Les «mains coupées»: le tableau, la légende et l'histoire

En modeste hommage à Jean Stengers qui m'a fait découvrir Jean Norton Cru et, à travers lui, un autre regard sur la Première Guerre mondiale.

Où l'on voit qu'une anecdote s'inscrit dans le tourbillon de l'histoire, qu'un incident vieux de 80 ans trouve encore résonance de nos jours. [1]

L'anecdote : les faits

Lors de la réouverture, le 22 juillet 1923, du Musée royal de l'Armée, après son installation définitive dans une aile des palais du Cinquantenaire, et surtout après le long intermède du premier conflit mondial – lequel eut au moins pour mérite d'accroître considérablement les collections du musée –, les visiteurs purent admirer dans la salle dite « allemande » ou « des trophées », une monumentale peinture à l'huile intitulée : *Les horreurs de la guerre*, œuvre du peintre italien Luigi Brignoli (Palosco, Bergame 1881 – Bergame, 1952). Cet artiste, qui séjourna à Furnes, avait peint cette toile et l'avait offerte en 1918 à la Belgique.

L'administration des Beaux Arts remit le tableau au Musée royal de l'Armée le 28 octobre 1922 [2] pour qu'il orne une de ses salles en vue de la prochaine inauguration. Le conservateur du MRA, Louis Lecomte adressera un courrier au donateur, le 2 août 1923, pour lui affirmer : « votre belle œuvre produit du reste une trop grande impression sur le public pour que je ne la soigne pas. (...) Le Musée est

1 Voir le regain d'intérêt actuel du grand public pour l'histoire et plus particulièrement, la commémoration (par exemple dans *Victor*, supplément du journal *Le Soir*, « Destination Mémoire », 8-11-2002) ; ainsi que, dans le cadre du présent article, l'engouement pour la Première Guerre mondiale, tant dans l'historiographie scientifique que dans la vulgarisation ; mentionnons ici le récent colloque : *Une guerre totale ? La Belgique dans la Première Guerre mondiale. Nouvelles tendances de la recherche historique*. Colloque international organisé par la section d'Histoire de l'ULB en collaboration avec le CEGES et la Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles, 15-17 janvier 2003, qui présenta un large éventail des questions que posent les historiens d'aujourd'hui à la problématique de la Première Guerre mondiale.

2 Comme le confirme le bordereau de dépôt dans les collections du musée, libellé comme suit : « Dépôt le 26/10/1922 – Réception le 28/10/1922 – Sujet : Allégorie de la guerre – Intitulé : 1914-1918 – Bordereau signé par le Général-Major de Jamblinne de Meux, directeur », in Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire (MRA), Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », bordereau de dépôt.

ouvert depuis le 22 juillet dernier il a beaucoup de succès et, je le répète, votre tableau fait sensation[3] ».

Les visiteurs pourront admirer le chef-d'œuvre pendant sept ans et un jour exactement. En effet, le 23 juillet 1930, le conservateur en chef du MRA, toujours Louis Lecomte, reçoit un coup de téléphone du chef de cabinet du Ministre de la Défense nationale (dont dépend le musée) lui demandant de faire dépendre la toile d'urgence, « sans tambour ni trompette », dans le plus grand secret même, de la rouler et de la remiser dans un endroit non visible du public, jusqu'à ce qu'on l'enlève et lui donne une destination qui devait rester inconnue. Le chef de cabinet précise que ces ordres émanent du Premier ministre (Henri Jaspar) lui-même.

Cette opération ne semble toutefois pas avoir connu toute la discrétion espérée par le gouvernement. La presse eut vent de l'affaire et s'en empara. Dès le 1er août, le journal libéral *L'Indépendance belge* publia une série d'articles sur le thème de l' « injustifiable capitulation ». Il y reviendra le 10, le 12 et le 15 du même mois, pour conclure le 26 septembre par un martyrologe des enfants victimes d'atrocités commises par les armées allemandes d'invasion en 1914[4].

Informé par ce journal, un sénateur libéral liégeois, Emile Digneffe, adresse une lettre au comte Charles de Broqueville, alors ministre catholique de la Défense nationale, s'enquérant de la raison qui a motivé la subtilisation de l'œuvre et des personnes qui en sont responsables. Ledit sénateur signale au ministre qu'il suspend son jugement sur cet incident jusqu'à ce qu'il ait reçu une réponse de sa part[5].

Le ministre lui répondra que ce qui fait la valeur du Musée de l'Armée, c'est la conformité de ce qu'il contient et présente avec la vérité historique ; or le tableau représente une scène qui est un mensonge historique établi, dès lors le gouvernement belge ne peut s'y associer. Il ajoute : « en acceptant ce tableau, on a sans doute perdu de vue le côté vérité pour ne songer qu'à la généreuse pensée de l'artiste et à la valeur artistique de son œuvre. Pour ce dernier aspect, le tableau relève plutôt des musées de peinture.[6] »

Surpris et peiné par la décision du ministre, le sénateur « s'associe aux nombreux patriotes belges dont les sentiments ont été heurtés par cet événement ». Il admet toutefois que le tableau fait, entre autres, allusion au fait particulier des mains coupées, dont l'existence a été contestée. Mais, selon lui, il symbolise surtout « l'admirable héroïsme et la farouche ténacité de la résistance opposée par la petite Belgique à l'odieuse agression de la puissance allemande, dans ces condi-

---

3 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 2-08-1923.

4 Notons qu'en fait fort peu de journaux ont fait écho à cet incident : *Le Soir, Le Peuple* ou *La Libre Belgique* n'y font aucune allusion, quoique cette dernière profite de l'anniversaire du 4 août 1914 – date de l'invasion de la Belgique par les armées allemandes – pour publier une série d'articles sur les atrocités allemandes et les prétendus francs-tireurs belges (parus les 4, 8, 10, 12, 21, 22, 23, 24, 27 et 31 août 1930), dans le cadre des débats qui opposent la Belgique et l'Allemagne quant à la responsabilité des exactions commises contre les civils belges (voir infra).

5 Archives Générales du Royaume (AGR), Papiers De Broqueville, Farde 660, F°1. Relevons que Digneffe se trompe sur la date de parution de l'un des articles dans *L'Indépendance belge* qu'il signale du 9 août, alors qu'il fut publié le 10.

6 AGR, Papiers De Broqueville, Farde 660, F°2.

tions qui nous valurent l'admiration du monde entier » ; le tableau conserve et exalte « le souvenir de cette courageuse attitude chez une population trop encline à se désintéresser, malgré les leçons de son histoire, de sa défense nationale.[7] »

L'incident sera aussi mentionné dans la *Belgique militaire*, où l'on signale que : « Le musée de l'armée possédait un tableau, œuvre d'un peintre italien, représentant un amoncellement de cadavres dont surgit un enfant amputé des deux mains. Cette toile émouvante, évoquant la Belgique mutilée, meurtrie, sans défense dans l'amoncellement de ses ruines, a disparu de la cimaise. De méchantes langues nous disent que cet enlèvement est la suite d'une démarche du gouvernement allemand qui trouve malséant que l'on évoque dans *notre* (sic) Musée de l'Armée les ruines accumulées et le sang versé pendant la grande tourmente par la faute de Guillaume II et de ses séides.[8] »

Le tableau ne sera pas ré-exposé. Il disparaîtra même complètement ; au point que le conservateur en chef du MRA se dira, par la suite, incapable de dire où il se trouve. Et pourtant ... Le registre des collections du musée garde une trace de cette sortie : la ligne reprenant l'entrée de l'œuvre dans les collections, comme un dépôt du Ministère des Sciences et des Arts, est barrée de rouge et annotée de la mention : « Restitué aux Beaux Arts le 19 mai 1932 ». Une petite mention dans les archives du Musée des Beaux Arts, datée du 17 mai 1932, nous confirme que, ce jour, le tableau, en provenance des collections du MRA, est remis au Ministère des Sciences et des Arts qui le confie au Musée des Beaux Arts, avec pour seule instruction de le remiser dans un endroit non accessible au public. Ordre du Premier Ministre[9].

Rebondissement en octobre 1937 : Luigi Brignoli, l'artiste donateur, de passage à Bruxelles, désire admirer son œuvre. Il entreprend des recherches et parvient à le localiser. Le conservateur des Beaux Arts, quant à lui, a reçu des instructions très strictes : il est autorisé à montrer le tableau à son auteur mais celui-ci ne peut pas le photographier ; s'il a des réclamations à faire, qu'il s'adresse à son ambassade ! Ceci pour éviter des "complications" entre le gouvernement allemand – attaqué dans ce tableau – et le gouvernement italien[10].

Et le tableau retombe dans l'oubli.

Pas pour tout le monde : le 18 mai 1940, dès l'installation des troupes allemandes à Bruxelles, des officiers de la puissance occupante se présentent au Musée de l'Armée pour saisir certaines pièces des collections, dont le tableau de Brignoli. Nous trouvons trace de cet épisode dans un dossier des archives du MRA[11] : « (...) très documenté sur le Musée royal de l'Armée, – il existait à Berlin, des rapports faits à son sujet par les officiers qui chaque année, le visitaient par ordre pour s'as-

---

7 AGR, Papiers De Broqueville, Farde 660, F°3.

8 *La Belgique militaire*, 3-08-1930, p.533.

9 Musées royaux des Beaux Arts de Belgique (MBA), Archives, Dossier Brignoli, 17-05-1932 ; une copie de la lettre du conservateur des MBA au Ministre de la Défense nationale, reçue au MRA le 19 mai confirme ce transfert : MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 17/19-05-1932.

10 MBA, Archives, Dossier Brignoli, [28-10-1937].

11 MRA, Archives, Dossier 119, Commission d'enquête M. Wilmet, réponse du conservateur L. Leconte à la déposition du sieur Van Hoenacker.

surer s'il ne servait pas à la propagande anti-allemande – l'Oberleutnant Poss réclama un guide du visiteur et me désigna, sur une des gravures représentant la "Salle des trophées", le pavillon en question (...) Cet officier avait également pour mission de rechercher et de prendre un grand tableau du peintre Brignoli, représentant la Belgique sous les traits d'un enfant aux mains coupées, acculé à la mer, entouré de cadavres de femmes, d'enfants et de vieillards ; au fond, des lueurs d'incendie. L'Oberleutnant me fit des reproches de l'avoir exposé. Je lui répondis qu'il s'agissait d'un don d'un sénateur italien au gouvernement belge, ce qui le fit bondir ; je le conduisis alors dans le Hall des Alliés et lui montrai le stand italien, en lui disant : " ils n'ont pas toujours été vos amis. " Le gouvernement du Reich, après maintes tentatives officieuses, avait fait une démarche diplomatique en 1930, et j'ai reçu alors l'ordre de faire dépendre la toile qui est partie pour une destination inconnue ; mais on avait continué à vendre au vestiaire des cartes postales représentant cette œuvre. Ce dernier fait me fut également reproché par l'Oberleutnant, qui exigea la remise immédiate des deux collections de nos cartes postales et de deux guides du visiteur, toujours par ordre de son général. » Cet épisode est confirmé par divers témoignages repris dans le même dossier, dont celui du capitaine-commandant en retraite Léon Lejeune, attaché au MRA : « [ayant accompagné Leconte lors de la visite d'officiers allemands au Musée comme traducteur] J'étais présent le jour de l'entrée des troupes allemandes à Bruxelles, lorsque se présenta un lieutenant qui exigea au nom de son chef, un étendard allemand (...) et la photographie d'atrocités commises par les allemands en 1914, qui n'était pas exposée et ne lui fut pas remise.[12] » L'ignorance, feinte ou réelle, du conservateur quant à son endroit d'entreposage sauvera l'œuvre d'une destruction quasi certaine[13]. Et celle-ci continuera de dormir dans sa « réserve secrète ».

