

IMAGES D'UN PILLAGE

Regards sur la spoliation des Juifs à Paris

Sarah Gensburger

Belin | « *Genèses* »

2010/1 n° 78 | pages 135 à 157

ISSN 1155-3219

ISBN 9782701156651

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-geneses-2010-1-page-135.htm>

Pour citer cet article :

Sarah Gensburger, « Images d'un pillage. Regards sur la spoliation des Juifs à Paris », *Genèses* 2010/1 (n° 78), p. 135-157.

DOI 10.3917/gen.078.0135

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Images d'un pillage.

Regards sur la spoliation des Juifs à Paris*

Sarah Gensburger

pp. 135-157

Depuis maintenant une dizaine d'années, et dans la suite des activités de la mission Mattéoli, les travaux sur la spoliation¹ des Juifs de France se multiplient². Ils s'intéressent notamment aux logiques des acteurs, français comme allemands, et tentent de déterminer les parts respectives qu'y tiennent la recherche d'une captation économique et la mise en œuvre de l'extermination raciale. En 2005, la controverse soulevée par l'ouvrage de Götz Aly, *Comment Hitler a acheté les Allemands*, où l'auteur met l'accent sur la poursuite d'un profit financier a mis en évidence la centralité d'un tel questionnement (2005 ; Dreyfus 2007).

Ces recherches s'appuient sur des sources diversifiées, parfois inédites. Elles n'ont cependant pas recours aux images d'archives qu'elles ne mobilisent qu'à des fins d'illustration. De telles photographies constituent pourtant de véritables documents susceptibles d'aider à comprendre les regards que, précisément, les acteurs de cette spoliation portaient sur leur tâche. Dans cette perspective, l'article propose de s'arrêter sur un album de quatre-vingt-cinq photographies conservé sous la cote B 323-311 aux archives fédérales de Coblenz³.

L'histoire d'un album

Cet album ne contient que des images, à l'exception de sa première page sur laquelle est collé l'ordre original de conservation des clichés ici rassemblés. Ce document indique que l'album a été constitué en 1948 par le personnel du Munich Central Collecting Point (Smyth 1988). Dès mai 1945, en effet, et au fur et à mesure que les troupes alliées mettent la main sur des œuvres d'art et autres objets spoliés, elles les rassemblent dans des dépôts provisoires, des «Collecting Points» : Düsseldorf en zone britannique, Baden-Baden en zone française et surtout Munich, Wiesbaden et Offenbach en zone américaine (Le Masne de Chermont et Schulmann 2000 ; Kurtz 2006). À Munich, jusqu'en 1950, des équipes aguerries, parmi lesquelles des historiens d'art, travaillent à l'identification des biens et à leur restitution aux propriétaires légitimes. Placées à la fois sous l'autorité de l'armée américaine – à travers notamment sa «Monument, Fine Arts and Archives Section» – et de l'administration allemande du Land, elles comptent en leur sein des Américains mais aussi de nombreux Allemands. C'est ainsi Erika Hanfstaengl,

historienne d'art allemande ayant travaillé pour la « Kulturkommission », initiée par Heinrich Himmler en Italie et passée après guerre au service de la récupération artistique, qui demande à ses subordonnés de classer ces photographies⁴. L'objectif affiché est alors d'aider, dans certains cas, à l'identification des biens. Le personnel des Central Collecting Points procède en effet à un important travail de collecte et de classement de documents d'archive susceptibles de lui servir dans sa mission de restitution. Si son activité a d'abord concerné les œuvres artistiques, non exclusivement juives (Nicholas 1995), la question des biens juifs, dont les propriétaires légitimes avaient le plus souvent trouvé la mort dans la Solution finale, a également occupé une large partie de son temps (Kurtz 2006 : 165-166). La nature majoritairement anonyme des biens visibles sur ces images et donc, a priori, leur faible utilité pour aider aux restitutions expliquent que ces photographies n'aient pas été traitées par les équipes avant juin 1948. À cette date, par contre, la fin prochaine de l'activité américaine de restitution sur le territoire allemand vient juste d'être annoncée⁵. Il s'avère urgent d'ordonner et d'exploiter l'ensemble des documents conservés à cette fin dans les différents dépôts du Munich Central Collecting Point.

La caisse n° 21004 qui contient l'ensemble des clichés de l'album s'y trouve en effet depuis la fin de la guerre. La demande de classement des images qui est collée sur la première page précise que ces photographies ont été saisies à Paris dans un magasin – peut-être celui de Lévitane – qui a été utilisé par les Allemands pour conduire l'Opération meubles (*Möbel Aktion*), nom officiel du pillage des appartements habités par des Juifs. Leur existence aurait été signalée par le Dr Helga Eggemann, une ancienne collaboratrice du service allemand de spoliation artistique à Paris⁶. La caisse n° 21004 a peut-être été acheminée à Munich par James

J. Rorimer. Conservateur au Metropolitan Museum de New York dans le civil et lieutenant de l'armée américaine, celui-ci est affecté, après le débarquement de Normandie, au département de la Seine avec pour mission de réunir informations et documents susceptibles d'aider à retracer le parcours des œuvres d'art prises par les Allemands dans la capitale française (Kurtz 2006 : 74-78 ; Rorimer 1950). Une fois cette première étape achevée et muni de ses trouvailles, il se rend à Munich et commence à y organiser l'action de la Monument Fine Arts and Archives Section. Parmi les papiers personnels qu'il versera par la suite aux archives nationales américaines figure au moins une image de l'album, ce qui vient étayer l'hypothèse qu'il aurait été le convoyeur de la caisse n° 21004 de Paris vers l'Allemagne.

Avant d'être transportés en Bavière puis classés sous cette forme en 1948, ces clichés ont été pris. L'album ne dit pas par qui. Le lieu où ils ont été retrouvés à la Libération suggère cependant qu'ils ont été sinon réalisés du moins rassemblés par des militaires ou fonctionnaires allemands en poste à Paris, dans les différents services de spoliation. À cet égard, ces images n'ont rien d'exceptionnel. Dès 1933, le support photographique est en effet régulièrement utilisé par le régime nazi (Denoyelle 2003). Considérer ces photographies non plus comme des illustrations mais comme des documents suppose donc de situer les différents regards portés sur elles durant l'Occupation, mais aussi plusieurs années après la fin de la guerre à l'époque où elles sont rassemblées en album.

Regard taxinomique sur un butin à restituer (Munich, 1948)

L'album retrouvé est de couleur noire et compte cent soixante-douze pages. De divers formats et entourées de bords blancs,

les images y sont collées sur un papier de type canson lui-même noir. Elles se succèdent sans aucun commentaire, au rythme d'une par double page. Leur agencement répond à une seule logique : un classement taxinomique.

