



1 Robert Doisneau, *Salon d'Automne*, Paris, 1944

Introduction

Julia Drost, Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace

Surnommé le « Salon de la Libération », le Salon d'Automne de 1944 est un exemple emblématique des liens entre arts et politiques (fig. 1). Pablo Picasso y acquiert le statut de « trésor national » selon l'expression d'Yve-Alain Bois. Tandis que *L'Humanité* proclame fièrement l'adhésion du « plus grand des peintres vivants d'aujourd'hui » au Parti communiste français en octobre 1944, les visiteurs se pressent dans les salles d'exposition et tentent de décrocher ses tableaux¹. Un an plus tard, le Salon d'Automne de 1945 consacre à son tour Henri Matisse et rend hommage à son œuvre, reconnaissant dans ses portraits de femmes, notamment *France* de 1939 ou *La Blouse roumaine* de 1940, des effigies de la Nation. Ces Salons mettent en exergue la façon dont les artistes deviennent des symboles et des héros nationaux et la manière dont ils cristallisent et incarnent les passions politiques de leurs temps.

Ainsi Picasso affirme-t-il en 1951 : « Que croyez-vous que soit un artiste ? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre. Bien au contraire, il est en même temps un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde ». Revendiquant l'engagement politique de ses tableaux, l'artiste s'exclame : « Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi². » Les œuvres de Picasso, *Guernica* en 1937 puis *Le Charnier* en 1945, en sont des exemples flagrants. De la guerre civile espagnole aux atrocités de la Shoah, Picasso transcrit sur la toile les angoisses et les massacres de son époque. Il décline en particulier ce thème à travers la figure disloquée, attristée et impuissante de Dora Maar dont il dresse plusieurs portraits oppressants. D'après Aragon, les tableaux réalisés pendant la Seconde Guerre mondiale et à la Libération constituent une sorte d'« épilogue » à sa création d'avant-guerre et participent de la dénonciation continue des violences commises envers les populations civiles³.

1 Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999, p. 179-180.

2 Pablo Picasso, interview de Picasso par Simone Tery, publié sous le titre « Picasso n'est pas un officier dans l'armée française », dans *Les Lettres françaises*, Paris, 24 mars 1945, p. 5.

3 Voir Picasso. *Au cœur des ténèbres (1939-1945)*, éd. par Sophie Bernard, cat. exp. Grenoble, musée de Grenoble, 5 octobre 2019-5 janvier 2020 ; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 février-14 juin 2020, en coopération avec le Musée national Picasso Paris, p. 274.

Au-del a de la port ee all egorique et politique des œuvres et de la sacralisation nationale des artistes, les relations entre arts et politiques se manifestent aussi à travers l’histoire des collections dont on peut faire une lecture politique. Elles trahissent, elles aussi, bien souvent des enjeux politiques nationaux et sont le reflet de la situation politique et militaire internationale. La circulation des collections artistiques entre la France et l’Allemagne sur le marché de l’art est ainsi un indicateur des transferts qui s’opèrent par-delà les frontières, depuis les échanges commerciaux et artistiques de l’Entre-deux-guerres jusqu’aux confiscations et pillages de la Seconde Guerre mondiale. Elle met en lumière la complexité et l’imbrication des réseaux politiques et artistiques.

Les liens entre arts et politiques ont été étudiés ces dernières années à travers des monographies concentrées sur les acteurs du marché de l’art pendant les périodes cruciales du nazisme en Allemagne ou de l’Occupation en France. La découverte de la collection dite « collection Gurlitt » chez Cornelius Gurlitt, fils d’Hildebrand Gurlitt (1895–1956), dans le quartier de Schwabing   Munich, a par exemple récemment fait grand bruit dans l’opinion publique et contribué à intensifier les recherches de provenance à l’échelle internationale⁴. C’est en novembre 2013 que la presse allemande révélait en effet que le parquet d’Augsbourg tenait au secret depuis plus d’un an l’un des plus gros fonds d’œuvres d’art disparues sous le régime nazi. Une exposition fut ensuite consacrée à cette découverte à Bonn, Berne et Berlin en 2017 et 2018⁵. Les chercheurs prirent le soin de distinguer les 500 œuvres de provenance douteuse – pour certaines spoliées à des marchands et collectionneurs juifs – de celles acquises légalement et sans contraintes par le marchand d’art, ces dernières constituant la majeure partie de la collection, soit environ 1000 œuvres sur les 1500 découvertes.

