

FR

Collection

GURLITT

État des lieux 2e partie:
Les spoliations nazies et
leurs conséquences

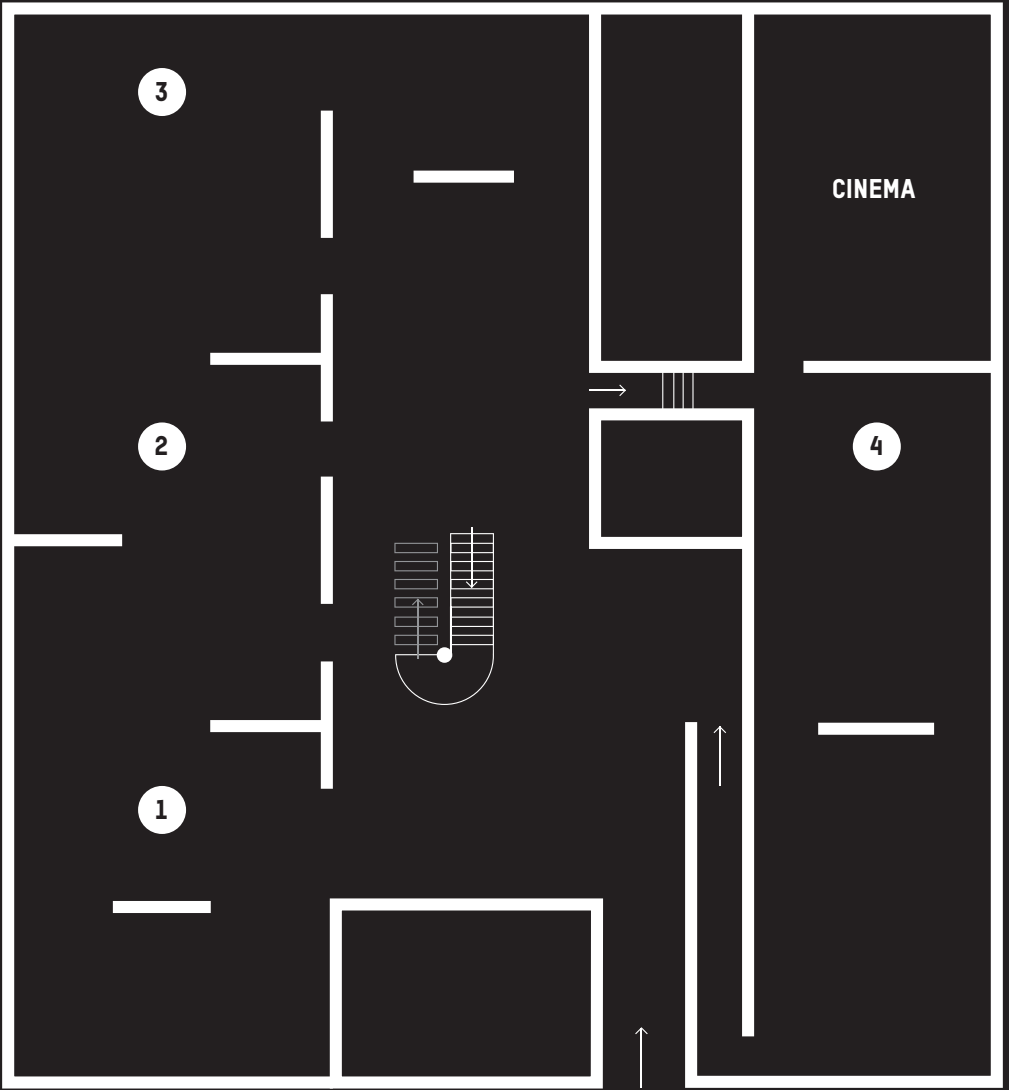
19.04. – 15.07.2018

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles sous-sol

- 1 Marchand d'art sous le national-socialisme
- 2 Commerce et formation du goût
- 3 Le marché de l'art parisien (1940–1944)
- 4 Restitution
- 5 Atelier recherche de provenance



5

Introduction

Les confiscations d'œuvres d'art à des propriétaires privés furent innombrables sous le national-socialisme. Plus de soixante-dix ans après la Seconde Guerre mondiale, leur restitution aux héritiers légitimes n'est toujours pas close. C'est ce que le « trésor Gurlitt », découvert en 2012, a clairement remis en lumière. La mise au jour des 1'500 œuvres de la succession du marchand d'art allemand Hildebrand Gurlitt a attiré l'attention sur le rôle du commerce de l'art dans le pillage systématique des Juifs européens.

La législation antisémite nationale-socialiste eut des effets lourds de conséquence sur le marché de l'art. À partir de 1933 elle interdit aux marchands d'art juifs de se livrer à leur commerce et contraignit des personnes privées, que les interdictions professionnelles avaient plongées dans la détresse financière ou qui cherchaient à financer leur émigration du pays, à vendre leurs objets de valeur. De nombreuses œuvres d'art arrivèrent sur le marché à des prix avantageux, ce dont profitèrent les professionnels du secteur. La radicalisation de la politique de persécution et l'extension de la zone territoriale sous domination nationale-socialiste conduisirent à des razzias dans toute l'Europe.

La seconde partie de l'exposition « Collection Gurlitt, état des lieux » présente une sélection d'œuvres provenant de la succession de Hildebrand Gurlitt. Sont exposées près cent vingt sculptures, peintures et œuvres graphiques dont la provenance n'a toujours pas pu être établie avec certitude et qui en partie pourraient par conséquent être des spoliations.

Faire un authentique état des lieux de la collection Gurlitt supposait d'y intégrer la présentation des activités de marchand d'art de Hildebrand Gurlitt dans leur contexte historique, à savoir celui de l'exclusion et du génocide de la population juive européenne. Nous avons choisi de nous pencher plus particulièrement sur les circonstances concrètes d'acquisition de certaines œuvres et sur le destin de leurs propriétaires d'origine.

Une section de l'exposition est spécifiquement consacrée à la politique de restitution d'œuvres après la Seconde Guerre mondiale. L'atelier de Recherche de provenance propose au public de découvrir, à partir d'exemples concrets, les méthodes de travail des chercheurs et des chercheuses ainsi que les défis auxquels ils sont confrontés.

Qui était Hildebrand Gurlitt ?

L'historien de l'art Hildebrand Gurlitt (1895–1956) se fit un nom dans le monde des musées allemands dans les années 1920 pour ses actions de promotion de l'art moderne. C'est pourquoi il se retrouva dans le viseur des nationaux-socialistes. Suite au dénigrement nazi il perdit en 1930 son poste de directeur du Musée de Zwickau.

En 1933, l'année de la prise du pouvoir nationale-socialiste et alors que Gurlitt était directeur du Hamburger Kunstverein, il fit l'objet de pressions politiques et prit les devants en démissionnant de ses fonctions avant d'en être démis. Il se tourna alors vers le commerce de l'art et ouvrit en 1935 sa propre galerie, le *Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt*.

