

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'archive comme lieu d'expression du *Raubkunst*

Le pillage du patrimoine artistique durant la Seconde Guerre mondiale retranscrit au travers de l'œuvre *Body Missing* de Vera Frenkel, cas de transposition artistique et numérique

Auteur : Mélanie Grégoire
Promoteur : Alexander Streitberger
Lecteur : Sébastien Fevry
Année académique 2018-2019
Master de spécialisation en cultures visuelles

GRÉGOIRE MÉLANIE

L'archive comme lieu d'expression du *Raubkunst*

Le pillage du patrimoine artistique durant la Seconde Guerre mondiale
retranscrit au travers de l'œuvre *Body Missing* de Vera Frenkel,
cas de transposition artistique et numérique

Travail de fin d'études présenté pour l'obtention du grade en Cultures Visuelles

Promoteur : Mr. Alexander Streitberger

Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres

« À la différence des livres, une **toile** existe comme **exemplaire unique**,
même à travers ses reproductions.
Des **œuvres plastiques détruites** par les nazis, il ne reste souvent que des **images.**»

Jean-Michel PALMIER, *L'art dégénéré Une exposition sous le IIIe Reich*, éditions Jaques Bertoin, Paris, 1992, p. 8.

Remerciements

Avant d'entrer pleinement dans la thématique constitutive de ce travail de fin d'études, je tiens à remercier les personnes qui, de près ou de loin, m'ont aidée tout au long de sa rédaction.

Je remercie mon promoteur, Mr. Alexander Streitberger, pour sa disponibilité et ses conseils tout au long de l'année de spécialisation en lien avec la rédaction de ce travail, mais aussi au cours des années précédentes, dans le cadre de mon option en histoire de l'art. Ses enseignements ont constitué un outil essentiel à la réalisation de ce travail de recherche.

Je remercie en particulier Jeremy, pour ses encouragements et son appui moral.

Mes remerciements s'adressent également à mes parents Jean-Marc et Evelyne, et à mes sœurs Mélissa et Déborah, pour leurs relectures, leurs conseils et leur soutien permanent.

Introduction

La culture visuelle influence la perception que le spectateur peut avoir d'un évènement par sa transmission purement visuelle. Ce travail s'intéresse à ce phénomène au travers des pratiques spécifiques d'utilisation et de diffusion des archives relatives à un évènement particulier : le *Raubkunst*. La spoliation du patrimoine artistique à travers toute l'Europe par le régime nazi résulte d'une véritable organisation bureaucratique. Générateur d'archives entre 1933 et 1945, mais aussi après la période de conflit.

D'une part, des documents se rapportent à l'entreprise de « confiscation » et de récupération que le régime nazi met en place en territoire occupé en temps de guerre. Ciblant d'abord les collections privées, en particulier juives, la démarche s'étendra rapidement aux collections publiques européennes. Malgré les précautions prises par certaines grandes institutions, l'armée allemande, par le biais des organismes spécialement créés pour la récolte du patrimoine matériel, parviendra à amonceler un grand nombre d'œuvres d'art.

D'autre part, la découverte de certaines œuvres dans le direct après-guerre, ou les démarches ultérieures afin de les retrouver, sont également à l'origine d'archives inédites. Effectivement, si certaines œuvres seront retrouvées à l'issue du conflit, d'autres sont toujours manquantes, perdues ou détruites.

Ce pillage organisé est pourtant relativement peu abordé, jusqu'au regain d'intérêt dont il fait l'objet dans les années nonante.

En allemand, le terme *Kunstraub* se rapporte au vol d'œuvre d'art. Cependant, la spoliation opérée par le régime nazi au cours de la Seconde Guerre mondiale se révèle particulièrement importante. Le terme *Raubkunst* est alors utilisé pour ce pillage spécifique, qui constitue l'objet d'intérêt de ce travail. Les deux termes apparaîtront au travers des pages suivantes, la référence sera néanmoins toujours le pillage perpétré au profit du Troisième Reich durant la période de la Seconde Guerre mondiale.

Les trois chapitres constitutifs de ce travail permettront une approche contextuelle de l'évènement afin de comprendre d'où sont issus les documents et données aujourd'hui exploités dans la reconstitution des faits historiques. Les thèmes du *Raubkunst* et de l'archive seront observés au travers de l'œuvre *Body Missing* de Vera Frenkel. Tant l'installation et son concept identitaire que son adaptation en version numérique seront abordés en tant que *remediation* des archives sur le sujet.

Le chapitre I s'attardera sur le contexte historique de l'événement afin de délimiter les points essentiels à sa compréhension. Les éléments marquants constitutifs du *Raubkunst* sont exposés dans une logique thématique.

Le rapport au patrimoine artistique matériel, par le parti nazi, et plus largement par l'Europe, est d'abord évoqué. Par la suite, un zoom est établi sur le projet du *Linz Führermuseum* et sur les principales organisations en charge de la récolte des œuvres. Le sort de ce patrimoine artistique pillé est ensuite décrit.

Un état de la question révélera les ouvrages et réalisations phares issues du regain d'intérêt pour le thème, dès les années nonante. Des démarches tant scientifiques qu'artistiques se situent dans cette vague. C'est dans ce deuxième champ que se situe Vera Frenkel. L'artiste canadienne a toujours accordé une grande attention aux problématiques liées à l'archive manquante et à la mémoire. Le *Raubkunst* apparaît dès lors comme un thème prédestiné pour l'artiste, qui en fera le sujet central d'une installation à la fois matérielle et numérique, en 1994 : *Body Missing*.

Le chapitre II se consacre à l'œuvre *Body Missing*. Le matériau au centre de la démarche artistique est l'archive, en ce compris tant les documents que les pratiques associées. L'œuvre offre un accès à l'évènement du *Raubkunst*, fort méconnu du grand public, en s'attardant sur le corpus d'œuvres d'art disparu à l'issue du pillage du patrimoine artistique européen par les nazis.

D'abord, la démarche artistique sera brièvement située par rapport à l'ensemble de la carrière de l'artiste. Il semble que les préoccupations qu'elle souligne dans cette œuvre apparaissent de manière récurrente dans ses travaux.

Ensuite, un focus s'établira sur l'œuvre *Body Missing*. En premier, les caractéristiques du travail artistique seront observées, depuis l'organisation de l'installation jusqu'à sa traduction en un site web, en passant par les contributions d'autres artistes qui s'intégreront pleinement dans la démarche de Vera Frenkel. En second, les différentes perspectives selon lesquelles l'œuvre peut être analysée seront évoquées par l'énonciation successive des thèmes de la *site map*, de l'archive, de la mémoire et de la bureaucratisation.

Finalement, le projet plus récent, *Body Missing at Altaussee*, sera à son tour décrit dans la logique évolutive de la démarche initiée en 1994. Là encore, l'installation se décline sous forme virtuelle.

Dans le chapitre III, la forme et l'utilisation de l'archive, du moins de la manière généralement admises, seront décrites. En abordant l'installation *Body Missing* selon différentes perspectives, le rôle qu'occupe l'archive dans sa conception permettra de situer ce médium particulier en tant que voie de transmission principale des éléments historiques.

Le lien direct avec l'œuvre artistique sera évoqué au travers du phénomène de *Digital Remediation*. La numérisation de l'art dont le sujet principal est le document d'archive ramène directement le spectateur face au phénomène même de la numérisation des archives. Ce procédé permet une diffusion plus large des documents. Par conséquent, la mémoire qui y est liée fait l'objet d'un partage plus vaste. Cette relation entre archive et mémoire fait l'objet d'une observation plus spécifique.

Diverses théories seront abordées afin d'analyser la manière dont l'œuvre *Body Missing* de Vera Frenkel incarne une *remediation* de l'archive. Celles énoncées par les spécialistes en nouveaux médias et communication, Jay David Bolter et Richard Grusin, serviront de base afin de décrire les différents termes spécifiques importants permettant d'accéder à une compréhension approfondie du concept.

L'œuvre *Body Missing* sera finalement observée en regard des informations accumulées afin d'aboutir à une conclusion considérant cette installation, sous toute ses formes, comme une *remediation* des archives concernant le *Raubkunst*.

Chapitre I

*Le Raubkunst, pillage du patrimoine
artistique matériel sous le Troisième Reich*

1. CONTEXTE HISTORIQUE

1.1. POLITIQUE DU PILLAGE À GRANDE ÉCHELLE

1.1.1. La place de l'art au sein du parti National Socialiste

En amont des observations concernant le parti national socialiste des travailleurs allemands, il convient d'évoquer la place dominante que tient l'art dans les préoccupations du dirigeant, Adolf Hitler. Ce dernier s'est considéré durant toute sa vie comme un artiste et un amis des arts. Il a lui-même pratiqué la peinture dans sa jeunesse et collectionne des œuvres dès 1928, à titre personnel pour sa maison munichoise, puis dès 1933, en tant que chancelier du Reich en vue d'orner les bâtiments officiels et locaux du parti¹.

En outre, les principes fondateurs du national-socialisme s'étendent jusque dans le domaine des arts et sont soutenus par Joseph Goebbels, ministre de l'Éducation du peuple et de la propagande sous le Troisième Reich. Basée sur les préférences personnelles du Führer, la doctrine soutient qu'il est possible de stopper le « déclin » de l'art par une récupération de l'héritage artistique classique. Dans une logique d'aryanisation de la culture, des mesures radicales seront prises concernant le patrimoine artistique. Comme l'énoncera le dictateur dans son *discours culturel* du Congrès en 1933 : « *il faut trouver un nouveau style de vie, de culture et d'art, grâce au renouveau idéologique et à l'épuration raciale* »².

En 1937, la doctrine artistique se révèle de manière pratique à Munich, où deux expositions simultanées ont lieu. D'une part, « L'exposition de l'Art dégénéré » met en évidence l'aversion envers l'Art Moderne du XX^e siècle par l'influence de scénographies orientées. D'autre part, « La grande exposition de l'Art allemand », qui se produira en réalité à huit reprise entre 1937 et 1944³.

¹ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014, p. 107 – 204.

² Louis DUPEUX, « Courants artistiques et intellectuels » dans *Histoire culturelle de l'Allemagne (1919-1960)*, 1989, p. 191 – 248.

³ Laurence BERTRAND DORLÉAC, « Le sort de l'art à Munich en 1937 » dans *Vingtième siècle Revue d'histoire*, n°24, 1989, p. 104 – 106.

Lors de l'inauguration de la première version de cette grande exposition, il est annoncé qu'« *il y a eu en Allemagne un art prétendument moderne, c'est-à-dire un art qui, comme le sous-entend ce mot, changeait d'une année à l'autre. L'Allemagne national-socialiste, quant à elle, veut un art qui soit à nouveau un art allemand et celui-ci, comme toutes les valeurs créatrices d'un peuple doit être et sera éternel* »⁴.

Une prise de position s'établit officiellement vis-à-vis de l'art. Elle influencera le traitement donné aux œuvres localisées en zone allemande, avant et pendant la période de conflit. Sur base de ces convictions, l'armée allemande met en place un service de protection du patrimoine artistique en période de guerre, qui reprend à la fois le nom et les principes d'une cellule de l'armée créée durant la Première Guerre mondiale⁵ : le *Kunstschutz*.

Si ce service gère les préoccupations liées à la bonne conservation du patrimoine, d'autres organismes apparaissent et opèrent en parallèle. Ils constituent une mise en pratique des préceptes nazis, appliquant la spoliation, voire la destruction, du patrimoine culturel européen. Le *Kunstschutz* n'apparaît que comme justification au pillage qui sera entrepris à grande échelle. En outre, le pillage n'est pas effectif uniquement durant la période de guerre, il est opérationnel depuis la montée au pouvoir d'Hitler, en 1933, et a débuté avec la spoliation des biens juifs.

Dès lors, il apparaît que la motivation patrimoniale première en Europe occupée s'apparente plus à une volonté de récupération des œuvres cédées en 1918 et à une appropriation qu'à assurer la préservation⁶. En effet, à l'issue de la Première Guerre mondiale, le Traité de Versailles impose de lourdes réparations à l'Allemagne vaincue. Les clauses politiques et économiques sont majoritaires, mais des précisions concernant le patrimoine artistique européen apparaissent en section II de la partie VIII intitulée « Réparations »⁷ :

⁴ *Völkischer Beobachter*, 200, 19 juillet 1937.

⁵ Christina KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupée, 1914 – 1918*, coll. Comparatisme et société, Bruxelles, 2006, p. 406.

⁶ Christina KOTT, « Le Kunstschutz en 1939 – 1945, une pierre dans la façade de l'Allemagne national-socialiste ? » dans *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Philippe Nivet (dir.), éd. Encrage, actes de colloque, Amiens, 16 – 18 mars 2011, p. 328 – 342.

⁷ *Traité de Versailles*, Versailles, 1919.

Art. 245. Dans les six mois qui suivront la mise en vigueur du présent traité, le Gouvernement allemand devra restituer au Gouvernement français les trophées, archives, souvenirs historiques ou œuvres d'art enlevées de France par les autorités allemandes au cours de la guerre 1870 – 1871 et de la dernière guerre, suivant la liste qui en sera dressée par le Gouvernement français [...]

Art. 247. [...] L'Allemagne s'engage à remettre à la Belgique, par l'intermédiaire de la commission des réparations, dans les six mois qui suivront la mise en vigueur du présent traité, et afin de lui permettre de reconstituer deux grandes œuvres d'art :

1. Les volets du tryptique de l'Agneau Mystique peint par les frères Van Eyck, autrefois dans l'église de Saint-Bavon à Gand et actuellement au Musée de Berlin ;

2. Les volets du tryptique de la Cène, peint par Dierick Bouts, autrefois dans l'église de Saint-Pierre à Louvain, et dont deux sont maintenant au Musée de Berlin et deux à l'ancienne Pinacothèque de Munich.

L'article concernant la restitution à la Belgique alimentera particulièrement la rancœur des allemands. En effet, le traité de Versailles accepte la requête belge malgré le fait que les panneaux de l'Agneau Mystique, alors exposés au Keiser Friedrich Museum de Berlin, avaient été achetés en toute légalité par l'institution au cours du XIX^e siècle⁸. L'événement ne constitue donc pas une restitution ou une récupération mais bien une compensation⁹.

En rapport avec une volonté de récupérer les œuvres considérées comme injustement confisquées¹⁰, le directeur général des musées de Berlin, Otto Kümmel, dresse une liste des biens artistiques qualifiés d'origine germanique. Plus connu sous le nom de *Rapport Kümmel*¹¹, les quelques trois cents pages dressent un inventaire des œuvres à « ramener au Reich », et parmi lesquelles figure notamment le *retable de l'Agneau Mystique* (annexe 1.). Celles-ci sont classées selon trois catégories : œuvres d'importance historique spéciale, œuvres de moindre importance, œuvres d'intérêt local¹².

⁸ André GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçons*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 219 – 221.

⁹ Stéphanie CORCY, *La vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, 2005, p. 11.

¹⁰ Jean LEBRUN (prod.) e.a. avec Corinne BOUCHOUX, « La spoliation des œuvres d'art et leur récupération après 1945 » dans *La marche de l'Histoire*, France Inter, podcast, 19 novembre 2013, 27 minutes.

¹¹ Corinne HERSHKOVITCH et Didier RYKNER, *La restitution des œuvres d'art. Solutions et impasses*, éd. Hazan, Paris, 2011, p. 39.

¹² Hector FELICIANO, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*, Gallimard, Paris, 2008, p. 46.

1.1.2. Évolution des mentalités et mise en place de moyens de préventions dans les pays européens

Les professionnels de l'art, en particulier hors du territoire allemand, voyaient l'establishment esthétique allemand dicté par le nazisme comme un phénomène passager¹³. La préoccupation première des musées européens, marqués par les dégâts de la Première Guerre mondiale, concernait les tirs d'artillerie à longue distance et les bombardements aériens. Les conservateurs s'affairent à mettre à l'abris les œuvres d'art. Un déplacement massif est notamment organisé en 1939. La communauté internationale se base, entre autres, sur la liste d'œuvres importantes et sur les mesures préventives à suivre établies dans une édition spéciale de la revue *Mouseion*¹⁴ en 1936.

En cas de conflits armés, des traités existent afin d'encadrer les agissements des belligérants. La *Convention concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre*, plus généralement nommée *Convention de la Haye*, constitue une révision de la version de 1899. Quarante-quatre pays, dont l'Allemagne, ont signé ce traité en octobre 1907, fixant ainsi leur accord quant aux droits et devoirs de l'occupant en pays dominé. Bien que la Convention offre à l'occupant des pouvoirs relativement importants en territoire conquis, elle impose aussi certaines restrictions. L'article 56¹⁵ précise :

Art. 56. Les biens des communes, ceux des établissements consacrés aux cultes, à la charité et à l'instruction, aux arts et aux sciences, même appartenant à l'État, seront traités comme la propriété privée. Toute saisie, destruction ou dégradation intentionnelle de semblables établissements, de monuments historiques, d'œuvres d'art et de science, est interdite et doit être poursuivie.

¹³ Lynn H. NICHOLAS, *Le pillage de l'Europe Les œuvres d'art volées par les nazis*, éditions du Seuil, Evreux, 1995, p. 41.

¹⁴ Euripide FOUNDOUKIDIS, « L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre », *Mouseion*, n°35, 1936, p. 187.

¹⁵ *Convention (IV) concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre*, La Haye, 18 octobre 1907.

Les prescriptions imposées par cet article précisément n'ont pas été respectées par certains occupants lors de la période que couvre la Seconde Guerre mondiale. Le Japon emporte ainsi des butins venants de toute l'Asie du Sud-Est ; l'Union Soviétique s'approprie les biens se trouvant sur les territoires récupérés à l'issue de la guerre ; l'Allemagne pille quasi systématiquement les pays conquis en vue, d'une part, de compenser les pertes dues au traité de Versailles, d'autre part, de se constituer une imposante collection personnelle.

1.1.3. Évolution du pillage

Dès 1933, avec la montée au pouvoir d'Adolf Hitler, l'art devient une cible du régime nazi. Sur le territoire allemand, les objets de valeurs appartenant à des juifs sont détruits ou confisqués. Le 3 mai 1938, en réponse à l'exposition de 1937, les musées allemands sont dépouillés de leurs collections modernes, considérées comme *Entartete Kunst* [art dégénéré]¹⁶. Des ventes aux enchères sont organisées afin de gonfler les caisses de l'État, donc la célèbre vente du Lucerne du 30 juin 1939. Pour les œuvres risquant de ne pas trouver acquéreurs, un autodafé à lieu le 20 mars 1939, inspiré par le bûcher de livres du 10 mai 1933¹⁷.

Cet acharnement envers l'art moderne s'illustrera également durant les années de conflit. En mai 1943, plus de cinq cents œuvres représentatives de l'« art dégénéré » sont brûlées sur les terrasses des Tuileries¹⁸.

Alors que chaque pays prend ses précautions de mise à l'abris et de conservation selon ses propres moyens, l'armée allemande avance rapidement. Partout, le pillage artistique commence dès les débuts de l'occupation. Mais la récupération des objets de convoitises, généralement propriétés de collections publiques, est reportée. Le régime nazi lance d'abord de vastes opérations de « confiscations » des collections privées de propriétaires juifs. En France, par exemple, la gestapo saisit les collections Kann, Rosenberg, David-Weil, Bernheim ou encore Rothschild, qui seront mise en dépôt dans le musée du Jeu de Paume, réquisitionné par l'occupant¹⁹.

¹⁶ Adelin GUYOT et Patrick RESTELLINI, *L'art nazi un art de propagande 1933-1945*, Complexe, Bruxelles, 1996, p. 213.

¹⁷ Marie FERETTE, *Art et nazisme en Allemagne sous le III^e Reich (1933-1945)*, Mémoire de licence en Histoire de l'Art, Promoteur Serge Goyens de Heusch, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2006, p.102.

