

Images, lettres et sons. Compte-rendu de l'ouvrage de Sarah Gensburger, Images d'un pillage : album de la spoliation des Juifs à Paris, 1940-1945 (Paris, Textuel, coll. " En quête d'archives ", 2010, 160 p.)

Claire Zalc, Jean-Claude Dreyfus, Sarah Gensburger

▶ **To cite this version:**

Claire Zalc, Jean-Claude Dreyfus, Sarah Gensburger. Images, lettres et sons. Compte-rendu de l'ouvrage de Sarah Gensburger, Images d'un pillage : album de la spoliation des Juifs à Paris, 1940-1945 (Paris, Textuel, coll. " En quête d'archives ", 2010, 160 p.). Vingtième siècle. Revue d'histoire, 2013, pp.259-262. 10.3917/vin.117.0259 . hal-03424941

HAL Id: hal-03424941
https://hal.science/hal-03424941

Submitted on 22 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Images, lettres et sons

La spoliation en images

Depuis une dizaine d'années, l'historiographie française de la Seconde Guerre mondiale s'enrichit de nouvelles approches, encouragées par l'ouverture des archives à la suite de l'arrêté du 29 avril 2002 accordant une dérogation générale pour la consultation de fonds publics concernant la période 1939-1945. Ce renouvellement est tout d'abord thématique : l'histoire de la politique antisémite est renforcée par une abondante production relative aux spoliations, dont le colloque organisé par Tal Bruttmann à Grenoble en juin 2010 « "Aryanisation économique" et spoliations des Juifs dans l'Europe nazie (1933-1945) » s'est fait l'écho. Mais le renouvellement est également méthodologique, porté par des jeunes chercheurs formés à la pluridisciplinarité qui développent des approches croisées autour de questionnements sociologiques. L'ouvrage de Sarah Gensburger, *Images d'un pillage : album de la spoliation des Juifs à Paris, 1940-1945*, s'inscrit dans ce mouvement tout en y apportant une contribution singulière : il donne à voir l'un des matériaux originaux du travail historien, la photographie, et nourrit ainsi la réflexion collective sur l'utilisation de cette source [1].

Le livre est conçu comme un véritable album photographique : il expose d'abord des sources au lecteur qui devient observateur et spectateur des images. Mais Sarah Gensburger offre également dans son édition critique un ensemble précieux d'éléments informatifs et de pistes de lectures des documents. Ce faisant, l'ouvrage suscite une réflexion plus générale sur la source photographique ; l'auteure met à jour les angles morts des cadrages choisis et les questions laissées en suspens, elle met en garde contre les réflexes surinterprétatifs liés au pouvoir de l'image, bref, elle en appelle à la participation active du lecteur dans la lecture critique des documents.

Le livre commence par une introduction fouillée, dans laquelle l'auteure revient sur la confusion entre les termes « spoliation » et « pillage ». Elle rappelle la différence entre les deux processus : le pillage est un acte de guerre, la spoliation est un fait organisé et fondé juridiquement. L'une des premières questions posées par l'examen d'images relatives à ces actes consiste donc précisément à se demander s'il s'agit de spoliation ou de pillage. Difficile de trancher. Selon Sarah Gensburger, les deux processus sont souvent mêlés : ils occupent les mêmes lieux, sont effectués par des autorités communes. Les œuvres d'art font l'objet, pour une part, d'actions de pillage : dès le 30 juin 1940, Hitler donne l'ordre de « sauvegarder » les objets d'art et les documents historiques possédés par les Juifs. Otto Abetz se charge de mettre en place la saisie à Paris, contrevenant à la convention de La Haye qui ordonne le respect de la propriété privée. La Wehrmacht refuse de lui prêter main-forte et Abetz s'appuie, pour remplir sa mission, sur le personnel de l'ambassade. Mais une course de vitesse s'engage, car Hermann Goering a également envoyé, dès l'été 1940, ses émissaires à Paris. Afin de stopper cette concurrence entre services allemands, Hitler place les « collections juives » sous la seule autorité de l'Einsatzstab Reichleiter Rosenberg (ou « état-major d'intervention du Reichsleiter Rosenberg », dit encore ERR) qui se lance dans une traque systématique des patrimoines artistiques en France, en Belgique et aux Pays-Bas. À Paris, Kurt von Behr prend la tête des opérations. Il lui faut trouver un lieu, des moyens de transport des œuvres, des procédés pour les emballer. Le musée du Louvre est choisi comme premier

(1) Sarah Gensburger, *Images d'un pillage : album de la spoliation des Juifs à Paris, 1940-1945*, Paris, Textuel, « En quête d'archives », 2010, 160 p., 39,60 €.