Il étendit son domaine d'activité de manière décisive en 1938 à la suite de l'action « Art dégénéré ». Le ministère du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande le chargea en effet de vendre à l'étranger les œuvres d'art moderne saisies dans les musées allemands. L'extension de la zone territoriale sous domination nationale-socialiste permit également à Gurlitt d'étendre graduellement sa propre zone d'activités. À partir de 1940, il put profiter de l'occupation de l'ouest de l'Europe par l'Allemagne et faire prospérer son commerce sur les marchés de l'art néerlandais, belge et surtout français. Investi de pouvoirs spéciaux, il acquit à partir de 1943 des œuvres pour le « musée du Führer » programmé à Linz.

L'ascension de Gurlitt progressa au rythme de la radicalisation de la politique de persécution nazie et elle témoigne de façon exemplaire des rapports entre marché de l'art et pillage des Juifs européens. Bien que les activités de Gurlitt fussent connues des Alliés, elles ne firent l'objet d'aucune sanction après la guerre. Après avoir passé avec succès la procédure de dénazification en y obtenant le statut de « suiveur » (*Mitläufer*), Gurlitt put rapidement réintégrer le monde de l'art de la

jeune République fédérale. En tant que directeur du Kunstverein de Rhénanie-Westphalie de Düsseldorf, il s'engagea jusqu'à sa mort, en 1956, pour la réhabilitation de l'art moderne.

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.

Six ans après la découverte de l'existence du « trésor Gurlitt » et malgré plusieurs années de recherche, l'origine de la plupart des œuvres n'a toujours pas été complètement élucidée. Tant que la lumière n'a pas été faite sur leur origine, les œuvres soupçonnées d'avoir été spoliées restent sous la responsabilité de la République fédérale d'Allemagne, prêteur des œuvres de l'exposition. Les cartels des œuvres donnent des informations sur leur statut de propriété ainsi que sur l'état actuel des connaissances de leur provenance.

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. Cornelius Gurlitt a certes visité le Kunstmuseum 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 marchands d'art et le souvenir des visites chez son oncle Wilibald Gurlitt qui enseigna la musicologie de 1946 à 1948 à l'Université de Berne.

Crédits des œuvres

Les crédits des œuvres fournissent des informations sur leurs conditions de propriété. Pour les œuvres du « trésor Gurlitt », la propriété d'une œuvre dépend du résultat ou de l'état actuel de la recherche de provenance.

Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt, 2014

désigne les œuvres dont il est avéré ou hautement probable qu'il ne s'agit pas d'une spoliation. Cette indication suppose en principe que les changements de propriétaire et les conditions d'acquisition soient connus. Ces œuvres entrent dans la collection du Kunstmuseum Bern.

Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en cours d'examen / absence à ce jour de soupçon de spoliation

désigne les œuvres dont la provenance n'a pas pu être élucidée avec certitude mais qui ne sont pas soupçonnées d'avoir été spoliées. Il a été établi que le Kunstmuseum Bern est libre de décider si, une fois la recherche achevée, ces œuvres entreront dans sa collection ou si elles seront remis à la République fédérale d'Allemagne.

Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en cours d'examen

désigne les œuvres dont la provenance n'a pas été élucidée avec certitude et pour lesquelles le soupçon de spoliation ne peut pas pour l'heure être exclu. Il a été établi que le Kunstmuseum Bern est libre de décider si, une fois

la recherche achevée, il intégrera ces œuvres au sein de la collection du musée.

Propriété fiduciaire de la République fédérale d'Allemagne en l'absence de propriétaire connu, Legs Cornelius Gurlitt, 2014

désigne les œuvres dont la provenance n'a pas été élucidée avec certitude et dont il est avéré ou hautement probable qu'il s'agit de spoliations mais dont l'ancien propriétaire n'a pas encore pu être identifié.

La chronologie du « 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 munichois 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 la « Femme assise » 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 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.

1 Marchand d'art sous le national-socialisme

Hildebrand Gurlitt se forgea rapidement une renommée comme marchand d'art. S'appuyant sur les relations qu'il entretenait déjà avec des collectionneurs, des galeristes, des artistes et des musées, il poursuivit son engagement pour l'art moderne.

Jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, il présenta un programme d'expositions varié dans les espaces de sa galerie du quartier Rotherbaum à Hambourg. Parmi les artistes exposés, figuraient des artistes connus, tels que Max Beckmann, Franz Radziwill et Christian Rohlf, mais aussi des artistes plus confidentiels, notamment les Hambourgeois Hans Ruwoldt et Fritz Flinte. Ces expositions alternaient avec des présentations de « maîtres anciens » et d'art du XIX^e siècle.

Gurlitt se spécialisa dans les travaux sur papier, mais il faisait également commerce de peintures propres à satisfaire le goût d'une clientèle formée aux conventions du XIX^e siècle. Il transféra le siège de sa galerie à Dresde en 1942. Gurlitt put élargir son domaine d'activités grâce à la présence dans son environnement immédiat d'artistes, de marchands d'art et de collectionneurs considérés comme « juifs » que la législation nationale-socialiste avait mis au ban de la société et soumis à la privation croissante de leurs droits. Il acheta des œuvres à des collectionneurs persécutés que la perte de leurs moyens de subsistance et les taxes qu'ils devaient verser à l'État avaient contraints à vendre leurs biens, souvent en-dessous de leur valeur.



Heinrich Louis Theodor Gurlitt

Le « trésor Gurlitt » renferme près de trente peintures et soixante dessins de Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1812–1897), le grand-père de Hildebrand Gurlitt. Le peintre hambourgeois s'était spécialisé dès sa formation à l'Académie d'art de Copenhague dans les peintures de paysage aux compositions harmonieuses. Dans ses paysages panoramiques typiques de son art, Gurlitt travaillait les impressions de la nature qu'il avait collectées lors de ses nombreux voyages, notamment en Scandinavie, en Italie, dans la péninsule Ibérique et en Grèce.

L'art allemand du XIX^e siècle jouissait d'une haute estime à l'époque nationale-socialiste. Les peintures romantiques et historiques correspondaient aux goûts artistiques d'une grande partie de la population allemande et avaient un certain succès auprès des dirigeants politiques. Hildebrand Gurlitt répondit à la demande en proposant à la vente des œuvres de son grand-père dans son cabinet d'art. On sait aujourd'hui qu'il pratiqua également le troc contre des œuvres d'art moderne provenant du stock d'œuvres dites d'« art dégénéré ». Le grand nombre de photographies présentes dans sa succession indique qu'il documentait avec soin les travaux de son grand-père.



Helene Gurlitt, gérante du cabinet d'art

Helene Gurlitt, la femme de Hildebrand Gurlitt, joua un rôle important dans le cabinet d'art. Elle encouragea son époux à se livrer à son commerce dans leur appartement, y proposant elle-même des objets d'artisanat d'art. Après

l'ouverture du cabinet d'art à Hambourg, en 1935, dans le quartier de Rotherbaum, la galerie poursuivit ses activités de manière assez confidentielle. Quiconque voulait visiter une exposition devait sonner. Cette discrétion permettait de s'occuper individuellement de chaque client mais c'était aussi une mesure de prudence vis-à-vis des contrôles croissants du marché de l'art par le régime. Après la promulgation des « Lois de Nuremberg », qui donna en septembre 1935 un fondement légal à la persécution de la population juive en Allemagne, Gurlitt fut considéré comme un « Mischling zweiten Grades » (métis au second degré) car sa grand-mère était juive. Comme il avait à craindre que cela le mit dans le viseur du régime, Helene Gurlitt prit officiellement la direction de la galerie. Cette échappatoire leur permit de préserver leur affaire de l'« aryanisation », qui devint la règle absolue à la fin de 1938.



