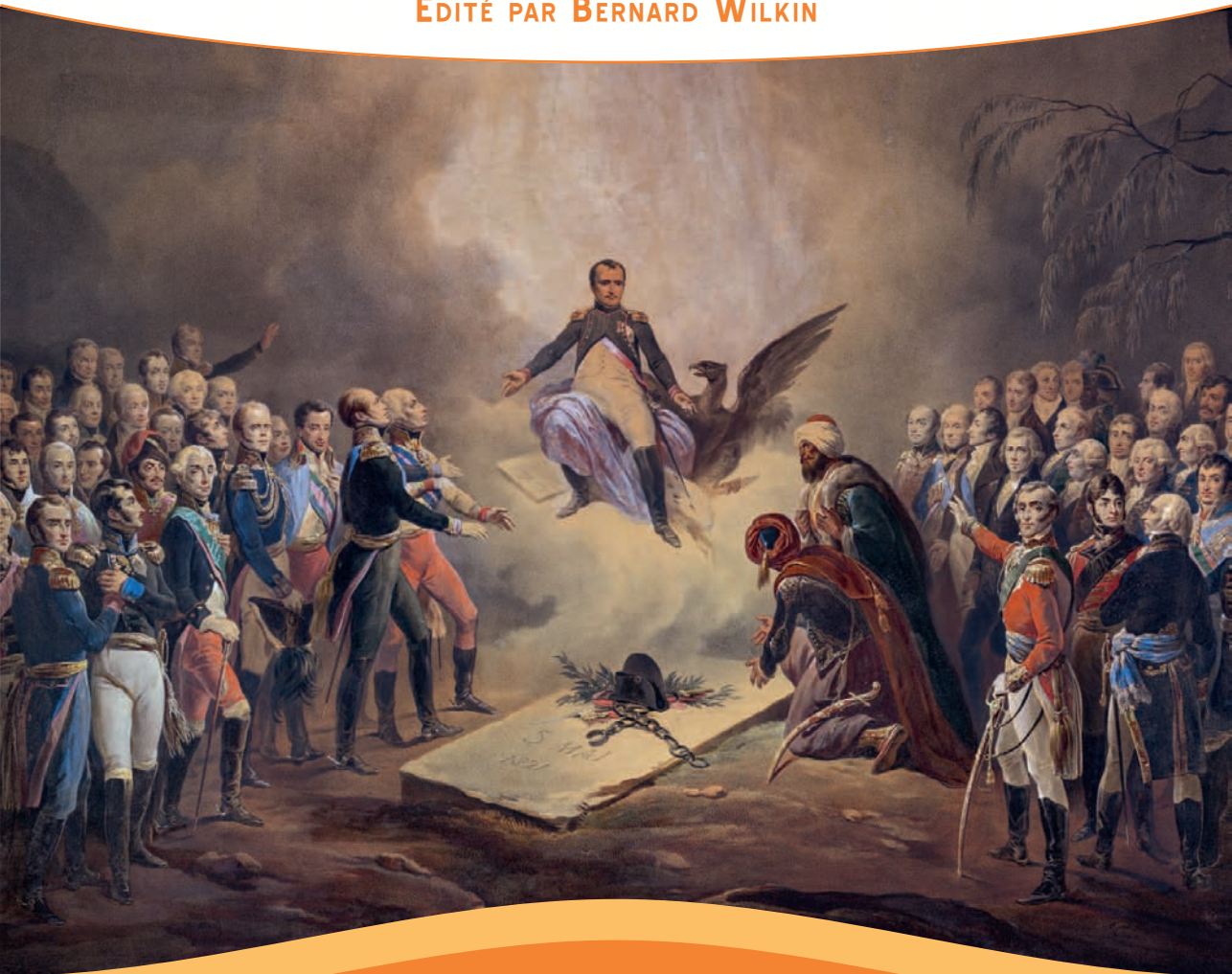


Le Crépuscule des adieux

De Fontainebleau à Sainte-Hélène

ÉDITÉ PAR BERNARD WILKIN



LE CRÉPUSCULE DES ADIEUX
DE FONTAINEBLEAU À SAINTE-HÉLÈNE

ARCHIVES GÉNÉRALES DU ROYAUME
ET
ARCHIVES DE L'ÉTAT DANS LES PROVINCES

STUDIA

173

ISBN : 978 94 6391 409 3

Archives générales du Royaume
D/2023/531/074

Numéro de commande: Publ. 6421

Archives générales du Royaume
2 rue de Ruysbroeck
1000 Bruxelles

La liste complète de nos publications est consultable sur notre page électronique
(<http://arch.arch.be>)

