

Université de Montréal

**La mise en exposition des œuvres d'art spoliées par les nazis.
Étude de cas de l'exposition de la collection de Jacques
Goudstikker.**

Par
Aurélie Cousin

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A)
en histoire de l'art

Juillet, 2010
© Aurélie Cousin, 2010

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé :

*La mise en exposition des œuvres d'art spoliées par les nazis.
Étude de cas de l'exposition de la collection de Jacques Goudstikker.*

Par
Aurélie Cousin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Bernier
.....
Présidente- rapporteure

Élise Dubuc
.....
Directrice de recherche

Reesa Greenberg
.....
Codirectrice

Luis de Moura Sobral
.....
Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire, consacré à la mise en exposition des œuvres d'art spoliées par les nazis, est particulièrement dédié à la vague d'expositions actuelles opérant de 2005 à 2010. À travers cet événement muséal unique de l'ordre d'une exposition temporaire par an en moyenne, prédomine un regain d'intérêt envers les événements liés à Seconde Guerre mondiale. Partant de ce constat singulier, nous avons retracé les grands enjeux actuels de ces expositions. Ce mémoire présente une rétrospective de ces dernières de 1946 à 2010.

L'exposition d'œuvres spoliées en France fit l'objet d'une recherche inédite de la part de l'influente historienne de l'art Reesa Greenberg en une périodisation muséographique d'où sont issus trois cycles s'étendant de 1933 à la publication de son article en 2004. L'association d'une seconde périodisation à celle de Reesa Greenberg, de l'ordre de l'événementiel, fut ajoutée à l'analyse, celle-ci concernant deux cycles de politique publique de restitution en France de l'historienne Claire Andrieu.

La combinaison de ces deux sources témoigne de deux phases importantes de restitution et de mise en exposition, soit une première après 1945 et une seconde à la fin des années 1990, mettant en lumière de nombreuses associations entre la spoliation des œuvres et l'Holocauste, les diverses persécutions faites aux Juifs et l'évolution de notre regard sur ces événements. La poursuite de cette réflexion fut rendue possible grâce à l'étude de cas consacrée à la mise en exposition d'une partie des œuvres restituées en 2006 par le gouvernement de Hollande à la belle-fille du collectionneur juif Jacques Goudstikker, dont la galerie fut spoliée en 1940 à Amsterdam par Hermann Göring. De ce fait, une visite de l'exposition au Jewish Museum de New York en 2009 fut incluse à l'analyse globale des expositions européennes actuelles.

Au sein de cette nouvelle phase de mise en exposition, alors que la restitution des œuvres est régulièrement contestée, la relation entre la mémoire des disparus devenus les fantômes de l'Holocauste et leurs biens est omniprésente. Ainsi les expositions, en ce début du XXIe siècle, nous permettent plus que jamais d'affirmer que les événements liés au pillage artistique font encore partie d'un récit toujours inachevé.

Mots clés : Exposition, œuvres spoliées, restitution, Jacques Goudstikker, XXIe siècle

ABSTRACT

This thesis, dedicated to the display of looted art by Nazis after World War II, is particularly dedicated to the wave of current exhibitions operating from 2005 till 2010. Throughout this unique museum event, which consists of one temporary exhibition per year on average, a renewed interest for the events pertaining to World War II prevails. Considering this singular statement, we examined the major current stakes in these exhibitions. This thesis presents a retrospective of these exhibitions from 1946 till 2010.

Looted art exhibitions in France have been the object of important research by the influential art historian Reesa Greenberg and were presented in a museographic periodisation from which arise three phases contained between 1933 and 2004, the year of her article's publication. The addition of two cycles based on French public restitution policy by the historian Claire Andrieu, besides the one proposed by Reesa Greenberg, was included in our analysis.

In embodying these two sources, we have testified to two important phases of restitution dealing with exhibition, beginning after 1945 for the first one and at the end of the 1990s for the second one, bringing to light numerous associations between the artistic plunder and the Holocaust, the manifold persecutions against Jews and the evolution of our perception on these events.

The pursuit of this reflection was made possible thanks to the case study dedicated to the exhibition of the art collection that was partly returned in 2006 by the Netherlands' government to the daughter-in-law of the Jewish collector Jacques Goudstikker, whose gallery was looted in 1940 in Amsterdam by Hermann Göring. Therefore, a visit of the exhibition at the Jewish Museum in New York in 2009 was included in the global analysis in order to facilitate our understanding of the current exhibitions. Within this new phase of exhibition, where the reclaiming of the looted paintings is regularly disputed, the relation between memory, the dead and the missing persons who have become the ghosts of the Holocaust and their stolen properties is omnipresent. Thus the exhibitions, at this beginning of the XXI century, allow us more than ever to assert that the events bound to the artistic plunder are still a part of a yet unfinished chapter.

Keywords: Exhibition, looted art, restitution, Jacques Goudstikker, XXI century

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	vii
ABRÉVIATIONS.....	xi
REMERCIEMENTS.....	xii
AVANT-PROPOS.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
Historique des expositions d’œuvres spoliées et présentation des périodisations existantes .9	
1.1 Les expositions d’œuvre spoliées en France de l’après-guerre à nos jours (1946-2009).9	
1.1.1 La première exposition qui dévoile la spoliation aux Français au Musée de l’Orangerie en 1946.....	10
1.1.2 L’exposition <i>Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d’art moderne, au Centre Pompidou en 1997</i>	13
1.2 Les périodisations de référence et leur pertinence.....	18
1.2.1 Claire Andrieu : Deux cycles de politique publique en France : <i>Restitutions (1944-1980) et Réparations (1997-2007)</i>	19
1.2.2 Reesa Greenberg : <i>Making Order (1933-1945), A New Order ? (1945-1955), Fin de Siècle Order (fin des années 1990 à 2004) vers un nouveau cycle</i>	25
1.3 Tableau Chronologique.....	32
CHAPITRE 2	
Cas d’étude. La mise en exposition de la collection de Jacques Goudstikker.....48	
2.1 Le contexte d’un pillage particulier : la spoliation en Hollande. Entre complicité et vente forcée.....	49

2.2 L'exposition au Jewish Museum : description et analyse.....	53
2.2.1 Jacques Goudstikker : le collectionneur.....	59
2.2.2 L'entrée en scène du chœur/cœur : les œuvres de la collection Goudstikker.....	63
2.2.3 L'histoire de la restitution de la collection Goudstikker.....	65
2.3 Le dernier acte: présentation du dernier hommage, la restitution, à travers les recherches sur la provenance et le <i>Blackbook</i>	68
CHAPITRE 3	
La réception des expositions actuelles (2005-2009), vers une nouvelle approche de la mise en exposition des œuvres spoliées ?.....	71
3.1 <i>La mémoire retrouvée</i> et la reconstruction d'une identité européenne autour de la restitution.....	73
3.2 Des œuvres dans la tourmente : la polémique de la restitution.....	77
3.3 Les expositions d'œuvres spoliées en Europe (2005-2009).....	84
3.3.1 Des œuvres et des Hommes	86
3.3.2 Exposition et spoliation : une histoire du génocide. Les expositions d'Amsterdam et de Luxembourg.....	88
3.3.3 De la responsabilité individuelle à la mémoire collective. Les expositions de Berlin, Francfort et Vienne.....	94
CHAPITRE 4	
Un pas vers la commémoration ou vers la poursuite de la recherche des propriétaires ?.....	103
4.1 Le passage vers une ère nouvelle ?.....	103
4.2 Une histoire itinérante à portée de main ou de « clic ».....	106
4.3 Quel avenir pour ces expositions ?.....	109
CONCLUSION.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	122
ILLUSTRATIONS.....	132

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1.a : Exposition d'art dégénéré, *Entartete Kunst*, Munich, 1937, photographie. (Source : www.greatesttheft.com/).

Figure 1.b : Visite d'Hitler et Goebbels, à l'exposition *Entartete Kunst*, Munich, 1937, photographie. (Source : www.greatesttheft.com/).

Figure 2 : Göring choisissant des tableaux, anonyme, 1940, photographie noir et blanc, (Source : Saint Etienne de Saint Geoirs, Association « La Mémoire de Rose Valland », © Association « La Mémoire de Rose Valland »).

Figure 3 : Soldats américains supervisés par le capitaine James Rorimer, après la découverte d'œuvres spoliées au château autrichien de Neuschwanstein, 1945, photographie. (Source : National Archives and Records Administration. www.rapeofeuropa.com).

Figure 4 : Karol Estreicher (1906- 1984), historien de l'art polonais, accompagnant les œuvres d'art à la fin de la guerre, accueille *La Dame à L'hermine* de Léonard de Vinci en Pologne en 1946, photographie. Archives nationales de Washington. (Source : Lynn Nicholas, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p.471).

Figure 5: Exposition *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la charge du musée d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, du 9 au 21 avril 1997. (Source : Centre Pompidou. <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm>).

Figure 6: La *salle des Martyrs* réservée à l'art dégénéré au Jeu de Paume. Coll. Archives des musées nationaux. (Source : Lynn Nicholas, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p.198).

Figure 7 : O. Garvens, *Le sculpteur de l'Allemagne*, Kladderadatsch, 1933, vol.46, no49, p.7. (Source : Éric Michaud, *Un Art de l'Éternité: L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p80).

Figure 8 : Jacques Goudstikker, photographie, années 1930, courtoisie de Marei Von Saher pour le Jewish Museum. (Source : <http://www.thejewishmuseum.org>).

Figure 9 : Tableau de comparaison de la population juive en Europe ainsi que son taux de mortalité après la Seconde Guerre mondiale. (Source: Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, 1985, p.64).

Figure 10 : Hermann Göring sortant de la galerie de Jacques Goudstikker, Amsterdam, 1940, photographie. (Source: Peter Sutton, *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, catalogue d'exposition, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p32).

Figure 11 : Succession de couleurs au Jewish Museum. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.
(Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 12 : Paulus Jansz. Moreelse, *Portrait de Philips Ram (1585-1632), Époux d'Anna Strick van Linschoten*, 112,5×85,2 cm, 1625 et *Portrait d'Anna Strick van Linschoten (1591-1637), Épouse de Philips Ram*, 112,8× 8 cm, 1625. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.
(Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 13 : Jan Anthonisz van Revesteyn, *Portrait d'un gentilhomme*, 115×86 cm, sans date, et *Portrait d'une dame*, 114,5× 85 cm, 1623. *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Bruce Museum, Greenwich, du 10 mai au 7 septembre 2008. (Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 14 : Blackbook numérisé. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.
(Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 15 : *The Danube Exodus: The Rippling Currents of the River*. Installation de Peter Forgás et The Labyrinth Project présentée à l'étage de l'exposition *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.
(Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 16 : *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.
(Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 17 : Carte d'affaire de Jacques Goudstikker. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. (Source: SUTTON, Peter. C et al. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, catalogue d'exposition (Greenwich, Connecticut, Bruce Museum, 10 mai- 7 septembre 2007 et New York, Jewish Museum, 15 mars – 2 août 2009, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p.46).

Figure 18 : Martin Monnickendam (1874-1943), *Portrait de Jacques Goudstikker*, 1916 et *Blackbook* sous vitrine, à droite de l'image. *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Bruce Museum, Greenwich, du 10 mai au 7 septembre 2008. (Source : <http://brucemuseum.org>).

Figure 19 : Martin Monnickendam (1874-1943), *Portrait de Jacques Goudstikker*, 1916. *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum. (Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 20 : *Blackbook* sous vitrine au centre de la pièce. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum. (Source : <http://www.flickr.com/photos/thejewishmuseum/sets/>).

Figure 21 : Carnet répertoriant toutes les œuvres appartenant à Jacques Goudstikker : le *Blackbook*. (Source : <http://brucemuseum.org>).

Figures 22 et 23 : Schéma d'installation d'une mezuzah à l'entrée d'une demeure. Mezuzah. (Source <http://philippedesion.over-blog.com/article-22726749.html>).

Figure 24 : Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Scène de rue à Berlin*, 1913, huile sur toile, 121 cm × 95 cm, Neue Gallery, New York. (Source : <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/kirchner/kirchner.html>).

Figure 25 : Entrée du camp de concentration de Terezin, Prague, République Tchèque. (Source : carandpuj.com).

Figure 26 : Cole Thompson, *Auschwitz II - Poland – 2008*, photographie, Silvershotz Magazine, « The Ghosts of Auschwitz and Birkenau », juin 2009. (Source : <http://www.coletompsonphotography.com/>).

Figure 27 : Le *Hollandsche Schouwburg*, théâtre d'Amsterdam, photographie, 1942. (Source : <http://www.hollandscheschouwburg.nl/>).

Figure 28 : Centre de déportation du Hollandsche Schouwburg, Amsterdam. (Source : <http://www.hollandscheschouwburg.nl/>).

Figure 29 : Panneau publicitaire de l'exposition au Hollandsche Schouwburg, dans les rues d'Amsterdam. (Source: <http://www.geroofdmaarvanwie.nl/>).

Figure 30: Détail de l'animation *What would you decide?*, « The Museum Director ». En ligne. (Source : www.jmberlin.de/).

Figure 31 : Photographies. *Recollecting. Looted Art and Restitution*, Musée des Arts Appliqués de Vienne, du 3 décembre 2008 au 15 février 2009. (Source : www.mak.at/).

Figure 32 : Détail de l'exposition avec *La Vierge à l'enfant* de Lucas Cranach (1518), à gauche. *Recollecting. Looted Art and Restitution*, Musée des Arts Appliqués de Vienne, du 3 décembre 2008 au 15 février 2009. (Source : www.mak.at/).

Figure 33 : *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*, Musée d'art Juif de Berlin, du 19 septembre 2008 au 1er février 2009. (Source: <http://www1.alliancefr.com/a-berlin-le-musee%20%20juif-surles-traces-de-l-art-vole-news160,26,4933.html>).

Figure 34 : *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*, Musée d'art Juif de Berlin, du 19 septembre 2008 au 1er février 2009. (Source : <http://www1.alliancefr.com/a-berlin-le-musee%20%20juif-surles-traces-de-l-art-vole-news160,26,4933.html>).

Figure 35 : *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*, Musée d'art Juif de Berlin, du 19 septembre 2008 au 1er février 2009. (Source: Jüdisches Museum Berlin, ©Jens Ziehe).

Figure 36 : Salle consacrée aux visites de Göring au Jeu de Paume à l'exposition *Rose Valland : la dame du Jeu de Paume*, Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, Lyon, du 31 décembre 2009 au 2 mai 2010. (Source : www.chrd.lyon.fr/).

Figure 37 : Projet de scénographie de Guillaume Girod pour l'exposition *Rose Valland, la Dame du Jeu de Paume*, au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation à Lyon. (Source : http://guillamegirod.over-blog.com/pages/026SCENO_ROSE_VALLAND-1735218.html).

Figure 38 : Restitution à l'Allemagne de l'album appartenant à Hitler et conservé par l'ancien soldat américain John Pistone, photographie, 2009. (Source: Associated Press).

Figure 39: Caricature de Klaus Stüttman, *Der Tagesspiegel*, 2007, «As long as those money-grubbing American lawyers don't get their hands on the pictures! The restitution opponents mean business...». (Source: Gunnar Schnabel, *The story of Street Scene, Restitution of Nazi Looted Art, Case and Controversy*, Berlin, proprietas-verlag, 2008, p.117).

ABRÉVIATIONS

- AAM** *American Association of Museums.* À ne pas confondre avec *l'Association of American Directors (AAMD).*
- CRA** Commission de récupération artistique.
- DMF** Direction des Musées de France.
- ERR** *Einsatztab Reichsleiter Rosenberg.* Service de confiscation des biens juifs et francs-maçons dans toute l'Europe occupée et des opérations de saisie des bibliothèques et des archives sous la direction d'Alfred Rosenberg (1940-1944).
- MCCP** *Munich Central Collecting Point.* Fondé à la fin de la Seconde Guerre mondiale par les Alliés dans le but d'accueillir tous les biens spoliés découverts dans toute l'Allemagne et l'Autriche. Ces derniers étaient identifiés et photographiés avant d'être rapatriés dans leur pays d'origine.
- MNR** Musées Nationaux Récupération. Désigne les œuvres réquisitionnées durant la Seconde Guerre mondiale et n'ayant pas été restituées à ce jour en France. Ce sont les « œuvres MNR ». Un catalogue MNR regroupe toutes ces œuvres.
- NSDAP** *Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei.* Il s'agit du Parti national-socialiste des travailleurs allemands fondé au début des années 1920 et abrégé par « Parti nazi ». Hitler fut le leader du parti en 1933.
- RKD** *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie,* littéralement « Bureau national pour la documentation relative à l'histoire de l'art » dont le siège se trouve à La Haye aux Pays-Bas. Ce centre de documentation est l'un des plus importants au monde.
- SNK** *Stichting Nederlands Kunstbezit.* On parle des « œuvres SNK », l'équivalent hollandais des « œuvres MNR ».
- SS** *Schutzstaffel* de l'allemand « Escadron de protection ». Cette organisation principale du régime nazi, entièrement dédiée à Hitler et dirigée par Heinrich Himmler, joua le rôle d'exécutant dans le plan de destruction des Juifs d'Europe. Par des opérations mobiles ou la mise en place des camps de concentration, elle sera reconnue comme criminelle au procès de Nuremberg.

REMERCIEMENTS

Il y a des souvenirs chérissables et des rencontres mémorables.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers ma directrice de recherche Élise Dubuc et ma codirectrice Reesa Greenberg pour leur talent et leurs conseils et je les remercie sincèrement de m'avoir fait confiance tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie Christine Bernier, directrice du département, pour la qualité de son enseignement et sa générosité. Je remercie également Carmita Joachim Dorce, technicienne en gestion des dossiers étudiants ainsi que l'Université de Montréal.

Je dois une importante partie de ma motivation et ma persévérance à certaines personnes chères à mon cœur. À travers ces mots et en leur dédiant ce mémoire, je souhaite leur exprimer ma tendresse, mon amour ou mon amitié.

En tout premier lieu, je remercie ma mère, Evelyne Mourey, pour son inconditionnel soutien moral et financier, sa patience à toute épreuve, ses mots toujours réconfortants et ses lettres ponctuées de citations.

Je remercie ma moitié, Philippe Martin, qui a été à mes côtés à chaque instant et m'a offert en une seule année toutes les preuves d'amour que j'aurais pu souhaiter recevoir durant une vie entière. Nous avons véritablement vécu cette rédaction ensemble malgré les 6000 km qui nous séparaient.

Enfin, mes remerciements les plus amicaux et chaleureux vont à ma tendre amie Christina Hatziandreou. Par ses perpétuels encouragements, son humour et sa bienveillance, je trouvais auprès d'elle une oreille attentive et un précieux réconfort. Je lui souhaite de réaliser son rêve et d'être publiée.

Tout au long de la rédaction de ce mémoire, mes pensées sont également allées vers les six millions de victimes de la barbarie nazie, les survivants et tous ceux qui encore aujourd'hui au nom de leur famille, réclament leurs biens et souhaitent que l'on n'oublie jamais.

Nous devrions ne jamais oublier.

AVANT-PROPOS

Cela fait maintenant près de soixante-dix ans qu'a pris place ce qui allait être considéré comme le plus grand pillage artistique que l'Europe ait connu.

Au sein d'une Europe en reconstruction, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, s'amorçait une ère nouvelle voyant naître le rapatriement des œuvres d'art spoliées, les premières lois de restitution puis la première mise en exposition de ces œuvres en 1946 à Paris.

Précédant leur spoliation, les œuvres d'art furent au préalable méticuleusement choisies. Hitler, de l'une à l'autre de ses conquêtes territoriales, se plaisait à imaginer les œuvres et la disposition des salles qui constitueraient le *Führermuseum*, son musée idéal qui serait installé dans sa ville natal à Linz. Il prit grand soin, par ailleurs, d'en construire la maquette et celle-ci, lui tenant à cœur au plus haut point, ne le quitta pas jusqu'à sa mort, tandis qu'Hitler travailla à sa construction au bunker. De son côté, la propagande artistique de Goebbels et de Göring, définissant un art national-socialiste, eut de tragiques répercussions.

Dès 1933 s'organisaient les premières expositions contre l'art moderne tandis qu'en 1935, au congrès du parti national-socialiste (NSDAP), Hitler s'en prendra violemment à celui-ci. Surviennent ensuite les pillages, les nombreuses ventes forcées et les ventes aux enchères des biens spoliés. Ce n'est que peu de temps après, le 26 avril 1938, qu'un décret est signé, obligeant les Juifs à déclarer tout ce qu'ils possèdent. Ainsi fut lancée plus lourdement la machinerie de la spoliation, puis les décrets et les saisies qui agissaient sans relâche et sans pitié. Ce fut à partir de ce moment que cette machinerie, dont les rouages étaient si méticuleusement planifiés, agit sous l'égide d'un système devenu « légal ».

Les œuvres, parfois détruites et ridiculisées, furent répertoriées dans des inventaires puis stockées dans des mines ou envoyées par caisses entières dans des trains en direction de l'Allemagne, tandis que d'autres furent troquées, vendues ou mises aux enchères.

De ce fait, j'aurais pu faire le choix d'inclure dans l'étude, leur exposition au sein de leur lieu de stockage ou lors des expositions d'œuvres d'art dites « dégénérées » dont l'exposition *Entartete Kunst* (« art dégénéré »), se tenant à Munich en 1937 en est le reflet le plus cruel (**figure 1**).

J'ajoute également que j'aurais pu tenir compte des expositions organisées au Jeu de Paume à Paris pour Hermann Göring, spoliant massivement sous les ordres d'Hitler, afin que celui-ci fasse le choix entre les œuvres, pour le musée du Führer à Linz ou pour sa collection personnelle. En effet, la collection de Göring fut l'une des plus importantes et imposantes, dont une partie fut stockée dans les mines de sel d'Altaussee alors qu'une autre partie fut entreposée à Carinhall dans sa résidence privée.

Pour sa part le musée du Jeu de Paume, durant l'Occupation, fut contraint d'organiser des expositions pour le Reichsmarschall qui fit près d'une vingtaine de visites, à savoir deux en 1940, douze en 1941 et cinq en 1942¹. Le Jeu de Paume, une annexe du Louvre où s'organisaient de petites expositions temporaires, fut choisit afin de stocker le surplus des œuvres accumulées tandis que celui-ci avait déjà été choisit par l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*, dit ERR, le service allemand de confiscation des biens en France occupée, afin de faire l'inventaire des œuvres spoliées². La cohabitation fut difficile et douloureuse, comme en témoignent les récits de l'attachée de conservation Rose Valland (1898-1980)³, qui participa au sauvetage de milliers d'œuvres et fut qualifiée de résistante à la fin de la guerre.

En effet, l'ERR s'était engagé auparavant, par le décret de la Wehrmacht, à ne sortir aucune œuvre de France. Les récits concernant les visites de Göring (**figure 2**) nous permettent de comprendre le contexte d'une telle spoliation :

¹ GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p.40 : « [...] comme dans la boutique d'un marchand. Il emporte à chaque fois des dizaines de tableaux ».

² En tout, 22 000 lots totalisant 4200 caisses furent entreposés au Jeu de Paume entre 1940 et 1944.

³ Pour les récits concernant le musée du Jeu de Paume et la biographie de Rose Valland se rapporter à l'ouvrage de cette dernière, *Le Front de l'art* (1961 puis réédité en 1997), le film franco-américain-italien de John Frankenheimer, *Le Train* (1964) situant l'action du début du film avec la rencontre de Rose Valland et Göring lors d'une de ses visites. Enfin citons un ouvrage récent consacré au destin de cette dame remarquable de BOUCHOUX, Corinne, *Rose Valland, la Résistance au musée*, La Crèche, Geste éditions/ Archives de vies, 2006.

Göring arriva au Jeu de Paume le 3 novembre et le trouva apprêté comme pour un grand vernissage. Les sols étaient ornés de splendides tapis. Les galeries regorgeaient de meubles et d'objets décoratifs soigneusement harmonisés aux tableaux. Il y avait des palmiers en pot et du champagne. Le tout était encore rehaussé par les brillants uniformes de cérémonie des officiers allemands, qui savaient tous combien le Reichsmarschall adorait cet étalage [...] La sélection qui lui était présentée était éblouissante [...] Il passa la journée entière au musée [...] il parlait avec excitation, prenait et reposait chaque tableau⁴.

J'aurais également pu inclure le cheminement des œuvres d'art spoliées à la fin de la guerre et à la Libération (**figure 3**) alors que les soldats Alliés et certains envoyés spéciaux, surnommés les *Monuments Men*, s'affairaient à identifier les œuvres d'art. En effet dès 1943 les États-Unis, suite à la Commission Roberts (*American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*), envoient des soldats afin de se charger de la protection des œuvres tandis que la France mettra sur pieds, en septembre 1944, la Commission de récupération artistique (CRA) qui assurera les premières formalités de restitution.

Cette initiative américaine, alors nécessaire, semble parfois cocasse, tandis que les soldats américains se retrouvant pour la première fois face à de nombreux chefs-d'œuvre disposés méticuleusement et confinés dans des mines, par exemple, se voient être des muséologues temporaires, comme en témoigne une photographie de 1945 prise à Siegen en Allemagne⁵. Celle-ci présente deux soldats faisant partie de la 8^e division d'infanterie, posant devant l'entrée de la mine de la ville. S'ajoute à leurs côtés une pancarte de fortune qui précise « Restored/ Paintings of the Old Masters/ Rembrandt, Rubens, Van Dyck, (illisible), Van Gogh, Holbein ». Il était même possible de visiter le lieu et d'apercevoir une réplique de la couronne en or de Charlemagne, ainsi que des partitions originales de Beethoven⁶.

Ces quelques photographies d'époque, à la fois touchantes mais en rien anodines, sont devenues des sources d'archives indispensables. Celles-ci, comme celles du Jeu de

⁴ NICHOLAS, Lynn H, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p.155.

⁵ *Ibid.*, p.391.

⁶ *Ibid.*

Paume, furent en effet incluses dans les recherches de provenance⁷. L'auteur et journaliste, Hector Feliciano au milieu des années 1990, enquête sur la spoliation afin de dénoncer la lenteur du processus de restitution⁸ et procède à l'identification des œuvres grâce à ces photographies, disponibles au public dès 1998 suite à l'ouverture des archives de Washington. Nous pouvons mieux comprendre la démarche d'Hector Feliciano en prenant pour exemple et en observant une étonnante photographie⁹. Celle-ci représente quatre soldats autour de la *Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci (1488-1490) à la Libération (**figure 4**). Les recherches démontrent qu'elle fut saisie en 1939 et envoyée au Kaiser Friedrich Museum à Berlin, avant d'être restituée en 1946 grâce aux Alliés. Ces derniers la transporteront en Pologne cette même année, comme en témoigne par ailleurs cette photographie. Précisons également qu'elle fut soumise une première fois à une demande de restitution à la ville de Cracovie en 1940 par Hans Frank, le gouverneur général de la Pologne, décidant pour finir de la laisser accrochée dans ses bureaux¹⁰.

⁷ Les recherches sur la provenance également appelées *Provenance Research*, dont la définition se doit d'être comprise dans un premier temps au sens littéral du terme par «origine». Associé aux œuvres d'art, ce terme fait référence à l'identification de l'œuvre (le sujet, le titre, le peintre) ainsi qu'à une énumération exacte de ses propriétaires. La particularité des œuvres spoliées est le manque d'information décrivant leur situation entre 1940 et 1945. Une attention particulière est ainsi portée afin de combler ce vide. Dès 1998, l'*Association of American Museum Directors Task Force on the Spoliation of Art During the Nazi Era* (AAMD), soumet un rapport et souligne la nécessité de renforcer les recherches sur la provenance des œuvres parmi les collections des musées américains. Cette initiative fut conjointement soulignée lors de la Conférence de Washington sur les biens spoliés cette même année. Dès lors, avec l'émergence d'Internet et des bases de données, cette responsabilité a dépassé la préoccupation curatoriale pour devenir la considération de tous, notamment des acheteurs, des galeristes et des maisons de vente.

Voir également : *The AAM guide to Provenance Research*, Nancy H. Yeide, Konstantin Akinsha, Amy L. Walsh, Washington DC, American Association of Museums, 2001.

⁸ FELICIANO, Hector, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, Paris, Austral, 1995.

⁹ *Ibid.*, p.117-119 : « J'en ai donc déduit que si ce tableau figurait sur cette photo, il devait aussi se trouver dans l'inventaire de confiscation de l'ERR, c'est-à-dire l'organisme nazi qui a sévi de façon la plus importante en France ».

¹⁰ L'œuvre ayant appartenu à la princesse Czartoryska, dès 1800, est aujourd'hui exposée au musée Czartoryski à Cracovie. Elle fut l'objet d'une récente restauration en 2007 grâce à une camera multi-spectrale, montrant que certaines couleurs se sont altérées. Cependant, malgré les nombreux dégâts subis, l'œuvre présente un assez bon état de conservation. Il existe un compte rendu virtuel de cette restauration très instructif : <http://www.lumière-technology.com/news/news6fr.html> : consulté le 23 décembre 2009.

La démarche adoptée m'a laissé libre de m'interroger sur une mise en exposition récente afin de poursuivre, par ce travail, une réflexion historique, muséographique et nécessaire pour l'histoire de l'art. Outre la constatation que ce domaine d'étude est non seulement actuel et en perpétuel effervescence, je souhaitais par là même explorer et justifier ce qui semble être une réminiscence de ces expositions temporaires.

De plus, après avoir dressé une liste des expositions passées tout en analysant de près les expositions actuelles de 2005 à nos jours, l'étude sera enrichie par l'intégration d'un cas concernant la mise en exposition de la collection de Jacques Goudstikker.

En effet, la partie de ce mémoire consacrée de l'exposition *Reclaimed : Paintings from the collection of Jacques Goudstikker* s'inspire de ma visite au Jewish Museum de New York en mars 2009. Ma motivation première fut mon grand intérêt pour la collection Goudstikker ainsi que la possibilité de saisir de façon sensible une mise en exposition d'œuvres spoliées alors que je bénéficiais d'un accès indirect à travers les catalogues d'exposition et les articles relatifs pour les précédentes, dont celles de 1946 et 1997. Je profitais de l'occasion pour m'entretenir brièvement avec des visiteurs cette journée là.

Cette visite, relevant d'un choix pragmatique et favorable à une situation géographique et financière, fait suite à une histoire humaine marquante et vécue durant les années 1990. Au collège, à l'âge de douze ans en 1997, j'eus l'immense privilège de rencontrer deux déportés avec ma classe, ceux-ci s'attelant à nous raconter leurs récits durant deux heures dans une petite salle.

Je me souviendrais toute ma vie de ces témoins directs de l'horreur dont je n'ai retenu que l'identité de la femme qui s'appelait Jacqueline Tessier. L'image de cette petite femme menue et frêle tendant son bras et révélant le tatouage représentant son numéro d'immatriculation au camp, celui-ci impressionnant fortement les jeunes garçons de la classe, restera inoubliable. Elle eut le typhus et côtoya la mort, mais elle était heureuse de se présenter à nous. L'homme qui l'accompagnait, grand et fort malgré son âge, impressionnait par son silence et semblait presque perdu, lui qui ne s'endormait qu'avec la radio allumée toute la nuit. À la fin de la rencontre, c'est le visage plein de larmes que je m'avançais vers la vieille dame, tandis que les cris de mes camarades déjà

en récréation se faisaient entendre par la fenêtre, afin de la remercier. Celle-ci me consola, émue d'avoir fait pleurer une jeune fille et me dit : « Il ne faut pas s'inquiéter, nous allons bien maintenant ».

Les enfants de ma génération, nés dans les années 1980, découvraient à travers les livres d'histoire ou les médias, les images des fours crématoires, des vêtements, des cheveux, des piles de chaussures, des lunettes et autres effets personnels de ceux qui terminaient leurs jours dans les camps.

C'est également durant ces années 1990 que la polémique des œuvres spoliées battait son plein tandis que la population juive française s'affirmait, suivant une politique nationale de lutte contre le racisme et l'antisémitisme. Cette polémique entraîna par ailleurs la création en 1997 de l'exposition *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du musée national d'art moderne*, sous la direction de Didier Schulmann, conservateur du Centre Pompidou.

J'ai finalement opté pour une exploration de la mise en exposition d'après-guerre, et particulièrement celle des expositions récentes d'œuvres spoliées, témoignant non seulement d'œuvres non restituées mais également d'un regard contemporain porté sur la spoliation et la restitution. Il me semblait alors opportun d'apporter le mien, à travers une étude historique et muséographique de ces événements.

INTRODUCTION

On observe, ces cinq dernières années, un phénomène muséal d'une ampleur croissante : la mise en exposition d'œuvres spoliées représentant plus d'une exposition par an pour un total de six expositions de 2005 à 2009, que ce soit en France, en Allemagne, en Autriche, en Hollande, au Luxembourg, aux États-Unis et au Canada, notamment avec le cas de la collection de Max Stern ¹¹.

Comme le souligne Reesa Greenberg, l'histoire de la mise en exposition des œuvres spoliées en France semble spécifique puisque celle-ci commence dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dès l'automne 1944, la France crée une Commission de récupération artistique (CRA)¹² afin de procéder à des recherches dans le but de rapatrier les biens spoliés.

À l'origine, les expositions d'œuvres spoliées en France trouvent une réelle autonomie, pour la première fois en 1946, date de l'exposition *Les Chefs d'œuvres des collections privées françaises retrouvées en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés* au Musée de l'Orangerie, à Paris. Dans un premier temps, la France prend connaissance de la spoliation par l'intermédiaire d'expositions. Ces présentations publiques résultent de la nécessité de révéler l'existence des œuvres ayant été rapatriées par caisses entières, au *Munich Central Collecting Point*¹³, par exemple, grâce aux efforts fournis par les Alliés.

S'ajoute, dans un second temps, une autre nécessité qui consiste à retracer les propriétaires afin d'entamer le processus de restitution. Ce sera notamment le cas au Château de Compiègne, de 1950 à 1954, avec une mise en exposition faisant suite à la

¹¹ Mc KENZIE, Catherine, *Auktion 392: Reclaiming the Gallery Stern, Düsseldorf*. Catalogue d'exposition (20 octobre- 12 novembre 2006), Montréal, Galerie FOFA, Université Concordia, 2006.

¹² La Commission de Récupération Artistique (CRA) fut créée le 24 novembre 1944 par le ministère de l'Éducation nationale dans le but de recevoir les caisses remplies d'œuvres qui étaient rapatriées en train par les Américains qui se trouvaient en Allemagne.

¹³ Le *Munich Central Collecting Point* (MCCP) est un centre de rapatriement des œuvres créé en 1945 et installé par les Alliés afin de renvoyer des œuvres spoliées qui se trouvent dans les mines de sel d'Altaussee.

dissolution de la Commission de récupération artistique. Enfin, une exposition ayant lieu en 1997 au Centre Pompidou intitulée *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne*, consiste en une présentation des recherches sur la provenance des œuvres, devenues des œuvres MNR (Musées Nationaux Récupération)¹⁴.

Des 60 000 œuvres retrouvées en Allemagne par les Alliés, 2000 sont devenues des œuvres MNR qui seront une nouvelle fois présentées en 2008, lors d'une double exposition du 19 février au 3 juin 2008 au Musée d'Israël à Jérusalem puis du 25 juin au 26 octobre 2008 au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris¹⁵.

Que s'est il passé durant ces dix années?

Au sein de cette nouvelle vague d'expositions il faut souligner la création de l'une d'entre elles, *Reclaimed : Paintings from the collection of Jacques Goudstikker*, qui fut présentée au Bruce Museum de Greenwich, Connecticut puis au Jewish Museum, New York en 2009. Celle-ci fut conçue à l'initiative de Marei Von Saher, l'héritière légitime du collectionneur hollandais Jacques Goudstikker. Cette dernière collabora étroitement avec Peter Sutton, directeur du Bruce Museum, afin de concevoir avec lui une exposition itinérante à travers différentes villes aux États-Unis, d'une partie de la collection restituée par le gouvernement hollandais en 2006. Il s'agira de mettre en lumière la pertinence de cette exposition prenant place en dehors de l'Europe. De quelle manière s'intègre-t-elle au sein de cette nouvelle vague d'expositions?

Notre démarche s'attachera, dans un premier temps, à dresser une liste des expositions d'œuvres spoliées de 1946 à 2009 tandis que nous considérerons, dans un second temps, l'importance de deux périodisations notables.

Tout d'abord, Claire Andrieu en ce qui a trait à une périodisation événementielle puis Reesa Greenberg, en ce qui concerne plus directement les expositions. Nous avons

¹⁴ « Les MNR, entendez « Musées Nationaux Récupération », sont des œuvres récupérées en Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale et qui, faute d'avoir retrouvé leurs légitimes propriétaires, ont été confiées par l'Office des biens privés à la garde de la Direction des musées de France en vertu du décret du 30 septembre 1949 ». En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/pres.htm> : consulté le 8 avril 2010.

¹⁵ Le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme fut fondé en 1998 au sein même de l'Hôtel de Saint-Aignan, un hôtel particulier du XVIIe siècle, rue du Temple, dans le 3^e arrondissement, à Paris.

voulu retracer ces expositions afin de les replacer dans leur contexte historique et social, tout en soulignant leurs caractéristiques muséales et de répondre ainsi à nos objectifs de recherche.

Ainsi, nous souhaitons par là nous aider à mieux comprendre la vague d'exposition récente, comprise entre 2005 et 2009, qui constitue, notamment avec le cas de l'exposition Goudstikker, le cœur de notre questionnement.

La recherche sera axée sur la perception des œuvres d'art spoliées ainsi que sur leur place et leur signification lors de ces expositions. Nous constaterons combien les deux notions de spoliation et de restitution, résultantes du pillage artistique, gravitent autour des œuvres et deviennent ainsi des médiatrices de choix entre le grand public, les chercheurs et les gouvernements.

Notre objectif de recherche sera de nous interroger ensuite sur l'importance de la mise en exposition des œuvres spoliées. Ainsi pourquoi exposer? A-t-on encore, comme par le passé, besoin de faire des expositions à ce sujet?

Si l'on considère l'évolution d'Internet, le développement de sites et des catalogues d'œuvres spoliées en ligne, peut-on affirmer que l'exposition est le seul moyen de réunir les chercheurs et le grand public ou encore de rechercher les héritiers ou les ayants-droits des propriétaires disparus?

En nous concentrant sur les expositions d'œuvres spoliées actuelles, soit de 2005 à 2009, nous serons en mesure de percevoir les multiples interactions existantes entre une présentation muséale d'un discours historique de la spoliation et des recherches liées à la restitution.

Nous pourrons également observer la transmission de ce savoir au public alors confronté à ces biens juifs, ceux-ci ayant « été appréhendés de manière différente, tant en ce qui concerne leur qualité matérielle que dans leur signification sociale qu'ils avaient pour les individus et les communautés¹⁶» comme le souligne Constantin Goschler, auteur et professeur d'histoire à l'Université de Bochum, en Allemagne.

¹⁶ GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Autrement, collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p.158.

Ainsi, il sera alors possible de mieux comprendre les expositions et les thèmes qu'elles mettent en valeur autour de différents récits, qu'il s'agisse de la mémoire collective, de l'occupation nazie, du trauma ou des recherches sur la provenance.

Différents auteurs témoignent des événements liés au pillage artistique de l'Europe durant l'invasion allemande et du parcours des œuvres après leur rapatriement par les Alliés à la fin de la guerre. Nous pensons particulièrement à Lynn Nicholas avec *Le Pillage de l'Europe* (1995)¹⁷ et Hector Feliciano avec *Le musée disparu* (1995)¹⁸, qui par ailleurs est le premier à dénoncer la lenteur du processus de restitution en Europe.

Notre méthodologie se composait de nombreuses lectures de catalogues d'exposition, allant également de la consultation des sites Internet en lien avec les expositions ainsi que les divers colloques. De plus, il est important de prendre en considération les guides et publications de l'*American Association of Museums* (AAM) issus des *Provenance Research* qui se sont développés de façon croissante à l'issue de la conférence sur les biens juifs spoliés en 1998 à Washington¹⁹. Ces publications ne concernent pas seulement des guides professionnels à l'usage des conservateurs mais exposent des bilans de recherches ainsi que des études de cas.

L'ouvrage *Spoliations et restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, de Goschler, Ther et Andrieu (2007) rassemble quant à lui des essais consacrés à la relation étroite entre la spoliation, la restitution et l'extermination des Juifs d'Europe.

La direction de ce mémoire par Élise Dubuc ainsi que la codirection par Reesa Greenberg témoignent d'un encadrement méthodologique d'influence.

Reesa Greenberg est une éminente historienne de l'art indépendante, auteure et professeure adjointe à l'Université York de Toronto ainsi qu'à l'Université Concordia de Montréal. Elle est également consultante pour de nombreux musées et a publié de

¹⁷ Lynn H. Nicholas est une auteure américaine dont l'ouvrage, *The Rape of Europa*, connu un succès immédiat lors de sa parution en 1995. L'auteure a reçu la Légion d'Honneur de la part du gouvernement français et a été nommée *Amicus Poloniae* par la Pologne pour son travail concernant le pillage artistique en Europe sous le Troisième Reich.

¹⁸ Hector Feliciano est un journaliste portoricain autrefois correspondant pour le *Washington Post*. Il a publié son ouvrage *Le Musée disparu* après dix années d'enquêtes de 1986 à 1995.

¹⁹ Onze principes (*The Washington Principles Conference on Nazi-Confiscated Art*) furent établis lors de la conférence sur les biens juifs spoliés de Washington le 3 décembre 1998, en ligne : http://icom.museum/spoliation_fr.html : consulté en avril 2010.

nombreux articles sur la mise en exposition de l'Holocauste, sur la représentation de l'identité juive après la Seconde Guerre mondiale au musée, ainsi que sur le trauma²⁰.

Son article publié en 2004, *From Wall to Web, Displaying Art Stolen From Jews by Hitler*²¹, nous permettra de mieux comprendre la mise en exposition des œuvres spoliées dans le contexte français. L'auteure analyse les différentes époques et propose trois cycles : *Making Order* (1933-1945), *A New Order ?* (1945-1955) et *Fin de Siècle Order* (fin des années 1990 à 2004, qui est la date de publication de l'article). À l'aide de cet article fondamental et de discussions avec l'auteure, qui ont eu lieu au cours de mes recherches, nous serons en mesure de définir une périodisation des expositions afin d'en comprendre les caractéristiques.

Il sera important pour notre part de contextualiser plus spécifiquement notre étude de cas, l'exposition Goudstikker, à l'intérieur de ces balises. L'article de Reesa Greenberg permettra de retracer l'histoire des expositions d'œuvres spoliées en France seulement, de plus sa chronologie sera une base importante pour ma méthodologie et mon raisonnement tout au long de ce mémoire.

Alors que nous nous interrogeons sur la nature des expositions actuelles d'œuvres spoliées au musée, nous souhaitons inscrire notre réflexion dans un domaine plus large. De ce fait, cela peut rejoindre également les intérêts de recherche d'Élise Dubuc concernant les communautés autochtones, qui permettent un questionnement plus large sur le sujet rapatriement/restitution. Ses recherches mettent en lumière la nécessité de mettre en exposition les biens autochtones rapatriés, ceux-ci bénéficiant alors d'une nouvelle considération de par leur entrée au sein de l'institution muséale, institution que les autochtones ont précédemment repris en main²².

Nous prendrons également comme référence une périodisation événementielle, la périodisation du cycle de politique publique française de restitution de Claire Andrieu, qui s'intitule *Restitutions (1944-1980)* et *Réparations (1997-2007)*. Le choix de cette périodisation française, soit au sein d'un cadre franco-français, peut relever d'une

²⁰ Pour en savoir plus : <http://www.yorku.ca/reerden/Publications/publications.html> : consulté en novembre 2008.

²¹ Également disponible sur le site précédemment mentionné.

²² DUBUC Élise et TURGEON Laurier, *La trace du passé, l'empreinte du futur*, Revue Anthropologie et Sociétés, Québec, Université Laval, 2004.

incohérence alors que notre base de recherche concerne une muséographie des expositions européennes et l'étude de cas d'une exposition conçue et prenant place aux États-Unis. Cependant il faut percevoir, à travers cette démarche, une volonté de mesurer la place accordée au génocide au sein de ces expositions, puisqu'il semble indissociable tant de la compréhension que de la spoliation et de la restitution. Ce cas d'étude nous permettra de nous concentrer sur une analyse muséographique globale.

L'exposition *Reclaimed : Paintings from the collection of Jacques Goudstikker* traite de la restitution de la collection de Jacques Goudstikker, dont la galerie fut spoliée par Hermann Göring et son bras droit Alois Miedl. La restitution des œuvres sera qualifiée d'exceptionnelle, dans la mesure où le gouvernement de Hollande décida de rendre plus de 200 œuvres à l'héritière Goudstikker, alors que quelques années auparavant celles-ci étaient encore accrochées dans les musées du pays.

Ce cas nous semblait susciter une émotion et un intérêt profonds. Par ailleurs, le processus de restitution dont l'héritière Marei Von Saher fut l'instigatrice, ainsi que la mise en place de l'exposition de la collection, montrent combien le récit concernant le pillage artistique de l'Europe est inachevé.

De plus, comme le soulignait Reesa Greenberg dès 2004²³, on constate l'émergence et l'utilisation d'Internet et de l'interactivité au musée, ces outils devenant des facteurs d'influence au sein des expositions. Nous constaterons l'inclusion d'éléments interactifs pour certaines d'entre elles, ceux-ci étant la plupart du temps des outils améliorant la qualité de la recherche et permettant ainsi un enrichissement du savoir et de la connaissance.