La *Femme assise* fait partie de ce « trésor » retrouvé (fig. 2). Peinte en 1921 par Matisse, elle est achetée par Paul Rosenberg (1881–1959) et la galerie Georges Bernheim en 1923, puis exposée avec mention du seul nom de Rosenberg à la galerie Georges Petit en 1931⁶. Confisqu e en septembre 1941 dans le coffre de Libourne où Rosenberg l’avait enfermée avant de partir en exil, la toile fut stockée par l’Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [ quipe d’intervention du Reichsleiter Rosenberg, ERR] au musée du Jeu de Paume. Gr ce à l’intercession de Kurt von Behr (1890–1945), elle fut ensuite  chang e en 1942 par le marchand Gustav Rochlitz (1889–1972) contre d’autres tableaux et vendue par la suite,

4 Catherine Hickley, *Gurlitts Schatz : Hitlers Kunsth ndler und sein geheimes Erbe*, Vienne, Czernin Verlag, 2016 ; Johannes Heil et Annette Weber (dir.), *Ersessene Kunst – Der Fall Gurlitt*, Berlin, Metropol Verlag, 2015 ; Meike Hoffmann et Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler : Hildebrand Gurlitt 1895–1956*, Munich, C.H. Beck, 2016.

5 Andrea Baresel-Brand, Meike Hopp et Agnieszka Lulinska (dir.), *Bestandsaufnahme Gurlitt : « Entartete Kunst » – Beschlagnahmt und verkauft*, Kunstmuseum Bern, Berne, 2018 ; *Der NS-Kunstraub und die Folgen*, cat. exp. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2017 Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2018 ; cat. exp. Munich, Hirmer, 2017.

6 Nous remercions Anne Sinclair pour les échanges concernant ce tableau. Sur Paul Rosenberg, voir Anne Sinclair, *21, rue La Bo tie*, Paris, Grasset, 2012.



2 Henri Matisse, *Femme assise dans un fauteuil*, 1921, huile sur toile, 55,4 × 46,5 cm, collection privée

au plus tard en 1953, à Hildebrand Gurlitt. Le tableau, répertorié comme manquant aux lendemains de la guerre, est identifié parmi les œuvres découvertes chez Gurlitt. Grâce aux recherches de provenance menées par la Task Force « Schwabinger Kunstfund », il est l'un des quatorze tableaux restitués à ce jour et constitue un cas emblématique des spoliations perpétrées en France sous l'Occupation⁷.

À l'image des recherches menées sur le marchand Hildebrand Gurlitt, plusieurs essais ont été consacrés à d'autres acteurs comme Karl Haberstock (1878-1956), proche conseiller d'Hitler et marchand attitré de Hans Posse (1879-1942), directeur de la *Gemäldegalerie Alte Meister*, le musée de Dresde, et directeur du projet du musée du Führer à Linz, remplacé à sa mort par Hermann Voss (1884-1969)⁸. La collection d'Hermann Göring (1893-1946) a été quant à elle particulièrement bien étudiée⁹. Ont été aussi soulignés les rôles des historiens d'art, à l'instar d'Erhard Göpel (1906-1966) ou d'Alfred Stange (1894-1968), dans les acquisitions et confiscations opérées en France entre 1940 et 1944 et celui des commissaires-priseurs et experts dans la vente de collections spoliées¹⁰.

7 Pour la provenance de ce tableau restitué en 2015, voir le rapport de la Task Force, www.lostart.de/EN/Fund/477894 [consulté le 31 octobre 2021].