¹⁸ Hubert DAMISCH, « Rose Valland, le front de l'art. Défense des collections françaises, 1939 – 1945 » dans *Annales*, 16^e année, n°6, novembre – décembre 1961, p. 1257 – 1258.

¹⁹ Jean SÉVILLIA, « Des millions d'œuvres d'art volées sous l'occupation : le grand pillage nazi » dans *Le Figaro Culture*, 6 mars 2014, [www.lefigaro.fr], (26/5/2019).

Au Pays-Bas, la collection Jacques Goudstikker est majoritairement emportée par Hermann Goering, afin d'orner sa résidence de *Karinhall*²⁰.

Si les dirigeants du parti se servaient allègrement parmi les œuvres confisquées, Hitler avait néanmoins instauré un *Führervorbehalt* [droit de préemption du Führer] afin de toujours se trouver en situation prioritaire lors des sélections²¹. De plus, le *Rapport Kümmel* représentait une liste d'œuvres qui devaient revenir d'office au Reich. Ainsi, au moment de l'offensive vers l'ouest, la Wehrmacht connaissait les objectifs d'appropriation du patrimoine artistique situé en France, en Belgique et aux Pays-Bas²².

1.2. LE LINZ FÜHRERMUSEUM

Depuis le début des années 1930, Hitler ambitionne la construction d'un bâtiment à Linz, sans fonction prédéfinie, pour lequel il esquisse des plans architecturaux²³. S'il collectionnait déjà des œuvres d'art afin de créer une collection personnelle pour sa maison munichoise dès 1929, puis pour les bâtiments officiels du Reich à Berlin et Munich dès 1933, ce n'est qu'en 1938 qu'il décide de fonder un musée et de le situer, justement, à Linz²⁴. Le lieu est ainsi destiné à devenir une véritable vitrine à la gloire du Reich où l'Histoire de l'Art pourra être réécrite avec une perspective nazie²⁵.

Linz est la ville natale du dirigeant, il ambitionne d'en faire une « Budapest allemande », et sera conforté dans ce sens lors d'une visite durant la marche sur Vienne en 1938²⁶. De plus, en mai de la même année, Hitler visite successivement Rome et Florence. La première visite le presse dans le nouveau visage qu'il veut donner à Berlin, et sur lequel les architectes travaillent déjà. La seconde le mène aux *Offices*. De sa visite dans la célèbre Galerie, il tire la conclusion que les collections existantes sur le territoire du Reich ne suffiraient pas à remplir les nouveaux musées prévus pour Berlin et Linz²⁷.

²⁰ François DE LABARRE, « La collection Goering : le casse du siècle » dans *Paris Match*, 7 octobre 2015, [www.parismatch.com], (26/5/2019).

²¹ Uwe FLECKNER, « Le commerce de l'art moderne sous le Troisième Reich, un marché douteux » dans *Les belles lettres*, vol 50, 2017, p. 41 – 59.

²² Jean SÉVILLIA, *Op. Cit.*

²³ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 57.

²⁴ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Op. Cit.*, p. 107 – 204.

²⁵ Hector FELICIANO, *Op. Cit.*, p. 34.

²⁶ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 57.

²⁷ *Ibidem*, p. 57.

En 1939, les plans du musée s'étaient déjà considérablement développés (Fig. 1.). L'idée originale d'une institution dédiée à l'art allemand du XIX^e siècle avait mué en un large complexe, avec des bâtiments séparés pour chaque discipline²⁸. Ce musée devait être le plus vaste du monde, basé sur les modèles de l'*Alte Pinakothek* de Munich et du *Kunsthistorische Museum* de Vienne²⁹.



Fig.1. Adolf Hitler dans son bunker de Berlin, devant la maquette du projet pour la nouvelle ville de Linz.

Adolf Hitler et Hermann Göring entretenaient une accumulation permanente d'œuvres d'art pour le *Führermuseum* de Linz, pour d'autres musées en Allemagne et en zone occupées de l'Est, ou encore pour leurs collections privées. Certaines œuvres étaient achetées sur le marché de l'art, au cours de ventes forcées, d'autres étaient des appropriations issues des stocks accumulés grâce au système organisé de spoliation³⁰. Un arrêté du 18 juin 1938, nommé *Führervorbehalt*, permet à Hitler une mainmise totale, décidant personnellement de la destination de toute œuvre confisquée. Ce droit de préemption s'est progressivement étendu à toute l'Europe occupée³¹.

Dans son testament, le 29 avril 1945, Hitler évoque l'amoncellement d'œuvres opéré par le Reich : « *Mes tableaux, groupés dans des collections que j'ai constituées au fil des ans, n'ont jamais été réunis dans mon intérêt personnel mais en vue de l'aménagement d'un musée dans la ville de Linz sur le Danube, où j'ai grandi* »³²

²⁸ *Ibidem*, p. 61.

²⁹ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Op. Cit.*, p. 107 – 204.

³⁰ Uwe FLECKNER, *Op. Cit.*

³¹ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Op. Cit.*, p. 107 – 204.

³² Robert E. EDSEL, *Monuments Men, Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, Gallimard, France, 2009, p. 438 – 439.

1.2.1. La mission spéciale Linz

Le noyau central de la collection destinée à Linz devait originellement être la collection privée d'Hitler, composée principalement de peintures munichoises du XIX^e siècle. D'ailleurs, dès le 6 juin 1939, il n'y a plus de distinction entre la collection privée d'Hitler et les œuvres destinées à Linz³³. Cette date correspond également à la prise de fonction d'Hans Posse, expert et directeur de la Gemäldegalerie de Dresde, il est chargé de « monter le nouveau musée des beaux-arts de Linz Donau » au travers de la *Sonderauftrag Linz* [Mission spéciale Linz]. Le 24 juillet, un décret précise que toutes les collections confisquées en zones conquises devaient être conservées intactes afin qu'Hitler, ou un des conservateurs, puisse y établir une sélection à destination de Linz. Un travail de tri conséquent de la masse accumulée est ensuite initié par Posse³⁴. Il débute par une sélection de cent quarante œuvres issues directement de la collection personnelle du Führer, puis poursuit sa sélection parmi les œuvres confisquées aux juifs à Vienne³⁵.

En 1939, Posse soutient qu'il ne sera pas possible de rassembler une collection universelle d'art s'étendant de l'antiquité à l'époque moderne. Il propose alors de centrer les collections sur l'art européen, incluant la sculpture et les arts appliqués mais se centrant principalement sur la peinture. En accord avec les goûts du dictateur, l'art autrichien et allemand du XIX^e siècle occuperait un espace principal tandis que l'art du XX^e siècle serait exclu. Une grande place était également accordée aux peintres flamands du XVII^e siècle³⁶.

Ensuite, début 1940, un budget d'un million de marks est accordé à la mission afin d'opérer des achats. Des acquisitions sont faites parmi les collections que les familles juives avaient envoyées aux Pays-Bas, puis, par des achats auprès de l'allié italien³⁷. La mission spéciale Linz, placée durant toute son existence sous le contrôle direct d'Hitler, bénéficiait de fonds quasi illimités. Entre 1939 et 1944, le budget alloué au projet avait atteint les 70 millions de Reichsmark³⁸.

³³ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 60.

³⁴ *Ibidem*, p. 60.

³⁵ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Op. Cit.*, p. 107 – 204.

³⁶ Charles HAXTHAUSEN, « Review : Brigit Schwartz, Hitler's museum die fotoalben Gemäldegalerie Linz » in *Burlington Magazine*, n°1228, july 2005, p. 498 – 499.

³⁷ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Op. Cit.*, p. 107 – 204.

³⁸ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 60.

Le Dr. Hans Posse décédera en 1942, c'est alors que le projet est révélé au grand public. La succession fût assurée par le Dr. Hermann Voss, directeur de la Gemäldegalerie de Wiesbaden.

Les œuvres destinées à Linz étaient d'abord envoyées au *Führerbau* de Munich où des expositions autour des nouvelles acquisitions avaient lieu. Après y avoir été exposés, les objets d'art étaient entreposés dans les abris anti-aériens de la cave. En raison de la constante augmentation des collections, de nouveaux dépôts furent créés dans certains monastères que les nazi avaient fermés³⁹. Dès mai 1944, les dangers qu'impliquaient les bombardements forcèrent à un déplacement des collections vers des abris souterrains, notamment les mines de sel.

Afin de garder un aperçu de la collection, la mission produisit 31 albums photos intitulés « Gemäldegalerie Linz », qui furent progressivement remis à Hitler. De cet ensemble, vingt volumes ont été conservés, ils font aujourd'hui partie des collections du Deutsches Historisches Museum de Berlin, les onze autres volumes ont vraisemblablement été détruits lors des bombardements sur Berlin⁴⁰.

La mission spéciale ne représentait pourtant pas une organisation fixe, mais plutôt un comité de spécialistes.

1.2.2. L' Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg

Si la mission spéciale Linz procédait à des sélections parmi les œuvres confisquées, ce n'était pas elle qui se chargeait des confiscations. Cette tâche revenait à des organisations spécifiques qui effectuaient le rassemblement dans des lieux de collecte précis, puis procédaient à l'inventorisation et au catalogage. Les services de Mühlmann prenaient en charge la Pologne puis les Pays-Bas, le Reichsleiter Rosenberg était actif en France et en Belgique, mais aussi, de façon moins fructueuse, en Union Soviétique⁴¹.

Ces organismes spécialisés en « récupération » d'œuvres d'art en territoire occupés sont mis en place dès l'automne 1940. Pour la France, le théoricien nazi Alfred Rosenberg est placé à la tête de l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg für die besetzten Gebiete* [détachement spécial du Reichsleiter Rosenberg pour les territoires occupés], plus communément désigné sous le sigle ERR.

³⁹ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Op. Cit.*, p. 107 – 204.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 107 – 204.

⁴¹ *Ibidem*, p. 107 – 204.

Cette division était particulièrement proche d'Hermann Goering⁴² (Fig. 2.). Ce dernier piochera d'ailleurs largement dans les collections spoliées⁴³ qui avaient été rassemblées au Musée du Jeu de Paume, réquisitionné afin de servir d'entrepôt⁴⁴.



Fig. 2. Goering au Jeu de Paume, admirant des tableaux confisqués.

Outre le Musée du Jeu de Paume, les œuvres sont stockées dans des lieux stratégiques, à l'abri des bombardements. Avec l'avancée des alliés, les œuvres étaient dirigées vers les régions austro-allemandes. Le château de Neuschwanstein servira d'abri à une grande part du butin amassé par le ERR. Des mines, situées à Siegen, Heilbronn ou encore Merkers, accueilleront des trésors de l'histoire de l'art, des reliques ou des lingots⁴⁵.

⁴² Jonathan George PETROPOULOS, *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, p 190.

⁴³ Herman Goering réunira une grande collection personnelle, il en exposera une grande partie dans sa propriété privée de Karinhall. Issu de : Tania CRASNIANSKI, *Enfants de nazis*, Grasset, 2016.

⁴⁴ Kenneth D. ALFORD, *Hermann Goring and the Nazi Art Collection. The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, McFarland, 2012, p. 16.

⁴⁵ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 379 – 383.

1.3. ŒUVRES RETROUVÉES OU DISPARUES

Le pillage et les destructions perpétrés par les organismes nazis causeront des pertes inestimables dans le monde de l'art. Face à ces agissements extrêmes, une résistance émergera.

En France occupée, Rose Valland apparaît comme une figure incontournable dans la récupération du patrimoine artistique mobilier du pays. Durant la période de conflit, elle est attachée de conservation au Musée du Jeu de Paume, où s'est établi le ERR. Elle y dressera un inventaire précis des œuvres qui y transitent⁴⁶. L'inventaire contient des informations relatives aux lieux de destination, aux noms des responsables de transferts, aux numéros des convois et aux transporteurs⁴⁷.

De manière plus officielle, un organisme américain est initié en 1943 par le conservateur George L. Stout et regroupe des spécialistes en histoire de l'art : le *Monument, Fine Arts and Archive program* (MFAA). À l'origine, le but poursuivi est la préservation des églises et monuments nationaux des combats au fur et à mesure de l'avancée des armées alliées. À l'issue du conflit, les membres de la mission, appelés *Monuments Men*, se verront chargés de retrouver et expertiser les biens pillés par le régime nazi⁴⁸.

Les informations fournies par Rose Valland prennent alors toute leur importance, puisqu'elles amènent James Rorimer, membre du MFAA, au château de Neuschwanstein où de nombreuses œuvres confisquées par le ERR avaient été stockées. En chemin, un détour au monastère de Buxheim mit à jour septante-deux caisses marquées « D-W » [David Weill] et ornées du tampon d'expédition français⁴⁹, la collection privée pillée à la famille d'origine juive est partiellement retrouvée. Une partie du butin de l'ERR fut également découverte au château de Herrenchiemsee, autre résidence de Louis II de Bavière, et aux châteaux de Kremsmünster et de Nickolsburg⁵⁰. De surcroît, il est apparu que les mines de sel allemandes et autrichiennes servaient tout autant de lieu d'entrepôt.

⁴⁶ Emmanuelle POLACK et Philippe DAGEN, *Les carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, éd. Fage, Lyon, 2011.

⁴⁷ Rose VALLAND, *Le Front de l'art. Défense des collections françaises 1939-1945*, Plon, 1961.

⁴⁸ Robert E. EDSEL, *Op. Cit.*

⁴⁹ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 392.

⁵⁰ Lionel RICHARD, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, éd. Flammarion, Paris, 1995, p. 149.

1.3.1. Le château de Neuschwanstein

Lorsque le ERR quitte les lieux, l'avancée alliée est considérable. Dans leur précipitation, ils emportent tout ce qu'ils peuvent. C'est dans ces lieux que sont retrouvées certaines pièces issues des collections françaises pillées (Fig. 3.). Les mémoires de guerre de James Rorimer décrivent⁵¹ :

« Des œuvres d'art se tenaient partout... La confusion qui régnait indiquait que le dépôt était en train d'être vidé quand les Nazis se sont enfuis peu avant l'arrivée de nos troupes. Ici et aux étages inférieurs, des étagères et des pièces enduites récemment, spécialement préparées, ont été remplies de tableaux, meubles rares, et autres trésors confisqués de France... Des plusieurs salles nous avons trouvé les bibliothèques d'art de collectionneurs parisiens. Derrière et entre les livres se trouvaient de rares gravures, dessins et peintures. »



Fig. 3. Soldats de la VII^e armée emportant les œuvres découvertes au château de Neuschwanstein.

⁵¹ James J. RORIMER, *The salvage and protection of art in war*, Abelard, New-York, 1950.

Dans une des chambres sont retrouvées toutes les archives de l'ERR. Tenues méticuleusement, elles se composaient de plus de 20 000 fiches de catalogue, chacune définissant une œuvre ou un groupe d'œuvres saisies, 8 000 négatifs, des livres d'expédition, et des tampons en caoutchouc avec lesquels ont été marqués sur les cadres et caisses les noms de code des différentes collections⁵².

Après l'émotion associée aux retrouvailles progressives des œuvres, le travail d'inventorisation devait débiter. Les documents retrouvés à Neuschwanstein se sont révélés d'une valeur inestimable lors du travail de restitution initié dans l'après-guerre. Il fallait en établir des listes en rapport avec les œuvres retrouvées et les comparer, entre elles, mais aussi avec celles composées au fur et à mesure des interrogatoires de dirigeant nazis. L'opération semblait être la solution afin de connaître quelles œuvres manquaient à l'appel⁵³. Mais l'aspect compliqué de ce travail et la non-coopération lors de l'appel aux « objets trouvés » se firent rapidement éclipser par l'annonce d'une découverte par la III^e armée américaine à Alt-Aussee, le 8 mai 1945.

1.3.2. La mine de sel d'Alt-Aussee

Les châteaux de Bavière avaient été préférés en tant que lieu de stockage, mais l'avancée alliée a rapidement poussé les allemands à déplacer certaines œuvres vers des lieux moins exposés. En raison de l'atmosphère particulière riche en sel de gemme de certaines mines, elles constituaient un dépôt quasi idéal, régulant naturellement l'humidité relative⁵⁴. Ainsi, plusieurs mines de sel ont été utilisées comme lieu de dépôt temporaire. Divers cas peuvent être cités, tels Brenterode, Heilbronn, Siegen ou Merkers⁵⁵. La mine d'Alt-Aussee reste néanmoins le cas le plus connu.

⁵² Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 393.

⁵³ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 397.

⁵⁴ André GOB, *Op. Cit.*, p. 75.

⁵⁵ Mélanie GRÉGOIRE, *La restauration des œuvres d'art détériorées par la Seconde Guerre mondiale. Un événement clé dans l'évolution de la discipline de la restauration du patrimoine artistique mobilier, à partir des impulsions italiennes et belges*, mémoire de licence en Histoire de l'Art, promotrice Anne Dubois, Université Catholique de Louvain, 2018, p. 148.

Bien que la mine se révèle être un véritable labyrinthe, ou les salles se rencontrent à partir de divers niveaux et en plusieurs directions⁵⁶, les membres de la MFAA avaient à peine visité deux salles lorsque furent retrouvés huit panneaux d'une des œuvres les plus recherchées après pillage, le retable emblématique symbole de la rancœur nazie à l'issue du traité de Versailles de 1919 : l'*Agneau Mystique* de Van Eyck (Fig. 4.). Les panneaux étaient alors posés sur des cartons vides, à quelques centimètres du sol, et non enveloppés⁵⁷.



Fig. 4. Découverte des panneaux composant le polyptique de l'*Agneau Mystique*, dans la mine de sel d'Alt-Aussee.

Utilisant les archives disponibles, George Stout tenta d'établir une estimation dès sa première visite. Il note : « 6 577 peintures, 230 dessins et aquarelles, 954 estampes, 137 sculptures, 129 armes et armures, 122 tapisseries, 78 meubles, 79 vanneries, 484 caisses vraisemblablement d'archives, 181 caisses de livres, 1 200 à 1 700 caisses apparemment de livres ou objets similaires, 283 caisses contenu totalement inconnu »⁵⁸.

⁵⁶ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*, p. 399.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 398.

⁵⁸ *Journal de Stout*, 21 mai 1945.

1.3.3. Considérations d'après-guerre sur l'événement

La Charte du tribunal militaire international, plus connue sous le nom Charte de Londres, rédigée en 1945, qualifie le pillage à grande échelle perpétré par le régime nazi de crime de guerre⁵⁹ :

*Art. 6. « Les crimes de guerre » c'est-à-dire les violations des lois et coutumes de la guerre. Ces violations comprennent, sans y être limitées, l'assassinat, les mauvais traitements et la déportation pour des travaux forcés ou pour tout autre but, des populations civiles dans les territoires occupés, l'assassinat ou les mauvais traitements des prisonniers de guerre ou des personnes en mer, l'exécution des otages, **le pillage des biens publics ou privés**, la destruction sans motif des villes et des villages ou la dévastation **que ne justifient pas les exigences militaires.***

En outre, au vu des actes perpétrés durant la Seconde Guerre mondiale malgré les règles mises en place dans la convention de La Haye de 1907, une révision est appliquée en 1954. La convention de La Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé règlemente les diverses phases de traitement à accorder aux œuvres. Les chapitres déterminent successivement ce qui relève de l'objet patrimonial, de son lieu de conservation et du transport. La convention sera accompagnée de deux protocoles. Le premier, de 1954, définit l'objectif d'empêcher toute exportation de biens en territoire occupé et dicte des mesures de restitution⁶⁰. Le second date de 1999 et vise à une protection rapprochée des œuvres en cas de conflit tout en interdisant les dégradations volontaires⁶¹.