Nous prendrons conscience d'une mise en exposition qui peut être qualifiée d'unique et d'exceptionnelle. Sa conception repose à l'origine sur le souhait de l'héritière de témoigner de cette restitution et de collaborer avec Peter Sutton, directeur du Bruce Museum à Greenwich, Connecticut et spécialiste de l'art hollandais, afin de procéder à une sélection des œuvres restituées et de les exposer. Il s'agit également de per-

²³ GREENBERG, Reesa, *From Wall to Web: Displaying Art Stolen from Jews by Hitler* dans *Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation*, Anthony Kiendl, Banff Centre Press, 2004, p. 92-109.

pétuer, avec cette exposition, une tendance à présenter des expositions itinérantes parallèlement à l'Europe, comme à Jérusalem et Paris en 2008 ou encore Francfort et Berlin en 2009 et dans le cadre de la collection Max Stern à Montréal et à Jérusalem en 2006. L'exposition Goudstikker, quant à elle, se déplacera aux États-Unis au sein de cinq musées américains jusqu'en 2011.

Toute l'articulation de ce mémoire repose ainsi sur un questionnement concernant l'intégration de nouvelles expositions européennes et internationales au sein d'une histoire des expositions d'œuvres spoliées avant 2005. Nous serons en mesure de mieux comprendre l'intérêt et les motivations qui poussent à concevoir une exposition d'œuvres spoliées en dehors de l'Europe, alors que le contexte de la spoliation par Göring en 1940 et celui de la restitution des œuvres en 2006 font partie d'une histoire nationale du pillage artistique en Hollande.

Ainsi, de la même manière qu'il existe une histoire de la « renaissance de la vie juive après le génocide [...] qui s'est déroulée en partie à l'extérieur de l'Europe, en Israël d'abord, et aux États-Unis ²⁴», il existe une histoire de la mise en exposition d'œuvres spoliées.

Pouvons-nous, grâce à l'exposition consacrée à la collection de Jacques Goudstikker, affirmer que nous entrons dans une nouvelle ère d'expositions d'œuvres spoliées ?

L'étude de cas consacrée à la mise en exposition des œuvres du collectionneur juif hollandais Jacques Goudstikker s'intègre dans une compréhension muséographique des expositions actuelles. De ce fait, nous n'avons pas étudié l'histoire des expositions des œuvres spoliées en Hollande. De plus, le néerlandais n'était pas une langue que nous étions en mesure de comprendre.

Il existe un risque considérable en procédant à une périodisation des expositions, de surcroît lorsqu'il s'agit d'expositions d'œuvres spoliées. En effet ces expositions s'inscrivent dans un contexte politique et social, participant ainsi à un dialogue entre

²⁴ GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Autrement, collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p. 29.

visiteurs, professionnels, chercheurs et gouvernements. Il faudra également évaluer l'importance, au sein de ces expositions, des frontières qui se veulent très minces, entre exposition et spoliation d'une part et spoliation et restitution d'autre part.

Il faut également prendre en compte l'évolution même du climat politique et social en Europe, ainsi que l'évolution des démarches mondiales de restitution, les recherches sur la provenance ou encore la perception des biens juifs spoliés face à l'Histoire et l'Holocauste.

De plus, la limite temporelle proposée pour notre propre périodisation peut déjà être considérée comme obsolète, dans la mesure où nous ne pouvons prévoir un statut de limitation des expositions d'œuvres spoliées. Ainsi il nous est impossible, comme pour la restitution de ces œuvres, de « mesurer l'incommensurable »²⁵.

²⁵*Ibid.*, p. 6.

CHAPITRE 1 : Historique des expositions d'œuvres spoliées et présentation des périodisations existantes

1.1 Les expositions d'œuvres spoliées en France de l'après-guerre à nos jours (1946-2009)

Avant même la fin de la guerre, le 5 janvier 1943, une loi déclarant nul le pillage ennemi fut promulguée suivant la déclaration signée par les gouvernements alliés sur le pillage en territoire occupé entre les Pays-Bas, la Belgique, le Luxembourg et la France. Cependant, la fin de la guerre annonce une Europe modifiée et une division de l'Allemagne, ce qui rend les rapports face à la restitution complexes et souvent motivés par les initiatives américaines. C'est ainsi que le 10 novembre 1947 est promulguée la loi militaire n°59²⁶ tandis que durant ce même jour la France décida également de promulguer un décret de restitution, qui est l'ordonnance n°120 sur la restitution des biens volés.

Des 60 000 œuvres que les Alliés rapportent en France d'Allemagne, 45 000 œuvres furent directement restituées à leurs propriétaires et sur les 15 000 jamais réclamées, l'État décida de vendre celles de moindre importance. Sur ce nombre, 2000 œuvres échappèrent à la vente et furent estampillées par le sigle MNR (Musées Nationaux Récupération).

À la lumière des éléments énoncés par Reesa Greenberg concernant la mise en place de ces œuvres dites MNR en France à différentes périodes, nous serons en mesure d'intégrer à notre étude cette spécificité historique et muséographique constituant ces expositions²⁷. En effet, ce sont ces mêmes œuvres, les œuvres MNR qui sont encore exposées aujourd'hui à l'exposition *À qui appartenaient ces tableaux?* au Musée d'Israël

²⁶ Cette loi prévoyait « la restitution des biens dont la propriété pouvait être attestée et qui avait été dérobés à des individus entre le 30 janvier 1933 et le 8 mai 1945 pour des raisons de race, de religion, de nationalité, d'idéologie ou d'opposition politique au national-socialisme ».

²⁷ L'article de référence est le suivant: GREENBERG, Reesa, *From Wall to Web: Displaying Art Stolen from Jews by Hitler* dans *Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation*, Anthony Kiendl, Banff Centre Press, 2004, p. 92-109.

à Jérusalem et au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, à Paris en 2008 « conçue dans le sillage des conclusions de la mission Mattéoli ²⁸».

1.1.1 La première exposition qui dévoile les œuvres spoliées aux Français au Musée de l'Orangerie en 1946

L'exposition intitulée *Les Chefs d'œuvres des collections privées françaises retrouvées en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés*, qui s'est tenue au Musée de l'Orangerie à Paris en 1946, est la première exposition d'après-guerre à présenter des œuvres spoliées et à aborder la spoliation à la fin de la Seconde Guerre mondiale en France.

Selon le catalogue de l'exposition, celle-ci présentait quarante-deux objets d'art, et comprenait dix-sept peintures, dont trois avaient été choisies pour le musée d'Hitler à Linz, ainsi que cinq dessins au lavis et vingt pièces d'orfèvrerie française. D'après la note de Jean Cassou, résistant, écrivain, poète et co-fondateur du Musée d'art moderne, il est possible de constater l'ampleur de cette première exposition qu'il qualifie de « l'une des plus belles expositions de cet été parisien si riche en manifestations d'art d'une qualité exceptionnelle ²⁹». Il ajoute que cet intérêt grandit alors que le public faisait face à une mise en exposition de la spoliation : « un public nombreux et attentif se pressait jour après jour dans les salles de l'Orangerie. On venait en foule pour admirer les chefs-d'œuvre exposés, mais aussi comment *ils* s'étaient servis³⁰ ».

En effet, cette exposition témoigne d'une atmosphère d'après-guerre, qui semble envisager le retour des œuvres comme un butin militaire tandis que nous nous référons

²⁸ Le MASNE de CHERMONT, Isabelle *et al.* *A qui appartenaient ces tableaux?, La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées pendant la seconde guerre mondiale*. Catalogue d'exposition (Musée d'Israël, Jérusalem, 18 février- 3 juin 2008 et Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 24 juin- 28 septembre 2008), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.

Jean Mattéoli est un ancien résistant et président du Conseil économique et social, également directeur de la mission d'étude qui porte son nom. La Mission Mattéoli a été créée à l'initiative d'Alain Juppé, ancien Premier Ministre français sous la direction de Jean Mattéoli. Le rapport publié en 2000 fait état des diverses spoliations et fut un accélérateur vers une politique de la mémoire et de l'indemnisation en France.

²⁹ CASSOU, Jean, « Notes sur l'Exposition- Les Chefs-d'œuvre des Collections françaises Retrouvées en Allemagne par la Commission de Récupération Artistique et les Services Alliés », dans Cassou, Jean, éd. *Le pillage par les Allemands des œuvres d'Art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, Paris, Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1947, p. 239-240.

³⁰ *Ibid.*

aux propos d'Albert Henraux, directeur de la Commission de récupération artistique, dans le catalogue concernant la mise en exposition :

La présentation en est souvent une présentation de guerre : les Allemands ont brûlé ou détruit la plupart des cadres trop encombrants à leur gré et il a fallu trouver des bordures de fortune. Mais la France se devait de prouver que ses efforts pour la reconstitution du patrimoine national n'ont pas été vains, efforts que seule l'amitié alliée pouvait rendre efficaces³¹.

Ces termes qui sont issus d'un vocabulaire militaire, nous permettent de songer au contexte de cette mise en exposition. L'année 1946 est une année empreinte des souvenirs marquants de la Libération alors que les soldats américains arrivaient en chars dans les différentes villes françaises, annonçant la victoire. Cette vision d'après-guerre peut être associée au retour des œuvres d'art qui semble être dans ce cas un retour triomphant :

Le 25 septembre 1945, un gros camion américain, convoyé par une troupe armée, monte la rampe du jardin des Tuileries et s'arrête devant la porte du Musée du Jeu de Paume : de l'énorme voiture, les soldats sortent 71 tableaux-71 chefs d'œuvres que la France avait perdu et qu'elle retrouve grâce à eux : la patrie a récupéré une partie de son patrimoine³².

Albert Henraux ne se limite pas à cette simple déclaration mais va jusqu'à associer le pillage et la victoire des Alliés sur l'ennemi et la victoire d'une nation où les œuvres seraient au centre de cette lutte. Ainsi, il est tout à fait concevable selon cet ordre d'idée que l'exposition intitulée *Les Chefs d'œuvre des collections privées françaises* ne fasse référence ni au traumatisme du pillage, ni aux propriétaires disparus. Concernant ces derniers, la seule indication dans le catalogue est celle-ci : « En raison des circonstances exceptionnelles dans lesquelles cette exposition a été organisée, il n'a pas été possible d'indiquer les noms des propriétaires actuels des œuvres. De même certains renseignements ont dû être omis³³ ».

³¹ *Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés*, Paris, Orangerie des Tuileries, juin août 1946, ministère de l'Éducation nationale, 283 numéros, 1946, p.v.

³² CASSOU, Jean, *op. cit.* p.235.

³³ *Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés*, *op.cit.*, préambule du catalogue, pas de numéro de page.

Cependant, même si cette exposition fut conçue un an après la fin de la guerre dans un climat de renouveau après une occupation allemande, elle semble mettre en lumière les efforts de la Commission de récupération artistique afin de prendre soin des œuvres, de faire des recherches sur leur provenance et de ce fait de retracer les propriétaires. Nous constatons que cette première exposition d'œuvres spoliées associe déjà spoliation et restitution :

Il faut plus que jamais savoir être patient : la Commission de récupération artistique saura l'être obstinément, souhaitant que les victimes des abominables pillages sachent attendre avec elle et être bientôt récompensées de leurs espoirs contenus³⁴.

Concentrons-nous à présent sur l'ordonnance des œuvres et l'agencement des salles, et sur les seules indications nous informant des détails de celle-ci, mis à notre disposition par Reesa Greenberg.

L'auteure considère que les œuvres étaient exposées avec la plus grande attention³⁵. D'après sa description des salles d'exposition, retenons que de grands rideaux pourpres bordaient toute la pièce tandis que les œuvres étaient accrochées en rang à une certaine distance les unes des autres³⁶. Il s'agissait d'apprécier chaque œuvre afin de mieux comprendre que chacune d'elle est un chef d'œuvre de la peinture³⁷. Enfin on peut souligner la présence de l'œuvre de François Boucher, *Madame de Pompadour*, appartenant à la collection d'Édouard de Rothschild, qui était une œuvre très appréciée et suscitait l'intérêt des photographes³⁸. De plus, Reesa Greenberg souligne que cette exposition, par son titre et sa présentation, fait référence aux œuvres de l'État français et non aux possibles propriétaires disparus³⁹.

Dans ce cas de mise en exposition, le pillage artistique est déjà indiqué dans le titre de l'exposition et la présentation, par les cartels qui révèlent la destination des

³⁴ CASSOU, Jean, *op. cit.* p. 237.

³⁵ GREENBERG, Reesa, *From Wall to Web: Displaying Art Stolen from Jews by Hitler* dans *Obsession, Compulsion*, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation, Anthony Kiendl, ed., Banff Center Press, 2004, p.100.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.* Selon Reesa Greenberg précisément: « suggesting that the works on display belonged to the State ».

œuvres en Allemagne et les spoliateurs qui sont principalement Hitler à travers ses agents et Göring.

Le catalogue de l'exposition le précise d'ailleurs clairement dans le descriptif des œuvres par « Destiné à la collection d'Hitler », « Choisi par Göring pour sa collection particulière » ou encore « Destiné au Musée Hitlérien de Linz ⁴⁰ ». La note de Jean Cassou sur l'exposition rappelle également combien ce pillage faisant partie du programme idéologique national-socialiste était doublement intéressé dans la mesure où il participait à l'enrichissement des collections des bibliothèques et des universités allemandes :

Mais les pièces choisies ne formaient qu'une partie de l'exposition de l'Orangerie. On n'oubliait pas le troisième bénéficiaire de l'ordonnance du 5 novembre 1940, à savoir les universités et les musées du Reich. C'est à ces nobles institutions qu'étaient destinées les autres œuvres pillées que nous allons énumérer maintenant⁴¹.

Cette première exposition présente la spoliation au grand public. Après la dissolution de la Commission de récupération artistique (CRA) en 1949, l'État français décida d'instaurer une exposition permanente de 1950 à 1954 au château de Compiègne après quoi les œuvres furent réparties entre musées nationaux et les différentes collections des musées de province. Il faudra attendre 1997 pour qu'une nouvelle exposition soit organisée au Centre Pompidou.

1.1.2 L'exposition *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne, au Centre Pompidou en 1997*

Le commissaire de cette exposition est Didier Schulmann, le responsable de la gestion des collections et conservateur au Centre Pompidou. L'exposition prend place au sein d'une polémique à la fin des années 1990 qui a remis en question le statut des œuvres MNR. Comme l'affirme Claire Andrieu sur ce point : « À cette époque, les

⁴⁰ *Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés*, Paris, Orangerie des Tuileries, juin-août 1946, ministère de l'Éducation nationale, 283 numéros, 1946.

⁴¹ CASSOU, Jean, *op. cit.* p.242.

œuvres MNR étaient bien identifiées comme trouvées en Allemagne mais la cause de leur arrivée dans ce pays (fraude, spoliation...) n'était pas établie ⁴²».

La problématique concernant leur provenance était accompagnée des publications en 1995 de Lynn Nicholas et Hector Feliciano ainsi que de la réédition de l'ouvrage *Le Front de l'art* de Rose Valland en 1997. C'est précisément l'ouvrage d'Hector Feliciano qui va renforcer la polémique et permettre ainsi la restitution de deux œuvres (un Léger et un Picasso) à deux héritiers qui se seraient manifestés.

Le journaliste n'hésitera pas à critiquer la lenteur du processus de restitution. Il consulte les archives américaines afin de mener son enquête « sur le terrain ». Dans une interview à *Beaux-Arts Magazine* il déclare :

Les conservateurs des musées du Louvre et des musées de Province étaient soumis à certaines obligations : dresser un inventaire provisoire des œuvres et les exposer dans leurs salles. Jusqu'à là rien d'étonnant. Mais la surprise arrive lorsqu'on constate aujourd'hui, cinquante ans après la fin de la guerre, ce millier d'œuvres se trouve toujours dans les musées [...] Pourquoi ces œuvres n'ont pas encore été restituées à leurs propriétaires légitimes? ⁴³.

Pour la première fois en France, le débat se tourne vers les conséquences liées au génocide juif qui est qualifié de *black out* selon Laurence Bertrand Dorléac, historienne et auteure de *L'art de la Défaite*, tandis que pour cette dernière :

Le silence sur le pillage des œuvres d'art a participé à une amnésie générale sur la période des autorités et de la société civile [...] En outre, on se rend bien compte qu'il est presque indécent de parler d'œuvres d'art au regard du génocide, même si derrière ces objets il y a des collections, des vies, des familles... ⁴⁴.

Pour certains, cette polémique se mêle à la prise de conscience du peuple français face à sa collaboration passée :

Les optimistes diront qu'heureusement ces objets d'art ont pu être sauvés, les autres pourront s'étonner de voir apparaître de tels trésors

⁴² GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Éditions Autrement, collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p. 10.

⁴³ Hector Feliciano, dans *Beaux-Arts Magazine*, numéro 145, mai 1996, p. 64-71.

⁴⁴ *Le Monde*, février 1997, en ligne : <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

après une polémique qui témoigne, une fois de plus, de l'étonnante attitude de la France à l'égard de ceux que le nazisme a massacré⁴⁵.

Suite à cela, la presse française va s'emparer du problème et va dénoncer l'insuffisance des actions de l'État et de la Direction des Musées de France (DMF). Celle-ci, représentée par Françoise Cachin, historienne de l'art et conservatrice, va opter pour de nombreuses alternatives dont la mise en place de fiches signalétiques complètes des œuvres mises à disposition du grand public sur Internet; elle présidera le colloque *Pillage et restitutions. Le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*⁴⁶, le 17 novembre 1997 à l'École du Louvre où prendront part Hector Feliciano, Lynn Nicholas et plus de 450 personnes.

Ainsi, une polémique journalistique sera l'initiatrice de la création de cette exposition et nous constaterons qu'elle sera également l'initiatrice d'une seconde polémique.

Afin de faire le point sur quarante années de recherches, l'État français annonce officiellement le rassemblement de toutes les œuvres MNR (Musées Nationaux Récupération) puis leur dispersion durant plusieurs mois dans les grands musées de la capitale et les musées de province dans le but de les exposer au public. Le Louvre totalisera 550 pièces (tableaux, dessins, sculptures, antiquités et objets d'art), le Musée national de Céramique de Sèvres conservera 150 pièces, le Musée d'Orsay réunira 80 œuvres et le Château de Versailles exposera une dizaine d'œuvres. Le Centre Pompidou va quant à lui exposer trente-huit œuvres du 9 au 21 avril 1997.

La presse française ne tarit pas de commentaires à l'égard de la disposition des œuvres à l'exposition, comme nous pouvons le constater par l'article du journal français *Libération* :

C'est une curieuse petite exposition au sous-sol de Beaubourg : trente-huit œuvres classées par ordre alphabétique, mêlant indistinctement croûtes et chefs-d'œuvre (Matisse, Picasso, Ernst, Dufy, Léger...) [...] Une toute petite exposition, donc, de peinture moderne considérée

⁴⁵ *L'Alsace*, en ligne : <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

⁴⁶ *Pillages et restitutions : le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*, actes du colloque organisé par la Direction des Musées de France le 17 novembre 1996, Paris, ministère de la culture et Adam Biro, 1997.

comme *dégénérée* et *juive* par les nazis, qu'ils conservaient pour sa valeur marchande⁴⁷.

Cette impression journalistique publiée le premier jour de l'exposition semble assez similaire à celle ressentie au Musée d'Orsay quelques jours plus tôt, le 3 avril 1997 :

L'exposition par le musée d'Orsay, dans deux petites salles du rez-de-chaussée, d'œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale a prit l'allure d'un événement attirant la presse française et internationale, curieuse de voir enfin ces tableaux pillés par les nazis, volés aux Juifs, non réclamés par leurs propriétaires, et gardés depuis la fin de la guerre dans des conditions quelques peu suspectes par les musées nationaux sous l'étiquette MNR⁴⁸.

L'objectif principal de cette exposition *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne* est d'exposer non seulement les œuvres elles-mêmes mais toute la documentation qui les concerne du point de vue des recherches sur la provenance durant la période 1939-45. Ce lien étroit alors établi permet d'exposer également les photographies du revers des œuvres, et c'est à l'accrochage que revient la charge d'intermédiaire entre l'historicité de ces dernières et le public. Comme le souligne Jean-Jacques Aillagon, président du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou : « Il convenait, de ce fait, de veiller à ce que l'accrochage lui-même traduise, avec plus de justesse, cette volonté de voir l'objectivité prendre le pas sur l'émotion- si légitime fut-elle⁴⁹ ».

Selon Reesa Greenberg, la mise en exposition peut être qualifiée de « scientifique » tant est la rigueur des informations qui entourent les œuvres. Elle ajoute également que certains éléments topologiques, ceux-ci étant soulignés par l'originalité du mur tout en courbes, sont contraires à la présentation habituelle des œuvres qui incitent à la contemplation (**figure 5**) et rappellent la mise en exposition caractéristique des musées de science. Rapportons les propos de l'auteure à ce sujet :

⁴⁷ *Libération*, 9 avril 1997, en ligne : <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

⁴⁸ *Libération*, 3 avril 1997, en ligne : <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

⁴⁹ Discours de Jean-Jacques Aillagon, *Un devoir de transparence, le souci de la vérité*, en ligne : <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

Second, the use of curved walls is found in dioramas or in science or anthropology displays. The allusions to a display genre associated with imparting information invoke an art museum role often downplayed in the public area in the era of blockbuster exhibitions-the museum as an initiator in scientific search for knowledge [...] the Centre Pompidou could present itself as exemplary in initiating research and restitution ⁵⁰.

L'ajout d'une chronologie dans l'exposition vient compléter ce discours et va présenter les lois et les mesures antisémites en France dont la spoliation des œuvres ne sera qu'une conséquence de ces actes répressifs parmi d'autres. D'après Reesa Greenberg, cet élément complémentaire qu'est la chronologie nous aide à porter une attention particulière sur la situation des Juifs en France durant l'exposition. Aussi, cette chronologie permet également de mieux comprendre la position complexe de ces œuvres MNR au sein des diverses institutions muséales françaises.

Cependant, Jean-Jacques Aillagon propose une autre perception de l'exposition dont la fonction embrasserait celle de l'épiphénomène historique. Rapportons ici ses propos : « [...] le geste est symbolique. Un demi-siècle après la guerre, il s'agit plutôt de faire l'Histoire que de rendre des objets d'art qui ne sont pas réclamés⁵¹ ».

De ce fait, l'un des deux objectifs de cette exposition, qui se concentrait sur une diffusion des résultats de la recherche sur la provenance et qui aurait permis de susciter également l'intérêt des ayants droits, n'aura pas lieu. Sur un total de trente-huit œuvres, huit seulement seront restituées.

De ces dernières, trois appartenaient aux collections de trois grandes familles juives soit *Paysages* de Gleizes à la famille d'Alphonse Kahn, *Femme assise en gris* de Bissière à la famille de Paul Rosenberg et *Deux femmes nues* de Fujita à la famille Schwob.

⁵⁰ GREENBERG, Reesa, *Editing the Image: Two on -Site/Online Exhibitions* dans "Editing the Image: Strategies in Production and Reception of the Visual", Toronto, University of Toronto Press, 2008, 153-164, en ligne: <http://www.yorku.ca/reerden/Publications/publications.html> : consulté le 19 novembre 2008.

⁵¹ *Libération*, 3 avril 1997, en ligne : <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

1.2 Les périodisations de référence et leur pertinence

Dans le cadre de cette recherche, deux périodisations nous permettront de réfléchir aux objectifs qui tendent actuellement à une mise en exposition d'œuvres spoliées et soulignent une résurgence de l'intérêt porté aux événements liés à la Seconde Guerre mondiale au musée ces quelques dernières années.

Les deux références choisies comprennent une périodisation événementielle d'une part, établie par Claire Andrieu et qui est à la fois historique et nationale et prenant pour cadre la politique publique française de restitution. Celle-ci se divise en deux cycles intitulés *Restitutions (1944-1980)* et *Réparations (1997-2007)*.

D'autre part, nous porterons également un regard sur la périodisation muséographique et conceptuelle établie par Reesa Greenberg, celle-ci étant divisée en trois cycles qui sont *Making Order (1933-1945)*, *A New Order? (1945-1955)* et *Fin de Siècle Order (fin des années 1990 à 2004)*.

Ces périodisations se différencient par leur nature, l'une étant événementielle et l'autre muséographique et conceptuelle. Cependant, nous constaterons qu'à la lumière des événements dont elles témoignent se dresse l'évolution de la connaissance des événements liés au génocide juif en France. Ceci prenant effet dans le contexte d'une politique publique de restitution au sein d'un cadre franco-français pour la première, et à travers la mise en exposition des œuvres spoliées durant le nazisme, à la fin de la guerre jusqu'au milieu du XXI^e siècle pour la deuxième.

Il s'agira de mieux comprendre, grâce à ces périodisations, l'évolution constante de la mise en exposition des œuvres spoliées de 1946 à 2009 et les motivations actuelles qui poussent les musées à exposer, après maintes reprises, ces œuvres en Europe et aux États-Unis. Cette compréhension nous permettra également de situer cette nouvelle vague d'expositions dans un contexte social tout en mesurant l'impacte de cette résurgence de la mémoire du génocide juif sur la mise en exposition de la spoliation et de la restitution, ces dernières constituant toutes deux le cœur de la mise en exposition. De ce fait, notre interrogation concernant les justifications de nouvelles mises en

exposition d'œuvres spoliées peut être associée à notre questionnement quant à la nécessité d'établir une nouvelle périodisation.

Enfin, je tiens à préciser, concernant les dates de périodisations de mes auteures de référence, qu'il fut question de prendre comme ultime date l'année de publication de chacun de leurs essais afin de rendre les choses plus claires pour le lecteur, ce qui correspond à 2007 pour la période *Réparations* (1997-...) de Claire Andrieu ⁵² et 2004 concernant *Fin de Siècle Order* de Reesa Greenberg (fin des années 1990-...).

1.2.1 Claire Andrieu : Deux cycles de politique publique en France : Restitutions (1944-1980) et Réparations (1997-2007)

L'historienne et auteure française Claire Andrieu est spécialiste de l'histoire politique de la France contemporaine⁵³. À travers son essai, intitulé *En France, deux cycles de politique publique : Restitutions (1944-1980) et Réparations (1997-2007)*⁵⁴, l'auteure nous permet de mieux comprendre les politiques de restitutions françaises de l'après-guerre à nos jours.

Nous avons choisi de relever cette périodisation qui définit deux mouvements, l'un de « restitution » et l'autre de « réparation » en France, et nous soulignons également l'importante contribution de celle de Reesa Greenberg qui sera développée plus loin dans ce chapitre.

Claire Andrieu a choisi d'établir deux cycles séparés par une pause de près de vingt années, considérée comme une période de vide au sein de la politique publique française de restitution. La phase *Restitutions (1944-1980)* pose le génocide comme événement satellite de la restitution perçu comme un moyen de dédommagement,

⁵² Notons que j'ai utilisé pour mes recherches la version francophone revisitée de l'ouvrage de Goschler, Ther et Andrieu paru en 2007 chez Autrement et non celle de 2003 paru chez Fischer Verlag en 2003. J'ai également tenu compte des améliorations et des modifications apportées à l'ensemble de l'ouvrage ainsi que celles concernant les cycles de Claire Andrieu grâce à l'avant propos écrit par cette dernière.

⁵³ Elle est également professeure à l'Institut d'études politiques de Paris et membre du Centre d'histoire de Sciences Politiques. Ses intérêts concernent l'histoire de la Résistance et l'histoire des associations. Elle a codirigé un dictionnaire consacré à Charles de Gaulle en 2006 ainsi qu'un ouvrage de référence avec Goschler et Ther, *Spoliations et restitutions des biens juifs en Europe au XXe*, paru chez Fischer Verlag en 2003 et chez Autrement en 2007. Notons qu'elle est la fille du résistant et Haut-Fonctionnaire, André Postel-Vinay.

⁵⁴ GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Autrement, collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p. 186-215.

comme il en convient avec des butins de guerre rapatriés. Pour sa part, la phase *Réparations (1997-2007)* perçoit le génocide comme un événement central, devenant particulièrement significatif.

Le terme *restitution* est « un terme en vigueur dans la politique française de l'après-guerre ⁵⁵» devenant obsolète à la fin des années 1990 tandis que la France semble vivre une période tendant à la commémoration par la reconnaissance des persécutions des Juifs de France. En ce sens, le second cycle s'appuyant sur le terme *réparation*, comme l'indique de façon judicieuse Claire Andrieu, se différencie du cycle précédent dans la mesure où « on *répare* un tort, mais on ne *restitue* pas une faute ⁵⁶».

Selon l'auteure, ces deux mouvements de restitution s'inscrivent au sein d'un contexte historique et politique prépondérant : « En France, deux cycles de redressement se sont succédés : celui des restitutions, mis en œuvre à la Libération, et celui des réparations, qui débute en 1997. Le premier correspond à l'esprit d'après-guerre et le second à l'après-guerre froide ⁵⁷».

Nous insisterons sur l'importance de considérer la Guerre Froide, celle-ci représentant un conflit politique et idéologique prenant racine entre les deux superpuissances sortantes de la Seconde Guerre mondiale, l'URSS et les États-Unis. Durant ce conflit débutant en 1948 et prenant fin en 1991, peu après la chute du *Mur de Berlin*, les deux blocs s'affrontent. Pour Claire Andrieu, certains principes idéologiques issus de la fin de ce conflit seront au cœur de la perception du génocide et de la valeur des biens spoliés à cette période.

Jusqu'à très tardivement, soit à partir des années 1970 et 1980, la Seconde Guerre mondiale est avant tout considérée comme un événement militaire et politique en soi, comme le souligne l'auteure, en affirmant que : « [...] dans ce cadre de pensée, le génocide perpétré à l'encontre de la population juive n'était qu'un élément d'ensemble ⁵⁸». Le tournant des années 1990 d'après-guerre, à travers les bouleversements politiques et sociaux marquants que nous connaissons, auront une

⁵⁵ *Ibid.*, p186.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *op. cit.*, p186.

influence sur la perception de l'Holocauste. Pour Claire Andrieu : « L'après-guerre froide a au contraire contesté la place de l'État dans la société tandis que depuis les années 1970 le génocide était peu à peu devenu l'événement central de la guerre 1939-1945 ⁵⁹».

Dès 1970, la conception du génocide comme élément central est également justifiée par une accumulation de facteurs politiques et sociaux dont fait partie, à titre d'exemple, le renouvellement des générations. D'après Claire Andrieu :

L'émotion qui était jusque-là transmise en privé, autour de la table familiale, est passée dans le domaine public. [...] Les processus de victimisation et de culpabilisation, qui avaient été contenus dans la sphère privée, sont devenus les moteurs d'une action publique renouvelée⁶⁰.

Ce renouvellement de générations facilitant la transmission de l'expérience traumatique, décrit par l'auteur, marque la fin d'une période représentante de l'indicible. Celle-ci se doit d'être jumelée à la création en 1997 de la mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, communément appelée Mission Mattéoli, dont l'objectif premier est l'évaluation du taux de restitution⁶¹. Précisons de surcroît que cette année voit naître la création de l'exposition d'œuvres spoliées à Paris au Centre Pompidou.

La création de cette mission d'étude après un vide politique entre 1980 et 1997, constaté par l'auteure, semble attester d'une reprise des initiatives en faveur de la restitution des biens juifs après une période d'essoufflement. Toutefois, celle-ci ne doit pas être perçue de manière négative tant elle s'est révélée être la conséquence directe d'une politique française de restitution efficace d'après-guerre. En effet, le rapport de la mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France publié en 2000 certifie que « 45 000 objets ont pu être restitués à leurs propriétaires après la guerre⁶² ». Ajoutons à cela l'amorçage d'une globalisation des biens juifs durant les années 1970 facilitant les compensations puisque que « les œuvres d'art et les métaux précieux ont été joints à la liste des biens indemnisables⁶³». De ce fait, pour Claire Andrieu, l'essoufflement

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p.214.

⁶¹ *Ibid.*, p.190.

⁶² *Ibid.*, p.192.

⁶³ *Ibid.*, p.193.

touchant une politique des restitutions correspond également à la conviction que celles-ci ont paru achevées⁶⁴.

Contrairement à d'autres pays d'Europe, comme nous le constaterons plus loin avec le cas de la Hollande, les restitutions furent entreprises et facilitées en France par une présence juive d'après-guerre importante. En effet la France faisant partie des pays les moins touchés d'Europe par la déportation, avec un taux de 25 %, connaît une vie juive active et solidaire attestant du fait que « la communauté juive n'a pas disparu. Les légitimes propriétaires ou héritiers ont réclamé leurs biens ⁶⁵».

La seconde phase établie par l'auteure, *Réparations (1997-2007)*, reflète le besoin ainsi renouvelé de se replonger dans la restitution, près d'une vingtaine d'années après une phase active d'après-guerre. Enfin, cet intervalle agit en tant que période de réflexion nécessaire à ce pays sur son propre passé : « [...] la reprise de 1997 soulève une question. La République aurait-elle renâclé à rétablir dans leurs droits les victimes de la spoliation antisémite? ⁶⁶». En France, la volonté de restitution est alimentée par une polémique journalistique et politique, et par les motivations de l'État français à se replonger au sein d'une période sombre de son histoire lors du discours de Jacques Chirac, prononcé le 16 juillet 1995, pour le 53^e anniversaire de la rafle du Vel d'Hiv⁶⁷.

Pour la première fois, un président français reconnaissait le rôle considérable de la France à travers le régime de Vichy dans la mise en place de la solution finale voulue par le Troisième Reich.

Cette reconnaissance capitale et nécessaire de la France face au peuple juif français sonne le glas d'une période passant sous silence son implication dans la mise en place du génocide juif. En effet, le prédécesseur de Jacques Chirac, l'ancien président de la République Française François Mitterrand affirmait encore que « [...] la République qui avait été abolie par le régime de Vichy, n'avait pas à s'excuser des faits qu'elle n'avait pas commis ⁶⁸».

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p.194.

⁶⁶ *Ibid.*, p188.

⁶⁷ La rafle du Vélodrome d'hiver qui prit place du 16 au 17 juillet 1942 est la plus grande arrestation massive de Juifs en France où la police française collaboratrice procéda à 13 152 arrestations.

⁶⁸ *Ibid.*, p.199. De plus, comme il est dit plus loin : « [...] en 1994, un livre fit connaître au grand public la participation active de François Mitterrand à des institutions vichystes en 1942-43 ».

Afin de faciliter la compréhension de toute la portée du terme « réparation » qualifiant ce nouveau cycle, nous devons admettre que celui-ci se différencie de son prédécesseur par l'ajout d'une déférence nouvelle qui n'est ni monétaire, ni matérielle puisque s'ajoute une excuse publique de la France à ses habitants de toutes générations confondues. Nous avons également songé aux propos de Roman Kent, un survivant d'Auschwitz devenu un homme d'affaire de la ville de New York, ayant participé à la *Conference on Jewish Material Claims Against Germany*, une organisation chargée des procédures de dédommagement de l'Allemagne envers les survivants de l'Holocauste, après avoir fondé en 1980 avec un autre survivant sa propre association d'entraide ⁶⁹.

Tandis qu'il assistait le 17 décembre 1999 aux excuses publiques du président allemand Johannes Rau au nom de toute l'Allemagne, il reconnut combien celles-ci étaient plus importantes que n'importe quelle source de compensation. Ses propos sont reportés par son ami Stuart Eizenstat, ancien ambassadeur américain en Europe, Secrétaire d'État et Député sous l'administration Clinton :

The money represented for Roman “a token compensation so survivors know their suffering was acknowledged by the Germans”. But the apology was more important, representing a “moral victory” because, Roman said, “We can never equate morality and ethics in terms of dollars and cents”⁷⁰.

Ce qui semble être une « double réparation » au sein de ce nouveau cycle témoigne de la place et de l'importance accordée au génocide juif en France et également en Europe.

Ce constat est partagé par Claire Andrieu, qui ajoute à ce propos que « la politique menée depuis 1997 est au contraire tout entière imprégnée de la mémoire du génocide. Elle est émotionnelle et morale avant d'être matérielle ⁷¹ ». Soulignons que

⁶⁹ EIZENSTAT, Stuart E, *Imperfect Justice, Looted Assets, Slave Labor, and the Unfinished Business of World War II*, New York, Public Affairs, 2003, p.2. Roman Kent est né en 1929 à Lodz, en Pologne. Après avoir été forcé de vivre dans le ghetto de la ville avec sa famille il est contraint au travail forcé dès l'âge de dix ans après l'annexion du pays et sera envoyé à Auschwitz. Il est libéré avec son frère par l'armée américaine en 1945 tandis qu'ils se dirigeaient vers Dachau en empruntant comme tant d'autres la « marche de la mort ». Ayant perdu ses parents ainsi que sa sœur à Auschwitz, il est placé en orphelinat grâce à un programme américain puis est adopté par une famille d'Atlanta en Georgie.

⁷⁰ *Ibid.*, p.3.

⁷¹ *Ibid.*, p.187.

cette politique fera naître nombre de commissions et de colloques en France à cette période et sera nourrie d'une résurgence de la mémoire européenne du génocide⁷².

Nous pouvons affirmer qu'il existe « une exception française »⁷³ opérant à travers une double considération. Dans un premier temps suite à son statut de pays collaborationniste durant la Seconde Guerre mondiale tandis que le pays était divisé en deux entre une France libre et une France occupée sous le régime de Vichy⁷⁴. Malgré cette séparation existait une Résistance française active sous l'influence de Charles de Gaulle.

Dans un second temps, nous rappelons alors au lecteur que cette particularité nationale est considérable également d'un point de vue historique et muséographie alors que ce pays exposera très tôt des œuvres spoliées en 1946 puis de 1950 à 1954. La Mission Mattéoli perpétuera cette exception française en permettant de constituer un bilan national de la spoliation ainsi qu'une nouvelle exposition en 2008 basée sur les conclusions de celle-ci⁷⁵.

Pour conclure, j'aimerais attirer l'attention du lecteur sur l'avant-propos de Claire Andrieu faisant part des changements apportés à la nouvelle édition de l'ouvrage en 2007⁷⁶. Cette édition, ainsi améliorée, permet à l'auteure d'insister sur l'influence du renforcement des engagements entrepris en faveur de la restitution des biens, par la prise en considération du génocide juif : « par delà les multiples différences que l'on peut constater entre les deux cycles, le changement le plus clair est sans doute le langage de

⁷² Citons la Commission Draï qui est la Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliation (CIVS), créée en 1999. L'essai d'Andrieu nous informe à la page 196 qu'en 2002 cette commission : « avait reçu 11 500 requêtes ».

⁷³ EIZENSTAT, Stuart E, *op.cit.*, p.315, Chapitre Seize « The French Exception ».

⁷⁴ La persécution et l'exclusion des Juifs étaient vives. On envoya pour un million de centimètre cube de biens personnels juifs en Allemagne, incluant 8000 pianos. EIZENSTAT, Stuart E, *op.cit.*, p.188.

⁷⁵ LE MASNE DE CHERMONT, Isabelle *et al.* *À qui appartenaient ces tableaux? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées pendant la Seconde Guerre mondiale.* Catalogue d'exposition (Musée d'Israël, Jérusalem, 18 février- 3 juin 2008 et Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 24 juin- 28 septembre 2008). Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008, p.2 : « L'exposition présentée en 2008, à Jérusalem puis à Paris, a été conçue dans le sillage des conclusions de la mission Mattéoli. On ne saura trop dire à quel point ses travaux ont permis de faire toute la lumière sur l'ensemble des aspects matériels de la Shoah en France, y compris les biens culturels [...] À partir d'une recommandation qui, en 2000, énonçait l'idée d'un dépôt de quelques œuvres du fond MNR, la Direction des musées de France et le musée d'Israël, à Jérusalem ont élaboré un projet d'exposition présentant cinquante-trois tableaux ».

⁷⁶ GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *op.cit.*, p.6.

compassion et parfois de repentance envers les victimes qui accompagne désormais les dispositions adoptées⁷⁷». Du fait de ces changements, Claire Andrieu interpelle le lecteur tout en se questionnant sur sa propre périodisation :

Mais l'actuel second cycle sera-t-il le dernier? Toute politique prend des *mesures*, nécessairement limitées dans le temps et la quantité. Or, comment mesurer l'incommensurable? Les frustrations que toute mesure engendre feront-elles renaître la question des réparations dans cinquante ans? ⁷⁸.

Enfin, nous constaterons que cette « mesure de l'incommensurable » sera un facteur fondamental dans notre propre considération de la mise en expositions des œuvres d'art spoliées, au sein de ce chapitre.

1.2.2 Reesa Greenberg: *Making Order (1933-1945), A New Order? (1945-1955)* et *Fin de Siècle Order (fin des années 1990 à 2004)* vers un nouveau cycle

Lors de ses diverses recherches, Reesa Greenberg porta un regard sur l'accrochage des œuvres spoliées entre 1933 et 2004, soit plus spécifiquement, dès la proclamation d'Hitler en tant que chancelier du Troisième Reich à nos jours. Nous avons choisi comme date l'année 2004 apparaissant comme étant celle de la publication de son article, bien que l'auteure poursuive encore activement ses recherches dans ce domaine et publie régulièrement en dehors de ses activités de consultante et d'enseignante à l'université.

Reesa Greenberg, reconnue comme étant l'unique chercheuse dans ce domaine, retrace et compare les différentes mises en expositions des œuvres spoliées durant la Seconde Guerre mondiale « during the booty years ⁷⁹», à la Libération par le cycle *A New Order ? (1945-1955)*, « during the repatriation years immediately after the war ⁸⁰ », ainsi que de la fin du XXe siècle au début du XXIe siècle en France par *Fin de Siècle*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ GREENBERG, Reesa, *From Wall to Web: Displaying Art Stolen from Jews by Hitler* dans *Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation*, Anthony Kiendl, Banff Centre Press, 2004, p. 92-109, p.96.

⁸⁰ *Ibid.*

Order (fin des années 1990 à 2004), « during the renewed war claims period ⁸¹». Pour l'auteure il s'agissait alors de faire le point sur la mise en exposition des œuvres spoliées se déployant en trois phases distinctes concernant leur spoliation, leur rapatriement et durant une vague de restitution à la fin des années 1990.

Sa recherche consiste en une constatation singulière suivant une étude de la disposition des œuvres spoliées à l'exposition, entre *un ordre* ou *un désordre* particulier, se voulant être un élément constitutif des trois cycles qu'elle définit. Ainsi pour Reesa Greenberg: « The oscillation between orderly and disorderly art displays, developed under National Socialism to make value statements about the art on exhibit and, by extension, its owners, continues to be used in post-war exhibitions of the art stolen by Adolf Hitler ⁸²».

À travers cette affirmation, nous constatons alors que la mise en exposition des œuvres, selon un certain précepte entre l'*ordre* et le *désordre* introduit par Hitler, semble perdurer lors de la mise en exposition d'après-guerre et d'après-guerre froide concernant ces mêmes œuvres. Par extension, nous remarquerons rapidement l'existence d'une double définition pour ces deux termes soulignée par l'auteure.

Le premier cycle de l'auteure intitulé *Making Order*, débutant en 1933 et prenant fin en 1945, retrace la mise en exposition durant le national-socialisme puis durant la Seconde Guerre mondiale. En effet, 1933 est une date qu'il est judicieux de souligner car elle correspond à la nomination d'Hitler en tant que chancelier du Reich, le 30 janvier, par le président Hindenburg. Quelques temps plus tard durant le mois d'avril, débutaient dans plusieurs villes allemandes les premières expositions contre l'art moderne⁸³. Le pillage artistique quant à lui allait prendre place quelques années plus tard, selon une politique d'aryanisation des biens, cette dernière étant issue de la politique national-socialiste. Il faudra attendre 1938, sur ordre de Göring suivant les événements tragiques de la Nuit de Cristal, pour que la spoliation soit associée à l'extermination des Juifs d'Europe.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ LE MASNE DE CHERMONT, 2008, *op.cit.*, p.206.

L'auteure associe, dès le début de son argumentation, le parallèle troublant qu'elle constate entre les amas d'œuvres spoliées découvertes à la fin de Seconde Guerre mondiale et l'amoncellement des corps lié aux premières découvertes des camps : « The corpus amassed is an allusion to the Jewish corpses of the Holocaust, either openly acknowledged or willfully denied⁸⁴ ». L'agencement des œuvres spoliées durant l'exposition ne peut être neutre et ne peut être dissocié de la représentation des Juifs ainsi que du regard porté sur ces derniers.

Selon Reesa Greenberg, le premier cycle se réfère au pillage artistique de l'Europe par Hitler et Göring. Hitler avait ses propres idées d'agencement des œuvres dans son musée de Linz, ce qui lui aurait permis d'être associé aux grands maîtres de la peinture : « Hitler's engagement with the Linz's Museum's plans was intense to a degree where he wished to control the display of the painting in the (as yet) imaginary museum⁸⁵ ». Rappelons que l'idéologie artistique nazie associait intimement l'art et la race. C'est également en 1933 qu'est élaboré un parallèle entre le sang et la peinture, découlant de l'idéologie artistique nazie d'après Hitler:

On ne peut jamais séparer l'art de l'homme. L'art international est creux et stupide [...] l'homme étant un produit du sol et du sang qui constituent l'essence de toute communauté humaine, l'art que cet homme crée ne saurait survivre que sur la base de ces deux données⁸⁶.

Göring, quant à lui, se déplace dans toute l'Europe et parmi les pays occupés comme à Paris au Jeu de Paume où prennent place en ce lieu d'entreposage des œuvres, des micro-expositions temporaires personnalisées afin de faire sa sélection, le cigare à la main⁸⁷. De nombreux services allemands en France, dont fait partie l'ERR, contribuent à la sélection et à la spoliation massive d'œuvres d'art⁸⁸.

⁸⁴ GREENBERG, Reesa, *From Wall to Web: Displaying Art Stolen from Jews by Hitler* dans *Obsession, Compulsion*, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation, Anthony Kiendl, ed., Banff Centre Press, 2004, p. 92-109.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Discours d'Hitler du 1^{er} septembre 1933.

