



EMMANUELLE POLACK

**LE MARCHÉ
DE L'ART SOUS
L'OCCUPATION**

1940-1944

Tallandier

LE MARCHÉ DE L'ART
SOUS L'OCCUPATION

Emmanuelle Polack

LE MARCHÉ DE L'ART
SOUS L'OCCUPATION

1940-1944

Préface de Laurence Bertrand Dorléac

Tallandier

Cartes : © Légendes cartographie/Éditions Tallandier, 2019

© Éditions Tallandier, 2019
48, rue du Faubourg-Montmartre – 75009 Paris
www.tallandier.com

ISBN : 979-10-210-2090-0

« Les régimes qui déclament contre la
peinture “dégénérée”
détruisent rarement les tableaux : ils les
cachent, et il y a là
un “on ne sait jamais” qui est presque
une reconnaissance. »

Maurice MERLEAU-PONTY,
L'Œil et l'Esprit, 1960.

Préface

Thomas Mann écrivait dans son journal que l'État nazi englobait absolument tout, « même la culture », « et en premier lieu elle ». Adolf Hitler plaçait la forme au cœur du système et non parmi ses accessoires. Avant tout pour lui-même, cet artiste raté, qui avait été recalé au concours d'une école d'art en 1907 et 1908, rêvait d'un grand musée à Linz, alimenté de tous les chefs-d'œuvre « aryens » pillés en Europe. Il fut donc un pillier organisé, entouré d'acolytes aussi avides de faire main basse sur tous les butins potentiels, à commencer par les collections qui n'étaient plus protégées en France : celles des Juifs exclus officiellement de la société par le régime de Vichy.

Depuis des années, Emmanuelle Polack est à la recherche des archives disséminées un peu partout. Son livre est essentiel parce qu'il nous offre un paysage renouvelé, précisé dans son exposé des faits et dans sa documentation précieuse. Elle y raconte ce que fut le marché de l'art prospère d'une économie détraquée par les lois nazies et vichystes. Elle met en scène, à Paris comme à Nice et à Genève,

LE MARCHÉ DE L'ART SOUS L'OCCUPATION

tous les protagonistes qui appartiennent à un même milieu : les marchands, les commissaires-priseurs, les antiquaires, les experts, les courtiers, les intermédiaires, les gérants, les acheteurs, les enrichis du marché noir, les conservateurs de musée. Elle décrit le rôle de chacun et de chacune ainsi que la géographie de leurs actions : les appartements, les galeries, les salles de ventes aux enchères, celles où sont réunis les butins, les palaces, les banques. Elle rappelle le rythme effréné des échanges, des ventes et des reventes. Elle offre des exemples frappants où se vérifie la cupidité des occupants (assistés de la Gestapo) mais aussi des occupés français et de leurs complices, en Suisse en particulier, où l'on fermait les yeux sur la provenance des œuvres pillées. Elle affirme les complicités, les comportements de charognards, de jouisseurs, de resquilleurs, le tout sous les encouragements de la presse collaborationniste.

Personne ne peut lire les attendus de ces dossiers sans avoir le cœur soulevé de dégoût. Il sera difficile de ne pas s'étonner du peu de sanctions qui furent prises après la guerre dans un milieu économique labile : les mêmes qui avaient bénéficié des profits illicites arrivèrent plus d'une fois à changer de camp au plus vite pour se réclamer de la défense de la veuve et de l'orphelin. Les victimes qui revinrent, quand elles ne furent pas assassinées, en furent stupéfaites, désespérées (Pierre Loeb, Paul Rosenberg, René Gimpel). Chacun saura ce que ces œuvres d'art contenaient de souvenirs mais aussi de souffrances et de deuils. Or, au lieu d'inviter des personnalités spoliées parmi les instances de récupération à la Libération, on préféra restituer un certain nombre d'œuvres quand elles étaient réclamées

PRÉFACE

sans poser sérieusement le problème de toutes les autres. Autrement dit, on remit à plus tard, on éluda si bien que des pièces classées MNR (Musées nationaux récupération) confiées à la garde des Musées de France attendent aujourd'hui encore des enquêtes et des cartels développés. Elles demeurent les témoins silencieux de l'Histoire.