Une première partie préliminaire s'ouvre sur une photographie de la tour Eiffel et comporte au total cinq vues de la capitale (image 1). Il s'agit ici de situer l'action. Cela apparaît nécessaire puisque la majeure partie des autres photographies de l'album sont, elles, prises en intérieur. Cette première section entend dire que le vol a eu lieu à Paris. Les clichés sont ensuite regroupés par type d'objets. Se succèdent : des vues de « chargement/déchargement de camions » (5) ; de « chargement/déchargement de trains » (9) ; de « caisses » (16) ; de « textiles » (14) ; de « jouets » (2) ; d'« outils » (2), d'« ustensiles de cuisine » (12) ; de « luminaires » (2) ; de « postes de TSF » (2) ; d'« horloges » (2) ; de « meubles » (12) et de « pianos » (2). L'agencement de ces chapitres thématiques répond à la mission de restitution des Central Collecting Points. Il s'ouvre sur les biens les moins reconnaissables (et pour cause ils sont enfermés dans des caisses) pour s'achever avec ceux qui le sont le plus (les meubles de style et les pianos). Cette organisation se fait au détriment de toute prise en compte de la diversité des lieux de prises de vue comme de celle des services allemands concernés.

Ce regard taxinomique s'impose avec force à celui qui consulte cet album aujourd'hui. Six photographies ont ainsi été reproduites dans *Comment Hitler a acheté les Allemands* (Aly 2005). Comme s'il avait été question de constituer un échantillon au sens fort du terme, elles ont été choisies parmi les différents chapitres de l'album : « Ampoules, jouets d'enfants, linge de lit et de table, meubles et effets mobiliers de toutes sortes » (*ibid.* : 121). De plus, considérant l'album comme un tout cohérent,

l'auteur attribue une même et unique date, « septembre 1943 », à l'ensemble des six clichés sélectionnés. Le 20 septembre 1943 est en effet la seule mention de temps qui apparaisse sur l'ensemble des quatre-vingt-cinq prises de vue.

À travers la force de son classement, l'album induit plus encore une équivalence entre le pillage des biens possédés par des amateurs d'art juifs et celui du contenu des appartements ordinaires de l'ensemble des Juifs. À plusieurs reprises, des clichés que l'analyse des images devrait conduire à rattacher à l'une ou l'autre de ces opérations de spoliation sont ainsi réunis dans un seul et même chapitre. Götz Aly place par exemple côte à côte, et sous une légende commune, des caisses rassemblées dans les sous-sols du musée d'Art moderne de la Ville de Paris (image 12) qui relèvent du pillage des biens ordinaires, et d'autres entreposées dans les salles du musée du Louvre (image 2) qui contiennent, elles, des biens culturels⁷. Plus récemment, cette mise en équivalence se retrouve en couverture de l'ouvrage de Martin Dean, *Robbing the Jews* (2008). Prise dans l'enceinte du musée du Louvre dans le cadre de la spoliation artistique, la photographie choisie est légendée : « Confiscated property being loaded onto a truck of the furniture protection service, "Garde-Meuble" in Paris, 1943 or 1944 ». Le fait que, à l'exception d'une image qui montre des tableaux retournés (image 4), tous les biens visibles dans l'album ne sont pas de nature artistique, conduit ici celui qui regarde ces clichés (fût-il historien) à considérer que ce qui se trouve dans les caisses fermées appartient à la même catégorie : le mobilier du quotidien.

Finalement, le regard taxinomique des concepteurs de l'album fait d'abord ressortir la nature quantitative du butin. Derrière la recherche d'un profit économique, il met l'accent sur la poursuite d'un objectif d'abord idéologique : la masse des biens

1.



2.





3.

4.



pillés fait écho à celle des existences détruites lors de la Solution finale. Dans quelle mesure cette logique interprétative imposée par l'album constitue-t-elle un pur artefact, ou est-elle déjà présente dans les documents originaux que sont les photographies qui le composent ?

Regard topographique sur la mise en œuvre du pillage des œuvres d'art (Paris, 2010)

Répondre à cette question suppose de déconstruire l'album en substituant au regard taxinomique initial une autre lecture. Parce que chacun des deux pillages en question s'est déroulé dans des lieux pour partie spécifiques, cette déconstruction reposera ici sur un reclassement topographique des quatre-vingt-cinq images.

Une fois réordonnées selon cette perspective, les cinq vues de la capitale qui ouvrent l'album prennent un sens précis. Elles sont autant de balises d'un parcours qui débute à la tour Eiffel et dans le quartier de l'avenue d'Iéna pour s'achever à l'arc du Carrousel et aux portes du musée du Louvre, en passant successivement par l'Arc de triomphe, la place de la Concorde et la rue de Rivoli. Ce trajet est celui que les équipes de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR, état-major d'intervention du dirigeant du Reich, Alfred Rosenberg), administration nazie en charge de la chasse aux biens culturels dans l'Europe occupée, ont parcouru de nombreuses fois entre janvier 1941 et août 1944. L'ERR s'installe en effet au 54 avenue d'Iéna dans le 16^e arrondissement, au début de l'année 1941. Elle a alors depuis plusieurs mois pris possession de plusieurs salles du musée du Louvre. En effet, dès son implantation à Paris, à la fin de l'été 1940, le service de Rosenberg, théoricien nazi et prin-

cipal artisan du pillage des biens juifs en Europe de l'Ouest, traque aux quatre coins de la capitale les patrimoines artistiques constitués par des Juifs. Il a rapidement besoin d'un lieu spacieux où conserver, inventorier et emballer son précieux butin.

Quoi de plus approprié qu'un musée pour cela et quel lieu plus prestigieux que le musée du Louvre ? En octobre 1940, croyant ainsi garder ces trésors sur le territoire national, Jacques Jauard, directeur des Musées nationaux, concède l'occupation de plusieurs salles du musée, vides de leurs collections. Ce qui sera désigné du terme de « séquestre du Louvre » est né. Le 6 octobre, cinquante et une premières caisses de la collection Rothschild sont entreposées dans trois salles du rez-de-chaussée du pavillon Sully de l'aile ouest de la Cour carrée. Le 26 octobre, soit seulement vingt jours après son ouverture, le dépôt du Louvre contient déjà cent cinq caisses, trois cent soixante-dix tableaux, meubles ou objets en vrac⁸. Jauard comprend toutefois rapidement que ses espoirs de profiter du séquestre pour protéger les collections concernées, et notamment éviter leur départ vers l'Allemagne, sont vains. Il refuse une nouvelle extension. À partir du 1^{er} novembre, les services de l'ERR occupent alors le musée du Jeu de paume qui devient leur dépôt principal. Ils continueront cependant d'utiliser les salles de la Cour carrée et multiplient les allers-retours entre les deux sites. En août 1944, les responsables de l'ERR quittent Paris sans vider le séquestre. Soixante caisses de la collection Rothschild s'y trouvent encore en janvier 1946⁹. Douze photographies de l'album montrent l'activité de l'ERR dans les salles du Louvre ou à leur seuil (images 2, 3 et 4). Dans ces salles entre 1940 et 1944, le personnel allemand – principalement des historiens d'art – occupe la plupart de son temps à constituer et modifier des inventaires (image 2)¹⁰. À l'arrivée des œuvres au Jeu de paume, des listes sont éta-

