

Plantée sur la rive gauche de la Dyle, la Caserne Dossin s'est récemment dédoublée en 2012. Un mémorial a été installé à la place du musée et celui-ci a été transféré dans un monumental cube de béton qui lui fait face. Un imposant complexe mémoriel. Une visite s'imposait avec son conservateur en chef qui, occupant également des fonctions universitaires, circule ainsi entre la recherche et la pratique mémorielle au niveau de la société même.

→ Entretien mené par **Philippe Mesnard** et **Anneleen Spiessens**

le 28 novembre 2014 à Anvers avec Herman Van Goethem, professeur de Droit et d'Histoire à l'Université d'Anvers, directeur général et conservateur de la Caserne Dossin (Malines, Belgique).

“ IL EST CLAIR QUE
CE MUSÉE CONSTITUE
UN TRAVAIL DE MÉMOIRE
COLLECTIVE ”

Comment Herman Van Goethem en est-il arrivé à la Mémoire ?

Herman Van Goethem : J'ai étudié l'Histoire et le Droit en essayant de travailler toujours au croisement de ces deux disciplines, ce qui m'a beaucoup apporté. Je suis devenu professeur très jeune, à l'âge de 31 ans, ayant eu la chance de succéder à un professeur qui terminait sa carrière. Sur le plan de l'enseignement, j'ai principalement donné des cours d'Histoire du Droit et des Institutions. Sur le plan de la recherche, qui est une véritable vocation pour moi, je me suis plongé dans les archives, ce qui me passionne, de l'histoire politique de la Belgique aux XIX^e et XX^e siècles, notamment ce que l'on appelle les « problèmes communautaires » du pays, les relations entre les Flamands et les Francophones, et la réforme de l'État. Je me suis par ailleurs beaucoup intéressé aux procès en sorcellerie. Ils sont terriblement intéressants. J'ai aussi consacré du temps à des procès comme celui de Nicolas Ceausescu, le 25 décembre 1989.

C'était un grand sorcier...

H.V.G. : Oui, c'est vraiment un procès de bouc émissaire, pour renvoyer à René Girard, un procès totalitaire. Le phénomène de la violence collective, cette violence qui prend la forme de rites, de rites de masse, est un point sur lequel je me suis focalisé. En 1994, j'ai publié, avec Jan Velaers, une vaste étude sur le Roi Léopold III, puis j'ai édité le Journal de guerre d'un ministre. Et vers 2000, après la publication du livre de Lieven Saerens sur Anvers et la persécution des Juifs, je me suis orienté vers des questions de droit liées à la responsabilité de la ville d'Anvers sous l'occupation, ainsi qu'à l'organisation des rafles, à la police, etc., avec des questions comme : où est le Bourgmestre ? Qu'en est-il du Procureur du Roi ?

Je me suis dirigé vers l'approfondissement de la question de la collaboration administrative dont le cadrage historique manquait malgré les avancées notables de la recherche sur le sujet. Dans la France de Vichy, il est aisé d'en étudier l'administration, la ●●●



●●● collaboration était officielle et l'on voit que l'antisémitisme est ancré dans le quotidien des administrations bien plus qu'en Belgique où la collaboration était bien plus réservée. Il y avait là deux sujets particulièrement intéressants à étudier sur le plan de l'administration : la collaboration et la répression de la résistance. Il était notamment important de savoir ce que les Parquets avaient fait face à une résistance déclarée illégale. On ne peut pas commettre des attentats si on n'est pas militaire, on ne peut pas tuer des gens dans la rue, publier sans le nom de l'éditeur responsable, ce que l'on ne fait évidemment pas pour des tracts. Ça, c'est une résistance illégale, mais de quel ordre seront les poursuites ? Question éminemment politique ! Et puis il y a le dossier fort lourd à aborder de la persécution des Juifs. Le vaste projet était donc une étude sur l'Administration en Belgique sous la Seconde Guerre mondiale. En commençant par Anvers, parce que les archives étaient proches de moi, riches, fournies. Durant des années, j'ai travaillé sur les archives de la police d'Anvers jusqu'à obtenir une image non pas complète, mais bien compréhensible pour en appréhender le fonctionnement.