Emmanuelle Polack confirme qu'il reste bien du travail, elle est la mieux placée pour en juger, ayant accompli le principal dans ce livre, fruit de sa thèse de doctorat dirigée par Philippe Dagen à l'Université. Elle connaît mieux que personne la part économique de cette histoire de l'art des années auxquelles Roland Barthes a donné la juste image : un *cauchemar sinistre et glacé*.

Laurence Bertrand Dorléac

Introduction

La révélation, le 3 novembre 2013 par l'hebdomadaire allemand *Focus*, de la découverte en février 2012 de quelque 1 258 œuvres entreposées dans un appartement insalubre de Schwabing, une banlieue de Munich, en Bavière, a réactualisé l'intérêt des recherches des spécialistes du marché de l'art pendant la Seconde Guerre mondiale. La surprise était de taille ; les enquêteurs avaient mis au jour, entassés pêle-mêle, des tableaux, aquarelles, dessins, gravures et lithographies signés des plus grands artistes européens des XIX^e et XX^e siècles. Le modeste trois-pièces munichois était occupé par Cornelius Gurlitt, fils du galeriste allemand Hildebrand Gurlitt. Ce dernier était bien connu des historiens de l'art¹, tant a été importante son implication dans les transactions commerciales pendant la Seconde Guerre mondiale.

Au début de l'année 1943, Hildebrand Gurlitt est désigné par son camarade Hermann Voss acheteur officiel à Paris pour le grand musée d'art que Hitler a entrepris de créer à Linz, en Autriche. À ce titre, Gurlitt bénéficie de laissez-

LE MARCHÉ DE L'ART SOUS L'OCCUPATION

passer permanents lui permettant de se rendre à loisir dans la capitale française, de même qu'il jouit de crédits considérables et, semble-t-il, sans limite. Chaque passage à Paris est l'occasion de dépenses somptuaires, de l'ordre de 5 à 10 millions de francs. Un rapide décompte porterait le nombre des achats réalisés par Hildebrand Gurlitt en France entre 1941 et 1944, par le truchement de divers intermédiaires, à environ 590 œuvres², dont un quart serait destiné au musée de Linz. Les achats de Gurlitt convoquent une histoire du goût, en ce qu'ils nous donnent à apprécier la liste des artistes retenus pour figurer au Panthéon de la galerie voulue par le Führer. Les acquisitions devaient en priorité concerner les maîtres allemands des XV^e, XVI^e et XVIII^e siècles, les peintres rhénans tels que Johann Ernst Heinsius, Jean-Frédéric Schall ou encore Januarius Zick, ainsi que les romantiques allemands du XIX^e siècle – des œuvres dont la valeur artistique pourrait passer aujourd'hui pour secondaire. Les artistes français étaient aussi très recherchés : François Boucher, Jean-Honoré Fragonard et Antoine Watteau, puis les maîtres italiens de Sienne, Venise, du XVIII^e siècle, dont Canaletto, Francesco Guardi ou encore Giambattista Tiepolo, et enfin les artistes des écoles flamandes et les maîtres hollandais, avec une préférence très marquée pour Pierre Paul Rubens.

Présent à Paris occasionnellement dès l'année 1941, Hildebrand Gurlitt y effectue en 1942, 1943 et jusqu'en juillet 1944 des achats massifs. La méthode est rodée : Gurlitt examine les œuvres susceptibles d'être acquises sur le marché de l'art parisien, les fait photographier afin de les soumettre aux directeurs de musées allemands, acquéreurs