© Presses de Sciences Po | Téléchargé le 10/11/2021 sur www.cairn.info via EHESS (IP: 194.57.249.183)

site de stockage. Son directeur, Jacques Jaujard, accepte « espérant éviter le transfert de ces trésors vers le Reich » (p. 10). Le 6 octobre 1940, plusieurs salles du département des antiquités orientales sont affectées à l'activité de l'ERR. Ce « séquestre du Louvre » comptera jusqu'à deux cents caisses et plus de six salles mais, à la fin du mois d'octobre, Jacques Jaujard, comprenant que les œuvres vont partir, refuse son extension. Les collections sont transférées dans les salles vides du Jeu de Paume le 1er novembre. Dès le 3, Goering s'y rend en visite et décide du sort des biens qu'il voit : certains sont destinés à la collection du Führer, d'autres à sa propre collection et le reste stocké dans les musées allemands ou vendus sur le marché international. Goering se rendra à vingt et une reprises au Jeu de Paume pour y faire son marché, jusqu'en 1944.

Pour certains faits, la catégorisation de pillage s'impose : ainsi, le 18 décembre 1941, Rosenberg demande l'autorisation de vider les appartements que les Juifs n'habitent plus. Hitler accède à sa demande le 31 décembre. L'opération, surnommée *Möbel Aktion* (Action Meubles), est prise en charge par un service créé le 25 mars 1942, *Dienststelle Westen* (DW). Elle matérialise l'imbrication étroite entre la généralisation du pillage et la mise en œuvre de l'extermination raciale. Deux jours plus tard, le premier convoi de France à destination d'Auschwitz emporte 1 112 Juifs. Kurt von Behr prend la tête des opérations le 17 avril 1942. Il réquisitionne le musée d'Art moderne : les pianos y sont stockés au sous-sol à partir d'octobre 1942, les livres et partitions sont entreposés rue Richelieu. On peut néanmoins regretter que cette catégorie de « pillage » qui semble justifiée pour certaines actions, constitue l'affichage privilégié par le titre de l'ouvrage, *Images d'un pillage*, au risque d'occulter la notion de spoliation, qui rend pourtant compte du processus tout à fait singulier d'« aryanisation ».

Sarah Gensburger montre la participation des Français aux opérations. Le transport des œuvres s'effectue par camions qui livrent directement dans les différents dépôts les biens saisis chez les propriétaires juifs. Or les entreprises françaises de déménagement sont mises à contribution, réquisitionnées quasi quotidiennement par la DW. Le Comité d'organisation crée d'ailleurs en son sein un « Service des réquisitions et des déménagements juifs ». Ce sont des civils français qui vident les appartements et acheminent le butin dans les dépôts avant qu'il ne soit envoyé en Allemagne.

Pour conditionner les objets, il y a peu de personnel disponible. Rapidement l'idée est lancée de faire appel à de la « main-d'œuvre juive », « louée » au SD de Drancy. À partir de juillet 1943, alors que la direction du camp de Drancy passe sous contrôle allemand (elle était auparavant assurée par l'État français), Aloïs Brunner décide d'alléger les effectifs du camp (où soixante-cinq mille des soixante-seize mille Juifs déportés de France ont séjourné) des Juifs classés temporairement « non déportables ». D'après la législation en vigueur, les conjoints d'aryens, les « demi-Juifs » ou *Mischlinge* et épouses de prisonniers de guerre juifs doivent rester en France. Ils vont former l'essentiel des effectifs assignés à l'opération « Meuble ». Le travail s'effectue dans trois bâtiments, qui constituent à la fois les dépôts de la DW et des annexes de Drancy (ces « camps dans Paris » sur lesquels Sarah Gensburger et Jean-Claude Dreyfus ont publié un ouvrage [1]) : un grand magasin de meubles de la marque Lévitan situé rue du Faubourg Saint-Denis, réquisitionné en 1943 à la suite d'une procédure d'aryanisation, un bâtiment de quatre étages sur le site du quai de la Gare, à côté de la gare d'Austerlitz puis un hôtel particulier rue Bassano, dans le 16e arrondissement, spolié et réquisitionné. Dans ces trois camps, les détenus se livrent au tri et au conditionnement des objets pris dans les appartements dits « abandonnés » par leurs occupants juifs. Les conditions de vie y sont nettement meilleures qu'à Drancy mais l'arbitraire y est permanent. 20 % des sept cent soixante-cinq internés de ces camps seront déportés : soixante-quatre à Bergen-Belsen, cent deux à Auschwitz. En août 1944, l'ensemble des

(1) Jean-Claude Dreyfus et Sarah Gensburger, *Des camps dans Paris : Austerlitz, Lévitan, Bassano, juillet 1943-août 1944*, Paris, Fayard, 2003.