En septembre 1946, il refait surface : Louis Van Puyvelde, conservateur en chef du Musée des Beaux Arts entreprend de mettre de l'ordre dans ses réserves et il tombe sur cette toile qui l'encombre fort. Il s'adresse à son confrère du Musée de l'Armée pour lui suggérer de le reprendre chez lui : « Il est impossible que nous conservions ce tableau parmi nos chefs-d'œuvre : il nous encombre beaucoup dans nos dépôts et risque d'être détérioré. Ne pourriez-vous en reprendre possession ? Il ferait un beau fond pour une de vos salles[14] » . Dans une note antérieure à son ministre de tutelle (le ministre de l'Instruction publique), le conservateur des Beaux Arts avait toutefois précisé qu'à son avis, le tableau « qui n'a que peu de valeur artistique, ne convient pas pour nos collections.[15] »

Le conservateur du Musée de l'Armée se voit dans la triste obligation de répondre qu'il serait bien heureux de reprendre son tableau – « (...) il avait beaucoup de succès et sa production en cartes postales se vendait superbement.[16] » –

---

12 MRA, Archives, Dossier 119, Commission d'enquête M. Wilmet, 1-04-1946.

13 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 5-10-1946 ; confirmé par une lettre de Albert Duchesne (conservateur honoraire du MRA) à Patrick Lefèvre (conservateur-adjoint du MRA), 30-01-1990 (archives personnelles).

14 MBA, Archives, Dossier Brignoli, 3-10-1946.

15 MBA, Archives, Dossier Brignoli, 24-09-1946.

16 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 5-10-1946.

mais qu'ayant jadis reçu l'ordre du Premier Ministre de le décrocher, il lui fallait maintenant un ordre du Premier Ministre pour le raccrocher : « Etant donné que l'œuvre a été enlevée par ordre du gouvernement, je ne puis la récupérer que par un nouvel ordre du gouvernement.[17] »

Et on l'oublie à nouveau, pour deux ans environ.

En avril 1948, Brignoli revient à la charge. Il trouve choquant que l'œuvre qu'il avait généreusement offerte à la Belgique soit traitée avec si peu de considération. Il s'adresse à son ambassade qui s'informe auprès du ministre des Affaires étrangères belge, lequel interroge le conservateur en chef du M.R.A. Celui-ci (Jacques-Robert Leconte, fils de Louis, qui lui a succédé en 1947 comme conservateur en chef du MRA) répondra qu'il ignore ce qu'il est advenu de cette œuvre depuis qu'on a ordonné à son prédécesseur de la faire disparaître de ses collections[18]. Le directeur du Service de Presse du Ministère des Affaires étrangères signale alors au conservateur Lecomte que la toile se trouve dans les réserves des Musées des Beaux Arts : « Dès que vous en exprimerez le désir, elle pourra vous être restituée.[19] » Embarrassé mais désireux de retrouver le tableau – « Cette allégorie, qui eut toujours très grand succès parmi le public, fut interprétée dans un sens bien différent de celui que lui donnait l'artiste qui n'y voyait que la représentation d'un pays faible se dressant malgré tout face à l'agresseur.[20] » – Lecomte s'adresse à son ministre pour savoir quelle attitude adopter : « Sur les longues et pressantes instances auxquelles s'est livré le peintre Brignoli depuis la fin de la dernière guerre, Monsieur le Ministre des Affaires étrangères vient de nous faire savoir que ce tableau est mis à la disposition du Musée royal de l'Armée. En conséquence, je vous demande, Monsieur le Ministre, si vous jugez utile que le toile reprenne sa place dans notre institution (hall allemand – 1914-1918).[21] » Il ne semble pas que le Ministre ait « jugé utile ».

Après deux ans de tractations par ailleurs, l'artiste se dit prêt à modifier certains détails choquants de son œuvre pour qu'elle puisse à nouveau être présentée au public[22]. Cette proposition n'est pas du ressort du conservateur des Beaux Arts, chez qui le tableau est toujours conservé. Il en réfère dès lors à son ministre. Les choses ne progressant pas dans le sens qu'il souhaite, Brignoli, frappant à toutes les portes, ira jusqu'à menacer fermement le conservateur du Musée de l'Armée d'en référer au Premier Ministre : « Dans les premiers jours de la semaine prochaine, je viendrai expressément à Bruxelles pour revoir mon tableau – 1914 – (qui représente l'héroïsme de la Belgique mutilée). Je suis sûr qu'il sera à nouveau placé dans une salle ouverte au publique (sic) dans le Musée royal du Cinquantenaire.[23] »

Et il viendra effectivement à Bruxelles, logera à l'Hôtel Central (place de la Bourse), d'où il écrira une longue lettre au Premier Ministre pour lui expliquer

17 Ibidem.
18 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 24-4-1948.
19 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 9-07-1948.
20 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 10-07-1948.
21 Ibidem.
22 MBA, Archives, Dossier Brignoli, 21-07-1950.
23 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 29-06-1950.

toute l'histoire de son tableau ; lui manifester son mécontentement de la façon dont il est traité ; lui rappeler ses motivations et déplorer l'action de la propagande menée par la presse de 1917 (sic ; chose étonnante, puisque le tableau est daté de 1918) qui s'est emparée de son tableau pour l'assimiler au sujet controversé des atrocités allemandes, ce qui a mené à une mauvaise interprétation de l'œuvre, qui se voulait une exaltation de la résistance héroïque et douloureuse de la petite Belgique, etc. Il rappelle, en passant, que son tableau, qui lui a demandé quatre ans de labeur, a été primé de la médaille d'or du Ministère de l'Instruction publique à la Biennale de Milan de 1918 « qui est avec celle de Venise, une des plus importantes d'Italie (nous traduisons) ». Il déplore que son tableau ait initialement été exposé dans un musée de la guerre, où il pouvait être mal interprété, que cela ne se serait sans doute pas passé s'il avait été mis dans un musée d'art moderne « où un tel sujet ne serait pas considéré sous l'angle politique mais seulement pour sa valeur artistique. » Il conclut sa lettre en se disant prêt à profiter de ses quelques jours à Bruxelles « per mettere le mani al simbolico bimbo.[24] »

Le Premier Ministre fera répondre par le conservateur en chef du MRA que sa demande ne peut être satisfaite et que : « Des questions fort délicates sont à considérer au sujet de la remise en place de votre œuvre magnifique qui décorait un des halls du Musée Royal de l'Armée. Elles devront être considérées attentivement par le gouvernement. Or celui-ci est démissionnaire.[25] » Nous sommes en effet le 14 août 1950, en pleine affaire royale.

Après cette date, Brignoli étant mort en 1952, le tableau semble retomber dans l'oubli mais pas pour tout le monde... En 1973, Giuseppe Mulatti, qui avait servi d'intermédiaire entre le peintre et le gouvernement belge pour le don du tableau en 1918, s'adresse au Ministre des Affaires étrangères belge (qui fera suivre au Ministre de la Défense nationale) pour rappeler « son » généreux don du tableau "Il Belgio 1914". Il sollicite « une compensation de sa donation (car il est) âgé de 82 ans et dans un situation matérielle précaire.[26] » Le Ministre fera répondre qu'il ignore ce que l'œuvre est devenue.

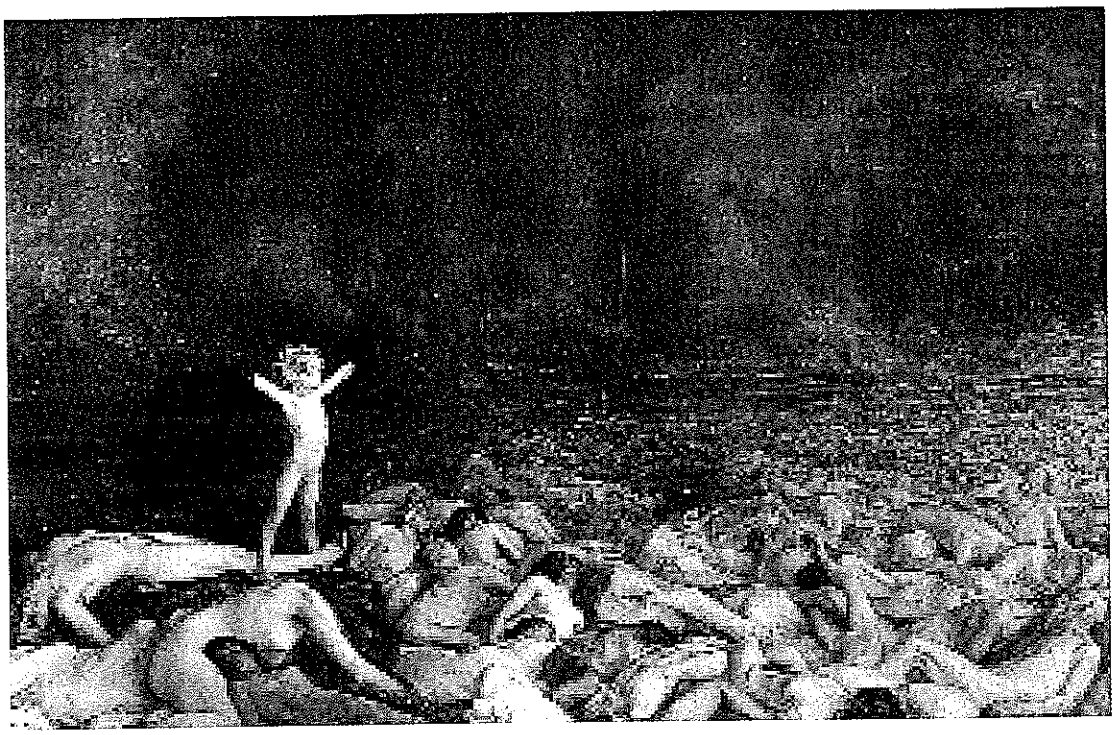
Cette fois-ci et pour de bon, le tableau de Luigi Brignoli disparaîtra dans les réserves des Musées Royaux des Beaux Arts ; il y dort toujours.

---

24 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 27-07-1950.
25 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 14-08-1950.
26 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 28-05-1973.

Le tableau et la légende

Mais que représente donc ce tableau et en quoi son exposition était-elle si problématique ?



L. BRIGNOLI, **Les horreurs de la guerre,** *1918*
(copyright IRPA-KIK, Bruxelles)

Certes, le sujet est macabre. Nous avons dit que la toile est de grande taille (300 x 510). Le fond très sombre, grisâtre, est traversé de lueurs et de fumées d'incendies ; depuis le premier plan et s'étendant vers l'horizon, une masse de corps nus, livides, aux flancs percés, aux membres mutilés, certains décapités, étendus sur le sol, par endroits amoncelés. Sur la gauche, dans un clair-obscur, un garçonnet blond, nu, dressé, jambes écartées, sur un rocher, parmi les cadavres de femmes, jeunes filles et vieillards, tend les bras dont les mains ont été coupées.

D'un réalisme provoquant et sinistre, ce tableau prétendait stigmatiser les massacres perpétrés par les troupes allemandes lors de l'invasion de la Belgique en août et jusqu'en octobre 1914, à l'encontre des populations civiles, et plus particulièrement l'exécution de civils à Dinant. Cet épisode tragique, comme d'autres semblables dans diverses localités belges, avait marqué fortement les esprits et avait donné lieu à diverses interprétations et exagérations qui furent démontées dans la suite. Les «mains coupées» étaient l'une d'elles.

Il faut noter qu'aucune mention écrite ou picturale n'est faite sur la toile qui permette d'identifier les Allemands comme auteurs des atrocités évoquées. Au moment où l'artiste l'a peinte – entre 1914 et 1918 – les évènements et les légendes étaient encore trop vivaces dans les esprits pour qu'il soit nécessaire de préciser. Et ils resteront vivaces puisqu'en 1940 encore les Allemands se souviendront de l'existence de la toile qu'ils trouvent toujours insultante.

