

Mathilde Arnoux

L'autoportrait de Dürer au Louvre en 1922

Les rancœurs nées de la Première Guerre mondiale n'auraient-elles eu aucune incidence sur les jugements esthétiques ?

En 1920 le Louvre achète *La Sibylle delphique* de Ludger Tom Ring (fig. 1), en 1921 il reçoit en don d'Eugène Rodriguez une *Piétà* (fig. 2), puis en 1922 il achète *Autoportrait au chardon* de Dürer et reçoit en don de François Kleinberger *Saint Georges et le dragon*, en 1924 il achète *Le chevalier la jeune fille et la mort* (fig. 3). Ces cinq acquisitions de peinture allemande exécutées en l'espace de quatre ans par le musée du Louvre sont remarquables par comparaison au nombre de celles entreprises avant guerre et même de celles qui suivront¹. Elles sont surprenantes si l'on pense à la haine vouée à l'Allemagne pendant ces années et si l'on se souvient de la façon dont la peinture ancienne, tout en faisant l'objet d'un intérêt scientifique de plus en plus développé, reste interprétée à l'appui de la psychologie des races visant à déterminer la spécificité de chaque école et à mettre en valeur les singularités régionales et nationales². Le lien étroit alors établi entre les qualités attribuées à l'art allemand en France et le rapport que celle-ci entretient avec l'Allemagne dans l'entre-deux-guerres, a été suffisamment souligné pour que ce phénomène d'acquisition retienne l'attention³. Quelles



1. Ludger Tom Ring, *La Sibylle delphique*, xv^e-xvi^e siècle, peinture sur bois, 44 x 31 cm, Paris, musée du Louvre.



2. Anonyme, région du nord de l'Allemagne, *Piétà*, première moitié du xv^e siècle, peinture sur bois, 13 x 26 cm, Paris, musée du Louvre.

raisons ont bien pu motiver l'achat d'œuvres considérées comme le miroir de l'âme, de la culture, du tempérament du pays honni? L'histoire de l'achat de *L'Autoportrait au chardon* de Dürer entré au musée du Louvre en 1922 (fig. 4) met en lumière les contradictions et ambiguïtés caractéristiques des rapports franco-allemands de l'entre-deux-guerres et éclaire l'opportunisme qui a guidé certaines de ces acquisitions.

Lorsqu'en 1920, Jean Guiffrey, conservateur en chef du département des Peintures du musée du Louvre, découvre le tableau de Dürer dans la collection de Villeroy, il l'estime « capital pour le Louvre⁴. » Dans aucun des dossiers d'archives concernant l'acquisition de cette œuvre, la nationalité de l'artiste n'est soulignée de manière péjorative. Dürer est considéré en France comme l'artiste allemand par excellence. Il constitue le sommet de la peinture allemande ancienne, toutes ses qualités et ses

défauts sont évalués à l'aune de cette spécificité germanique. Les auteurs français se sont d'ailleurs appuyés sur les travaux de leurs confrères allemands qui, comme par exemple Paul Weber, ont établi un lien direct entre l'œuvre de Dürer et les profondeurs de l'âme allemande⁵. Ces caractéristiques nationales si souvent instrumentalisées par la France pour justifier son rejet de l'Allemagne après la Première Guerre mondiale, n'auraient-elles donc eu aucun impact sur les acquisitions de peintures allemandes anciennes par le musée du Louvre dans ces années? Il serait hâtif de croire que cet enjeu national n'a pas pesé dans l'acquisition parce que Dürer serait un génie, universellement reconnu par les musées d'Occident et qu'il ne pouvait donc y avoir aucune hésitation à l'acquérir. Si les rancœurs nées de la Guerre n'ont pas profondément affecté l'appréciation esthétique des maîtres incontestés de l'histoire



3. Hans Baldung Grien, *Le Chevalier, la jeune fille et la Mort*, xvi^e siècle, huile sur bois, 35,5 x 29,6 cm, Paris, musée du Louvre.

de l'art, ce ne sont pas les qualités esthétiques de l'œuvre de Dürer qui sont essentiellement en jeu dans cet achat, mais la valeur marchande de la peinture⁶.