© Presses de Sciences Po | Téléchargé le 10/11/2021 sur www.cairn.info via EHESS (IP: 194.57.249.183)

internés encore sur place est ramené à Drancy pour un ultime convoi ; le départ de l'administration allemande puis la libération du camp le 18 août 1944 permettent à la majeure partie des internés de survivre.

Le cœur du livre est consacré à la reproduction à l'identique (format original, ordre, taille) de l'« Album de Coblence », album trouvé dans les archives fédérales allemandes, à Coblence. Ce livre est ainsi conçu comme l'exposition d'archives photographiques, ou plus exactement d'un album de quatre-vingt-cinq photographies consacrées aux différentes étapes de spoliation des biens juifs à Paris sous l'Occupation : déménagements, conditionnements, stockages, tris, etc. Il s'agit bien de dévoiler le matériau archivistique tel quel et non pas de le mobiliser à seule fin d'illustration. Cette exposition de traces du passé vient poser la question de l'utilisation des images dans le travail historique. Certaines photographies de l'album de Coblence ont été reproduites dans des livres d'histoire, rappelle Sarah Gensburger, souffrant de commentaires rapides et parfois erronés (p. 149). La photographie reste en effet le plus souvent convoquée comme simple illustration d'un discours narratif, au mieux commentée, mais parfois uniquement montrée pour elle-même, censée prouver par son existence la réalité des faits exposés. Cette règle commune présente d'heureuses exceptions, notamment au sein de l'historiographie de la guerre, ce qui s'explique aisément : d'une part les images de guerre sont fortes et marquantes, d'autre part la guerre en elle-même est un moment photographique.

Pour Sarah Gensburger, il est indispensable de traiter la photographie comme une archive : « De telles photographies constituent pourtant des documents à part entière, susceptibles d'aider à comprendre les regards que, précisément, les acteurs de cette spoliation portaient sur leur tâche », rappelle-t-elle (p. 17). Mais la tâche de contextualisation n'est pas aisée : on ignore comment cet album s'est retrouvé dans les archives fédérales allemandes et on ne connaît rien des auteurs des photographies. Les clichés ont été « sinon réalisés du moins rassemblés par des Allemands en poste à Paris dans les différents services de spoliation » (p. 19). L'album, de format A4, compte cent soixante-douze pages et rassemble quatre-vingt-cinq images collées sur des pages noires sans commentaire. Il est constitué en 1948 par le personnel chargé, à Munich, de gérer les dépôts d'œuvres d'art et d'objets spoliés à partir de mai 1945, sous la direction d'Erika Hanfstaengl, ancienne membre de la Commission culturelle de Heinrich Himmler en Italie. Comment comprendre l'ordre d'exposition des photographies ? L'organisation s'apparente à un récit quasi filmique, qui commence par un plan large et extérieur (cinq vues de Paris), continue par le suivi des opérations de transport (camions, trains), continue par une plongée à l'intérieur des lieux de stockage, de conditionnement puis d'emballage pour arriver aux objets. Le classement de ces derniers est difficile à comprendre : sont-ils rangés selon des principes indigènes (des plus aux moins difficilement identifiables), par ordre de valeur ? L'hétérogénéité de l'album se lit aussi dans les prises de vue qui n'obéissent à aucune unité de lieu ou de temps. Le travail de critique de l'archive, pour reprendre le vocabulaire de l'école méthodique, se heurte à des obstacles de taille. Au terme de l'ouvrage, dans un dernier chapitre, l'auteure propose au lecteur de déconstruire l'organisation de l'album et suggère, de manière tout à fait convaincante, un classement par dates et lieux qui ne suit en rien l'ordre d'exposition des photographies.