Dès le début de la polémique soulevée par le journal libéral *L'Indépendance belge* et reprise par le sénateur Digneffe, le ministre de Broqueville relève l'inexactitude des événements représentés sur la toile avec la vérité historique : « L'histoire des "mains coupées" est un mensonge historique établi. Pas plus aujourd'hui qu'hier le gouvernement belge ne peut s'y associer. Il serait d'ailleurs désavoué par l'honnêteté traditionnelle de la Nation. Hier, c'est à dire au cours de la guerre, Mr Hymans porte-parole du gouvernement a notifié partout la fausseté, parfaitement établie, dès ce moment, de la légende des "mains coupées".[27] » Digneffe admettra d'ailleurs ce point de vue dans sa réponse au ministre datée du 5 septembre 1930 : « On peut estimer que ce tableau faisait, entre autres, allusion au fait particulier des "mains coupées", dont l'existence à été contestée.[28] » Remarquons cependant l'hésitation du sénateur, il dit : « dont l'existence a été contestée », il n'admet pas qu'elle ait été niée.

Comment les visiteurs de 1923 interprètent-ils la toile de Brignoli ? Digneffe dit que ce tableau a été offert à la Belgique « (...) dans l'intention de voir consacrer le souvenir des atrocités commises par la soldatesque allemande, à l'égard de la population civile belge et de la résistance désespérée de notre armée, lors de l'odieuse invasion de 1914.[29] » Mais il tire son information de la presse, notamment de *L'Indépendance belge*. Dans un article du 1er août 1930, ce journal évoque le tableau de la façon suivante : « On s'arrêtait longuement devant cette toile, symbolisant si bien la lourde page d'histoire de 1914, rappelant Visé, Tamines, Andenne, Aerschot, Dinant, Rossignol, Ethe, Louvain et les massacres d'innocents. Cet enfant mutilé, acculé à la mer, désespéré mais espérant quand même, évoquait bien la poignée de Belges sur l'Yser. » L'auteur de l'article n'est pas naïf, il n'affirme pas que le tableau représente la réalité historique, certes, mais c'est bien des exactions commises contre la population civile dont il est tout d'abord question dans ce premier texte public sur le sujet. La nuance et l'interprétation symbolique ne viendront que par la suite. La brève allusion à l'incident faite dès le 3 août 1930 dans *La Belgique militaire* va dans ce sens : « Cette toile émouvante, évoquant la Belgique mutilée, meurtrie, sans défense, dans l'amoncellement de ses ruines, a disparu de la cimaise. » *L'Indépendance belge*, encore, le 15 août 1930, reproduit une lettre qu'il a reçue de Luigi Brignoli lui-même, dans laquelle celui-ci explique le sens de son travail : « Pour le spectateur impartial, le sujet de mon tableau "symbolise" l'esprit de sacrifice de toute la Belgique à partir de la noble figure du roi jusqu'à celle du dernier de ses sujets. Tous épris de leur martyre et quoique certains d'être écrasés, restèrent fidèles à leurs obligations morales et à l'honneur. (...) La mutilation de l'enfant innocent symbolise la fierté et la droiture de la Belgique en sa consciente impossibilité de résister au choc de l'ennemi. C'est pourquoi elle figure "mutilée allégoriquement" pour représenter qu'elle est dépourvue de moyens de défense à raison de la chute de ses forteresses qui eut pour conséquence l'invasion du pays et la mutilation de son territoire.

27 AGR, Papier de Broqueville, Farde 660, F° 2.
28 AGR, Papier de Broqueville, Farde 660, F° 3.
29 AGR, Papier de Broqueville, Farde 660, F° 1.

C'est pour cette raison que je fus amené à supprimer les mains qui s'y trouvaient tout d'abord. Quand les mains y étaient, la grandeur du sacrifice disparaissait dans son allégorie.[30] »

Non, les auteurs ne propagent pas des légendes mais, pour le moins, ils entretiennent la confusion. Certes, c'est bien la Belgique qui est mutilée dans son territoire et son intégrité mais aussi dans ses populations, c'est le sens de la première lettre de Digneffe à de Broqueville et du premier article de *L'Indépendance belge*. Dans ce dernier, si on fait allusion à « la poignée de Belges de l'Yser », c'est surtout les villes martyres que l'on nomme. L'auteur intègre, en outre, ces faits dans la délicate problématique des francs-tireurs, nous y reviendrons. Dans le deuxième article, publié le 10 août 1930, le journal continue d'entretenir la confusion : « Les toiles en question[31], symboliques ou non, représentent des faits qui appartiennent à l'histoire de notre pays et qui ne peuvent être oubliés par les Belges. Pourquoi ne les exposerait-on pas à la vue du public, quel qu'il soit, qui visite le Musée de l'Armée ? Si leur spectacle blesse certains visiteurs, c'est que ceux-ci ne connaissent rien de ce qui s'est passé pendant l'invasion – et alors, ils n'ont qu'à demander des explications qu'on leur fournira – ou bien ils sont de la race qui a participé aux massacres et aux fusillades. Dans ce dernier cas, il n'y a aucune raison pour que nous ménagions leur susceptibilité. » Le 12 août, on y revient : « Il n'y a que chez les Allemands que pouvaient naître des remords qui eussent pu en faire un épisode. Ils ont probablement songé à ces enfants – de deux ans et moins – fusillés comme francs-tireurs à Dinant ou à cette petite fille de Marcinelle abattue d'un coup de fusil pour avoir donné une tartine à un soldat français prisonnier. »

Bien sûr le tableau est allégorique mais les atrocités, elles, sont bien réelles et c'est à elles, avant tout, que l'on pense en le voyant. Nouvel article le 26 septembre 1930, l'auteur y replace l'épisode du tableau dans le contexte des atrocités commises contre des enfants par les troupes allemandes : « Pour justifier sa demande d'enlèvement du fameux tableau "L'enfant aux mains coupées", le ministre d'Allemagne n'a pas craint d'affirmer que ses compatriotes n'avaient jamais martyrisé d'enfants. Comme il pèche peut-être par ignorance, nous croyons utile d'éclairer sa religion. » Suit la liste des enfants exécutés par les troupes d'invasion, telle qu'elle a été dressée par la Commission d'enquête sur la violation des règles du droit des gens, des lois et coutumes de la guerre. L'auteur de l'article y relève, entre autres, « un bébé de 7 mois décapité d'un coup de sabre, un bébé de 18 mois jeté dans une citerne », à nouveau la fillette de Marcinelle et des enfants « fusillés comme francs-tireurs », « massacrés à coup de baïonnette comme francs-tireurs », « brûlés vifs comme francs-tireurs », « tués à coup de sabre comme francs-tireurs ». Il conclut : « Le plus savant de leurs chimistes ne pourra jamais faire

30 Brignoli avancera la même argumentation dans une lettre manuscrite qu'il adresse au conservateur du Musée des Beaux Arts, Claire Janson en juillet 1950, (MBA, Dossier Brignoli, 21-07-1950) ainsi que dans sa lettre au Premier Ministre (MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 27-07-1950).

31 « Toiles » est au pluriel car il est fait allusion, dans l'article, à un autre tableau, non nommé, qu'il serait question de cacher à la vue du public.

oublier le sang qui leur tache les mains car c'est le sang des enfants martyrs. Seul le repentir... » Le doute n'est ici plus permis : le tableau de Brignoli évoque bien et avant tout le martyre des populations civiles et particulièrement celui des enfants. Des enfants martyrs aux enfants aux mains coupées, il n'y a qu'un pas, qu'aucun auteur ne franchit, mais on ne peut s'empêcher de penser que la légende reste vivace dans les esprits.

Brignoli, quant à lui, semble vouloir se disculper au vu de la polémique suscitée par sa peinture : « La preuve irréfutable et tangible de ce que j'affirme, je viens vous l'apporter. Outre la photographie de mon tableau que vous trouverez ci-jointe [reproduite dans l'article de *L'Indépendance belge* du 15-08-1930], je vous envoie celle du premier croquis de mon œuvre. Vous y relèverez, sans qu'aucune équivoque soit possible quelle était ma conception. (... L'enlèvement du tableau) fait supposer une allusion absolument déplacée et inexacte dans mon esprit serein d'artiste, à la férocité du peuple germanique, présupposition erronée et sans aucune base. Déjà la figuration d'un enfant aurait dû suffire à établir le symbole allégorique. De douloureuses coïncidences et des allusions ont seules donné lieu à un malentendu. » On remarque en passant la prudence du peintre italien s'efforçant de ne pas heurter les Allemands. Les choses ont changé entre 1918 et 1930...

Car un doute subsiste encore : Brignoli donne cette interprétation de son œuvre parce qu'il a appris que celle-ci a été décrochée des cimaises du Musée de l'Armée et reléguée dans une réserve. Or il a peint ce tableau en 1918 (il dit même qu'il lui a fallu quatre ans pour le peindre – voir supra – il l'aurait alors commencé dès 1914) , alors que les esprits étaient fortement marqués par 4 ans de guerre et encore emprunts des rumeurs et légendes qui ont circulé dès l'invasion de la Belgique en août 1914, d'une part. D'autre part, les cadavres représentés sur la toile sont des femmes, des enfants et des vieillards et non des hommes jeunes, voire des soldats. On peut donc penser que l'idée première de l'artiste était bien d'évoquer de façon criante les crimes commis par les armées allemandes contre les civils , en s'inspirant pour cela d'une légende vivace à l'époque. En outre, il proposera en 1950 de modifier certains détails de son tableau pour le rendre moins choquant, voire de le reprendre [32].

Le titre donné à l'œuvre, en ce qui concerne le sens et la symbolique que l'on veut lui attribuer, est éclairant car une grande confusion règne. En effet, nous avons trouvé pas moins de sept titres différents (dont deux traductions en italien) pour ce tableau :

- « Martyre et résistance de la Belgique » (dans *L'Indépendance belge*, 1-08-1930),
- « La Belgique en 1914 » (idem, 10-08-1930),
- « La Belgique mutilée » (attribué à Brignoli par *L'Indépendance belge*, 15-08-1930),
- « L'enfant aux mains coupées » (*L'Indépendance belge*, 26-09-1930, repris par Albert Duchesne en 1990 [33]),

32 MBA, Archives, Dossier Brignoli, 17-07-1950.

33 Lettre de Albert Duchesne (conservateur honoraire du MRA) à Patrick Lefèvre (conservateur-adjoint du MRA), 30-01-1990 (archives personnelles).

- « Les horreurs de la guerre » (titre sous lequel le tableau est évoqué par Louis Van Puyvelde, conservateur en chef du Musée des Beaux Arts, dans une correspondance avec Louis Lecomte, conservateur en chef du Musée de l'Armée[34]),
- « Gli orrori della guerra » (titre donné par Luigi Brignoli à son tableau dans un courrier au conservateur du Musée des Beaux Arts, daté de 1950[35])
- « Il Belgio 1914 » (titre donné par l'intermédiaire Giuseppe Mulatti, en 1973[36]).

Le principal problème réside dans le fait que l'auteur lui-même donne deux noms différents à son tableau : « La Belgique mutilée » en 1930, en pleine polémique, ce titre faisant ressortir l'aspect symbolique de l'œuvre ; « Les horreurs de la guerre » (repris en italien, dans une lettre manuscrite du peintre au conservateur du Musée des Beaux Arts), qui, lui, fait plus clairement référence aux atrocités commises contre les civils. C'est sous ce titre que le tableau restera pour la postérité puisque c'est celui qu'il porte désormais dans les inventaires des Musées royaux des Beaux Arts de Belgique[37]. On notera également que les titres attribués par la presse au plus fort du débat hésiteront eux aussi entre l'allégorie de la Belgique au territoire mutilé et l'évocation du martyre des populations civiles, suivant l'intensité, voulue par le journaliste, de l'argument et de ce qu'il peut évoquer chez les lecteurs.

