

FR

Collection

GURLITT

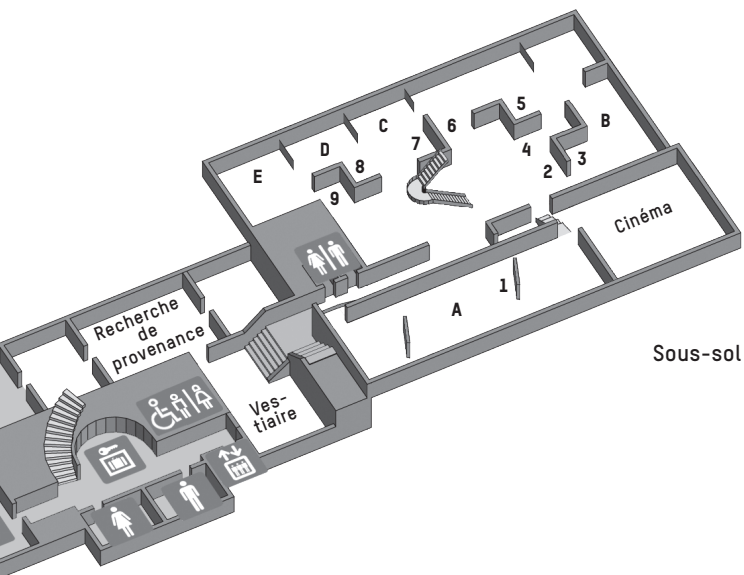
Etat des lieux « L'art dégénéré » –
confisqué et vendu

02.11.2017 – 04.03.2018

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



- | | |
|---|---|
| A La Sécession de Berlin | 1 Les attaques contre l'art moderne |
| B Die Brücke | 2 L'art décadent |
| C Der Blaue Reiter | 3 « Contre l'esprit non allemand » |
| D Le Bauhaus | 4 L'exposition « art dégénéré » |
| E L'expressionnisme tardif et le vérisme | 5 Sauveurs d'art ou profiteurs ? |
| | 6 Les maîtres modernes vendus aux enchères |
| | 7 Les spoliations artistiques en France |
| | 8 Les rapatriements d'œuvres spoliées |
| | 9 L'art moderne dit « classique » |

Introduction

Cette exposition est un premier état des lieux, provisoire, du « trésor Gurlitt ». Les œuvres mises au jour, et dont l'étude doit encore être approfondie, constituent ici autant de cas concrets qui permettent d'exemplifier la politique artistique du régime nazi et son entreprise de spoliation d'œuvres d'art. Le Kunstmuseum Bern et la Bundeskunsthalle de Bonn ont travaillé en étroite collaboration à ce vaste projet d'exposition.

Le Kunstmuseum Bern présente le volet « art dégénéré », exposé dans le contexte plus large des événements de l'époque, y compris en Suisse. L'accent y est mis notamment sur le destin des artistes bannis et persécutés et sur la biographie de Hildebrand Gurlitt, dans tous ses aspects contradictoires.

L'Atelier de recherche sur la provenance des œuvres vous propose d'appréhender les méthodes mises en œuvre par cette recherche et les défis auxquels elle doit faire face à travers un certain nombre d'exemples.

Qu'est-ce que le « trésor Gurlitt » ?

Le « trésor Gurlitt » est une collection d'œuvres ayant appartenu à Cornelius Gurlitt (1932–2014), fils du marchand d'art allemand Hildebrand Gurlitt (1895–1956). La plupart d'entre elles furent saisies en 2012 dans l'appartement munichois de Cornelius Gurlitt à la suite de l'ouverture d'une enquête fiscale. L'existence de la collection fut révélée au grand jour le 3 novembre 2013 par un reportage du magazine d'information « Focus ». L'article connut un immense retentissement médiatique. Le second fonds d'œuvres découvert dans la maison de Salzbourg de Cornelius Gurlitt portera à plus de 1'500 le nombre total d'œuvres connues de sa collection.

De ces œuvres ne sont aujourd'hui exposées à Berne que celles qui relèvent de l'art dit « dégénéré » et pour lesquelles aucun soupçon de spoliation ne s'est confirmé.

Qu'est-ce que l'« art dégénéré » ?

L'expression « art dégénéré » (« Entartete Kunst ») était une formule de propagande des nationaux-socialistes. Durant la dictature nazie, il fut utilisé en Allemagne pour dénigrer l'art moderne et les artistes d'origine juive. La notion de dégénérescence, qui est issue de la biologie des races, fut transposée dans l'art à la fin du xixe siècle. Elle permit aux nationaux-socialistes d'user de critères racistes pour juger les artistes et de points de vue idéologiques pour évaluer les œuvres d'art.

Étaient considérées comme « dégénérées » toutes les œuvres et mouvements culturels qui n'étaient pas compatibles avec la conception de l'art du régime nazi. Cela concernait notamment l'expressionnisme, le dadaïsme, la nouvelle objectivité, le surréalisme, le cubisme et le fauvisme, et au-delà, toutes les œuvres des artistes d'origine juive. Les œuvres littéraires, musicales ou architecturales pouvaient également se voir qualifiées de « dégénérées ».

Les œuvres sélectionnées dans la collection Gurlitt pour cette exposition furent créées par des artistes persécutés par les nationaux-socialistes parce que considérés comme « dégénérés ». L'exposition montre donc non seulement des œuvres qui furent retirées des collections publiques allemandes dans le cadre de l'opération « Art dégénéré », mais aussi des œuvres créées par des artistes dits « dégénérés » acquises par Hildebrand Gurlitt avant ou après les confiscations de l'État allemand de 1937 et 1938. Chaque œuvre est assortie d'une indication de provenance fondée sur l'état actuel de nos connaissances.

Pourquoi Berne ?

Il n'existe pas de réponse explicite à la question de savoir pourquoi Cornelius Gurlitt a institué le Kunstmuseum Bern comme son héritier, mais uniquement des conjectures de divers ordres. Cornelius Gurlitt a certes visité le Kunstmuseum Bern durant son existence, mais il n'avait aucune relation personnelle avec l'établissement. Le liaient à Berne les contacts commerciaux qu'il y entretenait avec des galeries et des

maisons de vente aux enchères et le souvenir des visites chez son oncle Wilibald Gurlitt qui y enseigna la musicologie de 1946 à 1948.

La famille Gurlitt

L'ancrage de la famille Gurlitt dans le monde de l'art remonte au XVIII^e siècle, ce qui permet de retracer son histoire dans la longue durée.

Hildebrand Gurlitt profita de la notoriété de son patronyme et de la renommée de ses ancêtres. Dernier né d'une fratrie de trois enfants, il vit le jour en 1895. Son père, l'architecte et historien de l'art Cornelius Gurlitt (1850–1938), était professeur à l'École polytechnique royale de Dresde. Son grand-père, Louis Gurlitt (1812–1897), était un peintre paysager célèbre, qui réalisa des paysages de toute l'Europe, de la Norvège jusqu'à la Grèce. Sa tante était l'écrivaine Fanny Lewald.

Le nom de Gurlitt ouvrit de nombreuses portes à Hildebrand – cependant qu'il héritait aussi de l'ambition de réussite bourgeoise de sa famille. Son frère Wilibald (1889–1963), musicologue, devint la figure de référence du jeune Hildebrand. Sa sœur Cornelia (1890–1919) se tourna vers une carrière artistique.