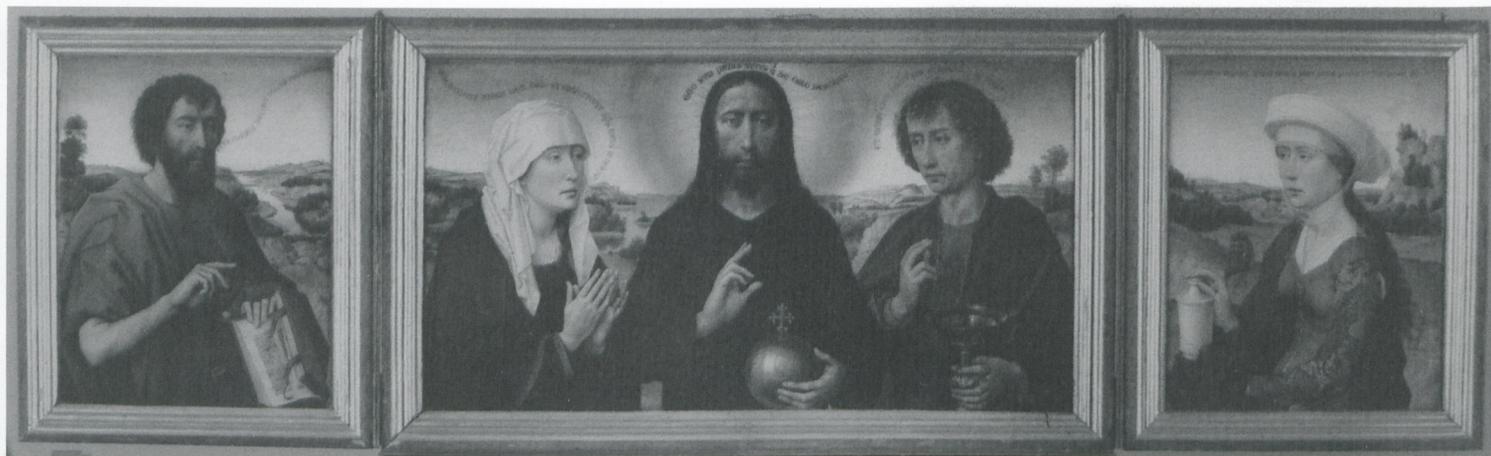
Les séquestres des biens allemands

L'autoportrait de Dürer appartenait à la collection Nicolas de Villeroy. Né à Versailles, son père natif de la Lorraine allemande (Province Rhénane) avait été soldat français en 1870 puis avait opté pour l'Allemagne en raison des intérêts qu'y avait sa femme, née Goldschmitt, dont la famille était de Francfort. C'est de cette famille que Villeroy tient sa fortune évaluée à 15 millions de francs. C'est pourquoi ce dernier qui pouvait, étant né alors que son père était encore français, conserver la qualité de français, a préféré rester allemand pour hériter des Goldschmitt. Plus

tard, il obtient de Guillaume II de faire précéder son nom de la qualification de « Von ». Durant la guerre, il est exempté de tout service en raison de son obésité, il réside en Suisse, épouse une jeune Hongroise en attendant de pouvoir revenir à Paris où il a presque toujours vécu⁷. Ses biens, comme tous ceux des Allemands vivant en France, sont mis sous séquestre durant la guerre. La paix revenue, l'article 297b du traité de Versailles décide du sort des séquestres et la loi du 7 octobre 1919 en règle l'application en mettant en place la liquidation des biens allemands⁸. C'est dans ces circonstances que les collections de peinture contemporaine de Daniel Henri Kahnweiler ou de Wilhelm Uhde sont dispersées lors de vente publique⁹, mais l'on sait moins que les Musées nationaux ont été parties liées aux règlements de ces séquestres lorsque les biens compartaient des œuvres d'art ancien¹⁰.



4. Albrecht Dürer, *Portrait de l'artiste tenant un chardon*, 1493, parchemin sur toile, 30 x 45 cm, Paris, musée du Louvre.



5. Rogier Van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque*, vers 1551, peinture sur bois, 41 x 137 cm, Paris, musée du Louvre.



6. Anonyme, Rhin supérieur, *Saint Georges terrassant le dragon*, fin xv^e siècle, huile sur bois, 38,5 x 27 cm, Paris, musée du Louvre.



7. Anonyme français, Val de Loire, *Saint Martin le mendiant*, vers 1500, huile sur bois, 45 x 47 cm, Paris, musée du Louvre.

La coopération entre la Commission de liquidation et la Direction des Musées nationaux

La loi du 7 octobre 1919 institue sous l'égide du ministère de la Justice une commission consultative des séquestres. Celle-ci est chargée de donner un avis sur les mesures particulières à adopter en vue de l'administration ou de la réalisation des biens liquidés et de suivre

les opérations de liquidation¹¹. Dès le mois de mai 1920, le garde des Sceaux estime être suffisamment avancé dans la préparation des liquidations des biens ennemis pour qu'il se préoccupe des conditions pratiques de la réalisation de ces biens. Il écrit alors une lettre au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts dans laquelle il lui fait part de l'existence parmi les séquestres de quelques collections appartenant à

des antiquaires ou des particuliers et présentant soit un haut intérêt artistique, soit une grande valeur marchande¹². Il se préoccupe d'assurer la réalisation de ces biens, dans les meilleures conditions possibles, tant au point de vue de l'intérêt du gage national qu'à celui de la conservation du patrimoine artistique. Avant toute réalisation de ces biens, il faut en faire l'inventaire et apprécier les meilleures conditions de la vente.

Pour ne pas diminuer le gage national, il pense qu'il ne serait pas pertinent de faire appel aux experts du commerce dont les tarifs sont trop élevés, et il propose qu'il soit éventuellement envisagé de faire appel aux savants spécialistes des musées français dont, selon lui, la compétence égale le désintéressement. Il a déjà pu apprécier l'efficacité de cette collaboration lorsque Gaston Migeon, conservateur en chef du

département des Objets d'art du musée du Louvre, a consenti à donner son avis au parquet pour la vente Worch, dont un grand nombre de pièces a enrichi par la suite le fonds du musée Cernuschi. Il estime que les conservateurs des Musées nationaux ou les professeurs d'histoire de l'art pourraient guider les liquidateurs qui auront à vendre des collections d'art. Leur concours serait bien entendu limité à l'appréciation des objets composant les collections et ne les entraînerait à aucune opération matérielle. Ils agiraient comme conseils techniques et seraient indemnisés des frais matériels qu'ils pourraient être amenés à faire.