Le tableau au musée : la mise en scène

Nous l'avons dit, le premier conflit mondial eut un impact important sur l'histoire du Musée de l'Armée : non seulement il lui fournit quantité d'objets à exposer (prises de guerre, dépôts des régiments belges et dons des Alliés), en faisant ainsi une des principales collections au monde sur 14-18 ; mais il accéléra aussi son installation dans des bâtiments plus vastes et mieux appropriés à ses collections. Avant guerre, le musée, dont les origines remontent à 1910, était logé dans des locaux vétustes et exigus de l'Abbaye de la Cambre. Pourtant les choses n'allèrent pas de soi. Certes, on était convaincu de la nécessité de garder trace du formidable conflit qui venait de se conclure, de commémorer et éduquer pour éviter que les événements ne se reproduisent. Mais il fallut beaucoup de patience, de persévérance et d'opiniâtreté – et pas moins de cinq ans – aux promoteurs du musée, dont son créateur Louis Leconte (qui n'en était pas encore le directeur-conservateur en chef) pour obtenir la reconnaissance officielle et les bâtiments du Cinquantenaire.

Dès 1919, des voix se font entendre en faveur du Musée. De son côté l'équipe de direction travaille d'arrache-pied à l'élaboration de ce qu'il devra être. Et le ton est donné d'emblée : il faudra commémorer et éduquer. Commémorer surtout, si on en croit ce que dit le général de Jamblinne de Meux, directeur du musée :

34 MBA, Archives, Dossier Brignoli, 3-10-1946.
35 MBA, Archives, Dossier Brignoli, 21-07-1950.
36 MRA, Archives, Affaires diverses, Farde 11 « Tableau Brignoli », 28-05-1973.
37 Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, *Catalogue – inventaire de la peinture moderne*, Bruxelles, 1984, p.70 (Inv. 4938).

« Paris, Londres, les autres capitales des pays occidentaux ont développé leur Musée de l'armée afin de rappeler de façon permanente au public la grandeur des événements par les trophées et souvenirs recueillis au cours de cette guerre titanique. » Le musée doit mettre en valeur « la participation héroïque de la Belgique à cette guerre mondiale qui vient de finir pour nous dans une apothéose de gloire qui nous a mis au rang de grande puissance.[38] »

Les autorités publiques, par la voix du Ministre de la Guerre (libéral) Fulgence Masson, partagent ce point de vue mais insistent sur la volonté éducative et politique du projet : le musée doit servir à l'enseignement des masses, auxquelles il faut montrer « ce que le pays à souffert par son imprévoyance. Elles y verront les terribles et puissants engins de guerre qu'un voisin perfide avait préparés pour nous abattre tandis que nous vivions dans la confiance de la parole donnée et dans la quiétude.[39] »

La presse aussi soutient l'initiative du commandant Leconte mais le style est résolument plus victorieux. Le musée sera bien un lieu de commémoration, du souvenir, celui de la victoire. *L'Etoile belge* (6-05-1919) donne le ton : « C'est qu'en effet le Commandant Leconte installe en ce moment une remarquable collection de trophées de la dernière guerre. Il y aura une salle "des boches" avec une quantité énorme d'objets qui leur ont été pris et il y aura aussi, à côté de la salle de la défaite de nos ennemis, la salle de la victoire pour les alliés (...). D'autre part, la salle des alliés renfermera des souvenirs glorieux de chacune des puissances victorieuses ; on juge du grand attrait que présentera cette salle. »

La victoire et la bravoure de l'armée belge : l'historien Frans Van Kalken signe un article dans *Le Soir* du 19-07-1923. Il y fait une description du musée qui s'apprête à ouvrir ses portes au public, et particulièrement de la salle allemande, en ces termes : « Quant à la vaste salle allemande, là nous n'avons du faire appel à aucun concours gracieux. Ce qui s'y trouve, nos petits soldats l'ont pris en une lutte loyale à un contre dix. »

La victoire, la bravoure des soldats belges mais aussi des Alliés, et surtout l'exécration de l'ennemi vaincu : dans *La Gazette* du 23-07-1923 : « Une immense salle rassemble tous les documents relatifs à l'armée allemande. Salle des trophées, dit-on, "Salle boche" diront ceux qui éprouvent toujours quelque déplaisir à revoir, fût-ce derrière une vitrine, les uniformes "feldgrau", tant exécrés, où (sic) la face sinistre du kaiser en tenue de parade. Mais nous les avons assez vu, les Boches, pendant quatre grandes années. Gagnons la salle des Alliés ! (...) Et rien n'est plus émouvant que cette assemblée d'uniformes de tant de pays de la terre, venus pour concourir à la défense du Droit menacé. » Et sur une ton plus emphatique encore, Gérard Harry, dans l'*Express de Liège* (24-07-1923) : « C'est dans la monumentale "Salle des trophées" conquises (sic) sur les barbares vers la fin de la grande guerre qu'on pourra comparer à la faiblesse de nos moyens défensifs d'il y a neuf ans, la formidable puissance agressive de nos envahisseurs. Les nerfs sont

---

38 Cité dans : Sven SOUPART, *Le Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, de ses origines à sa reconnaissance comme établissement scientifique de l'Etat*, Mémoire de Licence en Histoire, ULB, Faculté de Philosophie et Lettres, année académique 2001-2002, p. 107.

39 Ibidem.

secoués d'un frisson en face des gigantesques obusiers et des torpilles aériennes et sous-marines dont disposait la criminalité allemande. (...) Toute l'ingéniosité diabolique de la science allemande appliquée à la destruction humaine se manifeste là, comme la longue préméditation du grand crime de 1914-18. Dans le même ordre d'idée, des mannequins de soldats boches affublés de leurs différents type de masque antigazeux attestent que tout en inaugurant la tuerie par l'asphyxie, l'Attila moderne avait déjà prévu nos ultérieures représailles et s'était prémuni au maximum contre elles, avant de les avoir provoquées (...) ».

Le ton est loin de celui du descriptif des collections émis par le musée à l'occasion de l'inauguration et reproduit, souvent tel quel, par la plupart des journaux qui relateront l'inauguration. Les armements allemands modernes (torpilles, obusiers lourds, gaz et matériel antigaz,...) y sont bien mentionnés mais comme devant soutenir le discours didactique du musée, quoique la dimension morale ne soit pas totalement absente : « En raison du perfectionnement de l'outillage des armées ennemies et des renseignements pouvant résulter de l'étude approfondie du grand nombre de pièces accumulées, celles-ci ont été classées méthodiquement par arme et service (...) Et vu l'importance acquise par les gaz asphyxiants, tous les moyens de préservation contre l'intoxication, inventés en connaissance de cause par les promoteurs de ces méthodes barbares, ont été également groupés.[40] »

La victoire, la bravoure des soldats belges et alliés, l'exécration de l'ennemi et, enfin, le souvenir du calvaire des populations civiles : ainsi *L'Indépendance belge* (31-07-1919) souligne le souci didactique mais elle évoque – déjà – la question des atrocités : « L'on a fait une ample moisson de matériel abandonné par l'ennemi. Le tout sera classé, l'on pourra exactement se rendre compte de ce que fut l'armée allemande et son formidable outillage. (...) Quelques pièces d'un intérêt anecdotique nous rappelleront la valeur morale de l'adversaire. Ainsi les pattes d'épaule que portait le hauptmann Menne, le triste individu surnommé le "bourreau d'Aerschot" qui fit exécuter des centaines de nos malheureux compatriotes. » ; ou encore *La Dernière Heure* (23-07-1923) : « Beaucoup de nos gloires sont racontées là, et la longue théorie des martyrs civils ajoute une émotion de plus à ces souvenirs d'un temps encore si proche. »

On le voit, malgré la volonté didactique affichée par les autorités et les concepteurs du musée, qui confièrent un double but à l'établissement : « enseigner au public l'Histoire nationale contemporaine et développer ainsi les sentiments patriotiques de la foule (...), servir de laboratoire d'instruction militaire et constituer pour les officiers, les techniciens, les historiens et en général tous les chercheurs, un centre de documentation aussi complet que possible.[41] », c'est surtout

---

40 Louis LECONTE, *Le Musée Royal de l'Armée*, s.l., Edition du Cercle "La Fourragère", n.d., p. 14. Rappelons que la guerre des gaz fut un des aspects du premier conflit mondial qui marqua le plus tant les belligérants que les populations civiles. Elle resta présente dans les esprits de façon très vivace, allant parfois jusqu'à la psychose, durant l'entre-deux-guerres. Sur ce sujet, on lira : Fritz-Ludwig HABER, *The poisonious cloud : Chemical Warfare in the First World War*, Oxford, Clarendon, 1986 et François FREDERIC, « Les origines de la guerre des gaz » in *Revue belge d'Histoire militaire*, XXIX-8, décembre 1992, pp. 561-589.

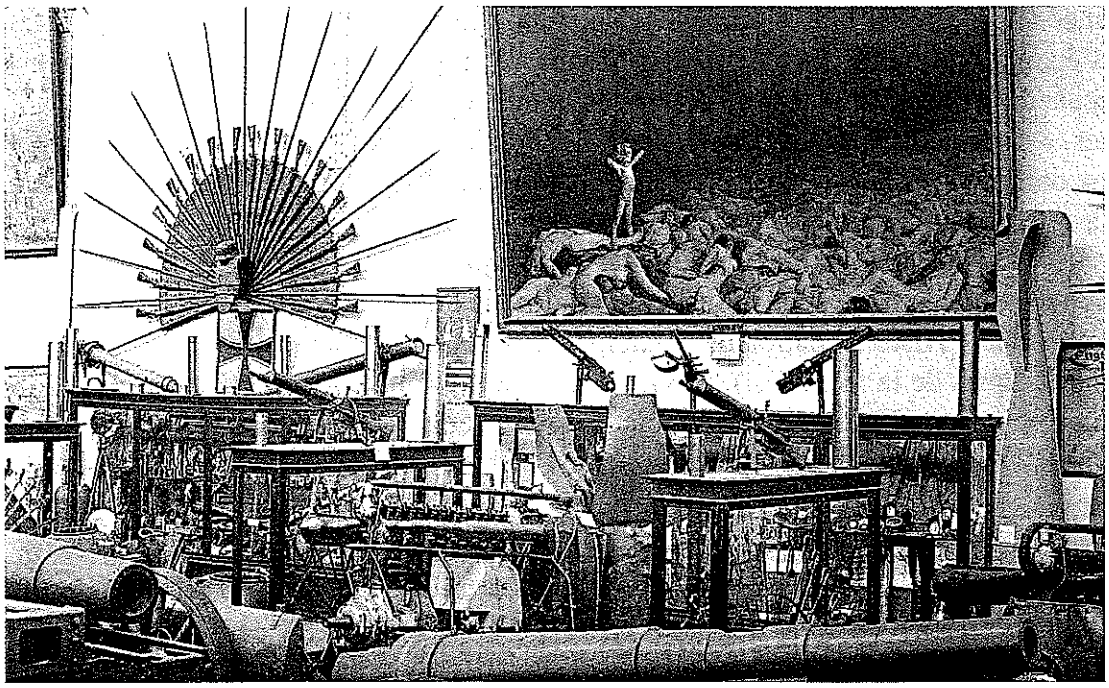
41 L. LECONTE, op. cit., p. 3.

l'émotion et le souvenir qui guident les premiers visiteurs. Les autorités parlent elles aussi d'un "Temple du Souvenir"[42], même si nous avons vu qu'elles souhaitent que ce qui y est présenté soit en conformité avec la vérité historique.