La famille comptait déjà un marchand d'art et éditeur à succès, Fritz Gurlitt (1854–1893), le frère de Cornelius père, qui exposa des impressionnistes français dans sa galerie berlinoise dès 1883. Il mourut précocement et le reste de la famille se brouilla avec sa veuve après sa mort. Ce conflit mit au jour une relation difficile entre Hildebrand Gurlitt et son cousin, Wolfgang Gurlitt (1888–1965), qui reprit les activités de son père. Après des études d'histoire de l'art à Francfort-sur-le-Main, à Berlin et à Dresde, sa ville natale, Hildebrand Gurlitt dirigea le musée de Zwickau (1925–1930) et le Kunstverein de Hambourg (1931–1933). À Zwickau, il ouvrit la collection à l'art contemporain et à Hambourg, il promut des groupements d'artistes locaux. Gurlitt s'était déjà mis en quête de contacts avec des artistes d'avant-garde durant ses études et les relations qu'il entretenait avec des collectionneurs et des galeristes comme directeur de musée et comme marchand d'art furent à la base de ses succès ultérieurs dans le commerce de l'art.

Les œuvres A–E

A La Sécession de Berlin

L'association d'artistes fondée en 1898 sous le nom de Berliner Secession avait pour but de s'opposer à la domination du marché de l'art par le milieu académique et de fournir à ses membres des possibilités d'exposition. La Sécession devint le lieu de ralliement de tous les mouvements modernes, et en particulier de l'impressionnisme et du premier expressionnisme. Des artistes exceptionnels marquèrent la Sécession de leur empreinte, tels le Norvégien Edvard Munch et Max Liebermann, membre fondateur et président de l'association durant de longues années, ou encore Lovis Corinth, son successeur.

Les artistes de la Sécession étaient considérés par les membres de la génération de Hildebrand Gurlitt comme les fondateurs de l'art moderne en Allemagne. Certains de ses artistes furent en relation directe avec la famille Gurlitt : le marchand d'art berlinois Wolfgang Gurlitt fut notamment portraituré par Corinth et Munch. Pour sa part, Hildebrand Gurlitt organisa une exposition des œuvres de Munch au musée de Zwickau lorsqu'il en était le directeur. Le « trésor Gurlitt » renferme d'importants ensembles de Munch, Liebermann et Corinth.

Ce dernier mourut en 1925 et les nationaux-socialistes bannirent son œuvre tardive qu'ils qualifièrent de « dégénérée ». Sa veuve, Charlotte Berend-Corinth, d'origine juive, émigra aux Etats-Unis. Des tableaux d'Edvard Munch figuraient parmi les œuvres de l'exposition « Art et non art » organisée à Oslo en 1942 par des partisans du national-socialisme. Liebermann, lui aussi d'origine juive, fut contraint en 1933 à démissionner de la présidence d'honneur de l'Académie prussienne des beaux-arts. Il mourut en 1935.

Käthe Kollwitz (1867–1945)

Käthe Kollwitz était diplômée des écoles d'art de Berlin et de Munich. Le langage formel de ses sculptures et de ses gravures associe des éléments stylistiques réalistes et expressionnistes. Membre de la Sécession de Berlin depuis 1898, Kollwitz fut en 1919 la première femme à être nommée à un poste de professeur à l'Académie prussienne des beaux-arts. Son engagement politique lui valut d'être renvoyée de l'Académie en 1933 et d'y perdre son atelier d'enseignement. La communauté d'ateliers de la Klosterstrasse lui procura un espace de travail en 1934.

Ses œuvres traitent de thématiques à caractère social telles que la misère, la faim et le monde des femmes. Son expérience du deuil de son fils Peter, mort à la Première Guerre mondiale, donna lieu à deux sculptures, « Trauerndes Elternpaar » (Couple de parents en deuil) (1914–1932) et « Pietà » (1937–1938/1939), dont une copie agrandie se dresse aujourd'hui à la Neue Wache de Berlin, le Mémorial central de la République fédérale d'Allemagne voué aux victimes de la guerre et de la tyrannie.

Son pacifisme radical conduisit à la disparition de ses œuvres des collections publiques et à leur exclusion des expositions. Seul un petit cercle de collègues et de connaisseurs connaissait son œuvre, absente toutefois de l'exposition munichoise « Art dégénéré ».

B Die Brücke

Le groupe Die Brücke (Le Pont) fut fondé en juin 1905 par des étudiants de Dresde qui avaient pour nom Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl et Karl Schmidt-Rottluff. Max Pechstein et Emil Nolde se joignirent au groupe en 1906, Otto Mueller en 1910. La Brücke avait pour objectif de trouver des voies d'expression artistique plus puissantes et plus immédiates. Le langage plastique élaboré par ses artistes est aujourd'hui connu sous le nom d'expressionnisme.

À l'âge de onze ans, Hildebrand Gurlitt visita à Dresde la première exposition de la Brücke avec sa mère. Dans sa sensibilité d'enfant, il fut choqué par cet art, mais aussi fasciné. La « fièvre barbare des puissantes couleurs, cette grossièreté encadrée de misérables baguettes de bois, me fit l'effet d'une gifle en pleine figure » écrira Gurlitt plus tard. Il entretint des liens étroits avec l'expressionnisme durant la Première Guerre mondiale. Il avait fait son service militaire à Vilnius avec Karl Schmidt-Rottluff et à Zwickau, comme directeur du musée, il milita activement à partir de 1925 pour l'acquisition et l'exposition des œuvres des artistes de la Brücke. Il montrera par la suite une prédilection particulière à les collectionner et en faire commerce. Elles constituent le cœur de sa collection, cependant que nombre des œuvres de la Brücke que renferme le « trésor Gurlitt » proviennent des confiscations de l'opération « Art dégénéré ».

Tous les artistes de la Brücke furent considérés comme « dégénérés » à partir de 1937 et leurs œuvres furent retirées par centaines des musées allemands. Erich Heckel s'était déclaré publiquement « partisan du Führer » dès 1934, mais son œuvre n'en fut pas moins bannie. Schmidt-Rottluff fut exclu en 1941 de la Chambre des beaux-arts du Reich, ce qui valait interdiction de peindre.

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938)

Bien qu'il vécût à Davos depuis 1917, Kirchner fut considéré comme l'un des plus importants artistes allemands contemporains pendant la République de Weimar. Il comprendra dès le 20 janvier 1933 que « l'Allemagne redeviendrait pour l'étranger le pays sans art ». Peu après, il écrit encore : « Il circule ici des rumeurs effroyables de persécution des juifs » et « La guerre flotte à nouveau dans l'air. Dans les musées, la culture conquise avec tant de peine durant ces vingt dernières années va être réduite à néant ». Un sentiment de malaise grandissant s'empara de Kirchner face aux actions de propagande menées depuis Davos par le front national-socialiste.

639 œuvres de Kirchner furent retirées des musées allemands en 1937. Une partie d'entre elles furent vendues ultérieurement à l'étranger et les autres détruites. 32 de ses peintures et aquarelles figuraient dans l'exposition « Art dégénéré » de Munich. Il fut exclu de l'Académie prussienne des beaux-arts en cette même année 1937 et envisagea à l'automne de demander la nationalité suisse. L'annexion de l'Autriche par le Reich allemand le submergea de visions hallucinatoires dans lesquelles il voyait des soldats allemands surgir brusquement devant sa maison de Wildboden. Kirchner détruisit tous ses bois gravés, sculptures et documents personnels et se donna la mort le 15 juin 1938.

Emil Nolde (1867–1956)

L'ambiguïté de la politique artistique nationale-socialiste subsista après l'arrivée au pouvoir des nazis. Les partisans de l'art moderne menèrent campagne en 1933 pour l'intronisation de l'expressionnisme au rang d'art d'État. Joseph Goebbels lui-même considérait Emil Nolde et Ernst Barlach comme des « prototypes de l'artiste nordique ». Cette position se heurta à l'opposition de la Ligue de combat pour la culture allemande, car les idéologues nationaux-socialistes de l'art voyaient dans l'expressionnisme un reflet du « chaos racial » qui régnait en Allemagne.