Jean d'Estournelle de Constant, directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre informé des intentions du ministère de la Justice réunit le Comité consultatif des Musées nationaux en séance exceptionnelle. L'intérêt du gage national ne retient pas l'attention des conservateurs et ils refusent de se substituer aux experts en procédant à des expertises ou en dressant l'inventaire des collections. En revanche, les enjeux patrimoniaux invoqués par le garde des Sceaux, les convainquent et le Comité consultatif des Musées nationaux « estime qu'il a le devoir de procéder sur place à l'examen de toutes les collections en vue de se rendre compte de l'intérêt présenté par celles-ci au point de vue de la défense de notre patrimoine artistique et d'être mis à même, le cas échéant, d'exercer le droit de préemption prévu par le traité de paix. Il demande donc qu'aucune collection séquestrée ne soit dispersée sans qu'il lui ait été permis d'examiner ces collections et de fixer lui-même le prix de rachat des objets d'art qui lui paraîtraient de nature à intéresser nos Musées. Cette demande s'applique également aux collections sous séquestre et non mises en vente¹³ ». Le recours au droit de préemption est d'un intérêt évident étant donné la faiblesse des budgets réservée aux acquisitions. Il permet en effet à l'État de revendiquer au prix minimum fixé par la commission les œuvres sélectionnées dans les collections allemandes par les conservateurs des Musées nationaux.

Le ministère de la Justice accepte les vœux de la Direction des Musées nationaux et indique qu'il lui fera

parvenir les rapports des parquets généraux énumérant les objets susceptibles d'intéresser les Beaux-Arts par l'intermédiaire du service des Séquestres¹⁴. En octobre 1920, la Direction des Musées nationaux cherche à obtenir « la liste des maisons austro-allemandes séquestrées [...] dans le stock desquelles des objets d'art seraient de nature à pouvoir intéresser le musée du Louvre¹⁵ ». Après une mise en place assez longue et compliquée des activités des conservateurs dans le cadre de la liquidation des biens séquestrés¹⁶, Jean d'Estournelle de Constant décide en décembre de ne confier nominalement à aucun des attachés des Musées nationaux le soin d'assurer les relations entre le service des séquestres et les conservateurs des Musées nationaux. Toutes les demandes d'expertises devront lui être adressées directement et il les répartira dans les départements intéressés, et les conservateurs, sous leur responsabilité et sous leur surveillance personnelle, délégueront alors les attachés par lesquels ils estiment pouvoir être suppléés¹⁷. Enfin le 11 janvier 1921 une commission fixe les rapports entre les services des séquestres et ceux des Musées nationaux¹⁸. Les conservateurs doivent donner leur avis sur les œuvres d'art se trouvant dans les collections séquestrées. Par ailleurs quand une vente est annoncée, M^e Nicolas Léon André, président de la Chambre Syndicale des Commissaires-Priseurs, doit en faire part à la Direction des musées, avec assez d'avance pour permettre aux conservateurs d'aller examiner les objets qui composent la collection à disperser. Les conservateurs doivent désigner alors quels sont ceux de ces objets qu'ils revendiquent par droit de préemption. Ils doivent également indiquer à M^e André ceux de ces objets qui, n'étant pas retenus par eux présentent cependant un intérêt réel et méritent d'être poussés dans les ventes particulières et ceux qui ne méritent pas de retenir l'attention.

Dès lors les visites des conservateurs commencent dans les collections séquestrées à Paris, mais aussi en province comme à Nice ou à Lyon. Les archives des Musées nationaux conservent une liste de quarante-sept noms d'Allemands, d'Autrichiens et de Hongrois dont



8. Anonyme, Autriche, *Vierge à l'écrivoire*, premier quart du xv^e siècle, peinture sur bois, 47,7 x 29 cm, Paris, musée du Louvre.

les collections sont visitées par les conservateurs afin d'évaluer si certaines des œuvres qu'elles renferment sont susceptibles d'intéresser les Musées nationaux. À côté du nom de Villeroy, on trouve celui du critique d'art Otto Grautoff, ainsi que celui de Léopold Hirsch, dont plusieurs des pièces d'antiquité enrichissent les collections nationales, ou encore celui du marchand autrichien François Kleinberger qui avant guerre avait vendu plus d'une dizaine d'œuvres au Louvre¹⁹.

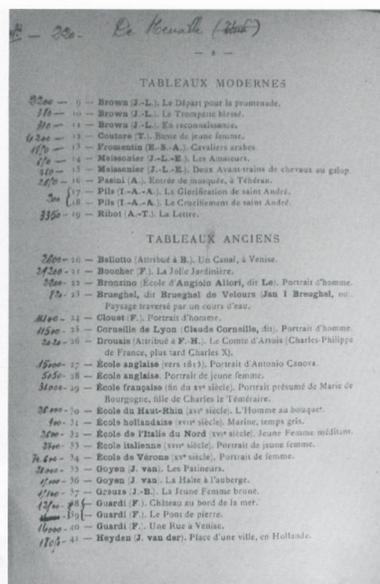
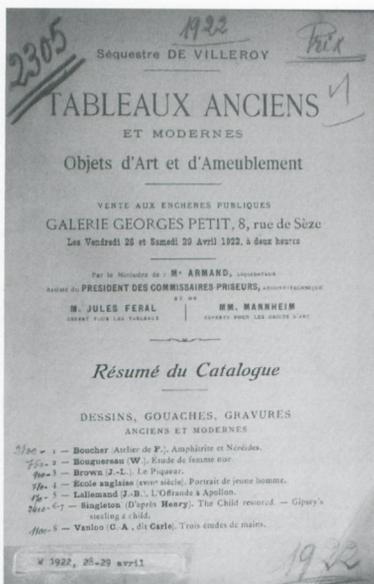
Les profits réalisés sur les liquidations de séquestre ne sont pas toujours à la hauteur des espoirs

Les liquidations des séquestres, conséquences directes de la guerre, deviennent profitables à l'État qui enrichit ses caisses par le résultat des ventes aux enchères, mais aussi ses musées par des acquisitions à des prix qui ne correspondent pas à ceux du marché dont les valeurs ont été environ multipliées par deux²⁰. L'intérêt des œuvres n'est pas débattu, il semble répondre à une grille, une norme de qualité attendue par le musée du Louvre. Si l'œuvre correspond à ce canon, l'essentiel est de l'acquérir. On est donc loin de s'interroger sur l'appartenance germanique

ou non de Dürer lorsque son autoportrait est découvert chez Nicolas de Villeroy lors d'une visite de Jean Guiffrey en mars 1920²¹ prévenu par Paul Armand, liquidateur judiciaire des biens de Nicolas de Villeroy²². Guiffrey explique que « le tableau de Dürer serait en effet capital pour le Louvre. [...] Il faut suivre cette affaire avec la plus grande attention et faire tout ce qui est possible et légal pour faire entrer cette peinture au Louvre²³. » Tous ces moyens légaux vont en effet être mis en place pour s'assurer l'acquisition de l'œuvre.