INTRODUCTION

potentiels. Il les achète dans le mois qui suit leur accord. Or, la mission de Linz n'accapare pas, loin s'en faut, tout le temps du docteur Gurlitt lors de ses tournées dans la Ville lumière. Nul doute qu'il mène la vie à grandes guides, profite des joies offertes par le « gai Paris », accompagné de son amie intime, une certaine Mme Chauvet, de nationalité helvète, épouse séparée d'un diplomate suisse. Le goût d'Hildebrand Gurlitt le pousse à collectionner les œuvres des expressionnistes allemands et autrichiens, qu'il côtoie et défend depuis toujours, mais également de tout ce que l'Europe compte d'avant-gardes – toutes mises à l'index par les nazis. Ainsi ne devons-nous pas être surpris de la présence d'un grand nombre d'entre elles dans le « trésor de Schwabing » (le *Schwabinger Kunstfund*, comme le désignent les chercheurs allemands), des œuvres des avant-gardes françaises en particulier, très recherchées avant la guerre sur le marché parisien.

L'habileté de ce marchand de tableaux a résidé, tout à la fois, dans sa parfaite connaissance du milieu des artistes allemands comme français et dans le positionnement qu'il a adopté pendant l'Occupation sur le marché de l'art franco-allemand. Loin de fréquenter le premier cercle des officiels nazis, Hildebrand Gurlitt a établi un réseau d'intermédiaires, d'indicateurs, de transporteurs et d'experts rémunérés, qui lui a permis de dégager de nombreux bénéfices sur des transactions douteuses et de conserver une grande quantité d'œuvres pour sa collection personnelle, sans jamais avoir à répondre de ses actes. Dans cet ensemble, beaucoup des œuvres graphiques sont griffées de signatures prestigieuses d'artistes de l'avant-garde alle-

LE MARCHÉ DE L'ART SOUS L'OCCUPATION

mande du premier tiers du XX^e siècle. Sont présentes également des pièces mineures, ainsi que de nombreuses œuvres des peintres Louis Gurlitt, le grand-père d'Hildebrand, et Cornelia Gurlitt, sa sœur. S'il est fort difficile d'appréhender la logique de cette collection hétéroclite, notons la représentation majoritaire des artistes français des XIX^e et XX^e siècles. Pour n'en citer que quelques-uns : Jean-Baptiste Corot, Gustave Courbet, Edgar Degas, Eugène Delacroix, Édouard Manet, Georges Michel, Jean-François Millet, Adolphe Monticelli, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Théodore Rousseau, Georges Seurat, Henri de Toulouse-Lautrec ou encore Camille Bombois, Marc Chagall, André Derain, Aristide Maillol, Henri Matisse, Pablo Picasso et Paul Signac.

Les rebondissements de la découverte de 2012 ne se font pas attendre. Le 11 février 2014, à Salzbourg, en Autriche, où Cornelius Gurlitt possédait une maison de villégiature, on met au jour 239 nouvelles œuvres. Un dernier coup de théâtre donne une nouvelle tournure aux événements. Cornelius Gurlitt décède le 6 mai 2014 dans un hôpital de Munich à l'âge de 81 ans : à la surprise générale, il a institué légataire universel un des plus vieux musées de Suisse, le musée des Beaux-Arts de Berne. Passé un délai de réflexion, le musée, fondation de droit privé, accepte, le 24 novembre 2014, l'encombrant héritage de Cornelius Gurlitt. Une convention tripartite, engageant le musée, la République fédérale d'Allemagne et le Land de Bavière, est signée, s'appuyant sur les principes, en matière de spoliation et de restitution, de la convention de Washington de 1998³. Réceptacle, à moyen terme, de cette embarras-

INTRODUCTION

sante collection, le musée des Beaux-Arts de Berne n'a d'autre choix, sous la pression médiatique, que de mettre en place un important dispositif préalable à la création d'un centre de recherches sur la provenance des œuvres. Une transparence irréprochable de l'ensemble des filières de propriété est exigée dès lors qu'une pièce du « trésor de Schwabing » intégrera les collections permanentes du musée, lequel assure qu'il ne recevra aucune pièce litigieuse et que toute œuvre entachée d'une origine suspecte restera en Allemagne tant que les transferts de propriété n'auront pas été déterminés scientifiquement.