Dès juillet 1945, au fur et à mesure de l'avancée alliées, les œuvres sont « secourues » et rassemblées selon trois *Collecting points* [points de collecte], à Munich, Wiesbaden et Marburg. Durant les douze années qui ont vu la domination du Troisième Reich, plus d'œuvres ont été déplacées, transférées ou volées qu'au cours des guerres napoléoniennes⁶².

⁵⁹ *Accord concernant la poursuite et le châtement des grands criminels de guerre des Puissances européennes de l'Axe et statut du tribunal international militaire*, Londres, 8 août 1945.

⁶⁰ UNESCO, *Protocole*, La Haye, 14 mai 1954.

⁶¹ UNESCO, *Deuxième protocole*, La Haye, 26 mars 1999.

⁶² Hector FELICIANO, *Op. Cit.*, p. 37.

2. RAPIDE ÉTAT DE LA QUESTION SUR LE RAUBKUNST

2.1. DANS LES ANNÉES 1990

Les années nonante constituent véritablement une période clé pour la redécouverte des préoccupations autour du *Raubkunst*, la spoliation à grande échelle perpétrée par le régime nazi au cours de la Seconde Guerre mondiale. En réalité, il apparaît que les tensions entre Est et Ouest, ayant abouti à la guerre froide, ont fait passer les questions autour des conséquences patrimoniales de la Seconde Guerre en arrière-plan de la politique. Ce n'est donc qu'après la chute du mur, en 1989, que le débat, notamment autour des pillages de guerre, a pu être relancé⁶³. Les fonds d'archives sur la question sont soudainement devenus accessibles, permettant de retrouver la trace d'un grand nombre d'objets spoliés. En outre, la première génération de propriétaires d'après-guerre commençait à disparaître, amenant certaines pièces à refaire surface lors de ventes publiques. C'est une période phare pour les questions de restitutions et la recherche d'œuvres perdues⁶⁴, recherche dans laquelle l'outil internet joue un rôle clé par son accessibilité quasi illimitée.

Plusieurs auteurs ont endossé le rôle d'enquêteurs et ont investigué dans les archives disséminées à travers le monde afin de reconstituer l'événement historique et de retrouver la trace d'œuvres portées disparues.

Lynn H. Nicholas publie, en 1994, un livre intitulé *The rape of Europa* [Le pillage de l'Europe]⁶⁵. Elle explore à la fois l'appropriation et le stockage des œuvres durant la période de conflit et les conséquences que ce pillage à grande échelle a entraînées. La responsabilité des militants nazis est bien entendu évoquée, mais les activités des marchands d'art hors-Allemagne, tant européens qu'américains, sont également soulignées. Ce travail de recherche a valu à l'auteure l'obtention de la Légion d'Honneur française. À la suite de son succès, l'ouvrage scientifique évoluera en un film-documentaire éponyme, en 2006⁶⁶.

⁶³ Jo TOLEBEEK et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Op. Cit.*, p. 205 – 211.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 205 – 211.

⁶⁵ Lynn H. NICHOLAS, *Op. Cit.*

⁶⁶ Richard BERGE, Bonni COHEN et Nicole NEWNHAM, *The Rape of Europa*, d'après l'œuvre de Lynn H. Nicholas, production Menemsha Films, 2006.

Le livre d'Hector Feliciano, *El museo desaparecido* [Le musée disparu]⁶⁷, publié en 1995, se centre exclusivement sur le cas français. Bien que des territoires comme la Belgique ou les Pays-Bas aient été systématiquement pillés, la France représente la nation la plus touchée par la spoliation, avec un tiers du patrimoine artistique volé sur son territoire. Huit années d'enquête ont été nécessaires à la conception de l'ouvrage. Au cours de celles-ci, l'auteur est parvenu à retrouver la trace de certaines œuvres, notamment une *Odalisque Assise* de Matisse alors exposées au Seattle Art Museum qui ignorait tout du passé douteux de son acquisition. Il met également en lumière le fait que certaines œuvres, issues des pillages sous Vichy, sont encore suspendues dans des musées d'état.

Si le monde de l'art reste discret sur ce thème, il est néanmoins chamboulé par l'attention qui s'y rapporte peu à peu et qui devient une préoccupation pour différents milieux de la société⁶⁸. En France, l'État avait cessé les recherches des propriétaires d'œuvres retrouvées dès 1953. Mais le nombre de pièces artistiques à restituer est encore énorme. Aussi, en 1998, Jacques Chirac annonce une reprise des recherches.

2.2. ACTUELLEMENT

Les problèmes liés à la restitution prennent le pas sur la chasse aux trésors volés. On ne sait pas toujours avec certitude quelles œuvres sont encore cachées et lesquelles ont été détruites.

Durant les années 2000, Birgit Schwarz, historienne de l'art allemande, recense un maximum d'informations sur le pillage des œuvres et plus spécifiquement sur le projet du musée de Linz au travers de sa publication des photographies et documents relatifs au projet, *Hitler Museum : die Fotoalben Gemäldegalerie Linz Dokumente zum Führermuseum*⁶⁹, en 2004. En 2014, elle évoque le rôle d'Adolf Hitler dans la relation que développe le parti nazi envers l'art avec *Auf Befehl des Führers : Hitler und der NS-Kunstraub*⁷⁰.

⁶⁷ Hector FELICIANO, *Op. Cit.*, 2008.

⁶⁸ Corinne BOUCHOUX, *Si les tableaux pouvaient parler... Le traitement politique et médiatique des retours d'œuvres d'art pillées et spoliées par les nazis (France 1945 – 2008)*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Histoire, Rennes, 2013, p. 297.

⁶⁹ Birgit SCHWARZ, *Hitler Museum : die Fotoalben Gemäldegalerie Linz Dokumente zum Führermuseum*, Böhlau Verlag, Vienne, 2004.

⁷⁰ Birgit SCHWARZ, *Auf Befehl des Führers : Hitler und der NS-Kunstraub*, Theiss, Konrad, 2014.

Au début des années 2000, grâce aux avancées d'internet, le *Deutsches Historischen Museum*⁷¹ met en place une base de données en ligne reprenant la collection autrefois dédiée à Linz. La diffusion à grande échelle des images, notamment par le site *Lostart.de*⁷², permet de retrouver des œuvres dont la trace avait été perdue. Ainsi, les musées de Cologne, Sindelfingen, Berlin ou encore Karlsruhe, ont confirmé avoir des images correspondants à celles diffusées en ligne dans leurs inventaires⁷³.

Des œuvres classées disparues sont susceptibles de ressurgir à tout moment. Par exemple, en février 2012, 1 406 œuvres portées disparues, dont des Matisse et Chagall, ont été retrouvées chez l'octogénaire Cornelius Gurlitt, fils d'un marchand d'art sous le Troisième Reich. En 2014, soixante œuvres sont à nouveau découvertes dans une des propriétés de Gurlitt, située à Salzbourg. Parmi ces tableaux, des Monet, Renoir, Manet et Picasso⁷⁴. Le père, Hildebrand Gurlitt, était, bien que d'origine juive, devenu l'un des quatre intermédiaires de Joseph Goebbels sur le marché de l'art, achetant des tableaux en vue du musée de Linz, il semble qu'il en ait aussi profité pour son propre compte. Parmi les tableaux retrouvés se trouvent, notamment, un Matisse de la collection Rosenberg et une gravure signée Canaletto issue des fonds David-Weill⁷⁵.

Le questionnement et la recherche autour de ce pillage massif ne pourront donc jamais se clôturer définitivement.

⁷¹ DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM, *Datenbank Sammlung des Sonderauftrages Linz*, [<https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/index.html>], (10/7/2019).

⁷² DEUTSCHE ZENTRUM KULTURGUTVERLUSTE, *Quellen zur Provenienzrecherche*, s.d., [http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Quellen.html], (10/7/2019).

⁷³ *Die geschichte der Raubkunst*, s.d., [<https://gfx.sueddeutsche.de/apps/556424ff2ea46e521ce1a92a/mobile/#/0>], (9/7/2019).

⁷⁴ Sophie LEGRAS, « Trésor Nazi : 60 nouvelles œuvres découvertes à Salzbourg » dans *Le Figaro Culture*, 11 février 2014, [www.lefigaro.fr], (26/5/2019).

⁷⁵ Éric BIÉTRY-RIVIERRE, « Trésor nazi : le point complet sur l'affaire » dans *Le Figaro Culture*, 15 novembre 2013, [www.lefigaro.fr], (26/5/2019).

3. RÉACTIONS DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE

Bien que cet événement particulier de la Seconde Guerre mondiale soit encore fort méconnu du grand public, il apparaît source de réactions auprès de personnes ayant une certaine sensibilité au monde de l'art.

Les artistes se trouvent, dans ce sens, Particulièrement concernés et touchés. La canadienne Vera Frenkel réagit, notamment, à ce dictat nazi de l'art et à la disparition de certaines œuvres à l'issue du pillage. Ses installations, concernant la thématique du *Raubkunst*, constituent une immersion à la fois dans le sujet et dans les lieux où se sont tenus les faits. Elles appellent le spectateur mais s'invitent aussi chez lui par l'intermédiaire d'une *remediation* digitale de l'œuvre.

Chapitre II
Body Missing

1. BRÈVE BIOGRAPHIE DE VERA FRENKEL

Originaire de Tchécoslovaquie, la famille Frenkel, de confession juive, est contrainte de fuir son pays vers Londres à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Vera, née en 1938, n'est alors âgée que de quelques mois. Après onze années sur le territoire anglais, la famille part finalement s'installer à Montréal⁷⁶.

Vera Frenkel a pratiqué tant la vidéo que l'écriture ou encore la sculpture et l'impression. Ce sont surtout ses installations basées sur les médias qui feront d'elle une artiste internationalement reconnue⁷⁷. En tant qu'artiste multidisciplinaire, Vera Frenkel joue beaucoup sur les limites entre fiction et réalité, elle réfléchit également aux enjeux linguistiques identitaires et technologiques liés à la communication⁷⁸. Néanmoins, les éléments clé de l'ensemble de ses productions sont l'archive⁷⁹ et plus largement la mémoire, comprise comme simultanément réelle et fabriquée⁸⁰.

Dans le but de comprendre les enjeux soulignés par Vera Frenkel, en lien avec le *Raubkunst*, une analyse détaillée de l'œuvre *Body Missing*, portant sur cette thématique, s'avère nécessaire.

⁷⁶ Richard FOOT, « Stories of remembrance : Vera Frenkel » dans *The Canadian encyclopedia*, 15 octobre 2015, [www.thecanadianencyclopedia.ca], (3/12/2018).

⁷⁷ Joyce ZEMANS, « VeraFrenkel » dans *The Canadian encyclopedia*, 19 avril 2016, [www.thecanadianencyclopedia.ca], (3/12/2018).

⁷⁸ UQÀM, « 1994 reopening history : Body missing » in *150 years 150 works*, s.d. [www.150ans150oeuvres.uqam.ca], (16/11/2018).

⁷⁹ Sylvie LACERTE, « Les archives comme stratégie et fil conducteur d'une pratique » dans *Vera Frenkel Cartographie d'une pratique*, 2010, [www.fondation-langlois.org], (27/11/2018).

⁸⁰ Dot TUER, « Threads of memory and exile : examining the art of storytelling in the work of Vera Frenkel » dans *Image film festival*, catalogue d'exposition, Toronto, 2003, p. 37 – 41.

2. LE PROJET *BODY MISSING*, 1994

2.1. PLACE DANS L'ENSEMBLE DE LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE

En tant qu'artiste multidisciplinaire, Vera Frenkel a créé de multiples installations en lien avec les nouveaux médias. Vidéo, texte, site web et performance se combinent pour créer des installations ou des projets multimédias qui semblent toujours pouvoir être élargis. Dans ses travaux, Frenkel examine l'interpénétration de l'art dans les mécanismes politiques, économiques et institutionnels⁸¹. Ses mises en scène créent une tension entre le réel et le fictif, la mémoire collective, culturelle et ses formes de représentations.

Les œuvres de Vera Frenkel s'articulent autour de thématiques fortes, des migrations humaines ou matérielles des connaissances englobants une mémoire culturelle, de la bureaucratisation croissante des expériences⁸² et de l'archive manquante⁸³. Les frontières entre les médias sont floues, mêlant le visuel au conceptuel avec une force narrative qui maintient la structure autour des thèmes choisis. *Body Missing* ne fait pas exception au regard des préoccupations récurrentes de l'artiste.

Considérée comme l'œuvre la plus connue de l'artiste⁸⁴, *Body Missing* découle directement des réflexions initiées par *From the Transit Bar...*, une installation participative présentée en 1992 à la *Documenta 9* de Kassel (Fig. 5.). Cette première phase se matérialise par reconstitution d'un piano-bar, où les spectateurs peuvent consommer et écouter de la musique. Des moniteurs vidéo, éparpillés dans l'espace, diffusent les témoignages de canadiens immigrants de première génération,⁸⁵. Des expériences du XX^e siècle sont recueillies, brisées en fragments et réassemblées. Le travail apparaît alors comme une forme de réflexion sur la construction des histoires, l'enchevêtrement de la mémoire individuelle et officielle en fonction du statut des témoignages, historique ou de fiction⁸⁶.

⁸¹ Irene CHABR, « Rezension » in *Zeitschrift für geschlechterforschung und visuelle kultur*, n°57, oktober 2014, p. 100 – 106.

⁸² Vera FRENKEL, *Of memory and displacement. Collected work*, 2005.

⁸³ Anne BÉNICHOU, « De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre. Vera Frenkel » dans *Les artistes contemporains et l'archive*, actes de colloque, Presse universitaire de Rennes, 2004, p. 205 – 229.

⁸⁴ Annmarie ADAMS, *Interlocutrices*, échange de courriels, 2003.

⁸⁵ Anne BÉNICHOU, « L'invention d'une artiste » dans *Parachute*, n° 105, janvier 2002.

⁸⁶ Irene CHABR, *Op. Cit.*



Fig. 5. Vue générale de l'installation « From the transit bar... », documenta 9, Kassel, Allemagne, 1992.

2.2. CARACTÉRISTIQUES DU TRAVAIL ARTISTIQUE

En 1994, l'installation multimédia *Body Missing* est présentée dans sa première version à l'exposition *Andere Körper* [autre corps], organisée par l'historienne et éditrice Sigrid Schade et se tenant à la *Offenes Kulturhaus* de Linz. Le *Transit Bar* y est recréé, mais les préoccupations relatives aux migrations humaines se transforment pour s'attarder sur le déplacement massif et le devenir des œuvres d'art pillées par les nazis au cours de la Seconde Guerre mondiale : le *Kunstraub*. Les œuvres d'art spoliées, et encore portées disparues aujourd'hui, sont au cœur des préoccupations forgeant le projet⁸⁷ dont le titre est d'ailleurs directement inspiré par le *corpus manquant* à l'issue du conflit⁸⁸.

Ce lien avec la guerre est renforcé par contexte spécifique au site dans lequel est présentée la première version de l'œuvre. C'est en effet dans la petite ville Autrichienne de Linz, lieu de naissance et berceau de l'adolescence d'Adolf Hitler, que le dirigeant avait pour ambition de construire un immense musée.

⁸⁷ John BENTLEY, « Body Missing and Elegy » dans Sigrid Schade (ed), *Vera Frenkel*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2013, p. 196.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 195 – 205.

En attendant la concrétisation du projet mégalomane, les milliers d'œuvres d'art, pillées tant dans des collections privées que publiques de l'Europe occupée, ont été stockées en des lieux variés⁸⁹. Mais encore, l'*Offenes Kulturhaus* est le bâtiment où se tenait la prison de la Wehrmacht durant l'occupation⁹⁰. L'installation sera adaptée à plusieurs reprises, suivant les lieux où elle s'expose. Plus tard, en automne 2017, une contextualisation encore plus intense s'effectuera lors de l'exposition du projet au sein des mines de sel d'Alt-Aussee, lieu de stockage d'un grand nombre d'œuvres spoliées par le Troisième Reich⁹¹.

1.2.1. Principes organisationnels

La narration du projet est semi-fictive, basée sur une enquête au sujet des pillages d'œuvres d'art par les nazis. L'installation inclut six chaînes vidéo et compile des documents d'archives tels des lettres, des interviews, des extraits de films ou des photographies avec des photomontages et des bribes de conversations, s'étant notamment tenues en 1992 dans *From the Transit Bar...*⁹² Ces archives, exposées telles quelles ou sous forme de montages, sont d'origines variées et ont pour base différents sujets. Certaines sont ainsi issues de *From the Transit Bar...*, d'autres sont des témoins historiques du *Raubkunst*.

L'atmosphère dans le bar est subitement reliée à la problématique des œuvres disparues à l'issue des pillages nazi par la transmissions des vidéos via de petits écrans télévisuels. De plus, à chaque chaîne vidéo est associé un photo montage mural (Fig. 6 – 11.). Les photographies se révèlent être des captures d'écrans issues des vidéos. Ces éléments constituent la base visuelle de l'œuvre. En parallèle, une bande son participe à l'ambiance. Tantôt mélodie jouée au piano, tantôt sifflements, tantôt récitations de texte.

Les six stations vidéo sont titrées: « Reconciliation with the dead » (Fig. 6.), « Recalling the benign world of things » (Fig. 7.), « Trail of fragments » (Fig. 8.), « The apparatus of marking absence » (Fig. 9.), « Athena's polished shield » (Fig. 10.), « The process of redemptive naming begins » (Fig. 11.). Chacune est accompagnée d'une narration semi-fictive, où le réel se mêle au phantasme.

⁸⁹ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 196.

⁹⁰ Ryszard W. KLUSZCZYNSKI, « Between estrangement and loss : some thoughts on Vera Frenkel's Body Missing » dans Sigrid Schade (ed), *Vera Frenkel*, Ostfildern, 2013, p. 185 – 191.

⁹¹ UQÀM, *Op. Cit.*

⁹² *Ibidem*.



Fig. 8. Photomontage de la station 3 « Trail of fragments ».



Fig. 9. Photomontage de la station 4 « The apparatus of marking absence ».

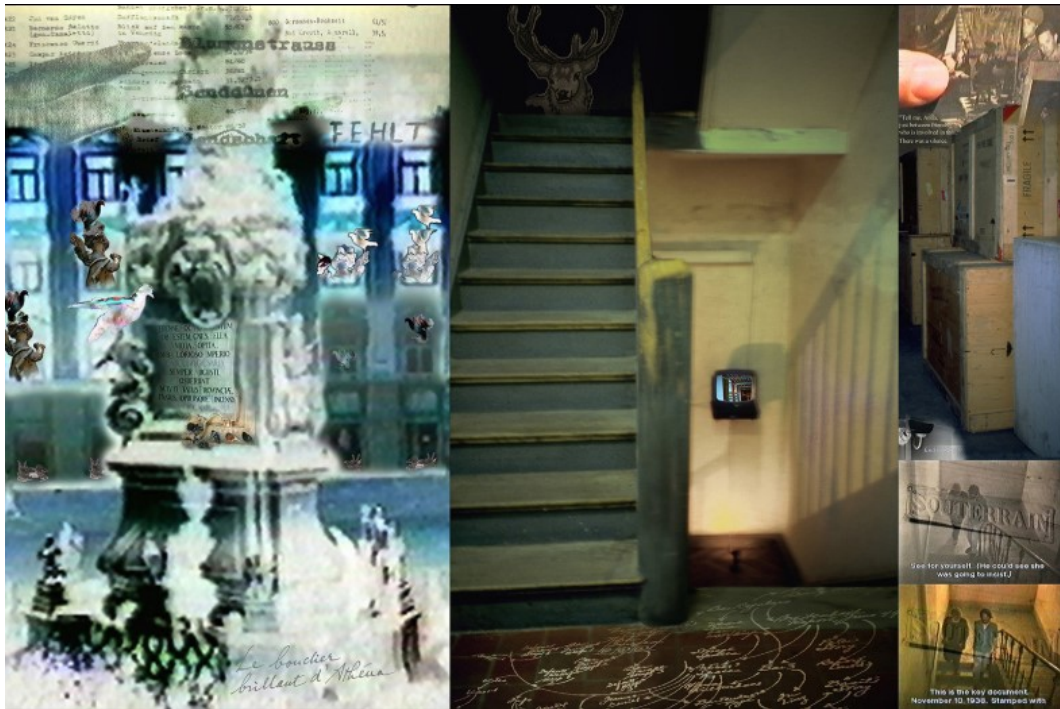


Fig. 10. Photomontage de la station 5 « Athena's polished shield ».