La « querelle de l'expressionnisme » fut finalement tranchée par Hitler lui-même qui régla son compte à l'art moderne lors du congrès du Parti national-socialiste de 1935. Goebbels s'inclina et s'engagea dès lors dans la persécution des artistes expressionnistes.

1'052 œuvres d'Emil Nolde furent saisies dans les musées allemands en 1937. Nolde protesta contre le dénigrement de son œuvre dans une lettre qu'il adressa au ministère de la Propagande. Lui qui avait adhéré au parti nazi dès 1920 et professé publiquement sa fidélité à Hitler en 1933 – avec Ernst Barlach, Erich Heckel et Ludwig Mies van der Rohe, notamment – y insistait sur sa « germanité intellectuelle » et exigeait la restitution de ses œuvres. Son exclusion de la Chambre des beaux-arts du Reich fut néanmoins prononcée en 1941. Retiré dans son atelier du Nord de l'Allemagne, il y réalisa ses « tableaux non peints », un cycle de 1'300 aquarelles peintes sur des feuilles de petit format.

C Der Blaue Reiter

Le Blaue Reiter, ou Cavalier bleu, représente un tournant dans l'art. Réuni autour de deux personnalités artistiques marquantes, Vassily Kandinsky et Franz Marc, le groupe fut actif entre 1908 et 1914. Il comptait dans son cercle rapproché Alexej Jawlensky, Gabriele Münter, Paul Klee, August Macke, Heinrich Campendonk et Marianne von Werefkin. Influencés par les fauves, le cubisme et l'orphisme, ils cherchèrent à libérer la couleur, la ligne et le plan du tableau de la représentation figurative. La peinture ne devait plus reproduire la réalité, elle devait représenter des contenus spirituels. Comme peintre et auteur du livre « Du spirituel dans l'art » (1911), Vassily Kandinsky avait montré la voie vers l'abstraction. L'almanach Der Blaue Reiter de 1912 offrit également une illustration de la conception de l'art du Cavalier bleu.

Hildebrand Gurlitt collectionna les œuvres des artistes du Cavalier bleu. Lorsqu'il ouvrit son « Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt » à Hambourg le 1er novembre 1935, il fit paraître une annonce dans la revue du marché de l'art « Weltkunst » (Beaux-arts du monde sera son titre parisien) : il y disait rechercher « exclusivement les meilleures aquarelles des peintres allemands, de Marc et Corinth aux artistes abstraits ».

En 1937, des œuvres de Vassily Kandinsky, Franz Marc, Alexej Jawlensky, Paul Klee, August Macke et Heinrich Campendonk furent saisies dans les musées allemands pour l'exposition de propagande de Munich « Art dégénéré ».

Franz Marc (1880–1916)

Pour l'expressionniste Franz Marc, la couleur devait incarner des valeurs spirituelles et les forces de la nature et il lui donna un rôle de premier plan dans sa peinture. Sa croyance dans le pouvoir purificateur de la guerre l'amena à s'engager comme volontaire dans l'armée en août 1914. Il tomba à Verdun en 1916.

Les œuvres de Marc étaient, encore en 1933, célébrées comme des

« supports de la révolution nationale » dans la presse nationale-socialiste. 130 de ses œuvres furent pourtant saisies dans les collections publiques en 1937 et 1938, dont « La Tour des chevaux bleus » (1913) qui jouissait déjà à l'époque d'une grande renommée. La peinture figurera dans l'exposition « Art dégénéré » où elle ne restera accrochée que quatre jours : elle en fut retirée à la suite des protestations contre l'outrage public envers un soldat tombé au front adressées à la Chambre des beaux-arts du Reich par des membres de la Ligue des officiers allemands. Quatre autres peintures de Marc restèrent cependant dans l'exposition jusqu'à son terme. Hitler, Goebbels et Göring avaient convenu de vendre « La Tour des chevaux bleus » à l'étranger afin d'en retirer des devises, mais Hermann Göring s'est probablement approprié le tableau. On perdit en 1945 toute trace de cette œuvre clé de l'expressionnisme qui ne fut jamais retrouvée.

D Le Bauhaus

Le Bauhaus d'État fut fondé à Weimar par l'architecte Walter Gropius (1883–1969) en 1919. Cette école d'art avait pour objectif de réunir les disciplines de l'art, des arts appliqués et de l'artisanat et de faire de cette transdisciplinarité le moteur de développement d'un langage formel moderne.

Comme directeur du musée de Zwickau, Hildebrand Gurlitt soutint l'expressionnisme et l'art abstrait par des expositions et des acquisitions. Sa plus grande fierté était une galerie qui rassemblait des peintures expressionnistes d'Erich Heckel et Christian Rohlf s et des tableaux abstraits de Vassily Kandinsky et Paul Klee. L'étudiant du Bauhaus Heinrich Koch conçut l'aménagement chromatique de la galerie et le compléta de meubles de Marcel Breuer. La typographie des cartons d'invitation et des affiches arborait un style concret-constructiviste.

Les attaques orchestrées par les nationaux-socialistes contre le Bauhaus aboutirent aux fermetures successives de l'école à Weimar, en 1924, et à Dessau, en 1932, suivies en 1933 de la dissolution de l'établissement à Berlin, son ultime lieu d'implantation. Les diffamations touchèrent l'enseignant du Bauhaus et artiste Oskar Schlemmer qui fut révoqué dès 1932 de son poste de professeur à l'Union des écoles d'art d'État de Berlin. Il subvint dès lors à ses besoins en créant des motifs de camouflage pour une entreprise de peinture. Des centaines de ses œuvres furent retirées des musées allemands à partir de 1937 et raillées dans l'exposition du bannissement « Art dégénéré ».

Paul Klee (1879–1940)

Paul Klee enseigna à l'Académie des beaux-arts d'État de Düsseldorf à partir de 1931. Les nationaux-socialistes perquisitionnèrent sa maison en janvier 1933 et y saisirent temporairement ses lettres à sa

femme Lily. On l'accusa publiquement d'être juif et on lui retira le 1er mai son poste à l'Académie de Düsseldorf en tant qu'artiste « dégénéré ». Il émigra à Berne, sa ville natale, à la fin de 1933.

17 œuvres de Paul Klee furent montrées dans l'exposition « Art dégénéré ». Sa peinture y fut raillée, traitée de peinture « dérangée » et « désordonnée », l'une de ses œuvres étant même comparée à la production d'un malade mental. Klee ne put pratiquement plus vendre d'œuvres, ce qui le plongea dans une situation économique désespérée. Il rendit compte de cette expérience de la marginalisation dans de nombreuses œuvres.

En réaction au dénigrement de l'art moderne dans l'Allemagne nationale-socialiste, des expositions célébrèrent l'œuvre de Klee à Paris, Londres et New York. Un nouveau marché s'ouvrit ainsi à l'artiste persécuté qui améliora sa situation financière. En 1939, il mit tout en œuvre pour obtenir la nationalité suisse le plus rapidement possible, mais il mourut en 1940 avant que sa demande fût acceptée.

E L'expressionnisme tardif et le vérisme

Dans les années 1920, de nombreux artistes rendirent compte dans leurs œuvres de leurs expériences effroyables de soldat pendant la Première Guerre mondiale, ainsi que des problèmes économiques et des tensions sociales de la jeune République de Weimar. Ils traitèrent de la grande ville moderne, dans laquelle on mendiait et on souffrait, on faisait la fête et on ripaillait. Ils cherchaient dans leurs exacerbations picturales, qui ne manquaient pas de prendre un tour caricatural, à saisir la réalité de leur époque avec férocité. George Grosz, Otto Dix et Max Beckmann sont les représentants les plus connus de cette tendance.