Le Crépuscule des adieux

De Fontainebleau à Sainte-Hélène

édité par

Bernard WILKIN

Bruxelles

2023

Tiré à part

Table des matières

Introduction – <i>Françoise TILKIN</i>	9
Napoléon et Liège, Liège et Napoléon – <i>Pierre GILISSEN</i>	11
Présence de Napoléon dans la France de la Restauration : la scène, l’encre et la terre – <i>Veronica GRANATA</i>	49
Un acquis du bicentenaire : une esquisse de Pierre Van Hanselaere sur la <i>Naissance du roi de Rome</i> rappelée à la vie – <i>Christophe BEYELER</i>	75
Le château de Fontainebleau de la Révolution à la chute du Premier Empire : décadence et renaissance (1789-1814) – <i>Arnaud AMELOT</i>	87
200 ans dans un grenier : la redécouverte des mémoires du hussard Jean Gheerbrant – <i>Bernard WILKIN et René WILKIN</i>	109
Le voleur volé ou la pseudo-restitution, en 1815, des œuvres enlevées aux pays belgiques et liégeois à la Révolution : autour des questions de décontextualisation-recontextualisation – <i>Pierre-Yves KAIRIS</i>	123
Les amnistiés de 1802 et la mort de Napoléon : amnésie et mauvaise posture. Le cas des Mémoires de Mme de Genlis et de la comtesse de Boigne – <i>Barnabé PIRET</i>	141
L’Europe en 1821 : le libéralisme émergent à l’épreuve du Congrès de Vienne – <i>Alain MARTIN</i>	157
Conclusions – <i>Philippe RAXHON</i>	181

Le voleur volé ou la pseudo-restitution, en 1815, des œuvres enlevées
aux pays belgiques et liégeois à la Révolution : autour des questions de
décontextualisation-recontextualisation

Pierre-Yves KAIRIS – Chef de travaux principal honoraire de l’Institut royal
du Patrimoine artistique

1. Restitutions ?

Dans les études portant sur les spoliations artistiques de la Révolution française et ses séquelles, il est de coutume d’évoquer le retour des œuvres d’art prélevées dans les territoires conquis par la France sous le terme de « restitution ». Si l’on suit le *Petit Robert*, « restituer » se définit par « rendre à quelqu’un (ce qu’on lui a pris illégalement ou injustement) ». Le concept sous-tend une démarche active dans le chef du spoliateur. On s’étonne de voir ce terme si commun depuis le livre de Charles Piot¹, alors qu’il ne rend pas précisément compte de la réalité des faits. Rappelons donc brièvement ces faits concernant les réquisitions d’œuvres d’art dans les pays belgiques et liégeois en 1794-1795².

Si l’on met souvent la création de ce qui allait devenir le Musée de Louvre (ouvert en 1793 sous le nom de Muséum central des Arts) au crédit de la Révolution, il ne faut pas oublier que le projet était amorcé de longue date : Louis XVI et son gouvernement prévoient en effet d’accorder au public l’accès aux collections royales, dans le prolongement de l’ouverture temporaire du palais du Luxembourg sous Louis XV. Ces collections n’étant pas très pourvues en tableaux flamands, le comte d’Angiviller, sorte de ministre de la Culture de l’époque, acquit pour la Couronne d’importantes peintures baroques flamandes, tels le *Martyre de saint Liévin* de Rubens issu de l’église des jésuites de Gand (fig. 1) ou l’*Adoration des Mages* du même maître provenant de l’église des annonciades de Bruxelles et aujourd’hui

¹ PIOT C., *Rapport à Mr. le Ministre de l’Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883.

² Pour l’essentiel, je résume ici les données fournies dans le rapport suivant, à la bibliographie duquel on se reportera en ce qui concerne les sources utilisées : KAIRIS P.-Y., *Note sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués (ou non) en 1815*, dans *La Tribune de l’art*, 18 juin 2016 (publication en ligne, <http://www.latribunedelart.com/note-sur-les-tableaux-enlevés-a-la-belgique-en-1794-et-restitues-ou-non-en-1815>).

conservée au Musée du Louvre³. Le dessin s'est poursuivi sous la Convention, parfois avec les mêmes acteurs. Mais il ne fut plus question d'achat.



Fig. 1. Pierre-Paul Rubens, *Martyre de saint Liévin*, vers 1633, toile, 455 x 347 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 161. © IRPA-KIK, Bruxelles.

³ Dans les Pays-Bas, les risques de décontextualisation des œuvres majeures mises en vente suite à la sécularisation des biens des jésuites et des autres communautés religieuses supprimées furent déjà largement débattus. Voir LOIR Chr., *La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles*, Bruxelles, 1998, p. 13-31.

En prévision de la seconde invasion des Pays-Bas autrichiens et de la principauté de Liège, qui culmina avec la bataille de Fleurus le 26 juin 1794, trois agences d'extraction d'œuvres d'art furent instituées pour prendre possession des principaux chefs-d'œuvre de la peinture flamande et les transférer vers le Louvre afin d'en compléter au mieux les collections⁴. Réactivant le *ius pradae* (droit au butin) en vigueur durant l'Antiquité et tout en s'en revendiquant, la Révolution entendait se servir à bon compte, sous prétexte de libération des arts du joug de souverains nécessairement assimilés à des despotes – la doctrine de libération des chefs-d'œuvre se développa à Paris, sous l'impulsion du peintre lillois Jean-Baptiste Wicar, dans les mois précédant l'invasion des Pays-Bas⁵.