Fig. 11. Photomontage de la station 6 « The process of redemptive naming begins ».

Rien que par l'observation des photomontages, il est visible que des images extraites d'archives historiques ont été mélangées avec des images plus contemporaines du *Transit Bar*. Des photographies d'archives populaires du *Raubkunt*, et clairement identifiables (Fig. 3 et Fig. 8.), sont mêlées à des fragments d'images.

Comme il a déjà été énoncé, l'installation originale prends la forme d'un bar. Un groupe d'artiste, d'abord directement reliés à l'exposition *Andere Körper*, viennent s'y asseoir, boire et discuter. Les conversations de ces « réguliers » se rapportent toujours aux *missing bodies*, le corpus d'œuvres d'art disparu à l'issue des spoliations de la Seconde Guerre mondiale. Rapidement, les simples discussions se sont vues soutenues par des photos, listes et rapports. Les « réguliers » menaient une véritable investigation afin de déterminer quelles étaient les œuvres stockées pour le *Führermuseum*, en particulier à Alt-Aussee, et lesquelles ont disparu⁹³. Le bar devient un lieu d'échange pour les résultats obtenus. Vera Frenkel, dans son rôle de barmaid, s'applique à recueillir toutes les informations, matérielles ou orales. Cette pratique de collecte, d'assemblage et de juxtaposition de pièces place *Body Missing* dans la culture moderne privilégiant le fragmenté et l'incomplet. Le site web, extension de l'installation, précise :

« Vera takes care of where the Transit Bar goes and how it's stored between times. When she's working behind the counter, she listens carefully to the stories people tell »⁹⁴

Par un lien hypertexte, l'artiste relie d'ailleurs le mot « *stored* » [conservé, stocké] à des images mettant d'abord en parallèle l'empaquetage du *Transit Bar* et des œuvres d'art⁹⁵ (Fig. 12.), puis au stockage exclusif d'œuvres durant le conflit⁹⁶ (Fig. 13.).

⁹³ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 197.

⁹⁴ Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [<http://www.yorku.ca/bodymissing/tenders/tender1.html>], (10/7/2019). Traduction : « Vera prend soin de la direction que prends le Transit Bar et de la façon dont il se conserve dans le temps. Quand elle travaille derrière le comptoir, elle écoute attentivement les histoires que les gens racontent ».

⁹⁵ Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/wrap_bar.html], (10/7/2019).

⁹⁶ Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [http://www.yorku.ca/bodymissing/history/salt_mines.html], (10/7/2019).



Fig. 12 et 13. Résonance visuelle concernant l’emballage d’œuvres d’art et stockage dans une mine de sel.

Ce n’est qu’en suivant aléatoirement le labyrinthe algorithmique que le visiteur pourra découvrir des retranscriptions d’échanges (Fig. 14.) ayant eu lieu lors de l’exposition de 1994 à l’*Offenes Kulturhaus* de Linz.

6:

- - Certain interested parties in Linz and Vienna know some of the details.
- - So why not me? (He was annoyed.)
- - It's not your money or your problem. I have been given the job of embodying the missing art. It doesn't matter why. Just do as I ask. Trust me.
- - So long as we're not associated with questionable forces, he said, uncertain. He paused. Anna?
- - We must stop speculating, she said, and get to work. Let me see the list again. (Ruminatively she names a few of the missing paintings.) Let's see... She names each work, then the team member who will reconstruct it. Rembrandt, Portrait of a Young Boy, 28 cm x 56 cm; Hannelore, ten days to two weeks; Courbet, Landscape with Poplars, 48 cm x 96 cm, Simone, eight days; Canaletto, Aussicht des Dogen-Palastes von Venedig, Oil on canvas, 72 cm x 95 cm, Robert, two weeks; Caravaggio, Interment of Christ, Oil on canvas, 157 x 107 cm, Friedrich, say, a week and a half ...

...and she continues with this allotment of responsibilities until after the bar closes ...

Fig. 14. Retranscription d’une partie de conversation concernant le *Raubkunst* s’étant tenue au *Transit Bar*.

Dans la continuité logique du vingtième siècle, où les guerres et génocides se déploient à échelle industrielle et changent la perception de la perte et de la mort, l'artiste illustre la proposition selon laquelle ce que l'on peut vraiment savoir de ce qui a été perdu, c'est l'absence marquée de l'objet⁹⁷.

1.2.2. Contributions d'artistes

Les artistes se sont impliqués dans un processus assimilable au deuil face au *corpus d'œuvres disparues*. Dans des démarches alliant réflexion et création, de nouveaux projets artistiques émergent. C'est majoritairement au travers du site internet que s'exprime ces collaborations artistiques.

Des liens hypertextes permettent de découvrir différents espaces virtuels dédiés à Judith Schwarz, Alice Mansell et Mickey Meads, Michel Daigneault et Stephen Schofiels, Thomas Büsch, Betty Spackman et Anja Westerfrölke, Bernie Miller, Daniel Olson, Jeanne Randolph, Joanna Jones, Piotr Nathan.

La page web mettant à disposition les différents liens vers les interventions précise⁹⁸ :

« The participating artists (both those working privately and those whose studios are linked to this site) are interested in the fate of the works that have disappeared or have changed hands under unknown circumstances. If you know of the whereabouts of such a work, or have been offered a painting or drawing for sale under curious conditions, or have heard such a transaction referred to in conversation, we would be interested to learn more »

Outre la coopération ponctuelle des artistes, Vera Frenkel en appelle à la participation du visiteur. Il y a une interaction avec le public. La problématique abordée par l'œuvre ne se restreint pas à la période d'exposition mais s'élargi. Elle dépasse les frontières de l'installation, en particulier grâce à l'outil internet.

⁹⁷ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 199.

⁹⁸ Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/artists_ind.html], (10/7/2019). Traduction : « Les artistes participants (tant ceux travaillant en privé que ceux dont le studio est lié à ce site) sont intéressés par le sort des œuvres qui ont disparues ou ont changé de détenteurs par des circonstances inconnues. Si vous savez où se trouve l'une de ces œuvres, ou si une peinture ou un dessin vous a été proposé comme achat sous des conditions curieuses, ou si vous avez entendu une référence à une telle situation au cours d'une conversation, nous serions intéressés d'en apprendre plus »

Une contribution sonore est également apportée par les pianistes, jouant directement dans le bar et s'intégrant pleinement dans l'installation, du moins pour la première exposition à l'*Offenes Kulturhaus*. Les airs au piano sont automatiquement diffusés en fond sonore sur le site web et dans les installations postérieures. Les musiques sont en partie composées par l'artiste elle-même.

1.2.3. Le site web

À la suite de sa première exposition, le projet *Body Missing* adopte la forme d'un site web⁹⁹. Celui-ci se compose de divers espaces, incluant le *Transit Bar*, L'*Offenes Kulturhaus*, le *Reichschancellery* détruit, le bunker d'Hitler, les lieux secrets, les mines de sel d'Alt-Aussee et le *Linz Führermuseum*. Le site est également constitué de plusieurs couches spatiales, reliées entre elles par des hyperliens¹⁰⁰, rendant le tout compliqué à manipuler. Cette organisation reflète l'évènement central du *Raubkunst*. En effet, la spoliation à grande échelle d'œuvre d'art au cours de la Seconde Guerre mondiale se caractérise par des procédures élaborées et répétitives de déplacements, de désorientation, le tout soutenu par une administration écrite¹⁰¹.

Comme énoncé antérieurement, une des particularités du projet numérique est qu'il constitue un site web collaboratif, auquel de nombreux artistes et écrivains ont apporté leur contribution. D'ailleurs, par sa ballade au travers des différentes pages web, et bien que ce mot puisse alors entrer dans une étrange résonance au cœur des références à la Seconde Guerre mondiale, le spectateur peut lui-même apparaître comme « collaborateur »¹⁰². C'est en effet lui qui, par ses *clics*, influencera le suivi des pages.

Le visiteur ne pourra néanmoins pas collaborer directement en incluant ses réflexions au site. En effet, ce dernier reste une œuvre d'art, et non pas une base de données participative. Pourtant, les frontières entre réalités et fictions sont si étroites que certains se méprennent, l'artiste les redirige donc vers des sites compétents¹⁰³.

⁹⁹ La version web est accessible depuis 1995, selon Ryszard W. KLUSZCZYNSKI, *Op. Cit.*, p. 185 – 191. Elle est active depuis 1996, selon UQÀM, *Op. Cit.*

¹⁰⁰ Mot du langage informatique, désigne un lien qui pointe vers un autre élément textuel ou multimédia. Dans : *Larousse*, s.d., [www.larousse.fr], (9/1/2019).

¹⁰¹ Elizabeth LEGGE, « A better place. Bureaucratic poetics in Vera Frenkel's *Body Missing* and *The Institute* » dans *The journal of Canadian art history*, vol. XXIX, Concordia University, Montréal, 2008, p. 90 – 115.

¹⁰² Elizabeth LEGGE, *Op. Cit.*

¹⁰³ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/2004_interview_excerpts.html], (10/7/2019).

La *map* prend la forme d'une arborescence depuis la première page du site web « ...*Passing through the town* », continuant par la page introductive situant le projet web dans l'ensemble de la démarche artistique et décrivant l'objet au cœur des réflexions : le *Kunstraub*. La logique organisationnelle répond tout à fait à la structure *dossier – fichiers*, abondamment utilisée dans le numérique et héritée du classement archivistique.

La troisième page sur laquelle arrive le visiteur représente le *Transit Bar* et constitue véritablement le nœud à partir duquel, selon l'endroit du *clic*, le visiteur peut voyager à travers les pages web.

Certaines pages proposent leur mini *map* individuelle (Fig. 16). Les pérégrinations du visiteur lui permettront d'accéder aux pages des barmen, des artistes ou encore aux fragments de l'œuvre antérieure *From the Transit Bar...* Il apparaît intéressant de souligner que l'espace consacré aux artistes abrite les liens vers les contributions de chacun d'entre eux. Les réflexions que leur ont suscité *Body Missing* s'expriment ou se résument ici de manière artistique.



Fig. 16. Vera Frenkel, *Bar map*, c.a. 1995.

Le cœur du projet reste toutefois lié au thème du *Raubkunst*, exploré au travers de fragments d'archives.

2.3.2. L'archive

La *site map* permet des connexions entre histoires et travaux, documents visuels et textuels. Ces derniers sont en réalité recueillis et archivés par les barmen [dont Vera Frenkel] et contribuent à construire le site web. La déduction peut être faite que l'archivage constitue la stratégie structurante de l'œuvre¹⁰⁸.

L'évocation du terme « archive » appelle d'emblée aux idées de documents, de stockage, de temporalité passée et d'organisation. Mais l'utilisation de son objet amène à la réflexion quant aux interprétations et narrations qu'il pourrait répandre, aucune définition claire ne pouvant être procurée.

L'archive peut être considérée comme un objet purement organisationnel, dépourvu de tout contenu narratif, où les informations sont triées et stockées en vue d'une utilisation ultérieure. Selon cette compréhension, toute interprétation des données est erronée puisqu'elle ne peut résulter que d'une conception culturelle¹⁰⁹.

À l'inverse, l'archive peut se concevoir comme une banque de donnée institutionnelle à partir de laquelle une mémoire se construit. L'archive conditionne le souvenir ou l'oubli au sein des sociétés, à diverses étapes de leur développement¹¹⁰. Bien que l'idée de l'influence culturelle se retrouve dans toute interprétation, cette compréhension induit une narrativité relative des archives.

Vera Frenkel semble d'avantage se positionner dans cette seconde logique. Elle utilise l'objet de l'archive comme base pour le souvenir d'un événement et observe l'oubli de certains autres. De fait, lors de sa visite à Linz en vue de la conception du projet *Body Missing*, Frenkel tentait de retrouver le lieu exact d'habitation d'Hitler durant sa jeunesse mais n'y est jamais parvenue¹¹¹.

« There was a collective block to memory in that town. Nobody could tell me where Hitler used to live »

¹⁰⁸ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 197.

¹⁰⁹ Wolfgang ERNST, « The archive as metaphor : From archival space to archival time » dans *Open*, vol. 7, (No) memory, 2004, p. 46 – 53.

¹¹⁰ Andrew HOSKINS, « Media, Memory, Metaphor : remembering and the connective turn » dans *Parallax*, vol. 17, n° 4, novembre 2011, p. 19 – 31.

¹¹¹ Richard FOOT, *Op. Cit.* ; Traduction : « Il y avait un blocage collectif de la mémoire dans ce village. Personne ne pouvait me dire où Hitler avait vécu. »

En addition, le questionnement principal de *Body Missing*, à la recherche du corpus d'œuvres manquantes parmi toutes celles spoliées lors de la Seconde Guerre, prend racine dans la non-existence ou la perte des archives de recensement et d'organisation de déplacements. Suite d'un bouleversement des principes bureaucratiques de conservation des archives administratives.

Pourtant, le régime nazi était partisan d'un archivage méticuleux, et ce dans tous les domaines¹¹². Le pillage dont le patrimoine artistique européen a fait l'objet ne se soustrait pas à cette observation. Les principes archivistiques se traduisaient physiquement par des listes, des regroupements d'objets et leur inventorisation systématique. Les éléments étaient traçables, selon la collection de laquelle ils étaient issus.

Puisqu'il s'agit ici d'une œuvre d'art et non d'une présentation objective et fiable des archives, les documents ne sont pas présentés sous tous leurs angles. Ainsi, pour les photographies, seules la face iconographique est numérisée (Fig. 17.). Ces divers manquements aux normes d'archivages soulignent l'approche plasticienne de l'artiste. Le site est avant tout la prolongation d'une œuvre d'art contemporain, malgré le travail préliminaire de recherche, le but poursuivi est réflexif et non purement scientifique.



Fig. 17. Image d'archive numérisée sur sa face et détournée, non référencée.
Butin artistique, s.l., s.d.

¹¹² Ernst VAN ALPHEN, « Archival obsessions and obsessive archives » dans Michael Ann Holly et Marquard Smith (éd.), *What is researchin the visual arts ? Obsession, archive, encounter*, Yale University Press, New Haven, 2008, p. 65 – 84.

Dans l'œuvre *Body missing*, l'archive est utilisée comme un matériau. Elle sert de base aux investigations des *réguliers* du *Transit Bar*, généralement, des artistes participant également à l'exposition *Andere Körper* s'arrêtant au *Bar* pour tenter de trouver des pistes concernant les questions non résolues portant sur les *œuvres manquantes*¹¹³.

Les informations obtenues des archives sont donc trouvées par les usagers du *Transit Bar*. Leurs recherches, leurs interprétations et leurs combinaisons produisent de l'information qui prend la forme d'un nouveau savoir. Les archives ne sont pas simplement lues, elles sont comprises et interprétées dans le but de résoudre les questions autour des *œuvres disparues*¹¹⁴.

Mais encore, l'archive est utilisée par l'artiste Vera Frenkel pour constituer l'installation d'abord matérielle (Fig. 6 – 11.) et ensuite virtuelle. L'œuvre elle-même fournit ainsi un matériel d'archive concernant le *Kunstraub*, présentant par conséquent un caractère réaliste-fictionnel. Ultérieurement, ces sources sont placées sur le site web du projet qui devient, pour de nouveaux spectateurs, un substitut d'archives réelles¹¹⁵. Il est à noter que malgré la présence de nombreuses sources archivistiques, la construction du site s'établit autour du thème principal de l'absence. Celle du *corpus d'œuvres manquantes* mais aussi celle du *Führermuseum* de Linz qui devait les accueillir et dont le projet n'a jamais abouti¹¹⁶.

Concernant les photographies utilisées, celles-ci ne doivent pas être perçues comme des séquences mais en tant que séries (Fig. 12 – 13.). Il n'y a pas de réelle soumission à une structure narrative, c'est le spectateur qui, par ses observations parallèles, donne du sens à l'ensemble. À l'image des artistes lors de l'exposition *Andere Körper*, le visiteur des expositions, et plus largement du site, est également invité à poursuivre les réflexions soulevées par Vera Frenkel.

¹¹³ Mark J. JONES, *Bodies Finding: the work of Vera Frenkel*, s.d., [www.cyberstage.org/archive/cstage24/bodymis.htm], (3/12/2018).

¹¹⁴ Barbara CRAIG, « Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence Archives » dans *American Archivist*, vol. 65, n° 2, hivers 2002, p. 289.

¹¹⁵ Ryszard W. KLUSZCZYNSKI, *Op. Cit.*, p. 185 – 191.

¹¹⁶ Elizabeth LEGGE, « Analog of loss : Vera Frenkel's *Body missing* » dans Barbie Zlizer (ed), *visual culture and the holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2001, p. 340 – 350.

Dès lors, les images présentées au sein du site web sont tantôt témoins documentaires, tantôt témoins artistiques. Alors que la majorité du projet web *Body Missing* use d'images d'archives historiques relatives au *Kunstraub*, certaines illustrations constituent des archives inédites des démarches artistiques induites par le projet. En adéquation avec cette logique, le site web constitue un lieu d'archivage aux interventions d'artistes ayant collaboré (Fig. 18, 19, 20.).



Fig. 18, 19, 20. Démarche artistique de Joanna JONES sur base d'une réflexion liée à la disparition de TINTORETTO, *Cristo morto sorretto da angeli*, croquis à la sanguine. Dont résulte sans doute TINTORETTO, *Cristo morto sorretto da angeli*, Palais ducal, Venise.

Vera Frenkel apparaît sous la figure de l'archiviste qui, elle seule, décide comment organiser et mettre en ordre l'ensemble des documents. Elle en détermine le schéma de classification au travers de la *site map*, principal outil de recherche du visiteur du site¹¹⁷. En outre, c'est aussi elle qui opère la sélection des archives qui sont présentées, d'abord au sein de l'installation, ensuite sur le site web. Si le public reste néanmoins restreint au groupe d'amateur d'art, la fusion en un site web étend considérablement la portée du travail de l'artiste.

L'association même du matériau archivistique à une œuvre d'art entraîne un dépassement de la simple création artistique¹¹⁸. Effectivement, un lien particulier se dessine entre les notions d'archives et de mémoire, où la première apparaît comme véhicule de la seconde. Ainsi, la mémoire se révèle être, non pas un objet, mais un processus¹¹⁹.

¹¹⁷ Bernadine DODGE, « Re-imag(in)ing the Past » in *Rethinking History*, vol. 10, n° 3, septembre 2006, p. 345 – 367.

¹¹⁸ Mathieu VERNET, « De l'œuvre à l'archive de l'archive à l'œuvre » dans *Fabula La recherche en Littérature*, 27 février 2012, [www.fabula.org], (16/11/2018).

¹¹⁹ Yvon LEMAY et Anne KLEIN, *Op. Cit.*

2.3.3. La mémoire

Si le projet *Body Missing* est d'abord compris comme un exemple d'art interdisciplinaire venu de pratiques relativement récentes, il dévoile une seconde lecture. Avec des artefacts complexes englobant les écrits, la peinture, les films ou encore la photo, une commémoration des idéaux, des choses ou des personnes qui sont morts ou perdus est possible¹²⁰.