C'est alors qu'en 2008, on m'a demandé si je ne voulais pas prendre la responsabilité de la création d'un musée ? C'était quelque chose de très différent de ce que j'avais fait jusqu'à présent. L'expertise était vraiment nécessaire à ce moment-là et j'avais les compétences. Hasard extraordinaire : le site de la caserne Dossin est un concentré de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique, de son administration, de sa collaboration, avec l'enregistrement des internés, le tout par les autorités belges. Sans savoir vraiment ce qui allait se passer, la déportation a été soigneusement préparée de façon administrative, pas seulement à Anvers, mais aussi à Liège, Bruxelles et ailleurs. Mais au moment des rafles, alors on se ressaisit : est-ce que l'on va faire cela aussi ? À Bruxelles, on dit : non ! Dans les autres villes, on continue. Par mon parcours, j'avais la connaissance et les outils d'analyse pour ce sujet. Et on m'a dit qu'il ne fallait pas seulement un musée sur la Shoah en Belgique, mais aussi sur les Droits de l'Homme. Ce qui était plus complexe à penser et représentait un important défi.

Alors, pendant une année, j'ai travaillé sur le concept muséal. Si l'approche de la Shoah en Belgique ne me posait pas de problème, comment l'articuler alors avec l'idée d'un musée ? L'option a été d'axer celui-ci sur l'analyse des violences de masse. Que se passe-t-il



quand un homme tue non seulement un homme, mais des quantités ? Ce que l'on accepte dans le contexte de l'armée (un uniforme, un numéro, une violence ritualisée), qu'en est-il quand il s'agit d'assassiner des femmes et des enfants ? Pour expliquer cela, ce n'était pas seulement l'histoire et/ou le droit, mais toutes les sciences humaines qui étaient requises. J'étais prêt, j'ai mis un an pour réaliser un concept qui a été unanimement approuvé.

Donc, il n'y avait jamais eu d'engagement de ce type au préalable pour vous.

H.V.G. : Effectivement, c'est un projet hors carrière, mais qui se trouve au centre même de mes recherches et à la suite de tout ce que j'ai accumulé depuis trente-cinq ans. Même en ce qui concerne la conception d'une exposition ou le rapport à la photographie, cela ne m'était pas indifférent. J'ai beaucoup travaillé sur la photo du XIX^e siècle, notamment pour une exposition sur l'Anvers des années 1850-1880, puis, à un tout autre niveau, avec une exposition sur l'histoire des jésuites à Anvers des XVI^e et XVII^e siècles, partant d'archives qui se trouvent dans l'église Saint-Charles-Borromée. J'enseigne même, depuis 2003, un cours « histoire et image », sur l'emploi de l'image en tant que source historique, ce qui est essentiel quand on va faire un musée sur la Seconde Guerre mondiale, de surcroît sur la Shoah. Quant à l'élaboration du musée en tant



Photos © Ph. M.

qu'espace et dispositif, j'ai travaillé avec Petra Gunst et sa firme Tekst & Beeld. Elle était responsable de la maquette et des multimédias, moi, je m'occupais du contenu, nous nous partageons le choix des objets. Nous avons fait cela avec une petite équipe.

Quelle a été votre démarche ? Quels sont les principes de base de cette conception dont on voit nettement, aussi bien par la division des espaces que par les thématiques, qu'elle se singularise de nombreux autres musées européens ?

H.V.G. : Nous nous sommes attachés au processus de la violence de masse. Au premier étage, c'est la masse produisant la violence en Allemagne, déjà dans l'entre-deux-guerres, et en Belgique, après 1939-1940. Puis, au deuxième étage, on pose la double question de la peur, celle des victimes et celle des gens ordinaires qui se disent aussi : « puis-je faire quelque chose ? » C'est pourquoi, au deuxième, pour le panneau d'entrée, j'ai choisi ce cliché symbolique où, sur la place Tiananmen, un homme, anonyme, vulnérable, se tient debout devant les tanks. Et au troisième étage, c'est la mort.