À la suite d'une entrevue ordonnée par le chef du secrétariat des Musées nationaux, entre Eugène Morand, commis du secrétariat, et Paul Armand, toute la généalogie de Villeroy est retracée et l'on apprend qu'aucune démarche d'acquisition et donc de droit de préemption n'est possible tant que la demande de mainlevée par Villeroy n'a pas été examinée par la Commission des séquestres. « Il faut donc attendre : 1^o la levée du séquestre et le renvoi en possession, sollicités par Villeroy ou ; 2^o la décision opposée et le jugement ordonnant la mise en vente²⁴ ». Si la collection est mise en vente l'œuvre pourra revenir à l'État en vertu de son droit de préemption, en revanche « si (ce qui paraît probable) M. Nicolas de Villeroy, obtient la levée du séquestre et son renvoi en possession de ses biens, M. Paul Armand se fait fort d'obtenir dudit Villeroy, le don au musée du Louvre du tableau de Dürer. Il s'emploiera activement à obtenir ce résultat qu'il considère comme non douteux²⁵ ».

Si l'on se fonde sur d'autres cas de mainlevée, ce résultat – prétendument non douteux – aurait consisté à ce que Paul Armand suggère à Villeroy le don de l'autoportrait de Dürer en échange de témoignages en sa faveur auprès de la Commission des séquestres. Celle-ci dans les cas de demandes de mainlevée ordonne en effet une enquête dans l'entourage des Allemands, Autrichiens et Hongrois, faisant cette demande afin d'attester qu'ils sont « restés de cœur avec la France²⁶ ». Il faut donc bénéficier d'un certain nombre de témoignages en faveur de sa conduite et de son exemplarité. Ainsi François Kleinberger, sujet autrichien, marchand, auteur de plusieurs dons et ventes au Louvre avant la guerre,



9. Catalogue de vente de la collection Villeroy, 28 et 29 avril 1922, Paris, Galerie Georges Petit.

renonce en 1920 à la somme de 300 000 francs qui lui est due par les Musées nationaux pour le triptyque de la famille Braque de Van der Weyden acheté en 1913²⁷ (fig. 5). Un peu plus tard dans une lettre à Jean Guiffrey du 21 février 1921, Kleinberger engage le conservateur à se rassurer. Il évoque « les bonnes lettres de Bonnat, Lair-Dubreuil, Lapauze » qui témoignent en sa faveur²⁸. Il faut également noter qu'il fait encore plusieurs dons au Louvre dans les années suivantes : en 1922, il donne le *Combat de saint Georges contre le dragon*, d'un anonyme du Rhin supérieur (fig. 6); en 1925, la *Nativité* de Aert Claesz et en 1929 un *Saint Martin et le mendiant* d'un anonyme français (fig. 7). Les actions de Kleinberger en faveur des collections nationales, l'estimation par Jean Guiffrey de la valeur totale des tableaux donnés au Louvre à hauteur de 86 500 francs, jouent un rôle essentiel pour que le ministère de la Justice accède à sa demande d'admission à son domicile du 9 rue de l'Échelle en 1922²⁹.

En 1920 Godefroy Brauer, sujet hongrois, antiquaire auteur de nombreux dons depuis 1904, fait don de 54 pièces. Ces tapisseries, tableaux, faïences, sculptures, bronzes et objets d'art sur lesquels il se réserve un droit d'usufruit, meublent alors sa villa à Nice et leur valeur est estimée à 2 124 500 francs. Par ailleurs, Brauer renonce à 150 000 francs que lui doivent les Musées nationaux

pour la *Vierge à l'écrivoire* de l'École primitive autrichienne (fig. 8) achetée en 1912³⁰. Dans un rapport du mois d'avril 1920 adressé à la commission consultative des séquestres de guerre, il est noté que Brauer n'est pas d'origine allemande comme on l'avait cru, mais hongroise. Par lettre du 20 avril, Brauer, a fait l'offre de faire don en toute propriété d'un élément de sa collection et de renoncer au montant de sa créance sur l'État, si on lève le séquestre de ses biens. Le rapport donne l'avis suivant :

« L'acceptation de l'offre de M. Brauer qui est sujet hongrois et dont les biens ne peuvent donc être actuellement liquidés, enrichit l'État français d'une œuvre d'art de grand intérêt et le libère d'une dette importante. Cette offre est intéressante, non seulement en elle-même, mais en raison de la situation des séquestres hongrois³¹. »

Plutôt que d'attendre le traité de Trianon qui doit régler la question des biens séquestrés hongrois et dont on ignore l'issue³², l'État préfère accepter l'offre très avantageuse de Brauer et accepter la mainlevée de ses biens séquestrés.