Des concepts de collection en mutation – un « échange d'alliances »

Après l'arrivée au pouvoir des nationaux-socialistes en janvier 1933, les musées allemands modifièrent le contenu de leurs expositions permanentes et remanièrent leurs collections. Les artistes considérés comme « juifs » ou « non allemands » par l'idéologie nazie disparurent progressivement des expositions et leurs œuvres furent parfois mises en vente. Des marchands d'art tels que Hildebrand Gurlitt proposèrent aux musées de reprendre leurs œuvres d'art moderne et de leur en fournir d'autres à la place. Ce type de pratique est attesté par un exemple d'« échange d'alliances » complexe mais emblématique du système : les Collections d'art municipales de Düsseldorf voulaient céder « Der Heimweg » (Sur le chemin du retour) d'Edvard Munch,

artiste qualifié de «dégénéré». Le tableau était estimé à 6'000 Reichsmark. Elles l'échangèrent contre «Bildnis eines siebenjährigen Jungen» [Portrait d'un garçon âgé de sept ans] de Samuel Hofmann qui provenait de la collection du Rheinisches Landesmuseum de Bonn. «Der Heimweg» fut envoyé depuis Bonn à Hildebrand Gurlitt en échange d'une peinture de paysage d'Anton Mirous d'une valeur de 5'500 Reichsmark. Gurlitt compensa la différence de 500 Reichsmark en complétant l'échange de deux toiles du peintre contemporain Robert Pudlich. Pour finir, il vendit «Der Heimweg» avec cinq autres œuvres d'Edvard Munch au collectionneur Johan(n)essen d'Oslo par l'intermédiaire de la Norske Kreditbank.



Max Liebermann

L'œuvre du peintre impressionniste Max Liebermann (1847-1935) était représentée dans presque toutes les grandes collections de musée d'Allemagne. Comme Liebermann était juif, il fut proscrit par les nazis et ses œuvres disparurent des expositions permanentes des musées allemands à partir de 1933. La Kunsthalle de Hambourg chercha à se séparer de ses œuvres de Liebermann. Elle avait déjà fait quelques démarches en ce sens à la fin des années 1920 et le responsable de la collection, Werner Kloos, remit en chantier le projet de vendre les œuvres de l'artiste à partir de 1934. À l'instar d'autres marchands, Hildebrand Gurlitt fit savoir qu'il était intéressé. Après deux tentatives infructueuses, une opération de troc réussit à prendre forme en mars 1941. La Kunsthalle se sépara de quatre œuvres de Liebermann, dans le lot «Wagen in den Dünen» (Charrette dans les dunes), ainsi que d'un tableau d'Oskar Kokoschka. Gurlitt lui fournit en échange deux peintures de paysage, respectivement de Hans Thoma et Leopold von Kalckreuth.

Il revendit trois des tableaux de Liebermann aux collectionneurs Georg Glaubitz, Otto Hübenner et Hermann F. Reemtsma. «Wagen in den Dünen» resta en sa possession. L'œuvre fut confisquée par les Alliés en 1945 et envoyée au Central Collecting Point de Wiesbaden. Lorsque, à l'hiver 1945, Carl Georg Heise, le nouveau directeur de la Kunsthalle de Hambourg, demanda à Gurlitt de révéler les noms des acheteurs, il proposa à la Kunsthalle de lui faire don de «Wagen in den Dünen» – «comme la libre expression de sa bonne disposition d'esprit».



Max Beckmann

Max Beckmann (1884-1950) compte aujourd'hui parmi les plus illustres peintres allemands d'envergure internationale de l'art moderne. Ses portraits et ses allégories bénéficièrent dès les années 1920 d'une large reconnaissance. À partir de 1933, il appartient au groupe des artistes attaqués et proscrits par les nationaux-socialistes. 685 œuvres de Beckmann furent retirées des musées allemands au cours de l'année 1937. Le 17 juillet 1937, deux jours avant l'inauguration de l'exposition «Art dégénéré», Max Beckmann quitta Berlin et émigra avec sa femme à Amsterdam. La dernière exposition qui lui fut consacrée en Allemagne à cette époque se tint en 1936 dans le cabinet d'art de Hambourg de Gurlitt. Gurlitt acquit plusieurs tableaux directement auprès de Beckmann dans son exil néerlandais et il lui apporta son soutien en utilisant ses propres transports d'œuvres pour faire entrer clandestinement d'autres œuvres du peintre en Allemagne. Mathilde «Quappi» Beckmann, la femme de l'artiste, consigna une visite dans son journal à la date 13 septembre 1944 : «Göpi [il s'agit de l'historien d'art et critique Erhard Göpel] est venu aujourd'hui à l'impro-

viste. Tiger avec lui et Gurlitt chez Lütjens. Achetions bar français, poisson, paysage du sud – le voyage.» Le certificat de bonne conduite qu'établit ultérieurement Beckmann à la demande de Gurlitt disculpa le marchand d'art lors de sa procédure de dénazification (1945-1947).

1.6

Étude modèle : La Famille Wolffson-Cohen

Hildebrand Gurlitt acquit en 1938 «Inneres einer gotischen Kirche» (À l'intérieur d'une église gothique, 1847), un dessin au crayon du peintre d'histoire Adolph Menzel. Il faisait partie d'un lot de vingt-trois feuilles achetées par Gurlitt aux descendants du juriste et mécène Albert Martin Wolffson (1847-1913). Les dessins de Menzel constituaient les pièces maîtresses de sa collection. À sa mort, sa veuve Helene Marie Wolffson hérita de la collection, elle en vendit une partie et légua le reste à ses enfants Elsa Helene Cohen, née Wolffson (1874-1947) et Ernst Julius Wolffson (1881-1955).

La famille Wolffson, qui était protestante, fut stigmatisée comme «juive» par les «Lois raciales de Nuremberg» et soumise à partir de 1933 à la répression du régime nazi. Ernst Julius Wolffson survécut à la période nazie à Hambourg, tandis que sa sœur Elsa réussit à fuir vers les États-Unis en août 1941, rejoignant son fils qui avait quitté l'Allemagne avec sa famille dès 1939. Quelques mois avant son départ, le 31 décembre 1938, la famille avait vendu quatorze dessins de Menzel à Hildebrand Gurlitt.