⁸⁷ GREENBERG, Reesa, *op.cit.* p.98.

⁸⁸ LE MASNE DE CHERMONT, 2008. Citons également les saisies de l'ambassade d'Allemagne dès 1940, le *Devisenschutzkommando* concernant les œuvres et les questions financières ou la *Dienststelle Westen* pour le pillage des appartements.

Comme le démontre Reesa Greenberg, la sélection des œuvres au Jeu de Paume engendre une disposition de ces dernières entre un *ordre* et un *désordre* particuliers.

Tandis que les œuvres sont exposées de façon ordonnée afin d'être ensuite transportées dans des caisses pour rejoindre l'Allemagne, d'autres sont accrochées les unes à côté des autres, sans espace entre elles, du sol au plafond⁸⁹. Ces œuvres, communément appelées les « refusées », sont mises au ban de la sélection et rejoignent la salle de stockage prévue à cet effet qui fut surnommée par Rose Valland « la salle des Martyrs ⁹⁰» (**figure 6**).

Pour Reesa Greenberg, le chaos total régnant parmi la disposition des « refusées » renvoie à une construction positive ou négative et peut se traduire par un jugement porté entre la notion de bien et de mal. En conséquence, nous avons songé à une analogie, exprimable de la même manière qu'il existe un retour à l'ordre figuré et matériel par la disposition des œuvres. Le terme utilisé pour les œuvres et pour les hommes est celui de la « sélection » ou encore *Selektion* en allemand, utilisé au sein des camps. Les déportés dans les camps de concentration vivaient douloureusement la sélection hebdomadaire, celle-ci déterminant ceux qui paraissaient physiquement aptes au travail, s'assurant ainsi de rester en vie et de ne pas rejoindre les chambres à gaz⁹¹. Soulignons que bon nombre de femmes, d'enfants et de vieillards suivant le côté où ils se dirigeaient, soit à gauche ou à droite, pouvaient rejoindre directement les chambres à gaz durant cette première sélection à l'entrée du camp. Constatons également un parallèle troublant entre cette *Selektion*, effectuée par des médecins nazis, et celle d'Heinrich Hoffman, le sélectionneur d'art en chef désigné par Hitler. Il est reporté que celui-ci circulait en chaise roulante motorisée dans les allées des musées, un bâton à la main et désignant les tableaux un à un en clamant « accepté » ou « refusé » à longueur de journée. Il est même précisé qu'il fit cela deux cents fois en une seule matinée⁹².

⁸⁹ GREENBERG, Reesa, *op.cit.*, p.99: « Frame to frame, floor to ceiling, paintings running down the middle of the small gallery ».

⁹⁰ Pour plus d'informations consulter l'ouvrage de Rose Valland, *Le Front de l'art*, Paris, Plon, 1961, réédition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

⁹¹ Josef Mengele (1911-1979) était un médecin nazi d'Auschwitz ayant pratiqué des expériences sur les déportés et participé à de nombreuses sélections. Il était surnommé « l'ange de la mort ».

⁹² PALMER, Norman, *Museums and the Holocaust*, Londres, Institute of Art and Law, 2000, p.8.

Ainsi, selon Reesa Greenberg, nous devons inclure lors de la mise en expositions d'après-guerre cette relation notable entre la spoliation et l'idéologie artistique nazie, devenant pour notre regard contemporain un intermédiaire cruel entre la répression et l'extermination du peuple Juif collectivement victime. Une illustration de 1933 de quatre vignettes (**figure 7**), témoignait par ailleurs de notre propos en représentant Hitler comme un artiste par sa métamorphose en « sculpteur de l'Allemagne »⁹³.

Hitler y apparaît à côté d'un artiste juif représenté par des traits antisémites et se tenant courbé en arrière plan. Hitler se dresse fièrement à ses côtés, habillé d'une blouse blanche qu'il porte par-dessus son uniforme militaire, et écrase d'un poing ferme la création de son prédécesseur, celle-ci constituant la représentation sculptural d'une foule de personnes en train de s'agglutiner, de se piétiner et de se battre. À partir de ce qu'il en reste, Hitler élabore une nouvelle sculpture prenant la forme d'un homme nu au corps d'athlète, rejoignant par là même la représentation nationale-socialiste de « l'homme nouveau ». Pour Éric Michaud, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Social à Paris, la disparition de l'artiste juif en arrière plan dès la troisième vignette, suite au coup de poing détruisant son œuvre, est une insinuation à l'extermination simultanée des Juifs et de leur art⁹⁴.

Ces vignettes illustraient, déjà durant les années 1930, cette ambivalence entre un *ordre* et un *désordre* particulier. Cette illustration de référence nous permet ainsi de rejoindre les propos de ma codirectrice en affirmant qu'il existe effectivement un ordre et un désordre de nature visible et invisible, entre une déshumanisation culturelle, comme nous le constatons avec les expositions consacrées à l'art dégénéré, et une déshumanisation vécue par les camps dans le but de faire disparaître non seulement des corps mais aussi des identités ⁹⁵.

⁹³ MICHAUD, Éric, *Un Art de l'Éternité: L'image et le temps du national- socialisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, illustration no.3.

⁹⁴ *Ibid.*, p.5.

⁹⁵ Raul Hilberg (1926-2007), historien et politologue juif américain d'origine autrichienne est reconnu pour avoir consacré 36 ans de sa carrière à l'étude des mécanismes de la Solution Finale à travers la contribution de toute une société moderne et industrielle organisée et complaisante, témoignant des affaires de la banalité du mal.

Contrairement au premier cycle, les deux périodes suivantes définies par Reesa Greenberg par *A New Order ?* et *Fin de Siècle Order*, ont pour base commune la mise en exposition des œuvres à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale.

L'interrogation que suscite le second cycle, compris entre 1945 et 1955, se traduit pour Reesa Greenberg par une mise en exposition qui se veut ordonnée, soulignée par l'exposition de l'Orangerie à Paris en 1946, afin de permettre une appréciation de chaque œuvre, non dans le but de faire un lien avec les propriétaires disparus, mais de pouvoir se délecter des œuvres d'art qui sont retournées par caisses entières par les Alliés depuis les *Collecting Points*. Ainsi, un accrochage ordonné des œuvres ne serait que le reflet d'un « retour à l'ordre », d'un quotidien calme et tant regretté qui prédominait avant l'invasion nazie. Durant les dates choisies pour définir cette seconde période, notons l'importance de deux expositions que nous aborderons plus loin dans ce chapitre. Tout d'abord *Les Chefs-d'œuvre des collections françaises retrouvées en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services Alliés*, à Paris en 1946 au Musée de l'Orangerie et celle du Château de Compiègne.

La première connut un succès triomphal dans la mesure où, comme le titre de l'exposition le mentionne, on ne fait en aucun cas référence au génocide juif mais à des trésors nationaux regagnant la patrie. Comme le point d'interrogation le souligne dans l'énoncé de ce nouveau cycle, il s'agit de s'interroger sur ce « Nouvel Ordre ».

Il s'avère que la seconde exposition, se tenant au Château de Compiègne et présentant ces mêmes œuvres entre 1950 et 1954, affiche une mise en exposition différente. Une plus large diffusion de ces œuvres au public pouvait, à terme, mener à des restitutions. Reesa Greenberg a cependant observé que cette nouvelle présentation témoignait d'une autre perception de la spoliation par une redondance de la mise en exposition manichéenne des œuvres développée sous le nazisme. Une disposition désordonnée est à nouveau attestée au Château de Compiègne, comme ce fut le cas lors des expositions d'œuvres d'art dégénérées ou au Jeu de Paume avec la « Salle des Martyrs ». Selon l'auteure:

If so, double display system similar in make-up to that developed by the Nazis continued to operate after the war, albeit for different purposes

[...] It was so disorderly, so out of fashion, that once again, the French could not assimilate Jews and their art ⁹⁶.

Ainsi, l'ordre fait alors place au désordre, et le peu d'intérêt évident accordé à cette période du traumatisme lié à l'Holocauste ainsi que l'impossible assimilation des Juifs à la nation française ne font que laisser entendre qu'un antisémitisme, conscient ou non, est encore présent.

Enfin, Reesa Greenberg présente un dernier cycle intitulé *Fin de Siècle Order* compris entre la fin des années 1990 et 2004 et intègre au sein de ce cycle deux expositions françaises, l'une en 1997 au Centre Pompidou et l'autre au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme en 1998. Ce sont les mêmes œuvres, au nombre de trente huit, qui seront présentées dans ces deux musées de la capitale française. L'exposition *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale confiées à la garde du Musée National d'art moderne* présentait, en parallèle au site Internet mis en place dans cette même optique, à la diffusion massive d'informations issues des recherches sur la provenance des œuvres afin de les restituer.

Dans le but de présenter la spoliation durant la Seconde Guerre mondiale au public, la mise en exposition incluait une prépondérance d'informations historiques et se voulait être quasi scientifique :

Each painting and its documentation was treated as an island unto itself, with its only link to the others in the exhibition being the fact that they too were stolen by Hitler and remained unclaimed⁹⁷.

Alors que Reesa Greenberg constate qu'une mise en exposition ordonnée et au service de la recherche s'établit au Centre Pompidou, elle porte son attention sur la seconde exposition au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme un an plus tard, où ces mêmes œuvres sont accrochées du sol au plafond.

Pour la première fois, Reesa Greenberg distingue à travers ce désordre une première affirmation de l'identité juive en Europe durant les années 1990. Il s'agit ainsi d'exprimer, également au musée, la violence liée au trauma, à la perte et à la disparition.

⁹⁶ GREENBERG, Reesa, *op. cit.*, p.101.

⁹⁷ *Ibid.*, p.102.

À travers le désordre ostensible, lors de cette mise en exposition, s'exprime un ordre nouveau faisant le lien entre l'achèvement d'une époque et le début une autre⁹⁸.

De ce fait, il s'agit pour l'auteure d'une libération symbolique des victimes sur leurs bourreaux dans la mesure où celle-ci conclue : « Rather than a sign of denigration, the disorderly becomes a vehicle for resistance and revenge ⁹⁹».

Reesa Greenberg, poursuivant activement son travail de recherche, semble également reconnaître l'émergence d'un nouveau cycle et les nombreuses publications à paraître de témoigneront encore de la nécessité de mieux comprendre la mise en exposition des œuvres d'art spoliées.

Actuellement, l'institution muséale semble remplacer la mémoire familiale concernant l'histoire de la spoliation, de la restitution et des événements liés à l'Holocauste. Cette institution expose et questionne à la fois tandis que la jeune génération, dont je fais partie, fait place à l'ancienne dont les survivants sont de moins en moins présents et capables de communiquer leurs témoignages.

Ainsi, alors que nos auteures de référence mettaient fin à leurs cycles respectifs en 2004 et 2007, pouvons-nous envisager un nouveau cycle ? De plus, comment le définir ?

1.3 Tableau chronologique

Après avoir pris connaissance des différents cycles conçus par nos deux auteures de référence, Reesa Greenberg et Claire Andrieu, nous les avons librement associés au sein d'un contexte événementiel, historique et muséographique par l'entremise d'un tableau chronologique.

Nous considérons que ces cycles, s'affirmant parmi une succession d'événements historiques, s'entremêlent et s'articulent parmi diverses politiques de restitutions mondiales et mises en exposition. Il appert de plus que ceux-ci mettent conjointement en lumière deux phases majeures et influentes, une première de l'ordre de l'après guerre débutant en 1945 et une seconde à l'aube du XXe siècle à la fin des années 1990.

⁹⁸ Ce qui exprime pour moi cette « Fin de Siècle Order » de Reesa Greenberg.

⁹⁹ *Ibid.*, p.105.

Notons que le premier cycle de la périodisation de Reesa Greenberg est de grande importance, tant elle est la seule à associer les mises en exposition des œuvres durant la Seconde Guerre mondiale et leur signification, parmi un contexte de spoliation associé à la Shoah¹⁰⁰ et cela dès les premières lois de Nuremberg en 1933.

L'union des périodisations de ces deux auteures nous semblait alors pertinente, ces différentes phases témoignant toutes deux de la relation entre la prise en compte, ou l'occultation, du génocide juif en France et la création des premières expositions d'œuvres spoliées opérantes dans ce même pays.

De ce fait, alors que débutent le premier cycle d'Andrieu en 1944 et le second en 1945 pour Reesa Greenberg, l'essoufflement des politiques de restitution en France en 1980 et la dernière mise en exposition des œuvres en France en 1955 marquent l'achèvement de leurs cycles respectifs. Ce n'est qu'à la fin des années 1990, comme le démontre le tableau, qu'un nouvel essor muséal et événementiel est souligné par les auteures, suivant un regain d'intérêt majeur pour la question de la spoliation et de la restitution. Nous faisons part de ces changements à travers de nombreuses publications, par la création de la convention d'UNIDROIT et de la Mission Mattéoli et enfin par une double mise en exposition d'après Reesa Greenberg. Celle-ci remarque également l'influence de la première base de données en ligne des œuvres MNR et l'importance mondiale de la création de la *Washington Conference on Holocaust Era Assets* en 1998.

Nous observons que ce nouvel essor se perpétue au début des années 2000 et n'aura jamais été aussi prédominant, celui-ci figurant dans notre tableau par le second cycle de politique publique de Claire Andrieu intitulé *Réparations* et la fin du troisième cycle de Reesa Greenberg intitulé *Fin de Siècle Order*, cette dernière envisageant un nouveau cycle basé sur une mise en exposition des œuvres spoliées après 2004.

De ce fait, nous avons choisi de poursuivre cette recherche à partir de l'année 2005, marquée par une nouvelle exposition au Luxembourg, faisant partie comme nous le constaterons d'une vague d'expositions d'œuvres spoliées en ce début du XXI^e siècle.

¹⁰⁰ Le terme hébreu *Shoah* signifiant « catastrophe », désigne l'extermination des Juifs par les nazis. Il fut formé en 1943 par le juriste polonais Raphaël Lemkin, le faisant valoir au tribunal de Nuremberg et à l'ONU en 1948. On associe également ce terme à celui de « judéocide » employé par l'historien Arno Meyer.

Ce tableau, réalisé grâce à la collaboration d'Élise Dubuc et de Reesa Greenberg, avait pour usage principal une meilleure clarification des événements liés aux expositions d'œuvres spoliées au sein de notre étude. Néanmoins il se révèle être également un guide pour le lecteur afin de mieux comprendre les nouvelles caractéristiques de ce genre particulier d'exposition, ne pouvant qu'être influencées et influençables au sein d'un contexte historique empreint de la mémoire du génocide.

Grâce aux cycles de Claire Andrieu et de Reesa Greenberg inscrits dans le tableau, le lecteur pourra discerner une lecture en cinq parties se distinguant par l'émergence du national-socialisme et ses conséquences, le début de la Seconde Guerre mondiale et l'Holocauste, l'après-guerre et la Libération, le conflit de la Guerre Froide (1947 à 1991) et enfin de la fin des années 1990 jusqu'au début du XXIe siècle.

Afin de témoigner de notre implication concernant ce domaine de recherche, nous avons conçu ce tableau récapitulatif incluant toutes les expositions et les événements, colloques, publications et sites internet en lien avec celles-ci de 1933 à 2010. Cet apport, faisant du tableau un outil d'accompagnement inséré entre deux chapitres, inscrit notre recherche de façon plus concrète et permet de faire le lien avec les chapitres suivants, dont celui consacré à l'étude de cas de la mise en exposition de la collection de Jacques Goudstikker à New York en 2009.

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
1933-1934	<ul style="list-style-type: none"> ▪Hitler est proclamé chancelier du Reich (30 janvier). ▪ « Nuit des Longs Couteaux » (<i>Röhm-Putsch</i>) du 29 au 30 juin 1934. 	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> Début du cycle Making Order de Reesa Greenberg </div> <ul style="list-style-type: none"> ▪Premières expositions contre l'art moderne en Allemagne. 			
1937		<ul style="list-style-type: none"> ▪Exposition <i>Grosse Deutsche Kunstausstellung</i> (Première Grande Exposition de l'art allemand) à Munich le 18 juillet. ▪Exposition <i>Entartete Kunst</i> (Art dégénéré) du 19 juillet au 30 novembre à Munich des œuvres d'art moderne confisquées dans les musées allemands. Cette exposition itinérante a réunit 3 millions de visiteurs sur 3 ans (2 millions à Munich et 1 millions dans le reste de l'Allemagne et l'Autriche). ▪Exposition Universelle de Paris, Arts et Techniques dans la Vie moderne, du 25 mai au 25 novembre. 			
1938	<ul style="list-style-type: none"> ▪Début de l'aryanisation (un décret du 26 avril oblige les Juifs à déclarer tout ce qu'ils possèdent). ▪ «Nuit de Cristal » (9-10 novembre). ▪Décret pour l'élimination des Juifs de la vie commerciale 				

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
	allemande (Verordnung zur Ausschaltung der Juden aus dem deutschen wirtschaftsleben) du 12 novembre.				
1939-1945	SECONDE GUERRE MONDIALE				
1940	<ul style="list-style-type: none"> •Invasion des Pays-Bas (du 10 au 14 mai). •Spoliation de la galerie Goudstikker •Décès de Jacques Goudstikker (dans la nuit du 15 au 16 mai). 	<ul style="list-style-type: none"> •2 Expositions au Jeu de Paume (le 3 et 5 novembre) d'œuvres spoliées et présentées à Göring pour ses deux premières visites. Il en choisit 27 pour sa collection. 			
1941-1942		<ul style="list-style-type: none"> •Expositions <i>Le Juif et la France</i> au Palais Berlitz à Paris du 5 septembre 1941 au 15 janvier 1942, (200 000 visiteurs). •17 Expositions au Jeu de Paume pour Göring (12 en 1941 et 5 en 1942). 			
1943	<ul style="list-style-type: none"> •Création aux États-Unis de la <i>Commission Roberts</i> désignant des officiers MFAA (Monuments, Fine Arts and Archives) pour récupérer les œuvres d'art (juillet) •Création du Centre de Documentation Juive Contemporaine (CDJC) en avril par Isaac Schneersohn, une organisation clandestine recueillant des documents sur la persécution des Juifs de France. 				

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
1944	<p>•Création en avril de la <i>Commission de Paul Vaucher</i> à Londres, de la protection et la restitution des biens artistiques (jusqu'en 1946).</p> <p>•Création au Jeu de Paume de la <i>Commission de récupération artistique</i> (CRA) en septembre.</p>				
	<p>Début du cycle <i>Restitutions</i> de Claire Andrieu</p>				
1945	<p>Fin de la Seconde Guerre mondiale (14 août)</p> <p>•Ordonnance du 21 avril 1945, deuxième application de l'ordonnance du 12 novembre 1943 « sur la nullité des actes de spoliation accomplis par l'ennemi ou sous son contrôle et édictant la restitution aux victimes de ces actes de leurs biens qui ont fait l'objet d'actes de disposition ».</p> <p>•Création de la <i>Stichting Nederlands Kunstbezit</i> (SNK), la fondation de récupération artistique des œuvres spoliées aux Pays-Bas (11 juin 1945).</p> <p>•Libération du camp d'Auschwitz par l'Armée Rouge</p>	<p>Fin du cycle Making Order et début du cycle A New Order ? de Reesa Greenberg</p> <p>•Exposition <i>Nederlansche Kunst van de XV de en XVI de eeuw</i> (Les chefs-d'œuvre hollandais du XVe et XVIe siècle), au Musée Mauritshuis de La Haye, du 1^{er} septembre au 15 octobre.</p>			

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
	(26 janvier). •Suicide d'Hitler (30 avril).				
1946-1948	<p>•Procès de Nuremberg contre 24 principaux responsables du Troisième Reich (du 20 novembre 1945 au 1^{er} octobre 1946).</p> <p>•Création de l'<i>International Council of Museums</i> (ICOM).</p>	<p>•Exposition <i>Les Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvées en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés</i>, l'Orangerie les Tuileries de juin à novembre.</p> <p>•Exposition <i>Herwonnen Kunstbeitz</i> (Les œuvres d'art récupérées), au Musée Mauritshuis, La Haye, mars-mai.</p> <p>•Exposition d'œuvres spoliées au Centraal Museum d'Utrecht, Pays-Bas, en juin.</p> <p>•Exposition d'œuvres spoliées au Van Abbemuseum d'Eindhoven, Pays-Bas.</p> <p>•Exposition au Palais des Beaux-arts de Bruxelles, 1948.</p> <p>•Exposition de 202 œuvres spoliées venues d'Allemagne à la National Gallery de Washington (17 mars 1948). Tournée américaine parmi 12 villes comptant 10 millions de visiteurs (New York, Philadelphie, Chicago, Boston, Detroit, Cleveland, Minneapolis, San Francisco, Los Angeles, Saint</p>	<p>•<i>Les Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvées en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés</i>, Paris, Orangerie des Tuileries, juin-août 1946, 283 notices.</p>	<p>•Note sur l'exposition, Cassou, 1947.</p> <p>• Exhibition at the Mauritshuis, the Hague, H. Gerson, « The Burlington Magazine for Connoisseur », vol. 88, no 518 (May 1946), pp. 123-124, 127.</p> <p>•<i>Répertoire d'œuvres d'art dont la Belgique a été spoliée durant la guerre, 1939-1945</i>, Bruxelles, Office de récupération économique, non paginé, XX planches, 301 numéro, 1948.</p>	

<i>DATE</i>	<i>ÉVÉNEMENT</i>	<i>EXPOSITION</i>	<i>CATALOGUE</i>	<i>COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...</i>	<i>SITE INTERNET</i>
		Louis, Pittsburg, Toledo etc.). Retour des œuvres au musée Dahlem de Berlin en 1955.			
1949-1954	<p>•Convention de la Hague pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés (1954).</p>	<p>•Exposition au musée national du château de Compiègne des 2000 œuvres (dont 1000 peintures) et objets d'art récupérés et préservés de la vente par la commission de choix, afin de permettre à d'éventuels ayants droit de reconnaître leurs biens.</p> <p>•Exposition des œuvres d'art spoliées pour les propriétaires ayant fait acte de spoliations (24000 tableaux, 1000 dessins, 600 tapis, meubles, sculptures) en Hollande.</p>			
1955		<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: auto;"> Fin du cycle <i>A</i> <i>New Order ?</i> de Reesa Greenberg </div>			
1961	<p>•Procès d' Adolf Eichmann (1906 -1962) à Jérusalem le 11 avril où il comparait pour 15 chefs d'accusation. Il sera pendu le 1^{er} juin 1962.</p>				
1970	<p>•Convention des Nations Unies (UNESCO) adoptée à Paris le 14 novembre « concernant les mesures à prendre pour interdire et</p>				

<i>DATE</i>	<i>ÉVÈNEMENT</i>	<i>EXPOSITION</i>	<i>CATALOGUE</i>	<i>COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...</i>	<i>SITE INTERNET</i>
	empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels ».				
1980	Fin du cycle <i>Restitutions</i> de Claire Andrieu				
1989	• Chute du mur de Berlin (<i>Berliner Mauer</i>) le 9 novembre et Fin de la Guerre Froide en 1991.				
Fin des années 1990		Début du cycle <i>Fin de Siècle Order</i> de Reesa Greenberg			
1995-1996	• Convention d'UNIDROIT à Rome le 24 juin sur « les biens culturels volés ou illicitement exportés ».			<ul style="list-style-type: none"> •Nicholas, Lynn, 1995. •Feliciano, 1995. •Valland, 1995. •Bertrand-Dorléac, 1996. •Petropoulos, 1996. •Colloque d'Amsterdam: <i>The return of looted collections (1946-1996), an unfinished chapter</i>, 15-16 avril 1996. 	<ul style="list-style-type: none"> •Répertoire complet et illustré des MNR, site du Ministère de la Culture et de la Communication : www.culture.gouv.fr

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
1997	<ul style="list-style-type: none"> ▪Création de la Mission d'étude sur la spoliation des biens appartenant aux Juifs de France entre 1940 et 1944, dite Mission Mattéoli. ▪Création de la <i>Commission on Art Recovery</i> du Congrès mondial juif. <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-top: 10px; width: fit-content;"> Début du cycle Réparations de Claire Andrieu </div>	<ul style="list-style-type: none"> ▪Exposition <i>Présentation des œuvres récupérées après la seconde guerre mondiale confiées à la garde du Musée d'art moderne</i>, Centre Pompidou à Paris du 9 au 21 avril. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Catalogue d'exposition, <i>Présentation des œuvres récupérées après la Seconde guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne</i>, Paris, 1997. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Colloque <i>Pillage et restitutions : le destin des œuvres d'art sorties de Royaume-Uni pendant la seconde guerre mondiale</i>, Direction des musées de Royaume-Uni, 1997. ▪Simpson, 1997. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Présentation des œuvres MNR et fiches des œuvres présentes à l'exposition : http://cnac-gp.fr/musee/mnr/ind ex.htm ▪Collection Schloss en ligne : http://www.France.diplomatie.fr/archives/dossiers/schloss/
1998	<ul style="list-style-type: none"> ▪Conférence internationale : The Washington Conference on Holocaust-Era Assets du 30 novembre au 3 décembre 1998. Établit les 11 principes importants autour de la restitution. ▪Création de la <i>Commission Ekkart</i>, aux Pays-Bas, supervisant les recherches de provenance au sein de la collection des œuvres SNK. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Exposition <i>Présentation des œuvres récupérées après la seconde guerre mondiale confiées à la garde du Musée d'art moderne</i>, au Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme à Paris du 25 novembre 1998 au 15 décembre 1999. 		<ul style="list-style-type: none"> ▪Collection Schloss, Direction des Archives et de la Documentation, 1998. ▪Inventaire des archives du Commissariat général aux affaires juives, Archives nationales, 1998. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Site d'information sur les bases de données d'objets spoliés : http://www.saztv.com/page9.html ▪Site de l'IFAR (International Foundation for Art Recovery) fondé en 1969, sur la recherche de biens spoliés : http://www.ifar.org

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
2000	<ul style="list-style-type: none"> ▪Remise du Rapport de la Commission de Jean Mattéoli (2000) ▪Déclaration de Vilnius (5 octobre 2000) 			<ul style="list-style-type: none"> ▪Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de Royaume-Uni : Rapport Général, La Documentation Française, 2000. ▪Guide des recherches dans les archives des spoliations et des restitutions, La Documentation Française, 2000. ▪Le pillage de l'art en Royaume-Uni pendant l'Occupation et la situation de 2000 œuvres confiées aux Musées nationaux, La Documentation Française, 2000. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Création d'un site développé pour aider les forces de police à travers le Royaume-Uni à récupérer et à rendre les antiquités volées. Il permet également aux maisons de ventes et aux collectionneurs de se conformer au Code of Due Diligence : http://www.findstolenart.com
2001	<ul style="list-style-type: none"> ▪Signatures et engagements des musées américains faisant partie de l'AAM sur les biens spoliés : <i>Guidelines Concerning the Unlawful Appropriation of Objects during the Nazi-Era.</i> 				<ul style="list-style-type: none"> ▪Code Éthique de l'AAMD (Association of Art Museum Directors), créée en 1970, regroupant des musées américains. En ligne : http://www.aamd.org/about/documents/ProfessionalPractices2001.pdf
2002	<ul style="list-style-type: none"> ▪Lancement de l'Opération dernière chance du Simon Wiesenthal Center, afin de traquer les anciens nazis qui auraient échappé à la justice. 			<ul style="list-style-type: none"> ▪Muller et Schretlen, 2002. 	
2003		<ul style="list-style-type: none"> ▪Exposition <i>Herkomst Gezocht</i> ("Origins Unknown") au Fries Museum, à Leeuwarden, aux Pays-Bas. 			<ul style="list-style-type: none"> ▪http://www.restitutiecommissie.nl/ ou www.restitutionscommittee.org ▪AAM (American Association of Museum) signe des recommandations

<i>DATE</i>	<i>ÉVÉNEMENT</i>	<i>EXPOSITION</i>	<i>CATALOGUE</i>	<i>COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...</i>	<i>SITE INTERNET</i>
					<p>sur les biens spoliés : http://www.aam-us.org/museumresources/ethics/nazi_guidelines.cfm L'AAM met en ligne un portail de recherche d'œuvres spoliées : http://www.nepip.org Dix musées américains (The Art Institute of Chicago, Cleveland Museum of Art, Harvard University Art Museums, J. Paul Getty Museum, Los Angeles County Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, MoMA, Boston Museum of Fine Arts, National Gallery of Art, Seattle Art Museum) mettent en ligne des informations sur leur collection et les recherches de provenance : •Le MOMA : http://www.moma.org/collection/provenance •Le Musée des Beaux-Arts de Boston (MFA) : http://www.mfa.org/master/sub.asp?key=41&subkey=342 •Le Getty Museum: http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index •The Portland Museum: http://portlandartmuseum.org/collections/provenance</p>

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
2004		<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> Fin du cycle Fin de Siècle Order de Reesa Greenberg </div>			
2005	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Inauguration du « Mémorial des Juifs Européens assassinés » (<i>Denkmal für die ermordeten Juden Europas</i>) près de l'ancien bunker d'Hitler à Berlin, le 10 mai. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Exposition <i>Looted!</i> au Musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, du 11 mai au 23 octobre. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jungblut, 2008. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Colloque <i>Looted! New questions about Luxembourg during the Second World War</i>, du 11 mai au 20 novembre 2005. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Inventaire du Musée national d'Histoire et d'art de la ville du Luxembourg, 1940-1945 en ligne : http://www.mnha.public.lu/actualite/autres/index.html
2006-2007	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> Fin du cycle Réparations de Claire Andrieu (2007) </div> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Une partie de la collection de Jacques Goudstikker est restituée à la famille par le gouvernement des Pays-Bas. ▪ Cinq œuvres de Gustave Klimt sont restituées à Maria Altmann en janvier 2006 par le gouvernement autrichien : <ul style="list-style-type: none"> - <i>Forêts de Bouleaux</i>, 1903 - <i>Adèle Bloch-Bauer I</i>, 1907 - <i>Adèle Bloch-Bauer II</i>, 1912 - <i>Pommier I</i>, 1911 ou 1912 - <i>Maisons à Unterach sur le lac Atter</i>, 1916 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Exposition <i>Geroofd, maar van wie?</i> (Looted, but from whom?) du 30 novembre 2006 au 18 mars 2007 au Hollandsche Schouwburg, Amsterdam. ▪ Exposition itinérante <i>Auktion 392. Reclaiming the Galerie Stern, Düsseldorf</i>, du 20 octobre au 12 novembre 2006 à l'Université Concordia, Montréal, au Leo Baeck Institute de New York du 27 février au 11 mai 2007, à la Ben Uri Gallery de Londres du 16 septembre au 24 décembre 2007, au Liverpool Town Hall du 21 au 26 janvier 2008 à Liverpool, à l'Université Hébraïque de Jérusalem du 1^{er} juin au 31 août 2008 à Jérusalem, au Hereford Museum 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Rapport: <i>Nazi-Era Stolen Art and U.S Museums: A Survey, Claim Conference</i>, 25 juillet 2006. ▪ AAM, <i>Vitalizing Memory, International perspective on provenance research</i>, 2006. ▪ Mc Kenzie, 2006. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Dossier de presse et informations : www.geroofdmaarvanwie.nl/en/index.html ▪ Site de l'exposition <i>Auktion 392</i> : http://www.auktion392.com/

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
		<p>and Art Gallery du 22 janvier au 7 mars, à Hereford, Angleterre et enfin au Jewish Museum de Floride en octobre 2010.</p> <p>•Exposition des cinq œuvres de limt restituées à Maria Altmann, <i>Gustave Klimt : Five Paintings from the Collection of Ferdinand and Adèle Bloch-Bauer</i>, au LACMA (Los Angeles County Museum of Art) du 4 avril au 30 juin 2006 et à la Neue Gallery de New York du 13 juillet au 18 septembre 2006.</p>			
2008		<p>•Exposition <i>À qui appartenaient ces tableaux ? Spoliations, restitutions et recherche de provenance : le sort des œuvres d'art revenues d'Allemagne après la guerre</i>, du 18 février au 3 juin Musée d'Israël, Jérusalem et du 25 juin au 26 octobre 2008, Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme, Paris.</p> <p>•Exposition <i>Orphaned art : looted art from the Holocaust in the Israel Museum</i>, 20 février au 23 août, Jérusalem, Musée d'Israël.</p>	<p>•Catalogue de l'exposition : <i>A qui appartenaient ces tableaux? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale</i>, Le Masne de Chermont <i>et al</i>, 2008.</p>	<p>•Colloque international, le 14 et 15 septembre : <i>Spoliations, restitutions, indemnisations et recherche de provenance : le sort des œuvres d'art retrouvées après la Seconde Guerre mondiale</i>, Le Masne de Chermont, Sigal.</p> <p>•Conférence, 2 juillet : <i>Restitutions : actualité et perspectives</i>, Le Masne de Chermont, Schulmann, Sigal.</p> <p>• Schnabel, 2008.</p>	<p>•Dossier de presse de l'exposition : www.mahj.org/fr/documents/dossierpresse/dospresse_MNR.pdf</p> <p>•Mise en ligne de <i>The Art Loss Register</i>, base de données privée sur les objets d'art et les antiquités volés. Elle inclut des œuvres d'art spoliées pendant la Seconde Guerre mondiale identifiées séparément : http://www.artloss.com</p>

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
2008-2009	<p>•Déclaration de Terezin (30 juin) signée par 46 États</p>	<p>•Exposition au Musée des Arts Appliqués de Vienne, du 3 décembre 2008 au 15 février 2009, <i>Recollecting. Looted Art and Restitution.</i></p> <p>•Exposition du 10 mai au 7 septembre 2008 au Bruce Museum, Greenwich, Connecticut et du 15 mars au 2 août 2009 au Jewish Museum, New York : <i>Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker.</i></p> <p>•Exposition au Judisches Museum de Berlin du 19 septembre 2008 au 1 février 2009 et du 23 avril au 2 août 2009 au Musée d'art Juif de Francfort, <i>Raub und Restitution. Kulturgut aus Judischen Besitz von 1933 bis heute (Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present).</i></p>	<p>•Un catalogue pour les deux expositions : <i>Reclaimed. Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker</i>, Sutton P et al, 2008.</p> <p>•Catalogue : <i>Raub und Restitution. Kulturgut aus Judischen Besitz von 1933 bis heute</i>, Bertz et Dormmann, 2008. (Édition allemande seulement)</p> <p>•Catalogue: <i>Recollecting. Looted Art and Restitution.</i></p>	<p>•Conférence : <i>Holocaust Era Assets Conference</i>, du 26 juin au 30 juin 2009, Prague.</p> <p>•Conférence : <i>Jewish Cultural Treasures in Europe after the Holocaust. Restitution et Relocation</i>, 24 et 25 Janvier 2009, au Musée d'art Juif de Berlin.</p>	<p>• Le <i>Blackbook</i> interactif en ligne: http://www.goudstikkerblackbook.info/</p> <p>•Dossier de presse de l'exposition : http://www.brucemuseum.org/aboutus/press/Goudstikker_PR_web5-7.doc</p> <p>•Site du Jewish Museum : http://www.thejewishmuseum.org/exhibitions/Goudstikker</p> <p>• Site Internet dédié à l'exposition (Animation <i>What would you decide ?</i> présente à l'exposition, publications, exemples de cas etc..) : http://www.jmberlin.de/raub-und-restitution/en/home.php</p>

DATE	ÉVÉNEMENT	EXPOSITION	CATALOGUE	COLLOQUE, PUBLICATION, ETC...	SITE INTERNET
2010-2011	<ul style="list-style-type: none"> ▪Entretiens avec Reesa Greenberg : Discussion vers un nouveau cycle de mise en exposition dont les caractéristiques seraient : <ul style="list-style-type: none"> -Itinérance -Usage de l'Internet 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Poursuite de l'exposition <i>Reclaimed. Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker</i> : <ul style="list-style-type: none"> ▪ Mc Nay Art Museum, San Antonio, Texas (7 octobre 2009- 10 janvier 2010) ▪Norton Museum of Art, West Palm Beach, Floride (13 janvier-9 mai 2010) ▪Contemporary Jewish Museum, San Francisco, Californie (30 octobre 2010-8 mars 2011). ▪Exposition à l'ancien palais de Justice de la ville de Grenoble, du 1^{er} juin au 15 décembre 2010, <i>Spoliés! L'aryanisation économique en France 1940-1944</i>, réalisée par le Musée de la Résistance et de la Déportation-Maison des Droits de l'Homme. 		<ul style="list-style-type: none"> ▪Conférence internationale, <i>Museums and Restitutions</i>, Université de Manchester, du 8 au 9 juillet 2010. ▪Colloque international <i>Aryanisation économique et spoliations des Juifs dans l'Europe nazie (1933-1945)</i>, du 1^{er} au 3 juin 2010, aux Archives Nationales de l'Isère à Grenoble. ▪ Colloque <i>Objects and Emotions, Loss and Acquisition of Jewish Property</i> au German Historical Institute de Londres les 26 et 27 juillet 2010. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪Base de données de l'Université libre de Berlin qui recense les œuvres d'art « dégénérées » : http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entartkunst/ ▪ www.lostart.de

CHAPITRE 2 : Étude de cas. La mise en exposition de la collection de Jacques Goudstikker

It is not your obligation to finish the task, but
neither are you free to exempt yourself from it.
Pirkei Avoth

La restitution en 2006 d'une partie la collection de Jacques Goudstikker, celle-ci comprenant le nombre le plus important d'œuvres d'art restituées suite à la décision du gouvernement de Hollande de rendre deux-cent œuvres spoliées à son héritière légitime, est un événement unique et hautement considérable. L'exposition *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker* en témoigne et fait découvrir au public la personnalité d'un collectionneur d'art passionné dont la galerie fut spoliée durant la Seconde Guerre mondiale par Hermann Göring.

En effet, beaucoup de collectionneurs juifs tels que Jacques Goudstikker (**figure 8**) ont subi auparavant la soif de plus en plus grande du Reichsmarschall en matière d'œuvres d'art afin de compléter la collection d'Hitler, pour son musée de Linz, sa ville natale dont il rêve de faire une ville riche en trésors artistiques et qui redorerait l'image de la grande Allemagne. Ce sont ainsi de nombreux collectionneurs qui se feront piller et humilier et leurs héritiers vont connaître de grandes difficultés à récupérer ce qui leur appartenait.

Tous ces événements sont également relatés à travers l'exposition des œuvres de Jacques Goudstikker où l'on découvre l'importance de la restitution, de la mémoire, de l'exposition du trauma et le besoin d'inscrire la spoliation en tant qu'événement majeur dans notre histoire collective. La restitution des biens participe encore actuellement à un débat difficile entre les états, le monde de l'art et de la culture et les héritiers légitimes.

En effet, d'une profonde injustice née de la spoliation, est née une seconde pérennisée de nos jours par les difficultés liées à la restitution tant il est encore incertain pour les héritiers de réclamer leurs biens ou de se faire indemniser.

Didier Schulmann, conservateur du patrimoine et chef du service et de la documentation et de la gestion de la collection au musée d'art moderne au Centre Pompidou fut d'ailleurs le premier à aborder la question de justice et d'injustice¹⁰¹.

Actuellement, nous sommes passés d'une période de recherche sur la provenance perdurant aujourd'hui à une période de procès entre les musées du monde entier tandis que des héritiers se manifestent. Les lois et les réglementations sont là pour offrir les solutions les plus justes aux familles, mais les questions demeurent: doit-on priver un musée de ses œuvres afin de permettre aux héritiers de les garder, qui eux-mêmes les privent des yeux du public ou les confient à de grandes maisons de vente qui les placeront alors sur le marché? En se séparant d'une œuvre en ses murs, le musée voit-il son rôle remis en question et sa mission en péril, agissant en tant que protecteur et conservateur du patrimoine, également enseignant et gardien de la mémoire collective ?

Nous constatons que cela a donné naissance à de nouveaux modèles d'exposition qui se spécialisent dans des expositions temporaires autour du pillage artistique par les nazis. Par extension, l'intérêt historique à l'égard du pillage de la galerie Goudstikker par Göring, la biographie fascinante du collectionneur puis la restitution d'une partie importante des œuvres de ce dernier à sa belle-fille Marei von Saher, en 2006, sont d'une importance considérable à intégrer à notre histoire mondiale.

2.1 Le contexte d'un pillage particulier : la spoliation en Hollande. Entre complicité et vente forcée

La spoliation de la galerie Goudstikker, en 1940, eu lieu au 458 Harengracht à Amsterdam, à quelques rues de la résidence du faussaire Van Meegeren, au 321 Keizersgracht, près du 263 Prinsengracht où résidait Anne Frank et sa famille. Les prémices de l'invasion nazie des Pays-Bas, du 10 au 14 mai 1940, furent déterminantes de la fuite de Jacques Goudstikker et décisives quant à la capitulation du pays à travers

¹⁰¹Didier Schulmann dans *Tableaux d'un pillage*, Temps présent. Documentaire. Reportage de Daniel Monnat. Réalisation de Bettina Hoffman; Genève, Télévision Suisse- Romande, 1998 dans LAGHDIR, Ghizlayne, *La spoliation et la restitution des œuvres modernes spoliées aux marchands d'art juifs par les nazis. Étude de cas du marchand entrepreneur Paul Rosenberg*. Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002.

l'exile de la Reine et du Gouvernement à Londres. L'invasion nazie fut rapide et l'occupation y fut vive et justifiée par les nazis par une légitimation douteuse à travers un passé commun liant les deux pays : «Holland was considered by the Nazis a *Germanic* region and therefore came under heavy SS and Nazi party influence ¹⁰²».

La présence juive en Hollande est particulièrement importante en comparaison à d'autres pays d'Europe et la présence nazie ne fera que décimer cette population. D'après les chiffres, en mai 1940, la population de 8.9 millions d'habitants comprenait 140 000 Juifs représentant 1,6% de la population globale. Ainsi, à la fin de la guerre, on constatait 100 000 décès soit seulement 27% des Juifs ayant survécu¹⁰³.

Si l'on regarde les taux concernant la déportation, par exemple, on remarque que la France et l'Italie possèdent le taux de mortalité de la population juive le plus faible des pays d'Europe, à savoir 20 % concernant le premier et 25 % pour le deuxième. Ce taux peut être plus conséquent pour d'autres pays, dans le cas de la Pologne et des Pays-Bas par exemple, pouvant atteindre 80 % (**figure 9**)¹⁰⁴.

La raison majeure d'un taux aussi élevé réside dans le fait que la population locale, déjà profondément antisémite, puis ensuite sous le joug de l'aryanisation, développe une tendance forte à la collaboration avec l'ennemi allemand. Cette complicité aura de lourdes conséquences qui vont peser sur la balance des vies humaines. Outre cette complicité, l'occupant va également mettre en place un appareil administratif performant et charge le commissaire Hans Firschbock de mener à bien le pillage. On apprend également par Gerard Aalders, chercheur à l'Institut de documentation de guerre des Pays-Bas (NIOD) à Amsterdam, que le commissaire suivait les instructions directes d'Hitler et de Göring et « était, lui aussi, habilité à intervenir, dans le domaine économique surtout¹⁰⁵». Il fut aidé par Seyss-Inquart ainsi

¹⁰² *The Holocaust in the Netherlands*, David Bankier dans SUTTON, Peter. C et al. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, catalogue d'exposition (Greenwich, Connecticut, Bruce museum, 10 mai- 7 septembre 2007 et New York, Jewish Museum, 15 mars – 2 août 2009. Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p.70.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ On nous indique ≥ 70 sur notre tableau comparatif.

¹⁰⁵ Gerard Aalders, « Le pillage aux Pays-Bas et la restitution d'après-guerre » dans GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Autrement, collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p. 238.

que par Kajetan Muhlmann, un autrichien comme lui, qui était également un ami personnel du commissaire du Reich.

L'auteur nous informe d'ailleurs que c'est « le bureau Muhlmann » qui présidait au pillage des biens culturels néerlandais. Avec l'aide d'une population servile et par « [...] l'intermédiaire d'agents spécialisés, Hitler et Göring se livrèrent ainsi [...] à des *achats* qui relèvent indéniablement du pillage technique ¹⁰⁶».

Aussi, l'exposition consacrée à Jacques Goudstikker témoigne de la méthode la plus courante de spoliation en Hollande. Selon Gerald Aalders, les propriétaires d'œuvres d'art étaient soumis à des pressions dans le but d'aliéner leurs biens par une vente forcée ou un pillage technique comme avec le cas de la galerie Goudstikker. Le pillage technique correspond selon les propos de l'auteur à « un acheteur abusant de sa position de membre de la puissance d'occupation pour obliger un citoyen à vendre à un prix imposé¹⁰⁷».

Le pillage commença un mois après la fuite de Jacques Goudstikker alors que le Reichsmarschall Hermann Göring décida de s'emparer le 3 Juin 1940 de la galerie après en avoir forcé la vente. Deux mois suffirent pour spolier la collection complète de 1400 œuvres appartenant à Jacques Goudstikker (**figure 10**)¹⁰⁸. Selon la conservatrice et directrice députée au Yad Vashem Yehudit Shendar et le gestionnaire pour le Holocaust Art Archive and Art Collection Database Niv Goldberg, la galerie avait été laissée dans un premier temps aux bons soins de son ami l'avocat Dr. A Sternheim¹⁰⁹. La galerie sera ensuite dirigée par l'employé Jan Dik et l'employé manager Arie Albertus ten Broek sous les ordres de Göring. Nommés directeurs de l'entreprise, ils seront payés 180 000 florins chacun dans le but de vendre toutes les œuvres d'art pour la somme de 2 millions de florins. Alois Miedl étant le bras droit du Reichsmarschall, il est autorisé à diriger la

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.240.

¹⁰⁸ La figure 10 est une photographie où l'on voit Göring souriant et sortant de la galerie Goudstikker, devenant par là même une véritable preuve historique de ce pillage.