Les négociations semblent avoir été menées avec une certaine souplesse lorsqu'il s'agissait de ressortissants autrichiens ou hongrois, bien connus de la direction des Musées nationaux de surcroît. En revanche,

les Allemands sont traités rudement. Si l'appartenance nationale de Dürer n'a pas constitué d'enjeu au moment de la sélection de l'œuvre dans les collections séquestrées, la germanité est invoquée et devient déterminante lorsqu'il s'agit de détruire la réputation de Villeroy très probablement dans l'intention de s'assurer l'acquisition. Ainsi d'Estournelles de Constant rappelle au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts que « le propriétaire mérite moins de ménagements que tout autre, étant fils d'un Français qui s'est fait naturaliser allemand, tout en restant en France³³ ». La préemption de l'œuvre reste cependant toujours conditionnée par l'examen de la demande de mainlevée par la Commission des séquestres³⁴. Parallèlement, Paul Armand semble avoir convaincu Nicolas de Villeroy de faire don de l'œuvre au musée du Louvre, mais ce don dépend bien sûr de la levée du séquestre sur ces biens³⁵. Aucun procès-verbal de la Commission consultative des séquestres ne traite de la demande de mainlevée de Villeroy et il n'est pas possible de mesurer à quel point les arguments germanophobes de d'Estournelles de Constant ont joué en sa défaveur³⁶. Les archives attestent le maintien du séquestre, la procédure de don devient alors invalide et le Louvre doit finalement acheter l'œuvre beaucoup plus cher que ce qu'il n'escomptait.

En octobre 1921, sur demande du Directeur des domaines de la Seine, les Musées nationaux doivent en effet présenter une évaluation du prix du Dürer. Jean Guiffrey en prenant comme base les 100 000 francs payés 25 ans auparavant par Léopold Goldschmidt et en triplant cette somme, propose une estimation de l'œuvre à 300 000 francs³⁷. Le 6 décembre 1921, le directeur des Domaines de la Seine adresse une lettre au ministre de l'Instruction publique, dans laquelle il demande si l'Administration des Beaux-Arts accepte définitivement le prix de 300 000 francs afin que soit levé le séquestre. D'Estournelle de Constant réagit vivement à cette demande³⁸. Il explique au ministre de l'Instruction publique, dans une lettre du 13 décembre 1921 « que l'estimation de 300 000 francs antérieurement donnée au Dürer de la collection Villeroy était théorique,

mais que les commissions d'achat des Musées nationaux ne comptaient pas mettre à son acquisition plus de 50 000 francs, somme votée, d'ailleurs, par le Conseil des musées sur 1922 dans sa séance du 5 décembre. La Commission de liquidation refuse fermement cette proposition. En dépit de son acharnement le Louvre ne parvient pas à acquérir l'œuvre pour 50 000 francs. Le 2 mars 1922, Jean Guiffrey avertit le Conseil que l'œuvre risque d'être mise aux enchères, si le Louvre n'accepte pas de payer la somme de 300 000 francs³⁹. Le tableau est déjà publié dans le catalogue de vente de la collection Villeroy, sous le numéro 30, sans que le nom de Dürer ne soit mentionné (fig. 9), lorsque le 6 mars 1922, le Conseil se résout à payer la somme estimée initialement⁴⁰.

Au-delà de la question de la procédure suivie pour cette acquisition et de la façon dont la fin a justifié les moyens employés par la Direction des Musées nationaux, il est frappant que pour l'acquisition d'une œuvre de celui que l'on considérait comme le plus grand artiste allemand de tous les temps, on ait employé des arguments germanophobes. Cet exemple montre le caractère contradictoire de l'instrumentalisation de la germanophobie dans l'entre-deux-guerres, elle révèle aussi le caractère aléatoire de l'utilisation de la psychologie des races dans l'interprétation des œuvres allemandes en France. Le cas du Dürer montre bien que ce mode d'analyse n'était appliqué ni à toutes les œuvres, ni dans toutes les circonstances. La psychologie des races n'est pas utilisée de manière systématique, à l'inverse de ce qui est souvent avancé au sujet de la réception de l'art allemand en France pendant l'entre-deux-guerres. On en fait l'économie si cela n'est pas utile au fondement d'une hiérarchie entre écoles; elle est en revanche activée lorsque l'on situe les arts nationaux les uns par rapport aux autres; elle s'efface dans des entreprises de petite envergure ou d'une visibilité réduite, elle s'affiche en revanche dans certaines grandes manifestations publiques.

Un même objet peut susciter des actions contradictoires au sein d'une même institution. Ainsi l'une des plus importantes collections de

peinture germanique ancienne en France⁴¹ (fig. 10), la collection Dard donnée au musée de Dijon en 1916, entrée en 1921, fait enfin l'objet d'un accrochage qui la met en valeur en 1931. Elle éveille l'intérêt des chercheurs et donne lieu à des échanges épistolaires entre conservateurs et scientifiques allemands, suisses et français à la fin des années 1920 et au début des années 1930⁴². En 1932, Jeanne Magnin fait paraître un catalogue intitulé *Une collection de primitifs au musée de Dijon*⁴³, dans lequel, si elle célèbre l'originalité de cet ensemble, elle ne peut à la fois pas s'empêcher d'émettre des réserves quant à la qualité esthétique des œuvres et reprend presque mot pour mot les propos dévalorisant de l'exposition d'art suisse de 1924 pour caractériser les œuvres de la collection. Parallèlement donc à un souci de conservation et à une ouverture scientifique qui attestent la reconnaissance de l'importance de la collection, le discours qui lui est appliqué est au contraire négatif.