Mais c'est aussi pas à pas que l'auteure accompagne le lecteur dans l'observation des photographies. Elle revient sur les difficultés liées à l'observation d'images qui semblent faire référence à l'extermination des Juifs : la « masse des biens pillés fait écho à celle des existences détruites lors de la "Solution finale" ». S'agit-il d'un effet d'évocation construit *a posteriori* par le contemporain qui regarde ces images en connaissant « la fin de l'histoire ». Que savent alors ceux situés derrière l'objectif ? Si les empilements d'objets photographiés rappellent les montagnes de chaussures exposées dans les salles du musée d'Auschwitz, la question des catégories contemporaines de perception de la

© Presses de Sciences Po | Téléchargé le 10/11/2021 sur www.cairn.info via EHESS (IP: 194.57.249.183)

spoliation reste ouverte. Elle croise d'ailleurs une autre question, qui obsède nombre d'historiens de la Shoah : qui savait quoi ? Sarah Gensburger propose de « déconstruire l'album en substituant au regard initial » sa propre lecture des photographies qu'elle commente, une à une.

Le mouvement est courageux, singulier et rare, car il permet d'apercevoir la femme derrière l'historienne. Autant qu'elle commente les photographies, l'auteure expose ici son rapport au matériel photographique. Elle dit ainsi comment elle y cherche les détenus des « camps de Paris » sur lesquels elle a travaillé, qu'elle a parfois rencontrés et dont elle a recueilli les témoignages. Elle trahit sa déception : « le [numéro de matricule] n'est malheureusement pas visible » (p. 48), alors qu'elle tente d'identifier les personnes photographiées. Elle met en correspondance archives privées, entretiens et correspondances, en montrant que la paille recouvrant le sol dans les photographies revient également dans les écrits et les souvenirs (p. 52). Mais on voit finalement peu de gens sur ces images : les cadrages s'attardent essentiellement sur les objets.

Le travail de commentaire de Sarah Gensburger qui épouse chaque photographie s'avère passionnant à lire en regard des reproductions : avec l'aide d'un historien de l'art et de la photographie, l'auteure tente d'identifier les postures et positions des photographes, qui apparaissent parfois, au détour du regard d'un chauffeur de voiture qui se retourne (p. 35). Elle montre les difficultés d'une histoire par la photographie, tout en la mettant malgré tout en pratique. Ses efforts sont constants et convaincants pour localiser les photographies, en travaillant sur la logique de site qui semble orienter les prises de vues. Certaines interrogations subsistent quant à la datation, plus difficile. Mais l'ensemble suscite réflexions et questions, mobilise le sens critique du lecteur, sans chercher à lui fournir à tout prix une explication univoque. La grande qualité de cet ouvrage est de donner à voir un matériel original de l'histoire des spoliations, tout en cultivant la prudence et la distance des regards. Ainsi, c'est autant aux traces du passé que l'on accède, qu'au travail de l'historienne, qui tâtonne, suppose, déduit, laissant parfois planer le doute, salutaire.

Claire Zalc

La guerre d'Algérie au musée de l'Armée

En arrivant devant le dôme massif des Invalides, il semble que les années reculent. On croit entendre les bruits de l'invasion du 14 juillet 1789, quand les révolutionnaires ont enlevé ici plus de vingt-sept mille armes avant de prendre la Bastille. Lorsque l'on entre sous l'arche du portail imposant, les pavés de la grande cour et les soldats en uniforme rappellent immédiatement que l'exposition « Algérie, 1830-1962 » est bien une exposition militaire [1]. Née d'une collaboration entre le musée de l'Armée et le dessinateur Jacques Ferrandez, l'exposition a pour but de familiariser le public avec l'histoire de la présence militaire française en Algérie. Sous la direction du lieutenant-colonel Christophe Bertrand (conservateur au département contemporain du musée de l'Armée), les archivistes réunissent pour la première fois des éléments auparavant dispersés dans diverses fonds documentaires (Archives nationales de Paris et d'Aix-en-Provence, Service historique de la défense du château de Vincennes, Institut national de l'audiovisuel (INA), Établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense (ECPAD), musée de l'Armée des Invalides). On y trouve non seulement des œuvres d'art, des portraits et des paysages, mais aussi des cartes, plans, textes, gravures, films et objets tels que des uniformes, des armes et même les clés de la porte d'Alger, transmise en 1830 aux envahisseurs français comme symbole de soumission.

L'exposition n'a pas été conçue pour livrer des interprétations véritablement nouvelles de l'histoire coloniale française en Algérie. Les œuvres

(1) « Algérie 1830-1962 », exposition au musée de l'Armée, Hôtel national des Invalides, du 16 mai au 29 juillet 2012. Le catalogue a été publié par les éditions Casterman (280 p., 29 €).

© Presses de Sciences Po | Téléchargé le 10/11/2021 sur www.cairn.info via EHESS (IP: 194.57.249.183)