Au premier étage, on a privilégié les images dans lesquelles on voit cette masse agissante. Des gens qui cassent et qui rient, des enfants qui sourient. Et il y a cette image, essentielle selon moi, où, au tout début dans l'Allemagne nazie, l'on voit un homme assis sur un bouc, portant une pancarte que l'on ne peut pas lire,

des SA se tiennent près de lui, tout le village s'est rassemblé. Il s'agit en fait de deux images, je n'en montre qu'une, la première, alors qu'il fait le tour du village. La deuxième, elle illustre tout à fait la violence ritualisée. Sans doute sur cette pancarte se trouve quelque chose comme *Ich bin eine Volksfremder*. Cela n'a rien à voir avec les Juifs, c'est un bourgmestre socialiste du SPD arrêté en mai 1933 par des SA et humilié à cette occasion par la foule. Il sera interné dans un camp et libéré par les Américains en 1945, après quoi il redevient bourgmestre de sa petite ville. Cette image est très représentative de la thématique de la masse. Elle montre des enfants qui rient. On comprend que ce qui se passe alors en Allemagne est effrayant. L'on va se jeter sur les Juifs pour les dévorer. Cette masse, qui rassemble un pouvoir énorme, est instrumentalisée par un État qui l'emploie en tant que force politique. C'est une arme redoutable qui peut produire une violence extrême et l'État, lui, va passer d'une légalité à l'autre : ce que l'on fait là est peut-être encore illégal, mais cette question n'est plus très intéressante. La persécution des Juifs devient une conséquence logique de la situation politique, et la Nuit de cristal une évidence. Partout en Allemagne, on met des pancartes *Juden betreten diesen Ort auf eigene Gefahr*, imaginez que l'on mette chez nous, aujourd'hui : « les musulmans pénètrent dans ce village à leurs propres risques et périls. ». Que signifie accepter cela dans un État ! On a insisté sur le ●●●

- fait que l'idéologie raciale, antisémite et répressive est très importante dans le contexte des années 1920 et au début des années 1930, l'idéologie n'est alors peut-être pas encore celle de l'État, mais elle est quand même acceptée de façon générale.

Il n'est pas facile de trouver des images comme celle-là, et il est très difficile aussi de les interpréter. Par exemple, le 1^{er} mai 1933 en Allemagne, lors du boycott des produits juifs, on voit des photos où des gens passent, mais comment distinguer ceux qui sont là par hasard, tout simplement, de ceux qui ont une intention antisémite ? Sur une image durant la Nuit de cristal, un couple rit, on suppose qu'il rit, on dit toujours que c'est un couple, mais comment sait-on que c'est un couple ? Parce que l'on voit un homme et une femme ensemble, on dit que c'est un couple. Peut-être ne se connaissent-ils pas. Donc, l'interprétation de ces photos est très difficile. Dans l'exposition permanente, il y a un choix d'images récurrentes, revenant tout le temps, et pour les guides qui parcourent le musée, c'est un fil rouge. Ils peuvent choisir, et ils peuvent rattacher ce qu'ils racontent à cette image-là.

Ainsi, le musée se trouve à être une passerelle entre le monde universitaire et la société civile. Et quand vous parlez de guides, on sent bien votre préoccupation que le savoir passe, on sent ce souci de la transitivité, de l'adresse aux visiteurs.

H.V.G. : Le musée est conçu pour des visiteurs aussi bien individuels qu'en groupe, et ces derniers demandent toujours des guides. Pour ce qui est des visiteurs individuels, la clé de lecture essentielle est généralement le film d'introduction qu'ils peuvent voir à l'entrée. L'analyse de l'antisémitisme se trouve dans le film, presque pas dans le musée, ce film est l'introduction. Ainsi, quand les visiteurs lambda voient au premier étage des photos de masse, ils les lisent avec, en mémoire, le film qu'ils ont vu et ils peuvent ainsi comprendre les raisons de notre choix. Pour le groupe, le musée répond en premier lieu à un projet pédagogique. Il était clair que ce musée constitue un travail de mémoire collective. Quand on a vingt ans dans les années 1970, on sait très peu. L'image que l'on se faisait de la collaboration était très vague. Un effort énorme a été fait depuis et le musée s'inscrit à la suite de ce travail, comme une suite vivante, active, dynamique en lien avec la société. Il faut comprendre que le nationalisme flamand des années vingt, trente, quarante était un mouvement de masse. Réfléchir sur la démocratie

revenait aux intellectuels, tel un Henri De Man, Anversois, président du parti socialiste. Ce faisant, la collaboration allait s'ancrer dans ce nationalisme populaire et impliquer une vaste collaboration politique de la société, plus large que du côté francophone. Un travail mémoriel qui vise la compréhension de ce contexte, de cette spécificité est important. Cela a pris des décennies en Flandre pour voir et pour comprendre cette histoire. Et le musée se doit être un instrument de compréhension.