Un des rapport possible avec la démarche mémorielle et l'élégie, qui forment une part structurante de notre culture occidentale, est l'utilisation du système de listes. Rappel évident à la litanie de l'énumération des noms des morts, la liste incarne un véritable élément rituel¹²¹. Cette tradition psychologique, ici adaptée aux objets disparus, commémore la perte et guide dans ce qui pourrait s'apparenter à un travail de deuil public¹²².

D'ailleurs, une « liste des listes »¹²³ est présente dans le site web et sera diffusée de façon sonore dans les installations *Body Missing* postérieures à celle de Linz. Cette liste a été trouvée par l'artiste dans le bar, inscrite dans un carnet de note. Si celle-ci s'efforce de tout inclure par des termes englobants, elle est néanmoins, comme la majorité des listes, incomplète par son manque de précision¹²⁴. On retrouve là le paradoxe de toute bureaucratie, elle ne peut être exhaustive.

« What was collected ; What was stolen

What was safeguarded

What was confiscated

What was transported by train

What was shipped by truck

What was hidden

(list of all the better-known hiding places)

What was sold in Switzerland

What arrived at the salt mine and on what dates

What left the salt mine and when

What was borrowed for party offices [...] »¹²⁵

¹²⁰ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 195.

¹²¹ *Ibidem*, p. 198.

¹²² *Ibidem*, p. 196.

¹²³ Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [www.yorku.ca/bodymissing/news/glists.html], (11/1/2019). ; Traduction : « Ce qui a été accumulé, ce qui a été volé, ce qui a été sauvegardé, ce qui a été confisqué, ce qui a été transporté par train, [...] »

¹²⁴ Elizabeth LEGGE, *Op. Cit.*

¹²⁵ Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d., [http://www.yorku.ca/bodymissing/news/lists.html], (10/7/2019).

Ce processus de deuil amène certains artistes à se sentir d'avantage attirés par certaines œuvres. Ils établissent donc des plans de reconstructions (Fig. 18 – 19.). Le principe qui les guide n'est cependant pas l'imitation, il encourage plutôt une vision personnelle liant les pratiques actuelles avec ces œuvres perdues¹²⁶.

Les thèmes centraux du projet tels ceux du déplacement massif, de la perte, voire de la destruction, soutenus par la bureaucratie, amènent le spectateur à créer un parallèle évident avec un autre évènement majeur de la Seconde Guerre, l'Holocauste¹²⁷. En effet, la mémoire humaine fonctionne par connectivité et établit des liens sans que ceux-ci ne soient explicitement exprimés¹²⁸.

Il peut ainsi être remarqué que les images de lieux d'entreposage sont hantées par des assimilations aux célèbres photographies de Buchenwald¹²⁹ (Fig. 21 – 22.). Le processus de mémoire permet ainsi de faire surgir des photographies connues et de les faire entrer en relation avec de nouvelles images.



Fig. 21 et 22. Mise en parallèle du stockage d'œuvre d'art et du traitement inhumain réservé aux prisonniers du camp de concentration de Buchenwald

¹²⁶ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 201.

¹²⁷ Elizabeth LEGGE, *Op. Cit.*

¹²⁸ Ori SCHWARTZ, « The past nextdoor : neighbourly relationswith digital memory-artefacts » dans *Sage Journal of memory studies*, vol. 7, p. 7 – 21.

¹²⁹ Elizabeth LEGGE, *Op. Cit.*

Si Vera Frenkel n'évoque que le *Kunstraub* au fil des pages web, deux artistes contribuant au projet, Betty Spackman et Anja Westerfrölke¹³⁰, évoquent quant à elles explicitement l'Holocauste, en reprenant la logique d'une liste qui se veut exhaustive et pourtant consciente qu'elle ne l'est pas. Il est observable que les hommages à la mémoire, qu'ils soient dédiés à l'Homme ou à l'objet, adoptent quasiment de façon naturelle la forme de la liste.

Mais, l'artiste n'ayant pas fait elle-même de rapprochement entre ces deux sujets¹³¹ causes de destructions et de disparitions, l'observation est ici simplement relevée, sans développement étendu.

2.3.4. La bureaucratisation

L'œuvre *Body Missing* participe à mettre en avant le fait que toute initiative bureaucratique à ses failles. L'exemple est donné par les codes numériques qui apparaissent sur les œuvres d'art volées par les nazis. Ceux-ci reprenaient, entre-autre, le numéro d'acquisition, d'inventaire, d'assurance, du pays et lieu de vente. Malheureusement, la manière de lire ces codes ne nous est pas parvenue et ceux-ci se trouvent désormais sans fonction¹³². L'histoire de l'œuvre se résume dans ces numéros, à l'image de la multitude d'information qui peut s'inscrire dans les codages numériques actuels. Une projection allant des codifications manuellement établies vers le langage algorithmique est possible. Sans grille de lecture, sans informations, la succession numérique ne peut être traduite de manière fiable.

Ce manque d'informations transparait dans le site web, celui-ci constitue cependant une continuation de la réflexion artistique incarnée par l'installation multimédia, et non pas un fond d'archive. Les codes de l'archivages ne se doivent pas d'être absolument respectés. En effet, *Body Missing* n'applique pas les normes archivistiques permettant de retrouver, plus ou moins précisément, des documents spécifiques.

¹³⁰ Vera FRENKEL, « Betty Spackman and Anja Westerfrölke » dans *Body Missing*, 1995, [www.yorku.ca/bodymissing/artists/plot/plot_ind.html], (9/1/2019).

¹³¹ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 202.

¹³² Elizabeth LEGGE, *Op. Cit.*

De plus, certaines archives ne se voient numérisées que par encodage manuel du texte présent sur le document d'archive original (Fig. 23.), se rattachant alors plus à une référence qu'à une véritable source primaire.

Office of Military Government of Bavaria
Monuments, Fine Arts & Archives Section
Office for North Bavaria, Nürnberg, Germany
APO 696 / US Army

Final Report
on MFA/A Activities in Northern Bavaria
April 1945 - December 1948

by André Kormendi,
MFA/A Officer for Northern Bavaria

Excerpts:

[Internal Looting](#)

The recovery of cultural material confiscated or acquired under duress from racial or political persecutees in Germany has not been followed up systematically by MFA/A. This problem is regulated by legislature and is enforced by German authorities. MFA/A has, however, secured abandoned Jewish property and initiated investigations for the recovery of such material upon requests of owners, especially if these became citizens of the United States or of other Allied countries ...

Protection and Recovery of Privately Owned Cultural Material:

This office has been faced with the problem of aiding in the recovery of cultural material which came into the possession of army personnel or was requisitioned for the furnishing of US installations and billets. The North Bavarian Office investigated over [30 cases](#) of requisitioned cultural material and obtained the return to their owners of more than 100 numerous art objects. It also carried out a number of investigations for the return of material taken away unlawfully by US personnel. Although investigations of that nature are extremely difficult, such material was recovered in at least two instances with an indictment in one of the cases. Several investigations are still pending in the ZI.



Fig. 23. Archive textuelle numérisée par encodage manuel. André KORMENDI, *Final Report on MFA/A activities in Northern Bavaria*, Nürnberg, 1948.

2.4. ÉVOLUTION DU PROJET

Depuis sa première présentation en 1994, l'installation *Body Missing* s'est exposée à de nombreuses reprises à travers le monde, en Autriche, en Suède, au Canada, en Angleterre ou encore en France.

En septembre 2017, Vera Frenkel est invitée à exposer son installation *Body Missing* dans les mines de sel d'Alt-Aussee, dans la cavité même où plus de sept milles œuvres volées ont été stockées. Elles y étaient placées dans le cadre de la mission spéciale Linz, patientant d'intégrer le *Führermuseum* qui ne verra finalement jamais le jour. Les espaces de stockage principaux, situés au bout d'un étroit couloir de près d'un kilomètre dans la montagne, ont été ouvert au public pour la première fois depuis 1946¹³³.

La relation entre l'œuvre et son espace d'exposition résonne ainsi avec le projet initial de 1994, qui avait été pensé dans une logique similaire. L'impact sur le spectateur s'en trouve amplifié.

¹³³ PAGES UNBOUND, *Vera Frenkel's Body Missing Altaussee Project. An exploration of her practice*, novembre 2018.

3. LE PROJET *BODY MISSING AT ALTAUSSEE*, 2017

La caractéristique de l'art contemporain, d'être d'avantage une expérience qu'une production matérielle unique¹³⁴, prends ici toute son ampleur. Le sujet principal reste le pillage du patrimoine artistique en Europe par les nazis. Mais l'expérience qui avait été produite à l'*Offenes Kulturhaus* de Linz est ici adaptée aux cavités de la mine de sel d'Alt-Aussee (Fig. 24.). Si les montages et documents utilisés sont les mêmes, ils sont exposés d'une manière différente. Installée dans la mine de sel, l'œuvre opère cette transgression des frontières chère à l'art contemporain.



Fig. 24. Vue partielle d'une des six stations installée dans une des trois chambres où ont été stockés les œuvres d'art volées durant la Seconde Guerre mondiale, mine de sel d'Alt- Aussee, 2017.

¹³⁴ Nathalie HEINICH et Christian BOLTANSKI, « L'archive œuvre d'art » dans *Société et Représentations*, avril 2005, n° 19, p. 153 – 168.

3.1. CARACTÉRISTIQUES DU TRAVAIL ARTISTIQUE

3.1.1. Principes organisationnels

De manière générale, l'œuvre apparaît comme forme active de critique culturelle où les malaises se succèdent. Les longs couloirs noirs, les caves remplies de caisses et les mélodies en échos dans les espaces vides, sont autant d'applications cinématiques dont le visuel renvoie à ce qui est caché, à l'inconnu¹³⁵. La matérialité même de l'œuvre traduit ainsi l'idée du corpus d'œuvre perdues et à la limite des indices face à l'initiative de les retrouver. Le spectateur se trouve entre le connu et l'inconnu, la possession et l'absence. Vera Frenkel cherche à faire s'exprimer à nouveau l'objet perdu dans cette zone d'entre deux¹³⁶.

Reprise des montages qui avaient été disposés sur les fenêtres du *Offenes Kulturhaus*, les images sont ici disposées dans des boîtes lumineuses. Ce qui, dans l'environnement de la mine, produit une atmosphère tout à fait particulière. Les boîtes sont déposées à même le sol, juxtaposées ou disposées dans des étagères, à l'image des œuvres qui avaient été stockées dans ce lieu.

Une bande son diffuse, entre autres sifflements et réflexions sur l'objet d'art, une litanie du patrimoine perdu¹³⁷. Cette liste, trouvée sur le comptoir du bar de la première installation, se retrouvait de manière écrite sur le site web de 1995.

Ce projet, en plus de mettre en avant les archives relatives au *Raubkunst*, met en évidence les archives textuelles et photographiques de l'installation elle-même, depuis 1994.

3.1.2. Le site web

Fin 2018, le site web se rapportant à ce nouveau projet centré sur la problématique d'Altaussee est inauguré. Créé avec l'aide des programmeurs Matt Smith et Tom Legrady, le site *Body Missing of Altaussee* offre virtuellement l'expérience de découverte progressive de l'installation souterraine installée matériellement un an plus tôt au sein d'un lieu hanté par une histoire complexe¹³⁸.

¹³⁵ Irit ROGOFF in *Vera Frenkel : body missing*, Freud Museum, Londres, 2003, p .6.

¹³⁶ John BENTLEY, *Op. Cit.*, p. 202.

¹³⁷ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/roomslides.html>], (10/7/2019).

¹³⁸ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/openingslides.html>], (10/7/2019).

Une introduction contextualise les faits et retrace la genèse de l'œuvre, illustrée par des photographies de l'œuvre elle-même en situation¹³⁹. Le visiteur est ensuite invité à progresser virtuellement dans les sept cents mètres de tunnels de la mine, qui mènent à une porte *Betreten Strengstens Verboten* [entrée strictement interdite] (Fig. 25.) flaquée de trois Boucliers Bleus, symboles pour la protection de la propriété culturelle en cas de conflits armés désignés par la Convention de La Haye en 1954¹⁴⁰. Derrière la porte, les salles de la mine se dévoilent, telles qu'elles sont restées depuis la fin de la Seconde Guerre¹⁴¹ :

« *Shelving that the Nazis built to store the loot is still in place, marked with the numbers and letters that identified each work of art* »¹⁴²



Fig. 25. Capture d'écran extraite du site *Body Missing at Altaussee*, images constitutive d'un diaporama créant un itinéraire virtuel.

¹³⁹ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/openingslides.html>], (10/7/2019).

¹⁴⁰ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/tunnel.html>], (10/7/2019).

¹⁴¹ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/emptyslides-body.html>], (10/7/2019).

¹⁴² Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/emptyslides-body.html>], (10/7/2019). Traduction : « Les étagères que les nazis avaient construites pour entreposer les objets pillés sont toujours en place, marquées avec les nombres et lettres qui identifiaient chaque pièce artistique ».

Le visuel tient une place de premier plan. Les images occupent un pourcentage de l'écran bien plus grand que le texte, se résumant, lorsqu'il est présent, à quelques lignes.

Le site constitue en lui-même une archive de la mise en place de l'installation dans la mine de sel. Toutes les étapes y sont décrites, depuis le nettoyage des lieux jusqu'à l'installation effective après modélisation, en passant par la fabrication des boîtes lumineuses ou les démarches administratives¹⁴³.

Pareillement au site consacré à *Body Missing*, *Body Missing at Altaussee* se caractérise par une *site map* manuscrite¹⁴⁴ (Fig. 26.). Elle retrace le parcours défini antérieurement.

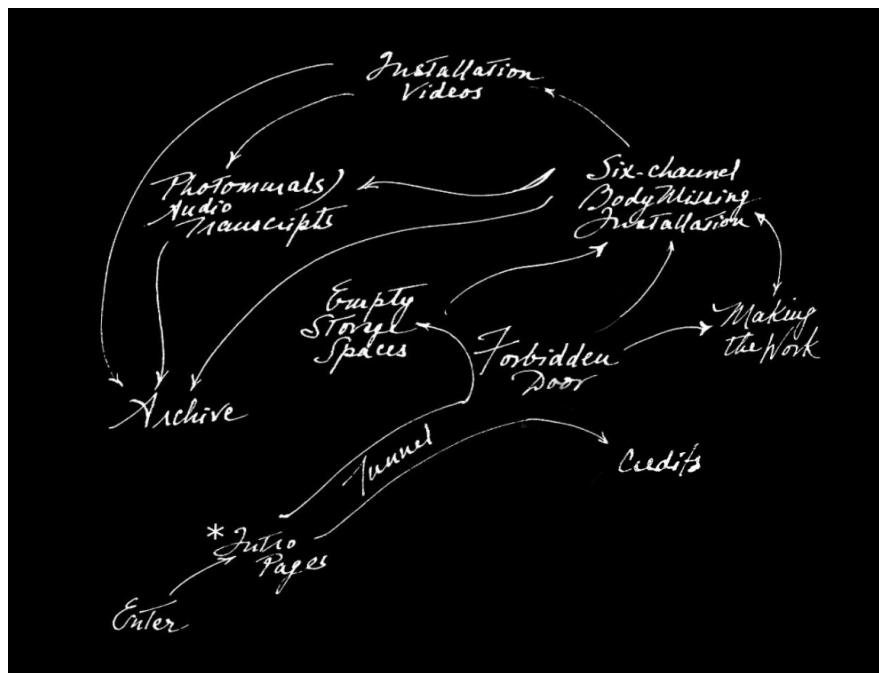


Fig. 26. Vera Frenkel, *Site map*, c.a. 2018.

¹⁴³ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/makingtext-body.html>], (10/7/2019).

¹⁴⁴ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/BM_map.html], (10/7/2019).

Le cheminement au travers des différents titres constituant des liens hypertexte abouti sur le titre dédié à l'archives. Ce titre dirige le visiteur vers une nouvelle *site map* manuscrite¹⁴⁵ (Fig. 27.). L'arborescence numérique voyage au travers de photographies digitales des installations antérieures et des écrits sur le sujet. Elle mène progressivement le visiteur vers la version originale du site web, *Body Missing*, datant de 1995¹⁴⁶.

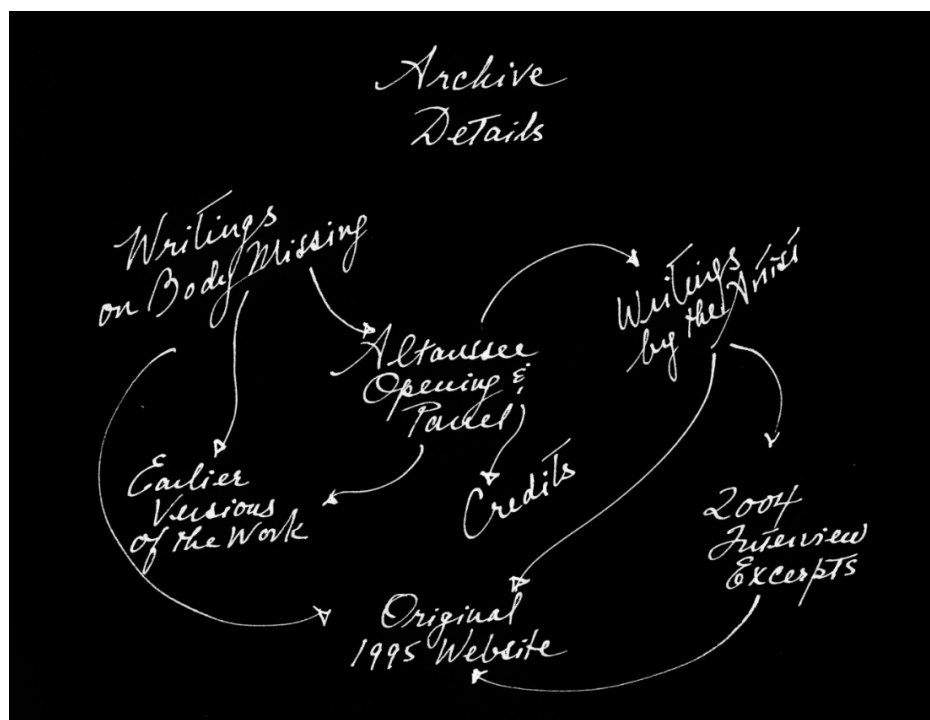


Fig. 27. Vera Frenkel, *Site map*, c.a. 2018.

Le labyrinthe numérique ne se limite donc pas au voyage au sein d'un même site web mais dépasse les frontières virtuelles.

¹⁴⁵ Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/BM_Archives_map.html], (10/7/2019).

¹⁴⁶ Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [<https://www.yorku.ca/BodyMissing/>], (10/7/2019).

Chapitre III

La question de l'archive

1. LA FORME ARCHIVISTIQUE

Le Code du Patrimoine français, en ce compris comme référence en langue française, définit l'archive comme : « *l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.* »¹⁴⁷

La définition reste tout à fait valable pour le cas de l'archive numérique puisqu'il s'agit simplement d'une matérialisation sur un support alternatif.

Bien sûr, le support manipulable, généralement papier, sur lequel est fixé une trace visuelle interprétable est ce qui se révèle traditionnellement admis lorsque le document d'archive est évoqué¹⁴⁸.

Néanmoins, l'archive est d'abord perçue comme lieu de stockage et de conservation d'un contenu archivable passé, qui existera de toute façon sans elle. Les archives prennent alors le rôle de témoins sans lesquels la mémoire serait affaiblie. Sans elles, le passé apparaîtrait incertain, et donc, la sensation d'un passé partagé se verrait amoindrie¹⁴⁹. Cette forme particulière amène à une hésitation entre la fiction et la mémoire, symptôme d'une réalité qui doute d'elle-même au moment d'être dite car les événements sont antérieurs¹⁵⁰.

Dans cette logique, la particularité de l'archive n'est pas l'activation d'une mémoire vivante mais une expérience du support technique. La digitalisation des archives implique des expériences d'écriture, de sauvegarde, de stockage, d'accumulation et de disponibilité permanente¹⁵¹.