Qui les guidera encore longtemps, comme le montre un article du journal *Vers l'Avenir* des 10/11-08-1929 : « Pèlerinage, avons-nous dit. C'est le mot et il explique à lui seul la vogue extraordinaire du Musée. Les 280.000 visiteurs qui y sont venus en 1928 n'ont pas été, l'on s'en doute, attirés par la froide ordonnance scientifique des collections du prix. Il y a de la science et beaucoup au Musée de l'Armée mais il y a plus et mieux : la science historique y parle à l'âme, suscite des élans et soulève des émotions. Le visiteur admire, comprend et aime. Sous ce rapport le Musée Royal de la l'Armée est bien la meilleure école de patriotisme qui soit. Tous les écoliers de Bruxelles y viennent et y reviennent ; (...) Si le malheur voulait que la menace revînt, ces enfants devenus hommes recommenceraient vaillamment l'épopée que nos héros de Liège et de Haelen, d'Anvers et de l'Yser ont écrite avec leur sang. »

Qui les guidera encore, nous l'avons vu, lorsque surviendra, en 1930, l'incident du décrochage du tableau de Brignoli.

Le tableau ornait la salle allemande, dite « Salle (ou Hall) des Trophées », mais aussi « salle du butin de guerre de 1914-1918 », voire « salle boche » ou, plus prosaïquement, « section germanique ». Les archives du Musée de l'Armée conservent une représentation de cette salle dans la série des cartes postales qui furent imprimées durant les années 1920 pour mettre en valeur le musée et ses collections ; ces fameuses « reproductions en cartes postales qui se vendaient si bien » et que les Allemands vinrent saisir lors de leur visite au musée le 18 mai 1940. On y voit clairement le tableau « faisant un beau fond pour les collections ».



Le tableau de Luigi Brignoli dans le « Hall des Trophées » où il figura de 1923 à 1930. (Archives MRA).

42 Ibidem, p. 2.

L'intitulé officiel de la salle, tel que repris dans le guide du musée : « Hall des Trophées » (qui deviendra, par la suite, « Salle allemande ») ou le nom que lui donnent certains journaux : « salle du butin » ou « salle des boches », la distinction physique de celle-ci d'avec la « Salle du Roi Albert » (armée belge 1914-1918) et du « Hall des Alliés », illustrent l'état d'esprit dans lequel s'est fait la mise en valeur des collections de 1914-1918 et reflètent bien les propos que nous venons de relever.

Il n'était certes pas imaginable à l'époque de faire cohabiter dans un même espace alliés et ennemis ; ni de ne pas mettre en exergue l'action de l'armée belge et celle de son chef, le « Roi Chevalier »[43]. Le souci didactique de présentation des armements et équipements des différents belligérants « classés méthodiquement par arme et service » et par pays, renforcé par un effort d'exhaustivité – le musée montre toutes ses collections, donnant parfois une impression de surcharge, voire de « fourbi[44] » – se fond dans la volonté de commémoration, voire d'exaltation, de souvenir. Ne parle-t-on pas, à propos de la Salle du Roi Albert, de « temple », « reliquaire où sont pieusement conservés les armes et uniformes du Grand Souverain », « de souvenirs particulièrement émouvants » ; de « trophées » et de « butin » pour la Salle allemande ; et, dans la Salle des Alliés, à propos de l'importante collection russe, de « reliquaire de toute la gloire d'un immense empire »[45] ? Mais rappelons que la vocation didactique est aussi affirmée par une mise en exposition permettant étude et comparaison[46].

L'enlèvement du tableau et le contexte politique

La confusion quant au sujet du tableau de Brignoli et à son interprétation, la lutte entre légende et véracité, entre histoire et allégorie suffisent-elles à justifier son décrochage des cimaises du Musée de l'Armée et sa relégation, voire sa quasi disparition dans une réserve ? Qu'est-ce qui a poussé les autorités belges de 1930, en les personnes du Premier Ministre et du Ministre de la Défense nationale, à procéder à cet enlèvement « sans tambour ni trompette » et, une fois l'affaire rendue publique, à maintenir l'interdiction malgré les protestations ; et ce de manière telle que le conservateur en chef du Musée de l'Armée se disait, en 1940, incapable de dire où elle se trouvait et que, encore de nos jours, elle reste invisible du public[47] ?

---

43 Sur l'image du Roi Albert et son « culte », nous renvoyons à l'ouvrage de Laurence VAN YPERSELE, *Le Roi Albert : histoire d'un mythe*, Ottignies : Quorum, 1995.

44 Au sens commun du terme de « désordre » mais aussi au sens étymologique de : « Toutes les armes, tous les objets que possède un soldat ; attirail, bagage, barda ».
La présentation des objets – alignement de casques et de tenues, panoplies d'armes blanches et à feu aux murs, lourdes au sol, faisceaux de lances et fanions – évoque l'exposition des trophées de guerre d'un général romain lors de son triomphe. Elle n'est cependant par unique pour son époque, que l'on songe, par exemple, à la présentation des collections du Musée royal de l'Afrique centrale, avec ses panoplies d'armes indigènes et ses trophées de chasse.

45 L. LECONTE, op. cit., pp. 12-17.

46 Sur la muséographie de la Première Guerre mondiale, mentionnons l'ouvrage de Gaynor KAVANAGH, *Museums and the First World War : a social history*, New York : Leicester University Press, 1994.

47 Bien qu'actuellement, le « peu de valeur artistique » du tableau justifie sans doute sa relégation dans les réserves des Musées royaux des Beaux Arts de Belgique.

Lorsqu'il reçut l'ordre de dépendre la toile, le conservateur en chef du MRA ne semblait pas en connaître les motivations. Le sénateur Digneffe pense, quant à lui, avoir compris les raisons du gouvernement. Dans sa lettre du 5 septembre 1930 adressée au comte de Broqueville, il déclare : « (...) la presse allemande représente cet enlèvement comme le résultat d'une pression diplomatique exercée par ses agents à Bruxelles, et devant laquelle nous nous sommes inclinés. » Il ajoute : « Or, au moment ou l'Allemagne, mettant à profit toutes les faiblesses dont les anciens alliés ne cessent de donner des preuves à son égard (faiblesses dans lesquelles les gouvernements belges d'après guerre ont hélas leur large part depuis l'armistice), entreprend une politique qui finit par alarmer même ceux qui avaient commencé à prendre confiance en elle, est-il bien habile de montrer tant de condescendance vis-à-vis d'une nation dont les hommes les plus représentatifs de son orientation politique, prennent l'attitude que vous savez ! ». C'est aussi l'un des arguments avancés par la presse. Après avoir titré son premier article sur l'affaire : « L'Injustifiable Capitulation » et y avoir écrit : « C'est bien le moment d'escamoter ce vivant souvenir des jours horribles quand les Catholiques allemands, par l'organe de "Germania" se refusent à reconnaître leurs torts vis-à-vis de la Belgique, quand les régiments allemands (...) se glorifient d'avoir fusillé des "francs-tireurs", quand les partis politiques allemands traitent d'illuminés et de fous ceux de leurs compatriotes qui aspirent vraiment à la paix. », *L'Indépendance belge* revient à la charge le 12 août 1930 : « Il est vraiment bien choisi le moment. Partout retentissent les échos de la Brabançonne[48] : Après des siècles d'esclavage... Et voilà que le ministre d'Allemagne ordonne : "Enlevez-moi ça". Et les ministres belges se trouvent à point nommé pour enlever ça. Ce n'est pas de l'esclavage ; c'est pis : c'est de la platitude.». *La Belgique militaire* abonde dans le même sens : « Nous ne savons si cette information est exacte, mais si elle répond à la réalité nous nous permettons d'exprimer l'avis que le gouvernement s'est montré singulièrement empressé à s'incliner devant les prétentions de nos voisins encombrants. Les Allemands ont-ils jamais fait le moindre effort pour expurger les cours d'histoire enseignés chez eux de la légende de la violation de la neutralité de la Belgique par elle-même et de la légende des francs-tireurs belges ? » (3-08-1930).

Evoquant, dans cette affaire, d'une part le souvenir des massacres de civils d'août à octobre 1914, et entretenant la confusion sur la portée réelle de ceux-ci, la presse actionne, d'autre part, le levier, puissant à cette époque, de la résistance aux prétentions allemandes, allant même jusqu'à prophétiser un retour de la menace allemande : « Un coupable qui ne se repent pas est près de la récidive. Quand par-dessus le marché on cherche à imposer l'oubli de la victime c'est qu'on est près de recommencer. (...) L'Allemagne nous a désormais prévenu de la Revanche (sic) qu'elle prémédite, mis en garde contre la guerre qu'elle prépare. Merci de l'avertissement. Mais le tableau reprend sa place. » (*L'Indépendance belge*, 12-08-1930).

---

48 Rappelons que nous sommes en 1930, en pleine commémoration du centenaire de l'indépendance de la Belgique.

Le ton revanchard, presque belliqueux de la presse, fait écho aux préoccupations bien présentes dans les esprits de l'époque, notamment parmi les anciens combattants, comme le souligne Digneffe, quant à ce qui est considéré comme une capitulation devant les prétentions allemandes. Capitulation déjà évoquée lors de la signature, notamment par la Belgique (par son ministre des Affaires étrangères, Emile Vandervelde) du Pacte de Locarno, en 1925, qui eut pour conséquence la reconnaissance internationale de l'Allemagne et son admission à la Société des Nations, le 6 septembre 1926.

La question de l'attitude de l'Allemagne face à sa responsabilité dans les atrocités commises en Belgique et en France entre août et octobre 1914 devait revenir à l'avant-plan en 1927 à l'occasion de la publication par le Reichstag de différents rapports sur ce sujet, intitulés *Völkerrecht im Veltkrieg* (« Droit international dans la Guerre mondiale »), dont un volume, consacré à l'invasion de la Belgique, portait sur *Der belgische Volkskrieg* (« La guerre populaire belge »). Les auteurs du rapport cherchaient à y démontrer que la Belgique n'avait pas respecté les règles et conventions de la guerre (notamment celles de La Haye, dont la *Convention IV concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre*, d'octobre 1907) et avait eu recours à des groupes de francs-tireurs lors de l'invasion. Car toute la stratégie allemande pour se disculper des accusations d'atrocités réside dans cette volonté d'associer tous les événements non conformes au droit de la guerre qui lui sont reprochés à cette « guerre de francs-tireurs » dont elle dit avoir été victime. Vandervelde réagira fermement en déposant au Parlement, en juillet 1927, un contre-rapport qui démontre les invraisemblances, imprécisions et mensonges du rapport allemand[49]. On le voit, le débat reste brûlant tant au niveau international que national.

Lorsque l'affaire du tableau éclatera en 1930, les relations avec l'Allemagne ont évolué mais la mémoire reste vive. Le gouvernement catholique-libéral, voulant ménager la susceptibilité de l'Allemagne, admet que le tableau attaque de façon trop violente et macabre le comportement des armées allemandes lors de l'invasion de la Belgique en 1914, et ordonne son retrait des salles du musée, drapant ses raisons dans le voile de la véracité historique.

Lorsqu'en 1937 Brignoli voudra voir son tableau, il lui sera fait interdiction de le photographier. La Belgique avait alors réaffirmé, au plan international, sa stricte neutralité. Le gouvernement, une coalition tripartite (socialistes-catholiques-libéraux) cette fois, désire dès lors encore moins créer des frictions avec le gouvernement allemand, pas plus avec l'italien, ni de ces deux gouvernements entre eux.

La susceptibilité allemande sur le sujet, et particulièrement à l'égard du tableau, reste vivace puisque en 1940 les autorités d'occupation rechercheront le tableau, pour le détruire fort probablement ; comme elles détruisirent le monument intitulé « Furore teutonico », érigé à Dinant en 1936, au grand embarras des autorités belges qui en avaient boycotté l'inauguration.