8 Pour Voss, voir Gilbert Lupfer et Thomas Rudert (dir.), *Kenntnis zwischen Macht und Moral : Annäherungen an Hans Posse (1879-1942)*, (actes de colloque, Dresde, 2013), Cologne, Weimar et Vienne, Böhlau, 2015 ; pour Haberstock, voir Horst Kessler, *Karl Haberstock : unstrittener Kunsthändler und Mäzen*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2008 ; sur le projet de Linz, voir Hans Christian Löhr, *Das Braune Haus der Kunst : Hitler und der « Sonderauftrag Linz » : Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2005 et Birgit Schwarz, *Hitlers Museum : die Fotoalben Gemäldegalerie Linz ; Dokumente zum « Führermuseum »*, Vienne, Böhlau, 2004 et id., *Auf Befehl des Führers : Hitler und der NS-Kunstraub*, Darmstadt, Theiss, 2014 ; Kathrin Iselt, « Sonderbeauftragter des Führers » : *der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884-1969)*, Cologne, Böhlau, 2010.

9 Pour la collection Göring, voir Andrea Hollmann et Roland März, *Hermann Göring und sein Agent Josef Angerer : Annexion und Verkauf « Entarteter Kunst » aus deutschem Museumsbesitz 1938*, Paderborn, Fink, 2014 ; Hans Christian Löhr, *Der eiserne Sammler : die Kollektion Hermann Göring ; Kunst und Korruption im « Dritten Reich »*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2009 ; Nancy Yeide, *Beyond the dreams of avarice. The Hermann Goering Collection*, Dallas, Laurel, 2009 ; Günther Haase, *Die Kunstsammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring : eine Dokumentation*, Berlin, Edition q, 2000 ; Ilse von zur Mühlen, *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Staatlichen Bayerischen Gemäldesammlungen*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2004.

10 Christian Fuhrmeister et Susanne Kienlechner, *Erhard Göpel im Nationalsozialismus - eine Skizze* (publié sur le site web du Zentralinstitut für Kunstgeschichte Munich, janvier 2018) : URL : http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_single/single.jsp?dvs=1610821740721-787&locale=fr_FR&VIEWER_URL=/view/bvb_single/single.jsp&DELIVERY_RULE_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true [consulté le 31 octobre 2021] ; Nikola Doll, *Die « Rhineland-Gang » : ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa*, dans Andrea Baresel-Brand (dir.), *Museen im Zwielicht*, Magdebourg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste [Bureau de coordination pour les pertes des biens culturels], 2002, p. 63-90 ; Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2019.

Tout en gardant à l'esprit la littérature existante sur le marché de l'art en France et en Allemagne dans la première moitié du XX^e siècle, l'ambition du présent ouvrage est de dépasser cette approche prosopographique et nationale¹¹. À partir d'études de cas portant sur des institutions culturelles, des réseaux marchands et des parcours et collections d'artistes, il s'agit d'analyser à travers ces trois thèmes les réseaux transnationaux du marché de l'art et de donner à voir les enjeux et les implications politiques de ces transactions commerciales entre la France et l'Allemagne. Si la période de l'Occupation est au cœur de cet ouvrage, nous avons souhaité l'analyser dans un contexte chronologique et politique plus large, allant des années 1930 aux lendemains de la Libération. Sans apporter une vision exhaustive de l'histoire des collections, l'ouvrage entend donner un aperçu de l'ensemble des œuvres d'art – peinture, tapisseries, arts extra-européens, instruments de musique – faisant l'objet de transactions entre la France et l'Allemagne.

Quelle est ainsi la contribution des musées et institutions culturelles à la construction, voire à la propagande, politique et comment les politiques d'acquisition et de patrimonialisation reflètent-elles et produisent-elles des conceptions politiques ? Quels sont les réseaux marchands et institutionnels franco-allemands qui permettent sous l'Occupation d'acquérir des œuvres sur le marché de l'art parisien et quels acteurs participent aux spoliations d'œuvres d'art ? Quelles sont les collections et les artistes qui se trouvent au centre de ces échanges et de ces persécutions et quels enjeux politiques leurs parcours mettent-ils en évidence ?