¹⁴⁷ *Code du Patrimoine*, Livre II, art. L211-1, version consolidée au 23 juin 2019.

¹⁴⁸ Roger T. PÉDAUQUE, « document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique » dans *Archives ouvertes en sciences de l'information et de la communication*, 2003, [<https://archivesic.ccsd.cnrs.fr>], (8/7/2019).

¹⁴⁹ Joan M. SCHWARTZ et Terry COOK, "archives records and power : the making of modern memory" in *archival science*, vol 2, n°1-2, mars 2002, p.18.

¹⁵⁰ Jacques DERRIDA, *Genèse, généalogies, genre et le génie Les secrets de l'archive*, Galilée, Paris, 2003, p. 19.

¹⁵¹ Jacques DERRIDA, *Mal d'archive Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 2008, p. 46.

Or, l'archive produit autant qu'elle enregistre. La structure technique qu'elle met à disposition, et qui détermine donc la structure de son contenu, influence l'expérience de l'utilisateur face à ce qui est alors perçu comme un média de l'information¹⁵². L'archive confronte le spectateur avec des objets décontextualisés¹⁵³.

D'un point de vue méthodologique, l'archive constitue un objet abondamment sollicité par la recherche scientifique. D'un point de vue théorique, elle représente un moyen d'instituer et de conserver la mémoire¹⁵⁴. Ainsi, l'utilisation de l'archive peut transcrire une forme de commémoration, elle constitue un moyen de comprendre le passé et de développer une conscience historique¹⁵⁵. La notion d'archive implique une dimension collective et institutionnelle, elle conserve une mémoire sur base de traces effectives d'un événement¹⁵⁶.

L'archiviste Randall Jimerson distingue quatre types de mémoire : personnelle, collective, historique et archivistique. Les quatre interagissent de manière complexe¹⁵⁷. La particularité de la mémoire archivistique s'explique par la fragilité et la malléabilité de la mémoire humaine. Des formes stables ont donc été adoptées comme substituts¹⁵⁸. En outre, elle est une des conditions à la mémoire historique qui, pour se constituer, se base sur l'étude de preuves matérielles, tel les documents d'archive¹⁵⁹.

¹⁵² *Ibidem*, p. 34.

¹⁵³ Ernst VAN ALPHEN, *Op. Cit.*

¹⁵⁴ Jacques DERRIDA, *Mal d'archive Une impression freudienne, Op. Cit.*

¹⁵⁵ Adélie URBANI, *Art contemporain et archives. Les résidences d'artistes dans les services publics d'archives en France dans les années 2000*, sous la direction de Patrice Marcilloux, Université Angers, 2013, p. 11.

¹⁵⁶ Simon DANIELLOU, « De l'œuvre à l'archive de l'archive à l'œuvre séance 5 détournement, falsification, réemplois » dans *Groupe de recherche ALEF*, 15 avril 2015, [laboalef.hypotheses.org], (9/7/2019).

¹⁵⁷ Randall C. JIMERSON, « Archives and Memory » in *OCLC Systems & Services*, vol. 19, n°3, 2003, p. 89 – 95.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

2. RELATION ENTRE ARCHIVE ET MÉMOIRE

Les concepts d'archive et de mémoire sont souvent associés, pourtant, le rôle mémoriel des archives apparaît comme indirect et collaboratif¹⁶⁰, il faut s'y intéresser pour mettre en marche le processus de mémoire autour d'un sujet¹⁶¹. La mémoire individuelle et collective est ainsi perpétuellement réinventée sur base des archives textuelles et visuelles liées à un évènement précis.

Par la sélection de certains aspects de la mémoire, il est constatable que les documents d'archives en sont des déclencheurs et qu'ils ne constituent pas des souvenirs en tant que tel. Aussi, alors que l'émotion occupe une place prépondérante du processus mémoriel, elle est totalement absente des archives. Il y a une frontière entre souvenir et connaissance qui est sans cesse transgressée par cette relation ambiguë entre l'archive et la mémoire. La perception présente participe à l'interprétation du passé¹⁶².

Mais lorsqu'un document d'archive est exploité autour d'un questionnement concernant un évènement ayant marqué l'histoire, des interrogations surgissent chez le spectateur. Les archives n'entreposent pas la mémoire mais offrent la possibilité de la créer¹⁶³. Ce processus demande un accès aux archives afin de pouvoir les questionner et les utiliser. Ainsi, les archives ne parlent pas, elles répondent à des questions¹⁶⁴ par une sorte de réactualisation du passé.

Concernant *Body Missing*, la mémoire sollicitée n'est pas un souvenir personnel mais une construction d'un passé hypothétique, bien qu'étudié selon des principes scientifiques propres à la discipline historique. L'Histoire apparaît donc, à l'image de la construction sur base d'archives opérée par Frenkel, comme une fiction.

¹⁶⁰ Michael PIGGOTT, « Chapter 12: Archives and Memory » dans Sue McKemmish e.a., *Archives: Recordkeeping in Society*, Wagga Wagga, New South Wales, 2005, p. 304-311.

¹⁶¹ Yvon LEMAY et Anne KLEIN, *Op. Cit.*

¹⁶² Laura MILLAR, « Touchstones : considering the relationship between memory and archive » in *Archivaria*, n° 61, 2006, p. 105 – 126.

¹⁶³ Angelika MENNE-HARITZ, « Access – The Reformulation of an Archival Paradigm » in *Archival Science*, vol. 1, n°1, 2001, p. 57 – 82.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

3. ÉVOLUTION VERS UNE *DIGITAL REMEDIATION*

Jacques Derrida souligne que dans le chapitre VI de « *Le malaise dans la culture* », Freud s'inquiète du gaspillage de ressources et d'espace dû aux archives¹⁶⁵. Et, bien que ce système d'archivage n'ait pas été vain puisqu'il a transmis des témoignages historiques et culturels jusqu'à nos jours, la forme digitale répond à ce problème. La matérialité ne constitue donc plus forcément une caractéristique de l'archive¹⁶⁶. Le support se révèle variable.

La révolution numérique initiée dans les années septante crée un véritable bouleversement dans de nombreuses pratiques¹⁶⁷. L'association *contenu – support* qui définissait le document éclate avec l'arrivée de la dématérialisation¹⁶⁸. L'ordinateur a amené une transformation de la perception de l'image, et plus largement du document physique, comme si maintenant la possibilité de les pénétrer se révélait naturelle¹⁶⁹.

Le terme anglais *digital remediation* ne possède pas de traduction exacte en français. Mais il peut être précisé que le terme *digital* s'apparente plutôt à celui de numérique, la référence étant le système binaire permettant de créer des interfaces sur un support informatique.

3.1. CONCEPTS THÉORIQUES

Le média archivistique est compris comme appartenant à un réseau de pratiques formelles, sociales et matérielles qui génère une logique par laquelle des modèles supplémentaires sont répétés ou remédiés¹⁷⁰. Il revêt généralement un caractère populaire, le média est omniprésent dans la société¹⁷¹. Son utilisation est d'avantage adaptée dans le domaine de la communication de masse.

¹⁶⁵ Jacques DERRIDA, *Mal d'archive Une impression freudienne, Op. Cit.*, p. 21 – 23.

¹⁶⁶ Adélie URBANI, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁶⁷ Françoise BANAT-BERGER, « Les archives et la révolution numérique » dans *Le débat*, n°158, janvier 2010, p. 148.

¹⁶⁸ Bertrand MÜLLER, « Archives, documents, données : problèmes et définitions » dans *Gazette des archives*, n° 212, 2008, p. 35 – 44.

¹⁶⁹ Olivier GRAU, *Virtual Art From illusion to immersion*, MIT Press, Massachusetts, 2003, p. 3.

¹⁷⁰ Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding new media*, MIT Press, 2000, p. 273.

¹⁷¹ Pascal KRAJEWSKI, « Qu'appelle-t-on un médium ? » dans *Appareil*, 2015.

Le terme de « médium » correspond au support servant à la transmission, il est le dispositif véhiculaire qui influence notre perception culturelle¹⁷². Le théoricien de la communication, Marshall McLuhan, définit le médium comme « *tout prolongement technico-technologique de nous-même* »¹⁷³. Ce dernier agit dans une matrice culturelle et en influe la structure sociale. En d'autres termes, par le médium, tout le sensible se trouve façonné.

Selon Régis Debray, quatre dimensions composent le médium. Soit il constitue un procédé général de symbolisation, soit encore un code social de communication, soit un support physique d'inscription et de stockage, soit finalement un dispositif de diffusion¹⁷⁴. Les archives, en tant que document physique, lieu ou pratique de stockage, semblent coïncider avec toutes ces dimensions.

Dans le contexte de *digital remediation*, le support de l'archive se modifie radicalement, différentes formes de médias interpénètrent les pratiques caractéristiques du média archivistique afin de transformer son mode de diffusion et sa perception, tout en gardant les configurations familières qui distinguent l'archive des autres médiums.

Jay David Bolter et Richard Grusin définissent le terme de *remediation* comme décrivant la manière dont les différents types de médias s'empruntent des formes et se refaçonnent l'un l'autre¹⁷⁵. À tout moment, la culture médiatique se détermine par un processus alliant coopération et compétition, forçant les médias à se repenser en permanence. La *remediation* peut ainsi se placer en tant que contribution à l'approche plus large d'*intermédialité* où les opérations contradictoires d'*immediacy* et *hypermediacy* agissent simultanément¹⁷⁶.

Le virtuel impliqué par le numérique est immersif, le médium veut disparaître vis-à-vis de l'utilisateur. C'est d'après ce principe que se définit le concept d'*immediacy*¹⁷⁷. L'interface doit se faire oublier afin que le spectateur voie l'image graphique comme appartenant à son propre monde visuel¹⁷⁸. Afin de rendre cette expérience sensorielle aussi fidèle que possible, le virtuel doit se rapprocher au maximum de l'expérience visuelle quotidienne.

¹⁷² Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, PUF, Paris, 2000, p. 35.

¹⁷³ Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les médias*, Point, Paris, 1968.

¹⁷⁴ Régis DEBRAY, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris, 1999, p. 14 – 24.

¹⁷⁵ Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Op. Cit.*, p. 273.

¹⁷⁶ Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Op. Cit.*, p. 273.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷⁸ Larry HODGES e.a., *Presence as the Defining Factor in a VR application*, GVV technical report, 94-6, 1994.

Mais selon l'interface, l'expérience peut contenir des ruptures rappelant que les images perçues ne sont qu'une reconstitution.

L'ordinateur lui-même tend à s'assimiler avec un bureau familial. Pour ce faire, il en reprend les termes et adapte ses commandes textuelles en une interface graphique reprenant une logique bureaucratique, incluant les dossiers, les feuilles, ou la corbeille¹⁷⁹. L'*immediacy* permet ici d'offrir une interface « normale » à l'utilisateur, puisque familière. La technologie digitale se veut transparente, s'assimilant d'avantage au monde physique.

Mais la fascination provoquée par les médias résulte de leur histoire personnelle, de leur pratique de représentation et de leur propre logique culturelle. Le terme d'*hypermediacy* résume ce concept¹⁸⁰. Concernant le numérique, l'*hypermediacy* s'exprime au travers des « fenêtres » hétérogènes, pourtant constitutives d'un même site. Les caractéristiques visuelles du média web s'expriment ici par la fragmentation et la mise en avant des performances plutôt que de l'objet fini¹⁸¹. Le médium permet un accès apparemment aléatoire à l'utilisateur. Plus encore, les « fenêtres » sont elles-mêmes constituées de données hétérogènes, mêlant le texte, l'image, la vidéo ou le son. Le but recherché n'est pas la création d'un espace unifié, au contraire, chaque « fenêtre » définit ses propres caractéristiques.

En réalité, le graphisme familial est introduit pour l'utilisateur coutumier de l'analogique. Il constitue une traduction du langage binaire et codé utilisé par le numérique. L'interface vise donc à mobiliser l'intuition¹⁸². L'utilisateur oscille ainsi naturellement entre les différentes interfaces. Le numérique possède la particularité d'être automatique et interactif. D'abord, son caractère automatique correspond au code de programmation qui définit les possibilités de l'utilisateur. Ensuite, l'interactivité se produit justement avec ce dernier. Par les *clics* de sa souris, celui-ci voyage entre les couches de programmation, activant les actions automatiques.

La *digital remediation* apportée par le numérique constitue donc un échange permanent entre les principes d'automatisme et d'interactivité, d'unité et de fragmentation, et plus largement d'*immediacy* et d'*hypermediacy*.

¹⁷⁹ Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 31.

¹⁸¹ William John Thomas MITCHELL, *Picture theory*, University of Chicago, Chicago, 1994.

¹⁸² Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Op. Cit.*, p. 32.

3.2. APPLICATION À UNE INSTALLATION ARTISTIQUE

L'archive et le monde de l'art entretiennent une relation ambiguë, leur attraction se remarque au travers de quelques œuvres plastiques emblématiques. Parmi les plus célèbres, l'œuvre inachevée d'Aby Warburg peut être citée : *Atlas Mnemosyne*. La compilation de documents se révèle comme pratique artistique déjà à la fin des années 1920, et donc avant l'émergence de l'art contemporain en constante recherche d'innovation, tant au sujet des médiums que des lieux d'exposition¹⁸³. Mais dès les années quatre-vingt, avec l'apparition du numérique, l'exploitation d'archives est favorisée et offre des possibilités élargies¹⁸⁴.

Dans son œuvre *Body Missing*, Vera Frenkel intègre d'abord des données et des images d'archives à une installation physique. Elle traduit ensuite cette démarche sous la forme d'un site web, en 1995. En 2017, un second site autour de l'œuvre est créé. Il s'intéresse plus spécialement à l'exposition de l'installation originale dans la mine de sel d'Alt-Aussee.

Ici, l'archive et l'installation artistique ne sont pas abandonnées mais sont intégrées dans la logique du numérique. La démarche constitue une véritable *remediation* dans le sens où un média, ici l'installation artistique, est traduite, avec tout son contenu, en un autre média, le site web. L'apport numérique est ici pleinement utilisé afin de créer un prolongement de l'installation. Les écrits et images utilisés afin de documenter l'œuvre deviennent des archives à leur tour.

3.2.1. Intégration de l'archive à une installation artistique

L'objet archivistique devient un matériau de la création plastique. Il y a une hybridation des deux concepts. Les archives utilisées par Vera Frenkel dans sa démarche sont publiques. En outre, les « habitués » du bar se basent aussi sur ce type de documentation. Les données récoltées, notamment celles datant directement de la période que recouvre la Seconde Guerre mondiale, sont originellement de nature analogiques. Concernant la sélection d'archives constituantes de l'œuvre *Body Missing*, une *remediation* est appliquée. Les archives se sont ainsi vues recopiées ou digitalisées, permettant une intervention physique « virtuelle » et, de surcroît, un partage à grande échelle.

¹⁸³ Adélie URBANI, *Op. Cit.*, p. 4 – 5.

¹⁸⁴ Yvon LEMAY, « Art et archives : une perspective archivistique » dans *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 2009, p. 4 – 8.

C'est à ce niveau qu'il convient d'être critique. La conscience du spectateur de se trouver face à une œuvre artistique participe à ne pas considérer toutes les données comme des faits irréfutables. Le réel sert de base au fictionnel. Néanmoins, l'aspect scientifique soutenu par l'utilisation d'archives et le référencement de plusieurs sources¹⁸⁵ permet à certains spectateurs une première approche correcte de cette facette parfois trop méconnue de la Seconde Guerre mondiale : le *Kunstraub*. Le matériel archivistique en relation avec un travail artistique se distingue du travail lui-même, ce malgré l'approche intertextuelle qui rend le matériau fondamental à une interprétation¹⁸⁶.

La démarche de Frenkel correspond avec la vision que décrit le critique et historien de l'art Hal Foster, les artistes qui travaillent les archives veulent, selon lui, rétablir le passé en restituant une présence à des informations historiques égarées ou perdues¹⁸⁷. Des documents sources, tel un énoncé du testament d'Adolf Hitler, des photographies d'archives ou des extraits de rapports militaires, se mêlent à des narrations et images produites par divers artistes. De plus, si l'on considère que le récit historique constitue déjà une fiction, il est pertinent de se demander ce qui, au sein de toutes ces informations, constitue une version fiable et factuelle des choses¹⁸⁸. Cependant, Frenkel ne tente pas de recréer un récit mais se focalise sur les lacunes que celui-ci comporte, causées par le manque de documents pertinents sur le sujet.

Trois composantes essentielles à la combinaison de l'art et des archives sont établies par Yvon Lemay, chercheur en archivistique¹⁸⁹.

La première souligne les préoccupations de l'artiste. Chez Vera Frenkel, il a été spécifié que les questionnements autour de la mémoire collective, culturelle et de ses formes de représentations apparaissent de manière redondante. Et l'archive incarne parfaitement ces thèmes¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [www.yorku.ca/bodymissing/biblio.html], (11/1/2019).

¹⁸⁶ Alex POTTS, « The artwork, the archive, and the living moment » dans Michael Ann Holly et Marquard Smith (éd.), *What is research in the visual arts ? Obsession, archive, encounter*, Yale University Press, New Haven, 2008, p. 119 – 137.

¹⁸⁷ Victoria SCOTT, « Les archives d'art contemporain » dans *Perspective*, 2008, p. 456.

¹⁸⁸ Elizabeth LEGGE, *Op. Cit.*

¹⁸⁹ Yvon LEMAY, *Op. Cit.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

La seconde concerne la démarche et l'utilisation des sources archivistiques. Les archives publiques sont ici sollicitées au travers de montages, intégrées dans des récits fictionnels ou interprétées de manière plastique¹⁹¹.

La troisième détermine le mode de réalisation qui permet à l'artiste de concrétiser ses idées. La technique de l'intégration sera adoptée lorsque l'œuvre investit physiquement le lieu même ou ont été produites certaines photographies d'archive, les mines de sel d'Alt-Aussee, dans des dispositions qui rappelleront l'entreposage du patrimoine durant la période de la Seconde Guerre mondiale. L'appropriation des données et des images est également appliquée. Vera Frenkel elle-même, mais aussi les artistes apportant leur contribution, élaborent une narration qui ne peut être définie adéquatement que comme fictionnelle, bien que basée sur les informations issues des archives¹⁹². L'art propose un nouveau mode de communication de l'archive, il la met en valeur. Le médium par lequel est transmis la vision de l'artiste adopte le double statut d'archive et d'œuvre¹⁹³. Finalement, par son adaptation en format numérique, l'installation changera de statut et tendra à se référer à ses propres archives, en établissant un catalogue visuel de ses représentations¹⁹⁴.

3.2.2. Numérisation de l'installation artistique

L'artiste possède un site web où des images et des textes concernant la plupart de ses œuvres sont rassemblées¹⁹⁵, les sites consacrés à *Body Missing* ou *Body Missing at Altaussee* sont indépendants.

L'œuvre aboutit à une extension numérique d'elle-même, incluant au passage les archives qui la compose. Frenkel ne glisse pas de l'archive à la bande de donnée, comme le font les institutions spécialisées¹⁹⁶, mais utilise l'archive pour créer une narration et un questionnement au travers d'un cheminement numérisé. Le document numérique garde la structure familière de l'installation qui, associée aux données traduites en langage numérique, se rapproche de la démarche exposée dans l'œuvre artistique originale¹⁹⁷.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Adélie URBANI, *Op. Cit.*, p . 24.

¹⁹⁴ Yvon LEMAY, *Op. Cit.*

¹⁹⁵ Vera FRENKEL, *VeraFrenkel.com*, 2010, [<http://www.verafrenkel.com>], (10/7/2109).