49 [Emile VANDERVELDE], « Rapport présenté aux Chambres législatives par M. le Ministre des Affaires Etrangères sur certaines affirmations de la Commission d'Enquête du Reichstag au sujet d'une prétendue guerre des francs-tireurs en Belgique », in : CHAMBRE DES REPRESENTANTS, *Documents parlementaires*, n° 321, séance du 13 juillet 1927.

Après la deuxième guerre encore, ce tableau semble gêner le gouvernement belge qui ne sait trop s'il faut le réexposer ou le laisser dans sa réserve ; et ce malgré la bonne volonté de l'artiste qui se dit prêt à modifier les détails gênants pour le rendre plus présentable. Les évènements politiques du début des années 50 relègueront cette question à un rang bien lointain. Les années, la mort en 1952 de Luigi Brignoli et l'oubli achèveront de la faire disparaître.

La légende et l'histoire

« Les mains coupées » fait historique, rumeur ou légende ? En peignant son tableau, Brignoli portait-il témoignage des horreurs de la guerre, véhiculait-il une de ces nombreuses rumeurs que même les témoins directs des événements, les soldats du front, ne croyaient plus[50], ou inscrivait-il son œuvre dans un nouveau cycle de légendes ?

Nous avons vu plus haut le doute qui plane sur l'interprétation a posteriori symbolique qu'il donne en 1930, soit 12 ans et bien des commissions d'enquêtes sur les atrocités allemandes après qu'il ait peint son tableau. A quoi faisait-il donc écho lorsqu'il le peignit en 1918 ?

Car les « mains coupées » s'inscrivent dans un corpus d'événements réels ou imaginaires que l'on a coutume d'appeler les « atrocités allemandes[51] ». La psychose des atrocités allemandes se déclenche dès le début de la guerre en août 1914 et perdurera jusqu'à la fixation du front en octobre 1914. Parmi ces atrocités, la rumeur des «mains coupées» connaîtra un certain succès au sein des armées alliées mais aussi, voire surtout, parmi la population civile. Elle faisait écho, côté allemand, à la psychose des francs-tireurs, et plus généralement de la résistance acharnée, voire sauvage, de la population civile belge à l'envahisseur[52], qui animait les soldats entrant en Belgique, nourris des récits de leurs aînés qui avaient eu à combattre cette forme de guérilla en France durant la guerre de 1870. La rumeur prétendait que les Allemands, obnubilés par la crainte de ces francs-tireurs, coupaient les mains des enfants pour qu'ils ne puissent jamais tenir d'armes contre

---

50 Voir à ce propos, l'ouvrage de Jean Norton CRU, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris : Les Etincelles, 1929 (réédité par les Presses universitaires de Nancy en 1993), ainsi que les actes du colloque qui lui a été consacré par le Musée royal de l'Armée et le Centre Gavroche-ULB : *Sur les traces de Jean Norton Cru : colloque international, 18-19 novembre 1999 : actes du colloque* / publiés par Madeleine FREDERIC & Patrick LEFEVRE, Bruxelles : Musée royal de l'armée – Centre d'Histoire militaire, *Travaux*, n° 32, 2000 ; et voir aussi les billets du correspondant de guerre Albert LONDRES rassemblés dans le volume : *Contre le bourrage de crâne*, Paris : Arléa, 1998.

51 Il convient de mentionner sur ce sujet l'excellente étude rédigée par John HORNE et Alan KRAMER, *German atrocities. A History of Denial*, New Haven and London : Yale University Press, 2001 ; une reproduction de notre tableau y figure en page 392. Voir aussi l'article que l'un des auteurs a tiré de cet ouvrage : John HORNE, « German atrocities, 1914. Fact, fantasy or fabrication ? », in *History Today*, vol. 52 (4), avril 2002, pp. 47-53 ; et idem, « Dinant, août 1914. Enquête sur les atrocités allemandes », in *L'Histoire*, n° 270, novembre 2002, pp. 77-81. Pour un complément de bibliographie, voir la note 58.

52 L'une des rumeurs qui circulaient côté allemand prétendait ainsi que les civils belges, sans distinction d'âge ni de sexe, arrachaient ou crevaient les yeux des soldats allemands blessés.

eux. D'autres variantes de cette rumeur voulaient qu'on ait trouvé sur des soldats allemands prisonniers ou tués des mains coupées d'enfants ou de bébés[53].

Mais elle connut surtout une réelle pérennité lorsqu'elle fut récupérée, voire amplifiée, par les services de propagande alliés, mettant en œuvre un des principes de propagande de guerre énoncés après guerre par Arthur Ponsonby dans son ouvrage *Falsehood in Wartime*[54], pour justifier les actions des armées mais aussi pour mobiliser les populations et les pouvoirs civils, voire les nations, autour de la cause juste de la guerre : l'ennemi commet sciemment des atrocités contre les civils[55]. Le recours a cette rumeur, participant de la construction de l'image d'une Belgique martyre et héroïque, fut important dans les campagnes de sensibilisation à la cause alliée des populations américaines et italiennes, menées par les autorités belges, en vue de l'entrée en guerre de ces deux nations[56].

Par son pouvoir évocateur fort et sa lourde charge émotionnelle, l'image des «mains coupées» connaîtra un réel succès dans la presse, et particulièrement chez les caricaturistes et illustrateurs de presse[57]. En cela, Brignoli s'inscrit dans une lignée déjà tracée de longue date. Cette rumeur sera relayée par la presse longtemps après que des démentis officiels furent apportés contre elle. John Horne[58] avance que son succès tient, notamment, au fait qu'elle illustre parfaitement une autre image largement véhiculée dès le début du la guerre : celle de la barbarie allemande contre laquelle il convient de se dresser. Image qui connaîtra elle aussi un succès pérenne, bien au-delà de la fin du premier conflit mondial.

---

53 Une autre rumeur de «mains coupées» circulait à l'époque, elle prétendait que les Belges coupaient les mains des Noirs au Congo. Elle sera d'ailleurs avancée par les Allemands comme réponse à l'accusation qui pesait sur eux. Comme elle nous entraînerait fort loin de notre sujet, nous ne l'avons pas développée dans cet article.

54 *Falsehood in Wartime, containing an Assortment of Lies Circulated Throughout the Nations during the Great War*, London: Allen and Unwin, 1928. Rééditié sous le titre: *Falshood in Wartime. Propaganda Lies of the First World War*, Costa Mesa (Cal.) : Institute for Historical Review, 1991. Un passage y est consacré à « The Belgian Baby Without Hands », pp. 78-82.

55 Ce principe (ainsi que d'autres relevés par Ponsonby) fait toujours partie, de nos jours, de l'arsenal de propagande de guerre. La rumeur, mais aussi la mise en scène qui en fut faite par des services de propagande, des couveuses débranchées dans les maternités koweïtiennes par les soldats irakiens, lors de l'invasion du Koweït en 1990, est un récent avatar de la légende des «mains coupées» de 1914. Voir à ce sujet : Anne MORELLI, *Principes élémentaires de propagande de guerre (utilisables en cas de guerre froide, chaude ou tiède...)*, Bruxelles, Labor, 2001 ; et notamment les pages 37 à 47.

56 Sur la question de la propagande, signalons ici le mémoire de licence en histoire défendu à l'ULB par Michael AMARA, *La propagande belge durant la première guerre mondiale (1914-1918)*, Mémoire de Licence en Histoire, ULB, Faculté de Philosophie et Lettres, année académique 1997-1998 ; ce travail a fait l'objet d'une publication partielle : « La propagande belge et l'image de la Belgique aux Etats-Unis durant la première guerre mondiale », in *Revue belge d'Histoire contemporaine*, XXX, 1-2, 2000, pp. 173-228. On y relèvera le passage consacré à l'évolution de la politique officielle belge de propagande qui s'efforcera au fil du conflit de changer l'image, quelque peu misérabiliste mais très largement répandue, particulièrement à l'étranger, de la « petite Belgique héroïque et martyre ».

57 Le thème sera aussi repris en cartes postales et traité parfois non sans humour : voir HORNE & KRAMER, op. cit., p. 316, une caricature montrant la Vénus de Milo victime des «atrocités allemandes».

Relevons ici que le consensus sur le caractère propagandiste de la rumeur de 1914 ne s'est fait que dans l'entre-deux-guerres, notamment sous l'influence du courant pacifiste qui se manifesta alors, et du refus du bourrage de crâne belliciste. De nombreux auteurs se sont penchés sur la question des rumeurs et du bourrage de crâne. Parmi eux, le docteur Lucien Graux s'attachera, dès le début du conflit, à recueillir et à critiquer ces « fausses nouvelles ». Il les rassemblera dans sept forts volumes publiés de 1918 à 1920. Il n'y évoquera pas la légende des «mains coupées» ; au contraire, il se montrera très critique vis-à-vis des témoignages de civils : « Ce sont les évacués du Nord, vieillards, femmes et enfants. Ils racontent ce qu'ils ont vu. L'effroi les inspire encore. Comment les blâmer pour ces récits de feu et de sang où la souffrance et la terreur, maintes fois, multiplient l'horreur de ce qui, sans être exagéré, eût été si horrible déjà ?[59] » Ponsonby, également, appliquant à la rumeur le principe critique du bon sens, en montrera toute l'invraisemblance : « No one paused to ask how long a baby would live were its hands cut off unless expert surgical aid were at hand to tie up the arteries (the answer being, a very few minutes).[60] » C'est aussi vers cette époque que Jean Norton Cru publie (en 1929) avec la même volonté de dénonciation des mensonges et légendes de guerre, son ouvrage *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Il n'y fait guère écho à la rumeur des «mains coupées» mais, dans son cas, cela peut s'expliquer par son parti-pris de n'évoquer que les témoignages de combattants, et partant les récits du front, et de ne pas s'intéresser au sort des populations civiles.

Fantasmatique, la rumeur des «mains coupées» n'en repose pas moins sur un substrat réel : il y a bien eu des exactions commises à l'encontre des populations civiles lors de l'invasion de la Belgique et de la France. De nombreuses localités belges ont ainsi payé un lourd tribu à la guerre, comme s'en souvient encore vivement la presse de 1930 lorsqu'elle évoque l'incident du tableau de Brignoli, en le remettant dans le cadre du débat sur la culpabilité de l'Allemagne.

---

58 John HORNE, « Les mains coupées : "Atrocités allemandes" et opinion française en 1914. », in Jean-Jacques BECKER, e. a., *Guerre et cultures, 1914-1918*, Paris : Armand Colin, 1994, pp. 133-146. On lira également, dans cet ouvrage, l'article de Alan KRAMER, « Les "Atrocités allemandes" : mythologie populaire, propagande et manipulations dans l'armée allemande », pp. 147-164. Voir aussi l'ouvrage de Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU et Annette BECKER, *14-18 retrouver la guerre*, Paris : Gallimard, 2000, dont un chapitre est consacré aux atrocités, notamment sur les fronts orientaux, pp. 59-68. Pour une critique des travaux récents sur 14-18, on lira l'article de Rémy CAZALS, « 1914-1918 : oser penser. Oser écrire », in *Genèses*, vol. 46, mars 2002, pp. 26-43 (la question des atrocités y est brièvement évoquée en page 29). On peut encore ajouter à cette brève bibliographie, l'article de Jean-Noël JEANNENEY, « Les rumeurs les plus folles... », in *L'Histoire*, n° 267, juillet-août 2002, pp. 74-75. Dans cette même livraison de *L'Histoire*, mentionnons aussi l'article de Bruno CABANES, « Héroïsme et barbarie. Le tournant de 1914-1918. », pp. 62-67. L'abondance de publications sur le sujet des atrocités allemandes, et plus généralement sur la Première Guerre mondiale, aussi dans des revues de vulgarisation historique, illustre bien ce regain d'intérêt du grand public que nous évoquions en note 1 pour cette période.