blies, « avec nom de l'artiste, titre de l'œuvre ou description, dimensions, numéro d'ordre dans la liste; chaque propriétaire est désigné par un sigle (Ka pour Kann, R pour Rothschild, PR pour Paul Rosenberg) [...] Une fois traités, les objets repartent pour le Louvre afin d'être conditionnés avant expédition » (Le Masne de Chermont et Sigal-Klagsbald 2008: 9-10)¹¹. Ces activités sont effectuées uniquement par des Allemands. Le manque de personnel conduit cependant l'ERR à continuer à avoir recours aux équipes des Musées nationaux pour les tâches de gardiennage et de maintenance des bâtiments. Les gardiens français du séquestre renseignent ainsi Jaujard sur ce qui s'y déroule. Ils établissent des listes des caisses qui arrivent et quittent les salles dont ils ont la charge.

À intervalles réguliers, les œuvres saisies par l'ERR sont chargées dans des trains à destination du Reich. Entre avril 1941 et juillet 1944, cent trente-huit wagons remplis d'œuvre d'art sont envoyés en Allemagne par l'ERR. La plupart des œuvres volées aux collectionneurs juifs ont pour destination finale les dépôts de l'ERR, au premier rang desquels le château de Neuschwanstein en Bavière. Les plus belles pièces sont, elles, acheminées à Carinhall, la résidence privée du Reichsmarschall Hermann Goering, grand amateur d'art, ou vont enrichir les collections du Panthéon de la culture allemande qu'Adolf Hitler a décidé d'édifier à Linz, ville d'Autriche où il a passé une partie de son enfance. Compte tenu de la nature partielle des registres existants, comme des nombreux trafics dont ces œuvres ont fait l'objet – notamment en venant alimenter le marché de l'art parisien ou enrichir les collections personnelles de dirigeants nazis – il est difficile de déterminer le nombre exact de meubles, tableaux ou sculptures qui sont passés par le dépôt du Louvre. Il est cependant possible de fournir une approximation du butin constitué par l'ERR. Entre avril 1941

et juillet 1944, ce service envoya en Allemagne 4174 caisses, soit environ 22000 lots (Le Masne de Chermont et Sigal-Klagsbald 2008: 10).

Plusieurs de ces trains ont été chargés sur le site des Entrepôts et magasins généraux à Aubervilliers. Quatre clichés de l'album montre la préparation d'un tel convoi (image 5). Rose Valland – conservatrice des Musées nationaux qui, depuis son affectation au Jeu de paume, n'a eu de cesse d'espionner l'ERR – a assisté au chargement d'au moins un de ces trains. Elle en a fait le récit dans ses mémoires. Le 1^{er} août 1944, des camions quittent le jardin des Tuileries. Cinq wagons sont remplis et scellés le 2 août. Ils attendront dix jours supplémentaires qu'arrive la fin du chargement. Pendant cette période, « le train-musée stationne à côté du gazon de la gare d'Aubervilliers » (Valland 1997: 184-185). Au côté du site des Entrepôts et magasins généraux à Aubervilliers, la gare du Nord a également été le lieu de départ de nombreux trains d'œuvres d'art volées aux Juifs. Le registre tenu par le personnel du musée du Louvre indique que des caisses y sont régulièrement transportées¹². Une vue des quais de la gare du Nord figure ainsi dans l'album de Coblence.

Regard topographique sur la mise en œuvre du pillage des appartements (Paris, 2010)

Les ordres de réquisition allemands des déménageurs français pour le transport, cette fois-ci des biens et meubles pris dans les appartements habités par des Juifs, mentionnent également la gare du Nord comme destination régulière des camions. Chaque véhicule doit alors faire, dans la journée, entre deux et trois allers-retours entre les dépôts parisiens dédiés et la gare¹³. Ici, la tentative



5.



6.



7.

8.



de classement topographique des photographies conduit à retrouver sous une autre forme l'imbrication entre pillage des œuvres d'art et pillage des appartements ordinaires.

À l'instar de la gare du Nord, le site des Entrepôts et magasins généraux à Aubervilliers a lui aussi servi indifféremment aux chargements de l'ERR et à ceux, pourtant très différents, opérés par la Dienststelle Westen (Service Ouest) en charge du pillage des habitations «abandonnées» par les Juifs (Azoulay et Wiewiorka 1999; Dreyfus et Gensburger 2003). Entre deux et trois cents wagons seront envoyés en Allemagne dans le cadre de l'Opération meubles. Quatre images de l'album montrent la préparation de tels convois. À la différence du chargement précédent (image 5), ce ne sont pas des militaires allemands ou des civils français – employés des entreprises de déménagement – mais des internés juifs des camps annexes de Drancy dans Paris qui assurent la manutention du mobilier. Sur l'image 6, le personnage au premier plan porte un brassard blanc sur lequel son numéro de matricule est indiqué.

Entre 1943 et 1944, trois bâtiments parisiens ont en effet servi d'annexes au camp de transit de Drancy dévolu à l'internement et à la déportation des Juifs de France (Dreyfus et Gensburger 2003). Dans ces trois lieux, des détenus juifs ont travaillé quotidiennement, pour l'Opération meubles, au tri des biens et objets saisis par la Dienststelle Westen dans trente-huit mille appartements occupés par des Juifs en région parisienne. Le premier camp (dit «Lévitan») est situé au 85-87 rue du Faubourg-Saint-Martin dans le 10^e arrondissement de la capitale. Il s'agit d'un grand magasin de meubles de la marque Lévitan dont le propriétaire est juif. Soumis à une procédure d'aryanisation, l'immeuble est réquisitionné en 1943. Il accueille ses premiers internés le 18 juillet. Ouvert en novembre suivant, le deuxième camp (dit «Austerlitz») est un bâtiment de quatre