Pourtant, il y a aussi eu une résistance en Flandre ?

H.V.G. : Effectivement, bien moindre cependant que du côté francophone. Ce travail de mémoire on l'a fait, les historiens des universités ont beaucoup écrit dans la presse, ils ont aussi participé depuis les coulisses, on a animé des débats, il y a eu des publications. Il y a eu un véritable travail, une grande unanimité chez les universitaires, chez les journalistes de la VRT, une certaine connivence, on était tous sur la même longueur d'onde. Nous l'avons réussi, cela a pris vingt ans. Vers 2000, on y est plus ou moins arrivés. Il y a aussi eu des excuses publiques et quasi officielles, de la part de Frans-Jos Verdoodt, l'un des représentants plus ou moins attitrés à parler au nom du mouvement flamand, déclarant publiquement que la collaboration était une erreur, que l'on ne pouvait pas faire cela. Ce sont des moments importants aussi dans la prise de conscience dans certains milieux flamands. La N-VA a, elle aussi, adopté cette ligne. En tant que parti démocratique, il se distancie, même si l'on sent parfois une ambiguïté dans le discours. Je n'ai désormais plus besoin d'expliquer à mes étudiants que les choix du mouvement flamand étaient une erreur fondamentale, c'est évident.

Toujours est-il que du côté wallon, il y a eu aussi une bonne part de nationalisme.

H.V.G. : Oui, de façon générale, il manque encore des études sur ce sujet. Néanmoins, ceux qui ont voulu la victoire allemande étaient bien plus nombreux en Flandre qu'en Wallonie. Après la guerre, les statistiques des condamnations permettent de constater que pour 56 % de la population résidant en Flandre, sans compter Bruxelles, il y a 62 % des condamnations. Proportionnellement, cela fait 11% de plus qu'en Wallonie. Mais je suis certain qu'en Flandre, les non-lieux ont été bien plus nombreux ; cette étude est encore à faire. Sur la résistance, on a des statistiques qui sont absolument certaines parce que ce ne sont pas des échantillons :



© Ph. M.



La vocation de ce musée est principalement d'être un musée sur la Shoah en rapport avec l'histoire de la Belgique. Mais il était important de faire des liens avec des situations qui, aujourd'hui, concernent le public.



25 % de la presse de résistance est néerlandophone. Ça, évidemment, c'est épatant puisque 56 % habitent en Flandre. La résistance est bien plus francophone. Ce sont autant de données que j'ai introduites dans le musée, sous forme de statistiques, de cartes. Lors de la formation des guides néerlandophones et francophones avant l'ouverture du musée, je leur ai expliqué ces points avec des statistiques. Je leur disais : regardez cette carte, la Flandre, la Wallonie, la résistance. Les guides flamands disaient « à oui, évidemment, c'est comme ça, on le sait ». Mais les guides francophones répliquaient : « Mais Monsieur, si vous montrez ça, vous allez renforcer tous les préjugés contre les Flamands, il y avait quand même une résistance en Flandre, regardez là les 25 % ». Alors, j'ai ajouté des informations sur

la résistance flamande, néerlandophone, afin que le guide puisse l'intégrer dans sa conférence. Toujours est-il qu'on ne conteste pas l'évolution de cette lecture du passé, très différente aujourd'hui qu'elle ne l'était naguère, on l'accepte. Le chemin a été fait.

Dans le musée, cet aspect local qui concerne la Flandre côtoie, à un autre niveau d'échelle, la question des Droits de l'Homme avec sa portée universelle. On le voit notamment en passant d'un étage à l'autre avec les images de l'apartheid, des lynchages. Comment s'est fait ce travail ?

