

Cinema, lootings and restitutions (Paris, 5–7 Feb 26)

Paris, Université Paris Nanterre, 05.–07.02.2026

Eingabeschluss : 20.10.2025

Natacha Pernac

International symposium: Cinema, lootings and restitutions. [French version below]

Following a precedent symposium dedicated to Museums in Cinema in 2014 (published in 2018 by B. Le Maître, J. Jibokji, N. Pernac, J. Verraes (ed.), Presses universitaires de Nanterre) and in line with the scientific exchanges of the University Diploma “Provenance Research : Circulation, Spoliation, Illicit Trafficking, and Restitution” proposed by the same university, the need arose to investigate a much less known field of provenance research, that of looting of cinema (1), but also the representation of looting and restitution, in cinema (2 and 3), both in the period 1933-1945 and in colonial and post-colonial contexts. While the subjects of study are artistic, the study is fundamentally multidisciplinary and requires the combined expertise of researchers in History, Film History, Art History, Anthropology, Political Science, Law, and Media History, working in various cultural areas (Europe, Africa, Russia, Asia, etc.), as well as filmmakers and documentary makers.

1. The phenomenon of the looting of cinema, and more specifically that of films as cultural property (1933-1945), is little known and still being explored. Although researches have been conducted on certain aspects, notably the spoliation of French cinema by the Nazis (Leroy, 1999), the capture of films from military cinematographic services (Launay, 2018), and the fate of films seized by the Soviets during World War II (Pozner, 2012), this history is often described as “a work in progress” (Cœuré, 2018). It involves exploring a phenomenon that is difficult to quantify, while highlighting the theoretical and methodological difficulties inherent in the fundamentally reproducible nature of film. While the organization of looting structures in France—Propaganda Abteilung versus ERR Rosenberg, in close connection with the Vichy administration (CGQJ, COIC)—is now better documented (Podsiadlo, 2024), there is still no study of this systematic spoliation on a European scale, inquiry complicated by successive transfers to Berlin during the war and then to Moscow at the end of the conflict.

The spoliation of films, whether they were censored, banned, or reused, has only been partially studied, despite its obvious importance in the ideological propaganda and in cultural policies of the Nazi and then Soviet regimes. The exact objectives of these seizures remain unclear. Was the aim to destroy or “purge” this Heritage, to exploit it for propaganda purposes, or to control visual memory? Which methods can be developed to identify the films and directors that were plundered? How can these seizures be traced on a European scale and beyond? Did this phenomenon occur in other historical contexts and how? Can films sometimes be used as proof by visual evidence? This first subject for reflexion raises methodological challenges concerning the plundering of cinema in terms of traceability, provenance, misappropriation, and

"restituability".

2. The symposium aims to examine the representation of the looting and plundering of cultural goods in cinema, both in the context of major conflicts ((World War II, etc.) as well as in colonial and post-colonial settings. This field has not been the subject of dedicated study, despite the interest highlighted by Bénédicte Savoy (Savoy, 2018 and 2023). The proliferation of fictional scenarii dedicated to forced heritage translocations seems to form a new specific film typology in recent years, a sort of inverse variation on the proliferation of what have been the paintings of picture galleries made by the Francken dynasty in Antwerp in the years 1600s-1620s. How have filmmakers portrayed the capture of Cultural Heritage, a dark part of the history of wars? What narrative devices have they used: individual investigation or collective undertaking? Scientific approach or intimate quest? In what film genres (historical films, science fiction, detective films, etc.)? Based on what sources and according to what narrative forms? How are staged in cinema the gaps and ellipses in the objects' journeys? On a more directly aesthetic level, how do the films represent the objects associated with forced translocations? Are the works damaged or even destroyed? Or are they hidden from view (and how)? More broadly, how are works transformed by spoliation? Who are the actors involved in these film projects, what resources and objectives do they have, and who is their target audience?

In fact, film production has been (and still is) used as a tool not only for historical reconstruction and recontextualization, but also for demonstration, propaganda, for political exposure and discussion, through the dual mediums of fiction and documentary.

In the fictional realm, from Frankenheimer's *The Train* (1964) to the recent trend for films devoted to famous figures (Rose Valland and the *Monuments Men*, 2014) and to movements demanding historical justice (*Les statues meurent aussi*, 1953 ; *Black Panther*, 2018), cinema has been able to portray numerous of more or less imaginary cases of spoliation and restitution using its own means; in parallel with public debates, it has illustrated them as much as it has nourished them and guided them, using its appeal, efficiency, and power of persuasion. In doing so, it offers a particularly stimulating framework for rethinking the writing of history, the shaping of narratives, the cross-analysis of visions, and the construction of imaginaries. It encourages us to reflect on the collective and collaborative dimension of the recomposition of these object trajectories, being himself essentially a team production, an art that also nourishes contemporary creation (see, for example, the cinematographic installation *Once Again... Statues Never Die or Vagabondia* by Isaac Julian).

3. In the field of documentary filmmaking on lootings, the educational and/or scientific approaches employed raise questions about the role of funders and the weight of ideologies, about the value of testimony, the modalities of the inquiry, and the objectives of collecting traces. A cornerstone, Resnais and Marker's "film essay", *Les statues meurent aussi* (1953), commission placed to two young filmmakers and which became an anti-colonialist manifesto, raised the question of the identity of art and the specificity of African Art (in 1966, at the inauguration of the dynamic museum in Dakar, Senghor spoke of the "solemn visit of our ancestors and our gods") : it questioned the place of this African Art in museums, the phenomena of museumization, ethnologization, and artification, as well as the effects of merchandization (which turned authentic creations into serial tourist products).

The study of these films, whose current vitality is evident (Murphy 2023), can help to initiate a new history and epistemology of provenance research, while shedding light on the weight of memory

and remembrance, as well as the cathartic, restorative process that the collection of archives and evidence can initiate. A cross-analysis will provide a better understanding of the construction of discourses and, at the same time, the role or place of institutions in or in relation to these statements, but will also provide a better understanding of the political, committed dimensions of these productions, their various scales (individual, community, national, or transnational ones), and the geopolitical tensions to which they are subject or linked. It will be all the richer as the corpus is broad (in addition to the question of artists' films that address the issue of spoliation): European, Soviet, Greek, Bollywood, Nollywood (Nigeria), Hollywood cinemas, etc.

These documentaries, whose ideological motivation is claimed, sometimes to the point of constituting a media tool for an outspoken activism (see the docu-fiction *Promakhos*, released in 2014 on the anniversary of the death of Melina Mercouri, the most active advocate for the return of the Parthenon marbles), often incorporate a historical perspective that they increasingly combine with an evocation of the expectations and effects of restitution: in this regard, Mati Diop's *Dahomey* film (2023), which focuses on reception, marks a turning point. Which role is cinema called upon to play consequently? In this respect, cinema is now one of the key players in the debate on the translocation and repatriation of cultural property, at the same time assimilating and delivering suitable material for creation and thoughts on the nature of heritage in relation to the most pressing social and international issues of our time: "Who owns beauty? Who owns a work of art?" asks Bénédicte Savoy, echoing the discussion in Frankenheimer's *The Train*. Cinema is at the burning heart of the presence of the past in the present and of the projection of the spirit of peoples into the future.

4. The symposium also raises a series of issues relating to Law. The legal complexity of film ownership, with its material, moral, and intellectual dimensions, and the multiplicity of actors involved (producer, director, exhibitor) impact the nature and modalities of cinema spoliation, which can affect directors, works, studios, equipment, or movie theaters. It is necessary to shed light on the changing legal status of translocated films and the restitution of films, as well as the issue of sharing between collections (film archives shared between museums or film libraries) or that of film collections belonging to archaeological excavation archives.

Areas for reflection (non-exhaustive list)

- Reuse and appropriation of film archives by the Nazis for propaganda purposes
- (Re)definition or theoretical exploration of spoliation based on the specific characteristics of film works
- Fictions on spoliation and/or restitution
- Translocation and heritage imaginaries
- Metamorphoses of spoliated works

Organization

The international interdisciplinary conference will be held in Paris (Institut national d'Histoire de l'art, Université Paris Nanterre) on February 5-6-7th, 2026. It will be accompanied by a related film program, with screenings and roundtable discussions attended by international filmmakers.

Proposals for papers (including a summary of the presentation in 300 words maximum and a biographical presentation of the speaker in 5-10 lines maximum) should be sent to cine.spoliation@gmail.com until the 20th of October 2025.

The scientific committee will send potential speakers a response regarding their participation in

early November 2025. The organization will cover part of the participation costs (transportation or accommodation) for speakers whose institutional affiliation does not provide financial support.

Organization committee / Comité d'organisation

- Théo Esparon, docteur en études cinématographiques, université Paris Nanterre, HAR,
- Barbara Le Maître, professeure en études cinématographiques, université Paris Nanterre, HAR
- Maureen Murphy, professeure en histoire de l'art contemporain, université Paris Nanterre, HAR
- Natacha Pernac, maîtresse de conférences en histoire de l'art moderne, université Paris Nanterre, HAR
- Klaudia Podsiadlo, chercheuse de provenances, chargée du secteur géo-linguistique polonais, La Contemporaine
- Margaux Dumas, historienne, spécialiste des questions de spoliations et restitutions, EHESS/MSH Mondes
- Ghislaine Glasson-Deschaumes, directrice de la MSH Mondes, Nanterre

Scientific committee / Membres (confirmés) du comité scientifique

Théo Esparon, Barbara Le Maître, Maureen Murphy, Natacha Pernac, Klaudia Podsiadlo, Margaux Dumas

- Aurore Chaigneau, professeure de droit et sciences politiques, université Paris Nanterre
- Christophe Gauthier, professeur en histoire du cinéma, école des Chartes
- Monica Heintz, anthropologue, projet CINEMAF Images animées, mémoires controversées, LESC Nanterre
- Bénédicte Savoy, Professeur d'histoire de l'art, Technische Universität, Berlin
- Didier Schulmann, conservateur général du patrimoine honoraire, centre Georges Pompidou, ancien chef de service de la bibliothèque Kandinsky, Paris.

French version

Dans la suite du colloque Musées au cinéma (2014) et de sa publication (dir. B. Le Maître, J. Jibokji, N. Pernac, J. Verraes, Presses universitaires de Nanterre, 2018) et dans la continuité des échanges scientifiques du Diplôme Universitaire «Recherche de provenances: circulations, spoliations, trafics illicites et restitutions», est apparue la nécessité d'investiguer un champ beaucoup moins connu des recherches de provenance, celui des spoliations du cinéma (1), mais aussi la représentation des spoliations -et des restitutions- au cinéma (2 et 3), tant dans la période 1933-1945 que dans les contextes coloniaux et post-coloniaux. Si les objets d'études sont artistiques, l'étude est fondamentalement pluridisciplinaire et requiert l'expertise croisée de chercheurs en histoire, histoire du cinéma et histoire de l'art, anthropologie, sciences politiques, droit, histoire des médias, travaillant sur des aires culturelles variées (Europe, Afrique, Russie, Asie...), auxquels s'ajoutent réalisateurs et documentaristes.

1. Le phénomène de la spoliation du cinéma, et plus particulièrement des films en tant que biens culturels (1933-1945), est méconnu et en voie d'exploration. Bien que des recherches aient été menées sur certains aspects, notamment sur la spoliation du cinéma français par les nazis (Leroy, 1999), la prise de guerre des films des services cinématographiques militaires (Launay, 2018), ou encore le sort des films-trophées saisis par les Soviétiques durant la Seconde Guerre mondiale (Pozner, 2012), cette histoire est souvent qualifiée d'« histoire en chantier » (Cœuré,

2018). Il s'agit d'explorer un phénomène difficile à quantifier, tout en soulignant les difficultés théoriques et méthodologiques inhérentes à la nature fondamentalement reproductible de l'œuvre filmique. Si l'organisation des structures spoliatrices en France – Propaganda Abteilung versus ERR Rosenberg, en lien étroit notamment avec l'administration de Vichy (CGQJ, COIC) – est aujourd'hui mieux documentée (Podsiadlo, 2024), il n'existe pas encore d'étude de cette spoliation systématique à l'échelle européenne, complexifiée par les transferts successifs vers Berlin durant la guerre, puis vers Moscou à la fin du conflit. La spoliation des films, qu'ils aient été censurés, interdits ou réutilisés a été seulement partiellement étudiée, malgré son importance manifeste dans la propagande idéologique et dans les politiques culturelles du régime nazi, puis soviétique. Les objectifs exacts de ces saisies restent mal cernés. Vise-t-on la destruction, "l'épuration" de ce patrimoine, une instrumentalisation à des fins de propagande, un contrôle de la mémoire visuelle ? Quelles méthodes construire pour identifier les films et les réalisateurs spoliés ? Comment retracer ces prises opérées à l'échelle européenne et au delà ? Ce phénomène a-t-il eu des répercussions dans d'autres contextes historiques ? Les films peuvent-ils être parfois mobilisés comme preuves par l'image ? Ce premier axe de travail soulève des défis méthodologiques concernant la spoliation du cinéma en termes de traçabilité, de provenance, de détournement, mais aussi de restituabilité.

2. Le colloque souhaite s'intéresser à la représentation de la spoliation et des pillages de biens culturels au cinéma, aussi bien dans le contexte des grands conflits (Seconde Guerre mondiale...) que dans les cadres coloniaux et post-coloniaux. Le champ n'a pas fait l'objet d'étude dédiée en dépit de l'intérêt que signale Bénédicte Savoy (Savoy, 2018 et 2023). La multiplication des scénarii fictionnels sur le sujet des translocations patrimoniales forcées esquisse une typologie filmique spécifique ces dernières années, une sorte de déclinaison inversée de ce que fut la prolifération des tableaux de galeries de la dynastie des Francken dans les années 1600-1620 à Anvers. Comment la captation d'un héritage culturel, part sombre de l'histoire des guerres, a-t-elle été exposée par les réalisateurs ? Sous quels ressorts narratifs : enquête individuelle ou entreprise collective ? démarche scientifique ou quête intime ? Dans quels genres filmiques (films historiques, science-fiction, policiers, etc.) ? A partir de quelles sources et selon quelles formes de récit ? Comment sont mises en scène au cinéma les lacunes et les ellipses du parcours des objets ? Sur un plan plus directement esthétique, comment les films représentent-ils les objets associés aux translocations forcées ? Les œuvres sont-elles dégradées, voire ruinées ? Ou soustraites à la vue (et comment) ? Plus largement, comment les œuvres sont-elles transformées par la spoliation ? Quels sont les acteurs impliqués dans ces entreprises filmiques et avec quels moyens et quels objectifs opèrent-ils et pour quels publics ?

De fait, la production cinématographique a été (et est encore) utilisée comme un outil non seulement de reconstitution historique, de recontextualisation, mais aussi de démonstration, de propagande et d'exposition politiques, et de discussion, par un double biais, celui de la fiction et celui du documentaire. Dans le champ fictionnel, depuis le Train de Frankheimer (1964), et jusqu'à la vague récente des films consacrés à de célèbres figures (Rose Valland et les Monuments Men, 2014), aux mouvements de revendications d'une justice historique (Les statues meurent aussi, 1953 ; Black Panther, 2018), le cinéma a pu mettre en scène quantité de spoliations comme de restitutions plus ou moins imaginaires avec ses propres moyens ; parallèlement aux débats publics, il les a tout autant illustrés qu'il les a lui-même nourris et orientés, usant de son attrait, de son efficience et de son pouvoir de conviction. Ce faisant, il offre

un cadre de réflexion particulièrement stimulant pour repenser les écritures de l'histoire, la mise en forme des récits, le croisement des regards, et la construction des imaginaires ; il donne à réfléchir à la dimension collective et collaborative de la recomposition de ces parcours d'objet, étant lui-même par essence une production d'équipe, un art qui nourrit également la création contemporaine (voir par exemple l'installation cinématographique *Once Again ...Statues never dies* ou *Vagabondia* d'Isaac Julian).

3. Dans le champ du documentaire sur les spoliations, les démarches pédagogiques et/ou scientifiques déployées conduisent à s'interroger sur le rôle des commanditaires et le poids des idéologies, sur la valeur du témoignage, les modalités de la quête et les objectifs de la collecte des traces. Pierre fondatrice, au croisement des démarches, le « film essai » de Resnais et Marker, *Les statues meurent aussi* (1953), commande à deux jeunes cinéastes devenue manifeste anticolonialiste, a posé la question de l'identité de l'art, de la spécificité de l'art africain (Senghor parlera en 1966, lors de l'inauguration du musée dynamique de Dakar, de la « visite solennelle de nos ancêtres et de nos dieux ») : il interroge la place de celui-ci au musée, les phénomènes de muséalisation, d'ethnologisation, et d'artificialisation, ainsi que des effets de la marchandisation (qui a fait de créations authentiques des productions touristiques sérielles).