¹⁰⁹ Yehudit Shendar et Niv Goldberg, "The Insatiable Pursuit of Art, The Jacques Goudstikker Collection and Nazi Art Looting", dans SUTTON, Peter. *C et al. op. cit.*, p.35. Toutefois, ce dernier n'a pas eu le temps d'assurer cette fonction. Il meurt le 10 juin, le jour de l'invasion nazie en Hollande, d'une crise cardiaque après une chute en bicyclette.

galerie sous le nom de Jacques Goudstikker pour la somme de 550 000 florins, cette somme ne représentant qu'une fraction de la valeur réelle de la collection¹¹⁰.

De plus, des papiers furent signés de force à Émilie, la mère de Jacques Goudstikker, afin de permettre une assise « légale » au contrat de vente. Nous savons également que la vente forcée est une manière typique de procéder du régime nazi : «The Nazi art deprivations show a remarkable (and perhaps unique) bureaucratic and legal meticulousness on the part of the authorities¹¹¹». De plus, nous pouvons de nos jours constater l'ampleur de cette bureaucratie particulièrement méticuleuse: «This obsession with paper work and legal nicety (particularly the fabrication of voluntary transactions), can hamper the tracing of works and operate favourably for those who bought and sold them after the war¹¹²».

Selon l'auteure et journaliste Lynn H. Nicholas «les nazis ressentiaient un besoin tout particulier de donner à leur pillage des assises juridiques et les millions de documents qu'ils ont laissé montrent qu'ils étaient prêts à recourir pour cela aux explications les plus longues et les plus complexes¹¹³ ». Göring avait délibérément prit pour cible la galerie Goudstikker, en ayant préparé par avance sa visite en Hollande où il avait par ailleurs quelques connaissances, permettant ainsi d'évincer d'éventuels concurrents. Nous pouvons relever son empressement à travers une déclaration d'Hans Poss, le directeur nommé par Hitler du Musée de Linz, le confirmant: «He (Göring) was eager to see for himself the treasures of the Jew Goudstikker, hastening to the address before anyone else could beat him¹¹⁴».

Très tôt dès 1930, les Juifs hollandais, soucieux d'une occupation allemande imminente, pensent à fuir¹¹⁵. Comme beaucoup de collectionneurs à cette période, Goudstikker envoie en prévision des œuvres en Angleterre et transfère des fonds à

¹¹⁰ Rappelons qu'en 1939, 1\$ = 1,90 FL Source : NICHOLAS, Lynn H, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p.509, Notes.

¹¹¹ PALMER, Norman, *Museums and The Holocaust*, Londres, Institute of Art and Law, 2000, p.4.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Pillages et restitutions, le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*, actes du colloque organisé par la direction des musées de France le 17 novembre 1996, Paris, Ministère de la culture et Éditions Adam Biro, 1997, Lynn H. Nicholas, p.52.

¹¹⁴ SUTTON, Peter. *C et al. Reclaimed. Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, note 52.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.31.

New York. Pendant ce temps là, toute la famille Goudstikker se prépare à fuir en direction de l'Angleterre, composée de Désirée, devenue l'épouse de Jacques Goudstikker depuis leur rencontre en 1937, et leur fils Edouard¹¹⁶. Ils prévoient de rejoindre la ville de Liverpool afin d'atteindre la côte anglaise par bateau suite à l'annulation de leur voyage en direction des États-Unis. En effet, les nazis empêchèrent Jacques Goudstikker de se rendre au consulat américain pour obtenir son visa d'entrée.

C'est donc dans la nuit du 15 au 16 mai 1940, où il ne trouva pas le sommeil à bord du *Bodengraven*, que Jacques Goudstikker décida de faire une promenade nocturne et fit une chute accidentelle à travers une écoutille ouverte, celle-ci lui coûtant la vie¹¹⁷. Le corps fut enterré à Falmouth tandis que Désirée, n'étant pas autorisée à rester, continua de fuir avec leur fils jusqu'à Liverpool. Après l'obtention d'un visa à la maison du Canada, Désirée Goudstikker « sans quitter les gilets de sauvetage ni de jour ni de nuit », entreprit un second voyage en mer pénible et périlleux afin de rejoindre le Canada puis les États-Unis¹¹⁸.

2.2 L'exposition au Jewish Museum : description et analyse

L'exposition *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker* peut se lire comme un triple hommage : un premier hommage rendu au collectionneur alors que l'on honore sa mémoire, un second consacré aux œuvres et un troisième au travail dévoué à la restitution des œuvres de la collection. Cette étude de cas va tenter de mieux comprendre cette mise en exposition grâce aux informations recueillies lors de ma visite de l'exposition le 15 mars 2009 à New York. Il s'agit de la seconde présentation de l'exposition de la collection Goudstikker du 15 mars au 2 août 2009, un an après une première présentation au public, du 10 mai au 7 septembre 2008, au Bruce

¹¹⁶ Leur rencontre eu lieu lors d'un gala musical de charité organisé par Jacques lui-même alors que Désirée Von Halban Kurz est alors une jeune chanteuse viennoise. Ils auront un fils, Edouard, né en 1939.

¹¹⁷NICHOLAS, Lynn H, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p.107 : « Je me suis assise avec le bébé accroché à moi, et Jacques à dit : *Il me faut un peu d'air frais*. Et il n'est jamais revenu. Je suis allée de cabine en cabine comme une folle, jusqu'au moment où ils l'ont trouvé tout au fond du bateau » (Propos de Désirée Goudstikker lors d'un entretien avec Lynn Nicholas).

¹¹⁸*Ibid.* : « Ce voyage ne fut pas moins éprouvant que le premier : il y avait des exercices constants d'utilisation des canots de sauvetage, et le navire fut endommagé en chemin par des torpilles ».

Museum à Greenwich. L'exposition sera en tournée jusqu'en 2011 dans divers musées aux États-Unis.

Cette seconde présentation, comme celle qui fut organisée au Bruce Museum dans le Connecticut, répond à plusieurs défis établis et cités dans le dossier de presse en ligne de Peter Sutton, directeur du Bruce Museum, également auteur du catalogue consacré à l'exposition :

The goals of the show are multifold: to reveal the quality of Goudstikker's offerings, to explore how his tastes influenced patterns of collecting, to tell the dismaying story of the criminal theft of his art by the Nazis, and to recount the protracted legal battle that brought its restitution. In addition to the pleasure of viewing fine paintings, the show offers an opportunity to reflect on the inequities of war, the rapine of cultural property, and the ongoing effort to bring justice to the many cases of property stolen during World War II¹¹⁹.

Le décor des salles du Jewish Museum est en lien avec la beauté du bâtiment, celui-ci étant une ancienne résidence privée au style néo-gothique français appartenant autrefois à Félix Warburg et cédée après la mort de ce dernier afin de préserver la culture juive¹²⁰. Il fut un grand amateur d'art et c'est tout un symbole de voir accueillir en ces murs l'exposition d'un collectionneur d'art juif réputé pour son goût raffiné.

L'exposition est présentée au deuxième étage consacré aux expositions temporaires étant elles-mêmes, selon le musée, «consacrées à des artistes particuliers ou à l'exploration de thèmes culturels et identitaires, en interprétant des œuvres d'art et des objets dans le contexte de l'histoire culturelle et sociale ¹²¹». Elle se compose en cinq salles découpées en six parties présentant un total de quarante-trois œuvres se succédant parmi de nombreux panneaux et documents associés à la vie de Jacques Goudstikker. De plus, alors que la mise en exposition des œuvres diffère entre les deux musées présentant la collection, celle du Jewish Museum se distingue par une succession de couleurs attribuées à chaque salle (**figure 11**). Les murs aux couleurs vives au Jewish Museum laissent place à un ton froid et bleuté permanent au Bruce Museum et nous pouvons le

¹¹⁹ www.brucemuseum.org : consulté en mars 2009.

¹²⁰ Le Jewish Museum, véritable institution culturelle new yorkaise, fut fondé en 1904 lorsque le *Jewish Theological Seminary of America* fit un don de 26 œuvres d'art et objets de cérémonie. De nos jours le musée compte près de 26000 objets : peintures, gravures, arts décoratifs et médias audiovisuels.

¹²¹ Pamphlet d'exposition.

constater si nous comparons la présentation de deux couples de portraits hollandais du XVII^e siècle (**figures 12 et 13**).

Les premières et deuxième parties de l'exposition aux murs jaunes présentent immédiatement le portrait de Jacques Goudstikker de 1916 peint par l'artiste hollandais Martin Monnickendam ainsi que des documents reliés à la vie du collectionneur. Un coin plus isolé de la première salle expose quatre catalogues d'époque, sa carte d'affaire (**figure 17**) et un panneau expliquant les méthodes d'exposition caractéristiques des œuvres par Jacques Goudstikker.

La troisième salle entièrement blanche peut être mise en lien avec la notion du sacrifice dans un premier temps et à la notion de « White Cube » dans un second temps. Elle ne comprend qu'un banc placé face au seul tableau présenté, *Le sacrifice d'Iphigénie* de Jan Havicksz Steen. En accompagnement, un panneau intitulé *Tragedy about trip* explique la mort de Jacques Goudstikker ainsi que des documents reliés à cette période par la présence de son visa américain, son certificat de décès ainsi que le télégramme de son épouse Désirée Goudstikker annonçant sa mort.

La quatrième salle, aux murs de couleur bleu pale, présente de nombreux tableaux de maîtres hollandais que Jacques Goudstikker affectionnait particulièrement ainsi que le *Blackbook*, le carnet noir en cuir servant d'inventaire de toutes ses œuvres, retrouvé par Désirée dans sa poche après avoir constaté le décès de son époux (**figure 20**). Emporté par cette dernière, il s'agit du «second personnage» important de l'exposition, reconnu comme étant une véritable pièce historique à valeur sentimentale et indispensable à la restitution de la collection. Le public averti ne manquait pas de s'extasier devant le carnet de l'inventaire des œuvres, celui-ci étant la base même ayant permis la restitution. Un autre panneau explicatif intitulé *A collection looted* introduit le récit consacré au destin de la collection au public.

Les cinquième et sixième salles, de couleur rouge, poursuivent ce récit en abordant le sujet de la restitution à ce stade de l'exposition. C'est donc à cette fin que le premier tableau présenté dans cette salle est également le premier tableau ayant été restitué à l'héritière. Enfin, une vitrine ne présentant qu'un seul tableau fait la jonction entre les deux salles et l'exposition se conclut par un panneau dont les textes et les

illustrations sont tirés de l'essai de Clemens Toussaint, *How to Find One Thousand Paintings*, qui présente les recherches sur la provenance des œuvres¹²². De ces recherches autour des œuvres naquit le *Blackbook* numérisé (**figure 14**) permettant un partage sans égal des ressources documentaires au public en offrant une certaine autonomie au visiteur grâce à l'interaction tactile¹²³.

À la fin de l'exposition, le public est amené à redécouvrir le carnet d'inventaire et à se l'approprier tout en se rafraîchissant la mémoire de toutes les œuvres dont il s'est délecté durant la visite. Un mur blanc, faisant la jonction entre deux passages, marque la fin de l'exposition et le début d'une autre intitulée *The Danube Exodus, the Rippling Currents of the River*.

The Danube Exodus, the Rippling Currents of the River est une installation immersive conjointement présentée avec l'exposition consacrée à Jacques Goudstikker (**figure 15**). Cette exposition est issue de la collaboration de *The Labyrinth Project* et du chercheur et cinéaste hongrois Péter Forgács avec le film de ce dernier *The Danube Exodus* (1998). Péter Forgács a également collaboré avec l'Université de Californie du Sud spécialisée en narrations interactives. Soulignons que l'installation fut présentée une première fois au Getty Center en 2002 puis successivement dans de nombreux musées dans le monde entier¹²⁴.

Celle-ci réunit les récits de trois parcours différents ayant pour point commun la traversée du Danube. Un premier récit retrace le périple des Juifs de l'Europe de l'Est, fuyant le nazisme en 1939 afin d'atteindre la Palestine en passant par la Mer Noire.

Le second récit prend place un an plus tard en 1940 alors que les fermiers allemands de Bessarabie en Russie, craignant les persécutions des habitants, tentent de rejoindre l'Allemagne nazie afin de s'installer en Pologne occupée. La coïncidence intrigante fut que ces deux groupes furent filmés durant leur traversée le long du Danube sur

¹²² Clemens Toussaint, "How to Find One Thousand Paintings, The Fate of Jacques Goudstikker's Looted Art Collection", dans SUTTON, Peter. C *et al. Reclaimed. Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p.62.

Clemens Toussaint est un historien de l'art indépendant et un détective au service de l'art qui se charge d'aider les héritiers à recouvrir leurs biens spoliés.

¹²³ Les pages du carnet se tournent avec le doigt et une sensibilité identique à celle d'un ouvrage réel.

¹²⁴ <http://www.danube-exodus.hu/index.php3> : consulté en septembre 2009.

le bateau du capitaine Nandor Andràsovits, cinéaste amateur se plaisant à filmer des scènes de la vie quotidienne sur le bateau.

Nous constatons de plus que cette installation dévoile au public, à travers diverses situations et personnages, l'ampleur de la fuite juive face à la peur des persécutions, le retour des Allemands et le rôle de la rivière, devenant à la fois le moyen et le témoin des deux fuites. Aussi, de part sa passion pour celui-ci, le cinéma moderne fait également du capitaine un témoin précieux, nous permettant de mieux comprendre ces deux voyages constituant le départ des Juifs et le retour des Allemands.

Enfin, l'installation comprend une mise en exposition de diverses cartes et dessins du Danube et de sa région ainsi qu'une chronologie des événements. Concernant la disposition, deux écrans digitaux représentent l'un et l'autre les parcours juif et allemand tandis qu'au centre cinq écrans tactiles permettent au visiteur d'orchestrer et de réorchestrer les films selon sa volonté.

Au Jewish Museum, deux sorties sont proposées aux visiteurs à la fin de l'exposition consacrée à la collection Goudstikker tandis qu'ils sont encore présents dans la salle rouge dédiée à la restitution et les recherches sur les provenances. Ils sont invités à se diriger à droite vers la sortie menant à l'ascenseur ou vers l'escalier puisque les expositions temporaires se situent à l'étage du musée. Toutefois, à leur gauche, s'offre à eux la possibilité de pénétrer dans une nouvelle salle se distinguant par une blancheur extrême et un certain dépouillement (**figure 16**).

Pour Reesa Greenberg, il ne s'agit pas seulement d'une simple curiosité de couleur et d'aspect qui éveille l'intérêt du visiteur. Tandis que la visite s'opère dans le sens des aiguilles d'une montre, une ambiance sonore prépare à une nouvelle expérience. Des effets composés de mélodies et de voix, audibles en dehors de la salle d'exposition présentant *The Danub Exodus : The Rippling Currents of the River* devenaient de réels processus stratégiques permettant de préparer le visiteur tout en le guidant au fur et à mesure.

En effet, lors de la réalisation de son travail, Peter Forgàcs fit appel à un proche collaborateur du nom de Tibör Szemzo pour se charger de l'ambiance sonore composée des flots de la rivière, de navires, de prières, de chansons et de musique régionale.

Selon Reesa Greenberg, tout en suivant du regard les œuvres de Goudstikker, le visiteur suivait un chemin auditif. Ainsi, le lien entre l'exposition de Jacques Goudstikker et les exodes du Danube étaient déjà perceptibles, avant même que le visiteur ne pénètre la nouvelle salle.

De plus, nous pouvons remarquer que ces deux expositions possèdent des caractéristiques communes, de l'ordre d'un parallélisme narratif et une symétrie de construction, cette dernière nous semblant être tripartite alors que nous associons les récits de chaque exposition. En regard de ces éléments, nous reproduisons cette construction sous forme de tableau :

<p>1) Départ</p> <p>-<i>Spoliation</i> et envoi des œuvres de Goudstikker en Allemagne.</p> <p>-<i>Exode juif</i> par le Danube en Palestine.</p>	<p>2) La Fuite</p> <p><u>Le thème principal</u></p> <hr/> <p>Un personnage principal :</p> <p>-Jacques Goudstikker (victime, meurt durant celle-ci).</p> <p>-Nandor Andràsovits (témoin).</p>	<p>3) Retour</p> <p>-<i>Restitution</i> des œuvres aux ayants droits Goudstikker.</p> <p>-<i>Exode des Allemands</i> par le Danube en Pologne occupée.</p>
--	--	---

Cette construction est composée de trois thèmes allant d'un thème principal et de deux secondaires, ceux-ci prenant la forme de deux oppositions représentant des fils conducteurs tout au long de la visite des deux expositions.

Comme l'illustre ce tableau, on remarque une analogie entre l'exode humain et celui des œuvres d'art, étant indéniablement lié à celui des propriétaires à travers la spoliation. Nous considérons d'une part l'exode humain représentant tous ceux ayant

souffert de l'emprise de l'occupant ou ayant vécu dans la craintes les persécutions et l'exode des œuvres devenant malgré elles des victimes de guerre d'autre part. Dans cette optique, le public est mis en présence des récits en lien avec une histoire de la fuite prévalant autour de deux hommes passionnés, l'un par l'art et l'autre par le cinéma, et devient également un témoin privilégié de ces récits entre les méandres des départs et des retours. Ces mouvements, continuellement confrontés à la notion de bien et de mal ou de vie et de mort, sont déterminants au sein d'un tel contexte caractérisé par la notion de fuite.

Il appert que durant ce contexte Jacques Goudstikker perd la vie en fuyant la Hollande occupée en 1940 sur un bateau tandis que des fermiers allemands quittent la Russie afin d'atteindre une Allemagne nazie sécurisante cette même année. Une partie du chemin de ces derniers fut d'ailleurs emprunté un an auparavant par des Juifs en direction de la Palestine. De ce fait, la fuite de ces deux groupes, que tout séparait, furent filmés par le capitaine Andràsovits.

En pellicule, l'injustice est inexistante et transpose le quotidien de tous les passagers, devenant par la même tous des victimes des événements de la Seconde Guerre mondiale. Grâce aux procédés de l'installation, il est permis au spectateur d'orchestrer tous les témoignages à sa façon, ceux-ci ne faisant plus qu'une seule et même voix.

Remarquablement manifeste à l'exposition Goudstikker, la restitution des œuvres et ses démarches témoignent de l'injustice subie par Jacques Goudstikker lors de sa traversée dans un premier temps et par le pillage de sa galerie par Göring dans un second temps. Ce dernier révèle d'autant plus une spoliation par le moyen le plus mesquin et cruel mis en place par le système nazi en matière de spoliation : la vente forcée.

2.2.1 Jacques Goudstikker : le collectionneur

Pour la seconde fois, un hommage est rendu à la carrière du marchand d'art à travers la présentation des œuvres de la collection restituée lors de l'exposition. Comme avec l'exposition *Auktion 392, Reclaiming the Galerie Stern, Düsseldorf*, consacrée à

Max Stern¹²⁵ cette marque de respect rendue au collectionneur fut également perceptible. Cette exposition prit place du 20 octobre au 12 novembre 2006, à la galerie FOFA de l'Université Concordia à Montréal suite aux recherches conséquentes sur la collection Stern par la commissaire d'exposition et historienne de l'art Catherine MacKenzie¹²⁶. Comme dans le cas de Jacques Goudstikker, Max Stern était un collectionneur juif dont la galerie fut spoliée durant la Seconde Guerre mondiale¹²⁷. Contrairement au collectionneur hollandais, Max Stern eut le temps de prendre certaines mesures en vendant des œuvres et en fuyant au Canada.

L'exposition, *Reclaimed: The paintings of the Collection of Jacques Goudstikker* témoigne quant à elle de la personnalité et de la carrière exceptionnelle de Jacques Goudstikker. Marei von Saher, en souhaitant une exposition internationale, privilégie une double reconnaissance du public et du monde muséal face à la personnalité et au talent d'un collectionneur ayant été victime d'injustice : « [...]We are hoping this show symbolizes his connoisseurship as a dealer [...] People has forgotten

¹²⁵ Max Stern (1904-1987) était un collectionneur d'art Juif Allemand d'influence et un doctorant en histoire de l'art, contraint de vendre ses œuvres et de cesser toute activité de l'ordre de sa profession dès 1937 à Düsseldorf. Forcé de vendre ensuite 228 œuvres à Mathias Lempertz à Cologne, celles-ci seront saisies par deux agences et la Gestapo en 1939 et en 1941. Pendant ce temps, Max Stern prit la fuite d'abord à Londres où il sera interné dans un camp du fait de son statut de civil Allemand, la Grande-Bretagne étant en guerre contre l'Allemagne depuis 1939. Il est une nouvelle fois interné au Canada en 1940, au Nouveau Brunswick puis au Québec. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il décide de s'installer à Montréal où il ouvre la Galerie Dominion située sur la rue Sherbrooke Ouest à Montréal, devenant par la suite la vitrine de la peinture moderne canadienne (Borduas, Riopelle) et européenne (Van Dongen). Il fera une première demande de restitution en 1948 en soumettant une liste de vingt tableaux, celle-ci devenant la base de la création de la fondation Max Stern dont Clarence Epstein en est le président, afin de recouvrer toutes les œuvres disparues. Max Stern meurt le 30 mai 1987 d'une crise cardiaque lors d'un voyage à Paris et trois universités seront bénéficiaires de sa succession dont deux montréalaises (McGill et Concordia) ainsi que l'Université hébraïque de Jérusalem.

¹²⁶ Catherine McKenzie est professeure d'histoire de l'art à Montréal et consacra ses recherches à la spoliation et à la restitution des œuvres de Max Stern. La réalisation du catalogue de l'exposition *Auktion 392, Reclaiming the Galerie Stern, Düsseldorf* est le fruit de son travail. Elle en est également la commissaire invitée.

¹²⁷ L'exposition intitulée *Auktion 392, Reclaiming the Galerie Stern, Düsseldorf* fait référence à la vente aux enchères 392 (Auktion 392) qui eu lieu à Cologne par Lempertz et qui liste 228 objets appartenant à Max Stern. Les ventes aux enchères de Mathias Lempertz, résultantes de ventes forcées aux Juifs, étaient particulièrement appréciées d'Hermann Göring qui s'approvisionnait largement auprès de lui. Lempertz a aussi mis en vente des œuvres spoliées par Alois Miedl, responsable de la vente forcée de la galerie de Jacques Goudstikker. Notons qu'en 2008, deux ans après s'être tenue à Concordia, l'exposition *Auktion 392, Reclaiming the Galerie Stern, Düsseldorf* s'installera à la Galerie Max et Iris Stern à l'Université hébraïque de Jérusalem en coordination avec la conférence du Musée d'Israël de Jérusalem : *Justice Matters: Restituting Holocaust-Era Art Artifacts*.

him. We want the public to recognize his legacy [...] ¹²⁸». Charlène, la petite fille de Goudstikker, insiste sur le fait qu'une exposition internationale pourrait dévoiler cette injustice au monde entier ¹²⁹.

Jacques Goudstikker, « a tastemaker and an innovator ¹³⁰ » né en 1897, est issu d'une famille de marchands d'art originaire d'Hertogenbosch ¹³¹. Après l'ouverture d'une galerie dans un vieux manoir du XVIIe siècle au 458 Harengracht à Amsterdam, il fait l'acquisition d'une maison de campagne, le Château Nyenrode à Breukelen, ouvert au public dès 1935.

Sa carrière de marchand d'art est innovante et florissante tandis qu'il associe librement ses passions pour l'art et la musique lors de galas de charité et des soirées artistiques au Château de Nyenrode. La création de «tableaux vivants » lui permet de recréer des scènes de tableaux comme décor au château. Il devient également un impresario lors de la création de célébrations et de spectacles. De plus, il ne cessera de développer le marché de l'art hollandais et de faire preuve d'un modernisme reconnu et d'une ouverture au marché de l'art étranger, notamment par de nombreux voyages en Europe et aux États-Unis et ses catalogues qui sont également traduits en français ¹³². Ces derniers, soigneusement préparés, sont considérés comme étant des œuvres d'art à eux seuls et ses cartes d'affaires témoignent de son goût raffiné (**figure 17**).

Précocement dès 1919, alors qu'il travaille avec son père, un marchand d'art prospère, Jacques Goudstikker collabore à la réalisation de catalogues. Ceux-ci seront esthétiquement recherchés et rigoureusement conçus ¹³³.

¹²⁸ VOGUEL, Carol *Recovered Artworks Heading to Auction*, 22 février 2007, nytimes.com: consulté en avril 2009.

¹²⁹ *Ibid.*, « about an historical injustice put right ».

¹³⁰ SUTTON, Peter. C *et al. Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p.56.

¹³¹ La plupart des informations données ici proviennent du chapitre *Jacques Goudstikker, (1897-1940), Art dealer, Impresario and a Tastemaker* de SUTTON, Peter.C *et al, op. cit.*, p.14.

¹³² Il introduit même des œuvres dans les grands musées comme le tableau de Luca Signorelli *L'assomption de la Vierge avec Saint Michel et Saint Bénédicte* au Metropolitan Museum of Art de New York en 1929. Aussi, il organise de nombreuses ventes et expositions en Hollande de 1919 à 1931 à Amsterdam, en 1936 et 1937 à Rotterdam, puis chaque année de 1920 à 1936 à La Hague. Il voyage entre 1920 et 1922 à Copenhague, Stockholm et Oslo et à Detroit, Saint Louis et New York en 1923. Cette même année il promeut cinq Van Gogh, deux Van Dongen et un Mondrian à l'Anderson Gallery de New York.

¹³³ HALL H.J, Nicholas, *Jacques Goudstikker- Dealer and Connoisseur*, Christie's, 19 avril 2007.

La gérance du commerce de son père reçu en héritage, ainsi que l'affection qu'il porte aux œuvres de maîtres anciens comme Cranach, Marco Zoppo, Squarcione et Pesellino, le décident à se consacrer à l'art allemand et hollandais du XVIIe siècle. Toutefois, ses cours d'histoire de l'art à l'université de Leyde en 1919 et l'influence de deux de ses professeurs dont Willem Martin (auteur d'une histoire générale de l'art) et W. Vogeslang à Utrecht, lui inspireront une nouvelle perception du marché de l'art basée sur l'importance d'une ouverture sur le marché international.

Alors que la crise économique sera à son apogée dans les années 1930, il cessera de produire des catalogues en privilégiant la création de «period room» et l'interpénétration de différents média -peintures, art décoratifs, textiles- afin d'exposer au Château de Nyenrode. S'organiseront également en ce lieu des expositions thématiques dont une des plus considérable fut consacrée à Pierre Paul Rubens (1577-1640) .

En 1938, le collectionneur privilégie des artistes français, belges et allemands du XIXe et du XXe siècle à travers de nombreuses expositions dont James Ensor, Kees Van Dongen et Henri Fantin-Latour pour ne nommer que ceux-ci. Sa collection est estimée à 1113 œuvres d'art.

Parmi ce millier on remarque la prédominance de certains artistes hollandais comme Jan Steen, Adriaen van Ostade, Isaac van Ostade, ainsi que des peintres de paysages tels Jan van Goyen et Salomon Van Ruysdael, des peintres de natures mortes tels Jan van Huysum, ainsi que les portraitistes Jan Antonisz. van Ravesteyn ou Johannes Cornelisz. Verspronck. Notons enfin la présence de trois œuvres remarquables que sont *Le jugement de Paris* de Boucher, *Le Christ portant la croix* de Hieronymous Bosch et *La jeune fille à la flûte* de Vermeer¹³⁴.

Grâce au talent et à la carrière de Jacques Goudstikker, de nombreux artistes furent introduits en Hollande et à l'étranger. De ce fait, il y a une histoire d'expositions liée à cette collection. Au Bruce Museum (**figure 18**) et au Jewish Museum (**figure 19**), Jacques Goudstikker est représenté au début de l'exposition à l'âge de 19 ans, par le portrait peint de Martin Monnickendam, symbolisant la figure éternelle d'un adolescent

¹³⁴ SUTTON, Peter. C, *An Appreciation of the Taste of Jacques Goudstikker*, Christie's, 19 avril 2007.

au visage jovial et à la pose appliquée, se tenant parmi les œuvre d'une carrière d'exception.

2.2.2 L'entrée en scène du chœur/cœur : les œuvres de la collection Goudstikker

Le visiteur prend connaissance de l'ampleur de la vente forcée de la galerie par Göring dès le début de sa visite puis tout au long de l'exposition alors que les cartels attribués à chaque tableau relie la carrière de Jacques Goudstikker à la spoliation. Bon nombre de cartels, par exemple, indiquaient les différentes œuvres choisies à destination du musée d'Hitler à Linz tout comme celles qui étaient les préférées de Goudstikker. L'attention du spectateur était, de ce fait, tout autant orienté vers le pillage que vers la mémoire du défunt collectionneur, à travers les œuvres.

Toutefois, il s'agissait également d'associer à cette muséographie le processus de restitution de cette collection. Des panneaux explicatifs, adaptés de l'essai de l'historien de l'art Clemens Toussaint, spécialisé dans les cas de restitution et choisit par la famille Goudstikker, mettaient en lumière le rapport entre les recherches actuelles de provenance et les méthodes de travail établies par Jacques Goudstikker en tant que collectionneur.

Il nous semble que pour l'héritière légitime Marei von Saher cette exposition devait concrétiser, outre la transmission publique de son témoignage, ses espoirs liés à une juste reconnaissance de la carrière du collectionneur : «Her hope is to have Jacques Goudstikker's reputation returned to it's proper place in history and to show others what perseverance can accomplish¹³⁵». Cependant, l'inclusion des erreurs d'attribution de Goudstikker ayant pu compliquer l'identification des œuvres lors des recherches de provenance, souligne d'autant plus la justesse de cette reconnaissance. Prenons par exemple, l'œuvre classée CAT.38 dans le catalogue¹³⁶, dont l'attribution fut erronée. Cette œuvre ne comportant ni titre ni peintre, se compose du portrait de deux petites filles. De par le style et la pose des deux fillettes de profil, Jacques Goudstikker fut incité à l'attribuer à Berthe Morisot et à répertorier l'œuvre dans le *Blackbook* sous le

¹³⁵ Propos rapportés par Clemens Toussaint dans SUTTON, Peter. *C et al. Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p.61.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 254.

nom de ce peintre. Cette œuvre, à l'exposition, se distingue également par son statut de bien restitué par une tierce personne. Un ancien employé de la galerie en 1946 le céda à Désirée Goudstikker alors que cette dernière effectuait son premier voyage de retour en Hollande. C'est grâce aux recherches sur la provenance que l'attribution de ce tableau a pu être remise en question. Actuellement, l'œuvre se trouve à Greenwich dans la demeure de Marei Von Saher qui tenait à le garder précieusement.

De ce fait, nous considérons un double sens au terme « persévérance », pouvant signifier les efforts jamais vains et intemporels liés à la restitution de la collection.

Dans un premier temps ces œuvres, ayant traversé le temps pour parvenir jusqu'à nous et considérées comme les témoins directs du pillage par Göring et Alois Miedl, font de nous des témoins secondaires privilégiés. Nous pouvons nous imaginer, face à elles, être à la place de Göring lui-même qui les contemplait et à la place du spolié Jacques Goudstikker. Il s'agit de cette façon de nous confronter inconsciemment à la notion de « Passé-Présent » et de « Victimes-Bourreaux ». Il existe une double souffrance à travers ce genre d'exposition, faisant ressurgir des comparaisons entre les victimes, juives ou non, de l'horreur nazie, en parallèle au pillage de leurs biens. De plus, pour Reesa Greenberg, s'exprimait à travers l'idéologie artistique nazie, et par les efforts constants du Troisième Reich, une propagande prétendant démontrer la soi-disante incapacité des Juifs à produire un art qui leur était propre¹³⁷.

Cette idéologie se jumelait avec les mesures de répression liées au pillage artistique et à l'aryanisation dans le but de procéder à un anéantissement de l'identité juive par la culture tandis que les camps de concentration procédaient à leur déshumanisation puis à leur assassinat. Ainsi, le pillage des œuvres d'art, en plus de contribuer à l'enrichissement de l'Allemagne nazie, est associé à l'extermination de tout un peuple et une culture.

¹³⁷ GREENBERG, Reesa, *From Wall to Web: Displaying Art Stolen from Jews by Hitler* dans *Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation*, Anthony Kiendl, ed., Banff Centre Press, 2004, p.96 : « The persistence of the there is no worthy Jewish art stereotype held by anti-Semites extends to the belief that Jews should not own art ».

Clemens Toussaint s'interroge sur l'analogie entre les persécutions historiques du peuple juif à travers l'Histoire et les événements de la Seconde Guerre mondiale¹³⁸. Ainsi, l'exemple du sac de Jérusalem en -70, par Titus, atteste de persécutions plus anciennes portées à l'encontre des Juifs. L'empereur romain, en emportant avec lui parmi son butin des objets sacrés de la religion juive dont la menora, le chandelier à sept branches, souhaitait témoigner de la supériorité romaine et du triomphe romain sur ce peuple¹³⁹. Les nazis, durant la Seconde Guerre mondiale, confisquèrent à la fois des objets de culte parmi les biens spoliés et affirmaient leur supériorité artistique en ridiculisant les artistes juifs et modernes lors de la création d'exposition d'œuvres d'art dégénérées dont fait partie *l'Entartete Kunst*.

L'auteur fait enfin remarquer que ce pillage par les Romains est encore visible sur un relief de l'arc honorifique de Titus à Rome, ainsi qu'une représentation la menora. Pour l'historien, ce parallèle se révèle ironique tant la saga Goudstikker semble avoir poursuivi cette série de pillages¹⁴⁰.

2.2.3 L'histoire de la restitution de la collection Goudstikker

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les œuvres de la collection Goudstikker furent confiées par les Alliés au gouvernement de Hollande, afin de procéder à leur restitution. Pourtant, elles furent intégrées à la Collection Nationale des Pays-Bas, bien que celle-ci n'était pas habilitée à assumer légalement cette charge. Comme dans le cas du Louvre, les œuvres devaient temporairement y séjourner en transit.

Or depuis 1946, Désirée Goudstikker, veuve de Jacques Goudstikker, s'est battue afin de les récupérer lors de son premier retour en Hollande où le climat est alors hostile à la restitution, malgré l'impact de la Déclaration de Londres favorisant la restitution des œuvres spoliées aux propriétaires légitimes signée trois ans auparavant en 1943¹⁴¹.

¹³⁸ SUTTON, Peter. *C et al. Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p.51.

¹³⁹ Nous n'ignorons pas combien Hitler identifiait le peuple allemand au peuple romain et s'identifiait lui-même au grand César.

¹⁴⁰ SUTTON, Peter.C, *op. cit.*, p.51. Pour l'auteur, cette série de pillages est également attestée dans les Prophéties de Daniel: [He shall scatter among them the prey, and spoil, and riches] (-Dan. 11 :24).

¹⁴¹ *Ibid*, p.46.

Un an précédant la fin de la guerre, le gouvernement en exil à Londres, avait également rédigé deux lois majeures, la loi E100 et la loi E93, régissant les ordonnances sur le rétablissement des échanges en matière de droit et sur les mesures d'occupation.

La véritable raison de l'occultation de cette demande réside dans la complication occasionnée par la signature d'un accord de résignation au gouvernement de Hollande en 1952 par Désirée Goudstikker, malgré l'indéniable objection à la vente de la galerie de cette dernière depuis les États-Unis durant l'Occupation.

Les premiers balbutiements de cette restitution vont commencer suite à la Conférence sur les biens juifs spoliés (*Conference on Holocaust Era Assets*) de Washington en 1998 et permet de faciliter les demandes des héritiers. Le gouvernement des Pays-Bas, souhaitant à son tour se concentrer sur l'indemnisation des spoliés, entama un processus d'inspection des œuvres des musées du pays, baptisées « Œuvres SNK » pour *Stichting Nederlands Kunstbezit*¹⁴². Le gouvernement mit ensuite en place la *Herkomst Gezocht*, nommée ensuite *Commission Eckart* du nom de son directeur. Cette commission, instituée le 1^{er} avril 1999 et chargée d'établir la provenance des œuvres figurant dans la collection SNK publia le résultat de ses recherches après quelques années d'enquêtes, celui-ci incitant le gouvernement à s'impliquer davantage en faveur de la restitution. Cette décision favorisa en 2006 la restitution de la collection Goudstikker.

À la fin des années 1990, suivant l'influence mondiale des publications dont fait partie l'ouvrage de Lynn Nicholas, *The Rape of Europa*, publié en 1994, le journaliste hollandais Pieter den Hollander, ayant étudié le cas de spoliation du collectionneur entre 1996 et 1998, publia *De zaak Goudstikker*¹⁴³. Il aura fallut attendre la mort de Désirée Goudstikker et celle d'Édouard Goudstikker en 1996, pour que Marei Von Saher, l'épouse de ce dernier, entreprenne des démarches pour la restitution, après avoir auparavant pris connaissance du travail du journaliste :

¹⁴² Suite à la création de la Fondation néerlandaise des biens artistiques le 11 juin 1945, 45000 œuvres furent baptisées « œuvre SNK ». L'équivalent français sont les œuvres MNR. Dans les années 1950, des expositions eurent lieu en Hollande afin de présenter des biens spoliés et organisées pour ceux ayant fait acte de toute possession spoliée ce qui représenta 24 000 peintures, 1000 dessins, 600 tapis ainsi que des meubles, poteries, sculptures..

¹⁴³ DER HOLLANDER, Peter, *Le cas Goudstikker*, Meulenhoff, 1998.

Following their deaths, Mrs. Von Saher learned about the Goudstikker works in the Dutch government's custody from a Dutch journalist, Pieter den Hollander, who had been researching the Goudstikker story and ultimately published a book chronicling its history¹⁴⁴.

En janvier 1998, Marei von Saher fit une demande au Secrétaire d'état aux affaires culturelles de Hollande et décida d'engager Clemens Toussaint, afin de l'aider dans ses démarches. Une première fois rejetée par le gouvernement, la requête sera acceptée suite à la création du *Restitution Committee* et du *Goudstikker's Provenance Project*. Ce projet de recherche sur la provenance des œuvres spoliées à Jacques Goudstikker se concentrait sur près de deux-cent œuvres de la collection. Grâce au travail effectué, les musées hollandais furent priés de restituer, après huit années de batailles juridiques, 202 œuvres sur les 267 œuvres réclamées de la collection en 2006¹⁴⁵.

La victoire de Marei von Saher, à l'issue d'une longue bataille juridique, prit fin soixante-six ans après la spoliation et huit années après l'établissement des articles issus de la conférence de Washington en 1998 et fut rendue publique afin d'encourager les héritiers à se battre pour la mémoire de leur famille. Selon ses propos: « We fought long and hard to see justice done... It wasn't about money; it was about right being honored. I only wish that my husband was still alive to celebrate this victory ¹⁴⁶ ». Elle précise également: «The Dutch's government's return of these pictures was an historic event for us and for all families whose possessions were stolen during the Holocaust era ¹⁴⁷».

De cette transmission publique fut créée une exposition itinérante, au Bruce Museum à Greenwich en 2008, au Jewish Museum à New York en 2009, puis par la suite dans diverses villes des États-Unis jusqu'en 2011. Marei Von Saher, alors résidente de Greenwich, a délibérément choisi de concevoir cette exposition itinérante composée d'une quarantaine d'œuvres sélectionnées en collaboration avec Peter Sutton, directeur du Bruce Museum.

¹⁴⁴ SUTTON, Peter. *C et al. Reclaimed. Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008, p.58.

¹⁴⁵ Rappelons ici que la collection complète de Jacques Goudstikker est estimée à 1113 œuvres d'art. Après restitution, une partie des œuvres fut mise en vente chez Christie's en 2007, pour la somme de 10 millions de dollars américains.

¹⁴⁶ SUTTON, Peter. *C et al. op. cit.*, p.45. (Déclarations datant du 11 février 2006).

¹⁴⁷ *Ibid.*

De plus, le choix d'organiser et d'inaugurer cette exposition à Greenwich atteste d'un besoin de reconnaissance en tant qu'héritière d'un collectionneur spolié et d'un acte citoyen.

2.3 Le dernier acte : présentation du dernier hommage, la restitution, à travers les recherches sur la provenance et le *Blackbook*

Le *Blackbook* est le carnet d'inventaire tapuscrit des œuvres appartenant au collectionneur et fut présenté au milieu de la quatrième salle dans une vitrine (**figures 19 et 20**). Alors qu'il est exposé à mi-parcours de la visite au Jewish Museum, il est disposé conjointement avec le portrait de Jacques Goudstikker au Bruce Museum (**figure 17**). Au Jewish Museum, il est celui que le public averti venait admirer en étant également représenté de façon interactive à la fin de l'exposition dans la salle dédiée à la restitution de la collection et des recherches sur la provenance.

Incarnant une certaine forme de sacralité à l'exposition en devenant l'un des seuls objets découvert sur le corps sans vie de Jacques Goudstikker, le carnet cohabite néanmoins avec son alter ego interactif disponible à la libre consultation¹⁴⁸. La représentation minutieusement détaillée de ce répertoire permet de retrouver chaque tableau en un seul «clic» en tournant les pages virtuelles du bout du doigt¹⁴⁹.

Le carnet tapuscrit, ne comportant aucune illustration, présente des colonnes avec le titre des œuvres, leur dimension, la date de vente, le prix payé pour chacune d'elle et des codes (R pour Rembrandt, Raphaël, D pour Donatello ou Van Dyck), répertorie les 1113 œuvres laissées à la galerie Harengracht d'Amsterdam.

L'exposition, par l'ajout d'un panneau explicatif reprenant l'essai de Clemens Toussaint : «How To Find One Thousand Paintings – The fate of Jacques Goudstikker's looted art collection¹⁵⁰» et le *Blackbook*, dévoile au public l'étendue des recherches de provenance. Nous découvrons à travers l'exposition l'importance d'une bonne enquête et comme l'affirme Clemens Toussaint au sujet de cette méthode: «Sherlock Holmes's

¹⁴⁸ Se situant à hauteur du visage d'un adulte il n'était alors pas adapté pour un public enfant.

¹⁴⁹ Disponible sur le site du Jewish Museum et peut être consulté en ligne à tout moment.

<http://www.goudstikkerblackbook.info/> : consulté en mars 2009.

¹⁵⁰ SUTTON, Peter. *C et al. op. cit.*, p.62-68.

Strategy: When you have eliminated the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth¹⁵¹».

Par exemple, c'est par l'utilisation de rayons x que certains indices concernant un tableau sont révélés au grand jour, comme avec le cas de *L'adoration des bergers* de Joachim Beuckelaer (1564). Un autre cas présenté sur le panneau explicatif démontre combien les principales informations sont visibles au dos du tableau, prenant pour exemple une étiquette de la galerie de Jacques Goudstikker appliquée derrière *Nature morte avec fleurs* de Rachel Ruysch (1690), maître féminin de la peinture hollandaise. L'œuvre, découverte dans un musée de Dresde, fut rendue sans autre forme de procès.

Un second outil de recherche inestimable, composé de données photographiques, fut indispensable au projet de recherche sur la provenance. En effet, selon Clemens Toussaint, Goudstikker fut régulièrement en lien avec le *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (RKD) qui est un bureau d'archives renfermant de nombreuses et précieuses ressources. L'auteur ne manque pas de préciser : « With its more than six million photographs, reproductions, and transparencies, the picture archive at the RKD is the largest collection of visual art historical material in the world ¹⁵²». Selon lui, l'étroite collaboration entretenue avec ce bureau d'archives documentaires fondé par Cornelis Hofstede de Groot, grâce à la donation de Frits Lugt, tous deux historiens de l'art, permis à Goudstikker de faire don d'un grand nombre de photographies de tableaux en offrant les négatifs en verre nécessaires pour leur impression.

Ces archives ont permis à l'équipe de recherche de retracer un nombre important de tableaux, dont une toile de Dirck Hals exposée au Kunstmuseum de Düsseldorf et restituée à Marei von Saher en 2006. De plus ces photographies, associées aux nombreuses œuvres spoliées par Göring actuellement introuvables, présentent l'avantage de retracer des œuvres sur tous les continents. Citons l'auteur une dernière fois à ce sujet : « [...] the Goudstikker research team has been able to locate many of the looted

¹⁵¹ *Ibid.*, p.66.

¹⁵² *Ibid.*, note 4 p.68.

works, not only in Central Europe and North America, but also in places as far away as South Africa, the Caribbean, Israel, and Russia ¹⁵³».

Pour conclure, le jour de ma visite de l'exposition, au Jewish Museum le dimanche 15 mars 2009, je constatais que le public était majoritairement juif, de par le port de la kippa concernant de nombreux visiteurs.

La fondation du Jewish Museum dans une ancienne résidence juive, favorisant une diffusion de la culture juive moderne, était particulièrement notable. Tout d'abord, une pancarte nous informait que l'écran tactile du *Blackbook* ne fonctionnait le samedi, jour du Shabbat. Puis, nous pouvions remarquer la marque d'une ancienne occupation juive, à savoir la présence de « mezuzot », le pluriel de « mezuzah » (**figures 21 et 22**). Une mezuzah est un rouleau de parchemin comportant des prières inséré dans un étui et fixé au linteau des portes d'un lieu d'habitation permanente, des synagogues et l'entrée de chaque pièce de cette habitation¹⁵⁴. Au Jewish Museum, on constatait la présence de mezuzot d'une salle à l'autre devenant de ce fait une succession de pièces sacrées.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ La tradition juive veut que l'on touche la mezuzah à l'entrée du lieu d'habitation tout en portant, dans un second temps, un baiser à sa main. Une mezuzah apposée à l'entrée d'une habitation participe à la sacralité du lieu.

CHAPITRE 3 : La réception des expositions actuelles (2005-2009), vers une nouvelle phase de la mise en exposition d'œuvres spoliées?