Les médias s'emparent de l'événement, questionnant principalement la valeur monétaire des œuvres apparues au grand jour ou redécouvertes. Cet angle d'approche fascine depuis toujours l'opinion publique, tant argent et art sont liés. Cette question n'est pas primordiale aux yeux de la communauté scientifique, qui s'attache pour sa part à la leçon d'histoire de l'art offerte par l'actualité Gurlitt. Dans cette démarche, l'étude du « moment français » de l'affaire est essentielle afin de définir les lignes de force d'un marché de l'art sous l'influence d'un État collaborationniste, Vichy.

*

Le marché de l'art est l'un des principaux moteurs des échanges culturels nationaux et internationaux. Ce sont principalement les amateurs-collectionneurs, les intermédiaires et les marchands qui garantissent la mutation et le transfert de propriété des objets d'art. C'est par ces pro-

LE MARCHÉ DE L'ART SOUS L'OCCUPATION

tagonistes qu'une œuvre est mise au service des intérêts d'une collection privée ou d'une collection publique, et qu'elle devient, *in fine*, objet de convoitise sur ce marché. Depuis le mitan des années 1990, la littérature est unanime dans la reconnaissance du *boom* économique qui marque le marché de l'art sous l'Occupation. L'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac le soulignait dans ses travaux pionniers sur la collaboration artistique :

« Il ne faudra pourtant pas négliger les mouvements imperceptibles du changement, en pleine Occupation, lorsque la vacuité de l'époque renvoyait les moins avertis vers les chasses réservées de l'élite cultivée. L'agitation des salles des ventes, lieux traditionnellement plus ouverts que les galeries, rendait sans doute aussi bien compte de l'opportunisme financier que de nouveaux déplacements sociologiques. On se pressait à Drouot pour y acheter "des natures mortes, et plus particulièrement des bouquets de fleurs, quelle que soit leur date ; des paysages, en particulier des paysages italiens du XVIII^e siècle et des paysages impressionnistes"⁴. »

L'euphorie du marché de l'art en France, et plus particulièrement à Paris, première place mondiale à l'époque, concernait tous les circuits traditionnels de vente des œuvres d'art : ateliers, galeries et maisons de vente aux enchères publiques. Durant cette période, la loi de l'offre et de la demande rendit saillants les traits d'une économie de marché déboussolée : un afflux de marchandises, dont une partie pouvait être issue des spoliations ou autres pillages artistiques, ou bien encore écoulee à vil prix par des

INTRODUCTION

familles juives qui tentaient de récupérer quelques liquidités afin de fuir les exactions dont elles étaient victimes ; un changement de clientèle, les collectionneurs provinciaux et internationaux tout comme la clientèle juive désertant le marché de l'art en zone occupée, bientôt remplacés par les nantis de l'Occupation ; une abondance de capitaux, puisque à partir du 17 décembre 1941 la communauté juive de la zone occupée se voyait infliger une amende d'un milliard de francs, en représailles d'attentats perpétrés contre l'occupant, à verser à la Reichskreditkasse à Paris.

De ce triple constat est née l'impérieuse nécessité d'éclairer les aspects méconnus du marché de l'art en France pendant les années 1940 et d'étudier les conséquences sur cette microsociété de la législation antisémite alors mise en œuvre, qu'elle soit d'origine allemande ou qu'elle émane du gouvernement de Vichy.

Quels bouleversements cette situation à nulle autre pareille dans l'histoire nationale a-t-elle produits au sein de la communauté des marchands et des collectionneurs juifs ? Plusieurs acteurs du marché de l'art, stigmatisés comme de « race juive », furent touchés de plein fouet par les lois infâmes. Le parcours de certains d'entre eux permet d'en prendre toute la mesure. Que l'on pense au célèbre marchand de tableaux Paul Rosenberg, déchu de la nationalité française, réfugié avec les siens aux États-Unis, au découvreur de talents Pierre Loeb, en exil avec sa famille à Cuba, ou au marchand d'art René Gimpel, dénoncé par un confrère et qui paya de sa vie à la fois ses prises de position courageuses contre le régime de Vichy et son appartenance à la communauté juive.