Ces contradictions entre les différents buts ou les différentes intentions que l'on attribue aux œuvres, aux artistes, sont caractéristiques des relations artistiques franco-allemandes dans l'entre-deux-guerres et conduisent à ce que rien ne découle jamais logiquement d'un contexte donné. Ainsi Locarno qui aurait laissé attendre un accueil favorable à l'un des peintres allemands les plus proches de la France au XIX^e siècle et les plus reconnus aussi par elle, Max Liebermann, conduit au contraire à son rejet pour avoir signé le manifeste des 93 qui soutenait l'offensive contre la Belgique⁴⁴. La vie muséale française dans l'entre deux guerres est marquée par des tiraillements entre la reconnaissance et l'appréciation de certaines œuvres d'art germanique au sein de l'histoire de l'art, et les manifestations de rejet, de haine lorsque l'art devient un enjeu diplomatique et politique. Rien ne permet de poser de jugement univoque sur la période. L'analyse de la réception d'une exposition ou de l'œuvre de tel ou tel artiste, l'étude des acquisitions de peinture allemande ancienne par le musée du Louvre dans l'entre-deux-guerres, ne permettent pas de décréter que la France était germanophobe ou au contraire germanophile et les phéno-



10. Conrad Witz, *L'empereur Auguste reçoit de la Sibylle de Tibur le préavis de la naissance du Christ*, XV^e siècle, huile sur bois, 102 x 82 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts.

mènes d'intérêt ou de rejet ne sont pas toujours directement liés à ces questions. S'il faut tenir compte d'un certain *Zeitgeist*, celui-ci ne doit pas masquer la complexité d'une période aussi ambiguë et nuancée que celle de l'entre-deux-guerres.

NOTES

1. M. Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, 2007, particulièrement chapitres II et VIII.
2. Dans les premières années du XX^e siècle, les musées développent un intérêt scientifique particulier pour les écoles de peintures anciennes. Ce mouvement touche l'Europe entière et s'incarne dans diverses expositions. Celles-ci sont l'occasion, pour chacun des pays, d'affirmer, de façon plus ou moins nationaliste, son importance à l'époque médiévale et au début de la Renaissance. Bruges organise en 1902 une exposition de tableaux flamands des XIV^e au XVI^e siècles. En 1904, Düsseldorf propose une exposition sur les Primitifs alle-

mands. On peut y admirer les diverses écoles régionales et plus particulièrement, les peintures westphaliennes et rhénanes des XIV^e et XV^e siècles. La même année Sienna expose ses artistes primitifs au *Palazzo Pubblico*; à Paris, le pavillon de Marsan et la Bibliothèque nationale exposent *Les Primitifs français*. Les textes des catalogues alternent entre affirmation des qualités supérieures de l'école nationale exposée et souci scientifique caractérisé par la recherche de définition stylistique spécifique à chaque école, travail d'analyse et de comparaison plus développé que de coutume. Voir notamment, F. Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, 2002; *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, éd. par D. Thiébaud, P. Lorentz et F.-R. Martin, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2004.

3. *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945 / Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, éd. par A. Kostka et F. Lucbert, Berlin, 2004; *Französische Kunst - deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, éd. par A. Holleczek, A. Meyer, Berlin, 2004; M. Gisbert, « L'Allemagne n'a pas de peintres ». *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux-guerres, 1918-1939*

[inédit], thèse de doctorat, Université Paris I, Paris, 2006; M. Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, 2007; *Deutsche Kunst - französische Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, éd. par F. Kitschen et J. Drost, Berlin, 2007; *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande 1870-1945*, éd. par T. W. Gaetgens, M. Arnoux et F. Kitschen, Paris, à paraître.

4. Note manuscrite de Guiffrey, 31 mars 1920, AMN, Z21 B 1922, Villeroy.

5. Voir J. Bialostocki, *Dürer and his Critics*, Baden Baden, 1986; E. Pommier, « Le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de sa patrie ». *Dürer in der französischen Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts*, dans *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*, éd. par U. Fleckner, M. Schieder, M. F. Zimmermann, 2. t., Cologne, 2000, vol. 1, p. 112-128; F.-R. Martin, « Dürer en exil », préface à Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, 2004, p. I-XV, P. Vaisse, *Reître ou chevalier? Dürer et l'idéologie allemande*, Paris, 2006.

6. Nous nuancions ici les premières conclusions portées sur cette affaire avant que nous n'ayons eu en main les archives récemment exhumées, voir M. Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, 2007, p. 110-112.

7. Ces éléments biographiques sont tirés du rapport émanant d'Eugène Morand, 8 avril 1920, Z 21 B, AMN, établi à partir d'éléments transmis par M. Paul Armand liquidateur du séquestre de Nicolas de Villeroy.

8. Voir loi du 7 octobre 1919 parue dans le *J.O.* du 8 octobre 1919.

9. Voir notamment P. Assouline, *L'homme de l'art. D.H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, 1988, p. 283 à 306. H. Thiel, « Wilhelm Uhde : ein offener und engagierter Marchand-Amateur in Paris vor dem Ersten Weltkrieg », *Avantgarde und Publikum : zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland, 1905 - 1933*, éd. par Henrike Jungen, Cologne, 1992, p. 307-320.