World War II never ended. It is still very much with us.
Dan Diner

Les expositions d'œuvres spoliées, comme nous allons le constater plus loin dans ce mémoire, sont au cœur de notre actualité. Elles permettent, entre autre, de témoigner de la spoliation et de la restitution et de mettre en lumière les efforts gouvernementaux et nationaux dans la restitution des œuvres tout en illustrant une période noire de l'Histoire de l'Europe qui fit plus de six millions de victimes.

Le pillage artistique prenant place durant la Seconde Guerre mondiale fait suite au processus d'aryanisation instauré plus tôt et fait partie intégrante du processus d'extermination. Comme le souligne très justement Fabrice D'Almeida, dont les propos sont rapportés par André Gob, la spoliation apparaît comme une étape à suivre, un tremplin vers la poursuite du génocide juif: « processus qui s'articule en trois phases que Fabrice D'Almeida résume par « *éviction-spoliation-extermination* ¹⁵⁵ ».

Nous aborderons plus en détail les différentes expositions, celles-ci s'élevant au nombre de six, présentant des œuvres spoliées et prenant place en Europe entre 2005 et 2009. Elle semblent marquer une nouvelle étape de la mise en exposition de ces œuvres, une réminiscence du trauma lié à la Seconde Guerre mondiale, que Dan Diner, nous le verrons, qualifie de *mémoire retrouvée* en Europe, que nous associons à une prise de conscience liée à l'importance d'une poursuite active des recherches de propriétaires.

À ce propos, Jonathan Petropoulos, auteur et professeur d'Histoire européenne au Claremont McKenna College de Caroline du Sud, s'interroge sur la quantité d'œuvres spoliées qui restent sans propriétaires. Pour cela, il établit un décompte en se basant sur les 650 000 œuvres qui furent spoliées par l'Allemagne entre 1933 et 1945. Il soustrait

¹⁵⁵ GOB, André, *Des musées au –dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p.134.

L'auteur ici aborde la naissance de l'aryanisation des biens juifs qui « trouve son origine dans un décret du 12 novembre 1938, décidé lors de la réunion présidée par Hermann Göring, qui fait suite à la Nuit de Cristal ». C'est ce processus qui « s'inscrit dans un processus d'agressivité croissante envers la population allemande d'origine juive » qui sera à l'initiative des nombreuses répressions afin d'isoler, de disperser et d'assassiner la population juive d'Europe.

dans un premier temps les 250 000 œuvres qui furent directement restituées par les Américains via le *Central Collecting Point* de Munich. Sur les 300 000 restantes, il faut soustraire 200 000 œuvres qui sont encore stockées par les Russes. L'auteur tient ensuite compte des œuvres MNR conservées par la France qui sont au nombre de 2058 dont 1000 peintures. Enfin, l'auteur souligne l'importance de tenir compte des 1532 œuvres qui sont toujours détenues en Allemagne et sur ce nombre, 1076 sont toujours accrochées dans les musées, dans les bureaux du gouvernement ou les ambassades qui proviennent des collections d'Hitler, de Göring et même de Bormann, le secrétaire particulier d'Hitler¹⁵⁶.

Norman Palmer, dans ce même ouvrage, rapporte les propos du directeur du MOMA qui affirme que la plupart des musées exposent régulièrement des œuvres spoliées et une étude concentrée sur 225 catalogues a révélé la présence de 1700 œuvres spoliées. Au regard de ces données, nous soulignons la présence encore trop importante d'œuvres spoliées au musée et cette préoccupation soulève de nombreuses interrogations qui sont au cœur des colloques accompagnant les expositions.

Puisque notre mémoire porte sur la mise en exposition de ces œuvres en particulier, il est de notre devoir ici de nous interroger sur le type d'œuvre particulier mis en exposition. Tout d'abord, de quelles œuvres parlons-nous? S'agit-il d'œuvres restituées ou en attente de restitution? Ainsi, alors que nous tenterons de définir les caractéristiques muséales actuelles des expositions, au XXI^e siècle, nous porterons un regard aux périodes établies par nos deux auteures de référence, Claire Andrieu et Reesa Greenberg afin de poursuivre une réflexion chronologique. Ces deux auteures majeures ont procédé à une périodisation de la spoliation, la restitution et l'exposition selon des bases différentes prenant fin en 2003 pour la première et 2004 pour la seconde. Pour notre part, notre champ d'étude couvrira la mise en expositions d'œuvres spoliées de 2005 à 2009.

¹⁵⁶ Jonathan Petropoulos dans PALMER, Norman, *Museums and the Holocaust*, Londres, Institute of Art and Law, 2000, p.12, note 68.

3.1 La mémoire retrouvée et la reconstruction d'une identité européenne autour de la restitution

Certains auteurs font état d'un nouveau regard que nous portons aux biens spoliés. Nous pensons particulièrement à Constantin Goschler, Philipp Ther et Claire Andrieu¹⁵⁷ ainsi que Dan Diner qui aborde cette question dans son chapitre *Memory and Restitution : World War II as a Foundational Event in a Uniting Europe* issu de l'ouvrage collectif *Memory and Restitution*¹⁵⁸. Ces auteurs nous permettent de mieux comprendre le lien parfois étroit entre les différentes étapes chronologiques de la restitution et la reconstruction de l'identité européenne à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dan Diner, historien et professeur à l'Université Hébraïque de Jérusalem et directeur de l'Institut Simon Dubnow pour l'Histoire et la Culture Juive à l'Université de Leipzig, affirme qu'une *interconnexion organique* se crée entre les droits concernant la propriété privée des biens et l'évocation des souvenirs du passé liés à la Seconde Guerre mondiale. Cette interaction qui trouve son origine au sein de la restitution est la source de ce qu'il affirme être *la mémoire retrouvée*¹⁵⁹.

Cette notion de *mémoire retrouvée*, manifeste à la fin des années 1990 et en constante évolution après 2000, sonne le glas d'une période d'amnésie que l'on pourrait qualifier « d'après Guerre Froide ». L'idée d'une *mémoire retrouvée* pour l'auteur souligne le besoin premier de se souvenir et de se replonger dans un nouveau récit de l'Holocauste. On perçoit une volonté de transmettre un récit à une jeune génération qui prend conscience de la diminution de rescapés des camps et qui constate qu'encore aujourd'hui bon nombre d'œuvres spoliées sont accrochées sur les murs des musées occidentaux, comme nous avons pu le constater précédemment. Ajoutons également qu'à travers la spoliation des archives, qualifiée de « mémoricide » par Sophie Coeuré,

¹⁵⁷ GOSCHLER C., THER P. et ANDRIEU C., *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Éditions Autrement, collection Mémoires-Histoires numéro 135, 2007.

¹⁵⁸ DINER, Dan et WUNBERG, Gotthart, *Restitution and Memory: Material Restoration in Europe*, Berghahn Books, New York, 2007, p.14.

¹⁵⁹ GOSCHLER C., THER P. et ANDRIEU C., *op. cit.*, p.28. Le terme *mémoire retrouvée* est directement emprunté de la traduction de Goschler et Ther. Pour le terme original et sa définition par l'auteur il faut se reporter au chapitre de l'ouvrage, DINER, Dan et WUNBERG, Gotthart, *Restitution and Memory: Material Restoration in Europe*, Berghahn Books, New York, 2007, p.14. Je le cite: « restitution of property as a result of recovered memory ».

montre que l'œuvre se définit, durant une première phase, en tant que butin de guerre pour n'atteindre que bien plus tard le statut de bien spolié, puis celui d'artefact historique et artistique. Selon Goschler, cette évolution de l'objet s'inscrit dans un contexte politique et social qui ne cesse de reconsidérer le statut de l'objet:

À l'inverse, l'actuel regain d'intérêt pour la question des restitutions est sans doute lié aux succès d'un ordre économique mondial libéral après 1990, qui a fait de la propriété privée une de ses icônes. Pour étudier l'attitude face aux biens juifs volés après 1945, il est donc indispensable de tenir compte de l'évolution historique des valeurs¹⁶².

Cette évolution historique des valeurs, pour reprendre le terme de Goschler, est à mettre en parallèle non seulement avec l'évolution et la considération des principes de restitution mais également avec la mise en place des expositions d'œuvres spoliées. Selon Goschler, la fin des années 1990 fait place à un nouvel ordre mondial libéral, qui « fait de la propriété l'une de ses icônes ¹⁶³» et ce constat est également repris par Dan Diner qui ajoute que l'objet spolié est avant tout une propriété qui sera ensuite au cœur d'une prise de conscience identitaire. Celle-ci va de pair avec une prise de conscience du génocide juif, comme le démontre Claire Andrieu à travers son analyse de la politique publique française de restitution et rappelons qu'elle fait le constat du génocide comme d'un élément central de la compréhension de la spoliation. En regard de ces éléments, il s'agit de considérer notre rapport au matériel et à l'immatériel ainsi que la notion d'identité à travers l'objet. Ainsi, il sera important de se soucier de cette représentation alors que l'œuvre franchit les portes du musée et participe à une mise en exposition qui témoigne d'une mémoire collective ou individuelle.

Goschler, Ther, Andrieu et Diner, font communément référence à la construction d'une Europe divisée à la fin de la Seconde Guerre mondiale et d'une volonté de créer une société civile, un État-Nation, qui prendra en charge collectivement les « réparations » liées à l'Occupation allemande. Selon Dan Diner, cette mémoire collective est non seulement à l'origine de la création d'une mémoire européenne face à la restitution mais également d'une considération du génocide lui-même : « When

¹⁶²*Ibid.*, p24.

¹⁶³*Ibid.*

memory is invoked, it contains the experiences of the different powers, nations, and ethnicities involved in the previous struggle¹⁶⁴». Il ajoute plus loin que la considération de l'Holocauste aurait eu une influence majeure sur l'édification des valeurs humanistes de l'Europe : « The Holocaust assumes an increasing importance as foundational event for European collective memory ; and as the historical foundation of a canon of human rights and powerful convictions against genocide. That perception cannot be taken for granted¹⁶⁵». Goschler et Ther, quant à eux, citent Elazar Barkan qui se réfère à une perception de la restitution comme un concept culturel et propose cette définition : « *une histoire négociée*, différents groupes liés par *un crime historique* surmontant le conflit par la quête d'un récit commun et modifiant dans le même temps un peu de leur identité¹⁶⁶».

Parallèlement, Goschler et Ther vont développer leur champ de réflexion en contradiction avec la pensée d'Elazar Barkan et affirment que « l'histoire des restitutions ne peut plus être intégrée simplement dans une histoire européenne de la manière dont les sociétés d'après guerre ont abordé le passé nazi¹⁶⁷». Notre opinion à ce sujet rejoint celle de Goschler et Ther alors que nous constaterons plus loin dans ce chapitre que les expositions récentes d'œuvres spoliées, qui se proposent régulièrement d'illustrer les mesures de restitution, semblent montrer une forte tendance nationaliste.

Les colloques issus de ces expositions reflètent quant à eux les différents conflits mondiaux face à la restitution alors que la création des premières mesures à ce sujet dépendent des lois nationales. C'est à cause de cela que le *Holocaust Memorial Museum* de Washington prit l'initiative d'organiser en 1998 une conférence mondiale intitulée *Conference of Holocaust Era Assets* regroupant quarante-quatre gouvernements. Cette conférence se devait d'établir des principes en vue d'encourager et de faciliter mondialement la restitution des biens spoliés à l'aide de la bonne collaboration des musées du monde entier. Il s'agissait également de favoriser un renouvellement des

¹⁶⁴ DINER, Dan et WUNBERG, Gotthart, *Restitution and Memory: Material Restoration in Europe*, Berghahn Books, New York, 2007, p.13.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.19.

¹⁶⁶ GOSCHLER C., THER P. et ANDRIEU C., *Spoliations et Restitutions des biens juifs*, Europe XXe siècle, Paris, Éditions Autrement, collection Mémoires-Histoires numéro 135, 2007, p.28.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.29.

recherches d'œuvres spoliées et d'offrir un soutien aux héritiers désireux de recouvrer les biens appartenant à leur famille. De ce fait, il existe indubitablement un *avant* et *après* conférence de Washington.

Dans un tel contexte, nous pouvons appréhender la vague d'expositions récentes qui s'accomplit à travers cette notion de *mémoire retrouvée* définie par Dan Diner. Cette vague semble alors prendre place suivant un renforcement humaniste issu des valeurs de l'après Guerre Froide, d'une reconsidération du génocide comme élément central, de la prise de conscience de la société afin de transmettre un récit historique à une nouvelle génération et enfin de la volonté d'intégrer activement les musées mondiaux au sein d'une nouvelle politique de restitution axée sur les recherches de provenance grâce à la conférence de Washington.

3.2 Des œuvres dans la tourmente : la polémique autour de la restitution

C'est la représentation picturale d'une scène populaire d'une rue de Berlin haute en couleur : deux prostituées aux visages allongés, aux lèvres rouges et arborant des chapeaux aux plumes chatoyantes tandis qu'un arrière plan témoigne du fourmillement urbain de la ville. *Scène de rue à Berlin (figure 24)* est une œuvre datant de 1913, peinte par l'expressionniste allemand Ernst Ludwig Kirchner, spoliée durant la Seconde Guerre mondiale, restituée aux héritiers en 2006, puis revendue à la célèbre maison de vente Christie's cette même année. C'est la Neue Gallery de New York qui racheta l'œuvre en 2007 pour une valeur de 38 millions de dollars. Grâce à des recherches efficaces sur sa provenance, l'auteur et juriste Gunnar Schnabel expose dans son ouvrage le parcours de l'œuvre, de sa création à l'atelier de Kirchner en passant par sa restitution et sa vente jusqu'à sa plus récente exposition¹⁶⁸.

Alfred Hess, un collectionneur juif, se revendiqua comme étant le premier propriétaire de l'œuvre à sa sortie de l'atelier, une vingtaine d'années avant que celui-ci ne meurt prématurément la veille de Noël 1931 à l'âge de 52 ans. Les nazis pillèrent son appartement un an après sa mort alors que Tekla Hess, l'épouse de ce dernier et leur fils

¹⁶⁸GUNNAR, Schnabel, *The Story of Street Scene, Restitution Of Nazi Looted Art, Case and Controversy*, proprietas-verlag, Berlin, 2008.

Hans Hess pensent fuir l'Allemagne. Les œuvres de la collection déménagèrent en lieu sûr, au Kunsthaus Zürich, le musée d'art de la ville de Zurich, afin d'éviter la spoliation des œuvres ou la taxe imposée aux Juifs pour possession d'œuvres qui conduit souvent à une peine d'emprisonnement. La famille fera des paiements réguliers au musée qui assurera une protection des œuvres et acceptera même d'en conserver quelques unes gratuitement en attendant le retour de l'épouse Hess. Les aléas de la guerre feront que la collection sera éparpillée et leur résidence sera saisie par les soldats russes et donnée aux bureaux de l'administration de la ville.

À la fin de la guerre, Tekla Hess et son fils se retrouvent face à *Scène de rue à Berlin*, en 1953, durant leur visite de l'exposition *Les chefs-d'œuvre de l'art allemand du XXe siècle* au Musée d'art de Lucerne, en Suisse. Surpris et perdus suite à leur rencontre avec l'œuvre, ils ne savent pas comment ni à qui demander la restitution de leur bien. *Scène de rue à Berlin* aura connu des changements de propriétaires et aura été rebaptisée un bon nombre de fois jusqu'à son acquisition en 1980 par le Brücke Museum. Ce n'est que vingt-quatre ans plus tard, le 4 octobre 2004 que ce musée reçoit une lettre d'une compagnie d'avocats de Berlin de la part des héritiers Hess demandant la restitution du tableau. L'œuvre fut alors confiée à Christie's et il aura fallu près de soixante-dix ans pour que la petite fille d'Alfred puisse tenir et regarder l'œuvre, seule, dans les bureaux de la maison de vente.

Ces événements marquants témoignent de cette notion d'injustice subie par les héritiers face à la restitution de biens spoliés. Soulignons que l'injustice dans ce cas de spoliation est multiple, non seulement par la mort prématurée du collectionneur, qui laissa bien malgré lui la lourde charge à sa famille de gérer la collection alors que l'Allemagne connaît des mesures de spoliation sévère, mais également par le geste du peintre Ernst Kirchner qui met fin à ses jours le 15 juin 1938 après avoir été très affecté de voir une partie de ses œuvres exposées à *l'Entartete Kunst*. Lui-même annonçait en mai 1933 les dérives de l'Allemagne nazie à ce sujet :

I am rather tired and sad about the conditions over there. War is in the air. In the museums, the cultural heritage of the last twenty years that took such great effort to establish is now being destroyed¹⁶⁹.

Au vu de ces propos, il faut reconnaître que la restitution des œuvres est avant tout sociale et historique. Elle permet une reconnaissance de la souffrance causée envers le peuple juif mais également un travail de mémoire face à une page noire de l'Histoire mondiale. L'histoire de la restitution de *Scène de rue à Berlin* témoigne également d'un travail de mémoire multiple. Il est une évidence que cette restitution est juste et équitable pour la famille Hess qui recouvre son bien, mais elle semble juste également pour la mémoire de l'artiste Ernst Ludwig Kirchner. Aussi, elle l'est pour le patrimoine artistique universel et façonne une histoire de l'art : « [...] le national-socialisme s'attaque à l'art moderne et aux musées d'art. Les conservateurs sont limogés, les tableaux jugés décadents sont ôtés des cimaises, les artistes dégénérés sont moralement condamnés et socialement exclus¹⁷⁰ ». Le Brücke Museum aura exposé l'œuvre plusieurs fois en vingt quatre ans depuis son acquisition en 1980 sans se soucier de sa provenance, participant ainsi à cette période d'amnésie qui perdurait.

La restitution de l'œuvre, quant à elle, a connu une véritable polémique dans les journaux allemands ces dernières années alors que celle-ci emménagea à la Neue Gallery de New York. L'auteur Gunnar Schnabel prend le parti de saluer la vente de l'œuvre à la Neue Gallery, dans la mesure où sa mise en exposition permanente fait d'elle une véritable ambassadrice de l'art allemand à l'étranger. Elle est également représentative d'une période culturelle et artistique qui prenait place avant le Troisième Reich : « *Street Scene* has since been admired by thousands of visitors [...] only a fraction of this number would have seen *Street Scene* in Berlin¹⁷¹ ».

Comme pour bon nombre de cas de restitution qui sont révélés au devant de la scène publique, on observe un développement d'accusations portées à l'encontre des héritiers accusés de vider les musées de leurs œuvres. On voit se créer un double discours où certains protagonistes s'expriment dans l'intention de valoriser un statut de

¹⁶⁹ GUNNAR, Schnabel, *Ibid.*, p.37.

¹⁷⁰ GOB, André, *Des musées au dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p.328.

¹⁷¹ GUNNAR, Schnabel, *op. cit.*, p.98.

limitation des restitutions dans le temps tandis que d'autres font l'apologie des progrès autour des recherches sur les provenances.

Suivant ces réflexions, nous allons prendre en exemple un débat qui fut tenu sur le site internet de *Looted Art : The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1943*¹⁷², qui est un site de bases de données et d'information sur les biens spoliés durant la seconde guerre mondiale. Les propos du débat qui eut lieu se rapportent originellement à la question suivante : *Should Nazi-looted art be returned ?*¹⁷³. On peut constater que trois personnes répondirent négativement d'une seule même voix à cette question: Norman Rosenthal dans *The Art Newspaper* en décembre 2008, Adam Zamoyski dans *l'Independent* du 9 janvier 2009 et enfin Jonathan Jones dans *The Guardian* ce même jour¹⁷⁴. Notre but n'est pas de tenter de répondre à cette question ni même d'examiner la pertinence des réponses apportées par les journalistes, mais de relever certains points importants issus de ce débat.

Dans un premier temps les auteurs argumenteront face à l'impossibilité de concevoir la restitution des œuvres spoliées, celle-ci allant à contre-sens de la mission de diffusion et de conservation détenue par le musée d'art. Le musée, en restituant se destituerait de son patrimoine universel et transmissible aux générations futures :

The concept of the *universal museum* is also, in certain circumstances, a politically useful euphemism. Nonetheless, it has to be good that important works of art should be available to all through public ownership. Restitution claims from museums go against this idea and result in the general culture being impoverished¹⁷⁵.

Jonathan Jones, quant à lui, va jusqu'à douter de l'intérêt des articles de la Déclaration de Washington de 1998 qui insistent sur le devoir des musées du monde entier d'effectuer des recherches assidues sur la provenance des œuvres de leurs collections : « Sir Norman said the Washington Declaration of 1998 which committed

¹⁷² www.lootedart.com: consulté en mars 2009. Ce site est également un outil de recherche et de diffusion très utile.

¹⁷³ <http://www.lootedart.com/NFVA1Y581441>: consulté en février 2009.

¹⁷⁴ Norman Rosenthal, dont une partie de sa famille périt dans les camps de concentration, fut le secrétaire de l'Académie Royale des Arts de 1977 à 2008. Adam Zamoyski est un Historien vivant à Londres, qui a retrouvé une petite partie de la collection sur la centaine d'œuvre d'art spoliées à sa famille en Pologne par les Nazis. Jonathan Jones, quant à lui est un critique d'art pour *The Guardian*.

¹⁷⁵ <http://www.lootedart.com/NFVA1Y581441>: consulté en février 2009.

44 countries to search for plundered Nazi art and return it to its owners needed to be revisited¹⁷⁶». L'argument majeur pour les trois auteurs est que la restitution n'a pas lieu d'être, elle ne peut être une compensation suffisante face aux événements de l'histoire et ne peut l'être qu'au détriment des musées et des individus, des collectionneurs et des galeristes. De plus, pour Norman Rosenthal, ces restitutions vont à l'encontre du travail de mémoire: « Memory is being vandalized in the name of memory [...] the world should let go of the past and live in the present¹⁷⁷ ». Il faut également comprendre, selon lui, que les questions de restitution font perdurer une vision accusatrice et culpabilisatrice de l'Allemagne:

There are those who will disagree. They will say that Germany can't be punished enough for what took place between 1933 and 1945 [...] After all, neither Rembrandt nor Klimt were responsible for those political crime¹⁷⁸.

Dès les premières mesures de restitution prises par les différents pays, il ne s'agissait pas de rendre le peuple allemand responsable de la présence nazie en Europe ni de vider les musées. L'objectif des mesures de restitutions, fortement encouragées par les commissions américaines, était de motiver les pays d'Europe à prendre certaines responsabilités en favorisant les recherches, ce qui représente à la fois un droit et un devoir : « la restitution est en outre étroitement liée aux identités nationales et

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Norman Rosenthal fait référence ici aux restitutions controversées en 2006 du *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer I* et *Portrait d'Adèle Bloch Bauer II*, 1911 de Gustav Klimt (1862-1918). En 2004, Maria Altmann, la nièce d'Adèle Bloch Bauer âgée de 90 ans, poursuit l'Autriche depuis les États-Unis afin de récupérer le tableau exposé au Belvédère de Vienne depuis la fin de la guerre. Après sept ans de bataille juridique, la Cour Suprême américaine accorde la restitution à Maria Altmann. Ainsi, ce tableau ainsi que cinq autres dont *Pommier I (Apflebaum)* 1911, *La forêt de hêtres, Birkenwald/Buchenwald*, 1903, *Häuser in Unterach am Attersee*, 1916, qui furent tous spoliés par les nazis en 1938, seront restitués à l'héritière. Le *Portrait d'Adèle Bloch Bauer I* sera vendu chez Christie's à la Neue Gallery pour la somme record de 135 millions de dollars le 18 juin 2006.

Il s'agit d'un record car il s'agit du prix le plus élevé jamais atteint par une peinture, le précédant record était détenu par *Le garçon à la pipe* de Picasso vendu à 104,1 millions de dollars par Sotheby's en 2004. Le *Portrait d'Adèle Bloch Bauer I* est actuellement exposé à la Neue Gallery parmi des œuvres allemandes et autrichiennes de la période 1890-1940. La directrice de la Neue Gallery parle d'ailleurs de ce portrait comme étant l'équivalent de la Mona Lisa pour le Louvre.

historiques de ces pays : la question des biens juifs concerne le rôle des sociétés durant la Seconde Guerre mondiale ¹⁷⁹».

Les expositions d'œuvres spoliées ont tenu très tôt à confronter le grand public aux conséquences du pillage artistique, la première exposition ayant eu lieu en 1946 à Paris. Ces expositions sont en partenariat avec de nombreux colloques et des publications, notamment celles de l'*American Association of Museums* (AAM). Depuis plusieurs décennies, elles semblent servir d'intermédiaires entre les progrès des recherches de provenance, les chercheurs et le grand public et faire preuve d'un travail conséquent défiant le temps chaque jour, en raison de l'altération constante des documents d'archives et des témoignages.

Comme il est énoncé dans l'ouvrage de Goschler, Ther et Andrieu : « Il nous était tout aussi impossible de réparer les insuffisances actuellement réparables des restitutions opérées il y a plus d'un demi siècle qu'il le sera en 2150 de corriger les lacunes de nos efforts actuels en la matière ¹⁸⁰». Cependant, alors que rien ne devrait permettre une limitation dans le temps du principe même de restitution, il serait plus approprié et pertinent de penser à une limitation des moyens entrepris afin de permettre une autre forme de diffusion. Ainsi, est-il possible de concevoir une fin de la mise en expositions des œuvres ? Et de ce fait, en quoi leur présence physique et matérielle participe à cette diffusion ?

Nous pouvons d'ailleurs lire à ce sujet une interrogation issue d'un regain d'intérêt sur l'efficacité de la mise en expositions des œuvres spoliées lors de la récente conférence de Prague, l'*Holocaust Era Assets Conference*, qui eu lieu du 26 au 30 juin 2010 : « Is it sufficient just to organise exhibitions and publish catalogues in a more systematic way ? What new initiatives can be taken? ¹⁸¹». Cependant, cette conférence

¹⁷⁹ GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Éditions Autrement- collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p.21.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.374.

¹⁸¹ www.holocausteraassets.eu : consulté le 10 janvier 2010. Déclaration qui se trouve dans la catégorie II.1. c) *Public awareness* du résumé officiel de la conférence qui reprend les points importants énumérés lors de celle-ci par pays concernant la Belgique, la France, le Luxembourg et les Pays-Bas. L'auteur de cette synthèse, Jean-Pierre Bady, est conseiller maître à la Cour des Comptes au Ministère de la Culture et de la Communication en France. Il fait également état de la limitation dans le temps du statut des restitutions, celle-ci étant encore inégale selon les différents pays d'Europe alors qu'il n'existe aucune limitation pour les États-Unis et la France.

aura permis de réunir quarante-six États afin de définir les principes d'une nouvelle déclaration à Terezin le 30 juin, réaffirmant ceux de la Déclaration de Washington de 1998¹⁸².

Les conclusions des experts énoncent un huitième principe qui met l'accent sur la présence indispensable et souhaitée de la mise en exposition des recherches sur la provenance lors de toute exposition d'œuvres spoliées. Outre cet intérêt pour la recherche, nous pouvons ajouter que le génocide juif est toujours au centre des préoccupations alors que la déclaration de Terezin permet un renforcement des aides matérielles et morales aux survivants¹⁸³.

De plus, le lieu choisit par les quarante-six états fut Terezin, en République Tchèque, qui est un lieu significatif. Terezin, baptisée ainsi d'après Marie-Thérèse d'Autriche, est une ville fortifiée depuis le XVIIIe siècle qui est empreinte d'histoire et de douleur¹⁸⁴. Durant la Seconde Guerre mondiale, la forteresse militaire de Terezin a retenu prisonnier Gavilo Princip, l'assassin de l'archiduc François-Ferdinand, tandis que la Gestapo, durant la Seconde Guerre mondiale, en fera un camp de concentration comprenant 144 000 Juifs (**figure 25**). Alors que 6000 y périrent, dont le poète français Robert Desnos, 88 000 autres seront déportés à Auschwitz et on ne comptera que 19 000 survivants à la fin de la guerre. Ainsi, Washington énonçait, il y a dix ans, des principes qui rendaient vivantes les préoccupations face au travail de recherche encore important et qui résonnaient mondialement après une longue période d'amnésie institutionnelle.

La conférence de Prague quant à elle, à travers les pays qu'elle représente, semble se souvenir des fantômes encore présents et permet, par les nouveaux principes établis, de nous souvenir des vivants, qu'ils s'agissent d'œuvres toujours en attente de propriétaires ou des survivants qui ont toujours besoin d'être soutenus et entendus.

¹⁸² http://www.holocausteraassets.eu/files/200000201-62a0caabb3/Expert_Conclusions.pdf : consulté en avril 2010. « Looted Art », principe VIII : « Institutions should be encouraged to provide provenance information in all exhibitions or other public presentations that include looted cultural property ».

¹⁸³ http://www.holocausteraassets.eu/files/200000215-35d8ef1a36/TEREZIN_DECLARATION_FINAL.pdf : consulté en avril 2010.

¹⁸⁴ BOR, Josef, *Le requiem de Terezin*, Paris, Éditions du Sonneur, 2005. Terezin se divisait en deux parties, de l'une la forteresse, de l'autre le ghetto qui se transforma en « mouvoir ».

Ainsi, après avoir considéré l'importance d'un cas hollando-américain à travers l'analyse de la mise en exposition des œuvres spoliées de la collection de Jacques Goudstikker, nous allons nous attarder sur les mises en expositions issues de la vague d'expositions actuelles. Ce regard nous permettra de mieux comprendre les thèmes issus de ces expositions, la place accordée aux recherches sur la provenance et le rôle des œuvres spoliées dans la compréhension de la spoliation et de la restitution.

3.3 Les expositions d'œuvres spoliées en Europe (2005-2009)

Les expositions qui furent choisies pour aborder cette réflexion sont au nombre de six. À travers elles nous nous interrogerons sur la nécessité d'exposer de telles œuvres actuellement dans un premier temps et nous nous concentrerons sur l'objectif de cette mise en exposition dans un second temps. Nous serons ainsi en mesure d'observer les ressemblances et les différences entre elles et de mieux en comprendre les attentes. S'agit-il de confronter le public aux événements du passé une nouvelle fois ? D'exposer les résultats des recherches ? D'exposer le trauma ? Y-a-t il une peur de l'oubli de ce pillage artistique ?

Tout d'abord, les titres des expositions sont des indicateurs majeurs, reprenant le plus souvent le vocabulaire du pillage. L'intitulé de l'exposition de la 1^{ère} phase, en 1946, souligne bien le fait que nous étions dans une période d'après guerre où prédominaient les balbutiements de la restitution. L'exposition *Les Chefs-d'œuvre des collections françaises retrouvées en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés* de 1946 souligne combien les œuvres retrouvées sont encore reconnues comme des œuvres appartenant à la nation et où la considération du génocide est inexistante. L'exposition au Centre Pompidou, représentante de la 2^{ème} phase d'exposition, fait suite à la polémique accusant les musées français de perpétrer le génocide juif tout en continuant d'exposer des œuvres spoliées. Cette exposition affiche pourtant un titre particulièrement neutre, *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne*, semblant ainsi déjà répondre à la polémique en affirmant que celles-ci furent

« récupérées » puis « confiées » au musée.

Maintenant, si nous nous arrêtons sur les titres des expositions de la 3^{ème} phase d'exposition, nous constatons combien celles-ci « accrochent » le public en choisissant de poser une question ou une exclamation. Sur les six expositions qui définissent cette nouvelle phase, deux font le choix de poser une question concernant la propriété et la provenance des œuvres.

Dans un premier temps, la Hollande se concentre autour des spoliateurs avec l'exposition *Geroofd, maar van wie?* (*Looted, but from whom?* pour la traduction anglaise) à Amsterdam en 2006, tandis que dans un second temps la France porte un nouvel intérêt à ses œuvres MNR (Musée Nationaux Récupération) lors d'une double exposition dont le titre est formé d'une question faisant le choix de l'imparfait avec *À qui appartenaient ces tableaux?* (Israël et France, 2008). L'exposition au Luxembourg, en 2005, est seule à faire le choix de l'exclamation avec *Looted!* dont le titre français est *Le Grand pillage*, sans exclamation. Enfin, d'autres expositions récentes, incluant celle-ci, font le choix de l'emprunt du vocabulaire lié à la spoliation, tout comme *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker* à Greenwich et New York en 2008 et 2009, *Recollecting. Looted Art and Restitution* à Vienne également en 2008 et 2009, ainsi que *Raub und Restitution. Kulturgut aus Judischen Besitz von 1933 bis heute* (*Looting and Restitution. Jewish Owned Cultural Artifacts from 1933 to the present*) à Berlin et Francfort.

Le vocabulaire comprend une utilisation de termes liés à la spoliation par l'emploi de *loot, looting, looted* mais la notion de restitution est fortement présente avec l'usage de *reclaimed, recollecting, et restitution*. Ces termes témoignent d'une double interaction entre (re) claim et (re) collecting, qui, une fois au musée, se concrétise par l'association entre la présentation des œuvres spoliées de façon temporaire et exceptionnelle, ainsi que le souci de les présenter à travers un contexte à la fois identitaire, génocidaire et artistique ne pouvant qu'associer le destin des œuvres et des Hommes autour d'une seule et même souffrance.

3.3.1 Des œuvres et des Hommes

La phase actuelle de mise en exposition d'œuvres spoliées semble valoriser la place centrale accordée au génocide juif en plus de la compréhension de la spoliation et de la restitution, cette vision ayant été véhiculée par la 2^e phase et introduite par nos deux auteurs de référence Reesa Greenberg et Claire Andrieu.

Il est indispensable de concevoir la spoliation comme un processus aggravant de l'aryanisation, dont l'objectif est une dépossession matérielle des Juifs par leurs biens (œuvres d'art, mobilier ou objets simples de la vie quotidienne) en vue d'une exclusion sociale et économique puis d'une extermination. Par conséquent, la prise de conscience de la privation des biens est sans conteste à associer à une privation identitaire et c'est cette notion qui émergea durant les années 1990, une fois la fin de la Guerre Froide et de la chute du Mur de Berlin en 1989, témoignant toutes deux d'une nouvelle ère de la propriété privée. Cette notion de la propriété émergente se confrontait durement avec des biens qui ne furent jamais réclamés, ceci laissant partiellement entendre la disparition des propriétaires à la fin de la guerre.

Pour Dieter Pohl, collaborateur scientifique à l'Institut für Zeitgeschichte de Munich¹⁸⁵, les réclamations n'étaient pas vraiment encouragées à la fin de la Seconde Guerre mondiale : « Il ne resta qu'aux Juifs rescapés qu'à se consoler de la perte de leurs biens ou en se disant qu'ils avaient bien de la chance d'être encore en vie ¹⁸⁶». De son côté, Tatjana Tönsmeier, collaboratrice scientifique au Collège de Berlin en histoire comparative et ayant étudié le pillage dans les états alliés de l'Allemagne, souligne l'importance de reconnaître la restitution matérielle car cela constitue par là même une reconnaissance de l'injustice historique dont les Juifs ont été les victimes¹⁸⁷. Force est de constater également une incapacité de certains rescapés ou spoliés à partager leur expérience traumatique, non par refus d'en parler, mais ceux-ci ne savaient pas comment

¹⁸⁵ Institut pour l'Histoire contemporaine de Munich.

¹⁸⁶ Dieter Pohl, « Le Pillage des biens juifs dans l'Europe Occidentale Occupée, 1939-1942, Bohême-Moravie, Pologne, Pays- Baltés, URSS Occidentale » dans GOSCHLER .C , THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs , Europe XX e siècle*, Paris, Éditions Autrement- collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p.114.

¹⁸⁷Tatjana Tönsmeier dans « Le pillage des biens juifs dans les États alliés de l'Allemagne nazie : Hongrie,Roumanie, Slovaquie » dans GOSCHLER .C , THER .P et ANDRIEU .C , *Spoliations et Restitutions des biens juifs ,Europe XX e siècle*, Paris, Éditions Autrement- collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p.116.

aborder le sujet ou vers qui se tourner pour le faire.

Il faut aussi reconnaître que la reconstruction de l'Europe, après des années d'occupation nazie, et la poursuite d'une vie juive en Israël et aux États-Unis ont particulièrement contribué à un fort manque d'attention envers les souffrances endurées par les victimes. Les années qui suivent la fin de la guerre sont marquées par un retour à une vie plus sereine et André Gob nous fait également part de ce constat inévitable au cœur du monde muséal, malgré les conséquences du plus grand pillage artistique que l'Europe ait connu :

L'amnésie, comme on l'a dit, est un trait commun des situations d'après-guerre, même lorsque l'action du musée pendant le conflit apparaît comme tout à fait honorable. Il semble qu'on veuille tourner la page, repartir de la situation d'avant-guerre, comme si tout n'avait été qu'un (mauvais) rêve. À vrai dire cette situation n'est pas propre au musée mais là, il subsiste souvent des traces tangibles, dans les collections par exemple [...] ¹⁸⁸.

La constitution d'un dossier de demande de restitution durant l'après-guerre est paradoxalement une démarche éprouvante alors que le requérant fait face à des procédures qui exigent des justifications précises sur le lieu et la date de la spoliation. Or ces dernières peuvent prendre la forme d'un récit faisant ressurgir des souvenirs douloureux de l'occupation nazie. Selon Dan Diner, « c'est ainsi qu'au lieu de panser définitivement les plaies, la restitution en ouvre de nouvelles, réveillant les souvenirs traumatisants de l'aryanisation ¹⁸⁹ ».

De nombreux témoignages seront ainsi au cœur de cette souffrance, ceux-ci associant régulièrement la valeur des biens et la valeur de la vie humaine, comme le montre clairement ce témoignage d'un survivant. Aron Semel, juif polonais, raconte que son père Joseph « invita » dans leur foyer un officier nazi afin de troquer avec lui tous les objets qu'ils possédaient en échange de la vie de chaque personne de sa famille :

On the dining table ... he had assembled all the family valuables – jewelry, silver, and paintings... even the brand new baby carriage they had ordered for me from Warsaw... he... told the German to take anything he wanted, just to please leave us alive. The captain took it all-

¹⁸⁸ GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p.15.

¹⁸⁹ GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Éditions Autrement- collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p.73.

everything except my parents' wedding rings. Then he told my father, "All right, you and your family are going to be the last Jews alive in this town- but when it comes time for you to go as well, you will go or I will come and shoot you myself"¹⁹⁰.

Ce témoignage symbolise une partie de l'horreur et la cruauté endurée par le peuple juif durant la guerre, mais cette souffrance est souvent remise en question par ceux qui n'avaient pas de biens à échanger. De ce fait, si nous sommes capables de comprendre la spoliation à travers le génocide juif, l'inverse peut être moins évident.

Ainsi, tandis que Philippe de Montebello, directeur du Metropolitan Museum of Art de New York, aborda ce problème lors d'une conversation avec un juif hongrois concernant une demande de restitution de la famille Herzog contre un musée de Budapest, ce dernier lui répondit ceci :

You... are... focusing on belongings of the fifty richest families in Europe... Six million of us didn't have paintings to exchange... They shouldn't have them back. They were able to buy the freedom of their family¹⁹¹.

Cette « stigmatisation du juif fortuné » sera justement au cœur de nos polémiques récentes qui accusent les héritiers de faire fortune avec l'argent des œuvres restituées. De même, la spoliation ne peut représenter à elle seule le génocide, et cette mémoire du génocide est incontestablement « émotionnelle et morale avant d'être matérielle ¹⁹²».

3.3.2 Exposition et spoliation : une histoire du génocide. Les expositions d'Amsterdam et de Luxembourg

Dans bien des cas, on associe la perte du bien au fantôme de son propriétaire car dès la fin de la guerre, on constate un retour des objets, des tableaux, mais pas forcément des disparus les possédant. En effet, les victimes gagnent parfois un statut de « fantôme » ou de « revenants » qu'il est difficile d'ignorer : un marchand juif de Hambourg qui avait survécu grâce à un « mariage mixte privilégié », avait écrit dans son journal intime : « Beaucoup de ceux qui ont repris des logements juifs et des affaires juives ont très peur aujourd'hui que les Juifs ne reviennent, ne leur réclament leurs biens

¹⁹⁰PALMER, Norman, *Museums and The Holocaust*, Londres, Institute of Art and Law, 2000, p.59

¹⁹¹ *Ibid.*, p.2.

¹⁹²GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU .C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Éditions Autrement- collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007, p.187.

et ne demandent des comptes aux gens pour pillage et vol ¹⁹³». Les disparus tiennent souvent le rôle principal du fantôme ou du revenant qui se doit, par définition, de hanter le lieu de sa mort ou la ou les personnes en lien avec celle-ci. L'association entre victimes et disparitions se retrouve encore aujourd'hui parmi les lieux où les Juifs furent tués, comme ce reportage photographique de Cole Thompson¹⁹⁴ qui ajoute des revenants sur des vrais photographies du camp d'Auschwitz (**figure 26**).

On constate également qu'au sein des expositions d'œuvres spoliées, l'œuvre revêt autant le rôle de l'acteur que celui d'envers du décor, surtout quand on expose l'arrière du tableau qui comprend les inscriptions indicatrices de la spoliation. De plus, les œuvres servent tout autant d'intermédiaires entre la nécessité d'exposer afin de rendre ce qui a été prit et celle d'exposer ce qui a été rendu. Nous pouvons émettre une hypothèse selon laquelle les œuvres présentes au musée symboliseraient, dans une certaine mesure, les membres fantômes des victimes de la spoliation¹⁹⁵.

Comme nous le savons, le lieu d'exposition est un élément capital qui influence et participe au discours de la mise en exposition et qui contribue à la perception de « l'aura » qu'elle dégage. Un certain nombre d'expositions d'œuvres spoliées prennent place en contexte juif tandis que d'autres se tiennent dans des musées dédiés à l'histoire ou l'art du judaïsme. C'est le cas pour l'exposition *À qui appartenaient ces tableaux ?* présentée au Musée d'Israël à Jérusalem puis au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris, l'exposition de la collection de Jacques Goudstikker au Jewish Museum à New York ou encore celle du Judisches Museum Berlin (Musée Juif de Berlin). D'autres, comme *Looted !*, furent présentées au Musée d'Histoire de la Ville du Luxembourg et *Recollecting. Looted Art and Restitution* à Vienne au Musée des Arts Appliqués de la

¹⁹³ *Ibid.*, p.63, d'après les *Mémoires d'Edgar Eichholz (1944-45)*, archives privées, f.43.

¹⁹⁴ Le photographe Cole Thompson, en entrant à Auschwitz pour son reportage photographique, eu l'idée d'intégrer des fantômes alors qu'il se demandait comment les Hommes pouvaient se détruire entre eux et détruire d'autres hommes. C'est en franchissant le camp qu'il se souvient alors d'une conversation entre deux personnages du livre inachevé « Le mystérieux étranger » (1916) de Mark Twain, entre un petit garçon nommé Seppi et Satan alors que le garçon s'entretient avec lui au sujet de l'homme qui aurait battu à mort son chien. Alors que Seppi lui répondit que cet acte était simplement inhumain, le Diable lui répondit que ce geste ne pouvait être qu'humain, révélant que sur terre, seuls les humains étaient capables de traiter les autres créatures de cette façon.

¹⁹⁵ Douleurs fantômes : Appos. MED, douleurs réelles attribuées par un amputé à un membre absent (membre fantôme), Larousse, 1996.

ville.

La ville de Luxembourg fait le choix de perturber les spectateurs qui déambulent dans la ville en revêtant le musée de longues bandes rouges utilisées par le Troisième Reich, les *blutfahne*, qui ornaient les bâtiments publics et faisaient donc partie intégrante du paysage urbain sous l'Occupation¹⁹⁶. Or, dans le cas des *blutfahne* suspendues au bâtiment du musée, le svastika sera remplacé par un point d'interrogation noir, dont les contours seront perceptibles uniquement à une vision rapprochée. Ceci a pour objectif d'insuffler un doute au spectateur sur la nature du symbole jusqu'à une distance raisonnable lui permettant ainsi de constater que cette réappropriation est à l'origine une exposition sur les œuvres spoliées.

L'exposition *Geroofd, maar van wie ?*¹⁹⁷, a eu lieu, quant à elle, du 30 novembre 2006 au 25 février 2007 à Amsterdam au Hollandsche Schouwburg, qui est un théâtre symbolique pour la ville. Dans ce cas, le lieu de l'exposition est profondément lié à l'âme humaine puisque sa transformation en camp de concentration participait à la mise en place du processus d'extermination en Hollande. Comme nous avons pu le constater précédemment, avec le cas de Jacques Goudstikker, la Hollande fut l'un des pays d'Europe, avec la Pologne et l'Allemagne, qui connut un des taux de mortalité juive le plus important. Ajoutons également que durant cette période, les habitants d'Amsterdam étaient « invités » à échanger un Juif contre de l'argent et l'exposition permanente du théâtre dévoile un reçu de ce genre de transaction : « Dans l'exposition permanente de Schouwburg, on peut voir le reçu de l'un de ces traîtres: 37,50 guildes en échange de la «capture» d'un Juif¹⁹⁸ ».

Après quelques recherches nous apprenons que le Hollandsche Schouwburg fut également un théâtre d'une importance hautement symbolique pour la ville car il fut l'un des seuls théâtres à présenter uniquement des pièces en néerlandais de 1892 à 1941 (**figure 27**). Après cette date, il fut renommé « Joodsche Schouwburg » par les nazis qui décidèrent de n'autoriser que des pièces jouées par des Juifs pour un public uniquement

¹⁹⁶ Le *Blutfahne* (littéralement drapeau du sang) est le nom qui désigne le drapeau à croix gammée utilisé lors du putsch de la Brasserie commis par Adolf Hitler et son parti le 9 novembre 1923. Le drapeau est devenu par la suite un objet de culte du NSDAP.