Avant de se confronter aux problématiques concernant le marché de l'art entre la France et l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres à la Libération, il est nécessaire de considérer les types de transactions dont il est question. Il faut ainsi préciser ce que l'on entend par séquestres, pillages ou spoliations et présenter brièvement les institutions culturelles concernées, notamment pendant la période spécifique de l'Occupation durant laquelle le marché de l'art obéit à des règles bien particulières, imposées par le régime de Vichy.

Le butin, droit de fait du vainqueur, se pratique depuis la plus haute Antiquité ; les pillages d'Alexandre le Grand en Asie, les razzias romaines en Égypte ; et plus près de nous, le célèbre « Convoi d'Arles » en sont l'illustration. Le concept de « patrimoine », lent à s'imposer, doit beaucoup aux collections des évêques ou des abbayes auxquels ont

11 Pour ne citer que quelques exemples des publications existantes concernant le marché de l'art, voir Pierre Assouline, *L'homme de l'art, D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Gallimard, 1988 ; Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; id., *L'artiste, l'institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; id., *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995 ; id., *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1999 ; Polack, 2019 (note 9). Pour la dimension franco-allemande, voir Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff (dir.), *Les artistes et leurs galeries Paris Berlin (1900-1950)*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, t. 1 Paris, 2018, t. 2 Berlin, 2020 ; Malcom Gee, « Modern Art Galleries in Paris and Berlin c.1890-1933: types, policies and modes of display », dans *Journal for art market studies* 1, URL : <https://fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/18/65> [consulté le 31 octobre 2021], et id., *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York et Londres, Garland, 1981.

succédé les princes de la Renaissance, puis les Grands des âges baroque et classique. Ces collectes ont été le fait de quelques individus éclairés. Le grand collectif de la Révolution française voit naître – par la négative – la notion de patrimoine : dans un rapport à la Convention en août 1794, l'Abbé Grégoire crée le néologisme de « vandalisme » pour condamner le pillage révolutionnaire des collections aristocratiques. Il fonde ainsi la notion de patrimoine et initie son inscription dans la pensée juridique.

Au tournant du XX^e siècle, le rapport entre arts et politiques s'impose, d'une guerre l'autre, dans le maelström des nationalismes européens. Les conventions internationales de La Haye (1899 et 1907) sur les lois et les coutumes de la guerre entérinent le principe de protection des biens culturels. Mais en 1914 les avancées technologiques en matière d'armement et de bombardement ont rendu ces textes obsolètes. L'Allemagne élabore alors la notion de *Kunstschutz*, la protection du patrimoine des pays occupés, qui sera réactivée et institutionnalisée en France durant la Seconde Guerre mondiale sous l'égide du comte Franz von Wolff-Metternich (1893-1978) entre 1940 et 1942¹². En 1939, le patrimoine, notion juridique, devient un enjeu politique et économique. L'interrogation de son champ sémantique fait appel à des concepts intellectuels – translocation – et judiciaires : séquestres, spoliations, ventes forcées¹³. Derrière ces termes, le même fantôme de la translocation d'objets d'art – toutes catégories confondues – liée à l'application brutale de la force en temps de conflits. Séquestres, spoliations, ventes forcées sont les modalités différenciées de ces exactions généralisées dont l'étude se fonde sur la recherche de provenance.

Le séquestre, apparu chronologiquement le premier, est une procédure juridique par laquelle un tribunal décide de placer un bien ou une somme d'argent sous la garde de la justice ; l'objet séquestré est indisponible pour son propriétaire jusqu'au jugement de levée. Le décret du 27 septembre 1914 a ainsi permis de mettre « sous séquestre » les biens appartenant aux sujets allemands et austro-hongrois présents sur le territoire français¹⁴. Aucun jugement ne venant en ce cas lever ces séquestres de guerre, ils conduisent *in fine* à des dépossessions. En France, le terme de séquestre évoque les noms de deux collectionneurs et marchands allemands établis en France depuis le début du XX^e siècle, Wilhelm Uhde (1874-1947) et Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) dont les œuvres

12 Christina Kott, « Der ‹ Kunstschutz › an der Westfront, ein transnationales Forschungsfeld ? Methoden, Quellen, Perspektiven », dans Beate Störckuhl et Robert Born, *Apologeten der Vernichtung oder ‹ Kunstschützer › ?*, Cologne, Weimar, Böhlau, 2017, p. 29-57.