H.V.G. : La vocation de ce musée est principalement d'être un musée sur la Shoah en rapport avec l'histoire de la Belgique. Mais il était important de faire des liens avec des situations qui, aujourd'hui, concernent le public et, entre autres, celui des écoles. De même que l'on retrouve cela dans le film d'introduction, on a évoqué, au premier étage, les problèmes de migration dans les années 1960, au deuxième, les crimes de lynchage, le Congo du Roi Léopold II, l'apartheid, et au troisième étage, d'autres génocides. Au niveau du parcours dans le musée, il est important de voir ces transitions au moment de monter l'escalier. Elles donnent un autre sens, universel, et assurent le relais avec l'étage suivant. Mais ce qui est aussi très fort, au deuxième étage, c'est que l'on voit sur un de ces gros piliers qu'en avril 1941 à Anvers, il y a eu cette mini « Nuit de cristal », on voit une foule qui va tout casser, incendier la synagogue dans la Oostenstraat à Anvers. Pogrom est un mot trop fort parce que l'on ne va pas tuer des gens, mais si le rabbin avait été là, on l'aurait peut-être défenestré ; s'il n'y a pas eu de morts, c'était un hasard. Ce que l'on voit là, on le compare au lynchage des noirs aux États-Unis, la structure de la violence n'est pas identique, mais similaire. C'est, entre guillemets, « illégal », ce n'est pas autorisé, on ne peut pas faire cela, mais le discours officiel cautionne l'antisémitisme, de même qu'il y avait un discours raciste aux États-Unis décrétant l'infériorité des noirs. Les lois elles-mêmes allaient discriminer les noirs. Et le discours officiel finit par en faire des coupables, des boucs émissaires, alors parfois, quand cela ne va pas bien, la foule est là et elle commence à casser ou à tuer. Ce cas est très intéressant, parce que l'on voit des gens bien habillés qui rient, ces images sont absolument choquantes. Il y a aussi les images sur le Congo sous Léopold II, ce n'est pas un génocide, pourtant la mortalité se situait entre 5 millions et 10 millions d'êtres humains. C'était la déshumanisation des noirs, comme on maltraitait les animaux, on mal- ●●●



© Ph. M.

- traitait les noirs. Comme on coupe les oreilles des chiens, on coupe les mains des noirs. C'est une forme de violence qui se fonde sur une idéologie et qui, par celle-ci, se généralise. Au troisième étage, ce sont des tueries de masse, mais à caractère génocidaire où l'État est directement impliqué. La grande différence entre le deuxième et le troisième étage, c'est que le troisième se concentre sur l'État en tant qu'organisation réglant et administrant le crime. Au deuxième étage, ce ne sont pas les structures d'État, ce sont plutôt les initiatives qui viennent de partout.

En proposant une analyse du criminel, ce que nous faisons dans le cadre d'une réflexion sur les Droits de l'Homme, nous introduisons aussi un nouveau focus dans ce musée, qui généralement n'est pas très présent dans les musées sur l'Holocauste ou sur la Shoah. Nous voulons aussi faire l'analyse des criminels pour montrer que ce sont des gens très *ordinaires*, qui nous ressemblent et qui, souvent sans avoir d'antécédents judiciaires, ont été capables de commettre des crimes de masse. Il ne s'agit pas de faire l'analyse des hauts responsables, mais surtout des personnes lambda,

dans le sillage, par exemple, des travaux de Christopher Browning¹ ou de Harald Welzer².

Face à cela, il y a un projet éthique qui consiste à montrer que la résistance non armée et le refus étaient possibles. Même sous l'occupation nazie, il y avait des marges, on en trouve toujours. Lors d'exécutions de masse en Pologne, quand il s'agissait de tuer des femmes et des enfants, certains ont dit « non », Browning en trouve 5 %, ce qui n'est pas beaucoup, mais pas négligeable non plus. Chez nous aussi, par exemple, un agent de police à Anvers refuse de participer aux rafles : il perd trois jours de congé payé, c'est tout. Le bourgmestre de Bruxelles est une figure importante, ce qu'il fait en juin 1941, protester publiquement contre les Allemands avec un affichage de protestation, c'est courageux et à Bruxelles, l'opinion publique change, elle n'est plus défaitiste. Cette résistance-là, elle est

(1) Christopher Browning, *Des Hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de la police allemande et la Solution finale en Pologne* [1992], Paris, Les Belles Lettres, « 10/18 », 1994.