A l'image de nombreux jeunes hommes de sa génération, Hildebrand Gurlitt s'engagea en tant que volontaire dans l'armée de guerre. Comme cela arrivait souvent, la réalité des combats eut cependant un effet délétère sur son état nerveux. Devenu directeur du musée de Zwickau, il soutint plus particulièrement des artistes tels que Dix et Kollwitz qui s'intéressaient de façon critique à la guerre et à ses conséquences. Il resta en contact épistolaire régulier avec Dix durant les années 1920. Dans son *Kunstkabinett* de Hambourg, il exposa à maintes reprises des œuvres de Grosz, Dix et Beckmann qui, depuis l'arrivée au pouvoir des nationaux-socialistes, étaient en butte à de violentes polémiques.

Max Beckmann fut révoqué sans délai de son poste de professeur à la *Städelschule* de Francfort en avril 1933. Il émigra par la suite à Amsterdam, puis, après la guerre, aux États-Unis, où George Grosz, déjà poursuivi pour « outrage à la Reichswehr » sous la République de Weimar, s'était installé peu avant la prise du pouvoir des nazis.

Otto Dix (1891–1969)

Comme August Macke, Franz Marc ou Max Beckmann, Otto Dix s'engagea comme volontaire dans l'armée de guerre en 1914. Il travailla en pleine guerre à ses premiers dessins sur le conflit.

Après la guerre, Dix reprit ses études à l'École d'arts appliqués de Dresde. Il fut en 1919 l'un des cofondateurs de la Sécession de Dresde – également dénommée Groupe 1919. Son expérience de la guerre restera un élément marquant dans son œuvre. Dans les années qui suivirent, il réalisera notamment « Les Estropiés de guerre » (1920) ou « La Guerre » (1929-1932), un tableau anti-guerre inspiré de modèles de maîtres anciens.

Dix fut l'un des premiers professeurs d'art à être révoqué après 1933. En 1936, il se retira avec sa famille à la campagne en Allemagne du sud. Nombre de ses œuvres furent exposées en 1937 dans l'exposition « Art dégénéré », notamment dénigrées comme « sabotage de l'armée en peinture ». En 1939, deux semaines après l'attentat perpétré à Munich contre Adolf Hitler à la brasserie Bürgerbräukeller, Otto Dix fut mis en prison par la Gestapo, puis libéré peu de temps après. En 1945, il fut enrôlé dans le Volkssturm (« L'assaut du peuple ») et fait prisonnier de guerre par la France. En février 1946, il retourna vivre à Hemmenhofen, au bord du lac de Constance, où il mourut en 1969.

Les Contextes 1–9

1 Les attaques contre l'art moderne

En Allemagne comme ailleurs en Europe, le réalisme et l'impressionnisme étaient depuis la fin du XIXe siècle la cible de critiques publiques. Une grande part du public et des élites politiques refusaient de rompre avec la conception commune de l'art.

L'empereur allemand Guillaume II (1850–1941) condamnait les nouvelles formes d'expression artistiques telles que l'impressionnisme et le réalisme. Dans le discours intitulé « L'art véritable » qu'il tint le 18 décembre 1901, il insista sur le caractère éducatif des œuvres d'art. L'art était à ses yeux soumis à une « loi » naturelle qui obéissait au concept immuable de beauté qui trouvait lui-même sa source dans l'Antiquité et la Renaissance. A contrario, les œuvres de Max Liebermann, Lovis Corinth et Käthe Kollwitz relevaient pour lui d'un art tombé dans le « caniveau ».

On forgea la notion de dégénérescence pour désigner les déviations d'avec la soi-disant norme culturelle. Le médecin et écrivain juif Max Nordau (1849–1923) transposa le concept médical de dégénérescence dans l'art et la littérature, qualifiant les représentants des tendances artistiques modernes de phénomènes pathologiques liés à une décadence généralisée.

Ainsi, le modèle d'argumentation des nationaux-socialistes était-il déjà établi au début du XXe siècle : le refus d'un art critique et socialement engagé et la vision d'un art « sain » et « propre à l'espèce ».

«Un art qui s'affranchit des lois et des cadres que j'ai fixés n'est plus de l'art.»

Empereur Guillaume II, « L'art véritable », 1901

La Dégénérescence

Le dénigrement de l'art dit « dégénéré » fut la marque de la mise au ban de l'art moderne par l'Allemagne nationale-socialiste. Hitler et ses partisans n'ont pas inventé la notion de dégénérescence, mais ils l'ont utilisée à leur profit. En biologie et en médecine, la dégénérescence désigne la déviation de la norme. Le concept fit son apparition dans la biologie des races et la critique culturelle à la fin du XIXe siècle.

Le criminologue Cesare Lombroso fut le premier à opérer un lien entre les prédispositions à la criminalité, le génie créateur et la dégénérescence. Max Nordau lui dédia son ouvrage « Dégénérescence », un essai polémique contre les grands courants de l'art contemporain, dans lequel il transposa la notion de dégénérescence dans l'art de son temps, le qualifiant d'aberration pathologique de l'évolution.

« Il y aurait un moyen sûr de prouver que l'affirmation que tous les auteurs des mouvements fin de siècle en art et en littérature sont des dégénérés n'est pas arbitraire, qu'il ne s'agit pas d'une fantaisie de l'esprit sans fondement, mais d'un fait : ce serait d'examiner soigneusement leur personne physique et leur arbre généalogique. On rencontrerait indubitablement chez presque tous des proches parents dégénérés et un ou plusieurs stigmates qui mettent hors de doute le diagnostic de « dégénérescence ». »

Max Nordau, « Entartung », Berlin 1892

« Dégénérescence », Paris 1894

2 L'art décadent

Le régime démocratique de la République de Weimar (1918-1933) fut favorable à la diffusion de l'art moderne. L'expression « culture de Weimar » est emblématique de cette libéralisation de la société qui autorisa la diversité culturelle et imposa également l'art moderne dans les musées.

Les directeurs de musée qui exposaient ou achetaient des tableaux anti-guerre et de l'art expressionniste, abstrait ou vériste, et faisaient preuve d'engagement pour la culture en général, firent l'objet de pressions grandissantes confortées par le renforcement du Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP). Des partisans et des membres du Parti, par ailleurs acquis aux idées de la Ligue de défense de la culture allemande, et profitant de la faible compréhension de l'art d'une grande part du public, organisèrent des campagnes visant à encourager le scepticisme envers la diversité artistique.

Les critiques et les ennemis de la démocratie voyaient dans l'art moderne une décadence artistique qu'ils assimilaient à un déclin d'ordre social. La république « malade » était à leurs yeux la principale responsable du succès de l'art moderne. Pour les milieux nationaux-socialistes et « ethnicistes » (« *völkisch* »), l'art était censé être compréhensible par tous et incarner les supposées valeurs allemandes. Leurs attaques stigmatisèrent l'art moderne, le qualifiant d'élitaire, de décadent ou de « dégénéré », dans le but de marginaliser les artistes et leurs œuvres en tant que « non allemands ».

« Il y a soixante ans, une exposition de ces < expériences > qu'on appelle dadaïstes aurait paru tout simplement impossible et ses organisateurs auraient été internés dans une maison de fous, tandis qu'aujourd'hui, ils peuvent même présider des sociétés artistiques. Une telle épidémie n'aurait pas pu voir le jour, parce que l'opinion publique ne l'aurait pas tolérée et que l'État serait intervenu pour

s'y opposer. Car il appartient au gouvernement d'empêcher que son peuple soit poussé dans les bras de la folie intellectuelle. »

Adolf Hitler, « Mein Kampf », Munich 1925

« Mon combat », Paris 1934

Hildebrand Gurlitt à Zwickau

Hildebrand Gurlitt prit la direction du musée de Zwickau en 1925. Il y mit en œuvre dès l'année suivante un concept muséal qui associait l'art ancien et contemporain à ses collections d'histoire de la ville et de géologie. Des expositions d'art contemporain étaient présentées en alternance avec des expositions d'art ancien ou traitant de sujets populaires. Gurlitt sut faire cohabiter Käthe Kollwitz (1926), Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff (1927), Emil Nolde (1928) et Christian Rohlf's (1930) avec la peinture du XIXe siècle et des expositions telles que « Wohnung und Hausrat » (Habitat et ameublement) (1926) ou « Kunst und Kitsch » (1927). Le travail de pionnier qu'il accomplit dans la ville industrielle qu'était Zwickau cristallisa des oppositions virulentes. Hildebrand Gurlitt fut démis de ses fonctions de directeur en 1930 sous prétexte de pénurie financière.

« Ce qui est terrifiant dans la réaction contre la culture, c'est qu'il ne s'agit pas de poursuivre des œuvres orientées politiquement, mais des œuvres purement artistiques et esthétiques qui, du simple fait qu'elles sont nouvelles, différentes et originales, sont assimilées à du « bolchévisme ». [...] Le terrible danger, si cela devait s'étendre, est que la création artistique inconsciente, l'antique liberté artistique héritée de la tradition, soit mise à mal et privée de l'ingénuité de ses visions et de ses différentes formes d'expression. »

Oskar Schlemmer, Journal, 27 novembre 1930

Pathologisation

Les collectionneurs et les institutions suisses s'engagèrent très tôt pour l'art moderne, en particulier pour l'art moderne français. Néanmoins, une condamnation publique expresse de l'art moderne se fit jour en Suisse, dénuée cependant de toute orientation politique. L'interprétation du langage pictural de Picasso par C. G. Jung en est un exemple éminent. Voici ce que Jung écrit à l'occasion de l'exposition de Picasso présentée à Zurich en 1932 :

« On peut distinguer deux groupes parmi les patients : les névrosés et les schizophrènes. [...] Ce dernier groupe produit des images qui attestent d'emblée une déficience du sentiment. Elles ne manifestent en tout cas aucun sentiment d'unité et d'harmonie, s'en tenant à des sentiments contradictoires, voire à une totale absence de sentiment. [...] D'un point de vue purement formel, ce qui prédomine, c'est une dimension de déchirure qui s'exprime dans leurs fameuses <lignes de fracture>, c'est-à-dire des sortes de failles psychiques qui traversent l'image de part en part. Ces images laissent froid, ou effraient en raison de leur indifférence, paradoxale, déstabilisante, terrifiante ou grotesque, vis-à-vis du spectateur. Picasso appartient à ce groupe-là. »

C.G. Jung, in : Neue Zürcher Zeitung, 13 novembre 1932

3 « Contre l'esprit non allemand »

Le Parti national-socialiste des travailleurs allemands, au pouvoir en Allemagne à partir de 1933, promulgua une série de lois qui lui permirent, de fait, d'abroger la constitution démocratique de la République de Weimar, et de créer les bases de la persécution de divers groupes de la population allemande. Tous les domaines de la vie publique et privée devaient se conformer aux principes nationaux-socialistes. Cela signifia également la fin de la liberté artistique.

Il n'existait néanmoins pas de programme de politique culturelle en 1933 et le régime affirmait plutôt son pouvoir par des mesures aux effets dévastateurs. La Loi de rénovation de la fonction publique du 11 avril 1933 conduisit à l'éviction des juifs, des sociaux-démocrates et des communistes de leur poste de fonctionnaire. Cette disposition toucha également les directeurs de musée, les artistes et les historiens de l'art des académies des beaux-arts et des universités. La Chambre de la culture du Reich nouvellement créée contrôlait la presse, le cinéma, le théâtre, les musées, les beaux-arts, la musique et la littérature.

Le 10 mai 1933, les nouveaux dirigeants firent publiquement la démonstration de leur volonté de destruction culturelle : des dizaines de milliers de livres d'auteurs juifs, et d'autres aux contenus prétendument marxistes ou pacifistes, furent brûlés en public lors d'un autodafé devant l'Université de Berlin, suivi de l'« Action contre l'esprit non allemand ». La radicalisation croissante du régime déboucha en 1937 sur l'opération « Art dégénéré ».

En Suisse, le frontisme poursuit des objectifs fascistes et nationaux-socialistes. S'il enregistra certains succès durant l'année 1933, l'installation de la dictature en Allemagne lui fit perdre son audience.

La mise au pas de l'art

Tous les artistes qui vivaient en Allemagne n'eurent d'autre choix que de prendre position pour ou contre le national-socialisme. L'adhésion au régime hitlérien et l'apport de la preuve de son origine « aryenne » étaient indispensables à l'exercice de toute activité artistique, journalistique ou politico-culturelle. À partir de 1933, l'affiliation à la Chambre des beaux-arts du Reich fut obligatoire pour pouvoir exposer publiquement. Un refus d'admission ou l'exclusion de cette chambre valait interdiction professionnelle.

L'émigration était le plus souvent le seul moyen d'échapper à la menace existentielle. La Suisse comptait parmi les pays de refuge, mais il fut de plus en plus difficile d'y trouver asile à partir de 1938 en raison du durcissement progressif des conditions d'entrée sur son territoire.

Les ventes forcées

Les juifs en butte aux persécutions nazies durent se séparer de leurs œuvres d'art, de collections entières ou de pièces isolées. Il était difficile de les emporter avec soi dans sa fuite, outre que les émigrants devaient s'acquitter d'une « taxe de fuite du Reich » (« Reichsfluchtsteuer ») correspondant à la valeur de leurs œuvres. Les collectionneurs se virent contraints de vendre leurs œuvres aux enchères. À la différence des ventes de mobilier, qui attiraient un large public, ces ventes se présentaient extérieurement comme des ventes artistiques ordinaires ; les connaisseurs savaient néanmoins dans quelles conditions les œuvres étaient mises en vente et que ces enchères conclues pour partie à des prix inférieurs à ceux du marché étaient l'expression de situations de détresse.

4 L'exposition « Art dégénéré »

Durant l'été 1937, le régime nazi organisa à Munich l'exposition diffamatoire « Art dégénéré ». Installée dans les galeries du Hofgarten, elle avait pour unique objectif de dénigrer les œuvres des artistes de l'art moderne, tels Franz Marc, Otto Dix ou Paul Klee. Des peintures et des sculptures y furent mises au pilori au moyen de commentaires dégradants qui les qualifiaient de « pathologiques » ou de « non allemandes ». Les œuvres exposées provenaient des collections des musées et des Kunsthallen allemandes où elles avaient été préalablement saisies par une commission de la Chambre des beaux-arts du Reich.

Le terme « dégénéré » n'était pas réservé à un courant particulier. Il visait l'expressionnisme et l'abstraction, mais aussi les œuvres anti-guerre et celles des artistes socialistes, communistes et juifs.

L'exposition de Munich avait eu des précédents. Les « cabinets des horreurs » et les « expositions de la honte » organisées dans les musées allemands vilipendaient les artistes de l'art moderne depuis 1933. Ces campagnes de calomnie profitaient sciemment du peu de compréhension qu'avait le grand public de l'art contemporain.

L'exposition « Art dégénéré » accueillit plus de deux millions de visiteurs. Outil de propagande du régime, elle tourna sous des formats divers dans treize villes du Reich jusqu'en 1941.

À la même période, la première « Grande exposition de l'art allemand » ouvrit ses portes à la Maison de l'art allemand, un nouveau bâtiment d'exposition qui offrait un cadre majestueux à la représentation que le « Troisième Reich » voulait donner de lui-même en tant que nation de culture.

L'été artistique munichois de 1937 devait marquer un tournant dans la politique culturelle nationale-socialiste. L'opération « Art dégénéré » avait singulièrement entamé la liberté de création des artistes et les œuvres des artistes juifs étaient désormais plus exposés dans les musées allemands.

La Grande exposition de l'art allemand

La « Grande exposition de l'art allemand » se tint chaque année à Munich, de 1937 à 1944, dans la Maison de l'art allemand. L'essentiel des œuvres présentées était composé de peintures de paysage et de genre, de natures mortes, de portraits et de sculptures de petit format. Les artistes nazis tels Arno Breker, Josef Thorak et Werner Peiner y bénéficiaient d'expositions particulières. Même si seul un petit nombre d'œuvres illustraient ostensiblement la propagande nationale-socialiste, toutes étaient conformes aux visions du régime. 12 550 pièces s'y vendirent jusqu'en 1944. La plupart des acheteurs appartenaient à l'élite nationale-socialiste, mais l'on y comptait également des personnes privées.

5 Sauveurs d'art ou profiteurs ?

Les saisies d'œuvres d'art moderne dans les musées allemands furent poursuivies à partir du mois d'août 1937. Plus de 20'000 œuvres de 1'400 artistes furent retirées de plus 100 musées allemands, parmi lesquelles des œuvres des artistes suisses Cuno Amiet, Paul Camenisch et Johannes Itten.

Les œuvres confisquées furent d'abord entreposées dans des dépôts berlinois tels que la réserve Viktoria ou le château de Schönhausen. Les expropriations furent légalisées ultérieurement par la Loi sur la confiscation des productions d'art dégénéré du 31 mai 1938. Hermann Göring proposait qu'on les vendît à l'étranger afin d'en obtenir des devises, Hitler voulait qu'elles fussent échangées contre des œuvres de maîtres anciens. Les œuvres financièrement inexploitable furent brûlées dans la cour de la caserne centrale des pompiers de Berlin le 20 mars 1939.

Cette destruction d'œuvres incita les intermédiaires des ventes à se considérer après 1945 comme des sauveurs d'art. La vente aux enchères d'œuvres confisquées qui fut organisée à Lucerne en 1939 par la galerie Fischer rencontra un écho international. Toutefois, les ventes d'œuvres isolées pour le compte du Reich furent majoritaires, réalisées pour la plupart d'entre elles par les marchands d'art Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz, Hildebrand Gurlitt et Ferdinand Möller.

Bernhard A. Böhmer (1892–1945) fut un intime et l'assistant du sculpteur Ernst Barlach. Il avait d'abord limité ses activités de marchand d'art à la vente des œuvres de Barlach qu'il put poursuivre, bien que l'artiste fût banni, auprès de collectionneurs. En 1938, le ministère de la Propagande du Reich le chargea, avec d'autres, du « recyclage » des œuvres d'art « dégénéré ». Après son suicide, en 1945, on retrouva chez lui, à Güstrow, un stock considérable d'œuvres confisquées.

Ferdinand Möller (1882–1956) qui avait ouvert une galerie à Berlin en 1918, se positionnait comme un représentant de l'art contemporain allemand, qu'il préférait à l'art étranger et notamment à l'art français. Cette position lui valut les faveurs de personnalités politiques orientées à droite. En tant que membre de la Ligue de combat pour la culture allemande et soutien de « Der Norden », un groupe d'artistes national-socialiste, il entretint à partir de 1933 des liens avec différents fonctionnaires nazis. De 1938 à 1941, Möller se chargea de près de 700 œuvres du fonds d'« art dégénéré ». Outrepassant les prescriptions officielles, il en vendit également à des collectionneurs allemands. En 1943, il transféra sa galerie à Neuruppin et ouvrit en 1951 une nouvelle galerie à Cologne qui cessa des activités à sa mort en 1956.

Hildebrand Gurlitt (1895–1956) fut avisé à l'automne 1938 que les œuvres d'art moderne confisquées devaient être vendues à l'étranger contre des devises. Il proposa ses services de marchand d'art au ministère de la Propagande du Reich avec lequel il conclut plusieurs contrats durant les deux années et demie qui suivirent. Selon l'état actuel de nos connaissances, il aurait pris en charge 3'879 œuvres provenant du patrimoine saisi, dont 78 peintures, 278 aquarelles, 52 dessins et 3'471 estampes, soit un volume potentiel de ventes bien supérieur à celui de ses collègues Ferdinand Möller, Karl Buchholz et Bernhard A. Böhmer.

Karl Buchholz (1901–1992) ouvrit à Berlin, en 1925, une librairie couplée à une galerie. Grâce à la succursale créée à New York par son associé Curt Valentin, qui était juif et avait donc été contraint d'émigrer, Buchholz put vendre d'innombrables œuvres aux musées américains. 644 œuvres d'art « dégénéré » rejoignirent ainsi New York par son intermédiaire. Durant la Seconde Guerre mondiale, il créa de nouvelles succursales à Bucarest, Lisbonne et Madrid. Après la guerre, il poursuivit son commerce de l'art depuis la Colombie. Nombre des œuvres qu'il avait cachées en Allemagne ou envoyées dans d'autres pays n'ont jamais été retrouvées.

6 Les maîtres modernes vendus aux enchères

Le 30 juin 1939, la galerie Fischer organisa à Lucerne, à l'instigation du ministère de la Propagande du Reich, une vente aux enchères de 125 œuvres provenant des fonds d'« art dégénéré ». L'annonce de la vente, sous le titre « Peintures et sculptures de maîtres modernes : en provenance des musées allemands », suscita la controverse dès le printemps 1939. Depuis son exil français, le critique d'art Paul Westheim appela au boycott de la vente qui rapporterait au Reich des devises pour l'armement. Défendant un point de vue opposé, le directeur de musée bâlois Georg Schmidt se montra, en tant qu'acheteur, favorable à l'acquisition des œuvres bannies.

Des peintures éminentes de Georges Braque et de Paul Gauguin, ainsi que l'Autoportrait de 1888 de Vincent van Gogh, y furent mis aux enchères. 25 peintures et sculptures entrèrent en possession de musées belges et suisses. Les prix de vente restèrent toutefois en-deçà des attentes du Reich et un tiers des œuvres ne trouva pas preneur.

Hildebrand Gurlitt acquit quatre peintures auprès de Fischer dans une transaction d'après-vente. Figurait parmi elles le « Portrait de Maschka Mueller » (avant 1925) d'Otto Mueller, saisi au Musée Wallraff Richartz, et qui a désormais rejoint le Kunstmuseum Bern dans le cadre du legs de son fils Cornelius.

La Suisse joua un rôle important dans le commerce de l'art « dégénéré ». Des centaines d'œuvres confisquées par l'État allemand arrivèrent sur le marché suisse où elles furent écoulées dans des ventes de gré à gré. Diverses raisons contribuèrent à faire de la Suisse un partenaire privilégié pour le commerce de l'art : sa proximité géographique avec l'Allemagne et ses conditions accommodantes d'importation facilitaient les opérations de transport, tandis que sa neutralité politique en faisait une zone de commerce attractive durant la guerre.

L'acquisition du Kunstmuseum Bern

Grâce à un crédit supplémentaire de 6 300 francs que lui avait alloué le gouvernement, le Kunstmuseum Bern put acquérir l' « Autoportrait au chapeau de paille » (1923) de Lovis Corinth à la vente « Peintures et sculptures de maîtres modernes : en provenance des musées allemands » organisée par la galerie Fischer en 1939. D'autres œuvres mises aux enchères lors de cette vente se trouvent aujourd'hui dans la collection du Kunstmuseum Bern. Les collectionneurs Hermann et Margrit Rupf, dont les œuvres sont en dépôt permanent au Kunstmuseum Bern dans le cadre d'une fondation, y acquirent notamment le « Restaurant en plein air » (1912) d'August Macke.

7 Les spoliations artistiques en France

Après la capitulation de la France le 30 juin 1940, Hitler donna l'ordre de saisir les œuvres d'art appartenant à l'État français et aux collections privées. Plusieurs institutions étatiques concurrentes – au premier rang desquelles l'Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg (ERR) et le Sonderkommando Künsberg – se chargèrent de la confiscation des œuvres d'art et d'autres biens culturels. Des marchands d'art allemand prospectèrent par ailleurs le marché de l'art français pour le compte de Hitler et de Göring.

À compter d'octobre 1940, les marchands d'art français d'origine juive furent tenus de céder la direction de leur galerie à des administrateurs « aryens », ce qui revenait à les en déposséder. Le marché de l'art parisien fut néanmoins florissant durant l'occupation allemande. L'interdiction d'exportation des biens culturels appartenant à l'État français ne s'appliquait pas aux marchands d'art allemands. Ils acquirent en France des œuvres destinées à des musées allemands et à des collectionneurs internationaux ou qu'ils revendirent à des marchands d'art de pays tiers.

De 1939 à 1944, les organisations nationales-socialistes pillèrent les musées, les collections privées, les archives et les bibliothèques des territoires occupés. Les objets d'art dont elles s'étaient emparées rejoignirent les collections du « musée du Führer », qui devait être installé à Linz, sur le Danube, et les collections privées de dignitaires nazis, notamment celle de Hermann Göring. Certains d'entre eux furent mis en vente sur le marché de l'art international, et notamment en Suisse, pour l'approvisionnement en devises du Reich.

Le pillage des collections juives

Pendant l'Occupation allemande de la France, les nazis pillèrent des collections d'art d'importance historique appartenant à des familles juives telles celles des Bernheim-Jeune, des Rothschild, des Kann, des David-Weill et des Schloss. De nombreux collectionneurs juifs avaient

fui devant l'invasion allemande, abandonnant sur place leurs objets d'art. De juillet à septembre 1940, l'Ambassade d'Allemagne à Paris plaça les collections des musées français sous l'autorité de la puissance d'occupation et saisit les œuvres d'art de propriété juive. À partir de novembre 1940, l'Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg se livra à la perquisition systématique des galeries, appartements, dépôts d'œuvres et coffres bancaires appartenant à des juifs français.

Mission spéciale Linz

Sur ordre d'Adolf Hitler du 18 novembre 1940, les œuvres saisies dans les collections juives furent mises à la disposition du musée qui devait être créé à Linz, sur le Danube. L'équipe de la « Mission spéciale Linz » réalisait déjà des acquisitions pour la collection du futur musée depuis le milieu de l'année 1939. Hildebrand Gurlitt, qui avait en 1941 élargi sa sphère d'activité aux pays occupés par l'Allemagne à l'ouest de l'Europe, fut investi au printemps 1943 de la mission d'acheter des œuvres pour le « musée du Führer ». Jusqu'en 1944, il fournit à la « Mission spéciale » des peintures, des sculptures, des dessins et des tapisseries, prospectant en parallèle le marché de l'art français pour les musées allemands.

L'essentiel des œuvres acquises pour le musée de Linz – qui ne vit jamais le jour – furent entreposées à partir de 1944 dans la mine de sel d'Altaussee. Le « trésor Gurlitt » comprend aujourd'hui encore des œuvres de provenance française.

8 Les rapatriements d'œuvres spoliées

En 1945, les forces alliées américaines, françaises, anglaises et soviétiques se trouvèrent confrontées à l'ampleur colossale des spoliations nationales-socialistes d'œuvres d'art. Les officiers des unités de protection des œuvres d'art, les Monuments Men, rassemblèrent des centaines de milliers d'œuvres dans des centres de collecte, tels les Central Collecting Points de Munich, Wiesbaden et Marbourg. Les œuvres y étaient répertoriées, et une fois leur origine vérifiée, retournées dans leur pays de provenance. La Loi no 59 promulguée le 10 novembre 1947 par le gouvernement militaire américain réglementa, pour les zones d'occupation occidentales, la restitution des biens dérobés à leurs propriétaires pour des raisons raciales, religieuses ou politiques. La spoliation d'œuvres d'art fut l'un des chefs d'accusation établis par le Tribunal militaire international de Nuremberg. Des enquêtes furent également diligentées en France dans le cadre des procès de collaboration contre des marchands d'art, aussi bien allemands que français. À Berne, des marchands et des collectionneurs suisses durent répondre de leurs actes devant les tribunaux en 1948.

Mais comment devait-on traiter juridiquement les œuvres dites « dégénérées » saisies dans les musées allemands et mises en vente par le régime nazi ? Le Conseil de contrôle allié décida en 1945 que la « Loi sur la confiscation des productions d'art dégénéré » du 31 mai 1938 ne devait pas faire l'objet d'une abrogation rétroactive. C'est pourquoi l'on pense communément que les œuvres confisquées aux musées en raison de leur caractère « dégénéré » ne peuvent pas leur être restituées. À l'inverse, les œuvres confisquées aux personnes persécutées par le régime nazi furent considérées comme des spoliations. Les musées et les États européens sont encore de nos jours propriétaires de biens culturels saisis illégalement. Les restitutions d'œuvres à leurs propriétaires légaux n'ont toutefois cessé de se poursuivre jusqu'à aujourd'hui.

La saisie de la Gurlitt Collection

Hildebrand Gurlitt put préserver sa collection des effets de la guerre grâce à la répartition de l'essentiel de ses fonds dans différents sites de stockage. Après le bombardement de Dresde, il fuit en mars 1945 à Aschbach, en Haute-Franconie, avec sa famille. C'est là qu'à la fin de la guerre, une unité de protection des biens artistiques de l'armée américaine saisit ses œuvres soupçonnées de spoliation, dont des peintures et des dessins qu'il avait acquis sur le marché de l'art français. Ces œuvres et d'autres également suspectes furent entreposées jusqu'en 1950 sous le nom de « Gurlitt Collection » dans le centre de collecte de Wiesbaden où leur origine et les conditions de leur acquisition furent examinées. Des officiers de la protection artistique soumièrent Gurlitt à des interrogatoires sur son activité de marchand d'art sous le IIIe Reich. Bien qu'il fût souvent à court d'explications et que l'on ait aujourd'hui la preuve qu'il mentit sur certains points essentiels, il fut disculpé à l'automne 1947 de tous les chefs d'accusation qui pesaient contre lui. Toutes ses œuvres lui furent restituées, à quelques exceptions près.

Le Collecting Point de Berne

Sous la pression des alliés occidentaux, le Conseil fédéral ordonna le 10 décembre 1945 la restitution des œuvres spoliées arrivées en Suisse depuis les pays occupés. L'officier britannique de protection artistique Douglas Cooper joua un rôle majeur dans le repérage de ces œuvres. C'est grâce à ses recherches que fut mise au jour la collaboration entre des marchands d'art et des collectionneurs suisses dans le commerce d'œuvres d'art « dégénéré » et d'œuvres spoliées.

Le Kunstmuseum Bern fut le centre de collecte de 77 peintures et dessins identifiés par les alliés comme des œuvres spoliées. Les tribunaux en ordonnèrent la restitution à leurs propriétaires originels, y compris lorsqu'il s'agissait d'œuvres vendues par des marchands d'art à des collectionneurs privés.

9 L'art moderne dit « classique »

Après 1945, les puissances occidentales victorieuses furent les premières à organiser des programmes de rééducation dans les zones d'occupation de l'Allemagne. Cette rééducation, qui comportait également des activités culturelles, avait pour but de confronter la population avec les crimes du régime nazi et de promouvoir le respect des principes démocratiques.

Les alliés français et américains œuvrèrent intentionnellement à la réouverture des musées et encouragèrent les expositions d'art moderne, vantées pour les valeurs de liberté et de démocratie dont elles étaient porteuses.

L'année 1955 marqua une rupture décisive. La première Documenta de Kassel se fixa pour objectif d'exposer l'intégralité des avant-gardes bannies par le régime national-socialisme et d'initier un large public à l'art moderne. Dans le hall d'entrée, on mit en regard des œuvres d'art moderne une série de photographies d'œuvres d'art antique, du premier art chrétien et d'art extra-européen, affirmant ainsi le « classicisme » intemporel de l'art moderne.

La réhabilitation de l'art moderne dans la République fédérale d'Allemagne conduisit à la création d'un néologisme spécifique qui apparut d'abord sur le marché de l'art. Alors que dans les autres pays européens, on se contentait de parler d'« art moderne », s'imposa dans l'espace germanophone la notion d'« art moderne classique », liée à cette époque particulière de l'histoire. L'ajout de l'épithète « classique » était censé garantir une qualité culturelle homologuée et camoufler l'accueil tardif de l'art moderne dû aux persécutions nationales-socialistes.

La législation après 1945

La Loi sur la confiscation des productions d'art dégénéré de l'année 1938 ne fut pas abrogée par le Conseil de contrôle allié après 1945. Étant donné les pertes infligées aux musées allemands par l'opération « Art dégénéré », le point de vue s'imposa dans l'immédiat après-guerre

que cette loi devait conserver ses effets : en tant que propriétaire, l'État devait pouvoir agir à sa guise avec ses biens. Si les œuvres spoliées de propriété privée durent être restituées, les œuvres publiques confisquées purent à l'époque rejoindre le marché de l'art en toute légalité.

Hildebrand Gurlitt au Kunstverein de Düsseldorf

De 1948 à sa mort, en 1956, Hildebrand Gurlitt dirigea le Kunstverein de Rhénanie-Westphalie de Düsseldorf. Renouant sans transition avec ses centres d'intérêt des années 1920, il y exposa des artistes expressionnistes allemands. Son exposition sur Marc Chagall, la première en République fédérale, connut un grand retentissement. Par ailleurs, comme il le faisait à Zwickau et à Hambourg, il organisait régulièrement des conférences et des lectures. Ses soirées d'atelier, destinées à favoriser les contacts entre les artistes, les professionnels de musée et le public, firent du Kunstverein un lieu culturel de rencontre.

« Voyez-vous, mesdames et messieurs, j'ai connu deux grands événements dans ma vie : l'expressionnisme, avec lequel j'ai grandi, [...] et la grande peinture française, dont j'ai fait la connaissance plus tard. Ce qui résulta de cette rencontre : une collection d'aquarelles modernes, disons, de Barlach à Klee et Kandinsky. »

Hildebrand Gurlitt, 1956

L'exposition de Lucerne de 1953

Le Kunstmuseum de Lucerne organisa en 1953, sous le patronage du premier président de la République fédérale d'Allemagne, Theodor Heuss, l'exposition « Art allemand – Chefs-d'œuvre du XXe siècle ». Hildebrand Gurlitt, qui était membre du comité d'honneur de l'exposition, l'enrichit de 24 de ses œuvres. D'autres prêts provinrent de Ferdinand Möller qui avait fait commerce avec Gurlitt d'œuvres saisies dans les musées allemands. Dans l'avant-propos du catalogue, Heuss fit

référence au rôle fatidique de la ville de Lucerne : « Des œuvres de créateurs allemands, stigmatisées par l'introversion obtuse de Hitler comme des œuvres d' « art dégénéré », y furent mises aux enchères dans le monde ». L'exposition se plaçait ainsi entièrement sous le signe de la réhabilitation de l'art moderne naguère dénigré et persécuté.

« Trésor Gurlitt »

Septembre 2010

À la suite d'un contrôle douanier dans un train entre Zurich et Munich, le parquet bavarois ouvre une enquête contre Cornelius Gurlitt pour soupçon de fraude fiscale.

Février-mars 2012

L'appartement munichoïse de Cornelius Gurlitt est perquisitionné et les œuvres qui s'y trouvent saisies.

3 novembre 2013

Un article du magazine « Focus » révèle l'existence du « Trésor de Schwabing ». La collection proviendrait en grande partie de spoliations, toutefois les informations sur le volume et la valeur des œuvres y sont très exagérées.

Novembre 2013

Le groupe de travail « Trésor de Schwabing », une équipe internationale de chercheurs mise en place par la République fédérale d'Allemagne et l'État libre de Bavière, débute ses recherches sur la provenance des œuvres. La liste des œuvres saisies sera publiée dans les semaines suivantes sur la base de données en ligne www.lostart.de.

Février 2014

La justice désigne un tuteur et des avocats chargés de représenter Cornelius Gurlitt. Ceux-ci informent le parquet que sa maison de Salzbourg abrite également une grande quantité d'œuvres.

Avril 2014

Cornelius Gurlitt conclut un accord avec l'État libre de Bavière et la République fédérale d'Allemagne sur le futur traitement de ses œuvres. Il accepte qu'elles soient examinées par le groupe de travail « Trésor de Schwabing » et se déclare prêt, en cas de spoliation avérée, à restituer les œuvres aux descendants des propriétaires légaux.

6 mai 2014

Cornelius Gurlitt décède à Munich à l'âge de 81 ans. Le lendemain, le 7 mai 2014, la Fondation du Kunstmuseum Bern est informée qu'il l'a désignée comme légataire universel dans son testament.

21 novembre 2014

Madame Uta Werner, cousine de Cornelius Gurlitt, conteste la validité du testament.

24 novembre 2014

Au terme d'un délai de réflexion de sept mois, le Kunstmuseum Bern décide d'accepter la succession de Cornelius Gurlitt.

Mars-avril 2015

Le tribunal des successions de Munich confirme la validité du testament de Cornelius Gurlitt. Uta Werner fait appel de ce jugement au nom d'une partie de la famille.

Mai 2015

Deux tableaux de la succession peuvent être restitués à leurs propriétaires : les descendants de David Friedmann rentrent en possession des « Deux cavaliers à la plage » de Max Liebermann, tandis que l'« Odalisque » d'Henri Matisse est rendue aux descendants de Paul Rosenberg.

14 janvier 2016

Le groupe de travail « Trésor de Schwabing » publie son rapport final de recherche. La poursuite des recherches sera assurée par le projet « Recherches de provenance Gurlitt » du Centre allemand de documentation sur les pertes de biens culturels.

15 décembre 2016

La Cour d'appel de Munich réfute la contestation du testament de Cornelius Gurlitt, reconnaissant ainsi au Kunstmuseum Bern sa qualité d'héritier légal. Cette décision permet d'intensifier les travaux de préparation des expositions programmées par le Kunstmuseum Bern et la Bundeskunsthalle de Bonn.

20 février 2017

Le dessin « Intérieur d'une église gothique » d'Adolph von Menzel est restitué aux descendants d'Elsa Helene Cohen.

Mai 2017

Le tableau « La Seine vue du Pont-Neuf, au fond le Louvre » de Camille Pissarro est restitué aux héritiers de Max Heilbronn.

À compter de novembre 2017

Le Kunstmuseum Bern et à la Bundeskunsthalle de Bonn présentent les premières expositions d'œuvres de la succession de Cornelius Gurlitt afin de rendre ces œuvres accessibles au public et de rendre compte de leur histoire.

L'exposition

Durée de l'exposition	02.11.17-04.03.18
Prix d'entrée	CHF 10.00 /red. CHF 7.00
Heures d'ouverture	Lundi, fermé Mardi, 10h-21h Mercredi à dimanche : 10h-17h
Jours fériés	24/26/31 décembre 2017, 1/2 janvier 2018: ouvert de 10h à 17h 25 décembre 2017 : fermé
Visites guidées/écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaires	Nikola Doll, Matthias Frehner, Georg Kreis und Nina Zimmer

L'exposition est
soutenue par :



Kanton Bern
Canton de Berne



Burgergemeinde
Bern