13 Nous devons à Bénédicte Savoy l'identification et la définition de ces concepts. Voir par exemple Bénédicte Savoy, *Objets du désir, désirs d'objets*, Paris, Fayard, Leçons inaugurales du collège de France, 2017.

14 Voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Cotes C 4695-C 4697, URL : www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_009546 [consulté le 31 octobre 2021]. Et série AJ, Service de restitution des biens spoliés. Dossiers de séquestres, 1918-1958. Art 1-3 : Séquestres de la première guerre mondiale. Art 4 : Séquestres russes. Art 5-7. Cette législation a été en 1918-1919 également invoquée par la France pour récupérer les avances consenties au gouvernement tsariste lors de ses commandes d'armement auprès des Soviétiques.

sont placées sous séquestre dès 1914¹⁵. Uhde ayant rejoint l'Allemagne, Kahnweiler la Suisse, le gardien du séquestre a beau jeu d'invoquer l'« abandon des biens ». Au lendemain de l'armistice, l'un et l'autre tentent en vain de récupérer leurs collections qui sont dispersées en 1921 à vil prix en plusieurs vacations à l'Hôtel Drouot. La France, qui veut se rembourser des dommages de guerre, s'appauvrit en réalité, car des œuvres insignes franchissent les frontières pour ne jamais revenir. La procédure est réactivée sous le gouvernement de Vichy qui place sous séquestre les biens des sociétés « secrètes » dissoutes et les « biens israélites »¹⁶.

L'entrée des Allemands dans Paris, puis la signature de l'armistice entre la France et l'Allemagne le 22 juin 1940 donnent le signal d'une politique de persécution délibérée des Juifs de France, conduite par les forces d'occupation avec l'aide active du gouvernement de Vichy. En moins de quinze mois, le maréchal Pétain organise une véritable persécution administrative à l'encontre des Juifs de France, recensés et privés de leur capacité juridique en vertu de la loi « portant statut des Juifs » du 3 octobre 1940, généralement qualifiée de Premier Statut des Juifs. L'ordonnance allemande du 18 octobre prescrit la vente des biens. Le 29 mars 1941, on confie au Commissariat général aux questions juives (CGQJ) la mission d'organiser l'élimination de toute influence juive dans l'économie française¹⁷. Le 2 juin 1941, la loi dite Second Statut des Juifs leur interdit l'accès à la fonction publique, aux professions libérales et au secteur tertiaire.

Les dignitaires nazis, Adolf Hitler (1889-1945) et Hermann Göring (1893-1946) en tête, lancent dès l'entrée dans les pays occupés une vaste entreprise de pillage artistique avec main mise sur l'ensemble du patrimoine immobilier, mobilier et financier appartenant aux Juifs, arrestations et déportations. Les galeries tenues par des marchands juifs sont « aryanisées », placées sous la tutelle juridique d'un mandataire « aryen ». Arrivé le premier, l'ambassadeur Otto Abetz (1903-1956) ordonne la « visite » des appartements juifs de Paris. La rue de Lille voit affluer des camions d'œuvres d'art. L'ERR, équipe d'intervention confiée à Alfred Rosenberg (1893-1946), et le *Kunstschutz* sous la houlette du comte Wolff-Metternich reprennent cependant la main. Les listes des œuvres ont été dressées dans l'Entre-deux-guerres, le pillage était planifié. Rosenberg obtient le transfert vers l'Allemagne des œuvres de l'ambassade qui ne conserve que celles qui la décorent ; Abetz dispose d'un dépôt temporaire au titre de séquestre au musée du Louvre. Rosenberg et l'ERR organisent le transport des œuvres vers l'Allemagne et l'Autriche où Hitler a confié

15 Vêrane Tasseau, « Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1923) », dans Archives Juives, 2017/1 (vol. 50), p. 26-40. DOI : 10.3917/aj.501.0026, URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2017-1-page-26.htm> [consulté le 31 octobre 2021]. Voir aussi Yves Guignard, *Collectionneur, marchand, romancier, essayiste Wilhelm Uhde (1874-1947). Un passeur d'art européen du cubisme aux Naïfs*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2019.