¹⁹⁷ *Looted, but from whom?*

¹⁹⁸ *Ibid.*

juif. C'est en 1942 que ce théâtre se transforma en centre de déportation pour les habitants juifs de la ville, avant leurs déportations vers les camps de Westerbork et Vught, puis vers les camps de la mort. Une photographie nous permet d'apercevoir le centre de déportation du théâtre (**figure 28**). Ce dernier, qui ferma ses portes comme camp de transit vers les camps de la mort le 19 novembre 1943, est devenu depuis 1958 le mémorial de la persécution des Juifs en Hollande et le témoin de la complicité des Hollandais durant l'Occupation allemande. Rappelons que cette complicité était vive et ostentatoire dans ce pays, comme nous pouvons le constater par ces propos :

Coupées du monde, les victimes devaient attendre leur transfert pendant des heures, des jours ou des semaines, assises dans les fauteuils du théâtre. Toute personne qui passait plus de 24 heures dans le centre recevait un repas léger distribué par le Conseil juif. Certaines arrivaient complètement paniquées et d'autres, sans illusion, disaient simplement: « ils nous ont réunis ici pour nous assassiner tous », mais personne ne pouvait ou ne voulait le croire. [...] les victimes étaient transportées en plein jour, au vu et au su de tous, en bus, en tram et dans des camions de la police, vers les trains qui partaient pour Westerbork et Vught. Ceci démontre la passivité de la population hollandaise face au malheur de ses compatriotes juifs¹⁹⁹.

Durant la visite il est possible d'imaginer le quotidien de ceux qui vécurent des moments d'attente interminables en ce lieu. De ce fait, nous pouvons supposer que le choix d'exposer dans ce théâtre relève d'une volonté de confronter les visiteurs actuels au destin des propriétaires inconnus ou disparus des œuvres. La mise en exposition de ces œuvres spoliées dans un tel contexte confère alors une aura particulière à l'ensemble.

Nous constatons que cette exposition, qui propose au visiteur une association entre des œuvres et un monument historique, fait aussi figure de mémorial. Celui-ci est de l'ordre du voyage temporel et sensoriel où le visiteur côtoierait à la fois l'œuvre et le fantôme, le bien matériel spolié de l'ordre du visible et la perte humaine, la souffrance contenue dans le lieu, de l'ordre de l'invisible.

Cette exposition propose principalement une mise en exposition des recherches

¹⁹⁹ <http://www.shalom-magazine.com/Print.php?id=490118>: consulté en janvier 2010. Les faits développés dans l'article sont assez similaires à ceux relatant les rafles parisiennes de cette période.

autour de trente-six œuvres spoliées qui furent choisies parmi les œuvres de la collection NK, comprenant 4 217 objets d'art provenant en partie de biens juifs et 1 750 tableaux constituant les équivalents des œuvres MNR françaises et qui ont été retrouvés par les Alliés puis ramenés en Hollande à la fin de la guerre. Ces œuvres se doivent ainsi d'illustrer le travail autour des recherches sur la provenance de l'organisation gouvernementale du pays, *The Origins Unknown Agency*, qui poursuit un travail de restitution suite à la commission *Herkomst Gezocht* instituée le 1^{er} avril 1999, puis rebaptisée commission Ekkart (*Ekkart Committee*) du nom de son directeur. La présentation des œuvres au public serait, selon le dossier de presse consacré à l'exposition, «an appeal to the Dutch public to make one last contribution to these works being returned to the rightful owners²⁰⁰».

Cette contribution publique est particulièrement symbolique puisque celle-ci témoigne à la fois d'une collaboration passée des habitants d'Amsterdam au génocide juif et d'une implication actuelle à la réparation face à ce qui a été commis.

Enfin, portons une dernière fois notre regard sur la spoliation en Hollande et arrêtons-nous quelques instants sur un panneau publicitaire de l'exposition dans les rues d'Amsterdam (**figure 29**). Le commentaire en néerlandais apposé sur l'affiche, « Geen voorstelling van te maken », peut se traduire en français par « Sans porter d'accusations²⁰¹ ». Ceci est un indice qui nous permet de mieux comprendre le lien entre cette exposition et une perception nationale du peuple hollandais sur son propre passé et sur sa collaboration avec l'ennemi dans le processus d'extermination juif.

Alors que les souvenirs de la collaboration du peuple Hollandais restent assez présents dans les consciences encore aujourd'hui, on reconnaît une implication majeure du gouvernement au sein du processus de restitution, comme en témoigne le cas de la collection Goudstikker, la persévérance à l'égard de la provenance des collections nationales et la création d'un nouveau programme de recherche pour la période 2009-2012.

Alors que le théâtre d'Amsterdam devient un musée et que le musée de la ville de

²⁰⁰<http://www.geroofdmaarvanwie.nl/en/downloads/pressrelease.pdf>: consulté en janvier 2010.

²⁰¹ Il s'agit ici d'une traduction libre.

Luxembourg revêt des insignes pris pour des insignes nazis, on remarque que la ligne conductrice reliant les œuvres aux visiteurs est la capacité de revivre chronologiquement et de façon sensorielle les événements liés au pillage artistique. L'exposition *Looted !* au Luxembourg choisit de retranscrire un sentiment d'angoisse et d'incertitude, mettant en scène la spoliation des œuvres d'art et du mobilier de la vie quotidienne en vue d'être vendus aux enchères aux habitants. La salle d'exposition numéro six est intitulée *Public Auctions* et illustre ces ventes aux enchères des biens spoliés organisées par les nazis où de nombreux acheteurs se précipitaient pour bénéficier d'objets à bas prix tandis que les propriétaires vivaient un destin plutôt funestes. Dans ce cas, la violence de la spoliation et la dépossession est représentée dans cette pièce par l'installation de chaises renversées et de miroirs recouvrant les murs, multipliant cette vision traumatique de toute part de la pièce.

Dans un premier temps, comme pour l'exposition *Geroofd, maar van wie ?*, en Hollande, l'objectif est de faire comprendre au public combien la spoliation est en lien avec la passivité et la collaboration des habitants avec l'ennemi. Dans un second temps, le visiteur est incité à réaliser la violence physique et morale subie par les familles juives lors de la spoliation et peut réaliser combien la machinerie nazie de la spoliation et du génocide n'aurait pas été aussi efficace sans l'aide et l'étroite collaboration des habitants du Luxembourg :

During his trial for war crimes, an art dealer stated that besides himself, about 15 000 Luxembourgers acquired goods at these auctions. At the time, the Grand Duchy of Luxembourg counted around 290 000 inhabitants²⁰².

Nous avons fait le choix de présenter ces deux expositions qui transposent les œuvres spoliées dans discours faisant le lien entre génocide et collaboration.

Tout en interloquant ses visiteurs sur leur passé historique national, les expositions d'œuvres spoliées actuelles se tournent vers de nouvelles préoccupations en ce début de XXIe siècle. Nous reconnaissons ici une volonté de concevoir des expositions construites sur l'édification d'un partage et d'une démonstration publique

²⁰² *Ibid.*, p.23.

des recherches sur les provenances, ainsi que d'un partage plus sensible qui concerne la spoliation et l'importance d'une reconnaissance institutionnelle de la souffrance.

3.3.3 De la responsabilité individuelle à la mémoire collective. Les expositions de Berlin, Francfort et Vienne

Deux expositions se sont donné comme objectifs principaux de montrer qu'il existait une vie de l'œuvre après la restitution et que le musée pouvait offrir un espace de dialogue autant pour le public que pour les artistes contemporains.

Les expositions *Recollecting. Looted Art and Restitution* présentées du 3 décembre 2008 au 15 février 2009 au Musée des arts appliqués de Vienne et *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*, du 23 avril au 2 août 2009 au Musée d'art juif de Francfort et du 19 septembre 2008 au 25 janvier 2010 au Musée d'art juif de Berlin, ont intégré l'une et l'autre des objets spoliés de la vie quotidienne, des œuvres d'art ainsi que des cas de restitution majeurs.

L'exposition viennoise, tout en voulant créer un espace dédié à la réflexion et la pratique artistique contemporaine, permet également à quatorze artistes de réaliser des œuvres uniques pour l'exposition²⁰³. La seconde exposition de Francfort et Berlin propose, quant à elle, un épilogue sous forme de jeu interactif intitulé *What would you decide ?*²⁰⁴, permettant au visiteur de prendre part au débat actuel sur la restitution en

²⁰³ Parmi ces artistes figurent Carola Dertnig, Arnold Deyblatt, Maria Erchhorn, Vera Frenkel, Rainer Ganahl, Michaela Melian, Lisl Ponger, Silke Schat, Till Velten, pour n'en citer que quelques uns. L'artiste Vera Frenkel a déjà réalisé des œuvres sonores autour de la spoliation. Une partie de l'article de Reesa Greenberg, *From Wall To Web* (2004), est consacrée à une œuvre de l'artiste intitulée *Body Missing*.

²⁰⁴ Ce jeu est également disponible sur le site Internet de l'exposition : www.jmberlin.de : consulté en juin 2009. La mise en scène s'articule autour d'un tableau représentatif des cas classiques de spoliation et de demande de restitution. Le personnage choisit par le visiteur devra faire face, dans un premier temps, à une situation donnée et au choix de son personnage, puis dans un second temps, devra se mettre à sa place afin de prendre une décision. Bien entendu, chaque action renvoie à une conclusion différente. Après avoir personnellement essayé toutes les possibilités, nous pouvons en conclure que tous les personnages font face à des questions politiques, éthiques et sociales alors qu'ils sont confrontés à la restitution de l'œuvre, qui peut devenir un problème sans solution tangible. Ainsi, peu importe le choix qui s'offre à nous, il y a des incompréhensions et des déceptions. Cependant le visiteur, en accumulant les difficultés, est invité à mieux comprendre le travail des recherches sur la provenance et le processus d'indemnisation des héritiers ainsi que sur l'importance du travail de mémoire. Ces personnages virtuels sont des figures anonymes qui endossent des rôles parfois récurrents et difficiles. Par exemple, la politicienne sera sévèrement critiquée par la communauté en procédant à une restitution tardive. L'héritière, quant à elle, se doit de vendre le tableau de famille restitué, constituant un portrait de son grand-père, afin de subvenir aux besoins de son fils et ainsi payer ses études. Or, celui-ci l'accuse en retour de le priver du seul portrait de son aïeul. Enfin, la peur de l'appauvrissement des collections des musées et les querelles juridiques et financières sont des questions qui seront soulevées par le rôle du collectionneur et du directeur du musée fictif de Wolterberg.

étant libre de faire ses propres choix à travers la restitution d'une œuvre fictive, *Portrait d'un collectionneur*, et par la possibilité de s'identifier à quatre personnages prenant part à cette restitution: une politicienne, un collectionneur, une héritière et le directeur du Musée d'art de Wolterberg²⁰⁵ (**figure 30**) .

L'exposition *Recollecting. Looted Art and Restitution* de Vienne est composée d'une centaine de pièces empruntées à différents musées et à des collections provenant de toute l'Europe, à la fois d'Autriche, de Suisse, d'Angleterre et des États-Unis. Ces pièces comprennent des peintures ainsi que des objets hétéroclites comme à Berlin : de la porcelaine, des objets du quotidien, des photographies ainsi qu'une voiture d'époque, une Fiat 522C de 1931 saisie par les SA en 1938 à Rosa et Moritz Glückselig. La voiture sera ensuite exposée au Musée des Techniques de Vienne, puis restituée, pour être finalement rachetée par le musée.

En ce qui concerne la seconde exposition, se tenant à Francfort et Berlin, quinze cas d'études de spoliation et de restitution sont mis en scène à travers la mise en exposition de manuscrits, sculptures, instruments de musique, vêtements, objets de culte et des tableaux dont *Garçon devant deux filles debout et une assise*, 1918-1919 de l'expressionniste Otto Müller (1874-1930). Véritable pièce maîtresse de l'exposition, l'œuvre fut confisquée en 1935 par la Gestapo à la famille du collectionneur juif allemand Ismar Littman, lors d'une vente aux enchères forcées. Elle sera par la suite exposée en tant qu'œuvre d'art dégénérée puis revendue à la fin de la guerre. Les héritiers furent indemnisés à la fin des années 1990. L'exposition se donnait pour mission de confronter le destin des artefacts spoliés à celui de leurs propriétaires, ainsi il s'agissait d'associer aussi bien les biens culturels que des biens familiaux et intimes, comme des photographies : «[...] What happened to individual cultural artifacts confiscated by the Nazis – from paintings and libraries through porcelain to silverware and private photos – and the fate of the rightful owners²⁰⁶ ». Il s'agissait également de confronter la notion de propriété privée et publique au musée, créant un discours muséal

²⁰⁵ *Portrait d'un collectionneur*, 1924, Max Pinselstrich, huile sur toile, Musée d'art de Wolterberg. Cette œuvre est complètement fictive. Dans le cadre d'une mise en scène fictive, le conservateur du Musée des Beaux-Arts de Wolterberg reçoit un appel d'un avocat de la part d'une héritière new-yorkaise, lui faisant part de la demande de restitution de cette pièce maîtresse de la collection du musée.

²⁰⁶ Dossier de presse, www.jmberlin.de : consulté en juin 2009.

bien spécifique. L'association des œuvres d'art et des objets intimes désorientait autant qu'elle permettait de toucher affectivement les visiteurs.

L'exposition de Vienne compte, pour sa part, cinq grands thèmes conducteurs – l'organisation du pillage, la restitution et la mémoire, les collections non restituées, les politiques de restitutions en Autriche après 1945 et les recherches de provenance – présents parmi une mise en exposition qui comprend également des photographies de famille (**figure 31**). Il y a, comme à Berlin et Francfort, la volonté d'illustrer la restitution à travers la spoliation en accordant une place importante au débat actuel tout en informant le grand public : « the dispossession, and, in many cases, belated restitution of art and everyday objects by surveying the history of selected examples in conjunction with the individual life stories of their owners ²⁰⁷ ». De ce fait, dix-sept cas d'études sont mis en exposition et sont en lien direct avec les propriétaires, et des documents personnels sont rattachés à ces cas, dont *La Vierge à l'enfant* de Lucas Cranach (1518), qui fut spoliée en 1940 puis restituée en 2000 (**figure 32**).

Si nous poursuivons notre comparaison des deux expositions, nous remarquerons que le découpage du discours pour l'exposition de Berlin et Francfort illustre quatre vagues de restitutions importantes. Tout d'abord à travers une première vague servant de base commune pour les pays d'Europe à la fin de la guerre et énonçant les premières lois alliées de restitution. Vient ensuite une deuxième vague reprenant les lois allemandes, alors que Berlin est encore divisé en République Fédérale d'Allemagne (RFA) et République Démocratique allemande (RDA). La troisième vague succède à la conférence de Washington et la dernière illustre les commissions et les lois contemporaines. L'exposition *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*, aménage également son espace en recréant des mises en contexte tout en souhaitant contribuer au débat international sur les grands cas de spoliation. Ainsi, le visiteur est amené à mieux comprendre les différents débats qui prennent lieu sur la scène internationale à travers différents cas, devenus célèbres, et que nous avons abordés plus tôt au sein de ce mémoire: deux peintures d'Egon Schiele à

²⁰⁷ http://www.mak.at/e/jetzt/f_jetzt.htm: consulté en juillet 2009.

New York²⁰⁸, la vente aux enchères du *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* de Klimt et *Scène de rue à Berlin* de Kirchner.

Le musée d'art juif de Berlin souhaite ainsi aborder la question de la restitution sous un angle différent où les œuvres représenteraient à la fois le pillage et la restitution : «The Museum thus aims to contribute to the objectification of the debate, following the controversy surrounding a few spectacular cases of recent years²⁰⁹ ».

Parmi la mise en exposition des objets de la vie quotidienne et des photographies de famille, il ne faudrait pas sous-estimer l'importance de la restitution : « In a second background story, the exhibition narrates the various waves of restitution²¹⁰ ». Par conséquent, le récit historique et chronologique de la spoliation consistait en « des panneaux explicatifs, installés sur des caisses en bois brut évoquant des emballages utilisés pendant la guerre pour déménager discrètement les œuvres d'art ²¹¹» (**figures 33, 34 et 35**). Les œuvres et leur documentation sont également encastrés dans des boîtes et du mobilier aux formes carrées.

Tout semble sorti récemment de l'emballage et seul l'ordre qui y règne souligne une mise en exposition. Faisant suite à cette réflexion, nous avons également songé à une similarité lors de la mise en exposition de la salle consacrée aux visites de Göring au Jeu de Paume, à l'exposition *Rose Valland, la dame du Jeu de Paume*, présentée au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de la ville de Lyon du 31 décembre 2009 au 2 mai 2010 (**figure 36**).

Nous avons tenu à insister sur la mise en exposition particulière de l'exposition consacrée à Rose Valland, prenant également place au sein d'un lieu chargé d'histoire et de mémoire. Un certain dépouillement, de rigueur, semble faciliter le transfert de la charge émotionnelle à ceux se trouvant ici plus que jamais en un lieu historique. Un concours fut organisé dans le but de permettre à des artistes et architectes de proposer un

²⁰⁸ En 1998, deux tableaux d'Egon Schiele appartenant au musée Léopold de Vienne sont saisis au MOMA, à New York. Si le premier, *Ville Morte III* sera vite retourné en Autriche mais le second, le célèbre *Portrait de Wally*, se trouve toujours dans un entrepôt new-yorkais, sur injonction de la justice américaine, en attendant que soient identifiés d'authentiques héritiers.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Dossier de presse, www.jmberlin.de : consulté en juin 2009.

²¹¹ Article «À Berlin, le musée juif sur les traces de l'art volé », <http://www1.alliancefr.com/a-berlin-le-musee-juif-surles-traces-de-l-art-vole-news160,26,4933.html> : consulté en juin 2009.

plan de la future exposition. Le règlement de ce dernier faisait mention de certaines obligations scénographiques et nous avons souhaité en exposer deux afin d'illustrer notre propos. La première faisait référence au lieu de l'exposition, celui-ci étant le siège de la Gestapo à Lyon, à travers cette première condition : « La scénographie doit pouvoir prendre en compte la charge émotionnelle de la salle d'exposition (sous-sol du siège de la Gestapo) ²¹² ». La seconde faisait référence au dépouillement : « Des modules épurés et des dispositifs simples de présentation, respectueux de la géographie des lieux ²¹³ ». Nous avons mis à disposition du lecteur le plan de la proposition de l'architecte français Guillaume Girod, s'inscrivant en seconde position du concours (**figure 37**). Une conception sobre, favorisant une obscurité rappelant le sous sol et de longs bandeaux témoignent de la démarche de l'architecte s'exprimant à ce sujet :

Ce projet parle de l'acceptation d'un site et de son histoire. Il parle de la réunion de ce lieu et de cette femme singulière. Il propose comme forme de respect l'effacement, la disparition. Il se met au service de l'exposition, il ne cherche pas à se positionner comme l'un de ces éléments forts, il permet une lecture claire et forte du contenu. Il rend hommage à ce mariage kafkaïen entre Rose Valland et les anciennes salles de la Gestapo, en offrant une lecture claire de l'un et de l'autre parce que le travail de mémoire est avant tout une mise en valeur de l'histoire²¹⁴.

Les méthodes de spoliation ne sont pas vraiment connues du grand public et pourtant, bon nombre de ces méthodes sont la base de l'enquête des recherches sur la provenance. Ainsi, si nous nous prêtons à un exercice en portant une attention particulière à l'illustration de l'exposition de Berlin, nous pouvons remarquer un cube au sol, daté « 1940 » et présentant des documents, un portrait encastré dans un support prenant la forme d'un couvercle de caisse de bois est également à relever. Aux cotés de ce portrait sont disposées deux caisses fermées en bois les unes sur les autres et portant toutes les deux des inscriptions : « NIRO 143 » ET « NIRO... » (**figure 34**). Il nous est impossible de déchiffrer le second nombre, ici caché par du mobilier.

²¹²http://guillaume Girod.over-blog.com/pages/026SCENO_ROSE_VALLAND-1735218.html : consulté le 26 juin 2010.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

Cependant, nous ferons face à un échec si nous essayons d'identifier l'inscription « NIRO ». Les historiens en charge de la recherche sur la provenance des œuvres sont régulièrement confrontés à l'identification des étiquettes et à l'analyse des différentes marques laissées au dos des œuvres²¹⁵. Cette tâche de reconnaissance est en effet une des premières étapes, comme nous informe le catalogue répertoriant les œuvres spoliées sans propriétaires laissées à la charge des musées français, dite œuvres MNR (Musées Nationaux Récupération) : « Une des premières étapes de notre tâche a été la collecte, sur les œuvres elles-mêmes, de tous les indices susceptibles d'éclairer leur histoire²¹⁶ ».

Ces différentes inscriptions sur les œuvres et sur les caisses renfermant celles-ci ont été identifiées et répertoriées minutieusement. On peut en citer quelques unes comme illustration, comme les numéros presque toujours apposés au crayon bleu au *Collection Point* de Munich, les chiffres inscrits en noir sur étiquette dentelée à liséré bleu du Musée de Linz ou celles de l'ERR réalisées à la peinture blanche au pochoir.

Ce long travail a permis de « relever au dos des tableaux et de leurs cadres des éléments de nature variée : cachets de cire informant sur d'anciennes collections dans laquelle l'œuvre a figuré, inscriptions, étiquettes ou cachets de marchands [...] ou de divers musées allemands qui ont acheté ces peintures durant la guerre²¹⁷ ».

On apprend également que la recherche a aussi ses limites, comme l'illustre bien le cas de cette inscription « NIRO » figurant sur la caisse en bois à droite de notre illustration, ainsi beaucoup de transcriptions gardent encore leur part de mystère.

Toujours selon le catalogue des peintures MNR : « subsistent également des numéros très divers- souvent incomplets, à demi effacés ou partiellement recouverts par une étiquette qui, par recoupement avec ceux des documents d'archives, ont pu aider à jalonner le parcours historique des œuvres. Pour cela, nous avons dû identifier ces

²¹⁵C'est en 1997 à l'exposition *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne, au Centre Pompidou* que furent exposées pour la première fois, conjointement aux œuvres, les photographies de la partie arrière de la toile comprenant les multiples étiquettes et inscriptions apposées lors du pillage.

²¹⁶LESNE, Claude et ROQUEBERT, Anne, sous la direction des musées de France, *Catalogue des peintures MNR*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 16.

²¹⁷ *Ibid.*

inscriptions grâce à leur confrontation avec les textes. En effet, ces numéros ne devenaient utiles que s'il étaient décryptés ²¹⁸».

L'exposition des étiquettes et des inscriptions qui se trouvent derrière les œuvres est significative. En effet, elle marque l'importance accordée à « l'envers du décor ». Il s'agit non seulement de l'envers du décor ou la face cachée du tableau mais c'est aussi la parfaite illustration du pillage nazi, puisque ce sont ces mêmes étiquettes qui nous informent de l'efficacité de ce pillage qui fut méthodique et rigoureux. Ces étiquettes sont une partie du « corps » même de l'œuvre, telle une marque, une cicatrice historique, ces dernières représentant pour les historiens une preuve à conserver précieusement. Ainsi, il s'agit alors d'exposer le « parcours historique des œuvres » puisqu'il est le point central qui oriente la recherche sur les provenances et qui influence le parcours entrepris par le visiteur lors des expositions qui sont consacrées à la spoliation.

Alors que nous faisons face à cette part du *visible* soulignée par la minutie technique attribuée à la spoliation nazie, la part d'*invisible* est également présente par un décor qui se joue des époques représentées. Ainsi, à Berlin, cette possible recreation de « l'entrepôt » permet aux visiteurs une imprégnation directe avec le milieu concerné : il s'agit ni plus ni moins d'être en confrontation avec la spoliation même, de se sentir, de façon plus ou moins inconsciente, en plein pillage ou ce qu'il en reste.

On peut s'imaginer alors que la salle d'exposition est elle-même une « period room », où les œuvres peuvent être lues à travers leur milieu. Mais comme l'affirme Kenneth Hudson, muséologue et archéologue : « Un tigre empaillé dans un musée est un tigre empaillé dans un musée, pas un tigre ». Ainsi, comment le visiteur peut-il se représenter ce que sont réellement ces œuvres ?

À la fois laissées encore aujourd'hui sans propriétaires ou restituées puis exposées au sein des expositions d'œuvres spoliées, ces œuvres sont également des morceaux d'Histoire, selon François-Marc Gagnon : « À vrai dire, il n'y a pas de ce point de vue, beaucoup de différence entre une œuvre d'art et tout autre vestige du passé, qu'il s'agisse d'un vieux document, d'un artefact trouvé sur un site archéologique ou d'un avion célèbre [...] D'une certaine manière, une œuvre d'art est aussi un document

²¹⁸ *Ibid.*

historique²¹⁹». Ainsi, il y a effectivement une vie après la restitution, comme le démontrent les expositions de Vienne et de Berlin.

Un article fait état de cette mise en exposition particulière des caisses de bois utilisées pendant le transport des œuvres durant leur spoliation et de leur signification pour les propriétaires légitimes et le grand public. Katharina Helwig, auteure pour le *Kunst Magazin Berlin*, s'est interrogée sur la mise en exposition de la spoliation lors de l'exposition de Berlin, *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*. L'auteure nous fait remarquer combien le fait d'exposer des propriétés privées peut modifier ce rôle: « It's an objective exhibition. It deals with objects, but with special objects: cultural possession. Paintings that were loved dearly, books carefully collected to form libraries, entire archives and smaller personal objects of inestimable value ²²⁰».

Puis l'auteure rajoute plus loin combien cette mise en scène de l'objet, lui-même associé à la spoliation et ses méthodes, contribue à la compréhension du destin des propriétaires et permet au grand public d'associer « restitution » et « réparation ». Comme le souligne également Dan Diner : « The artifacts of property, although seemingly trivial in their material meaning, function in daily life as signs and symbols of this event ²²¹».

Nous sommes ainsi capables de remarquer qu'il se produit un glissement entre l'objectivisation et l'association implicite entre les contenants des œuvres et les disparus :

But it's an objective exhibition. There is no reconstructed living room from a more innocent age, no illusion. The exhibits here are placed in cases resembling transport crates, their odyssey is sketched in the outside of the crates, and the coerced journey of their owners appears to be similar to their own. The emotions inevitably arise²²².

²¹⁹ GAGNON, François-Marc, « Plaidoyer pour l'authenticité », *Regards sur l'art québécois*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p.10.

²²⁰ Katharina Helwig, «Raub und Restitution- Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute», décembre 2009: <http://kunstmagazinberlin.de/home> : consulté en janvier 2010.

²²¹ DINER, Dan et WUNBERG, Gotthart, *Restitution and Memory: Material Restoration in Europe*, Berghahn Books, New York, 2007, p.20.

Ainsi ne faut-il pas y voir, à travers ces caisses en bois de forme oblongue, une allusion aux cercueils des propriétaires, qui furent des victimes avant tout, ou est-ce également un hommage à ceux qui ne revinrent jamais réclamer ce qu'ils avaient perdu ?

²²² Katharina Helwig, "Raub und Restitution- Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute", décembre 2009: <http://kunstmagazinberlin.de/home> : consulté en janvier 2010.

CHAPITRE 4 : Un pas vers la commémoration ou vers la poursuite de la recherche des propriétaires ?

Un proverbe juif dit qu'on ne peut que transmettre deux choses à nos enfants : des racines et des ailes. Il semblerait que les ailes de la modernité entraînent nos contemporains à la recherche de leurs racines, cultiver les lieux de mémoire, telle aura été l'obsession commémorative du XXe finissant [...]

Daniel Vander Gucht

À partir d'une lecture chronologique des expositions d'œuvres spoliées, une analyse des expositions actuelles et à la lumière des éléments que nous venons de présenter, nous pouvons envisager de créer une succession de phases qui nous serait propre, sans pour autant remettre en question les périodes précédemment établies. En effet, nous avons proposé deux périodisations de référence qui, de part leur richesse et leur diversité, fondent les bases de notre nouvelle périodisation. Nous espérons que le lecteur aura pu constater combien les périodes proposées par Claire Andrieu et Reesa Greenberg ont pu être conjointement considérées afin de mieux comprendre la valeur et la nécessité de mettre en exposition des œuvres spoliées aujourd'hui, alors que le génocide est toujours un élément central de la spoliation et la restitution.

Tout au long de ce travail il nous a semblé nécessaire de trouver des clefs, des outils de compréhension, afin de justifier la présence massive d'expositions d'œuvres spoliées, celle-ci nous ayant laissé présager une nouvelle étape de mise en exposition.

4.1 Le passage vers une ère nouvelle ?

Tout d'abord, nous avons pu constater l'importance du lieu d'exposition concernant le discours muséal des œuvres spoliées et l'appropriation physique du lieu par la recreation du contexte historique. Pour la totalité de ces expositions qui se basaient sur ce procédé, surgissait une forte association entre la spoliation et les souffrances liées au traumatisme du génocide juif. Cette association, comme nous l'avons vu précédemment, est présente dès la fin des années 1990, mais va prendre une

ampleur nouvelle avec la notion de «fantôme», celui-ci se retrouvant en effet inséparable des biens auquel il est associé.

De plus, les expositions actuelles reflètent les efforts nationaux et internationaux effectués dans l'optique de rendre justice et de faire éclater vérité. Alors que la restitution et ses procédés juridiques permettent d'offrir une compensation monétaire légale tout en reconnaissant les souffrances liées à la Seconde Guerre mondiale, les expositions d'œuvres spoliées, par l'exactitude et la valeur des informations présentées concernant les méthodes de pillage nazies se voient par là même en tant que garantes d'une vérité historique. Ces valeurs ainsi défendues prennent une ampleur exponentielle au sein des expositions tandis que ces dernières exposent des cas majeurs de restitutions accomplies et ayant pu « faire l'événement ». Ceux-ci devenant ainsi des cas d'études au sein même de l'exposition comme à Vienne, Berlin et Francfort avec l'exemple de *Scène de rue à Berlin* de Kirchner ou dans le cadre d'une restitution majeure, comme celle de la collection de Jacques Goudstikker. Il s'agit également « d'exposer » au grand public les efforts des méthodes de recherche de provenance, alors que les propriétaires restent inconnus, comme dans le cas de la Hollande, du Luxembourg, ou de l'exposition des œuvres MNR à Jérusalem puis à Paris.

Ces expositions agissent en tant qu'intermédiaire entre la spoliation et la restitution et ne sont que le reflet d'un travail nécessaire et indispensable qui conduit non seulement à la réparation, mais à une meilleure compréhension du conflit qui oppose musée et héritier face à une opinion publique mitigée et souvent hostile à la restitution, nouvellement qualifiée de « Holocaust Industry »²²³.

Ainsi, alors que le portrait d'Adèle Bloch Bauer de Klimt quittait le musée du Belvédère à Vienne pour être restitué à l'héritière Maria Altmann, exposé puis vendu à Christie's²²⁴, toute une nation semblait protester face au départ d'une œuvre quittant un

²²³ EIZENSTAT, Stuart E, *Imperfect Justice. Looted Assets, Slave Labor, and the Unfinished Business of World War II*, New York, Public Affairs, 2003, p.339: «Critics, even in the Jewish community, charged that the emphasis on material restitution overshadowed the human tragedy of Holocaust. Others railed against what they saw as a insidious “Holocaust industry” of lawyers and Jewish organizations profiting at the expense of victims».

²²⁴ Le portrait d'Adèle Bloch-Bauer fut exposé conjointement à quatre autres œuvres de Gustave Klimt également restituées par le gouvernement autrichien à l'héritière. Il y eut une exposition intitulée *Gustave Klimt : Five Paintings from the Collection of Ferdinand and Adèle Bloch-Bauer* aux États-Unis, pays de

musée représentatif de la richesse de la culture viennoise. Daniel Vander Gucht, docteur en sciences sociales et enseignant à l'Université libre de Bruxelles, souligne cette récente « patrimonialisation du monde » :

De familial, le patrimoine a été progressivement élargi à ce qui appartient de droit et est transmis héréditairement à la communauté, puis à la nation, et à présent il en vient même à désigner le bien commun de l'humanité toute entière, puisque l'on parle aujourd'hui de patrimoine écologique aussi bien que de patrimoine bâti ou patrimoine génétique [...] ²²⁵.

On constate ainsi que la notion de bien spolié privé tend à devenir une notion de bien public, comme le souligne également Élise Dubuc à ce sujet. Selon elle, il existe de nombreuses différences entre les notions de propriété individuelle dans le monde occidental au sein duquel les restitutions des biens juifs spoliés s'inscrivent, et les notions de propriété collective, tel que cette dernière peut le constater au sein de ses recherches sur la restitution dans les milieux autochtones. De ce fait, alors que les questions de restitution relèvent d'une décision collective en milieu autochtone²²⁶, les biens juifs spoliés se retrouvent, bien malgré eux, au sein d'une polémique actuelle et inconcevable, dans la mesure où la restitution de ces biens ne peut être limitée. Celle-ci, comme nous pouvons le constater par les expositions actuelles, est en relation avec une reconnaissance mondiale du génocide juif et un besoin de réparation et ne peut prendre fin que par l'achèvement de la restitution ou du moins par des tentatives d'aboutir à un consensus global.

Alors qu'une polémique stigmatisant les musées renfermant encore des œuvres spoliées prenait place en France en 1997, l'exposition des œuvres MNR fut créée en parallèle au Centre Pompidou à Paris. Une remarque d'un article du journal anglais *The Times* rapportait les propos du Centre Simon Wiesenthal ²²⁷, ce dernier suggérant à la France de concevoir une exposition mondiale de ces œuvres : « The Simon Wiesenthal

résidence de Maria Altmann, du 4 avril au 30 juin 2006 au LACMA et du 13 juillet au 18 septembre 2006 à la Neue Gallery de New York.

²²⁵ VANDER GUCHT Daniel, *Ecce homo touristicus, Identité, mémoire et patrimoine à l'ère de la muséalisation du monde*, Loverval, Éditions Labor, 2006, p.7.

²²⁶ Nous pouvons citer ici à titre d'exemple, une restitution collective importante mise en lumière par Élise Dubuc. En 2006, après quinze ans de démarches, les Indiens Haisla en Colombie-Britannique purent récupérer un totem qui fut cédé à la Suède sans leur consentement depuis 1929.

Center has called on France to send the works on a world tour to help their original owners to see them ²²⁸».

Associons cette remarque pertinente aux propos de Nehemiah Robinson, directeur de l'Institut des Affaires Juives (Institute of Jewish Affairs of the American Jewish Congress and World Jewish Congress) qui proposa très tôt, en 1944, une « solution internationale » au problème de restitution. Selon lui, il est important de faire une distinction entre des mesures « restauratrices » et « constructrices », ces dernières englobant les notions nécessaires de réparation et de construction, en réponse au génocide et à la poursuite de la vie juive dans le monde. Ainsi la notion de « réparation » permettrait une indemnisation et une restitution individuelle tandis que la seconde, de « construction », faciliterait une réparation au peuple juif, collectivement victime, qui pourrait utiliser ces biens comme nouveau départ²²⁹.

Une nouvelle vague de mises en exposition de ces œuvres, face à une opinion publique hostile à la restitution, semble cependant liée au besoin de se souvenir une nouvelle fois et de passer à nouvelle phase qui pourrait être celle de la commémoration.

4.2 Une histoire itinérante à portée de main ou de « clic »

Plus de soixante-ans après la fin de la guerre, les expositions semblent avoir développé une tendance à l'itinérance et à l'exposition en binôme. Chronologiquement, c'est en 2008 en France que l'on favorise une double exposition « conçue dans le

²²⁷ Le Centre Simon Wiesenthal est une ONG influente, reconnue par l'UNESCO et les Nations Unies, basée principalement aux États-Unis mais également à New York, Miami, Toronto, Jérusalem, Paris et Buenos Aires. Ce centre rend hommage, premièrement par son nom, à Simon Wiesenthal, un architecte autrichien qui perdit de nombreux membres de sa famille durant l'Holocauste et qui consacra une grande partie de sa vie à traquer les nazis qui s'enfuyaient d'Allemagne afin de les mener devant la justice internationale. De ce fait, en plus de préserver la mémoire de l'Holocauste, notamment par la création d'un musée de la Tolérance, *The Museum of Tolerance*, le centre traque également des anciens nazis depuis la fondation du projet *Opération dernière chance* en 2002. Ce projet permet de retrouver des anciens criminels nazis avant que ceux-ci ne meurent de vieillesse. En 2005, le Centre transmis quatre noms d'accusés aux autorités allemandes.

²²⁸ *The Times*, 9 avril 1997, en ligne : <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

²²⁹ GOSCHLER C, THER P et ANDRIEU C, *Spoliations et restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Autrement, Collection Mémoires-Histoire, numéro 135, 2007, p.160.

sillage des conclusions de la mission Mattéoli ²³⁰», présentant une nouvelle fois, depuis 1997, des œuvres choisies par le musée d'Israël et en grande majorité issues de l'inventaire MNR et laissées sans propriétaires²³¹. Cette exposition, « conçue pour satisfaire les conditions de la Mission Mattéoli à Jérusalem ²³²», prit également place à Paris au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, dans la mesure où « aucun musée non-juif n'en a voulu²³³ ». Cette exposition, comprenant cinquante-trois tableaux dont cinq figuraient déjà à l'exposition de 1997 au Centre Pompidou, témoignait à sa manière des différentes méthodes de spoliation et des restitutions de 1940 à nos jours sans toutefois pouvoir en donner une vision exacte, mais servant à « explorer ce que fut le pillage des œuvres d'art en France pendant la guerre et ses conséquences²³⁴ ».

Parallèlement à cette double exposition se tenait cette même année, de mai à septembre, la présentation de la collection restituée de Jacques Goudstikker, à son héritière légitime au Bruce Museum de Greenwich. Comme nous avons pu le constater, cette exposition itinérante préparée par le directeur du Bruce Museum Peter Sutton, historien de l'art et spécialiste de l'art Hollandais et Marei Von Saher, belle fille de Jaques Goudstikker s'installera également au Jewish Museum de New York en 2009 ainsi que dans trois autres musées américains. Enfin, relevons une dernière exposition

²³⁰ LE MASNE DE CHERMONT Isabelle et *al.* *À qui appartenaient ces tableaux? La politique française de restitution des œuvres d'art pillées pendant la Seconde Guerre mondiale.* Catalogue d'exposition (Musée d'Israël, Jérusalem, 18 février- 3 juin 2008 et Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme, Paris, 24 juin-28 septembre 2008), Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2008, p.3.

²³¹ L'émergence d'une vie juive active en France d'après-guerre et une reconnaissance de la souffrance subie par le peuple juif durant les années 1990 engendra la création de nombreuses commissions, dont la Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliation (CIVS), appelée Commission Draï, du nom de son président. Ensuite, outre la création de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, la France réalisa une étude importante en 1997 à l'initiative du premier ministre de l'époque, Alain Juppé, sur « les conditions dans lesquelles des biens, immobiliers et mobiliers, appartenant aux Juifs résidant en France ont été confisqués ou d'une manière générale, acquis par la fraude, violence ou vol tant par l'occupant que par les autorités de Vichy entre 1940 et 1944 » (Art.1). Cette Mission ayant reçu les hommages en 2000 par la publication de son rapport, établit un bilan qui affirme que 90 % des biens juifs spoliés ont été restitués ou indemnisés. On considère également que 8 % des œuvres restantes, dites œuvres MNR, proviennent d'une spoliation, 8% sont dénuées de toute spoliation (achat légal ou autre) et 84 % des cas restent à élucider.

²³² Entretien avec Reesa Greenberg, 26 février 2010.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ LE MASNE DE CHERMONT Isabelle et *al.* *Op.cit.* L'exposition se divisait en six sections, présentant les saisies des services nazis, les opérations d'échanges de l'ERR, les restitutions de l'après-guerre, les acquisitions sur le marché de l'art parisien, les œuvres de provenance inconnue et enfin les restitutions faites à la France en 1994.

binomiale, *Looting and Restitution. Jewish Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*, qui prit place à Berlin et Francfort en 2008 et 2009.

À cela, ajoutons un caractère participatif à ces expositions souligné par la présence de l'interactivité, précédemment instaurée ces dernières années au musée d'art et de science. Dans certains cas, ce processus est particulièrement créatif durant l'exposition, comme en témoigne le *Blackbook*, le livret relié en cuir comportant l'inventaire des œuvres du collectionneur Jacques Goudstikker. L'exposition de Berlin, quant à elle, par la conception d'un épilogue prenant la forme d'un jeu interactif, permet au visiteur de mieux comprendre le débat et les questions actuelles de restitution.

Toutefois, la présence des œuvres peut favoriser, comme c'est le cas avec l'exposition *Looted!* à Luxembourg en 2005, une prise d'initiatives de la part des visiteurs. En effet, la onzième salle de l'exposition offrait la possibilité de dénoncer n'importe qui étant susceptible de détenir un bien spolié et pouvant, après restitution, être exposé dans cette même pièce. L'un des conservateurs du musée, Jörn Borchert, explique la portée de ce geste de confiance entre le visiteur et le musée :

The answers to these questions are not to be found in the archives. They can be provided only by your family. If you have something that you suspect has a questionable provenance and if you know certain interesting aspects of its history, you may entrust it to the Museum [...] ²³⁵.

Actuellement, le musée est vu comme le média le plus digne de confiance en comparaison à d'autres, d'après le sondage réalisé par l'AAM (American Association of Museums) dont les chiffres sont cités dans l'ouvrage de Richard Sandell²³⁶. Si nous songeons à cette exposition, nous remarquons qu'il convient d'adjoindre une preuve de confiance supplémentaire. Les commissaires d'exposition vont installer une boîte à l'extérieur du musée baptisée *baby drop box*, visant à recueillir de façon anonyme des objets spoliés entre 1940 et 1945. Cette initiative singulière est à saluer, malgré le fait que cette boîte resta désespérément vide. L'auteure du catalogue de l'exposition nous

²³⁵JUNGBLUT Marie-Paule, *Looted! Current questions regarding the cultural looting by the National Socialists in Europe*, Luxembourg, Musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, 2008, p.46.

²³⁶SANDELL Richard, *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, 2007, p.129. Ce sondage stipule que 87 % des interrogés considèrent les musées comme « dignes de confiance », comparés à 67 % pour qui les livres le sont et 50 % avec les chaînes d'informations à la télévision.

précise que celle-ci n'a conduit en effet à aucune dénonciation, ni à aucune restitution mais qu'elle ne fut toutefois pas victime de vandalisme²³⁷. Cette remarque nous permet de nous interroger sur la pertinence de cette précision pour le musée de la ville de Luxembourg : devait-il s'attendre à cela ?

Ainsi, nous pouvons nous interroger sur l'objectif des expositions qui semblent poursuivre un travail de recherche des propriétaires comme avec *Geroofd, maar van wie ? (Spoliés, mais par qui ?)* à Amsterdam, en 2006-2007, qui malgré sa volonté de présenter la spoliation, comme le souligne son intitulé, espère que l'exposition permettra quelques restitutions. « L'exposition-bilan » des œuvres MNR à Jérusalem et à Paris, *À qui appartenaient ces tableaux ?* s'attendait également à des restitutions, notamment par des héritiers qui auraient pu se trouver en Israël.

4.3 Quel avenir pour ces expositions?

Susciter de nouvelles demandes de restitution et retrouver des propriétaires disparus plus de soixante ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale n'est évidemment pas une tâche aisée, tout comme ne pourrait l'être à contrario celle de retrouver des anciens criminels nazis. Tout comme les témoins de la Première Guerre mondiale²³⁸, les témoins de la seconde ne seront plus parmi nous dans quelques décennies. Au nombre de survivants de l'expérience concentrationnaire, diminuant de plus en plus, s'ajoute une peur de l'oubli et du négationnisme, déjà perceptible il y a plusieurs décennies. Citons Elie Wiesel à ce sujet, en 1956 :

Aujourd'hui, l'Allemagne est un État souverain. L'armée allemande a été ressuscitée... Les criminels de guerre déambulent dans les rues de Hambourg ou de Munich... Allemands et antisémites déclarent au monde que l'« histoire » des six millions de victimes juives n'est qu'un mythe et le monde, dans sa naïveté, y croira, sinon aujourd'hui, demain ou après-demain²³⁹.

↓

²³⁷JUNGBLUT Marie-Paule, *op.cit*, p.9.

²³⁸À titre d'exemple, il ne reste plus que deux vétérans de cette guerre dans le monde à ce jour (octobre 2010), un britannique et un américain, Charles Choules (1901-...) et Franck Buckles (1901-...).

²³⁹WIESEL, Élie, *Tous les fleuves vont à la mer*, Paris, J'ai lu, 1998, pp.451-456.

La prise de conscience de la fugacité de nos vies, la nécessité d'une transmission intergénérationnelle du traumatisme lié au génocide autour de l'objet et du récit ainsi qu'un antisémitisme européen renouvelé, semblent actuellement influencer de façon considérable l'émergence et la multiplication des expositions d'œuvres spoliées.

De plus, les expositions actuelles d'œuvres spoliées semblent s'être unies d'une seule et même voix afin de rattacher la spoliation au génocide juif et de mieux comprendre la dimension gémellaire entre « réparation » et « restitution », deux notions que Claire Andrieu tendait à séparer et les faire se succéder lors de sa définition de la politique publique française de restitution. Après multiples considérations, il nous semblera opportun, au contraire, de les associer. Alors que les différentes nations et leurs musées furent motivés à la fin des années 1990 par un élan de restitution, initié par les musées américains passant en revue les œuvres de leurs collections et la conférence de Washington, une emphase fut portée sur la multiplication des conférences, des publications scientifiques et journalistiques et des bases de données des œuvres spoliées en ligne gratuitement pour le public. Parmi les plus anciennes, citons celles de la France concernant les œuvres MNR et la collection Schloss. En 2010, une base de données universitaire, suite à des recherches fructueuses sur la provenance, permis de lister 21 000 œuvres d'art dites dégénérées²⁴⁰.