étages du site des Entrepôts et magasins généraux du 43 quai de la Gare dans le 13^e arrondissement, non loin de la gare d'Austerlitz. Le troisième (dit «Bassano») est créé, lui, en mars 1944 dans l'hôtel particulier du 2 rue Bassano dans le 16^e arrondissement, propriété de la famille Cahen d'Anvers, lui-même aryanisé et réquisitionné. Les détenus de ces camps appartiennent à trois catégories spécifiques: les Juifs «conjoints d'aryens», les «demi-Juifs» et les femmes juives de prisonniers de guerre. En 1943, ces groupes ont en effet en commun d'être classés comme «non déportables». En haut lieu, on ne parvient pas à se mettre d'accord sur le sort final de ces «mischlinge» (métis) et autres Juifs qui ont des liens familiaux avec des non-Juifs. Les femmes de prisonniers sont, elles, susceptibles de servir d'otages dans de futures négociations diplomatiques (Stoltzfus 1996). Au moins sept cent quatre-vingt-quinze personnes seront internées dans ces camps parisiens entre juillet 1943 et août 1944¹⁴. Illustration de l'arbitraire du régime nazi, 20% de ces détenus officiellement «non déportables» seront finalement envoyés à Auschwitz ou à Bergen-Belsen. Les autres seront ramenées à Drancy le 12 août 1944. Ils y seront libérés six jours plus tard suite au départ de l'administration allemande du camp. Les images du camp de travail de Lévitan sont les plus nombreuses dans l'album puisque quarante-six des quatre-vingt-cinq photographies sont prises dans ce bâtiment.

Le choix de réquisitionner l'immeuble de la rue du Faubourg-Saint-Martin découle, pour partie, de la présence en son sein d'installations indispensables à la conduite de l'Opération meubles. Quoi de plus adapté qu'un magasin de meubles pour organiser et gérer le pillage d'appartements? Sur l'image 7, un camion de déménagement décharge son contenu dans les sous-sols du bâtiment. Cette scène s'est déroulée des milliers de fois entre juillet 1943 et août 1944. Après la guerre, l'un

des anciens chefs des internés du camp estimera ainsi à 2400 le nombre de caisses livrées quotidiennement¹⁵. À gauche de la photographie, un soldat de la Wehrmacht s'active. Les quelques personnels affectés à la Dienststelle Westen sont en effet membres de l'armée régulière allemande. Le soldat tient dans les mains un papier. Il s'agit de l'inventaire dressé pour chaque appartement juif vidé. Trois des hommes portent un brassard-matricule. Ce sont des détenus, comme probablement d'ailleurs l'homme au tablier sur les genoux dont le bras gauche est caché. Si l'étoile jaune réglementaire se devine à peine sur plusieurs autres photographies de l'album, elle est parfaitement visible ici. Le matricule 69 est celui de Jacques Galipapa. Celui-ci n'a connu qu'une affectation dans la capitale: le camp de Lévitane, ce qui indique le lieu où ce cliché a été pris. Le fichier familial de la préfecture de police de la Seine et celui de Drancy indiquent que Jacques Galipapa est né en 1883 à Constantinople. En 1940, il habite au 4 rue de Palestine dans le 19^e arrondissement. Père de deux enfants, il est marié à une «non-Juive», ce qui lui vaut son transfert à Paris. Il arrive à Drancy le 18 juin 1943 et est affecté à Lévitane un mois plus tard exactement.

Une fois déchargés, les objets en vrac sont acheminés dans les quatre étages pour y être triés. Ils sont répartis par rayons en caisses thématiques qui, une fois pleines, sont scellées pour être envoyées en Allemagne. Dans une lettre adressée à sa femme en février 1944, Simon Sarfati, détenu lui à Austerlitz – camp dont l'album ne contient pas de photographie – évoque le rythme de travail des détenus qui était «à quelque chose près [celui d'] une vie de caserne»:

«Le travail est très fatigant. Nous manipulons des caisses sans arrêt. Brièvement, je vais te raconter l'emploi du temps d'une journée: lever 6 heures, travail à 8 heures jusqu'à 13 h 30; diner puis reprise du travail à 15 h jusqu'à 19 h 30¹⁶.»

Dans le camp de Lévitane, la plupart des détenus sont des femmes, au premier rang desquelles les épouses de prisonniers de guerre. L'image 8 montre deux d'entre elles en train de travailler au rayon «textiles» du bâtiment.

Plusieurs internés ont également été contraints de mettre à profit leurs compétences. L'immeuble du 85-87 rue du Faubourg-Saint-Martin a abrité divers ateliers. Une lettre du 19 décembre 1943, adressée par le chef juif du camp à son correspondant à l'Union générale des Israélites de France, témoigne de l'existence d'un atelier de cordonnerie¹⁷. Un atelier d'électronique et de réparation de postes TSF a également existé. Une photographie de l'album montre l'un de ses responsables à l'œuvre. Mais ce sont surtout des ateliers de confection qui ont été mis en place par l'administration du camp. Sur l'image 9, le matricule visible sur le brassard de l'homme assis au premier plan permet de confirmer la localisation de la scène. Il appartient à Joachim Monetta. Sa fiche d'entrée à Drancy indique qu'il est «tailleur» de profession et que sa femme est «aryenne». Il est transféré à Lévitane au sein du premier groupe d'interné, le 18 juillet 1943. Il y restera jusqu'au 12 août 1944 date à laquelle il est renvoyé à Drancy pour y être finalement libéré le 18.

En mars 1944, la majeure partie des activités de confection est transférée au 2 rue de Bassano où une véritable maison de couture est installée. Son fonctionnement repose sur le travail de vingt internés. Elle compte: un «contre-maître des tailleurs» et deux «contre-maîtresses des couturières» avec sous leurs ordres douze couturières, trois tailleurs et trois tailleurs de dames¹⁸. La proximité du camp avec les bureaux de la Dienststelle Westen (qui, à partir d'avril 1942, s'installe à son tour au 54 avenue d'Iéna) permet à ses membres, à leurs



9.



10.



11.

12.



femmes et à leurs collaborateurs, allemands comme français, de s'y rendre régulièrement afin de se faire confectionner accessoires et vêtements sur mesure. Cinq clichés de l'album témoignent du faste de l'intérieur de l'hôtel particulier des Cahen d'Anvers où les boiseries dorées le disputent aux somptueux miroirs. Sur l'image 10, des étoffes et des tissus de qualité sont soigneusement pliés. Lorsque des biens en bon état et d'une certaine valeur sont trouvés dans les caisses qui arrivent en vrac à Lévitane, ils sont mis de côté puis regroupés à Bassano. Ici les responsables de l'Opération meubles se servent librement lorsqu'ils n'offrent pas ces précieux objets pour s'attirer les bonnes grâces de dignitaires nazis. Avant d'être utilisé comme camp d'internement, le bâtiment a servi de simple lieu de dépôt, et ce à partir d'août 1943. Ce sont alors des salariés civils qui prennent soin du butin. À partir de mars 1944, des internées de Drancy font ce travail.