16 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Cotes (C 4702-C 4710).

17 Le Juif n'est pas seulement traité d'incapable, il est « nuisible » ; il est partant juste de lui assigner une situation qui équivaut à la mort civile.

   Posse, directeur du musée de Dresde, l'ouverture d'un musée pharaonique dans sa ville natale de Linz. La rivalité entre l'ERR et le Kunstschutz – qui au Louvre travaille souvent avec Jacques Jaujard (1895–1967)    préserver le patrimoine de « l'ennemi » – est évidente. Les   uvres spoliées en France transitent par le musée du Jeu de Paume où Göring vient faire ses choix¹⁸. Rose Valland (1898–1980), assistante de conservation, consigne les faits et dires dans des carnets qui serviront de vade-mecum aux chercheur-e-s à la Lib  ration¹⁹. De 100 000 à 400 000 objets mobiliers ou œuvres d'art sont saisis. Le marché de l'art, souvent alimenté par des personnages louches à la solde des nazis, affiche une étonnante prospérité. Mais la flambée artificielle des prix inquiète les spécialistes.

Devant l'ampleur du pillage, 17 pays alliés signent à Londres, le 5 janvier 1943, une Déclaration solennelle qui inscrit dans la loi la notion de vente forcée et fonde la restitution des œuvres même si les « transactions [...] se présentent comme ayant été effectuées avec le consentement des victimes »²⁰.    la libération de Paris, l'ordonnance du 9 août 1944 rétablit le droit commun et prolonge l'esprit de la *Déclaration de Londres*. L'ordonnance du 21 avril 1945 précise quant à elle la notion de vente forcée et déclare la nullité des actes de spoliation²¹. Les personnes spoliées peuvent faire valoir leurs droits auprès de quatre instances, l'Office des biens et intérêts privés (OBIP) et la Commission de récupération artistique (CRA) ; les Dommages de guerre et le Service de restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliations²². La suite est connue et documentée : retours et restitutions d'œuvres, dépôt des œuvres non identifiées dans les musées nationaux en tant que Musées Nationaux Récupération (MNR).

   la fin des années 1990, devant les retards accumulés, le discours politique viendra relayer la pratique. En 1995, lors de la commémoration de la rafle du Vel'd'Hiv, le président de la République Jacques Chirac (1932–2019) impose la reconnaissance des responsabilités nationales envers les 76 000 Juifs déportés. La même année, les ouvrages de Lynn Nicholas, *The Rape of Europa*²³ aux   tats-Unis et d'Hector Feliciano, *Le musée disparu*²⁴, provoquent une prise de conscience transnationale. En décembre 1998, la Conférence

18 Voir Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa : The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Vintage, 1995; et Hector Feliciano, *Le Musée disparu. Enq  tre sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*, traduit par Svetlana Doubin, Paris, Gallimard, 2009.

19 Emmanuelle Polack et Philippe Dagen, *Valland, Rose : Les carnets de Rose Valland : le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, Lyon, Fage, 2011.

20 Cette Déclaration solennelle est intégrée au Journal Officiel du Comité Français de Libération par une ordonnance du 12 novembre 1943, qui servira de base à l'ordonnance no 45-770 du 21 avril 1945. Nous remercions Me Corinne Hershkovitch de cette précision.

21 Voir URL : http://www.civs.gouv.fr/images/pdf/lacivs/vademecum_conseil_des_ventes_civs_11092017.pdf [consulté le 31 octobre 2021].

22 L'OBIP et la CRA dépendent du ministère des Affaires étrangères, les Dommages de guerre relèvent du ministère de la Reconstruction ; le Service de restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliations dépend du ministère des Finances.