Gurlitt les exposa en 1939 dans son cabinet d'art et les proposa à la vente à des musées et des collectionneurs privés. Son livre de comptes mentionne sa propre acquisition de «Inneres einer gotischen Kirche» pour 150

Reichsmark. Parmi ces dessins se trouvait aussi «Blick über die Dächer von Schandau» (Vue sur les toits de Schandau, 1886), également exposé ici et qui réapparut en avril 1939 dans une exposition d'œuvres de Menzel présentée à Chemnitz par le marchand d'art Gerstenberger. C'est là qu'il fut acquis par le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne. Gurlitt affirma après la guerre ne rien savoir de l'endroit où se trouvaient les œuvres de la collection Wolffson. «Inneres einer gotischen Kirche» ne refit surface qu'en 2012 dans le «trésor Gurlitt» et il put être restitué en 2017 au représentant des héritiers d'Elsa Helene Cohen, née Wolffson. En 2016, le Wallraf-Richartz-Museum restitua «Blick über die Dächer von Schandau».

1.7

Étude modèle : Fritz Salo Glaser

Les collectionneurs privés jouèrent un rôle essentiel auprès des artistes de l'art moderne. L'avocat Fritz Salo Glaser (1876-1956) compta parmi les soutiens majeurs du Groupe 1919 de la Sécession dresdoise réunie autour d'Otto Dix et de Conrad Felixmüller. Il recevait dans sa maison des artistes et des écrivains mais figurait aussi parmi ses visiteurs Hildebrand Gurlitt, de vingt ans son cadet, qui pouvait y admirer des œuvres d'Otto Dix, Max Beckmann et Lyonel Feininger, notamment. En tant que directeur du Musée de Zwickau, Gurlitt présenta en 1929 des œuvres de la collection de Fritz Salo Glaser dans une exposition.

Glaser fut exclu dès 1933 de la Chambre des avocats en raison de son origine juive et il lui fut totalement interdit d'exercer sa profession en 1936. Il dut vendre de nombreuses œuvres afin d'assurer ses moyens d'existence. Il échappa de justesse à la déportation vers le camp de concentration de Terezín (Theresienstadt) en février 1945. Après la guerre, il reprit

son métier d'avocat à Dresde.

Comme en témoignent les inscriptions présentes au dos des trois œuvres exposées ici, celles-ci proviennent de la collection de Fritz Salo Glaser. La date et les circonstances dans lesquelles Gurlitt est entré en possession de l'aquarelle n'ont pas encore pu être établies avec certitude.



Étude modèle : Ismar Littmann

Ismar Littmann (1878-1934) possédait une importante collection d'œuvres d'art où l'expressionnisme tenait une place primordiale – avec notamment des œuvres de Max Beckmann et Lovis Corinth, des œuvres des artistes de la Brücke Erich Heckel, Otto Mueller et Max Pechstein, ou encore d'Emil Nolde et Otto Dix. La discrimination de la population juive instaurée en 1933 par les nationaux-socialistes après leur arrivée au pouvoir affecta la situation économique de Littmann et sa capacité à subvenir à ses besoins. Il se suicida en 1934 et sa famille se vit dès lors contrainte de vendre aux enchères une partie de la collection qu'elle confia à Berlin à la maison de vente Max Perl. Quelques jours avant la vente, qui se tint en février 1935, soixante-quatre œuvres, dont quatorze de la collection Littmann, furent cependant saisies chez Perl par la Police secrète d'État (Gestapo) pour la raison qu'il s'agissait de « représentations à caractère pornographique typiques du bolchévisme artistique ». Elles furent remises à la Nationalgalerie Berlin pour expertise et son directeur, Eberhard Hanfstaengl, y sélectionna quatre peintures et au moins quatorze œuvres graphiques qu'il destina aux réserves du musée et les autres furent détruites. L'une des œuvres conservées de la collection Littmann, « Zwei weibliche Halbakte » (Deux demi-nus féminins, vers 1919) d'Otto Mueller, fut confisquée deux ans plus

tard à la Nationalgalerie au cours de l'action « Art dégénéré ». La peinture n'ayant pas trouvé preneur à Lucerne lors de la vente aux enchères organisée en 1939 par la galerie Fischer, Gurlitt la récupéra et la vendit en 1942 au collectionneur Josef Haubrich. Elle rejoignit en 1946 le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne grâce à la donation du collectionneur Josef Haubrich.

Les enfants de Littmann reçurent après la guerre une indemnisation forfaitaire pour une partie de la collection. La découverte ultérieure de deux inventaires permit aux héritiers de se mettre en quête d'autres œuvres. « Zwei weibliche Halbakte » fut restitué à la famille en 1999 et par la suite à nouveau acquis par le musée.

La collection Gurlitt renferme deux aquarelles d'Otto Dix, « Dame in der Loge » et « Domp-teuse », qui pourraient avoir appartenu à la collection Littmann. Leur provenance n'a toutefois pas encore pu être établie avec certitude.



L'action « Art dégénéré »

De 1937 à 1938, la Chambre des beaux-arts du Reich fit saisir plus de 20'000 œuvres d'art dans les musées allemands, parmi lesquelles des œuvres expressionnistes et abstraites, mais aussi des tableaux anti-guerre et des œuvres d'artistes socialistes, communistes et juifs. À l'été 1937, le régime nazi organisa à Munich l'exposition diffamatoire « Art dégénéré ». Installée dans les galeries du Hofgarten, elle avait pour seul but de dénigrer les œuvres des artistes de l'art moderne. Les peintures et les sculptures exposées y furent mises publiquement au pilori au moyen de commentaires dégradants les traitant de « pathologiques » ou de « non allemandes ».

La Loi sur la confiscation des produits d'art

dégénéré du 31 mai 1938 légalisa rétrospectivement la dépossession des musées. Hermann Göring proposa qu'on vendit les œuvres à l'étranger afin d'en obtenir des devises. La vente aux enchères d'œuvres confisquées qui fut organisée à Lucerne en 1939 par la galerie Fischer rencontra un écho international. La Commission pour l'exploitation des produits d'art dégénéré («Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst»), dont le marchand d'art Karl Haberstock était également membre, chargea quatre galeristes de la vente des œuvres : Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz, Ferdinand Möller et Hildebrand Gurlitt.



Les marchands d'art «dégénéré»

Hildebrand Gurlitt

Hildebrand Gurlitt 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 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.

Bernhard A. Böhmer

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 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.

Karl Buchholz

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.

Ferdinand Möller

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 entretenait 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.



1.11

L'examen matériel: Erich Heckel, «Liegende» (Femme allongée), 1913

Gravure sur bois en couleur

Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en cours d'examen / absence à ce jour de soupçon de spoliation

Hildebrand Gurlitt acquit la gravure de l'artiste dresdois de la Brücke en 1941 auprès du ministère à la Propagande. La feuille avait été précédemment saisie au Musée d'art de Königsberg dans le cadre de l'action «Art dégénéré».

Le verso de l'œuvre – exposé ici – montre des traces de gommages et de raclures. On peut en conclure que des inscriptions qui y étaient autrefois présentes et auraient pu donner des indications sur les anciens propriétaires ont été effacées intentionnellement.



1.12

Le commerce avec la Suisse

L'histoire du marchand d'art Hildebrand Gurlitt appartient aussi à l'histoire de la Suisse – et ce pas seulement depuis que le Kunstmuseum Bern est entré en possession de l'héritage de Cornelius Gurlitt en décembre 2016.