Le quartier de l'avenue d'Iéna compte un autre important dépôt de l'Opération meubles dont trois images figurent dans l'album de Coblenz. Au gré des visites des appartements « abandonnés » par les Juifs, la Dienststelle Westen met la main sur de nombreux pianos. À partir d'octobre 1942 et malgré, une fois de plus, l'opposition de Jaujard, elle décide de stocker ces volumineux instruments de musique dans les sous-sols du musée national d'Art moderne, situé quai de Tokyo¹⁹. Le butin y est livré par l'entrée secondaire du 2 rue de la manifestation. Les sculptures qui apparaissent sur l'image 11 ne font pas partie du butin. Elles appartiennent aux collections du musée. Initialement, elles devaient permettre d'éviter la réquisition du bâtiment par les autorités allemandes. Les sculptures deviendront au contraire les témoins silencieux de l'occupation des sous-sols²⁰. À la Libération, ces pianos seront parfois récupérés par

leurs propriétaires. Contrairement aux casseroles et autres objets du quotidien, ils portent en effet plusieurs signes distinctifs²¹. Mais, parce que la majeure partie de leurs propriétaires sont morts, peu informés ou démunis, nombre d'entre eux resteront dans les mains de l'État. Certains seront encore présents dans l'enceinte du musée en 1948²².

Toujours dans le quartier de l'avenue d'Iéna, les sous-sols du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, qui communiquent directement avec ceux du musée national d'Art moderne mitoyen, sont également occupés par la Dienststelle Westen. Au moins trois photographies de ce lieu figurent dans l'album. Yvon Bizardel, le conservateur du musée, a raconté cet épisode dans ses *Souvenirs*. Son récit donne sa légende à l'image 12 :

« Le musée municipal leur servait à entreposer de lourdes caisses, tandis que le musée national demeurait réservé au mobilier. Disposées selon un plan rigoureux et par ordre de grandeur, les caisses formaient des cubes réguliers entre lesquels se trouvaient ménagées des allées. À l'entrée de chaque allée, une pancarte tombait du plafond et portait une énorme lettre : A, B, C, etc. Coupant ces allées à angle droit pour former un damier, des passages plus étroits portaient des numéros apparents : 1, 2, 3, 4, etc. On lisait sur les étiquettes clouées sur chaque caisse : "Rideaux de vitrage... Doubles rideaux... Oreillers Draps..." »

(1964 : 148).

Ce dépôt sert effectivement de lieu de stockage des caisses prêtes au départ. Les documents comptables émis par le service des réquisitions du Comité d'organisation des entreprises de déménagements et de garde-meubles indiquent que ce « dépôt de l'avenue de Tokyo » a été un des principaux lieux où furent envoyés les camions²³.

Regards administratifs sur l'accaparement des biens juifs (Paris, 1940-1944)

Rendu possible en considérant chacune des images de l'album comme un document indépendant des autres, le reclassement topographique des clichés permet désormais de saisir, au moins partiellement, dans quels contextes ceux-ci ont été pris, quels regards ils traduisent et quelles logiques d'action ils manifestent effectivement. Les quatre-vingt-cinq photographies relèvent donc d'opérations de pillage distinctes. Leur examen matériel et la datation de certaines d'entre elles indiquent de plus que cette nature composite reflète effectivement des origines administratives différentes. L'album rassemble plusieurs campagnes.

Un premier ensemble de seize photographies (ici images 2 à 5) se distinguent des autres. Elles portent au dos le tampon officiel de l'ERR. Ce service dispose, en effet, d'une équipe de professionnels chargés de photographier les œuvres saisies, pour la réalisation des inventaires notamment. Cette première série forme donc un véritable reportage. Elle montre le départ du Louvre de caisses destinées à être chargées dans un train à destination de l'Allemagne. Le camion de la «Maison Bailly» doté d'une remorque est ainsi visible tant sur l'image 3 que sur la 5. Le registre tenu par le personnel du musée permet de plus d'établir que les caisses n° 852 de la collection Rothschild (R 852 sur l'image 2) et n° 24 de la collection Kraemer (KRA 24 sur l'image 3) quittent le séquestre le 31 mars 1943 en compagnie de, respectivement, trente-deux autres caisses de la première et de quatre-vingts de la seconde²⁴. Enfin, la destination des camions indiquée est bien le site d'Aubervilliers.

Les soixante-neuf photographies restantes concernent, elles, l'activité de la

Dienststelle Westen. Elles ne portent aucun tampon distinctif. Les archives de l'Opération meubles ayant été détruites à la fin de la guerre, il est plus délicat de les dater et de les ordonner. La plupart ayant été prises dans l'enceinte du camp de Léviton, il peut sans trop de risque d'erreur être considéré que ces clichés sont, eux, postérieurs au 18 juillet 1943. L'un d'entre eux est un gros plan d'une étiquette du type de celles disposées sur les piles de caisses visibles sur l'image 12. Elle indique que cent trente-quatre caisses de rideau sont empilées à la date du 20 septembre 1943²⁵. Il est probable que les trois prises de vue des sous-sols du musée d'Art moderne de la Ville de Paris aient été réalisées ce jour-là. Par contre, la nature composite de l'album et l'identification d'un jour de prises de vue différent pour les seize clichés de la série ERR invitent à ne rien déduire de cette indication temporelle pour ce qui concerne la date de réalisation du reste des images. Les soixante-six photographies restantes peuvent être réparties en quatre grandes catégories à l'aide d'aucun autre critère que ce qu'elles donnent à voir de l'Opération meubles.

Un premier ensemble de treize images semble avoir été pris à Léviton à l'occasion d'une visite de Kurt von Behr, qui est à la tête de la Dienststelle Westen. Au centre, von Behr fait face à des internés au garde-à-vous (image 13). Pour l'occasion des stands thématiques sont installés par les détenus pour permettre au chef de faire son choix (image 15). Les personnages qui y figurent et les recoupements de détails d'un cliché à l'autre indiquent que ce premier regard correspond à une seule et même campagne photographique²⁶. Il en va possiblement de même des six photographies prises dans l'enceinte de l'hôtel particulier de la rue Bassano (image 10). Une mise en scène identique se retrouve en effet sur plusieurs d'entre elles. Cela semble indiquer que ces clichés ont été réali-



13.

14.





15.

16.



sés avant que le lieu ne devienne un camp, soit entre août 1943 et mars 1944. Par contre, pris dans des lieux différents, le reste des photographies de l'Opération meubles a probablement été réalisé à des dates distinctes et dans des circonstances variées. Il peut être divisé en deux grands ensembles analytiques. Un premier groupe de vingt images montre des détenus au travail en train de: décharger (image 7); trier (image 8); fabriquer (image 9); ou encore charger (image 6). Un autre, composé de dix-neuf clichés, ne traite lui que des objets, que ceux-ci soient présentés avec soin (images 11 et 14) ou simplement entassés (image 16).