Un acteur déterminant de cette campagne fut Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, marchand parisien spécialiste de la peinture nordique. Après avoir conseillé le comte d'Angiviller, il se mit au service des autorités révolutionnaires et rédigea les listes de tableaux qu'il convenait de saisir dans les Pays-Bas pour enrichir de manière significative les collections du tout jeune Muséum de Paris. Pour établir ses listes, il s'est appuyé sur les guides touristiques de l'époque et singulièrement sur le *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* qu'avait publié le peintre dunkerquois Jean-Baptiste Descamps en 1769⁶.

Preuve que tout cela avait été savamment orchestré, il s'est écoulé moins de huit mois entre la bataille de Fleurus et l'arrivée à Paris, en février 1795, du dernier des sept convois provenant des Pays-Bas et du pays de Liège, pour un total d'un peu moins de deux cents tableaux et une seule sculpture : la *Madone de Bruges* de Michel-Ange⁷. L'objectif était de valoriser des œuvres jusqu'alors

⁴ BOYER F., « L'organisation des conquêtes artistiques de la Convention en Belgique (1794) », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 49, 1971, p. 490-500.

⁵ À ce sujet, voir POMMIER Éd., *La saisie des œuvres d'art*, dans Actes du colloque *La liberté en Italie (1796-1797)* organisé par le Centre d'Histoire de la Défense au château de Vincennes le 7 juin 1996

(publication en ligne, <https://www.napoleon.org/wp-content/themes/napoleon/annexes/hors-serie/premiere-campagne-italie/fr/lesecrets/colloques/art.html> ; consulté en septembre 2021).

⁶ MAËS G., *De l'expertise à la vulgarisation au siècle des Lumières. Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout, 2016, p. 338-342.

⁷ On trouvera une notice sur chacun des tableaux et des sculptures envoyés de « Belgique » à Paris en 1794-1795 dans KAIRIS P.-Y. (dir.), *Inventaire des peintures et des sculptures saisies en Belgique et envoyées en France à l'époque révolutionnaire (1794-1795)* (publication en ligne, <http://balat.kikirpa.be/tools/saisies/indexfr.html>), Bruxelles, 2018. Pour la *Madone de Bruges*, voir la notice sous http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_056. Sur le cas spécifique des tableaux et sculptures transportés de Liège à Paris, voir *Idem*, *Spécificités des prélèvements d'œuvres d'art par les révolutionnaires « français » à Liège*, dans *Idem*

fort peu accessibles dans de multiples établissements religieux et confiées « aux mésoins des moines fainéants », comme l'affirmait Lebrun pour exonérer la Convention de ce qui constituait dans les faits un véritable pillage d'État⁸. L'objectif de la Révolution n'était pourtant pas sans noblesse : il s'agissait de regrouper en un seul lieu les chefs-d'œuvre de l'art européen et de les proposer à la contemplation de tous les citoyens, et en particulier des jeunes artistes devant se perfectionner.

En Belgique, les premiers prélèvements se sont opérés dans une relative indifférence, notamment due à l'effet de surprise. Les réquisitions de tableaux par les Français cessèrent au début de l'année 1795, suite à l'hostilité de plus en plus affirmée des représentants du peuple et des administrations locales : ces dernières comptaient bien continuer à s'appropriier le patrimoine des églises et couvents, mais cette fois au profit des musées départementaux que l'on envisageait de créer.

Les prises d'œuvres d'art en « Belgique » ont fait figure de laboratoire des saisies napoléoniennes qui marquèrent les campagnes d'Italie à partir de 1796. À la requête du Directoire, les enlèvements y furent organisés de manière particulièrement rigoureuse, à telle enseigne qu'aujourd'hui encore les spoliations révolutionnaires sont systématiquement associées au nom du célèbre Corse. Lors de la conquête des Pays-Bas, Bonaparte était pourtant sur les bords de la Méditerranée : il ne fut nullement impliqué dans les ponctions effectuées dans nos régions⁹. Reste que le vainqueur des guerres d'Italie a, si l'on ose dire, érigé les spoliations culturelles au rang des Beaux-Arts.

(éd.), *Actes du colloque « Nouveaux regards sur les saisies patrimoniales en Europe à l'époque de la Révolution française »* (Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 30-31 mai 2018), Turnhout, 2020, p. 77-106.

⁸ ÉMILE-MÂLE G., « Le séjour à Paris de 1794 à 1815 de célèbres tableaux de Rubens. Quelques documents inédits », dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. 7, 1964, p. 160.

⁹ Exemple emblématique de l'association erronée du nom de Bonaparte aux spoliations dans les Pays-Bas, la page « Rubens » du site web du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers prétend encore que Napoléon fit transférer quantité d'œuvres d'Anvers en France (<https://kmska.be/fr/peter-paul-rubens> ; consulté en janvier 2022).