Le début du XXI^e siècle sera sensiblement un tournant marquant pour la recherche sur la provenance et la restitution, et par là même, pour la mise en exposition des œuvres. Pour nos auteures de référence, les premières années de ce siècle émergeant mettent fin à une période de *réparation* en France, en 2003 pour Claire Andrieu, tandis que pour Reesa Greenberg elles seront annonciatrices d'une *Fin de Siècle Order*, un an plus tard en 2004. En effet, la vague d'expositions récente en Europe ainsi que la présence d'un cas de spoliation et de restitution hollandais aux États-Unis, par l'exposition de la collection Goudstikker, témoignent toutes d'un nouvel élan de restitution mondiale, prenant son essor au sein d'un cadre toutefois hostile, en proie aux batailles juridiques entre les musées et les héritiers, dits « de

²⁴⁰ L'Université de Berlin va mettre en ligne, gratuitement, près de huit années de recherches par des historiens de l'art autour de 21 000 œuvres d'art dites dégénérées saisies dès 1937 : <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601088&sid=aUxfUPLgr2M> : consulté en avril 2010.

première et deuxième générations », souvent issus de famille juives américaines dont les parents furent des expatriés suite à l'Holocauste.

De ce fait, la position des États-Unis et de l'État d'Israël sera à souligner. Tout d'abord parce que c'est depuis ces pays que la vague de demandes de restitution afflue en Europe, les héritiers participant eux aussi, en tant que « deuxième génération » à cette « histoire de la renaissance de la vie juive après le génocide, une histoire qui s'est déroulée en partie à l'extérieur de l'Europe, en Israël d'abord et aux États-Unis ²⁴¹ ». L'exposition dédiée à la collection Goudstikker, organisée par l'association d'un directeur de musée et historien de l'art et la belle-fille du défunt et spolié Jacques Goudstikker, est le reflet de cette nouvelle perspective de mise en exposition issue d'une mouvance nouvelle. Il ne s'agit plus seulement de « réparer », ni d'exprimer une identité juive à travers la mise en exposition, mais de se souvenir et de commémorer à travers celle-ci tout en réaffirmant le droit à la restitution et la nécessité de ne jamais oublier ce qu'a été l'Holocauste. Citons également le cas de la mise en exposition des cinq œuvres de Klimt restituées en 2006 à Maria Altmann et exposées dans deux musées des États-Unis cette même année, au LACMA (Los Angeles County Museum of Art) puis à la Neue Gallery et rapportons les propos de l'héritière à ce sujet :

“In gratitude to the City and County of Los Angeles, stated Maria Altmann”, which provided me a home when I fled the Nazis, and whose courts enabled me to recover my family's paintings at long last, I am very pleased that these wonderful paintings will be seen at LACMA. It was always the wish of my uncle and aunt to make their collection available to the public”²⁴².

Parmi cette nouvelle vague d'expositions, d'où s'insère la mise en exposition de la collection de Jacques Goudstikker, se dénote une dichotomie avec ses consœurs européennes, celles-ci exprimant la nécessité de joindre un caractère topologique, commémoratif, symbole d'une Europe ancienne occupée où l'analogie aux fantômes est à son apogée. L'exposition consacrée à Jacques Goudstikker prenant place aux États-

²⁴¹GOSCHLER C, THER P et ANDRIEU C, *Spoliations et restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Éditions Autrement, Collection Mémoires-Histoire, numéro 135, 2007, p.29.

²⁴² Dossier de presse du LACMA :

http://www.lacma.org/press/releases/Klimtpress_releaseFINALB_3_15_06.pdf : consulté en juillet 2010.

Unis est incontestablement une exposition « positiviste », soulignant une restitution complète et reconnue. Il s'agit d'une exposition « de la victoire », du renouveau comme en témoigne la vie juive dans ce pays après la Seconde Guerre mondiale.

Il nous semblera alors que ces vagues d'expositions, dès le début du XXI^e siècle, peuvent être également associées à « la nouvelle vague de demandes de restitutions, qu'il faut replacer sur la toile de fond du développement récent de la mémoire publique et privée du génocide des Juifs²⁴³ ». Nous avons songé à cette définition, précédemment abordée, de la « mémoire retrouvée » selon Dan Diner, vis-à-vis de deux évènements significatifs –un vol et une restitution- en 2009, en Europe d'une part et aux États-Unis d'autre part.

John Pistone est un ancien soldat américain âgé de 87 ans qui se retrouva un jour dans la résidence d'Hitler, au Berghof dans les Alpes bavaroises, à la fin du conflit. Il remarqua un album sur une étagère et le prit avec lui, sans réaliser la portée de son geste et le conserva chez lui en Ohio, ne le feuilletant qu'à l'occasion afin de le montrer aux membres de sa famille. C'est un ami du vétéran qui prit connaissance d'une fondation dont la base de données comprenait d'autres albums, plus ou moins identiques à ceux de Pistone. Après lui avoir fait comprendre l'importance de la pièce historique que constituait cet album regroupant les œuvres d'art choisies par Hitler pour son musée de Linz, le Führermuseum, Pistone décida de le restituer à l'Allemagne. L'album sera ainsi exposé durant trois mois au Musée national américain de la Seconde Guerre mondiale à la Nouvelle-Orléans avant de regagner l'Allemagne (**figure 38**).

Cette année 2009 aura été celle qui marqua le 65^e anniversaire de la libération du camp d'Auschwitz. Or, peu de temps avant cette célébration, le tristement célèbre *Arbeit Macht Frei*²⁴⁴ fut dérobé au mois de décembre. La disparition de ce panneau qui marquait l'entrée du camp fut de courte durée mais n'empêcha pas de susciter un bon nombre d'interrogations.

²⁴³ *Ibid.*, p.28.

²⁴⁴ *Arbeit Macht Frei*, soit « le travail rend libre » pour la traduction française. Ce panneau marquant l'entrée du camp signifiait que seul l'épuisement du travail forcé, conduisant à la mort, était le seul moyen de « sortir » du camp et par conséquent d'être « libre ».

On prit tout d'abord conscience du peu de surveillance que le musée lui octroyait, tandis que le panneau fut découpé en trois morceaux puis caché dans une résidence. Puis, on reconnut son importance pour le camp du fait qu'il affirme l'identité de ce dernier et lui confère un statut de porte séparant deux mondes, celui des vivants et celui des morts, anticipé de façon cruelle par les nazis mais également, et il faut le reconnaître, entre le visiteur qui s'apprête à quitter « le monde réel » pour entrer dans un lieu historique hautement sacré. Piotr Cywinski, directeur du camp devenu un musée accueillant un bon nombre de visiteurs chaque année, répondit à l'AFP au sujet du vol en ces termes : « The surveillance was concentrated on the archives and exhibited objects, because no sane person could have imagined such an act²⁴⁵ ». Ainsi, alors que la pensée d'un tel acte ne pouvait être envisageable, on songeait premièrement à vol commis sous l'impulsion d'un antisémite renouvelé. Cependant, il s'avéra que celui-ci releva d'une commande d'un collectionneur.

Pouvons-nous ainsi concevoir les expositions en tant qu'illustrations d'une nouvelle résurgence de la mémoire liée à l'Holocauste ? Ainsi, alors que la majorité des expositions en Europe se concentrent sur une mise en exposition de la spoliation et de la restitution, notamment par des moyens permettant une dénonciation au Luxembourg, d'expression artistique à Vienne ou de réflexion à Berlin, pouvons-nous prétendre que celles-ci ont encore aujourd'hui pour objectif la recherche de propriétaires disparus ?

De ce fait, alors que nous pouvons justifier la mise en place des expositions d'œuvres spoliées depuis la première phase en 1946, il nous semblerait particulièrement audacieux de prévoir un statut de limitation quand à leur mise en place. Originellement, de par la nature de ce qu'elles exposent, à savoir des œuvres spoliées en attente de propriétaires, elles n'étaient pas destinées à perdurer tandis que la première phase d'exposition (1946-1997) se devait de faire partager la spoliation au grand public alors que la seconde phase (1997-2005) répondait à une polémique et à un nouvel intérêt porté

²⁴⁵ Alors que 1.1 millions de personnes périrent, dont une grande majorité de Juifs, à Auschwitz, près d'un million de personnes firent la visite du camp l'année dernière.

www.cjc.ca/2009/12/21/police-recover-stolen-auschwitz-arbeit-macht-frei-sign/ : consulté le 14 février 2010.

au pillage de l'Europe. De ce fait, il semblerait que cette nouvelle phase de mise en exposition (2005-...) soit encore plus complexe si nous considérons la mise en exposition des œuvres de Jacques Goudstikker aux États-Unis qui témoigne d'un cas de restitution exemplaire.

Enfin, une assimilation entre la pensée de Régine Azria, sociologue au Centre d'études interdisciplinaires des faits religieux à Paris au EHESS-CNRS, explorant les différents courants de pensée juifs face à la Shoah et notre réflexion sur les expositions d'œuvres spoliées est à relever. Alors que nous avons adopté une démarche à la fois muséographique et historique face à la mise en exposition des œuvres spoliées de 1946 à 2009 nous pouvons aussi, à travers nos observations, remarquer que « [...] cette période de notre histoire dont la présence et l'ampleur des questions qu'elle n'en finit pas de susciter semble grossir avec la distance qui nous en sépare ²⁴⁶ ».

²⁴⁶AZRIA, Régine, *Histoire et Mémoire de la Seconde Guerre Mondiale*, Archives de sciences sociales des religions, , volume 80 (Octobre-Décembre), 1992, p. 226.

CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, nous avons analysé et mis en relief la manière dont la spoliation, qui découle d'un pillage artistique de l'Europe sans précédent, la restitution et la considération du génocide juif ont engendré une vague récente de mise en exposition d'œuvres d'art et d'artefacts spoliés en Europe, en Israël et aux États-Unis.

De plus, notre recherche a permis de démontrer, face aux données rencontrées et grâce à l'intégration du cas d'étude de la mise en exposition de la collection de Jacques Goudstikker, que nous pouvions également considérer un aspect de « victimisation » lors de la mise en exposition des œuvres témoignant, par leur matérialité, de la « présence fantôme » des propriétaires et des victimes du génocide, mettant ainsi en évidence que ceux-ci ne reviendront jamais parmi les vivants, que ce soit pour témoigner ou reprendre ce qui leur appartenait.

Dans le cas de Jacques Goudstikker, un travail de mémoire et de reconnaissance est mis en place autour du collectionneur, à l'aide de son portrait et des documents lui ayant appartenu de son vivant et après sa mort dont son visa américain et par son acte de décès, ce qui est également observé au sein des expositions européennes avec l'ajout de photographies et d'artefacts. Les œuvres, dans cette perspective, sont doublement considérées, à savoir comme des trésors pillés puis comme des trésors familiaux, la plupart des collections appartenant aux grandes collections familiales juives comme celles qui étaient présentes au Jeu de Paume avec des noms comme Rothschild, David-Weil ou encore Schloss. Avec cette mise en exposition d'œuvres spoliées, on expose les œuvres mais également l'histoire et la mémoire familiale qui sont toutes deux rendues publiques.

Dans cet esprit, notre étude a exploré l'idée d'une nouvelle phase de mise en exposition des œuvres, révélée par une multiplication significative de celles-ci et de nouvelles caractéristiques. En effet, celle-ci succède à ce que nous pouvons qualifier de seconde phase (1997-2005) marquée par l'exposition au Centre Pompidou en 1997, un an avant la conférence de Washington en 1998. Cette seconde phase succédait, quant à

elle, à une première phase d'exposition d'après-guerre et d'après-guerre froide (1946-1997) en exposant des œuvres spoliées pour la première fois à Paris au Musée de l'Orangerie. Après une période davantage dédiée à la présentation du travail des recherches sur la provenance au tournant des années 2000, s'entremêle une association inaliénable entre la spoliation des biens et le génocide qui témoigne de l'importance de se souvenir et de commémorer. Le musée, à travers l'exposition d'œuvres spoliées, institutionnalise le constat des recherches et participe à une résurgence au traumatisme de l'Holocauste en accomplissant un devoir de mémoire et d'éducation. Par cet intermédiaire, la restitution des œuvres d'art peut être perçue d'une autre manière

Même si le génocide ne doit pas être réduit à la spoliation des biens, une compensation financière constitue un moyen explicite pour exprimer publiquement que le souvenir des victimes persiste et ne sombre pas dans l'oubli.

De ce fait, la question de la « mémoire retrouvée » développée par Dan Diner participe à cet effort de sensibilisation pour un nouvel élan de restitution mondiale. Cependant, nous avons également relevé que les restitutions actuelles et les expositions d'œuvres spoliées prennent place au sein d'un contexte où le processus de restitution se heurte véritablement au concept de l'universalité des œuvres intégrées au musée occidental que nous connaissons. Les œuvres, privées d'une première identité d'origine par la spoliation, se voient en attribuer une seconde à caractère national. Ainsi, la restitution aux héritiers, pourtant légitime et nécessaire, n'est plus perçue comme une réparation. Déjà porteuse de ce caractère national elle se voit ensuite attribuer celui d'universel, dont l'humanité serait privée s'il y avait restitution ²⁴⁷(figure 39).

Les expositions ne manquent pas de rappeler que toute œuvre issue d'une spoliation n'est pas du domaine du public et ne peut donc pas être exposée tant que le musée ne s'est pas engagé à prendre ses responsabilités de conservation. Ainsi en présentant dix-sept cas de restitution et en permettant à une dizaine d'artistes de s'exprimer sur ce sujet, l'exposition *Recollecting. Looted Art and Restitution*, se tenant

²⁴⁷ Cette caricature témoigne d'un enrichissement des héritiers et de leurs avocats en dépit de la peur d'un appauvrissement des musées. La traduction de l'allemand à l'anglais sous le dessin est la suivante : « As long as those money-grubbing American lawyers don't get their hands on the pictures! The restitution opponents mean business... ».

au musée des Arts Appliqués de Vienne en 2009, semblait répondre à une exposition antérieure, celle-ci ayant eu lieu en février 2008. Cette même année, l’Autriche s’apprêtait à célébrer les soixante-dix ans de la fin de l’Anschluss²⁴⁸ et à accueillir une exposition controversée. Cette dernière, consacrée au peintre Albin Egger-Lienz et se tenant au musée Léopold de Vienne, était soupçonnée d’exposer des œuvres spoliées, l’une d’entre elles ayant été offerte à Hitler en 1939 par les autorités allemandes.

D’autre part, face à ces constats, il appert que la mise en exposition actuelle des œuvres spoliées révèle la multiplicité et la richesse de nouvelles caractéristiques permettant un partage des recherches et du *sensible*, celui-ci opérant avant et après la visite de l’exposition –sites Internet, animations, itinérance, bases de données, colloques, publications- et de ce fait, elles participent à la vie culturelle, politique et historique de notre époque. De plus, elles témoignent, soixante ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, que la restitution n’est pas seulement un droit mais aussi un devoir. En tentant de fournir des réponses pour la jeune génération, elles participent, comme la restitution, à « exorciser les démons du passé afin de ne pas hanter le futur²⁴⁹ ».

La conférence *Curating Difficult Knowledge* à l’Université Concordia à Montréal, qui se tenait du 16 au 18 avril 2009, fut d’une grande et précieuse aide concernant les intentions de l’exposition consacrée à Jacques Goudstikker. Durant trois jours, cette conférence avait pu réunir des intellectuels de différents horizons, autant de chercheurs, professeurs, artistes visuels qui ont tous voulu se retrouver et échanger autour du récit du trauma et de l’exposition. À travers différentes interventions, impliquant différentes époques et différentes guerres ou génocides, on considère que tous les récits constituaient avant tout un récit unique concernant l’humanité toute entière et méritant d’être illustré puis diffusé.

²⁴⁸ L’Anschluss, mot allemand signifiant «réunion, rattachement» en français. « Rattachement de l’Autriche à l’Allemagne, proclamé le 15 mars 1938. Les groupes nazis dirigés par Seyss-Inquart luttèrent depuis longtemps pour ce rattachement [...] Hitler imposa la nomination de Seyss-Inquart au ministère des Affaires Étrangères. Le soir du 11 mars 1938, les blindés allemands pénétrèrent en Autriche, le 12 Vienne fut occupée, le 14 Hitler y fit son entrée, et le 15 l’Anschluss fut proclamé. Le 10 avril 1938, les Autrichiens se prononcèrent à 99,73 % pour le rattachement au Reich », *Le Petit Robert des Noms Propres*, 1995.

²⁴⁹ Traduction libre de l’auteure. EIZENSTAT, Stuart E, *Imperfect Justice. Looted Assets, Slave Labor, and the Unfinished Business of World War II*, New York, Public Affairs, 2003, p.350.

Lors de cet événement, nous pouvons souligner la récurrence du terme «curation» ou «curator», provenant du latin «curare» d'où découle «take care of», c'est-à-dire bien entendu «prendre soin de». Ainsi durant ces trois jours, des dizaines d'intellectuels, issus ou non du milieu du musée, ont souhaité faire le bilan de leurs actions envers la mémoire collective en débattant de nouvelles approches.

Selon Erica Leher, directrice du CEREV²⁵⁰, ce rapport de «curate / take care of» est vu comme une obligation au musée. Selon ses propos, il est évident que le rôle du conservateur de musée consiste à assurer une protection matérielle, mais également à se concentrer sur une prise en charge de ce dont il est difficile de se rendre compte : «What kind of knowledge is difficult ?²⁵¹». Ce qui constitue la tâche la plus complexe, se situe en effet au-delà du perceptible : «What is painful is that pain is not painful for others», dit Erica Leher à ce sujet. Le musée doit prendre en compte ce facteur et c'est d'ailleurs cela qui rend ce savoir «difficile»²⁵². Le monde muséal peut et doit s'interroger sur les moyens de diffuser ce savoir et la manière de le communiquer tout en prenant en compte le phénomène d'actualité et du discours que l'on veut offrir. Par exemple, concernant l'Holocauste, il faut considérer que beaucoup de descendants directs vivent dans le passé à travers les souvenirs et les photographies, alors que les descendants des crimes de Pinochet vivent pleinement dans le présent, en attente de justice. Ainsi, c'est le regard que nous portons sur ces événements historiques qui est capital, plus que sur le temps qui s'écoule.

C'est cette temporalité qui a été au cœur du sujet de Slawomir Kapralski²⁵³, lors de sa conférence. Son sujet (*Mis*) *Representations of Jewish Past in Poland's Memoryscapes*, décrit l'histoire d'une façade de petit commerce dans une petite ville de l'Est de la Pologne. Cette façade de maison porte des inscriptions en yiddish qui ne sont pas effacées avec le temps²⁵⁴. Ce commerce représente un établissement juif encerclé par

²⁵⁰ Erica Leher est directrice du *Center for Ethnographic Research and Exhibition in the Aftermath of Violence* de l'Université Concordia à Montréal, mais également professeure assistante au département d'Histoire et de Sociologie, Anthropologie à la Chaire de recherche du Canada dans la mémoire post-conflit.

²⁵¹ Propos d'Erica Leher lors de la conférence.

²⁵² *Curating Difficult Knowledge* s'interroge sur cette difficulté face à l'exposition.

²⁵³ Slawomir Kapralski est professeur associé au *Center for Social Studies, Graduate School for Social Research, Polish Academy of Science*.

²⁵⁴ Il est inscrit «stubbornly resist».

des commerces polonais catholiques. Slawomir Kapralski, en retraçant l'histoire de cette façade, a constaté deux choses. Tout d'abord, lors de sa restauration en 2000, on a peint délibérément afin de couvrir l'inscription alors qu'en 2008, lors de la restauration la plus récente, on peut parfaitement la lire, la couche de peinture la recouvrant ayant complètement disparu.

Pour Kapralski, l'inscription de la façade correspond à toutes les étapes que l'on a faites avec l'histoire des Juifs, et il emploie le terme de «memoryscapes» pour les désigner. Je n'ai pas pu m'empêcher d'établir un parallèle avec l'histoire même des expositions d'œuvres spoliées et il s'agit selon moi d'une véritable métaphore quant à l'histoire même de la restitution, à ses balbutiements sous forme de scandales lancés par les écrits de journalistes et à l'accroissement des expositions consacrées à ces œuvres et au véritable engouement qu'elles suscitent ces dernières années.

Durant la conférence, beaucoup se sont interrogés sur la culpabilité : Comment peut-on s'approprier la culpabilité ? Pourquoi nous sentons nous responsables ? Est-il possible d'exposer sans se sentir responsable ou au contraire de transmettre un sentiment de culpabilité ? Comme le suggère Sara Terry ²⁵⁵ lors de la conférence, «on devient ce que l'on raconte». Ainsi, on peut prétendre que présenter le passé revient à représenter le présent.

En conséquence, l'exposition consacrée aux œuvres de Jacques Goudstikker me semble être un cas parfait qui a motivé notre réflexion sur les représentations des œuvres spoliées au musée. Ici on ne recrée pas d'histoire ou un récit qui deviendrait fictif. Alors que les œuvres sont présentes pour être appréciées à leur juste valeur, il n'y a pas d'artefacts se rapportant aux victimes de la Seconde Guerre mondiale, le seul artefact présent à l'exposition Goudstikker serait peut-être le carnet d'inventaire en cuir noir, le *Blackbook*.

À l'exposition, il est le médiateur sacré entre l'histoire de son propriétaire, les œuvres et la restitution ainsi que le lien entre l'art et le public, celui-ci établissant le dialogue entre le *visible* et *l'invisible*, selon la formulation particulièrement juste de

²⁵⁵ Fondatrice du *Aftermath Project* à Los Angeles.

Pomian²⁵⁶. Dans une même perspective, nous pensons également aux théories de Carol Duncan²⁵⁷ qui abordent la notion de rituel au musée, permettant une construction qui représente publiquement nos croyances à propos de l'ordre du monde, à propos de notre passé, de notre présent et de la place de l'individu dans le monde. Mais même si cette sacralité est perceptible à l'exposition, celle-ci accorde une grande importance au passage à l'interactivité et à l'implication du public par l'accrochage d'un écran tactile représentant la version numérique du *Blackbook*. On comprend alors que tous les moyens sont mis à profit afin d'accorder une place de choix à la restitution.

Nous pouvons être en accord avec les propos de Christine Bernier qui parle de l'espace muséal comme d'un «lieu d'idées autant que d'objets, agissant avec force sur les personnes qui s'y trouvent²⁵⁸» mais aussi en accord avec les propos de Carol Duncan qui font du parcours de l'exposition un chemin déterminé, un rituel en plusieurs étapes amenant une transformation, une purification par le recueillement, la prière, le sacrifice ou la confession.

Durant l'exposition consacrée à la collection de Jacques Goudstikker, les deux premières salles nous aident à faire connaissance avec le collectionneur et sa vie. La troisième salle de l'exposition, constituée uniquement de blanc et présentant un banc, un panneau explicatif sur la mort de Goudstikker ainsi que *Le sacrifice d'Iphigénie* de Jan Havicksz Steen, permet d'introduire sa mort. Il s'agit de la plus petite salle et celle-ci favorise le recueillement. Le visiteur est invité à rejoindre la quatrième salle et la première chose qu'il voit au centre de la pièce est le second personnage important, le *Blackbook*, qui agit en tant que survivant ou digne «héritier» du travail de Jacques Goudstikker, c'est ce carnet qui transpose la restitution en récit au sein de cette exposition. Les deux dernières salles se voient peintes en rouge et sont consacrées à la restitution même. À la fin, le visiteur est invité à participer en consultant le *Blackbook* virtuel grâce à l'écran tactile et à emporter précieusement avec lui tout ce savoir.

²⁵⁶POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVIe-XIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

²⁵⁷DUNCAN, Carol, *op.cit.*, 1995.

²⁵⁸BERNIER, Christine, *L'art au musée, de l'œuvre à l'institution*, Paris, l'Harmattan, coll. «Esthétiques», 2002, p.17.

Pour conclure, signalons l'émergence d'une question s'imposant à la fin de ce travail, on peut en effet s'interroger et spéculer sur une éventuelle finalité concernant ce genre d'exposition, à savoir l'exposition d'œuvres d'art spoliées.

Pouvons-nous imaginer des expositions de ces œuvres dans cinquante ans ?

Que ferons-nous des œuvres non restituées ?

BIBLIOGRAPHIE

a) Ouvrages généraux

AAM (American Association of Museums), *Vitalizing Memory, International perspective on provenance research*, Washington, AAM, 2005.

Archives de Paris, Guide des sources historiques 1939-1945, Paris, Paris-Musées, 1994.

AUTHERS, John et WOLFFE, Richard, *The Victim's Fortune: Inside the Epic Battle over the Debts of the Holocaust*, New York, Harper Collins, 2002.

AZRIA, Régine, *Histoire et Mémoire de la Seconde Guerre Mondiale*, Archives de sciences sociales des religions, Paris, volume 80 (Octobre-Décembre), 1992, p. 226.

BAUER, Yehuda, *The Holocaust in Historical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1978.

BAZIN, Germain, *Souvenirs de l'exode du Louvre*, Paris, Somogy, 1992.

BAZYLER, Michael. J, *Holocaust justice: the battle for restitution in American's courts*, New York, New York University Press, 2003.

BENSOUSSAN, Georges et DREYFUS Jean-Marc (dir.), « Spoliations en Europe », numéro spécial de la *Revue d'histoire de la Shoah*, numéro 186, avril 2007.

BERNIER, Christine, *L'art au musée, de l'œuvre à l'institution*, Paris, l'Harmattan, coll. Esthétiques, 2002.

BERTRAND-DORLÉAC, Laurence, *L'art de la défaite : 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993.

BERTRAND-DORLÉAC, Laurence, *Histoire de l'art à Paris entre 1940 et 1944: ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

BINDENAGEL, James D (dir.), *Washington Conference on Holocaust-Era Assets, November 30 – December 3, 1998 Proceedings*, Washington DC, Presses officielles du gouvernement américain, 1999.

BIZARDEL, Yvon, *Sous l'Occupation, souvenirs d'un conservateur de musée*, Paris, Calmann-Lévy, 1964.

BOR, Josef, *Le requiem de Terezin*, Paris, Éditions du Sonneur, 2005.

BOUCHOUX, Corinne, *Rose Valland, la Résistance au musée*, La Crèche, Geste éditions/ Archives de vies, 2006.

BOURSIER, Jean-Claude, *Musées de guerre et mémoriaux : Politiques de la mémoire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

CALVI, Fabrizio et MAZUROVSKY, Marc, *Le festin du Reich, le pillage de la France (1940-1944)*, Paris, Fayard, 2006.

CASSOU, Jean, « Notes sur l'Exposition- Les Chefs-d'œuvre des Collections françaises Retrouvées en Allemagne par la Commission de Récupération Artistique et les Services Alliés, dans Cassou, Jean, éd. *Le pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs de France*, Paris, Centre de Documentation juive contemporaine, 1947.

CHAUMONT, Jean-Michel, *La concurrence des victimes, génocide, identité, reconnaissance*, Paris, Éditions de la Découverte, 1997.

COEURÉ, Sophie, *La mémoire spoliée, Les archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique (de 1940 à nos jours)*, Paris, Payot, 2007.

Collection Schloss. Œuvres spoliées pendant la Deuxième Guerre mondiale non restituées (1943-1998), Paris, ministère des Affaires Étrangères, direction des Archives et de la Documentation, 1998.

CRANE, Susan A, *Museums and Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

DEN HOLLANDER, Pieter, *De Zaak Goudstikker (Le cas Goudstikker)*, Amsterdam, Meulenhoff, 1998.

DOUZOU, Laurent, *Voler les Juifs*, Paris, Hachette, 2003.

DINER, Dan et WUNBERG, Gotthart, *Restitution and Memory: Material Restoration in Europe*, New York, Berghahn Books, 2007.

DUBUC, Élise et TURGEON, Laurier, *La trace du passé, l'empreinte du futur*, Revue Anthropologie et Sociétés, Québec, Université Laval, 2004.

DUNCAN, Carol, *Civilizing rituals: Inside Public Art Museums*, New York, Routledge, 1999.

EIZENSTAT, Stuart E, *Imperfect Justice. Looted Assets, Slave Labor, and the Unfinished Business of World War II*, New York, Public Affairs, 2003.

FELICIANO, Hector, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, Paris, Austral, 1995.

FELICIANO, Hector, cité dans *Beaux-arts magazine*, numéro 145, mai 1996.

FLORISOON, Michel, *La Commission de récupération artistique*, dans *Museion*, vol. 55-56, 1946.

GAGNON, François-Marc, « Plaidoyer pour l'authenticité », *Regards sur l'art québécois*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

GENSBURGER, Sarah, *Images d'un pillage, Album de la spoliation des Juifs à Paris (1940-1944)*, Paris, Éditions Textuel, 2010.

GINSKEY-PULOY, Monika, *Hight Art and National Socialism, Part II: Hitler's Linz collection: acquisition, predation and restitution* dans *Journal of the History of Collections*, vol. 10, n 2, 1998, p.207-224.

GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007.

GOSCHLER .C, THER .P et ANDRIEU C, *Spoliations et Restitutions des biens juifs, Europe XXe siècle*, Paris, Autrement, collection Mémoires-Histoire numéro 135, 2007.

GREENBERG, Reesa, *From Wall to Web: Displaying Art Stolen from Jews by Hitler* dans, «Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation», Anthony Kiendl, Banff Centre Press, 2004, p. 92-109.

GREENBERG, Reesa, *La représentation muséale des génocides : Guérison ou traumatisme réactualisé ?*, Gradhiva, No. 5, 2007, p. 77- 83.

GREENBERG, Reesa, *Editing the Image: Two on-Site/Online Exhibitions*, dans «Editing the Image: Strategies in Production and Reception of the Visual», Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp.153-164.

GROSSER, Pierre, *Les temps de la guerre froide. Réflexions sur l'histoire de la guerre froide et les causes de sa fin*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.

Guide des recherches dans les archives des spoliations et des restitutions, Caroline Piketty, Christophe Dubois, Fabrice Launay, Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, Paris, La Documentation française, 2000.

HEIN, Hilde H, *The Museum in Transition, A Philosophical Perspective*, Washington, Smithsonian Books, 2000.

HILBERG, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, 2006.

Inventaire des archives du Commissariat général aux affaires juives et du Service de restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliation, sous-série AJ38, Paris, Archives nationales, 1998.

JUNGBLUT, Marie-Paule, *Looted! Current questions regarding the cultural looting by the National Socialists in Europe*, Luxembourg, Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, 2008.

La Seconde Guerre mondiale, guide des sources conservées en France, 1939-1945, Paris, Archives nationales, 1994.

LACAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

LAGHDIR, Ghizlayne, *La spoliation et la restitution des œuvres modernes spoliées aux marchands d'art juifs parisiens par les nazis. Étude de cas du marchand entrepreneur Paul Rosenberg*. Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002.

Le MASNE De CHERMONT, Isabelle et SCHULMANN, Didier, *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2 000 oeuvres confiées aux Musées nationaux*, Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, Paris, La Documentation française, 2000.

Le MASNE de CHERMONT, Isabelle *et al.*, *À qui appartenaient ces tableaux?, La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées pendant la seconde guerre mondiale*. Catalogue d'exposition (Musée d'Israël, Jérusalem, 18 février- 3 juin 2008 et Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 24 juin- 28 septembre 2008), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.

Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés, Paris, Orangerie des Tuileries, juin-août 1946, ministère de l'Éducation nationale, 283 numéros, 1946.

LESNÉ, Claude et ROQUEBERT, Anne, sous la direction des Musées de France, *Catalogue des peintures MNR*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

LEVIN, Itamar, *The Last Chapter of Holocaust? The Struggle over the Restitution of Jewish Property in Europe*, Jérusalem, Rev.ed, Jewish Agency for Israel and the World Jewish Restitution Organization, 1998.

Mc KENZIE, Catherine, *Auktion 392: Reclaiming the Gallery Stern, Düsseldorf*. Catalogue d'exposition (20 octobre- 12 novembre 2006), Montréal, Galerie FOFA, Université Concordia, 2006.

MICHAUD, Éric, *Un Art de l'Éternité: L'image et le temps du national- socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France : rapport général, Paris, La Documentation française, 2000.

MÜLLER, Melissa, TATZKOW Monika et al., *Lost Lives, Lost Art, Jewish Collectors, Nazi Art Theft, and the Quest of Justice*, New York, Vendome Press, 2010.

NICHOLAS, Lynn H, *The Rape of Europa : The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Knopf, 1994.

Ouvrage fondamental sur le sujet, comportant une abondante bibliographie, dont il existe une traduction française:

NICHOLAS, Lynn H, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995.

PALMER, Norman, *Museums and The Holocaust*, Londres, Institute of Art and Law, 2000.

PERRY, Victor, *Stolen Art*, Jerusalem et Hewlett, Geffen, 2000.

PETROPOULOS, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1996.

PETROPOULOS, Jonathan, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*. New York, Oxford University Press, 2000.

Pillages et restitutions, le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale, actes du colloque organisé par la direction des musées de France le 17 novembre 1996, Paris, Ministère de la culture et Éditions Adam Biro, 1997.

Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne, catalogue de l'exposition organisée au MNAM du 9 au 21 avril 1997, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1997.

Rapport général de la mission d'étude sur la spoliation des biens Juifs de France, sous la dir. de Jean Mattéoli, Paris, La Documentation française, 2000.

Raub und Restitution. Kulturgut aus Judischen Besitz von 1933 bis heute, édité par Bertz Inka et Dormann Michael, catalogue de l'exposition organisée au Musée d'art Juif de Berlin et au Musée d'art Juif de Frankfort, Gottingen, Wallstein Publishers, 2008. (Édition allemande seulement).

RAYSSAC, Michel, *L'exode des musées : Histoire des œuvres d'art sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2007.

Recollecting. Looted Art and Restitution, catalogue de l'exposition, édité par Alexandra Reininghaus, Vienne, Passagen verlag, 2008.

ROBINSON, Nehemiah, *Indemnification and Reparations. Jewish Aspects*, New York, Institute of Jewish Affairs of the American Jewish Congress and World Jewish Congress, 1944.

ROBINSON, Nehemiah, *Spoliation and Remedial Action : The Material Damage Suffered by Jews Under Persecution, Reparations, Restitution and Compensation*, New York, Institut des affaires juives, Congrès juif mondial, 1962.

SANDELL, Richard, *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Londres et New York, Routledge, 2007.

SCHNABEL, Gunnar, *The story of Street Scene, Restitution Of Nazi Looted Art, Case and Controversy*, Berlin, proprietas-verlag, 2008.

SIMON, Matila, *The battle of the Louvre ; the struggle to save French art in World War II*, New York, Hawthorn books, 1971.

SIMPSON, Elisabeth, *Spoils of War, World War II and Its Aftermath: The Loss Reappearance and Recovery of Cultural Property*, New York, Harry N. Abrams incorporated, 1997.

SUTTON, Peter. C et al. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, catalogue d'exposition (Greenwich, Connecticut, Bruce Museum, 10 mai-7 septembre 2007 et New York, Jewish Museum, 15 mars – 2 août 2009, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2008.

The AAM guide to Provenance Research, Nancy H. Yeide, Konstantin Akinsha, Amy L. Walsh, Washington DC, American Association of Museums, 2001.

The Return of Looted Collections (1946-1996), an Unfinished Chapter, actes du colloque d'Amsterdam les 15 et 16 avril 1996, Amsterdam, Bibliotheca Rosenthaliana, 1997.

VALLAND, Rose, *Le Front de l'art*, Paris, Plon, 1961, réédition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

VANDER GUCHT, Daniel, *Ecce homo touristicus. Identité, mémoire et patrimoine à l'ère de la muséalisation du monde*, Loverval, Éditions Labor, 2006.

WIESEL, Élie, *Tous les fleuves vont à la mer*, Paris, J'ai lu, 1997.

WILSON, David, « Return and Restitution: A Museum Perspective » dans *Who Owns The Past?* Oxford, Isabel Mc Bryde, 1985.

YEIDE, Nancy H, *Beyond the Dreams of Avarice: The Hermann Goering Collection*, Dallas, Laurel Publishing, 2008.

b) Conférences

Curating Difficult Knowledge, du 16 au 8 avril 2009, Université Concordia, Montréal, Canada.

Muséalité et Intermédialité, Nouveaux paradigmes des musées, du 28 au 31 octobre 2009, Colloque du CRI, Université de Montréal, Montréal, Canada.

c) Sites Internet

1. Sites généraux

<http://www.state.gov/www/regions/eur/holocaust/heac.html> : consulté en novembre 2008.

www.lootedart.com : consulté le 7 novembre 2008.

www.unesco.org : consulté en avril 2010.

http://icom.museum/spoliation_fr.html : consulté en avril 2010.

<http://www.lootedart.com/NFVA1Y581441> : consulté en février 2009.

<http://www1.alliancefr.com/la-controverse-sur-les-oeuvres-d-art-juives-volees-rebondit-a-vienne-news0,26,3932.html>: consulté en juin 2009.

<http://www.danube-exodus.hu/index.php3> : consulté en septembre 2009.

<http://www.yorku.ca/reerden/Publications/publications.html> : consulté le 19 novembre 2008.

<http://www.mnha.public.lu/> : consulté le 23 décembre 2009.

<http://www.lumiere-technology.com/news/news6fr.html> : consulté le 23 décembre 2009.

<http://www.washingtonexaminer.com/entertainment/ap-exclusive-hitlers-album-of-wanted-art-found-at-ohio-veterans-home-returning-to-germany-78875907.html?c=y> : consulté le 23 décembre 2009.

www.holocausteraassets.eu : consulté le 10 janvier 2010.

http://www.holocausteraassets.eu/files/200000201-62a0caabb3/Expert_Conclusions.pdf: consulté en avril 2010.

http://www.holocausteraassets.eu/files/200000215-35d8ef1a36/TEREZIN_DECLARATION_FINAL.pdf : consulté en avril 2010.

www.cjc.ca/2009/12/21/police-recover-stolen-auschwitz-arbeit-macht-frei-sign/ : consulté le 14 février 2010.

<http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601088&sid=aLUxfUPLgr2M> : consulté en avril 2010.

http://guillaumegirod.over-blog.com/pages/026SCENO_ROSE_VALLAND-1735218.html : consulté le 26 juin 2010.

http://www.lacma.org/press/releases/Klimtpress_releaseFINALB_3_15_06.pdf : consulté en juillet 2010.

2. Sites par exposition

1997 Paris, Centre Pompidou, *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde guerre mondiale et confiées à la garde du Musée national d'art moderne*

<http://www.cnac-gp.fr/musee/mnr/index.htm> : consulté le 20 septembre 2009.

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/pres.htm>: consulté le 20 septembre 2009.

2006 Amsterdam, Hollandsche Shouwburg, *Geroofd, maar van wie?* (Looted, but from whom?)

Roland S. Süssmann, « Hollandsche Shouwburg » : <http://www.shalom-magazine.com/Print.php?id=490118>: consulté en janvier 2010.

<http://www.geroofdmaarvanwie.nl/> : consulté en janvier 2010.

<http://www.geroofdmaarvanwie.nl/en/downloads/pressrelease.pdf>: consulté en janvier 2010.

2008 Israël et Paris, *À qui appartenaient ces tableaux ? La Politique française de recherche de provenance, de garde et de restitutions des œuvres d'art pillées pendant la Seconde Guerre mondiale*

http://www.mahj.org/fr/documents/dossierpresse/dospresse_MNR.pdf : consulté le 22 septembre 2009.

http://sites.radiofrance.fr/chaines/France-culture2/dossiers/2008/spoliations/report_fiche.php?report_id=265010066&pg=pid : consulté le 22 septembre 2009.

www.ladocfrancaise.gouv.fr: consulté en septembre 2009.

Alain Dreyfus, « À qui appartiennent ces tableaux ? » :
<http://www.artnet.fr/magazine/expositions/DREYFUS/dreyfus08-10-08.asp> : consulté en septembre 2009.

L'ambassade de France en Israël, Archive, 2009, « À qui appartenaient ces tableaux ? » : <http://www.ambafrance-il.org/spip.php?article4164>: consulté en septembre 2009.

2009 Greenwich et New York, *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*

<http://www.goudstikkerblackbook.info/> : consulté le 17 mars 2009.

<http://www.thejewishmuseum.org/exhibitions/Goudstikker>: consulté en mars 2009.

“ The art dealer J. Goudstikker NV and the art dealer Goudstikker/Miedl, Nederlands Kunstbezit-collectie ” :
<http://www.herkomstgezocht.nl/eng/collecties/content.html#1> :consulté en mars 2009.

Peter C.Sutton, “An Appreciation of the Taste of Jacques Goudstikker”, 19 avril 2007, http://www.christies.com/special_sites/goudstikker/articles.asp?a=2 : consulté mars 2009.

Colin Gleadell, “Art sales: Nazi Loot provides rich pickings”, 3 avril 2007, The Daily Telegraph, en ligne: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3664222/Art-sales-Nazi-loot-provides-rich-pickings.html>: consulté en mars 2009.

Nicholas H.J Hall, “Jacques Goudstikker- Dealer and Connoisseur”, 19 avril 2007: http://www.christies.com/special_sites/goudstikker/articles.asp?a=1 : consulté en mars 2009.

“Goudstikker : At Long Last, Justice”, PRNewswire, 6 février 2006 : <http://www.prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=163251> : consulté en mars 2009.

http://www.brucemuseum.org/aboutus/press/Goudstikker_PRweb5-7.doc: consulté en mars 2009.

2009 Berlin, Francfort, *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*

www.jmberlin.de : consulté en juin 2009.

<http://www.jmberlin.de/raub-und-restitution/en/filmreihe.php>: consulté en juin 2009.

<http://www.jmberlin.de/raub-und-restitution/en/home.php>: consulté en juin 2009.

<http://www.jmberlin.de/raub-und-restitution/en/entscheidungsspiel.php>: consulté en juin 2009.

Katharina Helwig, “Raub und Restitution- Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute“, décembre 2009 : <http://kunstmagazinberlin.de/home> : consulté en janvier 2010.

<http://www1.alliancefr.com/a-berlin-le-musee%20%20juif-surles-traces-de-l-art-vole-news160,26,4933.html> : consulté en juin 2009.

2009 Vienne, Musée des Arts Appliqués, *Recollecting. Looted Art and Restitution*

http://www.mak.at/e/jetzt/f_jetzt.htm : consulté en juillet 2009.

http://www.mak.at/mysql/ausstellungen_show_page.php?a_id=821: consulté en juillet 2009.

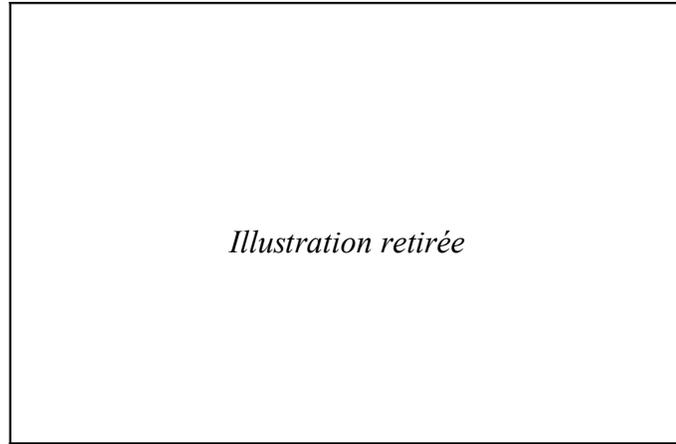
ILLUSTRATIONS

Figure 1.a : *Entartete Kunst*, Munich, 1937.

Inscription en allemand sur le mur, en noir:

« Ils le disent eux-mêmes : « Nous agissons comme si nous étions des peintres, des poètes ou ce qu'on voudra, mais nous sommes en fait, simplement et jusqu'à l'extase, des insolents. Dans notre insolence nous menons le monde en bateau et apprenons aux snobs à lécher nos bottes ». Manifeste A. Udo, Aktion, 1915 » (Montage présentant un mur anarcho-bolchevique).

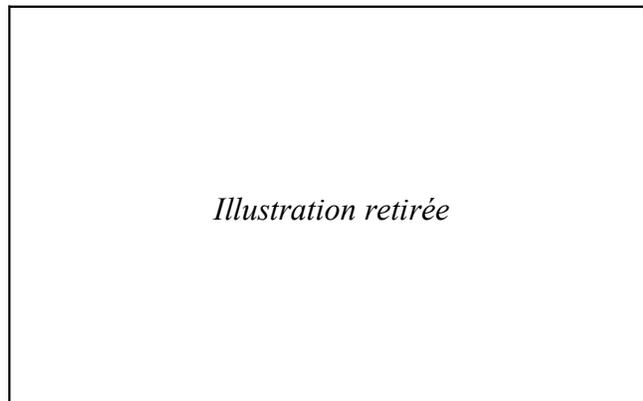


Figure 1.b : Visite d'Hitler et Goebbels à l'exposition *Entartete Kunst*, même plan, vue de gauche.

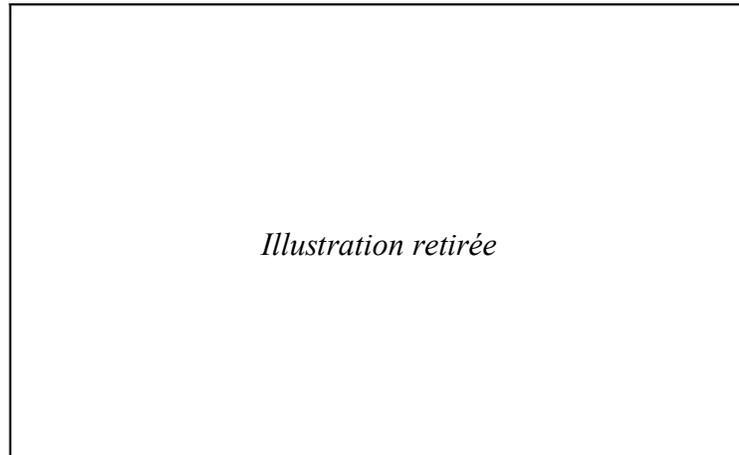


Figure 2: Göring choisissant des tableaux, anonyme, 1940, photographie noir et blanc.