10. La question de la liquidation des biens allemands après la Première guerre mondiale n'a pas encore fait l'objet de nombreuses recherches, voir P.B. Essomba, *Le Cameroun, les rivalités d'intérêts franco-allemandes de 1919 à 1932*, Strasbourg, 2004. Beaucoup des archives concernant la question de la liquidation des séquestres viennent récemment d'être classées, nous tenons à remercier ici Jean Clément, Archives nationales, Michèle Conchon, conservateur en chef du patrimoine, Archives nationales, Anne-Sophie Cras, Centre des Archives diplomatiques, Pierre Caroff, Département des archives, de la documentation et du patrimoine Ministère de la Justice, Alain Prévot et Elisabeth Rey-Freudenreich, Archives des Musées nationaux de nous avoir aidée dans cette recherche et d'avoir mis à notre disposition lorsque cela était nécessaire des dossiers en cours de classement. À toutes fins utiles pour les recherches futures nous publions ici la liste des fonds d'archives que nous avons identifiées concernant les liquidations des biens allemands, autrichiens et hongrois (tout type de biens confondus) après la Première guerre mondiale :

Archives diplomatiques, Nantes :
en cours de classement : Office des biens et

intérêts privés, Liquidation de biens allemands et Liquidation de biens allemands en Alsace-Lorraine

Archives des Musées nationaux, Paris :

Z 21 B : séquestres

Archives nationales, Paris :

AJ28/CCSG1 et AJ28/CCSG2 : Commission Consultative des séquestres de guerre

F²¹4438 – 4 – d : Acquisitions d'œuvres provenant de biens séquestrés 2 avril 1919 – 28 août 1923

Archives nationales, Fontainebleau :

19970343 Art 1-3 : bureau des lois de guerre et des séquestres, séquestres de la première guerre mondiale, 1918-1938

20070518 Art 11-14 : liquidation des séquestres, rapports à la Commission consultative des séquestres de guerre

20070518 Art 15 : liquidation des séquestres d'Alsace-Lorraine

20070518 Art 30-31 : liquidation des séquestres, séquestres de biens allemands, séquestres de biens autrichiens

Archives de Paris, Paris : Perotin 221/79/2 25 : Séquestres biens allemands et austro-hongrois, mars 1926-janvier 1927, Requêtes du Parquet du tribunal de Première instance de département de la Seine Plusieurs dossiers des archives de Paris mentionnés dans les inventaires comme devant contenir des documents sur les séquestres de guerre n'ont pu être localisés ou ne contiennent pas ce qui est porté aux inventaires Perotin 221/79/2 143 : Séquestres biens allemands et austro-hongrois, n'a pas pu être localisé Perotin/212/57/1 95, 96 Séquestres des biens allemands, ne contiennent pas ce qui est indiqué dans les inventaires.

11. Cette commission est composée d'un sénateur, de deux députés, du directeur des affaires civiles au ministère de la Justice, du directeur général de l'enregistrement et des domaines, du directeur au ministère des Affaires étrangères, d'un directeur au ministère du Commerce, d'un inspecteur des Finances, de deux membres représentant les groupements patronaux et ouvriers. Voir décret du 23 octobre 1919 paru dans le J.O. du 30 octobre 1919 qui organise cette commission.

12. 18 mai 1920, Lettre du Garde des sceaux, Ministre de la Justice à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, AN, F²¹4438 – 4 – d.

13. 10 juin 1920, Lettre Jean d'Estournelle de Constant, le Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, AN, F²¹4438 – 4 – d et Copie du rapport, Comité Consultatif des Musées nationaux, Séance du 10 juin 1920, AN, F²¹4438 – 4 – d.

14. 16 juin 1920, Minute de lettre. Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à M. le garde des Sceaux, Ministre de la justice, AN, F²¹4438 – 4 – d, 14 septembre 1920, Lettre, Le Garde des Sceaux, Ministre de la Justice à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts – Direction des musées, AN, F²¹4438 – 4 – d.

15. Dans une lettre du 6 octobre 1920 adressée par d'Estournelle de Constant au ministre de l'Instruction publique évoque la visite des conservateurs du musée du Louvre dans les

collections séquestrées au sein desquels ils devaient désigner les œuvres qui les intéressaient : « J'ai l'honneur de vous faire savoir qu'au reçu de votre lettre du 16 septembre, des démarches ont été faites auprès du Service des Séquestres, au Ministère de la Justice, pour obtenir la liste des maisons austro-allemandes séquestrées et dans le stock desquelles des objets d'art seraient de nature à pouvoir intéresser le Musée du Louvre.

Des listes communiquées, nous avons extrait 35 noms de maisons qui faisaient commerce d'œuvres d'art et nous avons demandé qu'on donne aux Conservateurs du Louvre les moyens d'aller, au plus tôt, examiner les collections séquestrées avant toute dispersion en vente publique. » (Lettre du 6 octobre 1920, le directeur des Musées nationaux au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Archives nationales, F²¹4438/4d).

16. Voir les échanges autour de la mise en place de la collaboration des Musées nationaux avec le ministère de la Justice, octobre 1920 à janvier 1921, séquestres pièces collectives, AMN, Z21 C.

17. 8 décembre 1920, Lettre Jean d'Estournelle de Constant, le Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, AN, F²¹4438 – 4 – d.

18. 11 janvier 1921, Procès-verbal d'une commission tendant à fixer les rapports entre les services des séquestres et ceux des Musées nationaux, AMN, Z21 C.

19. Voir les dossiers classés nominativement, AMN, Z21 B, ainsi que la liste des objets d'art provenant de collections séquestrées qui, au cours des examens faits par les conservateurs des Musées nationaux semblent devoir être mis de côté pour que l'État puisse exercer sur eux son droit de préemption, classée dans le dossier Kleinberger, AMN, Z21 B 1921, Kleinberger.

20. A. Callu, *La Réunion des musées nationaux 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris, 1994, p. 269.

21. Note manuscrite de Guiffrey, 31 mars 1920, AMN, Z21 B 1922, Villeroy.

22. Lettre du 22 mars 1920 de Paul Armand, Liquidateur judiciaire & Syndic, près le tribunal de commerce de la Seine à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique, AN, F21 4 438.