L'album de Coblenz rassemble donc des photographies disparates que ne relient ni les dates de prises de vue, ni les services administratifs dont elles émanent, ni ce qu'elles donnent à voir ou la manière dont elles le font. Leur classement sous cette forme est donc bel et bien la source d'un artefact qui reflète d'abord le regard de ceux qui en furent les artisans. Il reste cependant à s'interroger sur ce que, au-delà de leur présence dans un seul et même album, ces images peuvent effectivement avoir en commun.

Parce que le régime nazi a eu largement recours à la photographie pour appuyer son œuvre de propagande (Denoyelle 2003), il est d'usage de spontanément caractériser comme cliché de propagande toute image allemande nouvellement découverte. L'histoire de l'analyse du fameux *Album d'Auschwitz* montre pourtant que cette interprétation initiale est loin d'être toujours avérée (Klarsfeld 1980). Il en va de même dans le cas des quatre-vingt-cinq photographies qui composent l'album de Coblenz. Or, tant le pillage des collections d'amateurs d'art juifs que celui des appartements ordinaires ont fait constamment l'objet d'une recherche de discrétion de la part des services concernés. Conscients des convoitises que leur précieux butin pourrait attirer, les services de l'ERR choisissent spé-

cifiquement les salles du musée du Louvre qui leur permettent le plus grand secret. Le séquestre n'est accessible que depuis la Cour carrée qui peut elle-même être fermée à ses extrémités. Ce qui s'y déroule n'est ainsi pas visible depuis la chaussée. Plus encore, ce dépôt constitue une enclave allemande au sein d'un bâtiment des Musées nationaux. Jusqu'à la Libération, le conservateur du département des Antiquités orientales doit ainsi demander des autorisations pour pénétrer dans ses propres salles²⁷.

De même la Dienststelle Westen prend soin de cacher aux riverains du camp de Léviton – nombreux dans cet arrondissement densément peuplé – la nature de l'opération qui s'y déroule. Les vitrines de l'ancien magasin de meubles sont conservées en l'état, les déchargements ne s'effectuent qu'à l'abri des regards, dans les sous-sols du bâtiment et les fenêtres sont calfeutrées pour éviter les indiscretions. Les voisins de l'immeuble sont contraints, sous la menace, de fermer leurs volets. Induite par le sentiment de posséder un butin qui, en ces temps de pénurie, est susceptible d'attiser les convoitises, cette obsession du secret invite à considérer que, pour diverses que soient leurs origines, ces clichés n'ont pas eu vocation à servir la propagande du régime dont, d'ailleurs, aucun des canons esthétiques n'est respecté par les cadrages et la construction des plans (Denoyelle 2003). Sur ce point également, l'utilisation d'images d'archive comme simple illustration et non comme document conduit à des interprétations erronées. Une des photographies de la série ERR du 31 mars 1943 a été reproduite par Cécile Desprairies dans son guide du *Paris dans la Collaboration* (2009)²⁸. Elle vient illustrer, à juste titre, l'occupation du Louvre par les Allemands dans le cadre de la spoliation artistique. Cependant, l'auteur la légende comme un «document de propagande», qui plus est «du Service de protec-

tion des œuvres d'art (*Kunstschutz*)»²⁹ et qui l'aurait réalisée « en 1942 ».

Dans un régime polycratique et dans un contexte de luttes intestines entre les différents ministères et dignitaires allemands désireux de s'accaparer chacun une part du butin³⁰, il peut être fait l'hypothèse que plusieurs des séries rassemblées dans cet album ont été réalisées pour illustrer et appuyer des rapports que l'ERR aussi bien que la Dienststelle Westen ont eu à rédiger, à intervalles réguliers, pour défendre leur existence et préserver leur autonomie. La série ERR du 31 mars constitue ainsi possiblement un reportage administratif interne destiné à montrer l'organisation, l'ampleur et le systématisme du travail effectué. Elle a pu accompagner le rapport d'activité que, attaqué et menacé, Alfred Rosenberg a adressé à Hitler en avril 1943 (Le Masne de Chermont et Sigal-Klagsbald 2008 : 10). Plusieurs images de l'Opération meubles ont pu à leur tour venir à l'appui des divers rapports que von Behr a dû envoyer à Berlin pour justifier de la poursuite d'une activité qui suscitait des interrogations quant au peu de valeur et à la faible qualité des biens qui finissaient en Allemagne³¹. Tandis que von Behr a dans un premier temps dirigé l'ERR avant de prendre, au printemps 1942, la direction de la Dienststelle Westen, il peut d'ailleurs être envisagé que c'est lui qui aurait stocké les différentes séries qui composent l'album dans un de ses bureaux, en l'espèce au 85-87 rue du Faubourg-Saint-Martin. Plusieurs documents attestent en effet que, au premier trimestre 1943, et même si ses fonctions au sein de l'ERR avaient officiellement pris fin, il a continué à avoir de l'influence et à jouer un rôle dans ce service, notamment pour le compte de Goering. Il pourrait avoir assisté au reportage du 31 mars.

Dans cette perspective, l'ensemble des quatre-vingt-cinq images de l'album manifeste donc un regard partagé sur les opérations

de pillage et met en évidence la logique idéologique commune des différents acteurs. Accomplir sa mission, c'est d'abord déposséder en accumulant, et ce quel qu'en soit le bénéfice économique. Il ne s'agit pas tant de réaliser un profit que de détruire massivement, et une seconde fois, toute trace de celles et ceux qu'il s'agit d'exterminer physiquement. Au-delà de l'ensemble cohérent que, à cet égard, l'album constitue, une des photographies qu'il contient est particulièrement exemplaire. Sur ce cliché réalisé dans l'une des salles du séquestre du Louvre, cent soixante-dix tableaux environ sont visibles (image 4). Le fait que seul l'envers des toiles soit photographié confirme que ces images étaient destinées à témoigner du travail administratif, et donc d'abord quantitatif, effectué et pas de la qualité des œuvres sur lesquelles l'ERR mettait la main. Cette photographie doit en effet être mise en perspective avec les nombreuses autres, prises entre 1940 et 1944 par les photographes officiels de l'ERR et qui, montrant les tableaux de face, avaient, elles, pour mission d'établir un véritable catalogue destiné à être soumis à Hitler et Goering³². Comme à l'accoutumée, des numéros d'inventaire sont inscrits sur les châssis. Ils ont été attribués par les historiens d'art qui traitent les collections à leur arrivée au Louvre puis au Jeu de paume. Ils doivent en principe permettre d'identifier l'envers de la toile. Il a pourtant été impossible de trouver trace de ces numéros dans les archives de l'ERR. Il peut être fait l'hypothèse que ces toiles ont été détruites. Entre le 20 et le 23 juillet 1943, les experts de Rosenberg décident en effet de se débarrasser des œuvres « enjuivées » qui n'ont pas vocation à être vendues sur le marché international. Les portraits de famille qui, par définition, montrent des aïeux juifs sont voués à la destruction. Les toiles à éliminer sont présentées devant une sorte de commission réunie dans les salles du séquestre du Louvre, rayées des inventaires puis découpées au couteau. Les débris sont