Le commerce de l'art est une affaire internationale, ce qu'il fut aussi durant le national-socialisme. Des marchands d'art suisses achetèrent et participèrent à des ventes aux enchères à l'étranger, des collectionneurs vendirent leurs œuvres en Suisse et des marchands d'art allemands créèrent des succursales dans le pays. La Suisse présentait aussi l'intérêt d'être un débouché pour les œuvres d'art moderne dénigrées en Allemagne et qualifiées de «dégénérées».

Hildebrand Gurlitt a certainement traité avec des confrères suisses avant 1939. Lorsque le

ministère à la Propagande lui confia en 1938 la mission de vendre à l'étranger des œuvres d'art «dégénéré» confisquées par l'État afin d'en obtenir des devises, le marché suisse prit pour Gurlitt toute son importance.

Les archives du Kunstmuseum Basel et du Kunst Museum Winterthur contiennent des documents écrits de la main de Gurlitt. En avril 1939, le collectionneur Oskar Reinhart ne répondant pas à ses offres, Gurlitt arrangea la vente du tableau de Franz Marc «Tierschicksale» (Destins d'animaux) (1913) au Kunstmuseum Basel. Un ami de Gurlitt, l'artiste suisse Karl Ballmer, fut également impliqué dans cette vente.

Les recherches menées jusqu'à présent laissent penser que nombre des transactions de Gurlitt ne furent pas consignées par écrit. Il ne peut donc être exclu que Gurlitt ait réalisé un nombre très substantiel de ventes en Suisse. On sait qu'en 1939, il vendit aux Etats-Unis, avec le marchand d'art bernois August Klipstein, des œuvres de Vassily Kandinsky confisquées car tenues pour «dégénérées». On sait aussi qu'il était présent à la célèbre vente aux enchères organisée par la galerie Fischer le 30 juin 1939 à Lucerne pour le compte du «Troisième Reich».

Gurlitt obtint en 1941 quatre des œuvres restées invendues lors de cette vente en échange de tableaux du XIX^e siècle du ministère à la Propagande. Dans l'ensemble, Gurlitt a certainement traité un grand nombre d'affaires en Suisse – c'est ce que laissent penser les archives de la douane suisse conservées aux Archives fédérales de Berne.

Une lettre de Klipstein de l'année 1947 fait référence à un entrepôt du port franc de Bâle : «Auriez-vous encore en votre possession certains de ces dessins ? Vous vous souvenez sans doute qu'un jour nous en avons examiné ensemble un petit stock dans le port franc de Bâle.» La Suisse resta donc importante pour Gurlitt même après la Seconde Guerre mondiale.

Les plus connues des ventes réalisées par Gurlitt sont celles d'œuvres provenant des musées allemands. Ces ventes sont juridiquement inattaquables en raison du fait que les saisies dans les collections publiques furent légalisées en 1938 par une loi et que la validité de celle-ci fut également confirmée par les Alliés après la fin de la Seconde Guerre mondiale et jamais abrogée par la République fédérale.

Ce qui à l'inverse n'a encore fait l'objet d'aucune recherche, c'est de savoir si Gurlitt a entretenu un dépôt en Suisse et s'il a utilisé le pays comme débouché pour des œuvres d'art spoliées. On dispose d'indications sur le fait qu'il a revendu en Suisse des œuvres achetées à Paris. Il a ainsi vendu une peinture de Giovanni Segantini de provenance française au marchand lucernois Theodor Fischer. Aucune réponse n'existe aujourd'hui à la question si Gurlitt aurait joué le rôle d'agent sur les marchés de l'art parisiens pour des marchands et des collectionneurs suisses. La recherche poursuivra ces questions.

2 Commerce et formation du goût

La collaboration de Gurlitt avec le régime nazi débuta avec le commerce d'œuvres d'« art dégénéré ». L'interdiction de l'art moderne eut une influence déterminante sur le commerce de l'art ainsi que les goûts artistiques des Nazis dirigeants et la persécution de la population juive.

L'art était un moyen essentiel de l'exercice du pouvoir national-socialiste. Adolf Hitler et Hermann Göring avaient commencé à constituer leur propre collection d'œuvres d'art dès le début des années 1930. D'autres dirigeants du NSDAP (Parti national-socialiste des travailleurs allemands) suivirent leur exemple, ce qui leur permettait d'afficher symboliquement une supériorité de rang et un surcroît de pouvoir. Leur orientation artistique reposait sur un canon qui s'était établi en Allemagne à la fin du XIX^e siècle. Le goût artistique du « Gründerzeit » (époque des fondateurs) avait une prédilection pour la Renaissance, la peinture néerlandaise du XVII^e siècle et la peinture d'histoire et de genre du XIX^e siècle. Pour Hitler, l'art véritable était lié à la nature et à la tradition. Il avait une affection particulière pour le peintre d'histoire Hans Makart et le peintre de genre Carl Spitzweg.

La création programmée d'une galerie d'art à Linz nécessita à partir de 1939 la fourniture d'œuvres d'art de qualité muséale. En privant progressivement la population juive de tous ses droits, le régime se constitua un accès à ses biens patrimoniaux. Les confiscations visant les collections d'art juives débutèrent après l'intégration de l'Autriche au Reich allemand – une pratique qui fut par la suite étendue aux pays occupés. Les conquêtes territoriales nationales-socialistes permirent également à des marchands d'art tels que Hildebrand Gurlitt d'étendre leur zone de commerce. Rétrospectivement, Gurlitt qualifia ses activités commerciales de fuite en avant, justifiant ainsi sa collaboration avec le régime nazi.

Les œuvres conservées dans le « trésor Gurlitt » montre que les pratiques commerciales de Gurlitt étaient en accord avec le marché : il s'y trouve des natures mortes, des paysages et des intérieurs de l'âge d'or de la peinture néerlandaise et des peintures du XIX^e siècle, parmi lesquelles un portrait de dame de Ferdinand Georg Waldmüller, un peintre apprécié de Hitler. Le grand nombre de dessins de maîtres du baroque et du rococo italiens et français atteste une prédilection de Gurlitt pour les travaux sur papier – ce fonds laisse aussi à penser que les peintures de qualité se firent plus rares sur le marché.



2.1

« Mission spéciale Linz »

Dans le sillage de l'« annexion » de l'Autriche, Hitler conçut le projet de créer à Linz, sa ville natale, une galerie de peinture. Le décret de la « Réserve du Führer » promulgué en juin 1938 garantit l'accès personnel de Hitler aux collections d'art confisquées. En juin 1939, Hitler chargea le directeur de la Galerie de peinture de Dresde, Hans Posse, de constituer une collection pour le « Musée du Führer » qu'il avait programmé. Les albums de photographies qui nous sont parvenus donnent une idée de la diversité de la collection.

Le marchand d'art Karl Haberstock fut le premier acheteur en chef du « Musée du Führer ». Il était assisté de nombreux marchands qui prospectaient les marchés européens à la recherche d'œuvres pour la collection du futur musée. Sous le successeur de Posse, Hermann Voss, Hildebrand Gurlitt fut promu en 1942 « acheteur principal » sur le marché de l'art français. La demande accrue et les fonds apparemment inépuisables dédiés aux achats d'œuvres faisaient monter les prix à des niveaux inouïs.

Selon l'état actuel de la recherche, il est avéré que la collection « Mission spéciale Linz » renfermait en 1945 plus de 7'000 œuvres d'art. 3'071 d'entre elles provenaient des confiscations des collections juives et 4'100 avaient été acquises sur le marché de l'art ou directement auprès de propriétaires privés.



2.2

Étude modèle : Henri Hinrichsen

En janvier 1940, Hildebrand Gurlitt acheta à Henri Hinrichsen (1868–1942) deux peintures ainsi que deux dessins dont « Das Klavierspiel » (Jeune femme au piano) de Carl Spitzweg.

Hinrichsen vivait à Leipzig où il dirigeait les célèbres éditions musicales C. F. Peters et était engagé comme mécène auprès des musées et des bibliothèques de la ville. Entant que juif, il fut frappé par les lois antisémites du régime nazi dont la sévérité s'accrut en 1938. L'État saisit les éditions C. F. Peters en décembre 1938 et publia une soi-disant « Sicherungsanordnung », une ordonnance de sauvegarde du patrimoine personnel d'Henri et Martha Hinrichsen, si bien que le couple ne pouvait plus en disposer librement. Dans le cadre de ses préparations pour son émigration Hinrichsen fournit un état de ses biens incluant ses œuvres d'art et une précieuse collection d'autographes. La direction générale des finances de Leipzig décida que les œuvres d'art devaient être vendues. En 1939, huit peintures lui appartenant rejoignirent le Musée des beaux-arts de Leipzig et le reste de la collection fut mis sur le marché de l'art.

La maison de vente Hans W. Lange, la galerie berlinoise Combé et Hildebrand Gurlitt achetèrent des œuvres de Hinrichsen. Gurlitt paya pour le dessin « Das Klavierspiel » de Spitzweg 300 Reichsmark, un prix nettement inférieur à sa valeur de ce temps-là.

Hinrichsen émigra avec son épouse Martha en 1940 à Bruxelles où ils séjournèrent dans l'attente des visa pour la Grande-Bretagne ou les États-Unis. Sa femme y décéda en 1941, lui-même y fut arrêté et déporté vers le camp de concentration d'Auschwitz où il fut assassiné le 17 septembre 1942.

Après la Seconde Guerre mondiale, les fils d'Henri et Martha Hinrichsen se mirent en quête du patrimoine disparu de leurs parents. Face à la famille Hinrichsen et aux autorités, Hildebrand Gurlitt et sa femme Helene nièrent être encore en possession du dessin. En 2012 il se retrouvait en possession de Cornelius Gurlitt. Deux ans plus tard, la procédure de restitution a été déclenchée.

3 Le marché de l'art parisien (1940–1944)

Après la capitulation de la France, le 30 juin 1940, Hitler ordonna la confiscation des œuvres d'art appartenant à l'État français et à des collections privées. Les musées, les archives et les bibliothèques furent placés sous l'autorité de la puissance d'occupation, les œuvres d'art et les éléments mobiliers d'appartements entiers de propriété juive furent saisis. L'occupation allemande de la France donna lieu au pillage de collections d'art précieuses appartenant à des familles juives telles que celles des Rotschild, des Bernheim-Jeune, d'Alphonse Kann et d'Adolphe Schloss, notamment.

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. Les marchands d'art allemands, comme Gurlitt, n'étaient pas soumis à l'interdiction d'exportation des biens culturels appartenant à l'État français et ils achetèrent en France des œuvres d'art pour les musées allemands et des collectionneurs internationaux ou ils les revendirent à des marchands de pays tiers.

L'action « Art dégénéré » s'était soldée par la création de « trous » substantiels dans les collections des musées allemands et qu'il fallut compenser par de nouvelles acquisitions. On s'attacha en particulier à se procurer des œuvres d'art français du XVIII^e siècle et du début du XIX^e. Gurlitt vendit notamment de nombreuses œuvres d'artistes français au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne.

De mai 1941 à octobre 1944, il fournit à la « Mission spéciale Linz » pas moins de 300 peintures, sculptures, dessins et tapisseries en provenance de France. Le marché de l'art parisien répondit à la forte demande par des œuvres de grande qualité et il connut à l'époque un essor exceptionnel. Des documents témoignent des prix élevés des œuvres et que Gurlitt retenait une commission de 5 % sur le montant des transactions.

Le « trésor Gurlitt » renferme aujourd'hui de nombreuses œuvres de provenance française. Les conditions d'acquisition de la plupart d'entre elles n'ont pas encore pu être établies avec suffisamment de précision.

Étude modèle : Roger Delapalme

À l'été 1942, Hildebrand Gurlitt acquit auprès de Roger Delapalme (1892-1969) un ensemble de trente-huit œuvres. Delapalme était issu d'une famille de grands bourgeois parisiens et en tant qu'assureur d'expositions et transporteur d'œuvres d'art, il était en contact avec des marchands d'art et des artistes.

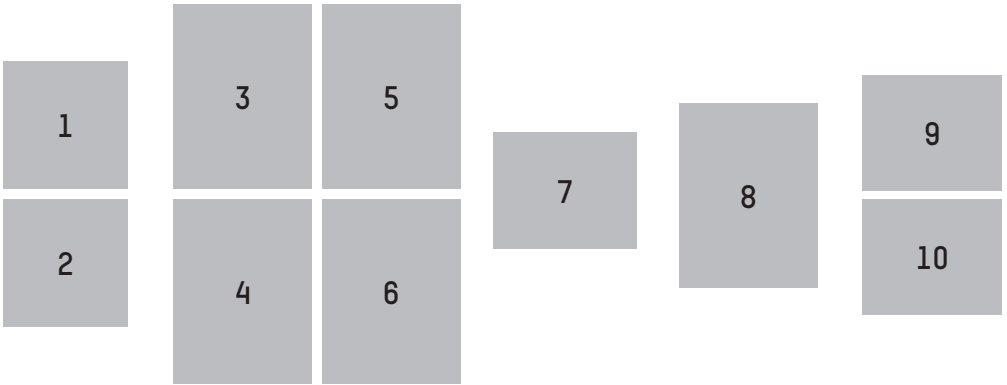
On sait que Delapalme a acquis cinquante-huit peintures et dessins entre 1920 et le milieu des années 1930 et qu'il en a décoré son appartement. Delapalme collectionnait l'art rococo français et italien.

La collection Gurlitt comprend de nombreux dessins de sa collection, figurant des parcs idylliques et des « vedute » d'architecture ou encore des portraits de la bourgeoisie et de la noblesse française. On ne sait pas pourquoi Delapalme, qui n'était ni juif ni candidat à l'émigration, vendit sa collection en 1942. Une privation de ses biens induite par les persécutions nazies ou une vente forcée sont en tout cas exclues. Les acquisitions de ses œuvres s'effectuèrent dans le cadre légal du commerce de l'art.