LE MARCHÉ DE L'ART SOUS L'OCCUPATION

Quant aux collections privées appartenant aux familles juives, les ventes, transactions et échanges d'objets d'art réalisés à des prix parfois très élevés contribuèrent à leur dispersion. Familles juives qui, lorsque leurs biens n'avaient pas été « aryanisés » par les ordonnances allemandes, s'étaient trouvées spoliées par les administrateurs provisoires ou les commissaires-gérants du Commissariat général aux questions juives.

Il existe, durant cette période, une spécificité parisienne du marché de l'art. La surchauffe observée à l'hôtel des ventes aux enchères publiques de la rue Drouot en témoigne. Les commissaires-priseurs voyaient passer de belles ventes sous leur maillet d'ivoire. Mais l'aryanisation des biens juifs concernait également la zone sud. Une étude des ventes aux enchères publiques réalisées sous administration de Vichy sur la Côte d'Azur, à Nice en particulier, où l'afflux de réfugiés juifs était important, est donc particulièrement éclairante.

Soulignons-le : notre enquête s'attache aux circonstances d'un crime mineur par rapport aux autres crimes commis par les nazis. Il convient néanmoins de questionner avec décence et gravité les filières constituées des indicateurs, des experts rémunérés, des transporteurs, des marchands d'art et des commissaires-priseurs. Qui ont été les acteurs de ce marché de l'art sous l'Occupation ? Quels rôles ont-ils joués ? Et dans quelles proportions ?

À ces questions fondamentales, cet ouvrage livre des éléments de réponse. En évitant, cela va sans dire, la facilité d'une partition nette entre victimes et coupables : il n'existait aucune catégorie homogène. Certains protagonistes

INTRODUCTION

furent animés par l'appât du gain, d'autres guidés par un opportunisme commercial, les Musées nationaux saisirent parfois l'occasion, offerte par la législation de Vichy, de compléter les collections publiques d'œuvres qu'ils pourraient faire admirer aux cimaises du Louvre, tandis que d'autres encore voulurent sincèrement alléger la détresse des collectionneurs persécutés. Pour autant, tous ces acteurs participèrent, à des degrés divers, au fonctionnement d'un marché de l'art formidablement prospère, sur fond – ne l'oublions pas – de rafles et de convois de déportations des Juifs vers les camps de la mort. La spoliation des biens et objets culturels juifs s'inscrit dans un *continuum* qui va de la stigmatisation d'une partie d'une population, de son recensement, de son éradication de l'économie nationale, de son pillage, de sa déportation jusqu'à son extermination. Elle participe en ce sens de l'unicité de la Shoah. C'est seulement si cet esprit de justice et d'humanité prévaut dans la cohérence d'un travail de mémoire que l'expérience de la restitution des biens juifs peut tendre vers l'universalité.

I

LE MARCHÉ DE L'ART PARISIEN
SOUS LA BOTTE NAZIE

CHAPITRE PREMIER

La confiscation des œuvres d'art

En ce petit matin du 23 ou 28 juin 1940¹, Adolf Hitler prend possession de Paris, de la France : une photographie le montre en train de poser devant la tour Eiffel, depuis l'esplanade du Trocadéro. L'armistice a été signé à Rethondes le 22 juin. Pourtant, le Führer n'a rien ici du chef victorieux. C'est l'esthète qui admire la Ville lumière, entouré du sculpteur Arno Breker et de l'architecte Albert Speer.

Reste que Hitler entend bien récupérer pour son bénéfice et celui du Reich une part des richesses de la France. En tout premier lieu celles qui appartiennent aux Juifs. Comme en Allemagne et dans les autres territoires déjà sous la botte nazie, la politique antisémite appliquée en France va servir, de manière implacable et brutale, cette volonté d'appropriation des œuvres d'art.

LE MARCHÉ DE L'ART PARISIEN SOUS LA BOTTE NAZIE

LES PREMIERS REPÉRAGES

Les autorités allemandes présentes dans la capitale mettent immédiatement cette politique à exécution. Dès la première semaine de l'Occupation, les négoce d'antiquités et d'art appartenant à des familles juives sont inspectés. Un court dossier consigné aux archives de la préfecture de police permet de suivre pas à pas le déroulement de ces premières inspections².