¹⁹⁶ Bertrand MÜLLER, *Op. Cit.*

¹⁹⁷ Roger T. PÉDAUQUE, *Op. Cit.*

La production artistique constitue un prisme qui institue sa propre vision de l'archive, par exemple en la faisant œuvre. Aussi, la première adaptation de l'œuvre en format web date des années 1990, soit des débuts du World Wide Web. Dès lors, le site toujours actif devient une curiosité esthétique dont le contenu pourrait tout aussi bien s'effacer au second plan. Dans les cas de *Body Missing* et *Body Missing at Altaussee*, les sites internet représentent une forme d'archivage des installations, mais ils en sont aussi un élément à part entière.

En considérant l'installation artistique *in situ* comme une sorte de monument éphémère, alors le site reproduisant la démarche artistique peut s'envisager comme une archive de l'œuvre¹⁹⁸. D'ailleurs, le *Transit Bar* de l'installation apparaît comme un mémorial des *œuvres disparues* où les spectateurs, dont certains sont des *réguliers*, communiquent entre eux sur le sujet. L'artiste Vera Frenkel, qui endosse le rôle de *barmaid* pour l'occasion, épie les conversations et en consigne certaines par écrit. La mémoire et la transmission de la culture sont ici données comme une des responsabilités de l'artiste¹⁹⁹.

En outre, les installations veulent toujours recréer une forme de réalité pour créer une expérience sensorielle plus vive que ne le ferait une œuvre traditionnelle, visant une application totale du principe d'« immédiacy ». Cela ne fait généralement qu'accentuer l'artificialité de la démarche. À l'écran, le spectateur a pleinement conscience de l'« hypermediacy », le travail de médiation est clairement visible, se traduisant à la fois par la fragmentation des informations visuelles induite par le passage entre les pages web, et par la prolifération et l'interconnexion des différents formats²⁰⁰. Dans le cas de *Body Missing*, il demande même une interactivité du spectateur afin de découvrir progressivement les *réguliers*, les *pianistes* ou encore les *barmen*²⁰¹.

¹⁹⁸ En accord avec les observations rapportées dans : Maëlle BAZIN et Marie VAN EECKENRODE, « Introduction : L'archiviste et l'événement traumatique » dans *La gazette des archives*, n° 250, février 2018, p. 9 – 24. ; Virginie GREENE, Lidia UZIEL et Luke HOLLIS, « The Charlie archive at Harvard Library : archiver de loin » dans *La gazette des archives*, n° 250, février 2018, p. 63 – 82.

¹⁹⁹ Anne BÉNICHOU, *Op. Cit.*

²⁰⁰ Richard GRUSIN, *Premédiation : affect and mediality after 9/11*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, p. 3.

²⁰¹ Lise BISSONNETTE, « Conversion virtuelle » dans *Le Devoir*, 30 mai 1998, [www.ledevoir.com], (3/12/9018).

Par ailleurs, le numérique permet une spatialisation, ici concrètement illustrée. L'évocation virtuelle des plans originaux de l'*Offenes Kulturhaus*, datant de 1930, situent des zones telles le *Grand Hall*, le *Garage* ou encore le *Magasin de métal*. Celles-ci correspondent à des hyperliens vers des pages spécifiques dédiées aux artistes invités par Frenkel, afin que ces derniers diffusent leurs propres renseignements concernant les œuvres disparues²⁰².

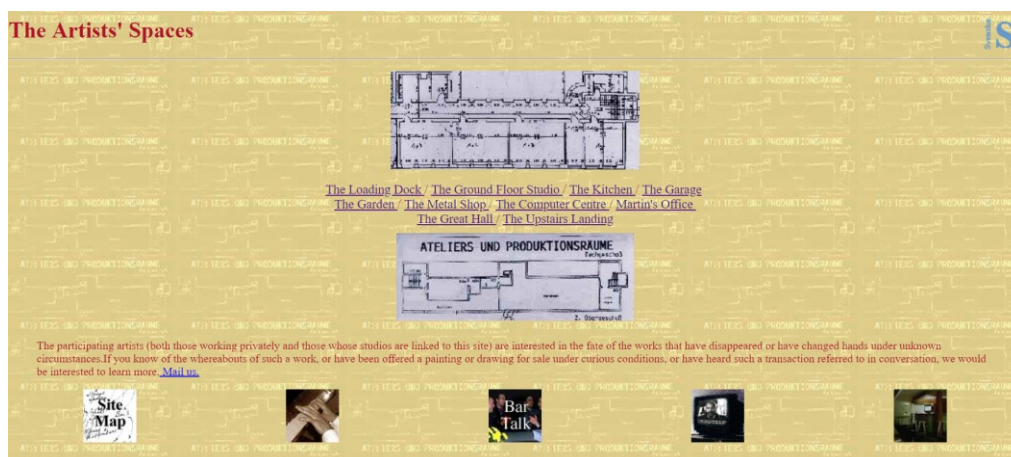


Fig. 28. Évocation virtuelle des plans originaux de l'*Offenes Kulturhaus*, datant de 1930, structurant les hyperliens vers les projets de différents artistes collaborateurs.

Le site web, bien que donnant l'impression d'ouvrir des pages aléatoires, propose en réalité une organisation cohérente, incarnée synthétiquement par le *Sitemap*. Les pages ne sont pas générées au hasard par un algorithme, elles sont organisées selon un codage précis, certainement élaboré d'après les directives de Frenkel.

²⁰² Dot TUER, « Between image and remembrance : the psychic residence of body missing » in *Prefix Photo*, 2008, p. 40 – 55.

D'ailleurs, les métadonnées, accessibles publiquement au travers du code source, prouvent que tout est strictement organisé (Fig. 29.). Si le parcours muséographique disparaît, l'exploration du projet ne se renouvelle cependant que dans la limite des choix de l'artiste. Le même principe organisationnel est appliqué dans le site plus récent *Body Missing at Altaussee*.

```

1 <HTML>
2 <HEAD>
3 <SCRIPT LANGUAGE="JavaScript">function newWin(){window.open("piano.html","piano","status,height=170,width=176")}</SCRIPT>
4 <title>Die Ver&ouml;rperung</title></HEAD>
5 <BODY bgcolor="#000000" text="#d8dcbE" link="#5577CC" vlink="#CC33B3">
6 <h1>Story Fragments from the Transit Bar</h1>
7 <p>
8 <table border=0 width="100%">
9 <tr>
10 <td align=left width="20%">
11 <CENTER>
12 <FONT SIZE=1>
13 <EMBED SRC="piano.mov" HEIGHT=133 WIDTH=160 loop=false autoplay=true controller=true>
14 </FONT></CENTER></TD>
15 <TD colspan="2">Elle n'aimait pas &ccirc;tre <a href="..piano/piano_ind.html">pianiste</a>.</TD>
16 </TR></Table>
17 <table border=0 width="100%">
18 <tr>
19 <td align=right>And because they come every night, and they see you every night,
20 they start to think of you as an intimate friend. </td>
21 <td><IMG hspace=3 vspace=3 src="stills/intimate2.jpg" width=160 height=120>
22 <BR clear=all></td></tr>
23 <tr>
24 <td colspan=2 align=left><IMG src="stills/remember1.jpg" width=160 height=120>
25 <IMG src="stills/remember2.jpg" width=160 height=120>
26 <br> Ich sah es vom Zug aus und ich dachte, ich konnte mich fast<br> daran
27 <a href="..news/survey.html">erinnern...</a> an etwas aus meiner Kindheit und ich habe
28 <br> einfach hier halt gemacht.</td></tr>
29 <tr>
30 <td></td></tr>
31 <tr>
32 <td>
33 <A HREF="..barspace/Bar4.html">
34 <IMG WIDTH=75 HEIGHT=75 VSPACE=0 HSPACE=5 BORDER=2 SRC="..bar4icon.jpg"></A>
35 <A HREF="video_2.html"><IMG WIDTH=75 HEIGHT=75 VSPACE=0 HSPACE=0 BORDER=2
36 SRC="..vidnext.gif"></A></td>
37 <td valign=top align=right><IMG src="stills/don't_know.jpg" width=160 height=120>
38 <br>I don't know anybody <a href="video_2.html">here</a>. </td></tr></table>
39 </body> </HTML>
40

```

Fig. 29. Code source de la page « Story fragments from the Transit Bar », les hyperliens [en bleu dans le code source] renvoient vers des pages prédéfinies par le concepteur du site, celles-ci ne sont donc pas générées aléatoirement par un algorithme.

Il est effectivement notable que l'interactivité permise par les outils numériques n'autorise pas au spectateur de créer sa propre histoire, ce dernier est soumis aux codes prédéfinis du médium numérique. Malgré l'impression d'interaction, l'échange n'a jamais lieu. Cet aspect renforce la désorientation du spectateur qui est parfois soumis à une impression de tourner en rond. Ce sentiment est particulièrement observable dans l'apport de Jeanne Randolph²⁰³. L'artiste instaure une avancée progressive au travers de liens hypertexte. Cependant, le spectateur n'a qu'une ou deux possibilités de clic. Il est contraint à la chronologie prédéfinie par l'artiste malgré un besoin d'implication personnelle. L'analogie se crée alors entre le spectateur et les œuvres d'art en déplacement forcé, voire plus largement, avec les populations déportées.

²⁰³ Vera FRENKEL, « Jeanne Randolph » dans *Body Missing*, 1995, [www.yorku.ca/bodymissing/artists/jeanne/jeanne_ind.html], (9/1/2019).

La mise en scène des archives par les dimensions artistiques et digitales permettent de créer l'affect absent des archives et de traverser la frontière mémorielle. Ce type de représentation rentre dans une histoire de l'art qui s'intéresse particulièrement à l'illusion et à l'immersion²⁰⁴. Cette observation se concrétise particulièrement dans le site *Body Missing at Altaussee*, qui replace le visiteur dans un lieu physique ayant accueilli à la fois un élément du *Raubkunst* et une version de l'installation.

Plus que l'installation physique elle-même, les sites web constituent une unité analytique particulière, ils incarnent une forme de double *remediation*, à la fois du médium archivistique et de l'œuvre d'art physique. En réalité, le web devient un espace de production et de conservation, non pas des traces matérielles mais des données.

²⁰⁴ Olivier GRAU, *Op. Cit.*, p. 4.

Conclusion

Au terme de l'analyse, l'œuvre *Body Missing* apparaît véritablement comme une *remediation* à la fois artistique et numérique des archives liées au *Raubkunst*.

Alors que l'évènement constituait un des enjeux majeurs de la politique culturelle sous le Troisième Reich, les tensions d'après-guerre entre les blocs Est et Ouest ont occulté les problématiques qui en ont résulté. Ce n'est donc qu'au tournant des années nonante que les recherches autour des récupérations et restitutions ont pu émerger. La possibilité d'accès aux archives a ainsi permis un aperçu de ce qui avait été retrouvé, certifié détruit ou porté disparu.

Vera Frenkel s'est révélée comme l'une des personnalités touchée par cette problématique, en particulier par l'aspect du *corpus d'œuvres disparues*, qui donnera son titre à l'installation *Body Missing*. Sur base de réflexions directement issues des archives relatives à l'évènement, l'œuvre se traduira successivement de manière physique, pour la première fois en 1994, puis de manière numérique, avec un premier site en 1995 et un second volet plus ciblé en 2018.

Au travers de ces éléments, l'archive apparaît véritablement comme lieu d'expression d'un évènement historique. Pouvant être utilisée à des fins scientifiques, elle constitue également un matériau malléable d'expression artistique. L'installation et ses éléments constitutifs représentent une première *remediation* des archives du *Raubkunst*, déjà traduites de manière numérique afin d'être réarticulées par l'artiste dans le montage de ses images et chaînes vidéo.

Ensuite, la *digital remediation* opérée par les sites web prolonge l'œuvre et en permet une approche plus aisée. L'accès populaire du numérique offre une plus grande visibilité à l'artiste. Il permet également de mettre l'utilisateur en relation avec un document comme s'il se trouvait face à sa version originale, souvent analogique²⁰⁵, mais par le biais d'une interface numérique. On tend donc vers une volonté d'*immediacy*, voulant effacer le support informatique, qui se révélera pourtant davantage comme *hypermediacy*, mettant en avant les particularités du numérique et du web pouvant créer une interface semblant interactive, mais pourtant préétablie. L'artiste illustre parfaitement, par le biais de l'art, la *remediation* du médium de l'archive qui s'opère à l'ère digitale.

²⁰⁵ Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Op. Cit.*, p. 46.

Malgré une facilité accrue d'accessibilité aux informations, il reste clair que le but du projet n'est pas de constituer un regroupement d'archives numériques disponible en ligne, mais d'utiliser celles-ci afin d'amener le spectateur à une réflexion regardant les archives et données qui ne sont justement pas parvenues jusqu'à notre époque. La *remediation* s'opère tantôt par un encodage des données, tantôt par une digitalisation visuelle des archives, et s'accompagne par un questionnement traduit en une narration semi-fictive.

Cette narration est d'autant plus variable que le site web permet au spectateur une évolution plus libre que le parcours muséal traditionnel, ce malgré le fait que le médium numérique se soumette lui-même à certains codes prédéfinis. En addition, le spectateur effectuera spontanément des connexions avec des éléments extérieurs, liés tant à la mémoire personnelle que collective.

L'archive, qu'elle soit présentée sous format analogique en institution officielle, ou digitalisée au travers de médiums contemporains, constitue un important vecteur de mémoire. À l'ère numérique où les informations s'additionnent et se diffusent toujours plus rapidement, l'étude d'un cas comme le projet *Body Missing* permet une réflexion quant à l'archivage, ou non, de certaines données numériques. L'abondance d'informations disponibles en ligne entraîne parallèlement une brièveté de l'importance qui leur est accordée. Le tri qui est alors effectué, par les institutions mais aussi par les mémoires individuelles, doit se baser sur l'expérience afin de ne plus entraîner une nouvelle problématique *d'archive manquante* concernant des événements contemporains.

Les archives visuelles apparaissent comme un support esthétique à cette réflexion tandis que les archives textuelles alimentent la dimension fictive du projet. La *remediation* apportée au médium archivistique peut néanmoins varier selon l'usage qui en sera fait. Ainsi, une source scientifique rigoureuse référencera ses photographies et en digitalisera toutes les faces tandis que l'installation artistique se contente d'une sélection réfléchie d'illustrations qui, bien que constituant des séries, se verront associer une narration induite par leur mise en contexte.

Le site apparaît comme une métaphore d'un système archivistique qui n'est pas infaillible. Il fait ressortir les manquements de la bureaucratie qui ont amené à la perte de nombreux trésors de l'histoire de l'art lors de leurs déplacements par le Troisième Reich en vue de la constitution d'une collection monumentale. En outre, par l'utilisation de sources directes, l'œuvre souligne le paradoxe d'un lourd travail administratif n'aboutissant finalement pas²⁰⁶, concernant tant le projet du *Führermuseum* que celui de répondre aux questions liées aux *œuvres manquantes*.

²⁰⁶ Elizabeth LEGGE, *Op. Cit.*

Bibliographie

ACTES DE COLLOQUE

KOTT Christina, « Le Kunstschlutz en 1939 – 1945, une pierre dans la façade de l'Allemagne national-socialiste ? » dans *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Philippe Nivet (dir.), éd. Encrage, actes de colloque, Amiens, 16 – 18 mars 2011, p. 328 – 342.

ARTICLES ET NOTICES

Völkischer Beobachter, 200, 19 juillet 1937.

BANAT-BERGER Françoise, « Les archives et la révolution numérique » dans *Le débat*, n°158, janvier 2010, p. 148.

BÉNICHOU Anne, « De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre. Vera Frenkel » dans *Les artistes contemporains et l'archive*, actes de colloque, Presse universitaire de Rennes, 2004, p. 205 – 229.

BÉNICHOU Anne, « L'invention d'une artiste » dans *Parachute*, n° 105, janvier 2002.

BERTRAND DORLÉAC Laurence, « Le sort de l'art à Munich en 1937 » dans *Vingtième siècle Revue d'histoire*, n°24, 1989, p. 104 – 106.

CHABR Irene, « Rezension » in *Zeitschrift für geschlechterforschung und visuelle kultur*, n°57, oktober 2014, p. 100 – 106.

CRAIG Barbara, « Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence Archives » dans *American Archivist*, vol. 65, n° 2, hivers 2002, p. 289.

DAMISCH Hubert, « Rose Valland, le front de l'art. Défense des collections françaises, 1939 – 1945 » dans *Annales*, 16^e année, n°6, novembre – décembre 1961, p. 1257 – 1258.

DODGE Bernadine, « Re-imag(in)ing the Past » in *Rethinking History*, vol. 10, n° 3, septembre 2006, p. 345 – 367.

DUPEUX Louis, « Courants artistiques et intellectuels » dans *Histoire culturelle de l'Allemagne (1919-1960)*, 1989, p. 191 – 248.

ERNST Wolfgang, « The archive as metaphor : From archival space to archival time » dans *Open*, vol. 7, (No) memory, 2004, p. 46 – 53.

FLECKNER Uwe, « Le commerce de l'art moderne sous le Troisième Reich, un marché douteux » dans *Les belles lettres*, vol 50, 2017, p. 41 – 59.

FOUNDOKIDIS Euripide, « L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre », *Mouseion*, n°35, 1936.

HAXTHAUSEN Charles, « Review : Brigit Schwartz, Hitler's museum die fotoalben Gemäldegalerie Linz » in *Burlington Magazine*, n°1228, july 2005, p. 498 – 499.

HEINICH Nathalie et Christian BOLTANSKI, « L'archive œuvre d'art » dans *Société et Représentations*, avril 2005, n° 19, p. 153 – 168.

HERSHKOVITCH Corinne et Didier RYKNER, *La restitution des œuvres d'art. Solutions et impasses*, éd. Hazan, Paris, 2011.

HOSKINS Andrew, « Media, Memory, Metaphor : remembering and the connective turn » dans *Parallax*, vol. 17, n° 4, novembre 2011, p. 19 – 31.

JIMERSON Randall C., « Archives and Memory » in *OCLC Systems & Services*, vol. 19, n°3, 2003, p. 89 – 95.

KOTT Christina, *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupée, 1914 – 1918*, coll. Comparatisme et société, Bruxelles, 2006.

KRAJEWSKI Pascal, « Qu'appelle-t-on un médium ? » dans *Appareil*, 2015.

DE LABARRE François, « La collection Goering : le casse du siècle » dans *Paris Match*, 7 octobre 2015, [www.parismatch.com], (26/5/2019).

LEGGÉ Elizabeth, « A better place. Bureaucratic poetics in Vera Frenkel's Body Missing and The Institute » dans *The journal of Canadian art history*, vol. XXIX, Concordia University, Montréal, 2008, p. 90 – 115.

LEGGÉ Elizabeth, « Analog of loss : Vera Frenkel's Body missing » dans Barbie Zlizer (ed), *visual culture and the holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2001, p. 340 – 350.

LEMAY Yvon, « Art et archives : une perspective archivistique » dans *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 2009, p. 4 – 8.

LEMAY Yvon et Anne KLEIN, « Mémoire, archives et art contemporain » dans *Archivaria The journal of the association of Canadian Archivists*, n°73, printemps 2012, p. 105 – 134.

MENNE-HARITZ Angelika, « Access – The Reformulation of an Archival Paradigm » in *Archival Science*, vol. 1, n°1, 2001, p. 57 – 82.

MILLAR Laura, « Touchstones : considering the relationship between memory and archive » in *Archivaria*, n° 61, 2006, p. 105 – 126.

MÜLLER Bertrand, « Archives, documents, données : problèmes et définitions » dans *Gazette des archives*, n° 212, 2008, p. 35 – 44.

PAGES UNBOUND, *Vera Frenkel's Body Missing Altaussee Project. An exporation of her practice*, novembre 2018.

PIGGOTT Michael, « Chapter 12: Archives and Memory » dans Sue McKemmish e.a., *Archives: Recordkeeping in Society*, Wagga Wagga, New South Wales, 2005, p. 304-311.