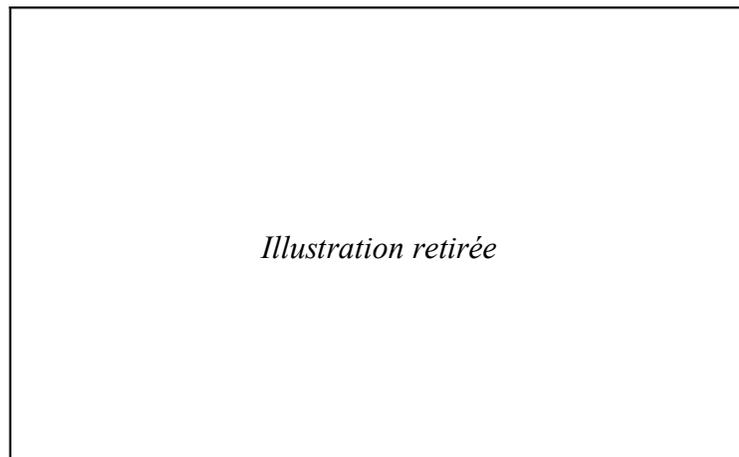


Figure 3: Soldats américains supervisés par le capitaine James Rorimer, après la découverte d'œuvres spoliées au château autrichien de Neuschwanstein, 1945, photographie.

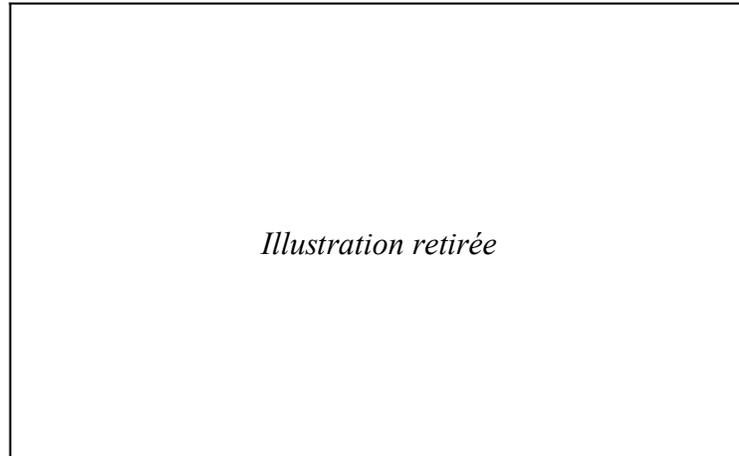


Figure 4 : Karol Estreicher (1906- 1984), historien de l'art polonais, accompagnant les œuvres d'art à la fin de la guerre, accueille *La Dame à L'Hermine* de Léonard de Vinci en Pologne en 1946.

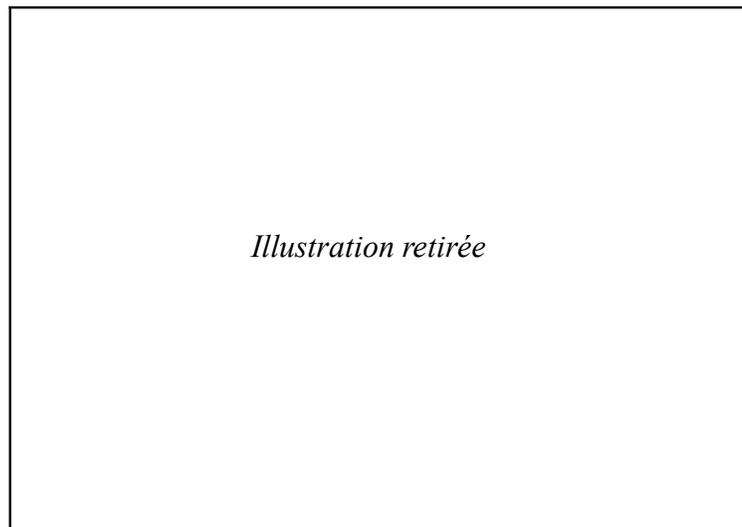


Figure 5 : Exposition *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la charge du musée d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, du 9 au 21 avril 1997.

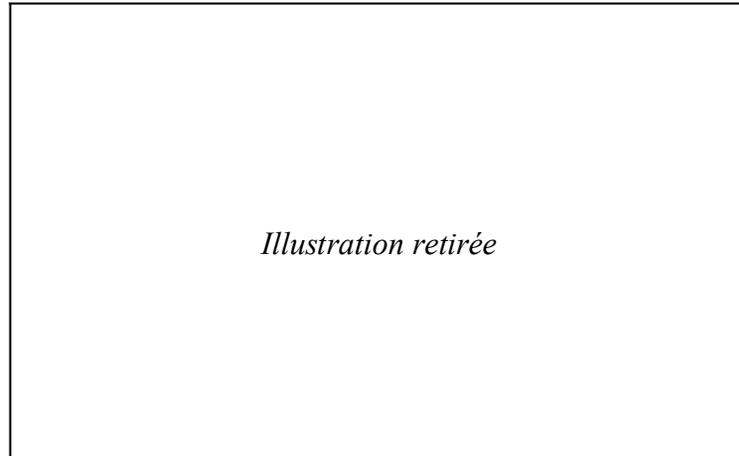


Figure 6 : *La salle des Martyrs* réservée à l'art « dégénéré » au Jeu de Paume. Coll. Archives des musées nationaux.

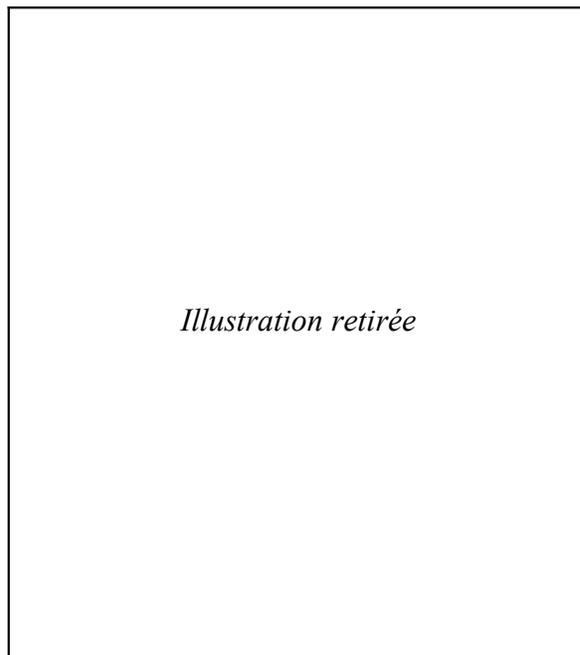


Figure 7 : O. Garvens, *Le sculpteur de l'Allemagne*, Kladderadatsch, 1933, vol.46, no.49, p.7.

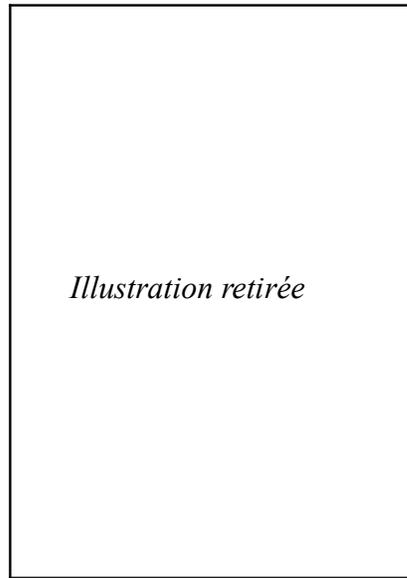


Figure 8 : Jacques Goudstikker, photographie, noir et blanc, années 1930, courtoisie de Marei Von Saher pour le Jewish Museum.

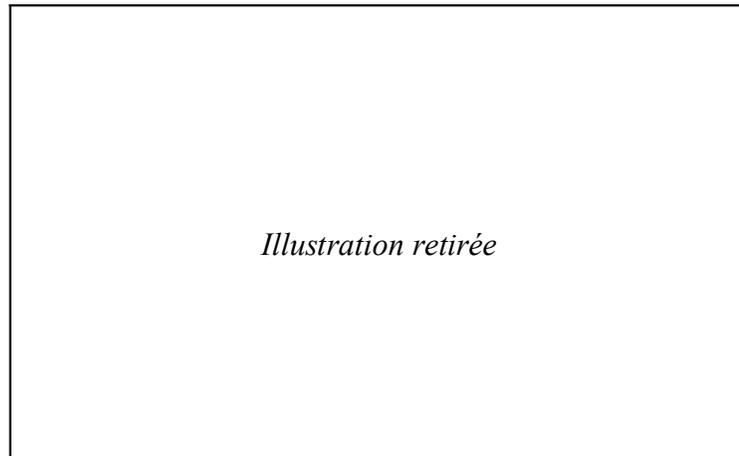


Figure 9: Tableau de comparaison de la population juive en Europe ainsi que son taux de mortalité après la Seconde Guerre mondiale.

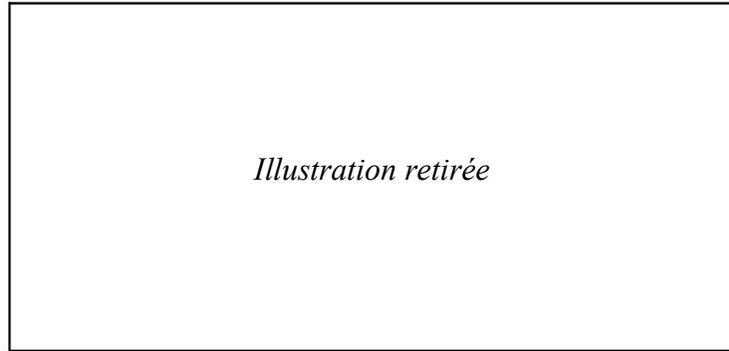


Figure 10 : Hermann Göring sortant de la galerie de Jacques Goudstikker, Amsterdam, 1940, photographie.

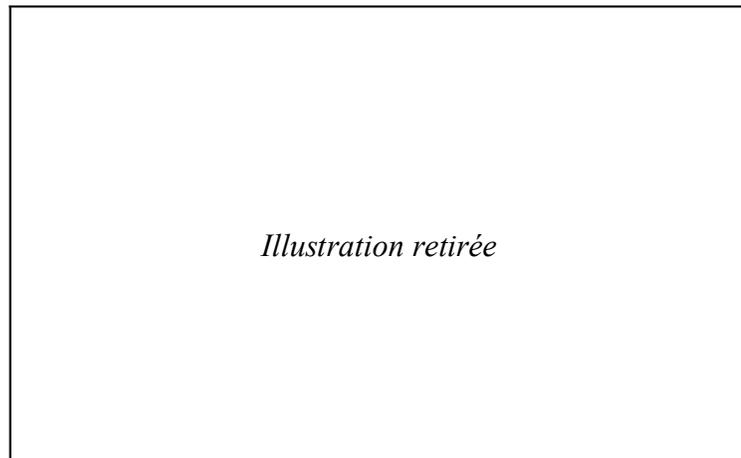


Figure 11: Succession de couleurs au Jewish Museum. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.

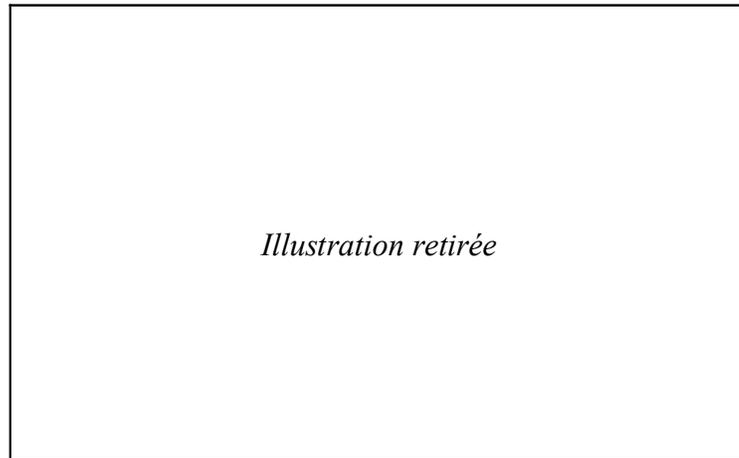


Figure 12 : Paulus Jansz. Moreelse, *Portrait de Philips Ram (1585-1632), Époux d'Anna Strick van Linschoten*, 112,5×85,2 cm, 1625 et *Portrait d'Anna Strick van Linschoten (1591-1637), Épouse de Philips Ram*, 112,8× 8 cm, 1625. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.

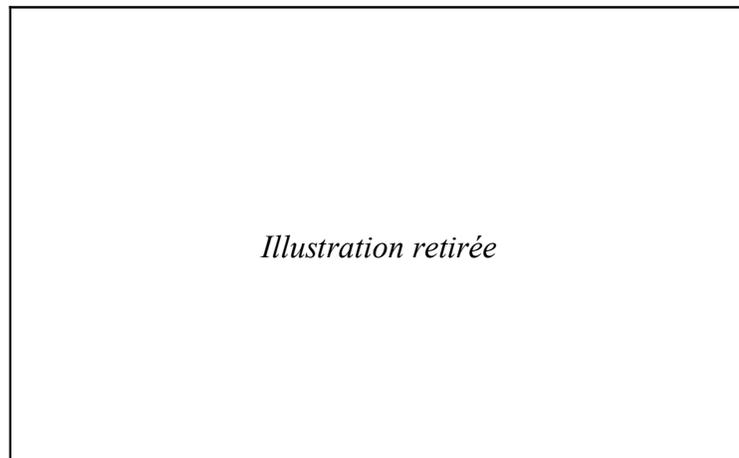


Figure 13 : Jan Anthonisz van Revesteyn, *Portrait d'un gentilhomme*, 115×86 cm, sans date, et *Portrait d'une dame*, 114,5× 85 cm, 1623. *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Bruce Museum, Greenwich, du 10 mai au 7 septembre 2008.

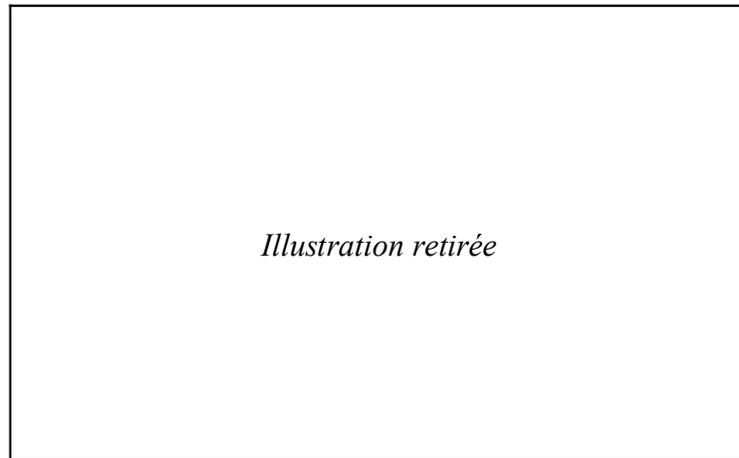


Figure 14 : *Blackbook* numérisé. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009.
Courtoisie du Jewish Museum.

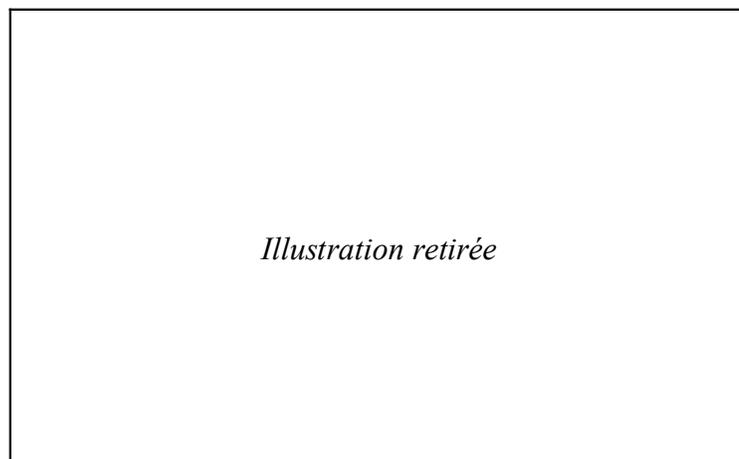


Figure 15 : *The Danube Exodus: The Rippling Currents of the River*. Installation de Peter Forgás et The Labyrinth Project présentée à l'étage de l'exposition *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.

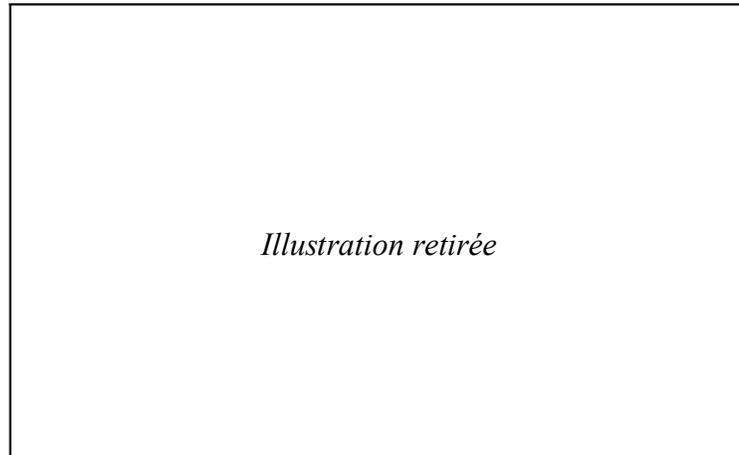


Figure 16 : *Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009.
Courtoisie du Jewish Museum.

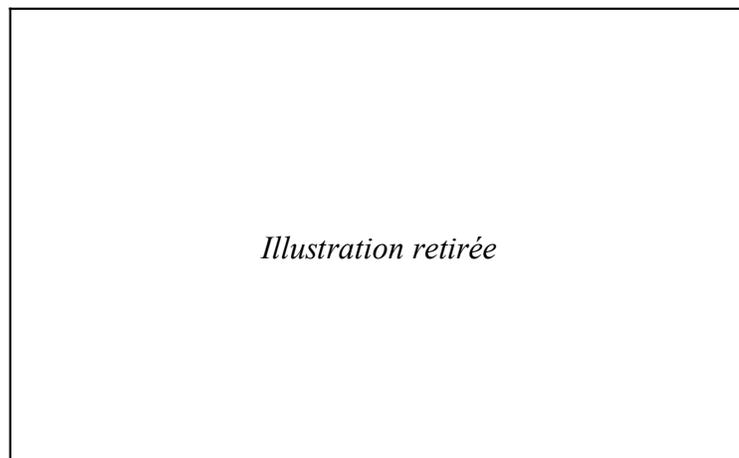


Figure 17 : Carte d'affaire de Jacques Goudstikker. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009.
Courtoisie du Jewish Museum.

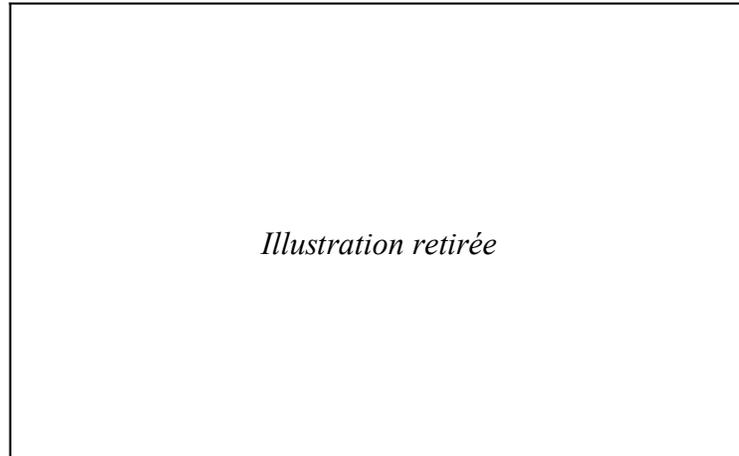


Figure 18 : Martin Monnickendam (1874-1943), *Portrait de Jacques Goudstikker*, 1916 et *Blackbook* sous vitrine, à droite de l'image.
Reclaimed : Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker, Bruce Museum, Greenwich, du 10 mai au 7 septembre 2008.

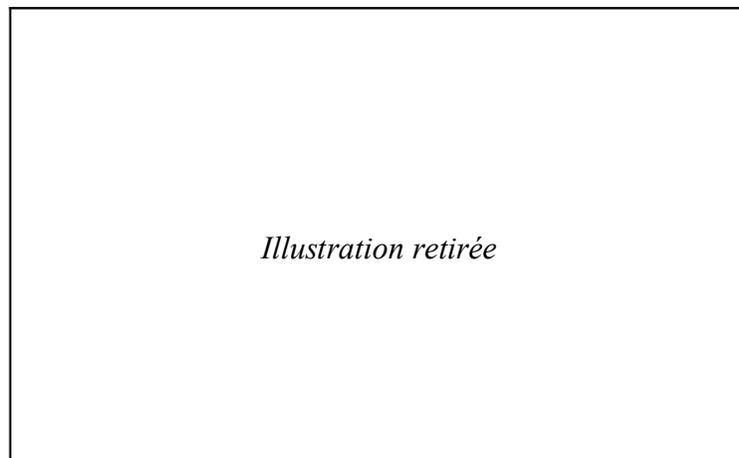


Figure 19: Martin Monnickendam (1874-1943), *Portrait de Jacques Goudstikker*, 1916.
Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009.
Courtoisie du Jewish Museum.

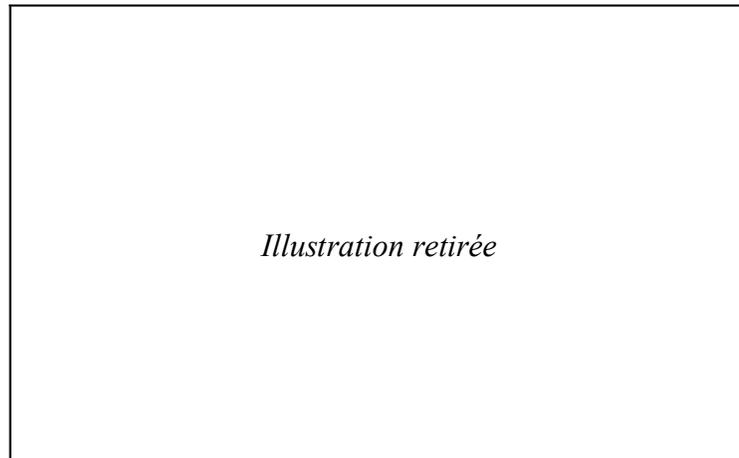


Figure 20: *Blackbook* sous vitrine au centre de la pièce. *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Jewish Museum, New York, du 15 mars au 2 août 2009. Courtoisie du Jewish Museum.

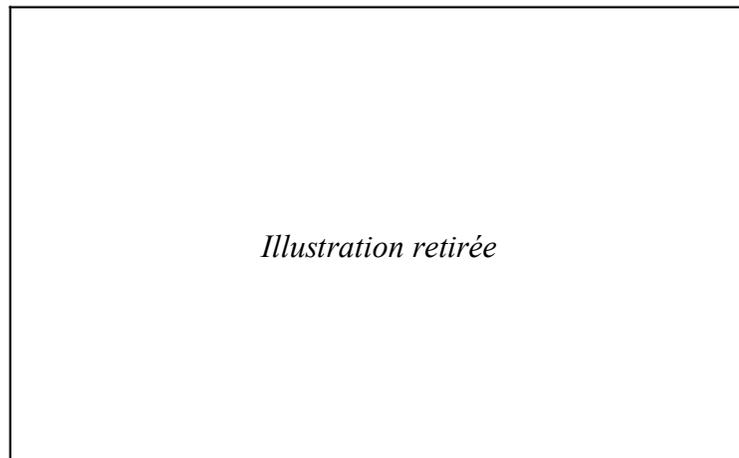
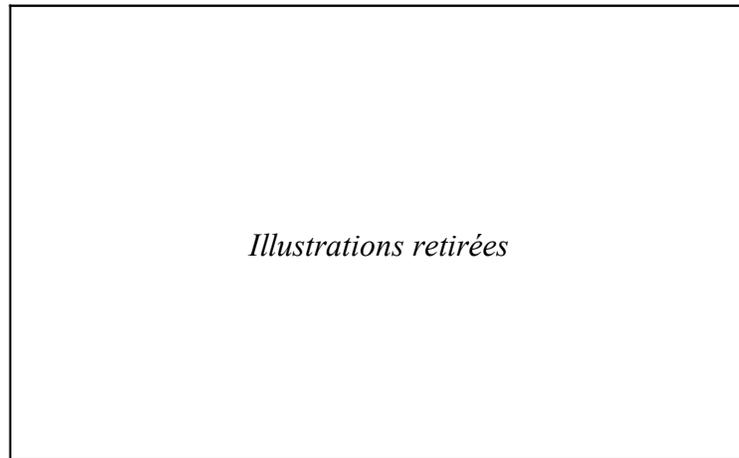


Figure 21 : Carnet répertoriant toutes les œuvres appartenant à Jacques Goudstikker : le *Blackbook*.



Figures 22 et 23 : Schéma d'installation d'une mezuzah à l'entrée d'une demeure. Mezuzah.

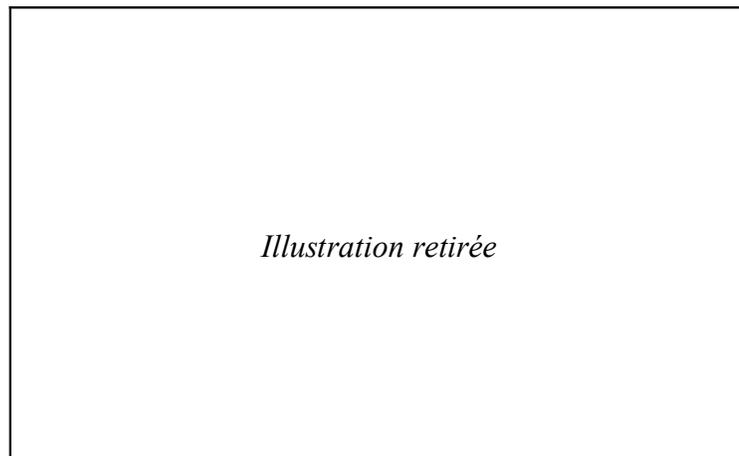


Figure 24 : Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Scène de rue à Berlin*, 1913, huile sur toile, 121× 95 cm, Neue Gallery, New York.

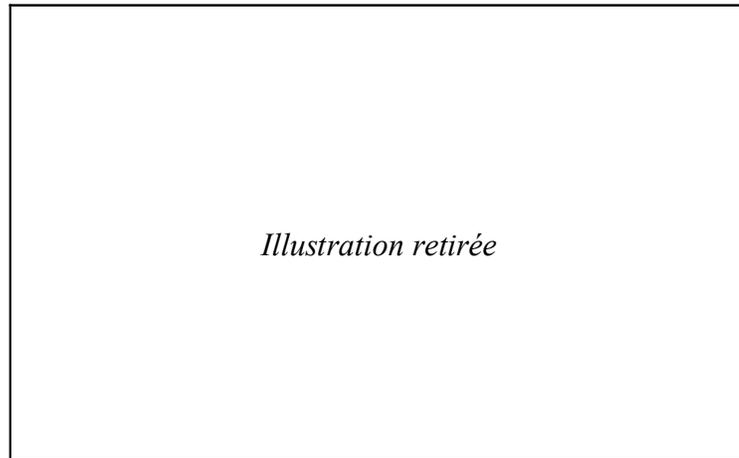


Figure 25 : Entrée du camp de concentration de Terezin, Prague, République Tchèque.

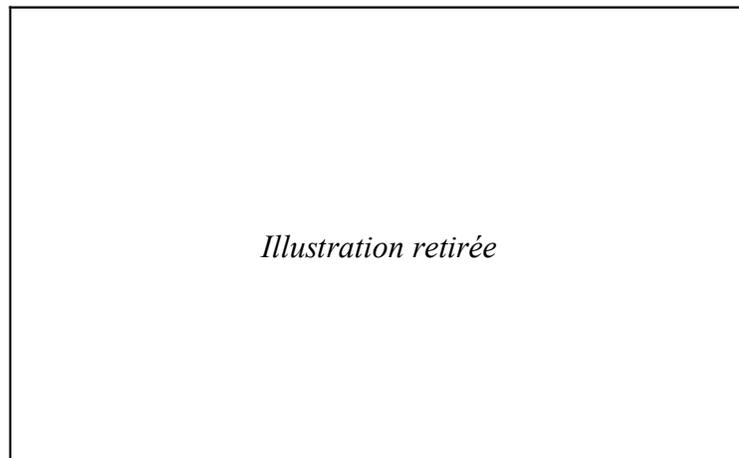


Figure 26: Cole Thompson, *Auschwitz II - Poland – 2008*, photographie, Silvershotz Magazine, « The Ghosts of Auschwitz and Birkenau », juin 2009.

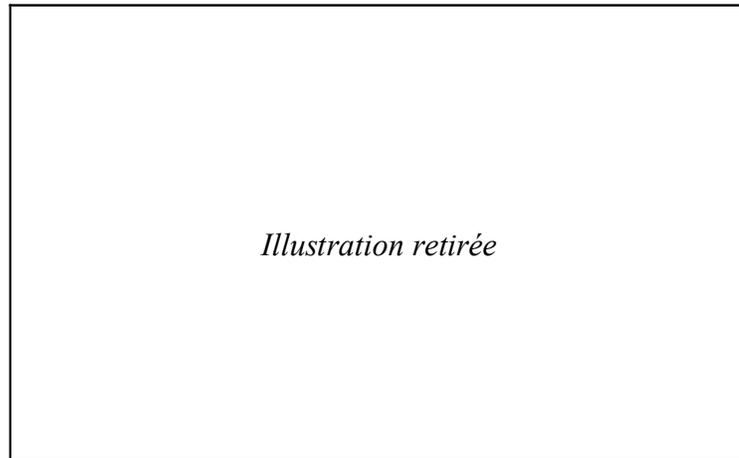


Figure 27 : *Hollandsche Schouwburg*, théâtre d'Amsterdam, photographie, 1942.

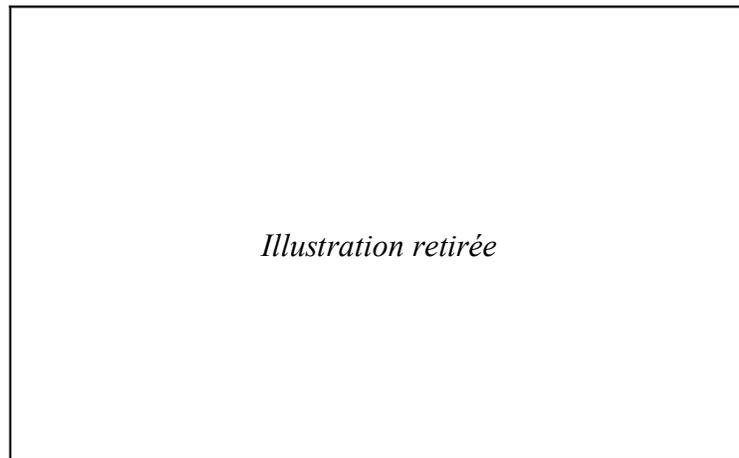


Figure 28: Centre de déportation du *Hollandsche Schouwburg*, Amsterdam.

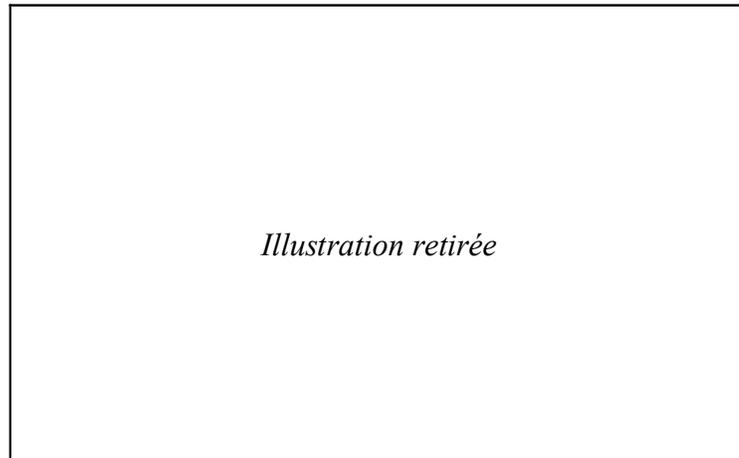


Figure 29 : Panneau publicitaire de l'exposition au Hollandsche Schouwburg, dans les rues d'Amsterdam.

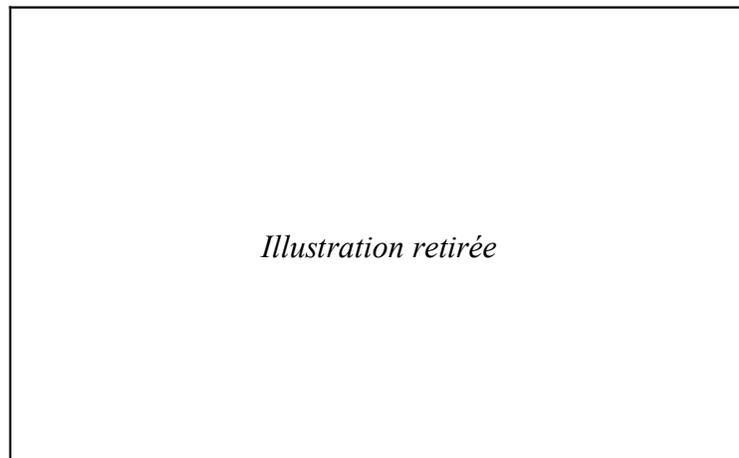


Figure 30 : Détail de l'animation *What would you decide ?* en ligne, « The Museum Director ». Dans le cadre de cette mise en scène fictive, le conservateur du Musée des Beaux-Arts de Wolterberg reçoit un appel d'un avocat représentant une héritière new-yorkaise, lui faisant part d'une demande de restitution de la pièce maîtresse de sa collection. *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present*, Musée d'art Juif de Berlin, du 19 septembre 2008 au 1er février 2009 et au Musée d'art Juif de Francfort, du 23 avril au 2 août 2009.

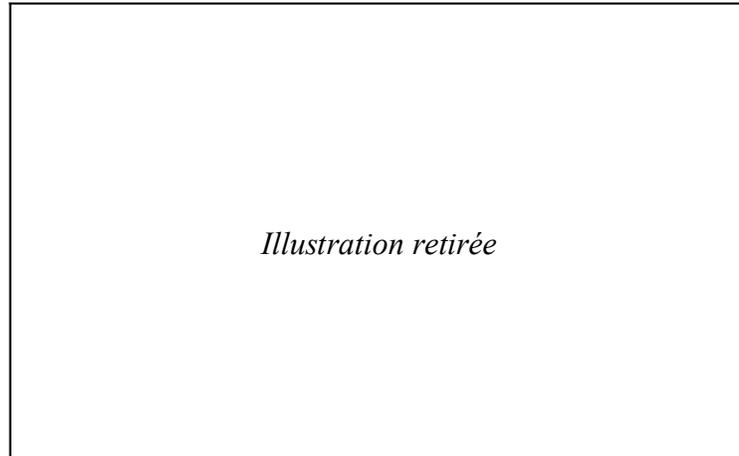


Figure 31 : Photographies. *Recollecting. Looted Art and Restitution*, Musée des Arts Appliqués de Vienne, du 3 décembre 2008 au 15 février 2009.

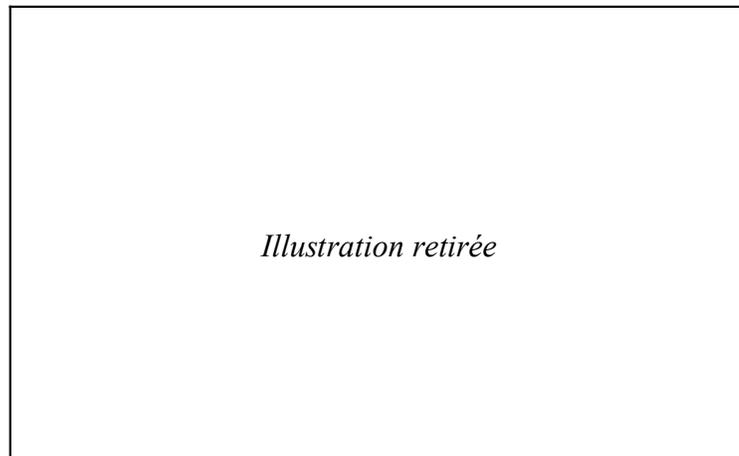


Figure 32 : Détail de l'exposition avec *La Vierge à l'enfant* de Lucas Cranach (1518), à gauche. *Recollecting. Looted Art and Restitution*, Musée des Arts Appliqués de Vienne, du 3 décembre 2008 au 15 février 2009.

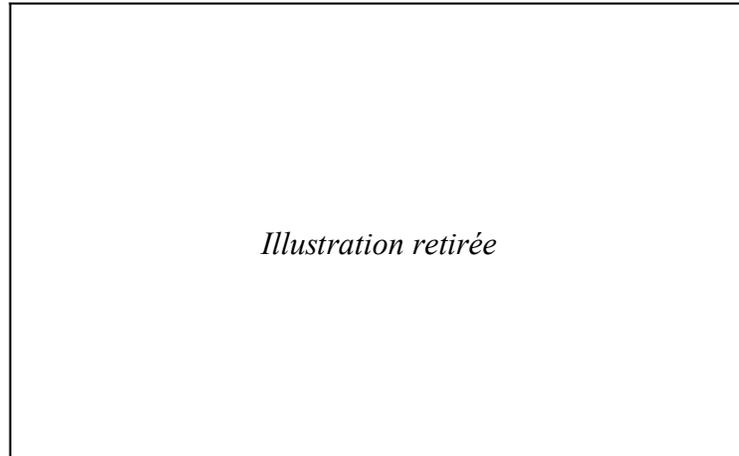


Figure 33: *Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present, Musée d'art Juif de Berlin, du 19 septembre 2008 au 1er février 2009.*

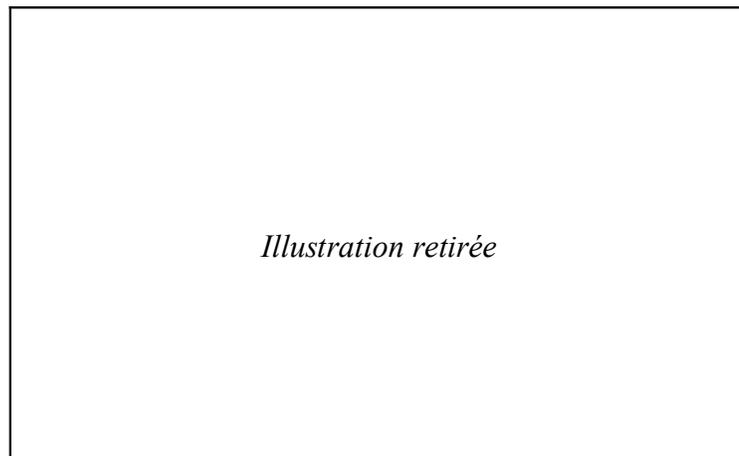


Figure 34 :
Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present, Musée d'art Juif de Berlin, du 19 septembre 2008 au 1er février 2009.

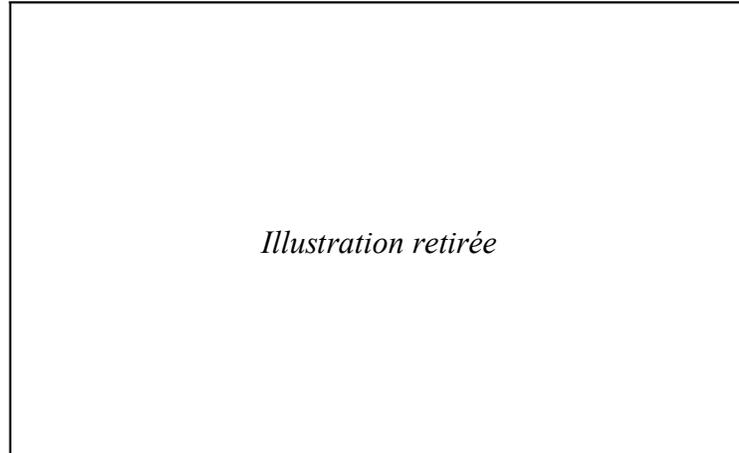


Figure 35 :
Looting and Restitution. Jewish-Owned Cultural Artifacts from 1933 to the Present, Musée d'art Juif de Berlin, du 19 septembre 2008 au 1er février 2009.

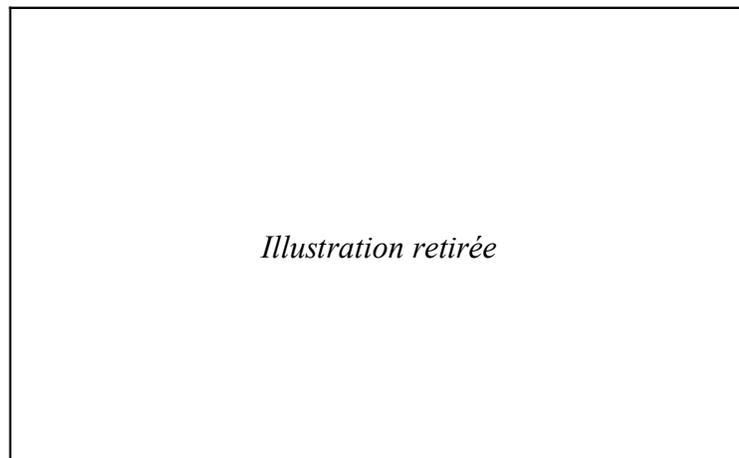


Figure 36 : Salle consacrée aux visites de Göring au Jeu de Paume à l'exposition *Rose Valland : la dame du Jeu de Paume*, Centre d'Histoire Musée de la Résistance et de la Déportation, Lyon, du 31 décembre 2009 au 2 mai 2010.

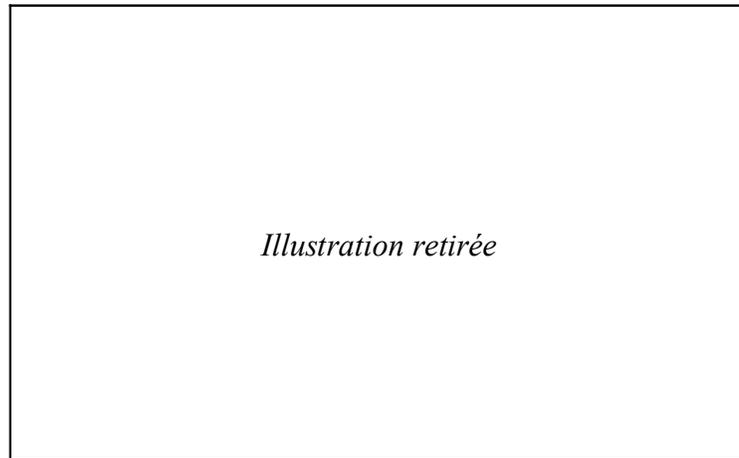


Figure 37 : Projet de scénographie pour l'exposition *Rose Valland, la Dame du Jeu de Paume* au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation à Lyon. Projet reçu deuxième du concours par l'architecte Guillaume Girod.

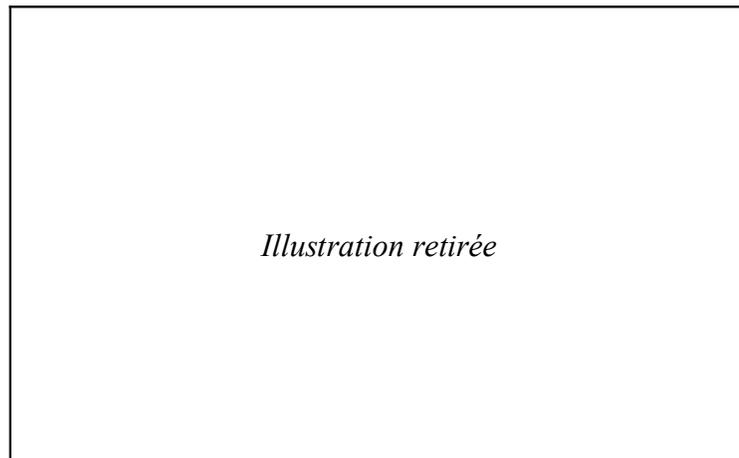


Figure 38 : Restitution à l'Allemagne de l'album appartenant à Hitler et conservé par l'ancien soldat américain John Pistone, photographie, 2009.

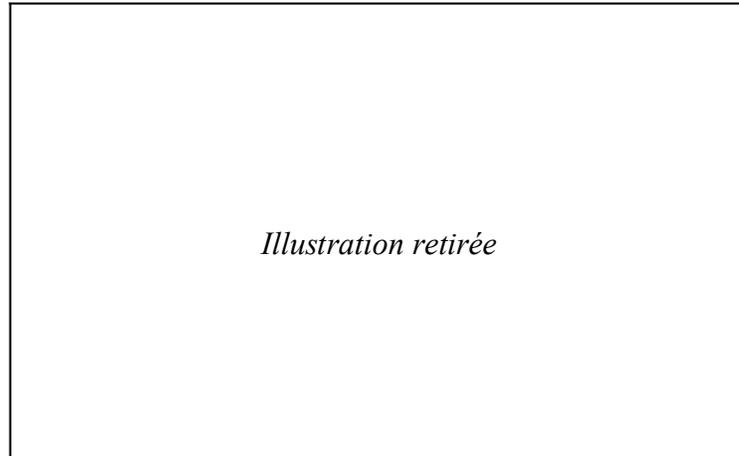


Figure 39: Caricature de Klaus Stüttman, *Der Tagesspiegel*, 2007, «As long as those money-grubbing American lawyers don't get their hands on the pictures! The restitution opponents mean business...».