Georges Chain, commissaire de police de la ville de Paris, a été convoqué pour le 21 juin 1940 par l'administration militaire allemande. Il est attendu à 9 heures au Grand Hôtel, 2, rue Scribe, dans le IX^e arrondissement. L'officier de police est bientôt rejoint par un professeur de gravure, Jacques Beltrand, et par l'historien de l'art allemand Walter Andreas Hofer. La tournée peut débuter. Le groupe se rend place Vendôme, haut lieu du commerce de l'art à Paris. Il visite les grands commerces d'antiquités et les galeries d'art les plus réputées du quartier : les maisons Graupe, Duveen Frères, Seligmann & fils, ainsi que celle de la famille Bacri.

Le 25 juin 1940, la tournée des salons d'art se poursuit. Sont visitées la galerie d'exposition de Lazare Wildenstein ainsi que celle appartenant à la maison Jansen. Les propriétaires ou les locataires de galerie de confession juive ont récemment quitté Paris en laissant leurs collections sur place : les Wildenstein sont à La Baule, les Bacri à Cusset, dans l'Allier, Daniel-Henry Kahnweiler dans le Limousin, Paul Rosenberg en Gironde avec les siens, etc. Le scénario est toujours le même. Les autorités allemandes inspectent

LA CONFISCATION DES ŒUVRES D'ART

les galeries et immeubles de la cave au grenier. Elles examinent tableaux, caisses, tapis et objets d'art. Rien n'est laissé de côté. Les clefs des appartements et des galeries sont remises aux concierges dans des enveloppes cachetées, avec recommandation de ne laisser entrer personne sans autorisation.

Georges Chain est encore convoqué le 1^{er} juillet 1940. Il se rend de nouveau aux sièges des maisons Graupe, Seligmann et Bacri, mais cette fois-ci « aux fins de saisie d'un certain nombre de tableaux et d'objets d'art³ ». Jacques Beltrand procède à une expertise commerciale des œuvres, sous la houlette de Walter Andreas Hofer. Le commissaire de police interroge alors les autorités allemandes sur la destination des objets saisis : il lui est répondu qu'ils sont destinés à être envoyés à Berlin pour y être expertisés et, le cas échéant, achetés par le gouvernement allemand. Les visites de galeries d'art et de domiciles de collectionneurs et la confiscation des œuvres se poursuivent durant l'été 1940. Ainsi, le 23 juillet, dans l'hôtel particulier de la famille Veil-Picard, réfugiée à Biarritz. Le ton est donné. Il s'agit maintenant, pour les forces occupantes, de légaliser ces saisies.

UNE « MISE EN SÛRETÉ » À L'AMBASSADE

Dès le 30 juin 1940, le général Keitel, commandant en chef de la Wehrmacht, adresse une directive au commandant de Paris, le général von Vollard-Bockelberg :

LE MARCHÉ DE L'ART PARISIEN SOUS LA BOTTE NAZIE

« Le Führer, suivant le rapport du ministre des Affaires étrangères, a donné l'ordre de mettre en sûreté – outre les objets d'art appartenant à l'État français – les objets d'art et documents historiques appartenant à des particuliers, notamment à des Juifs. Cette mesure ne doit pas constituer une expropriation, mais un transfert sous notre garde en vue de servir de gage pour les négociations de paix. L'ambassadeur Abetz en a été informé par le ministre des Affaires étrangères⁴. »