Fig. 2. George Cruikshank, *Seizing the Italian Relics*, 1814, aquatinte, 14 x 21 cm, collection privée. Cliché François Mairesse.

Il a fait officialiser ces confiscations dans les traités qu'il signait avec les principautés successivement conquises. Et il fit *de facto* valider les saisies dans les Pays-Bas autrichiens par le traité de Campo Formio du 17 octobre 1797 et celles effectuées dans la principauté épiscopale par le traité de Lunéville du 9 février 1801.

Il n'est pas inutile de s'arrêter à la sémantique relative à ces détournements d'œuvres d'art. Dans l'inconscient collectif des pays qui furent dépossédés, c'est le terme de « spoliations » qui est le plus souvent utilisé, tandis que la France y voit traditionnellement des « conquêtes artistiques ». Toutes ces expressions sont évidemment connotées¹⁰. Considérant que l'époque des revendications nationalistes n'était plus d'actualité, certains auteurs ont essayé de neutraliser l'expression avec des termes aseptisés du type de

¹⁰ Sur les terminologies utilisées selon les points de vue et les pays, voir TERRONI Cr., *La mémoire restituée des œuvres volées. Entretien avec Bénédicte Savoy*, dans *La Vie des idées*, 26 juin 2015 (publication en ligne, <https://laviedesidees.fr/La-memoire-restituee-des-oeuvres-volees.html> ; consulté en mars 2021).

« translocation »¹¹, avant de curieusement rompre cette neutralité dès qu'il s'agit du patrimoine extra-européen¹².

Avec les campagnes de 1796 et 1797 en Italie et en Allemagne, le Louvre croula bientôt sous les tableaux. Par le décret Chaptal de 1801, le Premier Consul institua quinze musées en province pour désencombrer le grand musée parisien. Les instances administratives des départements belges avaient insisté sur la nécessité de créer un musée dans leurs provinces, dans l'espoir de récupérer une partie des pièces maîtresses de l'école dite flamande envoyées à Paris. Le mot « restitution » fut lors fréquemment employé¹³. C'est la ville de Bruxelles qui a été retenue, aux dépens d'Anvers, de Gand et de Liège, autres cités candidates. Sur les soixante-neuf tableaux transférés de Paris à Bruxelles en deux envois (1802 et 1811), il n'y eut que dix tableaux « récupérés », au grand dam du conservateur du musée bruxellois, Guillaume Bosschaert. Celui-ci avait espéré retrouver maints chefs-d'œuvre de la peinture flamande qui avaient été emportés à Paris en 1794-1795. Las, l'administration centrale ne l'entendait pas de cette oreille et elle a réparti entre les musées de province des tableaux de toutes les écoles, répondant ainsi à l'ambition universaliste qui caractérise encore la plupart des musées des Beaux-Arts hors de nos régions, trop souvent marquées par un repli identitaire.

Les régimes révolutionnaire, consulaire et impérial ayant eu pour ambition la concentration à Paris de chefs-d'œuvre émanant de toute l'Europe, la notion de restitution n'était aucunement d'actualité, malgré de multiples demandes. La chute de l'Empire ne changea rien à cette situation. Dans le traité de Paris du 30 mai 1814 consécutif à la première abdication de Napoléon, il ne fut aucunement question du retour des œuvres de Belgique, d'Espagne, d'Italie, d'Allemagne et autres qui avaient été confisquées quelques années plus tôt et transportées en France. Sous la pression du tsar Alexandre I^{er}, manifestement circonvenu par les talents diplomatiques du ministre français des Affaires étrangères Talleyrand, les Alliés s'accordèrent pour ne revendiquer aucune restitution de biens artistiques afin de ne pas affaiblir la position de Louis XVIII, qui avait été leur partenaire dans le processus de renversement de « l'usurpateur » et dont il ne fallait pas déforcer l'autorité. Les « conquêtes artistiques » relevaient des hauts faits de l'armée française et il importait de ménager celle-ci. Selon un accord tacite, des restitutions pouvaient être envisagées de manière ponctuelle, suivant le bon vouloir du roi, que les Alliés

¹¹ *Ibidem*.

¹² SARR F. et SAVOY B., *Restituer le patrimoine africain*, Paris, 2018.

¹³ BOYER F., « Le Directoire et la création des musées des départements », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, p. 327.

espéraient magnanime à cet égard – ils déchantèrent rapidement car il n’accepta de rétrocessions qu’au compte-goutte¹⁴...

Le ton changea après Waterloo. Sous l’impulsion de la Prusse, mais aussi du roi Guillaume des Pays-Bas et de son bras armé, le duc de Wellington, les Alliés décidèrent de reprendre sous la contrainte ce que les Français refusaient d’évoquer dans un nouvel accord. Malgré les objurgations de Talleyrand, lequel estimait que le désossement du Louvre et des musées de province ne devait s’opérer que dans le cadre d’un nouveau traité, c’est par la force des baïonnettes et sans le moindre accord formel entre les parties que les œuvres jadis conquises qui se trouvaient à Paris furent renvoyées vers leurs contrées, ce qui ne signifie nullement vers leurs établissements d’origine. On le voit, de restitution, il ne fut point question : en l’absence d’accord formalisé par un traité, les Alliés décidèrent simplement de reprendre aux Français ce que ceux-ci avaient arraché aux territoires conquis par la France : en quelque sorte, le voleur était volé. On est dans la logique de l’arroseur arrosé...