(2) Harald Welzer, *Les Exécuteurs. Des hommes normaux aux meurtriers de masse* [2005], Paris, Gallimard, « NRF essais », 2007.

très importante et on l'a rendue présente aux premier et deuxième étages, qui s'arrêtent en septembre 1942. Il y est surtout question de résistance individuelle. La résistance organisée prendra une grande ampleur en Belgique dès octobre-novembre 1942, dans un autre contexte que la persécution des Juifs. Cette résistance est importante, mais elle viendra trop tard pour les 17 000 Juifs déjà déportés. Les Juifs de leur côté seront aidés par beaucoup d'individus dont la plupart sont restés anonymes, et ils s'organisent évidemment aussi, notamment dans le Comité de Défense des Juifs.

Une telle vision de la résistance, c'est aussi un concept pédagogique, de même que la conception de ce musée propose une vision élargie de l'histoire à un public beaucoup plus important que le public académique. Mais il n'y a pas que du contenu, le musée se singularise aussi par un net parti pris esthétique qui le différencie clairement de quantité d'autres musées. Les espaces sont très clairs et très dégagés, le spectateur ne se retrouve à aucun moment en situation immersive, plongé dans l'émotion.

H.V.G. : En fait, le bâtiment était déjà construit avant la conceptualisation du musée. Ces grands espaces, tout blancs, avec une lumière artificielle de néons, ce sont des choix fondamentaux pour un musée. Je n'ai pas pris part à cette conception, mais elle me convenait, car elle facilite une prise de distance dont j'avais personnellement besoin pour faire face à un travail sur un tel sujet. Je n'ai pas cherché à exploiter les émotions parce que les choses en soi sont déjà si fortes. Cela suffit de les montrer dans leur nudité, dans leur cruauté. Alors, j'ai suivi l'approche du bâtiment telle que l'architecte l'avait voulu. Et pour contrebalancer cette froideur, nous avons introduit des visages dès l'entrée dans l'espace muséal. D'où ce mur avec les 26 000 personnes qui vous regardent. Donc une économie qui consiste à neutraliser la froideur du bâtiment, sans surenchérisir pour autant du côté de l'horreur ou du pathos. L'ensemble du dispositif fonctionne, même si certains estiment qu'il faudrait une approche plus émotionnelle et que le lieu soit propice à une sorte de communauté de compassion avec la souffrance. Pour ma part, je suis hostile aux mises en condition des visiteurs comme s'il fallait qu'ils fassent l'expérience d'un événement qu'ils n'ont pas vécu et ne peuvent plus vivre, fort heureusement. Cela deviendrait vite du kitsch. Nous avons un ascenseur pour trente personnes, va-t-on pousser les gens dedans, puis dire : regardez ce que cela fait d'être enfermés dans un wagon ? Nous n'avons pas eu de scénographe, hormis



Pour ma part, je suis hostile aux mises en condition des visiteurs comme s'il fallait qu'ils fassent l'expérience d'un événement qu'ils n'ont pas vécu et ne peuvent plus vivre, fort heureusement.



au tout début, mais on a dû s'en séparer rapidement. Finalement, le seul élément de scénographie, si on peut l'appeler ainsi, c'est le long couloir au troisième étage où l'on voit le cheminement vers Auschwitz. Une scénographie minimaliste. Soyons distants, c'est déjà si terrible. Pourtant, on m'a même suggéré de mettre des photos de cadavres au sol dans ce long couloir que les visiteurs auraient piétiné. Sur ce point également il y a eu quantité de débats. En revanche, je trouve que le Mémorial, au rez-de-chaussée de l'ancien bâtiment, est trop froid. Il faut y introduire des changements. Dès le début, j'ai eu le sentiment que cela ne convenait pas, alors que cela satisfaisait à l'espace muséal.

Parlons encore du rattachement institutionnel du musée, est-il lié à un ministère ?

H.V.G. : Oui, nous sommes une sorte d'îlot sur le budget du Premier ministre flamand. C'est un projet qui a été repris par le ministre-président de la Flandre, Luc Vandenbranden, à la fin des années 1990, il était de Malines. C'est là déjà que l'idée a germé. Puis, Patrick Dewaele, dont le grand-père est mort dans les camps, a pris le relais lorsqu'il était lui-même ministre-président en 2001-2002. L'initiative lui revient. Je pense que ceci se passe ainsi : la Flandre devient plus autonome, donc elle veut avoir ses propres musées. *In Flanders Fields* à Ypres pour 1914-1918 et la caserne Dossin à Malines pour 1939-1945. En revanche, nous n'avons pas de musée en Flandre sur le XIX^e siècle ! Comme si rien ne s'était passé. ■