SCHWARTZ Ori, « The past nextdoor : neighbourly relationswith digital memory-artefacts » dans *Sage Journal of memory studies*, vol. 7, p. 7 – 21.

SCHWARTZ Joan M. et Terry COOK, "archives records and power : the making of modern memory" in *archival science*, vol 2, n°1-2, mars 2002, p.18.

SCOTT Victoria, « Les archives d'art contemporain » dans *Perspective*, 2008, p. 456.

TUER Dot, « Between image and remembrance : the psychic residence of body missing » in *Prefix Photo*, 2008, p. 40 – 55.

TUER Dot, « Threads of memory and exile : examining the art of storytelling in the work of Vera Frenkel » dans *Image film festival*, catalogue d'exposition, Toronto, 2003, p. 37 – 41.

CHARTES, TEXTES DOCTRINAUX ET LÉGISLATIFS

Accord concernant la poursuite et le châtement des grands criminels de guerre des Puissances européennes de l'Axe et statut du tribunal international militaire, Londres, 8 aout 1945.

Code du Patrimoine, Livre II, art. L211-1, version consolidée au 23 juin 2019.

Convention (IV) concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre, La Haye, 18 octobre 1907.

Traité de Versailles, Versailles, 1919.

UNESCO, *Protocole*, La Haye, 14 mai 1954.

UNESCO, *Deuxième protocole*, La Haye, 26 mars 1999.

MONOGRAPHIES

Journal de Stout, 21 mai 1945.

ALFORD Kenneth D., *Hermann Goring and the Nazi Art Collection. The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, McFarland, 2012.

BOLTER Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding new media*, MIT Press, 2000.

BOUCHOUX Corinne, *Si les tableaux pouvaient parler... Le traitement politique et médiatique des retours d'œuvres d'art pillées et spoliées par les nazis (France 1945 – 2008)*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Histoire, Rennes, 2013.

CORCY Stéphanie, *La vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, 2005.

CRASNIANSKI Tania, *Enfants de nazis*, Grasset, 2016.

DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris, 1999.

DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, PUF, Paris, 2000.

DERRIDA Jacques, *Genèse, généalogies, genre et le génie Les secrets de l'archive*, Galilée, Paris, 2003.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 2008.

EDSEL Robert E., *Monuments Men, Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, Gallimard, France, 2009.

FELICIANO Hector, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*, Gallimard, Paris, 2008.

FRENKEL Vera, *Of memory and displacement. Collected work*, 2005.

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

GRAU Olivier, *Virtual Art From illusion to immersion*, MIT Press, Massachusetts, 2003.

GRUSIN Richard, *Premediation : affect and mediality after 9/11*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010.

GUYOT Adelin et Patrick RESTELLINI, *L'art nazi un art de propagande 1933-1945*, Complexe, Bruxelles, 1996.

HODGES Larry e.a., *Presence as the Defining Factor in a VR application*, GVU technical report, 94-6, 1994.

HOLLY Michael Ann et Marquard SMITH (éd.), *What is research in the visual arts ? Obsession, archive, encounter*, Yale University Press, New Haven, 2008.

DE JAEGER Charles, *Das Führer museum Sonderauftrag Linz*, Bechtle, München, 1988.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Point, Paris, 1968.

MITCHELL William John Thomas, *Picture theory*, University of Chicago, Chicago, 1994.

NICHOLAS Lynn H., *Le pillage de l'Europe Les œuvres d'art volées par les nazis*, éditions du Seuil, Evreux, 1995.

PETROPOULOS Jonathan George, *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.

POLACK Emmanuelle et Philippe DAGEN, *Les carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, éd. Fage, Lyon, 2011.

RICHARD Lionel, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, éd. Flammarion, Paris, 1995.

ROGOFF Irit in *Vera Frenkel : body missing*, Freud Museum, Londres, 2003.

RORIMER James J., *The salvage and protection of art in war*, Abelard, New-York, 1950.

SCHADE Sigrid (éd.), *Vera Frenkel*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2013.

SCHWARZ Birgit, *Hitler Museum : die Fotoalben Gemäldegalerie Linz Dokumente zum Führermuseum*, Böhlau Verlag, Vienne, 2004.

TOLEBEEK Jo et Eline VAN ASSCHE (dir.), *Ravages, l'art et la culture en temps de conflit*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014.

VALLAND Rose, *Le Front de l'art. Défense des collections françaises 1939-1945*, Plon, 1961.

TFE, MÉMOIRES, THÈSES

FERETTE Marie, *Art et nazisme en Allemagne sous le III^e Reich (1933-1945)*, Mémoire de licence en Histoire de l'Art, Promoteur Serge Goyens de Heusch, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2006.

GRÉGOIRE Mélanie, *La restauration des œuvres d'art détériorées par la Seconde Guerre mondiale. Un événement clé dans l'évolution de la discipline de la restauration du patrimoine artistique mobilier, à partir des impulsions italiennes et belges*, mémoire de licence en Histoire de l'Art, promotrice Anne Dubois, Université Catholique de Louvain, 2018.

SCHWARZ Birgit, *Auf Befehl des Führers : Hitler und der NS-Kunstraub*, Theiss, Konrad, 2014.

URBANI Adélie, *Art contemporain et archives. Les résidences d'artistes dans les services publics d'archives en France dans les années 2000*, sous la direction de Patrice Marcilloux, Université Angers, 2013.

RESSOURCES INFORMATIQUES

Die geschichte der Raubkunst, s.d., [https://gfx.sueddeutsche.de/apps/556424ff2ea46e521ce1a92a/mobile/#/0], (9/7/2019).

Larousse, s.d., [www.larousse.fr], (9/1/2019).

ADAMS Annmarie, *Interlocutrices*, échange de courriels, 2003.

BERGE Richard, Bonni COHEN et Nicole NEWNHAM, *The Rape of Europa*, d'après l'œuvre de Lynn H. Nicholas, production Menemsha Films, 2006.

BIÉTRY-RIVIERRE Éric, « Trésor nazi : le point complet sur l'affaire » dans *Le Figaro Culture*, 15 novembre 2013, [www.lefigaro.fr], (26/5/2019).

BISSONNETTE Lise, « Conversion virtuelle » dans *Le Devoir*, 30 mai 1998, [www.ledevoir.com], (3/12/9018).

DANIELLOU Simon, « De l'œuvre à l'archive de l'archive à l'œuvre séance 5 détournement, falsification, réemplois » dans *Groupe de recherche ALEF*, 15 avril 2015, [laboalef.hypotheses.org], (9/7/2019).

DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM, *Datenbank Sammlung des Sonderauftrages Linz*, [https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/index.html], (10/7/2019).

DEUTSCHE ZENTRUM KULTURGUTVERLUSTE, *Quellen zur Provenienzrecherche*, s.d., [http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Quellen.html], (10/7/2019).

FOOT Richard, « Stories of remembrance : Vera Frenkel » dans *The Canadian encyclopedia*, 15 octobre 2015, [www.thecanadianencyclopedia.ca], (3/12/2018).

FRENKEL Vera, *VeraFrenkel.com*, 2010, [http://www.verafrenkel.com], (10/7/2109).

FRENKEL Vera, *Body Missing*, 1995, [www.yorku.ca/bodymissing/biblio.html], (11/1/2019).

FRENKEL Vera, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org], (10/7/2019).

JONES Mark J., *Bodies Finding : the work of Vera Frenkel*, s.d., [www.cyberstage.org/archive/cstage24/bodymis.htm], (3/12/2018).

LACERTE Sylvie, « Les archives comme stratégie et fil conducteur d'une pratique » dans *Vera Frenkel Cartographie d'une pratique*, 2010, [www.fondation-langlois.org], (27/11/2018).

LEBRUN Jean (prod.) e.a. avec Corinne BOUCHOUX, « La spoliation des œuvres d'art et leur récupération après 1945 » dans *La marche de l'Histoire*, France Inter, podcast, 19 novembre 2013, 27 minutes.

LEGRAS Sophie, « Trésor Nazi : 60 nouvelles œuvres découvertes à Salzbourg » dans *Le Figaro Culture*, 11 février 2014, [www.lefigaro.fr], (26/5/2019).

PÉDAUQUE Roger T., « document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique » dans *Archives ouvertes en sciences de l'information et de la communication*, 2003, [https://archivesic.ccsd.cnrs.fr], (8/7/2019).

SÉVILLIA Jean, « Des millions d'œuvres d'art volées sous l'occupation : le grand pillage nazi » dans *Le Figaro Culture*, 6 mars 2014, [www.lefigaro.fr], (26/5/2019).

UQÀM, « 1994 reopening history : Body missing » in *150 years 150 works*, s.d. [www.150ans150oeuvres.uqam.ca], (16/11/2018).

VERNET Mathieu, « De l'œuvre à l'archive de l'archive à l'œuvre » dans *Fabula La recherche en Littérature*, 27 février 2012, [www.fabula.org], (16/11/2018).

ZEMANS Joyce, « VeraFrenkel » dans *The Canadian encyclopedia*, 19 avril 2016, [www.thecanadianencyclopedia.ca], (3/12/2018).

Table des illustrations

Fig.1. Adolf Hitler dans son bunker de Berlin, devant la maquette du projet pour la nouvelle ville de Linz.

Extrait de : Charles DE JAEGER, *Das Führer museum Sonderauftrag Linz*, Bechtle, München, 1988.

.....p. 23.

Fig.2. Goering au Jeu de Paume, admirant des tableaux confisqués.

Extrait de : Hector FELICIANO, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*, Gallimard, Paris, 2008.

.....p. 26.

Fig.3. Soldats de la VII^e armée emportant les œuvres découvertes au château de Neuschwanstein.

Extrait de : Charles DE JAEGER, *Das Führer museum Sonderauftrag Linz*, Bechtle, München, 1988.

.....p. 28.

Fig.4. Découverte des panneaux composant le polyptique de l'*Agneau Mystique*, dans la mine de sel d'Alt-Aussee.

Extrait de : Charles DE JAEGER, *Das Führer museum Sonderauftrag Linz*, Bechtle, München, 1988.

.....p. 30.

Fig. 5. Vue générale de l'installation « From the transit bar... », documenta 9, Kassel, Allemagne, 1992

Extrait de : Sylvie LACERTE, « Les archives comme stratégie et fil conducteur d'une pratique » dans *Vera Frenkel Cartographie d'une pratique*, 2010, [<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2233#n5>], (4/7/2019).

.....p. 41.

Fig. 6. Photomontage de la station 1 « Reconciliation with the dead ».

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/transcript_1.html], (10/7/2019).

.....p. 43.

Fig. 7. Photomontage de la station 2 « Recalling the benign world of things ».
 Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/transcript_2.html], (10/7/2019).
p. 43.

Fig. 8. Photomontage de la station 3 « Trail of fragments ».
 Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/transcript_3.html], (10/7/2019).
p. 44.

Fig. 9. Photomontage de la station 4 « The apparatus of marking absence ».
 Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/transcript_4.html], (10/7/2019).
p. 44.

Fig. 10. Photomontage de la station 5 « Athena’s polished shield ».
 Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/transcript_5.html], (10/7/2019).
p. 45.

Fig. 11. Photomontage de la station 6 « The process of redemptive naming begins ».
 Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/transcript_6.html], (10/7/2019).
p. 45.

Fig. 12. Résonance visuelle concernant l’empaquetage d’œuvres d’art.
 Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/wrap_bar.html], (10/7/2019).
p. 47.

Fig. 13. Stockage dans une mine de sel.
 Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995, [http://www.yorku.ca/bodymissing/history/salt_mines.html], (10/7/2019).
p. 47.

Fig. 14. Retranscription d'une partie de conversation concernant le *Raubkunst* s'étant tenue au *Transit Bar*.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995,
[<http://www.yorku.ca/bodymissing/news/heard6.html>], (10/7/2019).

.....p. 47.

Fig. 15. Vera Frenkel, *Site map*, c.a. 1995.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d.,
[http://www.yorku.ca/bodymissing/barspace/site_map.html], (10/7/2019).

.....p. 50.

Fig. 16. Vera Frenkel, *Bar map*, c.a. 1995.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d.,
[http://www.yorku.ca/bodymissing/barspace/Bar_map_def.html], (10/7/2019).

.....p. 51.

Fig. 17. Image d'archive numérisée sur sa face et détournée, non référencée. *Butin artistique*, s.l., s.d.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d.,
[<http://www.yorku.ca/bodymissing/news/survey2.html>], (13/1/2019).

.....p. 53.

Fig. 18. Joanna JONES, réalisation d'une œuvre aux pigments rouge, orange et mauve.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d.,
[<http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/joanna/joanred.html>], (13/1/2019).

.....p. 55.

Fig. 19. Joanna JONES, *Tintoside*, œuvre connectée au croquis disparu de Tintoretto, *Cristo morto soretto da angeli*.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d.,
[<http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/joanna/tintoside.html>], (13/1/2019).

.....p. 55.

Fig. 20. TINTORETTO, *Cristo morto soretto da angeli*, Palais ducal, Venise.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d.,
[<http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/joanna/joanpic.html>], (13/1/2019).

.....p. 55.

Fig. 21. Mise en parallèle du stockage d'œuvre d'art et du traitement inhumain réservé aux prisonniers du camp de concentration de Buchenwald

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, 1995,
[http://www.yorku.ca/bodymissing/history/salt_mines.html], (10/7/2019).

.....p. 57.

Fig. 22. Mise en parallèle du stockage d'œuvre d'art et du traitement inhumain réservé aux prisonniers du camp de concentration de Buchenwald

Extrait de : « Former prisoners of the "little camp" in Buchenwald stare out from the wooden bunks in which they slept three to a "bed". Photography n° 74607 » dans *United State Holocaust Memorial Museum, courtesy of National Archives and Records Administration*, College Park,
[<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa6164>], (13/1/2019).

.....p. 57.

Fig. 23. Archive textuelle numérisée par encodage manuel. André KORMENDI, *Final Report on MFA/A activities in Northern Bavaria*, Nürnberg, 1948.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d.,
[<http://www.yorku.ca/bodymissing/news/survey3.html>], (13/1/2019).

.....p. 59.

Fig. 24. Vue partielle d'une des six stations installée dans une des trois chambres où ont été stockés les œuvres d'art volées durant la Seconde Guerre mondiale, mine de sel d'Alt- Aussee, 2017.

Extrait de : « 1994 reopening history » dans *150 years 150 works*, s.d., photographie de Matt Smith
[<https://150ans150oeuvres.uqam.ca/en/artwork/1994-body-missing-by-vera-frenkel/?fbclid=IwAR1C-jnS66VQLzXs0VzznTl6NtrB8aWs3GLLp-NjCniFIdPr95WryvdPOr4#description>] (4/8/2019).

.....p. 60.

Fig. 25. Capture d'écran extraite du site *Body Missing at Altaussee*, images constitutive d'un diaporama créant un itinéraire virtuel.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [<https://www.bodymissing-altaussee.org/tunnel.html>], (10/7/2019).

.....p. 62.

Fig. .26. Vera Frenkel, *Site map*, c.a. 2018.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/BM_map.html], (10/7/2019).

.....p. 63.

Fig. .27. Vera Frenkel, *Site map*, c.a. 2018.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing at Altaussee*, 2017, [https://www.bodymissing-altaussee.org/BM_Archives_map.html], (10/7/2019).

.....p. 64.

Fig. 28. Évocation virtuelle des plans originaux de l'*Offenes Kulturhaus*, datant de 1930, structurant les hyperliens vers les projets de différents artistes collaborateurs.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d., [http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/artists_ind.html], (13/1/2019).

.....p. 77.

Fig. 29. Code source de la page « Story fragments from the Transit Bar », les hyperliens [en bleu dans le code source] renvoient vers des pages prédéfinies par le concepteur du site, celles-ci ne sont donc pas générées aléatoirement par un algorithme.

Extrait de : Vera FRENKEL, *Body Missing*, s.d., [view-source:www.yorku.ca/bodymissing/video/video_ind.html], (13/1/2019).

.....p. 78.

Table des matières

TABLE DES MATIERES

Remerciements	5
Introduction	9
Chapitre I Le Raubkunst, pillage du patrimoine artistique matériel sous le Troisième Reich. 15	
1. Contexte historique	17
1.1. Politique du pillage à grande échelle.....	17
1.2. Le Linz Führermuseum	22
1.3. Œuvres retrouvées ou disparues	27
2. Rapide état de la question sur le Raubkunst.....	32
2.1. Dans les années 1990	32
2.2. Actuellement	33
3. Réactions dans le domaine artistique	35
Chapitre II Body Missing	37
1. Brève biographie de Vera Frenkel	39
2. Le projet <i>Body Missing</i> , 1994	40
2.1. Place dans l'ensemble de la carrière de l'artiste.....	40
2.2. Caractéristiques du travail artistique	41
2.3. L'œuvre selon diverses perspectives	50
2.4. évolution du projet	59
3. Le projet <i>Body Missing at Altaussee</i> , 2017	60
3.1. Caractéristiques du travail artistique	61
Chapitre III La question de l'archive	65
1. La forme archivistique	67
2. Relation entre archive et mémoire	69
3. Évolution vers une <i>Digital Remediation</i>	70
3.1. Concepts théoriques	70
3.2. Application à une installation artistique.....	73

Conclusion.....	81
Bibliographie.....	87
Actes de colloque	89
Articles et notices	89
Chartes, textes doctrinaux et législatifs.....	91
Monographies.....	92
Tfe, mémoires, thèses.....	94
Ressources informatiques.....	94
Table des illustrations.....	97
Annexes.....	109

Annexes

geraubt zurückgefordert werden oder als Pfand für nicht auffindbare Werke sichergestellt werden könnten, im unbesetzten Gebiet befinden, besteht die Gefahr, daß sie beseitigt oder gar von Fanatikern zerstört werden, sobald bekannt wird, daß Deutschland beabsichtigt, die ihm geraubten Kunstwerke zurückzufordern.

V. Deutsches Kulturgut ist in den letzten drei Jahrhunderten bei folgenden Gelegenheiten widerrechtlich ins Ausland verbracht oder durch fremde Einwirkung zerstört worden.

1. Artikel 247 des Diktats von Versailles forderte die Auslieferung von altniederländischen Gemälden in der Gemäldegalerie zu Berlin und in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an Belgien. Die Auslieferung ist erfolgt.

12 Tafeln des Genter Altars der Brüder van Eyck in Berlin, 4 Tafeln eines Altars des Dirck Bouts (zwei in Berlin, zwei in München). Der Genter Altar muß im eigentlichsten Sinne als unschätzbar bezeichnet werden, da ein Werk dieser Art seit einem Jahrhundert nicht verkauft worden ist.

2. In Auswirkung des Diktats von Versailles wurde der Besitz deutscher Reichsangehöriger an Kulturgut, soweit er sich in Feindesland befand, sequestriert und z.T. zu nominalen Preisen von den französischen Museen übernommen, z.T. verkauft, d.h. verschleudert.

Darunter befanden sich Werke höchsten Ranges wie das Selbstbildnis des jungen Dürer, Gemälde Rembrandts, Frans Hals' usw. Der unter ungünstigsten Bedingungen verkaufte Teil dieser Sammlungen hat, soweit bisher festzustellen, mehr als 50 Millionen Francs erbracht, was etwa 20 Millionen RM entsprechen wird.

3. Auf Grund und in Auswirkung des Diktats von St. Germain wurde in gleicher Weise wertvollstes Kulturgut in Besitze des österreichischen Staates und österreichischer Staatsbürger an die Feinde ausgeliefert oder sequestriert und übernommen oder verkauft.

4. In den auf deutschen Boden geführten Kriegen und bei den ihnen folgenden Besetzungen wurde deutsches Kulturgut geraubt oder vernichtet.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial