

FR

07.04. – 21.08.2016

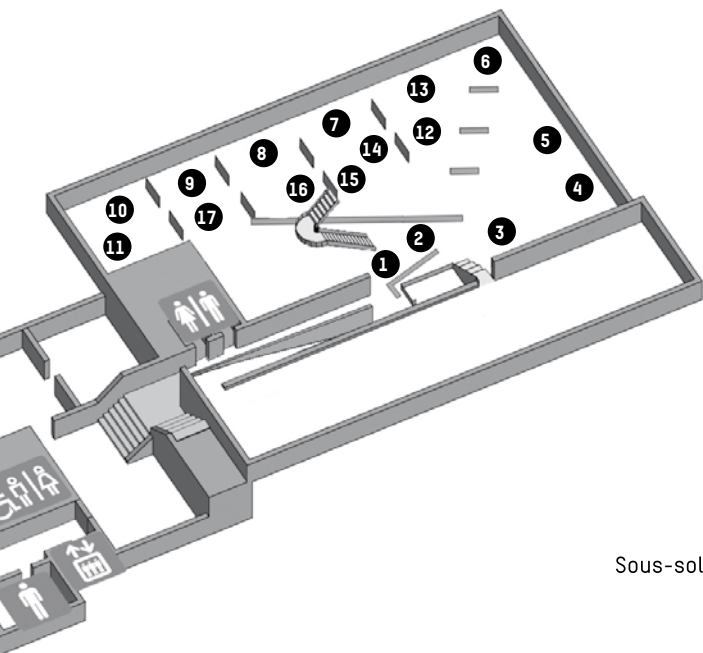
MAÎTRES DE L'ART MODERNE

L'Art » dégénéré « au
Musée des Beaux-Arts
de Berne

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



Sous-sol

- 1 Introduction
- 2 La diversité de l'art moderne
- 3 Le Musée des Beaux-Arts de Berne acquéreur
- 4 L'Association des Amis du Musée des Beaux-Arts de Berne
- 5 La Bernische Kunstgesellschaft
- 6 Le legs Georges F. Keller
- 7 La Fondation Hermann et Margrit Rupf
- 8 La donation Nell Walden
- 9 Les donations Thannhauser
- 10 La Fondation Othmar Huber
- 11 La Fondation Anne-Marie et Victor Loeb
- 12 Le national-socialisme et l'art « dégénéré »
- 13 L'exposition *Art dégénéré* de Munich en 1937
- 14 L'art « allemand »
- 15 La « Défense spirituelle » suisse
- 16 La vente des œuvres d'art « dégénéré » en Suisse
- 17 Quatre artistes proscrits – Paul Klee · Ernst Ludwig Kirchner · Otto Dix · Johannes Itten

1

Introduction

La collection du Musée des Beaux-Arts de Berne réunit des chefs-d'œuvre de Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc et Pablo Picasso. Seuls quelques-uns de ces chefs-d'œuvre purent toutefois être acquis avec les fonds propres du musée. Nombre d'entre eux y ont été déposées par des collectionneurs et des institutions privés, notamment des fondations, sous la forme de legs, de donations ou de prêts de longue durée. La présente exposition, la première jamais dédiée par le Musée des Beaux-Arts de Berne à l'histoire de sa collection, se propose de répondre à cette question : quand et comment les œuvres de cette collection sont-elles entrées au musée ?

Une sélection d'œuvres de la collection est présentée en continu sur les murs peints en rouge des espaces de l'exposition, et ce dans l'ordre chronologique de leur entrée dans la collection. Cet ordre est à l'image de l'enrichissement de la collection et il constitue la base de l'exposition : l'« horizon » de la collection, la perspective qui la fonde.

Sept œuvres de la collection du Musée des Beaux-Arts de Berne furent exposées jusqu'en 1937 dans des musées allemands. Elles furent saisies et vendues par les autorités de l'Etat national-socialiste. Dès son arrivée au pouvoir, en 1933, la NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei / Parti national-socialiste des travailleurs allemands) entreprit de dénigrer l'art moderne en usant d'une notion empruntée à la biologie : on qualifia du terme infamant de « dégénéré » aussi bien les artistes que leurs œuvres. Si certains en Suisse rejetèrent eux aussi l'art moderne en se ral-

liant à l'idée qu'il était « dégénéré », d'autres ne manquèrent pas de s'enthousiasmer pour lui et de le collectionner. Les musées ont pour mission d'offrir à l'art des espaces publics d'exposition destinés à tous les styles de création. Le Reich allemand décida qu'il fallait exclure de ces espaces les œuvres qui ne correspondaient pas à l'idéologie nationale-socialiste. Les sept œuvres de la collection provenant de musées allemands furent, ainsi que beaucoup d'autres, mises en vente en Suisse. Une vente aux enchères eut à cet égard une importance particulière. Elle se tint à Lucerne en 1939, à la Galerie Fischer, sous le titre *Gemälde und Plastiken Moderner Meister aus deutschen Museen* (Peintures et sculptures de maîtres de l'art moderne provenant des musées allemands). Notre exposition a tiré son titre de cette vente : ce qui n'avait officiellement plus aucune valeur en Allemagne, parce que « dégénéré », était tenu en Suisse pour des œuvres de « maîtres de l'art moderne » et y était acquis comme tel.

L'exposition se concentre sur la période nationale-socialiste, d'une part, en raison du caractère « radical » de la lutte menée par les nazis contre la liberté et la diversité de l'art moderne, et de l'autre, parce que cette lutte eut aussi des répercussions en Suisse. N'y sont montrées que des œuvres d'artistes qui furent considérés en Allemagne comme des artistes « dégénérés ». Enfin, les œuvres exposées entrèrent au musée à partir de 1933 et furent créées avant 1945.

Si nous pouvons montrer aujourd'hui ces œuvres de maîtres de l'art moderne, c'est parce que la Suisse était, resta et est toujours un

pays libre et démocratique. En dehors de la Suisse, les démocraties furent détruites presque partout en Europe au cours de la première moitié du XXe siècle. Seules les démocraties protègent la liberté et la diversité. C'est pourquoi nous nous intéressons dans l'exposition à des questions telles que : A quoi devait ressembler l'art « dégénéré » ? Quelle fut la politique de la Suisse en matière culturelle face à la menace de l'Allemagne ? Comment et pourquoi des œuvres d'art provenant de musées allemands furent-elles vendues en Suisse ?

La diversité de l'art moderne

L'art moderne n'est pas un style homogène. Il se caractérise au contraire par sa diversité. Durant l'époque pré-moderne, l'art obéissait à des règles fixes qui disaient comment il fallait peindre un paysage, un portrait, une image sainte, une peinture d'histoire ou une nature morte. Les artistes se sont néanmoins toujours autorisés certaines libertés et ces règles perdirent au XIXe siècle leur caractère contraignant. Pour finir, l'art moderne fit précisément de la liberté des règles l'une de ses marques distinctives.

Max Huggler fut directeur de la Kunsthalle de 1931 à 1946 et, à partir de 1944, également directeur du Musée des Beaux-Arts de Berne. Il mena par ailleurs une activité de collectionneur à titre privé. En 1966, il fit don de sa collection au Musée des Beaux-Arts de Berne. Les œuvres montrées ici donnent un aperçu de la diversité de l'art moderne. Les tableaux de Pablo Picasso et d'Ernst Ludwig Kirchner manifestent une approche radicalement différente de la représentation de la figure humaine. Quant à Paul Klee et Piet Mondrian, ils firent eux aussi un usage très différent des formes géométriques.

La diversité de l'art moderne en dérangeait plus d'un. Les nationaux-socialistes comptèrent parmi les groupes les plus agressifs dans le combat qu'ils menèrent contre cette diversité et la liberté de l'art. A partir de 1933, le national-socialisme fut en Allemagne une doctrine d'État. Il ne devait plus y avoir qu'une seule forme d'art et elle devait se conformer aux règles du national-socialisme. Des œuvres telles que celles que collectionnait Max Huggler ne devaient plus être possibles.

Le Musée des Beaux-Arts de Berne acquéreur

En 1849, lors de son installation dans le chœur de l'ancienne église des Dominicains (l'église française actuelle), le Musée des Beaux-Arts de Berne était le premier musée de Suisse à posséder sa propre collection. Celle-ci rassemblait la collection bernoise de peintures de l'État et la collection de la Bernische Kunstgesellschaft BKG (Société bernoise des beaux-arts) qui acquiert des œuvres pour le Musée des Beaux-Arts depuis sa création. En 1879, le Musée des Beaux-Arts put emménager dans un bâtiment que l'architecte Eugen Stettler avait spécialement conçu pour lui, le fameux « bâtiment Stettler ». En 1892, le Musée des Beaux-Arts acheta sa première œuvre d'art : sous la direction d'Édouard Davinet, qui portait alors le titre d'inspecteur, il acquit la peinture *Meeresstille* (1886) d'Arnold Böcklin. Cette peinture n'est pas exposée ici car aucune œuvre de Böcklin ne fut retirée des musées allemands.

Les directeurs du Musée des Beaux-Arts de Berne eurent des titres divers. D'abord dénommés inspecteur ou conservateur, ils reçurent, à partir des années 1940, le titre de directeur.

1849–1880	Christian Bühler (1825–1898), Inspecteur ou conservateur
1880–1890	Emil Luz (1824–1890), Inspecteur
1890–1919	Édouard Davinet (1839–1922), Inspecteur
1920–1943	Conrad von Mandach (1870–1951), Conservateur
1944–1965	Max Huggler (1903–1996), Conservateur, Directeur
1965–1980	Hugo Wagner (1925–2015), Directeur
1981–1995	Hans-Christoph von Tavel (né en 1935), Directeur

1996–2001	Toni Stooss (né en 1946), Directeur
2001–2002	Felix Baumann, Directeur par intérim
2002–2016	Matthias Frehner (né en 1955), Directeur

Pour la période qui nous intéresse, c'est-à-dire à partir de 1933, la conduite des acquisitions du Musée des Beaux-Arts de Berne débuta avec Conrad von Mandach. Le comité de direction qui décidait des achats se composait toutefois de plusieurs personnes déléguées par diverses institutions : la ville et le canton de Berne, la Bourgeoisie de Berne, la Bernische Kunstgesellschaft et des associations d'artistes, pour ne citer que les plus importantes. Ces institutions avaient toutes contribué à la création du Musée des Beaux-Arts de Berne et elles sont aujourd'hui encore représentées dans son conseil de fondation. Futur directeur du musée, Max Huggler, qui était à l'époque à la tête de la Kunsthalle, siégeait déjà au comité de direction. En 1933, cette commission décida d'acquérir dans une exposition de la Kunsthalle de Berne une œuvre d'Ernst Ludwig Kirchner, l'une des plus grandes jamais créées par l'artiste : *Alpsonntag. Szene am Brunnen* (1923–1925). Kirchner assortit cet achat d'un don de travaux sur papier qu'il fit en complément au musée.

Seules les œuvres que le Musée des Beaux-Arts de Berne a achetées, ou qu'il a reçues à titre de don ou de legs, lui appartiennent. Les œuvres qu'il conserve en provenance de fondations et d'autres institutions restent la propriété de leurs déposants et sont confiées au Musée des Beaux-Arts à titre de prêt.

L'Association des Amis du Musée des Beaux-Arts de Berne

L'Association des Amis du Musée des Beaux-Arts de Berne fut créée le 1er juillet 1920, soit six mois après la dissolution de la Bernisch-kantonale Kunstverein (Association cantonale des beaux-arts bernoise) qui disparaissait après soixante années d'existence et avait joué un rôle majeur dans la construction d'un bâtiment dédié au Musée des Beaux-Arts. Rudolf von Tavel fut élu à la présidence de la nouvelle association, en présence de Conrad von Mandach, alors conservateur du musée. L'association se donnait pour but, ainsi l'énonçaient ses statuts, « d'encourager et de soutenir les activités du Musée des Beaux-Arts de Berne et de conforter l'intérêt pour son développement et sa prospérité ». L'association poursuit les objectifs qui lui avaient été assignés en achetant, et ce depuis sa création, des œuvres d'art qu'elle « confie au Musée des Beaux-Arts de Berne à des fins de conservation et d'exposition » mais qui restent sa propriété.

Elle acquit en particulier, dès la première année, *Das Erwachen* de Giovanni Giacometti, alors présenté dans une exposition à la Kunsthalle de Berne. La collection de l'Association des Amis est représentée dans notre exposition par deux œuvres exceptionnelles : *Ad Parnassum* de Paul Klee, acheté en 1935, et *Reihung*, un dessin d'Oskar Schlemmer acquis en 1966. L'acquisition de ces deux œuvres fut une grande chance pour le Musée des Beaux-Arts de Berne. *Ad Parnassum*, chef-d'œuvre tardif de Paul Klee, est aujourd'hui l'une de ses œuvres les plus connues, que l'Association des Amis, comme l'écrivit Hugo Wagner, futur conservateur du musée, sélectionna « d'un geste sûr [...] parmi la profusion des œuvres proposées ».

Quant à *Reihung*, c'est l'unique œuvre d'Oskar Schlemmer conservée au Musée des Beaux-Arts de Berne (Elle se trouve dans l'exposition à l'année 1966).

L'Association des Amis du Musée des Beaux-Arts de Berne acquiert encore de nos jours des œuvres d'art pour la collection du musée. Elles représentent une composante essentielle de son enrichissement car elles viennent compléter les achats du musée. Aujourd'hui, l'association s'intéresse principalement à l'art contemporain et elle apporte par ailleurs son soutien au musée en participant à des commissions et s'en faisant le relais dans la société.

La Bernische Kunstgesellschaft

La Bernische Kunstgesellschaft (BKG) (Société bernoise des beaux-arts) est l'une des plus anciennes associations des beaux-arts de langue allemande, la quatrième dans l'ordre de création. Elle fut l'un des acteurs essentiels de la fondation du Musée des Beaux-Arts de Berne. Elle reçut à sa création, en février 1813, le nom de Bernische Künstlergesellschaft (Société des artistes de Berne). La raison de cette première appellation tient certainement au fait que sept des dix-huit membres fondateurs étaient « peintre d'art » ou « professeur dans l'art du dessin ». A ses débuts, l'association donna donc à l'activité d'exposition une place de premier plan.

A partir de 1854, la Bernisch-kantonale Kunstverein (Association cantonale des beaux-arts bernoise) reprit à son compte cette mission d'exposition et la BKG se tourna vers de nouveaux domaines d'activité, notamment la fondation du Musée des Beaux-Arts de Berne, qui existe depuis 1848, l'achat d'œuvres et, à partir de 1942, l'organisation de la bourse Aeschlimann-Corti qui, grâce à la dotation généreuse de ses prix, représente un soutien crucial pour les artistes contemporains. La collection de la BKG constitue, avec ce qu'on appelle le Bernischer Staatsbilderschatz (littéralement : « Trésor bernois des tableaux de l'Etat »), le socle de la collection du musée.

Des achats importants de la BKG, qui s'intéresse en priorité à l'art contemporain, continuent d'enrichir la collection du musée. Dans cette exposition, la BKG est représentée par le *Weiblicher Torso* de Wilhelm Lehmbruck, l'unique œuvre de l'artiste qui se fraya un chemin vers les collections du Musée des Beaux-Arts de Berne. Il s'agit

d'un moulage en ciment réalisé d'après l'original de 1913-1914 qui, avant sa confiscation par les nationaux-socialistes en 1937, appartenait au Musée d'Art et d'Histoire des Civilisations de la ville hanseatique de Lubeck. Ce moulage en ciment, que la BKG acquit en 1949, fut réalisé sur commande du Musée des Beaux-Arts de Berne par le plâtrier d'art Viktor Dallo de Zurich-Wiedikon et sous la supervision du sculpteur bernois Walter Linck.

Le legs Georges F. Keller

Le marchand d'art helvético-brésilien Georges Frédéric Keller (1899–1981) confia d'emblée sa collection au Musée des Beaux-Arts de Berne où elle fut, déjà de son vivant, hébergée durant trois décennies sous le statut de prêt anonyme. Elle entra à sa mort dans la collection du musée auquel il l'avait léguée. Du point de vue artistique, l'importance historique du fonds Keller est sans égal parmi toutes les donations dont bénéficia le Musée des Beaux-Arts de Berne. Keller commença dans ses jeunes années par collectionner des sculptures d'art africain. Sa collection de peintures naquit de son activité de marchand d'art et elle comprend presque exclusivement des œuvres d'art moderne français. Henri Matisse, Chaim Soutine, Roger de La Fresnaye, Pablo Picasso et Auguste Renoir y sont notamment représentés. Par ailleurs, Keller s'intéressa plus particulièrement à Salvador Dalí dont il collectionna de nombreuses œuvres. Etant donné, cependant, qu'aucune œuvre de Dalí ne fut saisie dans les musées allemands, l'exposition ne comporte aucune des œuvres de l'artiste présentes dans la collection du musée.

Keller proposait les œuvres des artistes qu'il représentait aussi bien à des musées qu'à des collectionneurs privés. Il fut à partir de 1927 un conseiller important de l'Américain Albert C. Barnes pour sa prestigieuse collection. C'est au peintre Ernest Huber, originaire de Thurgovie et Bernois d'adoption, et ami de jeunesse de Keller, que l'on doit l'entrée de sa collection au Musée des Beaux-Arts de Berne, d'abord sous la forme d'un dépôt et finalement à titre de don, car c'est Huber qui établit les contacts entre le collectionneur et le musée. En plus des peintures et des huit masques et sculptures afri-

cains, Keller légua au musée des fonds financiers destinés à enrichir sa collection dans le respect de son orientation originelle. En 1998, le Musée des Beaux-Arts de Berne organisa une vaste exposition qui présentait pour la première fois la totalité du legs Georges F. Keller, y compris, donc, les acquisitions ultérieures, et rendit hommage au donateur dans le catalogue qu'il publia pour l'occasion.

La Fondation Hermann et Margrit Rupf

Le commerçant et collectionneur bernois Hermann Rupf (1880–1962) réunit à partir de la seconde moitié des années 1900, avec son épouse Margrit, née Wirz (1887–1961), l’une des plus remarquables collections suisses d’art moderne. Rupf acheta ses premières peintures d’André Derain et de Pablo Picasso l’année même de leur création, en 1907–1908, auprès de son ami le galeriste Daniel-Henry Kahnweiler, dont il fut alors le premier client et qui fut sa vie durant un précieux conseiller plein de discernement et de nuance critique.

Parallèlement aux œuvres cubistes de Georges Braque, Pablo Picasso et Juan Gris, le couple collectionna également, après la Première Guerre mondiale, Paul Klee – avec lequel ils se lieront d’amitié durablement – ainsi que Fernand Léger, Henri Laurens et André Masson. Le couple ne manqua pas pour autant de s’intéresser aux artistes autochtones. Mais en matière d’art suisse, l’engagement de Hermann Rupf ira bien au-delà de la simple activité de collection. Il fut membre de la Société Klee, ainsi que de la Bernische Kunstgesellschaft (BKG) et de la Bieler Kunstverein (Association biennoise des beaux-arts) et il se forgea une notoriété d’acteur engagé pour le rôle qu’il joua à la fois comme médiateur, critique d’art et connaisseur de la scène artistique. La valeur de la collection du Musée des Beaux-Arts de Berne repose pour une grande part sur les fonds de la Fondation Hermann et Margrit Rupf.

La donation Nell Walden

Der Sturm (La tempête), la revue artistique et littéraire que Herwarth Walden (1879–1941) avait fondée en 1910 à Berlin, et qui, à partir de 1912, fut également un espace d'exposition pour les jeunes artistes, devint rapidement l'une des scènes majeures des mouvements d'avant-garde. En 1911, Herwarth Walden rencontra la musicienne, peintre et écrivain Nelly Roslund (1887-1975), née en Suède à Landskrona et qui se faisait appeler Nell. Ils se marièrent l'année suivante et leur union dura jusqu'au milieu des années 1920. Nell Walden exposa elle aussi ses œuvres à la galerie *Der Sturm* et elle rassembla en parallèle une collection de peintures, d'aquarelles, de dessins et d'estampes de ses artistes, notamment de Franz Marc, Oskar Kokoschka, Johannes Itten et Otto Nebel.

Lorsqu'elle émigra en Suisse durant la Deuxième Guerre mondiale, Nell Walden réussit à emporter avec elle sa collection. La première exposition de cette collection fut organisée en 1944-1945 par le Musée des Beaux-Arts de Berne. Max Huggler écrivit alors dans le catalogue : « Cette collection se trouvait dispersée depuis des années à différents endroits de Suisse. Une fois réunie, sa propriétaire eut l'obligeance de décider de la confier au Musée des Beaux-Arts de Berne pour une exposition. »

En 1963, Nell Walden, qui avait entre-temps épousé le médecin suisse Hannes Urech, décida de faire don de la collection qui lui restait et d'un choix de ses œuvres au Musée des Beaux-Arts de Berne. Cette donation donna lieu, en 1966, à une exposition : *Nell Walden. Sammlung und eigene Werke*. Bien que quelques œuvres majeures de la collection aient été vendues aux enchères à

Stuttgart ou aient rejoint le Moderna Museet de Stockholm et le Museum de Landskrona, l'ensemble bernois offre un aperçu général de l'action de Herwarth Walden et constitue dans le même temps une documentation de premier plan sur le mouvement *Der Sturm*.

Les donations Thannhauser

Heinrich Thannhauser (1859–1934) créa son premier commerce d'œuvres d'art à Munich en 1904. Il y montra immédiatement les grands artistes de l'art moderne français, Paul Gauguin, Camille Pissarro, Alfred Sisley et Vincent van Gogh. En 1912, le fils de Heinrich, Justin Thannhauser (1892–1976), entra dans la galerie de son père. Il s'était au préalable rendu à Paris et y avait fait la connaissance de Pablo Picasso et Daniel-Henry Kahnweiler ainsi que de Gertrude et Leo Stein. De retour à Munich, son enthousiasme se porta principalement sur les artistes de sa génération. Au tournant de l'année 1911–1912, l'exposition sur le Cavalier bleu marqua le début d'une série d'expositions qui signait un changement de cap de la galerie et sa réorientation vers le jeune art expressionniste. La Première Guerre mondiale mit une fin provisoire à cette intense activité.

Justin Thannhauser s'installa en Suisse avec sa famille en 1919 et ouvrit à Lucerne une succursale de l'affaire familiale. Il compta alors parmi ses clients d'importants collectionneurs, notamment Hedi Hahnloser-Bühler, Oskar Reinhart, Emil Georg Bührle et Gottlieb Duttweiler. Lorsqu'il retourna à Munich en 1921, il confia la direction de la galerie lucernoise à son cousin Siegfried Rosengart qui la dirigera sous son propre nom à partir du début des années 1930. Thannhauser ouvrit une nouvelle filiale à Berlin en 1927.

La situation politique créée en Allemagne par l'arrivée au pouvoir des nationaux-socialistes en janvier 1933 représenta une menace pour Thannhauser. Le fonds de la galerie fut en partie transféré à Paris, puis plus tard aux États-Unis et en Amérique du Sud. En 1940,

la famille émigra à New York où Thannhauser reprit son activité de marchand d'art. En 1965, il fit don d'une grande partie de sa collection au Solomon R. Guggenheim Museum.

Au début des années 1970, Thannhauser et sa seconde épouse Hilde, née Breitwisch (1919–1991), s'établirent à Berne. En 1973, Thannhauser fit don au Musée des Beaux-Arts de Berne de quatre œuvres de sa collection, parmi lesquelles *Bildnis einer Brabanter Bäuerin* de Vincent van Gogh. L'exposition commémorative dédiée à la collection Thannhauser sera l'occasion pour Hilde Thannhauser de faire don de nouvelles œuvres au musée. Elle prendra enfin des dispositions testamentaires aussi bien en faveur du Musée Guggenheim que du Musée des Beaux-Arts de Berne.

La Fondation Othmar Huber

Othmar Huber (1892–1979) était encore étudiant en médecine à Zurich lorsqu’il commença à publier des recensions d’expositions et à nouer des contacts avec des artistes qui lui faisaient don de leurs premières œuvres. Comme il aimait à le raconter, il acheta sa première peinture à Genève, où il s’était rendu dans l’intention d’y acheter une voiture. Au lieu de quoi, il acquit l’une des *Frau mit Nelke* de Ferdinand Hodler.

Huber s’affirma d’abord comme un collectionneur aux idées plutôt conservatrices. S’intéressant principalement à la peinture suisse de paysage, il acquit alors des œuvres de Fred Stauffer, Reinhold Kündig et Albert Schnyder. Mais sa collection fut sans cesse l’objet de bouleversements. Car Huber finançait régulièrement de nouveaux achats en se séparant d’œuvres plus anciennes. C’est ainsi que pour finir, la collection de Huber ne comportera plus aucune œuvre des artistes qu’il avait collectionnés à ses débuts. Les comptes rendus d’expositions qu’il écrivit durant des années permettent en partie de comprendre quelle était sa conception de l’art. Le débat enflammé suscité à la fin des années 1920 et au début des années 1930 par l’art moderne classique, et notamment par Picasso, marqua un tournant pour Huber. S’il se positionnait encore en 1929 de façon extrêmement critique vis-à-vis de l’abstraction, il n’y vit plus trois ans plus tard qu’un courant à la mode qui appartenait à son époque.

Othmar Huber acquit également des œuvres qui, déclarées « dégénérées », avaient été bannies des musées allemands et mises en vente, ainsi par exemple la *Buveuse assoupie* de Pablo Picasso :

« Ces œuvres d'art dites « dégénérées » forment le socle de ma collection » expliquait-il. Interrogé lors d'un entretien, par Roman Norbert Ketterer, sur les considérations morales liées à de tels achats d'œuvres appartenant à des musées allemands, Huber répondit : « Je ne me suis pour ma part pas posé de question à ce sujet, mais je fus assez prudent après la guerre pour refuser tout prêt de ces tableaux à des expositions en Allemagne, car je n'étais pas certain qu'ils en reviendraient. »

La Fondation Othmar Huber fut créée en 1979 et la part la plus prestigieuse de la collection entra en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Berne après le décès du collectionneur. L'ensemble, d'une extrême qualité, est l'expression d'une personnalité de collectionneur qui se distinguait par sa détermination et sa parfaite indépendance.

La Fondation Anne-Marie et Victor Loeb

L'homme d'affaires bernois Victor Loeb (1910–1974) entretint une relation privilégiée avec les arts durant toute son existence. Il développa très jeune un intérêt marqué pour la peinture. Son père, Eugen Loeb (1877–1959), était collectionneur et il affectionnait plus particulièrement les artistes suisses. Il se tourna ultérieurement vers les post-impressionnistes français, notamment Camille Pissarro, Pierre Bonnard et Edgar Degas. C'est vraisemblablement à son fils, qui séjourna longtemps à Paris, qu'il dut en partie cette nouvelle orientation, et d'autre part, il prit certainement modèle sur d'autres collections privées, en particulier celle du commerçant bernois Hermann Rupf. De son vivant, Eugen Loeb fit don de peintures de Cunio Amiet et de Hans Berger au Musée des Beaux-Arts de Berne et il contribua également, avec son frère Arthur, à l'achat de *Alpsonntag* d'Ernst Ludwig Kirchner en 1933. Il avait en outre prescrit que de nouvelles œuvres devaient entrer dans la collection du Musée des Beaux-Arts après sa mort.

Victor Loeb rassembla la plus grande part de sa collection entre 1964 et 1974. Il suivit là la voie de son père et collectionna aussi bien de l'art suisse que de l'art français de la fin du XIXe siècle. Parallèlement, il réunit avec sa femme Anne-Marie, née Haymann (1916-1999), une vaste collection d'art contemporain international qui, pour Harald Szeemann, « possède un niveau digne d'une collection de musée ». Victor Loeb s'intéressa principalement aux constructivistes, et parmi eux à Friedrich Vordemberge-Gildewart, et au surréalisme.

Au cours des années 1967 et 1968, Anne-Marie et Victor Loeb acquirent plus d'une centaine d'œuvres pour leur collection, parmi

lesquelles *Sans titre (Femme debout)* d'Alexander Archipenko (vers 1919) présentée dans notre exposition. Cet achat relativement tardif fait plutôt figure d'exception dans la collection de la fondation. L'importance accordée par le couple à la contemporanéité des œuvres prima toujours sur l'exhaustivité historique de leur collection.

La Fondation Anne-Marie et Victor Loeb fut créée en 1976 selon les volontés testamentaires de Victor Loeb et il fut convenu que le patrimoine de la fondation serait confié en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Berne.

Le national-socialisme et l'art « dégénéré »

Le Parti national-socialiste des travailleurs allemands (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - NSDAP) arriva au pouvoir en Allemagne en 1933. Il abrogea la constitution démocratique du Reich allemand et mit en place une dictature. Dorénavant, les règles du parti et du national-socialisme devaient régir tous les domaines de la vie publique et privée. En Suisse, le Front National se rallia à l'idéologie nationale-socialiste. Si le mouvement frontiste suisse connut quelques succès à Zurich et à Schaffhouse en 1933, son audience fut néanmoins de courte durée. A la différence de l'Allemagne, la Suisse resta un pays démocratique.

Les nationaux-socialistes empruntèrent la notion d'« art dégénéré » à la pseudo-science de la « biologie raciale ». Selon cette théorie, l'art fonctionnerait comme un arbre qui produit des fleurs en puisant dans les racines de la race allemande, les artistes n'étant dans ce système que les représentants de leur peuple. En regard des Allemands, les juifs et les juives étaient considérés comme « étrangers à l'espèce ». Des artistes et des scientifiques d'origine juive contribuaient pourtant depuis des siècles à la richesse de la culture allemande. Marginalisés, les juifs furent déchus de leurs droits et assassinés de façon systématique dans l'Holocauste. L'art des créateurs juifs, quel que fût son style, était dénigré par principe parce que « dégénéré ». Toutes les œuvres qui n'entraient pas dans une vision nationaliste du monde furent elles aussi qualifiées de « dégénérées ». Cela concernait les œuvres de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, de la Nouvelle objectivité, du dadaïsme, du constructivisme ou d'artistes hors catégorie comme

l'était Paul Klee. Ces œuvres étaient prétendument soumises à l'influence du « judaïsme » ou du « bolchévisme ».

L'art « dégénéré » n'existe pas et n'a jamais existé. Ce qualificatif infamant relève du discours idéologique des nationaux-socialistes dont l'objectif était de discréditer toutes les formes d'art qui leur déplaisaient et qu'ils ne comprenaient pas ou ne voulaient pas comprendre. Il s'agissait pour eux d'anéantir toute diversité et toute liberté artistique. La façon dont on traite l'art est toujours un indicateur sensible de l'état de liberté d'une société.

L'exposition *Art dégénéré* de Munich en 1937

Durant l'année 1937, le pouvoir national-socialiste procéda à la saisie de près de 20 000 œuvres d'art qualifiées de « dégénérées », de plus de 1400 artistes, dans 80 musées allemands. Les opérations se déroulèrent en deux temps, à quelques mois d'intervalle, et les œuvres saisies devinrent la propriété du Reich allemand. Les immenses efforts déployés par de nombreux musées en Allemagne pour montrer au public la diversité des mouvements artistiques du début du XXe siècle furent réduits à néant en un temps extrêmement court. Aussi condamnables que fussent les justifications de ces « opérations d'épuration » dans les musées allemands, celles-ci ne furent jamais considérées *a posteriori* comme des actes de non droit ou contestées juridiquement. Les transferts de propriété qui en avaient résulté étaient légalement valides. C'est pourquoi les œuvres confisquées aux musées allemands doivent être distinguées des œuvres spoliées, c'est-à-dire volées, aux victimes de persécutions par le régime nazi.

La première vague de confiscations fut entreprise dans la perspective d'une exposition. Avant de disparaître pour toujours d'Allemagne, les œuvres saisies furent une dernière fois mises au pilori dans une exposition conçue à la hâte, qui se tint du 19 juillet au 30 novembre 1937, sous le titre *Art dégénéré* (Entartete Kunst), dans les locaux de l'Institut d'archéologie de l'université de Munich, sous les arcades du Hofgarten de la Résidence de Munich. Environ 650 œuvres, auxquelles s'ajoutèrent des photographies et des livres, furent entassées dans neuf salles sommairement aménagées et en outre agrémentées de commentaires populistes, sar-

doniques et cyniques tels que « Fou à tout prix » ou « La nature vue par des esprits malades ».

L'exposition de la honte munichoise avait eu des précurseurs dans le pays et elle fut envoyée sous divers formats dans au moins treize villes du Reich allemand jusqu'en 1941 : Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Salzbourg, Hambourg, Francfort-sur-le-Main, Chemnitz, Stettin, Weimar, Vienne, Waldenbourg (et probablement d'autres localités en Silésie) et Halle-sur-Saale. L'exposition fut l'une des expositions d'art moderne les plus visitées. D'après les chiffres officiels, qui pourraient avoir été enjolivés, elle aurait reçu plus de deux millions de visiteurs. C'est aujourd'hui l'une des expositions les mieux étudiées par la recherche. Notre catalogue d'exposition contient de plus amples informations à ce sujet.

L'art « allemand »

La veille de l'inauguration de l'exposition *Art dégénéré*, s'ouvrit également à Munich, dans la Maison de l'art allemand construite à cet effet, la première *Grande exposition de l'art allemand* (Große Deutsche Kunstausstellung). Les deux expositions se déroulèrent simultanément. Tandis que sous les arcades du Hofgarten, des œuvres et des artistes étaient outragés et dénigrés, quelques rues plus loin, dans la Prinzregentenstrasse, on célébrait la naissance d'un nouvel art « allemand ». Quatre ans après l'arrivée au pouvoir du parti nazi, on ne savait toujours pas exactement ce que devait être l'art « allemand ». La seule chose qui était claire aux yeux des nationaux-socialistes, c'était que cet art ne devait pas ressembler à l'art « dégénéré ». Ce dernier revêtait néanmoins une importance capitale pour la « politique culturelle » nationale-socialiste car il était utilisé comme une image en négatif de ce que l'art aurait dû être.

Si l'on examine de plus près les œuvres présentées dans les *Grandes expositions de l'art allemand* qui se tinrent chaque année à Munich, de 1937 à 1944, dans la Maison de l'art allemand, le problème des nationaux-socialistes apparaît clairement : il n'y eut tout simplement pas d'art « national-socialiste ». Il se résumait à tout ce qui était peu ou prou figuratif, un art sans audace, recourant le plus souvent aux styles du XIXe siècle. Du reste, la dictature n'encourageait guère les artistes à s'aventurer dans des territoires inconnus. C'est ce qui apparaît dans de nombreuses œuvres de l'époque empreintes d'un kitsch idyllique.

Il y eut aussi des œuvres expressément orientées politiquement et assujetties au national-socialisme : des portraits d'Adolf Hitler, des

peintures d'histoire et de genre dans le style national-socialiste, des représentations humaines correspondant très précisément à la théorie nazie des races. Arno Breker (1900–1941) fut l'un des artistes que les nationaux-socialistes appréciaient particulièrement et dont ils soutinrent le travail. Non seulement le sculpteur bénéficiait d'un atelier d'Etat à Berlin mais il était également reconnu à l'étranger : il reçut notamment le Prix Mussolini à la Biennale de Venise en 1940 et, en 1942, l'Orangerie des Tuileries de Paris lui consacra une exposition qui connut un grand succès. L'œuvre de Breker est entièrement focalisée sur la figure du héros, le monumental et l'héroïque occupent tous ses travaux.

Sur le mur de photographies, vous pouvez voir la sculpture d'Arno Breker, *Bereitschaft*, qu'il créa en 1939 pour la troisième *Grande exposition de l'art allemand*. Mesurant trois mètres de hauteur dans l'exposition, elle devait être agrandie à quinze mètres pour son installation définitive en extérieur. La figure se tourne avec agressivité contre tout ce qui ne correspond à l'idéal corporel qu'elle exhibe avec une ostentation excessive. Les comptes rendus de l'exposition de l'époque vantèrent cet exemple particulièrement réussi de sculpture « allemande » nationale-socialiste.

La « Défense spirituelle » suisse

Depuis la Première Guerre mondiale, un grand nombre de Suisses et de Suissesses entretenaient une relation ambivalente avec l'Allemagne. Ils craignaient la tutelle et la domination du « grand canton », comme on appelait parfois l'Allemagne à demi facétieusement. La Suisse se sentit menacée dans son existence par la transformation du Reich allemand en une dictature nationale-socialiste en 1933, puis par le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale par l'Allemagne en 1939. Le pays prit des mesures d'ordre militaire, mais il tenta aussi en parallèle d'opposer à cette menace les valeurs propres à la culture suisse.

La Défense spirituelle devait embrasser tous les domaines de la culture. Elle encourageait en art les mouvements conservateurs qui avaient une propension pour le monumental, l'héroïque ou l'idyllique, ce qui n'était paradoxalement pas très différent de ce qui fondait l'art soi-disant « allemand ». Dans notre exposition, la figure *Wehrbereitschaft* de Hans Brandenberger est représentative de la tendance héroïque et elle fut érigée en symbole de l'Exposition nationale suisse de 1939 à Zurich. Cette Exposition nationale n'en fut pas moins marquée par une parfaite diversité esthétique. Si les sculptures et les fresques attestaient dans leur grande majorité un style figuratif-héroïsant empreint de conservatisme, la plupart des créations d'architecture et de design témoignaient d'une modernité et d'un avant-gardisme qui n'avaient généralement plus droit de cité dans le Reich allemand. Par ailleurs, les artistes d'avant-garde ne subirent pas en Suisse d'oppression effective.

Ce qui différencie la *Wehrbereitschaft* de Brandenberger et la *Be-*

reitschaft d'Arno Breker, réalisée la même année et louée avec emphase par les nationaux-socialistes, tient à quelques nuances essentielles : alors que Breker exhibe avec agressivité un idéal corporel extrême, Brandenberger montre un idéal de comportement – face au danger, le simple citoyen est prêt à parer au plus pressé – et sa figure, qui ne se saisit d'aucune arme, s'apprête simplement à enfiler sa veste. Le catalogue de l'exposition comporte une comparaison détaillée des figures de Breker et de Brandenberger ainsi que de plus amples informations sur la Défense spirituelle.

La vente des œuvres d'art « dégénéré » en Suisse

Durant l'année 1937, les autorités allemandes saisirent dans les musées allemands environ 20 000 œuvres d'art dites « dégénérées » au cours de deux opérations menées à quelques mois d'intervalle. La propriété des œuvres fut transférée au Reich allemand. Ces opérations, aussi condamnables fussent-elle d'un point de vue politique et culturel, étaient conformes à la loi et juridiquement valides. La seconde opération, qui débuta en août 1937, visait aussi à procurer des devises à l'État allemand. Ainsi, Joseph Goebbels, ministre à la Propagande et à l'Éducation du peuple du Reich, nota-t-il dans son journal : « Nous espérons en plus gagner de l'argent avec ces ordures. » Le ministère de Goebbels avait également en charge la culture et c'est lui qui conduisit les opérations de saisies et de mise en vente des œuvres. Quatre marchands d'art furent sollicités en priorité : Karl Buchholz et Ferdinand Möller de Berlin, Bernhard A. Böhmer de Güstrow et Hildebrand Gurlitt de Hambourg. Ils se mirent en quête d'acquéreurs pour cet art qui avait officiellement perdu toute valeur en Allemagne. La Suisse joua un rôle important dans cette affaire et ce pour diverses raisons :

1. Elle avait une frontière commune avec l'Allemagne, ce qui facilitait le transport des œuvres.
2. Elle disposait d'une clientèle intérieure fortunée et potentiellement d'une clientèle internationale en raison de ses activités touristiques et parce qu'elle était le siège d'organisations internationales.
3. Des contacts avec ces clientèles furent établis par des marchands d'art immigrés, expulsés d'Allemagne pour des motifs

racistes, tels qu'Alfred Flechtheim (exilé à Londres en 1934), Walter Feilchenfeldt et Fritz Nathan.

4. Le franc suisse était convertible sans problème.
5. La réglementation douanière relative à l'importation d'œuvres d'art en Suisse était simple et avantageuse – les frais de douane étaient forfaitaires et calculés au poids.
6. La Suisse était politiquement neutre, ce qui, avant même l'éclatement de la guerre en septembre 1939, était un atout pour y vendre des œuvres saisies dans les musées.

Parallèlement aux initiatives des quatre marchands d'art, une « commission de valorisation », mise en place par le ministère de la Propagande, organisa elle aussi une vente aux enchères en Suisse. Cette vente devait avoir valeur de test pour les perspectives d'écoulement des œuvres. Le ministère de la Propagande du Reich conclut un accord avec la galerie Fischer de Lucerne où la vente eut lieu le 30 juin 1939 et mit 125 œuvres aux enchères. Cette vente fut l'événement le plus marquant de tout le mouvement de vente d'œuvres d'art dites « dégénérées ». Certes, le nombre d'œuvres qui se vendit dans le cadre de libres négociations, à des prix plus ou moins fixes, fut nettement plus élevé. Cependant, la vente de juin 1939 fut la seule qui annonça dans son titre le type d'œuvres proposé : *des Peintures et sculptures de maîtres de l'art moderne provenant des musées allemands*. Ce qui avait officiellement perdu toute valeur en Allemagne, parce que « dégénéré », était commercialisé en Suisse comme des créations de maîtres de l'art moderne. Le catalogue de l'exposition comporte de plus amples informations sur la confiscation des œuvres.

Quatre artistes proscrits Paul Klee · Ernst Ludwig Kirchner · Otto Dix · Johannes Itten

Les artistes eurent à souffrir très directement de la dictature allemande. Ils furent entravés dans leur liberté, ils furent pour nombre d'entre eux diffamés sous le vocable de « dégénéré » et ils furent interdits d'exposition, voire de création. Certains « hibernèrent » dans l'immense isolement d'une « émigration intérieure », d'autres purent fuir à l'étranger, d'autres encore, qui n'y réussirent pas, furent assassinés par les nationaux-socialistes, notamment s'ils avaient été répertoriés comme juifs, communistes ou homosexuels. Des artistes tenus en haute estime en Allemagne avant 1933, tels que Johannes Molzahn, qui fuit vers les Etats-Unis, ou Otto Freundlich, qui fut assassiné au camp d'extermination de Majdanek, disparurent presque totalement du paysage artistique en raison de la barbarie nationale-socialiste.

La politique des réfugiés en Suisse, avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale, suscita de nombreuses controverses qui n'ont pas à être exposées ici. Néanmoins, les quatre artistes que nous avons sélectionnés sont représentatifs de tous ceux auxquels la Suisse offrit une perspective de sécurité et de liberté dans une période extrêmement difficile.

Paul Klee fut révoqué de son poste d'enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en 1933, l'année où il rentra également à Berne, la ville de son enfance. 141 œuvres de Paul Klee déclarées « dégénérées » furent saisies dans les musées allemands et 15 d'entre elles furent mises au pilori dans l'exposition de la honte *Art dégénéré* organisée à Munich en 1937. L'artiste travailla intensément sur la « révolution nationale-socialiste », ce qu'atteste

nombre de ses œuvres qui témoignent de la fragilité des certitudes humaines – ces prétendues certitudes et convictions dont les fanatiques, les extrémistes et les populistes aiment tant à se prévaloir pour justifier leurs agissements douteux.

Ernst Ludwig Kirchner avait rejoint Davos dès 1917. A partir de 1933, il compta parmi les artistes dont les nationaux-socialistes avaient faits leurs cibles privilégiées et qu'ils ne cessèrent de diffamer en les qualifiant de « dégénérés ». 722 œuvres de Kirchner furent saisies dans les musées allemands et 32 d'entre elles furent montrées à Munich en 1937 dans l'exposition de l'outrage *Art dégénéré*, ce qui en fit l'un des artistes les plus représentés dans l'exposition. Se rendre en Allemagne eût été extrêmement risqué pour Kirchner à partir de 1933. Depuis longtemps, cependant, Davos était le siège d'une colonie très active d'Allemands du Reich qui subit progressivement l'influence du national-socialisme. La situation devint explosive lorsque Wilhelm Gustloff, qui était à Davos une sorte de « gauleiter » du parti nazi pour la Suisse, fut assassiné en 1936 dans un acte de résistance et érigé en figure de « martyr » par le parti nazi.

Otto Dix perdit lui aussi son poste d'enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde immédiatement après l'arrivée au pouvoir du parti national-socialiste en 1933. L'artiste se retira dans les marges les plus reculées du Reich, sur le lac de Constance, dans le village de Hemmenhofen qui faisait face à la Suisse. De là, il voyait en permanence la Suisse qui s'étendait au-delà du « Grand Rhin », comme on appelle le lac dans cette région. 369 œuvres de Dix

furent expurgées des musées allemands et l'artiste fut lui aussi amplement représenté par 20 d'entre elles dans la mise au pilori que fut *Art dégénéré* à Munich en 1937. Les collectionneurs de ses œuvres le suivirent dans un premier temps grâce à la galerie Kunstsalon Wolfsberg de Zurich, puis de façon plus soutenue dans toute la Suisse.

33 œuvres de **Johannes Itten** furent saisies en 1937 dans les musées allemands parce que « dégénérées » et 2 de ses estampes appartenant au premier Album du Bauhaus furent exhibées comme des exemples d'art « dégénéré » à Munich en 1937. Deux autres feuilles de cet album sont visibles ici dans la section « Art dégénéré ». Le Suisse Itten fuit l'Allemagne en 1939, d'abord vers les Pays-Bas, où il réalisa *Velum*, une profession de foi à la liberté de l'art, pour le Stedelijk Museum d'Amsterdam. Une fois rentré dans son pays natal, c'est finalement une profession de foi à la Suisse et à la Défense spirituelle qu'il formulera dans *Tellenwacht*.

Agenda

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h: 10. April, 1./22. Mai, 5./26. Juni, 3./10./17./24./31.

Juli, 7./14./*21. August

Dienstag, 19h: 19. April, 10./31. Mai, 14. Juni, 5./26. Juli, 9./16. August

*mit dem Kurator Daniel Spanke

Reihe «Kunst und Religion im Dialog»

Sonntag, 17. April, 15h

Daniel Spanke im Dialog mit Brigitta Rotach (Haus der Religionen).

Gespräche in der Ausstellung

Dienstag, 10. Mai, 18h: Magdalena Schindler, Kunstmuseum Bern, im Gespräch mit Esther Tisa Francini, Provenienzforscherin am Museum Rietberg Zürich

Sonntag, 22. Mai, 13h:

Ausstellungskurator Daniel Spanke im Gespräch mit Franz Müller, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Dienstag, 31. Mai, 18h:

Beat Schüpbach, Kunstmuseum Bern, im Gespräch mit Matthias Frehner, Direktor Sammlungen Kunstmuseum Bern

Sonntag, 5. Juni, 13h:

Beat Schüpbach, Kunstmuseum Bern, im Gespräch mit dem Kunsthistoriker Andreas Meier

Sonntag, 3. Juli, 13h:

Andreas Meier im Gespräch mit Herbert Winter, Präsident Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund

Sonntag, 21. August, 13h:

Ausstellungskurator Daniel Spanke im Gespräch mit Wolfgang Henze, Mitinhaber der Galerie Henze&Ketterer in Wichtrach

Volkshochschulkurs

Mittwoch, je 15h–16h:

18. und 25. Mai,

1. und 8. Juni 2016

Anmeldung: Volkshochschule Bern, T 031 320 30 30, info@vhsbe.ch

Einführungsveranstaltung für Lehrpersonen

Dienstag, 26. April, 18h

Mittwoch, 27. April, 14h

Anmeldung: T 031 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Katalog

Moderne Meister. «Entartete»

Kunst im Kunstmuseum Bern

Hrsg. Matthias Frehner und Daniel Spanke. Mit Beiträgen von Claudia Blank, Bettina Brand-Claussen, Matthias Frehner, Meike Hoffmann, Andreas Hüneke, Georg Kreis, Franz Müller, Daniel Spanke, Esther Tisa Francini und Christoph Wagner.

Ausgabe in deutsch und englisch, gebunden, ca. 360 Seiten, Prestel Verlag, 978-3-7913-5535-1 (dt.), 978-3-7913-5536-8 (engl.)

Exposition

Durée de l'exposition	07.04. – 21.08.2016
Ouverture	Mercredi 6 avril 2016, 18h30
Prix d'entrée	CHF 18.00/réd. CHF 14.00
Heures d'ouverture	Lundi, fermé Mardi, 10h – 21h Mercredi à dimanche, 10h–17h
Jours fériés	Ascension 05.05.2016 : 10h – 17h Pentecôte 15./16.05.2016 : 10h – 17h 01.08.2016 : fermé
Visites guidées privées	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Commissaire

Daniel Spanke

**L'exposition
est soutenue par :**

CREDIT SUISSE
Partenaire Kunstmuseum Bern



**Burggemeinde
Bern**

SWISSLOS
Kultur
Kanton Bern

RUTH & ARTHUR SCHERBARTH STIFTUNG

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8 – 12, 3000 Bern 7
Di 10h – 21h, Mi – So 10h – 17h
www.kunstmuseumbern.ch
info@kunstmuseumbern.ch
T +41 (0)31 328 09 44