Sans y insister, on notera en passant qu’on trouve là les prémices d’un débat plus actuel que jamais : l’opposition entre la doctrine légaliste (hostile aux reprises parce qu’il n’y a pas eu traité à ce sujet) et la doctrine moraliste (favorable aux restitutions en privilégiant l’équité sur le droit)¹⁵.

Ce n’est donc pas à bon escient que Piot et tant d’autres ont utilisé ce terme de « restitution »¹⁶. Le mot continue à être régulièrement employé à contresens, si l’on s’en tient à la définition fournie à l’entame de cet article. Cette dérive est gênante dans la mesure où elle peut connoter indûment les faits. Citons, à titre d’exemple tout à fait récent, la confiscation de fragments d’un retable bruxellois qui avaient été dérobés en 1914 dans l’église de Boussu et qui avaient été repérés dans un musée hollandais au début des années 2000. Ledit musée ayant refusé de restituer les fragments à l’église où ils avaient été volés, la Justice belge les a fait saisir lors de leur présentation dans une exposition temporaire à Louvain en 2019. Il s’agit bien d’une confiscation pure et simple

¹⁴ BOYER F., « Louis XVIII et la restitution des œuvres d’art confisquées sous la Révolution et l’Empire », dans *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1965, p. 201-207.

¹⁵ Sur ce sujet, voir l’interview donnée par le professeur de droit Xavier Perrot, le 25 février 2016, à l’Institut international de Recherche sur la Conflictualité (publication en ligne, <https://www.unilim.fr/iirco/2016/02/26/seminaire-de-liirco-conflits-droit-memoires-conference-4-prendre-a-lennemi-rendre-au-vainqueur/> ; consulté en septembre 2021).

¹⁶ Voulant paraphraser le titre du livre de Piot, je l’ai tout aussi inopportunistement utilisé dans mon article cité à la note 2.

et aucunement d'une restitution, contrairement à ce qui a été parfois écrit avec un fâcheux contresens¹⁷.

Au mot « spoliations » est couramment adjoint l'adjectif « napoléoniennes ». L'expression est devenue générique pour les ponctions d'œuvres d'art sous la Révolution, le Consulat et l'Empire. Pourtant, la France du Consulat et de l'Empire fut beaucoup moins rapace que celle de la Convention et du Directoire, comme l'a montré Ferdinand Boyer¹⁸. L'essentiel des prélèvements fut effectué lors des campagnes napoléoniennes menées pour le compte du Directoire. Sous le Consulat et sous l'Empire, « il ne montra pas la même âpre convoitise »¹⁹. Sauf envers la Prusse et l'Autriche, pour lesquelles « il jugea bon sans doute de rabattre la vanité des souverains vaincus »²⁰.

Non seulement Napoléon, qui n'avait aucun goût personnel pour les Beaux-Arts, n'a pas pris de tableaux en Belgique, mais il en a au contraire rendu. Deux tableaux de Rubens furent ainsi réexpédiés à Anvers : la *Sainte Famille au perroquet*, tableau que son auteur avait offert à la gilde de Saint-Luc en 1633²¹ et la *Sacra Conversazione* du même peintre qui ornaient sa chapelle funéraire dans l'église Saint-Jacques (fig. 3)²².

¹⁷ Par exemple dans DE CLIPPELE M.-S. et ZIAN Y., *Rapport sur l'avenir des collections extra-européennes conservées en Fédération Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, 2021, p. 69 (publication en ligne, <https://www.academieroyale.be/fr/actualites-detail/messages/irapport-sur-avenir-collections-extra-europeennes-conservees-federation-wallonie-bruxelles/> ; consulté en janvier 2022).

¹⁸ BOYER F., « Les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des œuvres d'art de l'étranger », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 11, n° 4, octobre-décembre 1964, p. 241-262.

¹⁹ *Ibidem*, p. 261.

²⁰ *Ibidem*, p. 261-262.

²¹ http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_143.

²² http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_151.



Fig. 3. Pierre-Paul Rubens, *Vierge à l'Enfant entourée de saints*, 1634, toile, 220 x 193 cm, Anvers, église Saint-Jacques. © IRPA-KIK, Bruxelles.

À la requête pressante du préfet des Deux-Nèthes rappelant que la ville d'Anvers avait fourni plus de tableaux au Muséum de Paris que toutes les autres cités de Belgique réunies²³, ces deux toiles, à la charge symbolique forte, furent rapatriées en 1801 pour servir de modèles aux élèves à l'Académie ; la seconde sera replacée sur son autel d'origine en 1815. Tandis

²³ [VAN GRIMBERGEN V.,] *Historische levensbeschrijving van P. P. Rubens*, Anvers, 1840, p. 410.

que certains de ses ministres voulaient les envoyer à la fonte, Bonaparte ordonna par ailleurs, le 26 mai 1803, de rendre à l'évêque de Liège le précieux buste-reliquaire de saint Lambert (fig. 4), alors en exil à Hambourg²⁴.



Fig. 4. Hans von Reutlingen, vue arrière du buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512, argent repoussé, ciselé et gravé, en partie doré et peint, h. 159 cm, Liège, Trésor de la cathédrale Saint-Paul. © IRPA-KIK, Bruxelles.

²⁴ COLMAN P., *L'orfèvrerie religieuse liégeoise du xv^e siècle à la Révolution*, t. 1, Liège, 1966, p. 90.

En 1815, il ne fut guère question de « restitutions », les Français s’opposant à tout démantèlement des collections tant du Louvre que des églises ou des musées départementaux qui avaient bénéficié des surplus du Louvre. Dans la pratique, il ne s’est agi que de « reprises » ou de « récupérations ». Ce sera dès lors au tour des Français d’utiliser le terme de « spoliation ». En 1897, l’historien de l’art français Eugène Muntz a même publié des articles significativement intitulés : *Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées*²⁵.

Les restitutions proprement dites furent peu nombreuses. Pour nos régions, elles portent avant tout sur les deux tableaux de Rubens qui ont été remis en 1801 à l’Académie d’Anvers et sur des reliquaires issus de la cathédrale de Liège. Elles concernent aussi un tableau capital de Gérard de Lairesse, *Orphée aux Enfers* (fig. 5)²⁶, injustement extorqué à un collectionneur liégeois en 1794.



Fig. 5 Gérard de Lairesse, *Orphée aux Enfers*, 1662, toile, 182 x 218 cm, Liège, Musée des Beaux-Arts, inv. 1431. © IRPA-KIK, Bruxelles.

²⁵ Dans différentes livraisons de *La Nouvelle Revue*, 15 avril, 15 juillet et 1^{er} août 1897.

²⁶ http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_006.

En sa séance du 8 février 1796, le Conseil d'administration du Muséum reconnut que la captation de cette pièce relevait de l'abus de pouvoir et il donna gain de cause au propriétaire légitime, autorisé à récupérer sa peinture. On peut y ajouter les dix tableaux qui constituent en quelque sorte des restitutions involontaires puisqu'ils figuraient dans les deux lots tirés au sort pour être envoyés au tout jeune Musée de Bruxelles, le premier en 1802 et le second en 1811²⁷.

On l'a compris, le terme de « restitution » est trop souvent utilisé de manière inopportune. Même le célèbre juriste suisse Johann Caspar Bluntschli (1808-1881), qui a théorisé le premier la protection du patrimoine culturel en temps de guerre, a inconsidérément écrit que les Alliés avaient obligé « le gouvernement français à restituer ces chefs-d'œuvre aux divers pays qui les avaient produits »²⁸.

Cette question sémantique n'est pas anodine en notre époque de repentance permanente où l'on parle de restitutions à tout va, en ce compris pour des objets qui n'ont pas nécessairement été mal acquis (ravalant de la sorte les musées européens au rang de garde-meubles d'objets sans eux jadis voués à disparaître) et qui ne rentrent donc pas dans la définition même de la « restitution ».

2. Recontextualisations ?

Ces notions de restitution et de récupération sont indissociables de celle de recontextualisation.

La seconde moitié du XVIII^e siècle représente l'âge d'or de la création des musées d'art, sortes de machines à décontextualiser. Ces musées, dits universels, ont été conçus pour permettre au public le plus large d'admirer les chefs-d'œuvre de la création artistique réunis en un seul endroit, souvent bien éloigné de leur lieu de création. La question de la décontextualisation s'est posée en Europe surtout à partir de mai 1796, conséquemment aux dépouillements systématiques dans le cadre des campagnes napoléoniennes en Italie. Ces rapines ont scandalisé certains érudits du temps et les débats furent vifs, en France et ailleurs, dans les milieux intellectuels et artistiques. L'architecte français Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy fut à l'origine d'une pétition adressée au Directoire pour marquer une large

²⁷ Pour la liste détaillée des tableaux expédiés du Louvre au Musée de Bruxelles, voir VAN KALCK M. (dir.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, t. 1, Bruxelles, 2003, p. 56-61 et 67-71.

²⁸ Cité par le professeur de droit Xavier Perrot dans l'interview mentionnée à la note 15.

désapprobation vis-à-vis de ces conquêtes artistiques. Dans ses *Lettres à Miranda* souvent commentées²⁹, il a virulemment contesté cette appropriation du patrimoine de Rome, en mettant en cause la décontextualisation qui prévalait ainsi au regroupement des chefs-d'œuvre au sein du Muséum de Paris : de son point de vue, les merveilles de l'art italien ne pouvaient être appréciées à leur juste valeur qu'en Italie. Apparaît ainsi un décalage entre le souci de présentation universaliste des œuvres d'art et une sorte de *genius loci*.

Reste que cette notion de décontextualisation se révèle à géométrie variable. Pour Quatremère, l'art italien ne peut être pleinement apprécié qu'en Italie, ce qui ne signifie pas nécessairement dans le lieu d'origine de l'objet considéré. Lorsqu'on évoque aujourd'hui la notion de recontextualisation, on constate qu'il s'agit d'un concept qui peut être malmené. Voyons quelques exemples relatifs à la Belgique.

Le premier concerne le fameux retable de Gand, dont les Français emportèrent les panneaux de la partie centrale lors de l'invasion des Pays-Bas³⁰. Revenus en 1815, ces panneaux ne pouvaient être aliénés, puisque ils appartenaient désormais à l'État et qu'ils ne faisaient l'objet que d'une mise en dépôt au sein de la cathédrale de Gand³¹. Mais le chapitre cathédral décida aussitôt de se séparer des autres panneaux, ceux des volets. En 1816, ils furent vendus à un collectionneur, puis ils aboutirent bientôt, tout à fait légalement, au Musée royal de Berlin. Sous prétexte de recontextualisation et de reconstitution du polyptyque des frères Van Eyck, l'État belge fit ajouter l'article 247 dans le traité de Versailles du 28 juin 1919 afin de récupérer les panneaux de Berlin au titre des dommages de guerre, et ce en contravention avec les premières conventions de La Haye (1899 et 1907) sur la protection du patrimoine culturel en temps de guerre...

Un autre cas intéressant concerne l'affectation des tableaux récupérés à Paris en septembre-octobre 1815. Sans avoir reçu d'instructions à ce sujet, les commissaires belges missionnés par Guillaume I^{er} prirent le parti d'organiser les chariots par villes de destination présumée, en considérant pour acquis le retour des tableaux dans leurs cités d'origine. Arrivés à Bruxelles, ces chariots restèrent plusieurs jours sur la Grand Place, faute de directive précise sur la destination à leur donner. La tension fut vive entre les autorités bruxelloises, qui voulaient réserver les tableaux au Musée de Bruxelles, et les représentants

²⁹ Voir QUATREMÈRE DE QUINCY A.-Chr., *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, POMMIER Éd. (éd.), Paris, 1989.

³⁰ http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_147.

³¹ Ce qui invite, au passage, à s'interroger sur l'identité de l'actuel propriétaire réel du retable...

de la municipalité anversoise, qui comptaient bien recouvrer les nombreux tableaux dont ils s'étaient sentis dépossédés³².

On est donc là dans un conflit de recontextualisation, si l'on ose dire : pour les Anversois, c'est à Anvers que devaient revenir les tableaux ravis dans leur métropole vingt ans plus tôt ; au dire de l'administration bruxelloise, c'est le Musée de Bruxelles qui apparaissait comme le réceptacle idéal de la recontextualisation des tableaux de l'école flamande. Pour Guillaume Bosschaert, le conservateur du musée bruxellois, la remise en contexte se limitait simplement au retour au pays.

Guillaume I^{er} a tranché en faveur d'un rapatriement des tableaux, sous la forme de dépôts de l'État, dans les établissements d'origine lorsque ceux-ci existaient encore. Il se fondait sur les recommandations de l'un de ses ministres, le duc d'Ursel, qui notait que « les proportions, la distribution de la lumière ont été calculés pour le lieu où ils étaient, ce serait leur rendre toute leur valeur que de les y replacer »³³. L'idée du roi était bien de recontextualiser autant que possible les tableaux dans leur monument d'origine, ce qui ne signifiait pas nécessairement, contrairement à ce que laissait supposer le mémo du duc d'Ursel, à l'emplacement primitif !

Pour les tableaux provenant d'établissements disparus ou désaffectés, le roi aurait pu considérer qu'ils devaient rejoindre le grand musée du sud de son royaume. Au grand dam de Bosschaert, il a préféré renvoyer (provisoirement, dit l'arrêté) les tableaux concernés vers les chefs-lieux des provinces. Il s'agit d'une sorte de recontextualisation partielle, probablement sous la pression des autorités anversoises, lesquelles n'avaient pas digéré le choix de Bruxelles comme siège du principal musée d'art de Belgique. Comme l'a rappelé Michèle Van Kalck, ce choix était lié au très fort particularisme local qui s'exprimait – et s'exprime toujours – dans notre pays ; à cette époque déjà, les Belges étaient bien loin de la France jacobine. Un journal anversoise avait même écrit, comme en écho à Quatremère de Quincy³⁴ : « le goût bon ou mauvais est un produit du sol qui ne souffre pas de transplantation. »

La réponse que Bosschaert adressa à l'évêque de Gand, qui requérait la remise en place d'une *Adoration des bergers* de Van Dyck provenant de l'ancienne collégiale de Termonde et attribuée par hasard au Musée de Bruxelles en 1802

³² VAN KALCK M., « Histoire complexe d'un rapatriement d'œuvres d'art en 1815 », dans GOB A. (et al.), *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, 2007, p. 298-310.