La rencontre avec l'art français

Le « trésor Gurlitt » peut être considéré comme la succession d'un marchand d'art qui ne chercha pas tant à donner une ligne rigoureuse à sa collection qu'à s'adapter aux conditions concrètes du marché. C'est pourquoi le « trésor Gurlitt » réunit des ensembles d'œuvres qui, en raison même du dictat artistique national-socialiste, suscitèrent la convoitise des collectionneurs – ainsi, les œuvres des impressionnistes français.

Le « trésor Gurlitt » compte un certain nombre d'œuvres d'artistes majeurs du XIX^e siècle : des tableaux de Gustave Courbet, des œuvres de jeunesse d'Édouard Manet, des peintures et des dessins des impressionnistes Claude Monet, Auguste Renoir et Edgar Degas. Il possède par ailleurs la particularité de conserver des sculptures d'Auguste Rodin et un vaste ensemble d'œuvres du néo-impressionniste Paul Signac. La peinture impressionniste est fondée sur les effets de couleur et les rendus d'atmosphère et les impressions y sont reproduites au moyen de représentations réalistes. Pour la composition de leurs tableaux, les pointillistes s'appuyaient sur des théories optiques scientifiquement fondées. Le tableau de Signac « Quai de Clichy » (1887) illustre le principe selon lequel des points de couleur isolés s'assemblent dans l'œil du spectateur pour, obéissant à la loi des contrastes des complémentaires, y créer une impression générale. Gurlitt décrit en 1956 sa rencontre avec l'art impressionniste comme une sincère fascination : « Voyez-vous, mesdames et messieurs, j'ai connu deux grands événements dans ma vie : l'expressionnisme, avec lequel j'ai grandi, alors que, jeune homme, je vivais à Dresde, et la grande peinture française, dont j'ai fait la connaissance plus tard. Le résultat de cette rencontre : une collection d'aquarelles de l'art moderne, disons, de Barlach à Klee et Kandinsky. [...] Je constituai en outre une collection d'impressionnistes français et de dessins qui décorent mon appartement. [...] En effet, il fallut plusieurs faits du hasard pour que tout se passât si bien. Par exemple, le Troisième Reich, qui me démit de mes fonctions et fit de moi un marchand d'art pour « mille ans », et une petite catastrophe spirituelle qui dévalua sur le marché tout ce que j'aimais dans l'art ; à quoi s'ajouta une petite catastrophe plus banale qui me conduisit à convertir tout le patrimoine familial en biens mobiliers. Mais il n'y pas de doute – des milliers d'autres auraient pu faire la même chose. »



1
Jean-Baptiste Oudry
Chien devant un chevreuil mort, années 1740

2
Jean-Baptiste Oudry
Deux chiens devant une hure de sanglier, années 1740

3
Giovanni Battista Tiepolo
David et Goliath, ca. 1725

4
Giovanni Battista Tiepolo
L'Adoration de l'Enfant, s. d.

5
Giovanni Battista Tiepolo
Étude préparatoire pour: La Sainte Thècle libère Este de la peste, avant 1759

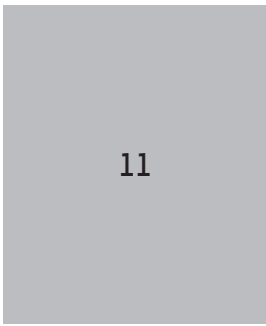
6
Giovanni Battista Tiepolo
Martyre, s. d.

7
Eugène Delacroix
Lion, 1859

8
Eugène Delacroix
Chevalier à cheval en cuirasse, s. d.

9
Eugène Delacroix
Cavalier oriental, s. d.

10
Eugène Delacroix
Cavalier oriental, s. d.



11
Gustave Courbet
Jean Journet, 1850 (?)

15
Théodore Rousseau
Environs de Fontainebleau, ca. 1864

12
Gustave Courbet
Nature morte aux pêches, s. d.

16
Jean-Baptiste Camille Corot
Souvenir de Pierrefonds, 1865-1870

13
Édouard Manet?
Nature morte au verre et fruits, s. d.

17
Jean-Baptiste Camille Corot
Scène de récolte, s. d.

14
Eugène Boudin
Rade de Bordeaux, 1873

18
Henri Fantin-Latour
L'aurore, 1873

Partenaire commercial en France

Hildebrand Gurlitt était actif depuis novembre 1940 sur les marchés de l'art français, belge et néerlandais qui connurent une grande prospérité sous l'occupation allemande. Les individus persécutés par le régime nazi étaient aussi contraints de vendre leurs biens dans les pays occupés, ce qui renouvelait sans cesse la marchandise disponible. Les livres de comptes et les documents d'archive dont nous disposons ne permettent pas de reconstituer en totalité les activités de vente et d'achat de Gurlitt durant la Seconde Guerre mondiale. En France, il entretenait des contacts avec les galeries Cailleux, Fabiani et Wildenstein, cette dernière «aryanisée» et toutes les trois étant connues pour leur collaboration avec l'occupant allemand. Il évoluait par ailleurs dans un cercle de marchands, d'intermédiaires et d'experts qui comptait notamment André Schoeller, Theo Hermsen Jr., Jean Lenthal et Raphaël Gérard. Gérard vendit lui aussi des tableaux de propriété juive confisqués et il fut l'un des principaux fournisseurs des acheteurs allemands. Après la libération de Paris, Gérard fut condamné à une amende pour enrichissement illégal. Des documents écrits de la succession de Gurlitt attestent qu'il laissa à Paris des œuvres en juin 1944 et qu'il les confia à la garde de Gérard. Il ne les rapatria progressivement en Allemagne que dans des années 1950. Certaines des œuvres acquises en France sont exposées ici.

Jean Lenthal

Si l'on s'en tient aux livres de comptes de Hildebrand Gurlitt, il acquit en 1942 quarante-deux œuvres d'art auprès de Jean Lenthal (de son vrai nom Hans Löwenthal, 1914–1983). Étant donné que leur description y est des plus imprécises, on n'est pas en mesure de dire si lesdites œuvres se trouvent encore aujourd'hui dans le «trésor Gurlitt».

Le marchand d'art parisien Lenthal avait des origines juives et il fut déporté en 1944. Il fut l'un des rares survivants du camp de concentration d'Auschwitz et il rentra à Paris à la fin de la guerre. C'est de là qu'il chercha à reprendre contact avec Hildebrand Gurlitt. La correspondance entre les deux hommes conservée dans la succession de Gurlitt montre que les documents commerciaux ne sont pas entièrement fiables. Les lettres révèlent que le rôle de vendeur joué par Lenthal en 1942 n'était qu'un simulacre destiné à procurer à Gurlitt les preuves d'achat nécessaires à l'exportation des œuvres.