L'étude de ces films, dont la vitalité actuelle est évidente (Murphy 2023), peut permettre d'amorcer une autre histoire et épistémologie de l'activité de la recherche de provenances, tout en éclairant le poids de la mémoire et du souvenir, mais aussi le processus cathartique, réparateur que la collecte d'archives et de preuves peuvent entamer. Une analyse croisée permettra de mieux comprendre la construction des discours et conjointement le rôle ou la place des institutions dans ou face à ces prises de parole, mais aussi permettra de mieux appréhender la dimension politique, engagée, individuelle, communautaire, nationale ou transnationale de ces productions, et les tensions géopolitiques auxquelles elles sont soumises ou liées. Elle sera d'autant plus riche que le corpus est large (outre la question des films d'artistes qui s'emparent de la question des spoliations) : cinéma européen, soviétique, grec, Bollywood, Nollywood (Nigéria), Hollywood, etc. Ces documentaires dont la motivation idéologique est affirmée, parfois jusqu'à constituer l'outil médiatique d'un activisme revendiqué (voir le docu-fiction *Promakhos*, sorti en 2014 pour l'anniversaire de la mort de Mélina Mercouri, chantre du retour des marbres du Parthénon), incorporent souvent une perspective historique qu'ils combinent de plus en plus avec une évocation sur l'horizon d'attente et les effets de la restitution : à cet égard, le film de Mati Diop en 2023, dirigeant son regard sur la réception, constitue un tournant. Quel rôle le cinéma est-il appelé à jouer conséquemment ? A ces titres, le cinéma constitue aujourd'hui l'un des acteurs fondamentaux des débats sur les translocations et les rapatriations de biens culturels, il assimile et livre à la fois une matière idoine pour la création et une réflexion sur la nature de l'héritage patrimonial en lien avec les problématiques sociétales et internationales actuelles les plus vives : « A qui appartient la Beauté ? l'œuvre d'art ? » demande Bénédicte Savoy, reprenant la discussion du Burt Lancaster dans *Le Train de Frankenstein*. Le cinéma est au cœur brûlant de la présence des passés dans le présent, et de la projection de l'esprit des peuples dans l'avenir.

4. Le colloque pose en outre une série de problématiques qui touchent au droit. La complexité juridique de la propriété des films, avec ses dimensions matérielles, morales et intellectuelles, et la multiplicité des acteurs impliqués (producteur, réalisateur, exploitant) impactent la nature et les modalités de la spoliation du cinéma, qui peut être celles des réalisateurs, des œuvres, comme celle des studios, du matériel ou des salles. Il est nécessaire d'éclaircir statuts juridiques

changeants des films transloqués et les restitutions des films, tout comme la question des partages entre fonds (fonds d'archives cinématographiques partagés entre musées, ou dans les cinémathèques) ou celle des fonds filmiques relevant des archives de fouilles archéologiques.

Axes de réflexion (non exhaustifs)

- remploi et appropriation d'archives filmiques par les Nazis à des visées de propagande
- (re)définition ou exploration théorique de la spoliation à partir des spécificités des œuvres filmiques
- fictions de spoliation et/ou de restitution
- translocation et imaginaires patrimoniaux
- métamorphoses de l'œuvre spoliée

Organisation

Le colloque international interdisciplinaire se tiendra à Paris (Institut national d'Histoire de l'art, Université Paris Nanterre) les 5-6-7 février 2026. Il sera accompagné d'une programmation cinéma liée, avec présentations des projections et tables-rondes en présence de réalisateurs internationaux.

Les propositions de communication (comprenant un résumé de l'intervention en 300 mots maximum et une présentation biographique de l'orateur (5-10 lignes maxi) sont à envoyer à cine.spoliation@gmail.com d'ici au 20 octobre 2025.

Le comité scientifique adressera aux orateurs potentiels une réponse sur leur participation début novembre 2025. L'organisation prendra en charge une partie des frais de participation (transport ou logement) pour les orateurs dont le rattachement institutionnel n'implique pas de soutien financier.

Quellennachweis:

CFP: Cinema, lootings and restitutions (Paris, 5-7 Feb 26). In: ArtHist.net, 24.09.2025. Letzter Zugriff 04.11.2025. <<https://arthist.net/archive/50694>>.