59 Dr. LUCIEN-GRAUX, *Les fausses nouvelles de la Grande Guerre*, Paris : L'Edition française illustrée, 1918-1920, 7 vol., vol. 1, pp. 372-3.

60 A. PONSONBY, op. cit., p. 78.

L'importance de ces exécutions de civils a été telle que de nombreuses commissions d'enquête furent instaurées, tant du côté des Alliés que du côté des Allemands. Une telle commission fut ainsi nommée en Belgique dès le 7 août 1914, par le ministre de la Justice Henry Carton de Wiart. Intitulée « Commission d'enquête sur la violation des règles du droit des gens, des lois et des coutumes de la guerre », elle était présidée par Paul van Iseghem, président de la Cour de cassation ; une deuxième section, présidée par Gérard Cooreman, ministre d'Etat, fut instaurée le 23 août à Anvers, suite au transfert du gouvernement dans cette ville. Son mandat était le suivant : « De nombreuses violations des règles du droit des gens et des devoirs de l'humanité sont commises par les envahisseurs. Elles ne peuvent rester sans protestation. Elles doivent être signalées à la réprobation du monde civilisé. Un comité vient de se constituer à cette fin. Il se propose de recueillir, de concentrer et d'examiner de la manière la plus impartiale et la plus attentive tous les faits dont il aura connaissance. Les autorités civiles et militaires, les particuliers sont invités à lui signaler, avec tous les éléments qui peuvent en établir l'authenticité, les atteintes au droit des gens. » (*Moniteur belge*, 8 août 1914). Elle se mit rapidement au travail et, dès le 28 du même mois, elle remettait son premier rapport au ministre, consacré au « Sac d'Aerschot. – Environs d'Aerschot. Schaffen. – Rethy.[61] » Le dernier rapport (n° 22) est daté du Havre, le 28 octobre 1915.

Nulle part, dans les 22 rapports que dressèrent les commissaires, sur base de témoignages vérifiés, il n'est fait mention d'amputations de mains d'enfants. La seule allusion à des actes de barbarie similaires est une réfutation des accusations allemandes de « mutilations que les soldats belges auraient infligées aux blessés ou aux prisonniers allemands : yeux arrachés, membres mutilés, massacre d'ennemis sans défense ». La commission conclut : « Malgré ses efforts, l'autorité allemande n'a pu recueillir aucune preuve de ces calomnies lancées par des journaux sans scrupules. Une des feuilles qui s'est distinguée dans cette campagne, la *Gazette de Cologne*, a été forcée d'enregistrer les démentis d'aumôniers et de médecins allemands dont on avait impudemment invoqué les témoignages (...).[62] »

Que la commission souhaite innocenter les soldats belges de ces accusations est bien compréhensible, mais qu'elle ne retienne aucun témoignage d'amputation de mains d'enfants par les soldats allemands montrent bien que, dès le début, les autorités se méfient de ces rumeurs et évitent d'y porter écho. Le gouvernement français prendra même, dès septembre 1914, des mesures pour éviter la propagation de ces rumeurs par crainte de la panique qu'elles pourraient provoquer[63]. Une nouvelle commission sera nommée en 1919 pour réexaminer l'ensemble du dossier des atrocités allemandes[64]. Elle ne relèvera pas non plus le moindre témoignage sur

61 L'ensemble des rapports sera rassemblé dès 1915 dans deux volumes : COMMISSION D'ENQUETE SUR LA VIOLATION DES REGLES DU DROIT DES GENS DES LOIS ET DES COUTUMES DE LA GUERRE, *Rapports sur la violation du droit des gens en Belgique*, Paris : Berger-Levrault, 1915.

62 Op. cit., vol. 1, p. 156.

63 J. HORNE, art. cit. in *History Today*, p. 49.

64 COMMISSION D'ENQUETE SUR LA VIOLATION DES REGLES DU DROIT DES GENS, DES LOIS ET DES COUTUMES DE LA GUERRE, *Rapports et documents d'enquête*, Bruxelles : Larcier, 1921-1923. Le volume 1-tome 1 et 2 porte le titre : *Rapports sur les attentats commis par les troupes allemandes pendant l'invasion et l'occupation de la Belgique*.

des enfants aux mains coupées. Bien plus, comme l'écrit John Horne : « Accounts of mutilation were played down in the witness reports to the second commission – suggesting a degree of hysterical exaggeration in the tales picked by the first inquiry, as by the Bryce Committee in Britain.[65] »

Si la question de la culpabilité réciproque des atrocités resta brûlante entre les ennemis de 1914, longtemps encore après la guerre, nous avons vu, notamment par la réaction du ministre de Broqueville à la lettre du sénateur Digneffe, que le point précis des «mains coupées» était considéré comme réglé dans le chef des autorités. Le rapport du ministre Vandervelde remis en 1927 au Parlement belge, suite à la publication du rapport du Reichstag allemand sur la responsabilité des atrocités (évoqué plus haut) ne faisait, lui non plus, aucunement mention de ce point.

Nous sommes ici confrontés à un paradoxe : d'une part, les autorités refusèrent de prendre au sérieux les rumeurs de «mains coupées», voire les réfutent fermement. D'autre part, les services de propagande y recoururent abondamment et laissèrent aux journaux le soin de les propager largement. John Horne signale que l'abondance d'images et de récits sur le thème des «mains coupées» débute vers la fin 1914 et se poursuit en 1915 mais que, par la suite, « l'Etat développe sa propre campagne de propagande autour du thème des "atrocités" mais sans parler de récits comme ceux des "mains coupées", qui restent du domaine des médias "privés".[66] » On a vu que la rumeur subsistera dans les esprits encore après la fin du conflit, notamment au moment où Brignoli offre son tableau et plus tard, lorsqu'il sera décroché. Pour la propagande, plus que le fait lui-même, ce qui est intéressant c'est son pouvoir évocateur et sa force symbolique : la Belgique agressée, mutilée, violée. On retrouve là une des interprétations du tableau de Brignoli.

Mais le succès de la rumeur des «mains coupées» tient à quelque chose de plus profond que le pouvoir de la propagande. Son mécanisme de construction et de diffusion la fait passer du statut de simple rumeur à celui de légende de guerre et la place au point de rencontre « entre la subjectivité collective et la réalité externe de la guerre, un croisement du rationnel et de l'irrationnel.[67] »

C'est le sociologue belge Ferdinand van Langenhove qui le premier va étudier, à chaud, le mécanisme de constitution des légendes de guerre. Il publie en 1916 *Comment naît un cycle de légendes. Francs-tireurs et atrocités en Belgique*[68]. Il y envisage la question en analysant les faits du point de vue des Allemands : sa

---

65 J. HORNE, « Documenting a Delusion : sources and concepts used in writing *German Atrocities, 1914. A History of Denial* » in Pierre-Alain TALLIER et Richard BOIJEN ed., *La Belgique et la Première Guerre Mondiale. Etat des sources – Etat de la recherche. Actes du colloque des 8 et 9 novembre 2001 (Musée de l'Armée)*, Bruxelles : AGR, 2002, p. 275.

66 J. HORNE, art. cit. in BECKER e.a., p. 136. Notons au passage que le mécanisme de diffusion d'une légende via des médias privés fonctionna de la même façon dans le cas des couveuses koweïtiennes puisque, selon A. Morelli, op. cit., p. 43, c'est une agence de communication privée qui en organisa la mise en scène et la diffusion. Ce qui n'empêcha pas les autorités américaines de s'y référer. Ce faisant, celles-ci pouvaient actionner le levier émotionnel pour convaincre la population de l'utilité de la guerre sans avoir à assumer la responsabilité de l' «information».

67 J. HORNE, art. cit. in BECKER e.a., p. 134.

68 Paris : Payot, 1916.

volonté est de démontrer l'aspect irréel et légendaire des atrocités supposées commises par les populations belges à l'égard des soldats des troupes d'invasion allemandes. On a vu que ces atrocités ont été avancées par les Allemands comme réponse aux accusations portées contre eux, réactions qu'ils justifient comme une défense légitime à la guerre de partisan (le terme n'existe pas encore à l'époque, on parle alors de « francs-tireurs ») que leur livrent les civils belges et français, fanatisés par leurs prêtres catholiques. Cet ouvrage important de van Langenhove a influencé directement l'historien Marc Bloch dans la rédaction de son article « Réflexion d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre »[69] ; il y mentionnera la légende des «mains coupées»[70] .

van Langenhove, étudie donc les récits d'atrocités commises par les Belges contre les soldats allemands. Il relève quelques cas de doigts de soldats coupés pour s'approprier des bagues (p. 90 et 195), d'oreilles de jeunes boy-scouts allemands coupées par des femmes (p.173), mais aussi de civils allemands résidant en Belgique et cherchant refuge à Cologne et Aix-la-Chapelle, la tête et la bouche pleines de récits d'atrocités commises contre leurs semblables, dont des femmes défenestrées, mises en pièce par la foule et des enfants au poignet tranché d'un coup de sabre (p. 125). Etonnant effet de miroir qui fait des civils belges, et particulièrement les femmes et les enfants, « des hyènes du champ de bataille » (p. 232).

On trouve bien tous les ingrédients de la légende dans l'histoire des «mains coupées», comme le relève John Horne[71] « l'uniformité de l'image de l'enfant (le plus souvent une petite fille – sauf dans le cas du tableau de Brignoli, où c'est un petit garçon [c'est nous qui précisons] – aux mains emmaillotées ou bien (dans une sous-variante) de la main trouvée dans un sac ; la consistance émotionnelle, car il s'agit toujours de la souffrance passive et silencieuse d'une petite martyre (les explications venant d'un adulte-disciple [élément qui n'apparaît pas dans le tableau de Brignoli]) ; le manque de témoignages oculaires sur la réalité de l'amputation ; la précision, en revanche, sur les éléments contextuels pour confirmer le récit. » Il conclut que « le mythe de la fille ou du garçon aux mains coupées semble bien avoir été un élément important de l'expérience de l'invasion de 1914 chez les soldats alliés et des civils. La légende des "mains coupées" est donc une contrepartie des mythes de mutilation qui se trouvent au centre de l'hystérie des "francs-tireurs" dans l'armée allemande. »

Cette construction simpliste et émotionnelle qui caractérise la légende renvoie à un autre vecteur de diffusion de celle-ci, relevé par van Langenhove : la lit-

---

69 Paru dans la *Revue de synthèse historique* en 1921, n° 33, pp. 13-35. Réédité dans : Marc BLOCH, *Mélanges historiques*, Paris : S.E.V.P.E.N., 1963, pp. 41-57 ; ainsi qu'en volume : Marc BLOCH, *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Paris : Allia, 1999. Sur ce sujet, on lira : Didier DEVRIESE, « Jean Norton Cru et Marc Bloch. Remarques sur une étape de la pensée critique en histoire », in *Sur les traces de Jean Norton Cru : colloque international, 18-19 novembre 1999 : actes du colloque* / publiés par Madeleine FREDERIC & Patrick LEFEVRE, Bruxelles : Musée royal de l'armée - Centre d'Histoire militaire, *Travaux*, n° 32, 2000, pp. 143-153.

70 Art. cit, édition 1963, p. 52, note 2.

71 J. HORNE, art. cit. in BECKER e.a., p. 139.

térature populaire. « Tous les genres de la littérature populaire, les romans de cape et d'épée, les récits d'aventures, les recueils d'anecdotes et de nouvelles, le théâtre même, se sont à leur tour saisis des événements militaires. Le grand public aime l'action mouvementée, les situations extraordinaires, les circonstances sensationnelles, propres à frapper l'imagination et à faire courir un frisson d'horreur. Les développements légendaires, auxquels a donné naissance l'invasion de la Belgique, fournissaient à cet égard une matière particulièrement féconde. Ils sont pleins de surprises, d'embuscades, d'attaques traîtresses, de trahisons, de mutilations, d'atrocités inouïes, d'entreprises machiavéliques. (...) Ainsi retrouve-t-on, dans cette littérature de bas-étage, les principaux épisodes légendaires dont nous avons étudié l'origine et suivi le développement ; appropriés à une fiction, tissés sur la trame d'une intrigue, ils ont subi de nouvelles transformations ; ils ont perdu toute indication de source ; ils sont transposés dans de nouvelles circonstances imaginées de toutes pièces ; ils ont généralement été dissociés des circonstances qui les individualisent, les fixent dans le temps ou le lieu.[72] » Suit une liste exemplative de ces romans populaires, tirés de la production allemande.

Il convient, toutefois, de signaler ici un cas particulier parmi cette production de romans populaires qui, bien que répondant à la description de van Langenhove et construit selon les mécanismes décrits ci-dessus, ne fait pas écho à la rumeur devenue légende des «mains coupées». Il s'agit des 154 brochures de la *Collection Patrie*, publiées par l'éditeur populaire F. Rouff à Paris, entre février 1917 et janvier 1920[73]. Principalement centrées sur les récits de combat, certaines brochures sont cependant consacrées aux civils et plus particulièrement une, portant le numéro 8, écrite par Maxime Vuillaume et intitulée : *La Belgique à feu et à sang*. L'invasion de la Belgique y est évoquée dans le style épique propre au genre mais, si le thème des francs-tireurs y apparaît en filigrane – paradoxalement exalté ici par l'auteur dans la volonté qu'il donne à ses héros civils de prendre les armes contre l'envahisseur[74] (ce qui est précisément le type du franc-tireur dénoncé par les Allemands ; mais cet engagement prendra une forme plus « militairement correcte » puisque lesdits héros rejoindront les rangs de l'armée régulière) – on n'y trouve nulle main coupée.

Le succès et la pérennité de la légende des «mains coupées» sont donc assurés, car elle se développe dans un climat de peur provoquée, d'une part, par l'obsession des francs-tireurs qui anime les Allemands dès avant l'invasion et, d'autre part, par le choc de celle-ci pour les Alliés et le traumatisme qui en résulta pour les populations civiles envahies. Comme le dit Marc Bloch : « Une fausse nouvelle naît toujours de représentations collectives qui préexistent à sa naissance ; elle n'est

---

72 Op. cit., pp. 197-8.

73 Sur le sujet, on lira : François FREDERIC, « Littérature populaire et témoignage : les livres que Norton Cru n'a pas lus. », in *Sur les traces de Jean Norton Cru : colloque international, 18-19 novembre 1999 : actes du colloque* / publiés par Madeleine FREDERIC & Patrick LEFEVRE, Bruxelles : Musée royal de l'armée – Centre d'Histoire militaire, *Travaux*, n° 32, 2000, pp. 53-74.

74 Signalons ici qu'une des raisons avancées par les Belges pour expliquer la confusion, chez les Allemands, entre combattants civils – irréguliers selon les lois de la guerre – et armée régulière, était l'existence, au moment de l'invasion de la Belgique, de corps de Gardes civiques que les Allemands refusèrent toujours de considérer comme des combattants réguliers.

fortuite qu'en apparence, ou, plus précisément, tout ce qu'il y a de fortuit en elle, c'est l'incident initial, absolument quelconque, qui déclenche le travail des imaginations ; mais cette mise en branle n'a lieu que parce que les imaginations sont déjà préparées et fermentent sourdement.[75] »

Mais ce succès vient peut-être aussi de ce que la rumeur plonge ses racines plus loin dans l'imaginaire collectif, de ce qu'elle renvoie à des référents culturels partagés par ceux qui y croient et la propagent. C'est l'hypothèse qu'avance John Horne[76] lorsqu'il fait remonter les antécédents de la rumeur au moins à la guerre de 1870, à laquelle remonte aussi la peur des francs-tireurs qui anime les Allemands. Mais il s'interroge également sur l'existence d'un substrat plus ancien, plus fondamental, nourri de l'image de la mutilation corporelle, telle qu'elle existe dans les mentalités populaires de la fin du XIXe-début du XXe siècle. Et de tenter une association avec les représentations de la criminalité, et de se demander « si une fascination pour la violence physique, et notamment pour le dépeçage du corps, qui est si profondément enracinée dans les cultures populaires européennes, ne se trouve pas refoulée dans le thème de la violence criminelle, et notamment de la mutilation meurtrière, qui semble tellement intéresser la presse de l'époque. »

On peut aussi faire remonter cette fascination plus loin dans l'histoire culturelle, que l'on songe par exemple au conte de Jacob Grimm « La jeune fille sans mains ».

En guise de conclusion : l'anecdote et l'histoire

Le décrochage du tableau de Luigi Brignoli, *Les horreurs de la guerre*, des cimaises du Musée royal de l'Armée, le 23 juillet 1930 est une anecdote historique. Il n'a guère influencé de façon significative le cour de l'histoire. Il n'a laissé que fort peu de trace, notamment dans la presse contemporaine : nous avons vu que rares sont les journaux qui y font allusion (seulement deux titres sur les 5 sondés, parmi les principaux titres de l'époque). Mais l'écho qui en est fait soulève cependant une polémique, qui eut pu prendre plus d'ampleur si elle s'était produite à un autre moment de l'année et non durant la période de vacances parlementaires.

Peu de trace mais des traces malgré tout : un corpus d'archives suffisant et diversifié pour se faire une idée assez précise du déroulement des événements et des motivations des acteurs. Des archives et un objet, important, central : le tableau, disparu, menacé et retrouvé ; et même une vue du tableau dans son environnement public, la « Salle allemande » du musée.

Cet ensemble complémentaire de sources nous permet de dépeindre relativement bien et les événements et le contexte dans lequel ils s'inscrivent. Les textes contemporains – articles de journaux ou échange de correspondance – nous informent des faits mais ils nous éclairent également sur le cadre dans lequel ceux-ci se produisent. Leur ton, leur style nous permettent également de mieux comprendre ce qui anime témoins et acteurs de ce « micro-drame », d'approcher quelque peu les mentalités de l'époque. C'est pourquoi nous avons choisi de faire

75 Art. cit., édition 1963, p. 54.
76 J. HORNE, art. cit. in BECKER.

une large place à la citation directe des sources, ces textes « parlant » souvent plus et mieux que tout commentaire.

Le décrochage du tableau suscite une émotion, modeste mais bien réelle, surtout parce qu'il est perçu comme une soumission aux desiderata – présentés par la presse parfois comme un diktat – de l'ennemi d'hier, choqué par ce qu'il ressent comme une propagande hostile à son égard. Cet événement s'inscrit dans le cadre plus large et plus sensible du débat sur les atrocités allemandes et, à un niveau plus général encore, sur la culpabilité de la guerre. En 1930 encore, le souvenir, les blessures, le traumatisme, mais aussi pour les vainqueurs du conflit (parmi lesquels se comptent les Belges), l'orgueil de la victoire, sont vivaces. L'incident du tableau tombe mal et heurte, au moins chatouille désagréablement, les esprits. Dans un souci d'apaisement et de maintien de bonnes relations avec son voisin, le gouvernement belge préfère s'incliner, drapant ses motivations dans le voile de la véracité historique.

Car, outre qu'il puisse paraître insultant aux Allemands, le tableau, par son sujet, pose un problème pour l'histoire. Et c'est la véracité historique que le gouvernement de 1930 prétend sauvegarder, comme l'a fait avant lui le gouvernement des années de guerre, auquel le premier se réfère. L'on peut croire aussi à sa bonne foi, lorsqu'il affirme que ce qui est présenté au musée « doit être conforme à la vérité historique » et que le tableau évoque « un mensonge historique établi ».

Le problème réside dans la confusion qui règne autour de la signification du tableau : confusion illustrée tout d'abord par le choix du titre de l'œuvre, qui varie selon les époques, selon les personnes qui le citent – nous avons vu que l'auteur lui-même en donne des intitulés différents – et, dans le cas de la presse, suivant la motivation que l'on a à l'évoquer. Confusion résidant donc essentiellement dans l'interprétation de l'œuvre : représentation symbolique du martyre et de la résistance héroïque de la Belgique ou commémoration des atrocités commises par l'envahisseur contre la population civile belge ?

Dans l'esprit du peintre, les choses semblent claires, c'est bien l'interprétation symbolique qu'il faut retenir et il avance force arguments, qui seront repris dans la presse, pour soutenir cela. Il se plaint même de ce que son tableau a été attribué à un mauvais musée : s'il avait été accroché dans un musée d'art, l'interprétation n'aurait posé aucun problème, c'est de l'avoir mis dans un musée d'histoire, et qui plus est, dans un musée d'histoire militaire, qui en fait naître ; lui, Luigi Brignoli, est artiste non historien. Mais il affirme cela, en pleine « crise du décrochage », lorsqu'il constate que son tableau n'est plus exposé et après avoir pris connaissance des motivations qui ont présidé à son enlèvement. Et pourquoi l'intitule-t-il : « La Belgique mutilée » en 1930 et « Gli orrori della guerra » en 1950 ? Le premier titre se rapproche de la première interprétation, le second tend plutôt vers la seconde. En outre, le tableau est daté de 1918 et le peintre prétend avoir mis quatre ans pour le peindre, on ne peut s'empêcher de penser que les atrocités commises à l'encontre des populations civiles en août-octobre 1914, étaient bien présentes à son esprit et que cela n'a pas manqué de l'influencer.

Confusion née aussi de l'usage que feront les autres protagonistes de l'affaire, particulièrement la presse et, mais dans un ton plus feutré (peut-être parce que finalement, il n'y aura pas de débat parlementaire sur la question pour cause

de vacances), le sénateur Digneffe dans son échange avec le ministre de Broqueville. *L'Indépendance belge* actionne divers leviers dans son traitement de l'affaire : le patriotisme et le respect du aux combattants de 1914 et aux vainqueurs de la guerre ; la revanche nimbée de clairvoyance politique à l'endroit de l'ennemi d'hier, toujours agressif, et surtout qui refuse d'admettre sa culpabilité ; l'émotion pour le sort des populations martyres, et particulièrement les enfants, aux mains coupées au non.

Confusion enfin, peut-être, dans l'esprit des visiteurs du Musée de l'Armée, lorsqu'ils visitaient la « Salle des trophées » et dont on ne sait ce que le tableau évoquait pour eux ; mais dont on sait par contre qu'il heurtait les Allemands qui, en 1940 encore, le recherchaient, très probablement pour le détruire. Or pour ces visiteurs, qui ont connu la guerre (il ne se passe que 12 ans entre la fin de celle-ci et le décrochage du tableau), le sujet représenté – si on accepte l'interprétation du martyre des civils – évoque des souvenirs précis : ceux des rumeurs de l'été 1914, habilement relayées par les services de propagande officiels, du moins dans un premier temps, mais surtout amplifiées par l'action de la presse, celles du comportement barbare des envahisseurs qui coupaient les mains des enfants en représailles des actions des francs-tireurs. Née d'un substrat bien réel, les exécutions de civils et les villes martyres, cette rumeur se développa et se diffusa largement car elle illustrait pleinement le mythe de la « barbarie allemande ». Quoi que combattue très vite, à la fois par les autorités et par des esprits éclairés, elle n'en pris pas moins la dimension d'une légende – certes pas dans l'esprit de ceux qui y crurent – car elle trouva un terrain favorable, des esprits « au croisement du rationnel et de l'irrationnel » disposés à y croire, « des imaginations déjà préparées et qui fermentaient sourdement » ; préparées par un imaginaire, une culture de la violence faite au corps humain, antérieurs (de fort loin ?) aux événements mais qui connurent un plein épanouissement dans la « brutalité » de la Première guerre mondiale.

François FRÉDÉRIC
ULB