entassés dans un camion, avant d'être brûlés discrètement dans le jardin des Tuileries, près du Jeu de paume. Cinq à six cents tableaux furent sans doute perdus à cette occasion³³. Il est possible que ce soient certains d'entre eux que montre cette photographie. Ils n'ont alors de valeur que par la masse qu'il représente, la quantité des objets renvoyant, elle, à la quantité des individus concernés par l'extermination. Les tableaux qui y figurent ne sont à cet égard pas différents des écredons jetés les uns sur les autres de l'image 16 (prise, elle, à Lévitane) qui – du fait de leur forme particulière – font directement écho aux piles de corps découverts à l'ouverture des camps et dont de nombreuses photographies peuplent aujourd'hui les imaginaires. « Conserver pour détruire ». La conclusion est ici identique à celle à laquelle parvient Sophie Cœuré dans son étude du pillage, singulier, des archives durant l'Occupation (2007).

Paradoxalement, et alors même que pour ceux qui les ont rassemblées en album, ces images devaient permettre l'éventuelle identification et restitution des biens spoliés, elles donnent d'abord à voir l'opération de destruction et d'anonymisation qu'a été le pillage des biens juifs, dans ses diverses formes. Cette anonymisation se redouble d'ailleurs du traitement visuel des internés sur nombre de ces photographies. Présents, ils sont en quelque sorte transparents : toujours de dos ou têtes baissées. Au-delà de l'artefact qu'il constitue effectivement, l'album de Coblenz permet donc de saisir avec une force particulière le lien entre extermination et pillage économique. De manière paradoxale, alors que les images de l'album de Coblenz montrent cette volonté de destruction totale de toute trace de l'existence de ces hommes et femmes, elles constituent simultanément aujourd'hui l'un des témoignages de cette existence même.

Ouvrages cités

ANDRIEU, Claire. 2009. « Écrire l'histoire des spoliations antisémites (France, 1940-1944) », *Histoire@Politique, Politique, culture, société*, n° 9, septembre-décembre : 1-17.
<http://www.histoire-politique.fr>
(consulté le 20 novembre 2009).

ALY, Götz. 2005. *Comment Hitler a acheté les Allemands : le III^e Reich, une dictature au service du peuple*. Paris, Flammarion, (éd. orig., *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*. Francfort-sur-le-Main, S. Fischer).

AZOULAY, Floriane et Annette WIEVIORKA (éd.). 2000. *Le pillage des appartements et son indemnisation. Mission d'étude pour la spoliation des juifs de France*. Paris, La Documentation française.

BIZARDEL, Yvon. 1964. *Sous l'occupation. Souvenirs d'un conservateur de musée, 1940-1944*. Paris, Calmann-Lévy.

BRUTTMANN, Tal (éd.). 2004. *Persécutions et spoliations des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale*. Grenoble, Pug (Résistances).

CŒURÉ, Sophie. 2007. *La mémoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerre nazie puis soviétique de 1940 à nos jours*. Paris, Payot.

DEAN, Martin. 2008. *Robbing the Jews. The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933-1945*. New York, Cambridge University Press.

DENOYELLE, Françoise. 2003. *La photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*. Paris, CNRS (CNRS histoire).

DESPRAIRIES, Cécile. 2009. *Paris dans la Collaboration*. Paris, Seuil.

DOULUT, Alexandre. 2005. *La spoliation des biens juifs en Lot-et-Garonne*. Narrosse, Albret (Terres de mémoire).

DREYFUS, Jean-Marc. 2003. *Pillage sur ordonnance. Aryanisation et restitution des banques en France, 1940-1953*. Paris, Fayard (Pour une histoire du XX^e siècle).
 — 2007. «Hitler a-t-il acheté les Allemands ?». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 1, n° 93 : 93-99.
 — et Sarah GENSBURGER. 2003. *Des camps dans Paris. Austerlitz, Lévitane, Bassano. Juillet 1943-août 1944*. Paris, Fayard (Pour une histoire du XX^e siècle).

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

GOSCHLER, Constantin, Philipp THER et Claire ANDRIEU (éd.). 2007. *Spoliations et restitutions des biens juifs. Europe XX^e siècle*. Paris, Autrement (Mémoires).

KLARSFELD, Serge (éd.). 1980. *Album d'Auschwitz. Lili Jacob's album*. Paris, Fils et filles des déportés juifs de France.

KURTZ, Michael. 2006. *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe's Cultural Treasure*. New York, Cambridge University Press.

LE BOT, Florent. 2007. *La fabrique réactionnaire. Antisémisme, spoliations et antisémisme dans le cuir (1930-1950)*. Paris, Presses de Sciences-po (Académique).

LE MASNE DE CHERMONT, Isabelle et Didier SCHULMANN. 2000. *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2000 œuvres confiées aux musées nationaux. Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France*. Paris, La Documentation française.

LE MASNE DE CHERMONT, Isabelle et Laurence SIGAL-KLAGSBALD (éd.). 2008. *À qui appartenaient ces tableaux ?* Paris, Réunion des Musées nationaux.

NICHOLAS, Lynn. 1995. *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasure in the Third Reich and the Second World War*. New York, Knopf.

RORIMER, James J. 1950. *Survival. The Salvage and Protection of Art in War*. New York, Abelard Press.

SMYTH, Craig Hugh. 1988 *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich After WWII*. La Faye, Maarseen.

STOLTZFUS, Nathan. 1996. *Resistance of the Heart. Inter marriage and the Rosenstrasse Protest in Nazi Germany*. New York, Norton.

VALLAND, Rose. 1997 [1961]. *Le Front de l'Art. Défense des collections françaises, 1939-1945*. Paris, Réunion des Musées nationaux (1^{re} éd., Paris, Plon).

REVUE D'HISTOIRE DE LA SHOAH, «Spoliations en Europe». 2007, janvier-juin : 1-437.

LES CAHIERS DU JUDAISME, «Spoliations : nouvelles recherches». 2009, n° 27 : 1-143.

Notes

* L'auteur remercie Nathalie Montel pour ses remarques ainsi que les lecteurs anonymes pour leurs commentaires.

1. Au sens strict, le terme de « spoliation » désigne l'aryanisation, le vol légal mis en place par le gouvernement de Vichy tandis que celui de « pillage » fait référence à l'appropriation forcée réalisée par les autorités allemandes (Andrieu 2009). Mais l'usage a fini par désigner comme « spoliations » l'ensemble constitué par ces deux types différents d'accaparement de biens possédés par des Juifs. Il sera entendu dans ce sens global dans ce qui suit.