23 Nicolas, 1995 (note 17).

24 Feliciano, 2003 (note 17).

de Washington détermine le *terminus post quem* des restitutions – la fin du XX^e siècle²⁵. Parallèlement, en mars 1997, le gouvernement d'Alain Juppé charge la Mission Matteoli d'une étude circonstanciée²⁶. Le temps presse, les bourreaux et les derniers témoins de la Shoah disparaissent. L'Allemagne, pionnière dans la mission de réparation, réclame l'inscription des réparations dans le cadre d'une coopération internationale.

Arts et Politiques apporte un éclairage sur une période qui n'est au centre de la recherche collective franco-allemande que depuis peu de temps. Il y a dix ans encore, cette coopération entre chercheur-e-s allemands, français et internationaux sur le marché de l'art sous l'Occupation allemande était une exception.

Les recherches sur le marché et la provenance ne s'arrêtent pas aux frontières nationales. Pourtant, il est fréquent que les institutions, les méthodes et les outils de travail à travers lesquels elles s'élaborent ne soient pas ou très peu connus hors de leur pays d'origine. Bien que des recherches sur la période de l'Occupation aient été menées des deux côtés du Rhin, les acteurs institutionnels étaient plutôt étrangers les uns aux autres, les chercheur-e-s allemands et français méconnaissant parfois les fonds d'archives respectifs. À tel point qu'en 2015, le Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) a été approché par des membres du *Arbeitskreis Provenienzforschung* [Cercle de travail sur la recherche sur la provenance] fondé en 2001, qui souhaitaient mieux connaître leurs homologues français afin de créer un réseau et d'explorer des domaines de coopération possibles.

Depuis 2013, quelques restitutions spectaculaires, la découverte historique de la collection Gurlitt et la fondation du Zentrum für Kulturgutverluste [Centre de coordination pour les pertes de biens culturels] à Magdebourg ont conféré à la recherche de provenance une place importante dans la vie publique allemande. Du côté français, ces événements ont été suivis de très près. C'est dans l'optique d'une coopération accrue entre les deux pays que l'Institut national du Patrimoine (INP) et le Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) ont organisé, en partenariat avec l'Arbeitskreis Provenienzforschung et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah (FMS), des journées d'études communes. Sous le titre *Patrimoines spoliés. Regards croisés France – Allemagne. Provenienzforschung. Wechselseitige Perspektiven – Frankreich und Deutschland*, elles ont permis de présenter pour la première fois au cours de trois journées de juin 2016 toutes les facettes de la recherche sur la provenance en France et en Allemagne. Cette rencontre à caractère institutionnel et d'une importance tout à fait politique, reconnaissant l'ampleur du travail historique qui reste à faire, a amené les deux pays à

25 Déclaration de Stuart Eizenstat, responsable américain qui présidait à cette conférence. La Conférence de Washington s'est réunie en 1998 à l'initiative des associations de directeurs de musées et des musées américains. Dix ans plus tard, en 2009, lors de la Conférence de Prague, les États réunis ont rappelé les engagements pris et exhorté les 46 États à les respecter dans les plus brefs délais.

26 Voir URL : <http://www.civs.gouv.fr/fr/ressources-documentaires/la-mission-matteoli/> [consulté le 31 octobre 2021].

organiser désormais des rencontres plus régulières. Ces contacts ont en effet stimulé un échange scientifique de fond qui peut par ailleurs s'appuyer sur un projet de recherche collective pionnier.