³³ *Ibidem*, p. 302.

³⁴ *Ibidem*, p. 308.

(fig. 6)³⁵, démontre que sa conception de la recontextualisation était loin d'être impartiale³⁶ : « Les objets que le Gouvernement s'est approprié par droit de conquête ont cessé dès lors d'appartenir à leurs anciens possesseurs ; ainsi Bruxelles en recevant les tableaux qui lui ont été envoyés, n'est point dans le cas de considérer d'où ces tableaux lui sont provenus [;] son devoir est de les conserver. » En cela, il rejoint finalement Quatremère de Quincy, pour qui la contextualisation se cantonnerait au pays d'origine.



Fig. 6. Antoon van Dyck, *Adoration des bergers*, 1631, toile, 244 x 172 cm, Termonde, église Notre-Dame. © IRPA-KIK, Bruxelles.

³⁵ http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_072.

³⁶ FIERENS-GEVAERT H., *Le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique. Notice historique*, Bruxelles, 1922, p. 24.

Depuis une trentaine d'années, les demandes de réparations à la France se sont multipliées, sous la pression initiale de l'extrême-droite flamande. Beaucoup ont oublié que le contentieux avait été réglé en 1818 et que la France avait pu conserver une partie des tableaux pris en Belgique contre le maintien au Musée de Bruxelles des pièces envoyées par le Louvre en 1802 et 1811³⁷. Le souci contemporain de recontextualisation, aussi approximative soit celle-ci, relève d'une sorte de tendance à la mode, qui semble remettre en question la fonction même des musées.

En Wallonie, deux cas récents ont défrayé la chronique par rapport aux spoliations révolutionnaires : celui du *Judas Macchabée* de Rubens, originaire de la cathédrale de Tournai et conservé par le Musée des Beaux-Arts de Nantes³⁸, ainsi que celui de la *Conversion de saint Paul* de Bertholet Flémal provenant de Saint-Paul à Liège et aujourd'hui détenue par le Musée des Augustins à Toulouse³⁹. Il s'agit là de deux des tableaux envoyés à Paris en 1794 et transférés, avec les surplus du Louvre, vers les musées de province à partir de 1801. Des campagnes de presse ont insisté, il y a une dizaine d'années, sur les liens intimes que ces tableaux entretenaient avec les églises pour lesquelles ils avaient été créés. Malheureusement, les autels qu'ils ornaient jusqu'à la Révolution ne se trouvent plus ni dans l'un ni dans l'autre des édifices concernés. En cas de restitution de ces deux tableaux, la recontextualisation s'avérerait très partielle ; au mieux, ceux-ci pourraient être réinstallés dans leur bâtiment d'origine, mais sans retrouver leur disposition initiale.

Il en irait tout autrement pour *Saint Dominique et saint François protégeant le monde de la colère divine* de Rubens également⁴⁰. Cette toile monumentale, aujourd'hui aux cimaises du Musée des Beaux-Arts de Lyon, trônait sur le majestueux maître-autel baroque de l'église Saint-Paul à Anvers, ancienne église des dominicains. Cet autel (fig. 7), consacré en 1670, fut véritablement conçu autour de cette peinture antérieure de cinquante ans. Il est encore en place, mais il est aujourd'hui complété par une toile anachronique du début du XIX^e siècle épousant la forme du tableau dérobé de Rubens. La réintégration de celui-ci permettrait de retrouver la vision précise du chœur au moment de la baroquisation de cette église gothique. Voilà une recontextualisation éclatante qui ferait sens !

³⁷ VAN KALCK M., « *Histoire complexe...* », *op. cit.*, p. 309-310.

³⁸ http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_157.

³⁹ http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_027.

⁴⁰ http://balat.kikirpa.be/pdf/index.php?lookup=Saisies_113.



Fig. 7. Peter Verbruggen I, Peter Verbruggen II et Franz van Sterbeeck, maître-autel, 1670, Anvers, église Saint-Paul. © IRPA-KIK, Bruxelles.

C'est ici une piste de réflexion qui pourrait se révéler utile pour les débats à venir sur les questions de recontextualisation. Il ne serait peut-être pas inopportun d'accueillir de manière plus bienveillante les demandes portant sur des recontextualisations strictes, comme à Saint-Paul à Anvers. Ce ne sera toutefois possible que selon la bonne volonté des détenteurs actuels étant donné que, jusqu'au XX^e siècle, le pillage des œuvres d'art n'était nullement contraire au droit international...



6 4 2 1

ISBN 978-94-6391-409-3



9 7 8 9 4 6 3 9 1 4 0 9 3

Illustration de la couverture : l'Apthéose de Napoléon.
Fondazione Museo Giauco Lombardi de Parme.