À la demande de Joachim von Ribbentrop, ministre allemand des Affaires étrangères, Otto Abetz, ambassadeur d'Allemagne à Paris, doit donc se charger de la « mise en sûreté » du patrimoine artistique français appartenant à des particuliers ; les Juifs sont visés en premier lieu. Le 15 juillet 1940, une ordonnance allemande porte sur la « protection des objets d'art dans le territoire occupé de France ». Le général von Vollard-Bockelberg interdit leur éloignement sans l'autorisation par écrit d'un commandement supérieur de l'administration militaire. Il défend également les transferts de propriété, tandis que la possession d'objets d'art d'une valeur dépassant les 100 000 francs doit être déclarée avant un mois à la Feldkommandantur. À n'en pas douter, les Allemands voient aussi derrière ces dispositions juridiques l'opportunité d'obtenir un inventaire du patrimoine artistique possédé par la France occupée. Chaque objet d'art déclaré doit en effet être décrit précisément, avec ses dimensions, son auteur, sa date de réalisation ; sa valeur est indiquée, ainsi que le nom et l'adresse du propriétaire et le lieu où il est conservé. Une cartographie des plus belles

LA CONFISCATION DES ŒUVRES D'ART

collections artistiques se dessine, la législation entérinant leur gel sur le territoire. L'occupant peut, dès lors, procéder à la « mise en sûreté » des œuvres : associée à une législation antisémite qui se met peu à peu en place, la confiscation des œuvres appartenant à des Français d'origine juive – ou considérés comme tels –, mais aussi aux opposants du III^e Reich, s'organise.

L'ambassadeur Abetz accepte sa mission. Il précise que « les objets les plus précieux doivent être transférés à l'ambassade d'Allemagne à Paris⁵ ». Effectivement, les œuvres confisquées à l'été 1940 sont transportées dans les locaux au 78, rue de Lille, dans le VII^e arrondissement. Et peu importe que ces saisies violent les conventions de l'armistice et la Convention de La Haye de 1907 qui stipule qu'en temps de guerre la propriété privée ne peut être confisquée (article 46).

« Les inestimables trésors artistiques du baron Édouard de Rothschild, arrachés au Château de Ferrières ou à l'Hôtel de Talleyrand, viennent rejoindre à l'ambassade nombre de chefs-d'œuvre prélevés sur les collections Seligmann, Wildenstein, Alphonse Kann, Rosenberg et Bernheim, dont les noms et adresses figuraient sur la liste remise à la Gestapo. Une incroyable moisson⁶ ! »

Une première association semble s'esquisser : Joachim von Ribbentrop et Otto Abetz entendent bien user de leurs prérogatives pour diriger les opérations de pillage des œuvres d'art en France occupée, avec l'aide des policiers de la préfecture de police. Pourtant, le ministre allemand des

LE MARCHÉ DE L'ART PARISIEN SOUS LA BOTTE NAZIE

Affaires étrangères et l'ambassadeur d'Allemagne à Paris ne sont pas les seuls à convoiter la « mise en sûreté » du patrimoine français.

L'ERR ENTRE EN SCÈNE

Depuis Berlin, Hermann Göring lui-même s'intéresse de près à la confiscation des œuvres d'art en France occupée. Le maréchal du Reich (*Reichsmarschall*), numéro deux après Hitler dans la hiérarchie de l'État allemand, est un grand collectionneur d'art. En septembre 1940, il a confié à Alfred Rosenberg, l'idéologue du III^e Reich, la direction d'un état-major spécial, chargé dans les territoires occupés du repérage et de la confiscation des collections appartenant à des Juifs : l'ERR, ou « état-major fixe des services du Reichsleiter Rosenberg pour les territoires occupés de l'Ouest et des Pays-Bas » (*Einsatzstab der Dienststellen des Reichsleiters Rosenberg für die Westlichen Besetzten Gebiete und die Niederlande*). Le 17 septembre 1940, une ordonnance signée du commandant en chef de l'administration militaire en France occupée autorise le Reichsleiter Rosenberg à transporter en Allemagne « les objets qui lui semblent précieux et à les mettre en sécurité⁷ ». L'ERR devient ainsi l'organe officiel d'exécution des confiscations d'œuvres d'art pour la France occupée.

À Paris, le quartier général de l'ERR est d'abord installé à l'hôtel Commodore au 12, boulevard Haussmann, dans le IX^e arrondissement. Il sera transféré en avril 1943 au 54, avenue d'Iéna, dans le XVI^e. Les services occupent