2. Bruttman (2004); Doulut (2005); Dreyfus (2003); Goschler, Ther et Andrieu (2007); Le Bot (2007); Le Masne de Chermont et Sigal-Klagsbald (2008); *Revue histoire de la Shoah* (2007); *Les Cahiers du judaïsme* (2009). Voir également le colloque « Pillage des œuvres d'art. Connaître et réparer » qui s'est tenu au musée d'Art et d'histoire du judaïsme à Paris, les 14 et 15 septembre 2008. Seules les publications les plus récentes sont citées ici, pour un bilan historiographique complet voir Andrieu (2009).

3. L'existence de ce document a été signalée à l'auteur par Floriane Azoulay et Jean-Marc Dreyfus. Le présent article est une présentation synthétique et partielle de l'ouvrage *Images d'un pillage. Album de la spoliation des Juifs à Paris (1940-1944)*, à paraître en avril 2010 aux éditions Textuel et avec le soutien de la fondation pour la mémoire de la Shoah. Le lecteur y retrouvera l'ensemble des quatre-vingt-cinq clichés concernés.

4. Je remercie Isabelle Le Masne de Chermont et Christina Kott pour leur aide concernant l'identification de Frau Hanfstaengl. Celle-ci est décrite en ces termes par l'Office of Strategic Services Art Looting Investigation Unit (OSS ALIU), liste des collaborateurs allemands du pillage artistique, consultable sur <http://www.sagerecovery.com/looted-art/resources/red-flag-list.htm> (consulté le 3 janvier 2010).

5. Elle n'interviendra finalement qu'en 1950 (Kurtz 2006 : 143-185).

6. Sur ses fonctions, Office of strategic services art looting investigation unit APO 413 U.S. Army, consolidated interrogation report n° 1, 15 août 1945, Activity of the Einsatzstab Rosenberg in France, consulté sur <http://www.lootedart.com/MN51KY845251> (consulté le 3 janvier 2010) et OSS ALIU (voir URL note 4).

7. L'image reproduite par Götz Aly n'est pas l'image 2, mais celle de la page suivante de l'album (n° 21) qui montre le même personnage central dans son mouvement suivant.

8. Archives des Musées nationaux (par la suite AMN), R 20, 2, 3, Fonds Bouchot-Saupique, note du

21 février 1941, Direction des Musées nationaux.

9. AMN, B2 Administration, Lettre du chef du personnel de gardiennage au Directeur, 12 janvier 1946.

10. Avec sa collègue Anne-Marie von Tomforde (épouse von Ingram), Helga Eggemann est l'une des principales femmes en charge de ces inventaires. Puisqu'elle est celle qui a signalé l'existence de ces photographies, c'est peut-être elle qui est visible sur l'image 2.

11. Ici le passage a été mis au présent.

12. Par exemple, le transport du 7 juillet 1941 de 243 caisses, principalement de la collection Rothschild, AMN, R2 C 2 « Notes sur les collections séquestrées », 17 juillet 1941.

13. Archives nationales (par la suite AN), Z/6/292, Dossier n° 8712, instruction de la chambre civique de la Seine.

14. Il n'existe pas de fichier des internés de ce camp. Mais le dépouillement des archives de l'Union générale des Israélites de France qui a assuré la gestion logistique du camp a permis de découvrir des bons de blanchisserie et d'autres documents nominatifs à partir desquels une base de données, par nature partielle, des internés a pu être établie pour fournir des données à la fois quantitatives et qualitatives sur ces lieux d'internement.

15. Dépôt central de la justice militaire, Le Blanc, Indre, « Dossier Utikal et autres, déposition de Georges Kohn du 6 septembre 1944 », consultée par Jean-Marc Dreyfus.

16. Archives privées, Jacqueline Ribot.

17. Centre de documentation juive contemporaine (par la suite CDJC), UGIF 18-842.

18. CDJC, UGIF 18 – 830.

19. AMN, L2 MNAM 1934-1945, Dossier « Protestation contre le dépôt de mobilier installé par les Allemands dans les sous-sols du Musée d'Art Moderne », lettres de J. Jaujard au Dr Mobius, 27 et 31 octobre 1942.

20. AMN, L2 MNAM 1934-1945, lettre du 4 novembre 1942.

21. Sur les visites des spoliés après guerre, voir AN, AJ 38 6409 et AJ 38 5941.

22. AMN, L2 MNAM 1946-1966, Dossier du 13 janvier 1948, « Dossier relatif aux pianos entreposés dans les sous-sols du musée d'Art moderne ».

23. AN, Z/6/292, Dossier n° 8712, instruction de la chambre civique de la Seine, Contrôle des factures, 5 avril 1943.

24. AMN, R 32.1, « NOTE concernant les mouvements du séquestre du musée du Louvre » et, sur le fonctionne-

ment du séquestre, R32.2, sous-dossier n° 4, «Note sur les collections séquestrées», du 20 février 1941.

25. C'est donc cette photographie qui est le plus souvent considérée (à tort) comme l'indice de la date de l'ensemble des clichés qui composent l'album par les historiens qui ont jusqu'ici eu recours à certaines de ces images à des fins d'illustration (Aly 2005 : 121).

26. Le lecteur remarquera que les plats de l'image 15 sont ceux que l'on voit derrière Kurt von Behr lors de sa visite des stands sur l'image 13.

27. AMN, R2 C, Correspondances entre direction des musées nationaux et le Kunschuntz, correspondance de novembre 1941 à janvier 1942.

28. Sous la cote erronée B 323-311 N° 21 alors qu'il s'agit de l'image n° 20 de l'album.

29. Avec l'arrivée des troupes allemandes à Paris le 14 juin 1940, et comme en 1914, un service de protec-

tion des œuvres d'art (Kunstschutz) est mis en place. Sa mission de «protection» s'avère rapidement délicate et sa direction sera constamment en conflit avec l'ERR.

30. Lutte et polycratie que l'ouvrage de Sophie Cœuré a particulièrement bien mis en évidence pour le cas particulier du pillage des archives (2007).

31. Le 21 juillet 1944, von Behr rédige encore un tel document en défense, CDJC, XIII-47.

32. Le lecteur qui souhaite voir de face quelques-unes des toiles effectivement accaparées par les nazis pourra se reporter à l'ouvrage d'Hector Feliciano, *Le Musée disparu* (1995) ou encore au catalogue de l'exposition *À qui appartenaient ces tableaux?*, dirigé par Isabelle Le Masne de Chermont et Laurence Sigal-Klagsbald (2008).

33. AMN, R 32 1, notes de Rose Valland à Jacques Jaujard, 20 et 23 juillet 1943; Valland (1997 : 178).