23. Note manuscrite de Guiffrey, 31 mars 1920, AMN, Z21 B 1922, Villeroy.

24. 8 avril 1920, Rapport, Chef de service Morand AMN, Z21 B 1922, Villeroy. La signature du document n'est pas très lisible, cependant selon toute vraisemblance, il doit s'agir d'Eugène Morand, commis du secrétariat de la direction des Musées nationaux. Voir *Direction des musées nationaux. Décrets et règlements concernant le service de surveillance*, Paris, 1912., Bibliothèque centrale des musées 16 V 20.

25. 8 avril 1920, Rapport émanant d'Eugène Morand, AMN, Z21 B 1922, Villeroy.

26. Projet du PV de la séance du 9 février 1920, AN, AJ28/CCSG 2. Voir également décret du 23 octobre 1919 paru dans le J.O. du 30 octobre 1919, art. 5, précisant qu'à titre exceptionnel, les ressortissants des puissances ayant été en guerre avec la France, qui ont été admis à résider en France, qui y ont séjourné sans interruption pendant toute la durée des

hostilités et qui justifient de leur attachement notoire à la France, peuvent intervenir par voie de référé, devant le président saisi de la requête aux fins de la liquidation, dans un délai d'un mois. Pourtant Kleinberger n'avait pas résidé en France durant la guerre, le plus important était donc d'être resté attaché à la France.

27. Comité consultatif des Musées nationaux, Séance du samedi 2 octobre 1920, AMN, *1BB39.

28. Lettre de François Kleinberger à Jean Guiffrey, du 21 février 1921, AMN, Z 21 B 1921, Kleinberger. On y lit : « Cher Monsieur!

Mons. Bonnat avec qui j'ai causé hier, vous donnera la bonne nouvelle – qui vous fera cesser immédiatement votre mal de tête! (au sujet des dons!)

D'un autre côté, si vous voulez être assez bon et me remettre ou envoyer la lettre demandée – vous me rendrez un grand service, étant donné que je dois remettre toutes les pièces à mon avoué, qui veut déposer le dossier complet ce soir encore!

J'ai des très bonnes lettres de Bonat, Lair-Dubreuil, M. Lapauze etc etc.

Mille remerciements d'avance

Et mes salutations [

Votre bien dévoué

F. Kleinberger ».

29. AMN, Z21 B 1922, Kleinberger.

30. Comité consultatif des Musées nationaux, Séance du samedi 2 octobre 1920, AMN, *1BB39.

31. Archives Nationales, Fontainebleau, 20 070 518 art 13, Rapports à la Commission consultative des séquestres de guerres, 27 à 966, avril 1920, 87, Affaire Brauer, Rapport à la commission consultative des séquestres de guerre.

32. Le Traité de Saint-Germain-en-Laye, 10 septembre 1919, article 249b, règle les questions des biens séquestrés autrichiens, le Traité de Trianon, 4 juin 1920, article 232b règle les questions des biens séquestrés hongrois. Comme pour les biens allemands il est prévu que ceux-ci soient liquidés, mais en pratique il semble que la France ait fait preuve davantage d'indulgence à l'égard des Autrichiens et Hongrois.

33. Lettre X août 1920 du directeur des Musées nationaux au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, AN, F²¹4438/4d.

34. Lettre du 10 septembre 1920, Garde des Sceaux, Ministre de la Justice au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, AN, F²¹4438; Lettre du 16 septembre 1920 du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au directeur des Musées nationaux, AMN, Z21 B 1922, Villeroy.

35. Lettre du 20 octobre 1920, Villeroy à d'Estournelles de Constant, AN, F²¹4438. D'Estournelles de Constant en informe le comité consultatif des Musées nationaux, Séance du samedi 2 octobre 1920, AMN, *1BB39.

36. Les PV de la Commission consultative des séquestres de guerres repérés dans les divers fonds d'archives localisés sont lacunaires.

37. 28 octobre 1921, Note de Guiffrey, AMN, Z21 B 1922, Villeroy.

38. Lettre du 6 décembre 1921, le directeur des Domaines de la Seine au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Archives nationales, Paris, F²¹4438/4d.

39. Comité consultatif des conservateurs 2 mars 1922, Service des archives des Musées nationaux, Paris, 1* BB 39.

40. 6 mars 1922, Service des archives des Musées nationaux, Paris, 3* BB 2.

41. La collection Dard comprend 21 œuvres allemandes et 7 suisses.

42. Archives conservées au musée de Dijon. Collection Dard- Étude de la collection. Correspondances. Visites de spécialistes.

43. J. Magnin, *Une collection de primitifs au musée de Dijon*, Besançon, 1932

44. M. Arnoux, « L'échec du projet d'exposition Max Liebermann au musée du Jeu de Paume en 1927 », *Histoire de l'art*, 2004, n° 55, p. 113-122.

ABSTRACT

Mathilde Arnoux, Self-Portrait by Dürer at the Louvre in 1922

In 1922, the Louvre purchased Dürer's *Self-Portrait with a Thistle*. This acquisition of a work by one of the most highly esteemed German artists is surprising in the context after World War I, often characterized by the vengeful spirit of the French with regards to Germany. This new enrichment might seem to indicate that esthetic judgments had not been involved in the rancor when it was a question of a major artist. This has nothing to do with it. This purchase was the fruit of the cooperation of the Ministère de la Justice and the Musées Nationaux for the liquidation of German property in receivership. They were a source of enrichment for the national collections and up to now have never been the object of detailed studies. The case of the purchase of the Dürer demonstrates that far from raising esthetic debates, these acquisitions above all confirm the ambiguities of the museum world with regard to German painting, the instrumentation of the Germanophobia and the opportunism that come from wars.

Mathilde Arnoux, directeur de recherches et responsable du service des publications en langue française du Centre allemand d'histoire de l'art 10, place des Victoires, 75002 Paris