C'est notamment dans le cadre du projet *Les artistes et leurs galeries entre France et Allemagne, réceptions croisées, 1900-1950*, initié et dirigé par Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff entre 2013 et 2016 avec l'aide du Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA) et du Centre Georg Simmel (UMR 8131- CNRS/EHESS), que des journées d'études s'adressant à de jeunes chercheur-e-s venant principalement de France et d'Allemagne se sont tenues au DFK Paris, accompagnées de visites dans les centres d'archives, les galeries et maisons de vente. Elles ont donné lieu à la publication de deux volumes collectifs sur le marché de l'art et les relations franco-allemandes dans le domaine artistique et économique entre 1900 et 1950²⁷. Depuis 2017, l'Institut national d'histoire de l'art et la Technische Universität de Berlin ont développé, en partenariat avec le DFK Paris, le programme RAMA (Répertoire des acteurs du marché de l'art), coordonné par Ines Rotermund-Reynard (Paris) et Elisabeth Furtwängler (Berlin), qui constitue une base de données des acteurs du marché de l'art et développe un outil essentiel pour toute recherche future sur ce domaine encore mal connu de l'histoire du XX^e siècle. Une bourse commune de l'INHA et du DFK Paris pour des recherches sur l'histoire du marché de l'art en France sous l'Occupation allemande a été mise en place depuis 2019. Par ailleurs, les échanges et rencontres scientifiques se sont multipliés. Le Forum Kunst und Markt (TU Berlin), le Centre Georg Simmel et le DFK Paris ont par exemple organisé des journées d'études en novembre 2018 à Berlin et en mars 2019 à Paris. Rassemblant experts, historiens, conservateurs et juristes, elles ont permis, sous le titre *Art Market and Art Collecting from 1900 to the Present in Germany and France. German-French Research Programme*, de réunir une trentaine de jeunes chercheur-e-s lors de conférences, débats et visites.

Notre publication est donc le fruit de cette nouvelle dynamique coopérative et s'inscrit pleinement dans l'ambition de créer un réseau de chercheur-e-s. La plupart des quinze études de cas rassemblées dans le présent volume sont issues de ces rencontres, enrichies d'autres contributions d'auteurs spécialisés sur ce sujet qui ont été sollicités. Dans bien des cas, il s'agit de l'une des premières publications de jeunes chercheur-e-s qui, grâce aux journées d'études, ont pu entrer en dialogue avec des universitaires reconnus et bénéficier de leur expérience et de leurs connaissances, tout en donnant de nouvelles impulsions et en développant des questions d'avenir. Ce principe, qui caractérise le travail du DFK Paris depuis de longues années, a également été au cœur de notre démarche.

La réalisation de ce volume n'aurait pas été possible sans la générosité et le soutien enthousiaste de Thomas Kirchner, directeur du DFK Paris. Nous le remercions chaleureusement.

27 Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff (dir.), *Les artistes et leurs galeries, Paris-Berlin, 1900-1950*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre. t. 1, Paris, 2018 ; t. 2, Berlin, 2020.

reusement. Nous tenons à exprimer notre gratitude par ailleurs à Université franco-allemande pour le soutien qu'elle a apporté aux journées d'études franco-allemandes de 2018 et 2019. Celles-ci ont été organisées en coopération avec Dorothee Wimmer, directrice du Forum Kunst und Markt (TU Berlin) et ses collègues Elisabeth Furtwängler et Xenia Schiemann que nous remercions de leur coopération stimulante et enrichissante. Notre profonde gratitude va également à Bénédicte Savoy, professeure à la TU Berlin et au Collège de France. Ses travaux pionniers sur les questions de patrimoine, de circulation des œuvres et de provenance ont très fortement stimulé notre démarche.

Au DFK Paris, nous remercions Markus A. Castor, responsable de la collection Passages Online, pour le professionnalisme de sa coopération. Clara Rainer, Lara Pitteloud, Christine Haller et Anna-Lena Brunecker ont assuré avec beaucoup de soin et d'attention le suivi de la publication et des recherches iconographiques. Teresa Ende, Hayley Haupt, Françoise Joly et Évelyne Séguy se sont chargées du lectorat de l'ensemble du volume pour lequel Françoise Joly a également traduit le texte de Meike Hoffmann. Last but not least, nous remercions l'ensemble des auteur.e.s qui ont apporté leur expertise et leur enthousiasme aux journées d'études, rencontres et débats, leurs noms éclairent le sommaire ! Ils présentent aujourd'hui leurs résultats à un public que nous espérons intéresser.