André Schoeller

Les archives de la succession de Hildebrand Gurlitt témoignent du rôle éminent joué par le marchand d'art et expert parisien André Schoeller. Il s'y trouve au total cent quarante certificats d'authenticité d'œuvres d'art signés de sa main. Toutefois, il arrive souvent qu'on ne comprenne pas bien – ainsi pour le dessin à la craie «La promeneuse» de George Seurat – si Schoeller n'a fait qu'expertiser les œuvres ou s'il était aussi impliqué dans leur vente. Après la Seconde Guerre mondiale, Schoeller fut condamné en France à une lourde amende pour enrichissement illégal. Comme il put prouver de manière crédible qu'il s'était engagé dans la Résistance, il fut lavé de l'accusation de collaboration.

Theo Hermsen Jr.

Le marchand d'art néerlandais Theo Hermsen Jr. (1905–1944) était spécialisé dans les maîtres anciens. En 1939, il transféra ses activités de La Haye à Paris. Pendant la période de l'Occupation, Hermsen fut considéré comme un marchand important sur le marché de l'art parisien. Il fournit à Gurlitt des autorisations d'exportation et il eut un rôle d'agent auprès de Raphaël Gérard, André Schoeller et Martin Fabiani. En dehors de Gurlitt, ses plus gros clients dans le Reich allemand furent Hans Herbst (Maison Dorotheum à Vienne) et Hermann Voss («Mission spéciale Linz»).



Étude modèle : Armand Isaac Dorville

L'étiquette présente au dos du « Dame im Profil » (Dame de profil) (1881) du peintre français Jean-Louis Forain est en rapport avec une vente aux enchères d'œuvres d'art appartenant à un « amateur parisien » qui se tint à l'Hotel Savoy Palace de Nice. Sous cet « amateur parisien » se cachait Armand Isaac Dorville (1875-1941), avocat et homme politique, fils de Léon Dorville, président de l'organisation philanthropique juive La Bienfaisance israélite. Armand Dorville fut un collectionneur et un mécène passionné qui compta parmi les plus importants soutiens du Musée des arts décoratifs de Paris qu'il dota généreusement dans son testament. Il se retira en juin 1940 dans sa propriété de Dordogne, sise en France en zone non occupée, et il y mourut en juillet 1941. L'occupation allemande de la France et l'installation du régime de Vichy conduisit à la promulgation d'une législation française anti-juive calquée sur le modèle allemand. En tant que Juifs, les descendants de Dorville ne purent pas prétendre à l'héritage respectivement de leur frère et de leur oncle. Le Commissariat général aux questions juives créé en 1941 désigna un administrateur et autorisa la vente aux enchères des œuvres d'art de la succession. Lors de la vente, qui se tint en juin 1942, 450 lots furent mis à l'enchère, parmi lesquels des tableaux de Pierre Bonnard, Thomas Couture, Félix Vallotton et Auguste Renoir, mais aussi la gouache et la peinture de Jean-Louis Forain exposées ici. On ne sait toujours pas dans quelles circonstances et à quelle date Hildebrand Gurlitt est entré en possession de ces œuvres.



Les livres de comptes du Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt

Associés à d'autres documents, les livres de comptes du cabinet d'art permettent d'examiner en détail les volumes d'affaire et les relations commerciales de Gurlitt. Ils représentent donc une source précieuse d'information pour l'historique de provenance des œuvres du « trésor Gurlitt » et pour l'identification des spoliations. Quatre livres nous sont parvenus pour les années 1935 à 1944, la succession ne contient cependant aucun document pour la période de 1933 à 1935. Les recherches ont toutefois mis en évidence que les livres ne mentionnent pas toutes les œuvres ayant fait l'objet d'une transaction commerciale. Cela concerne avant tout les acquisitions de Gurlitt dans la France occupée (1940-1944).



Provance : Claude Monet, « Le Pont de Waterloo », 1903

Huile sur toile, 65 x 101,5 cm
Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en cours d'élucidation / absence à ce jour de soupçon de spoliation

Si l'on s'en tient aux archives du marchand d'art Paul Cassirer conservées aux Archives de Zurich, Paul Durand-Ruel acquit la vue du « Pont de Waterloo » de Claude Monet en 1906. L'année suivante, il vendit le tableau à la maison Cassirer de Berlin, toutefois il la racheta en octobre 1909. En 1914, Cassirer acquit de nouveau la vue de Monet à Londres. Une déclaration manuscrite de Maria Gurlitt datée du 14 mars 1938 et conservée dans les archives de la succession de Gurlitt certifie qu'elle a offert le tableau à son fils Hildebrand en 1923 en cadeau de noces. Grâce à ce document,

Gurlitt fit enregistrer la peinture comme une propriété de famille – à l'époque où sa femme Helene avait repris la direction du cabinet d'art et où la persécution antisémite du régime nazi multipliait le nombre des ventes forcées.

3.7

Provenance : Édouard Manet, « Marine, temps d'orage », 1873

Huile sur toile, 55 x 72,5 cm
Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt,
2014

Appartenant à l'origine à la succession d'Édouard Manet, le tableau « Marine, temps d'orage » fut d'abord vendu à Léon Leenhoff et il rejoignit par la suite la collection de Charles Deudon. On sait aussi que le marchand d'art Paul Rosenberg était en possession de l'œuvre en 1922. Au plus tard à partir de 1932, elle entra dans la collection de l'industriel japonais Kōjirō Matsukata qui fut entreposée dans les environs de Paris durant l'occupation allemande de la France. Comme les transferts financiers entre le Japon et la France étaient soumis à des restrictions imposées par la guerre, le gestionnaire de Matsukata, Kōsaburō Hioki, ne fut plus en mesure de payer les frais de stockage de la collection et, au début de l'année 1944, il vendit huit de ses tableaux, parmi lesquels le « Marine, temps d'orage » de Manet. La peinture figura peu après parmi les soixante-dix œuvres que Hildebrand Gurlitt entreposa chez le marchand d'art Raphaël Gérard avant de quitter Paris en mai 1944. Le chiffre « 35 » noté au dos du tableau correspond à celui sous lequel il est enregistré dans les listes d'avril 1944 et de septembre 1953 des archives de la succession de Gurlitt. Il y est tour à tour dénommé « Marine » (1944) et « Marine Oel » (1953).

3.8

Provenance : Frans Francken, « Les noces de Cana », vers 1610

Huile sur bois, 53,7 x 71,8 cm
Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance
en cours d'éluclidation

Frans Francken peignit plusieurs tableaux sur le thème des « Noces de Cana ». Le médecin viennois Adam Politzer possédait l'un d'eux. À sa mort, en 1920, le tableau devint propriété de sa fille Alice Friedländer qui le conserva dans son appartement berlinois jusqu'à ce qu'elle fuit l'Allemagne en 1936. L'œuvre fut saisie et mise aux enchères dans une vente publique en 1943. Les dimensions de cette peinture n'étant pas connues, il est difficile d'affirmer qu'il s'agit bien de la peinture léguée dans le « trésor Gurlitt ».

Lors des recherches approfondies menées sur la provenance de l'œuvre, les chercheurs ont découvert une autre version peinte par Francken des « Noces de Cana » dans le catalogue d'une vente aux enchères qui se tint à Paris, à l'Hôtel Drouot, le 25 juin 1943. Les dimensions de cette autre version correspondent à celles de la peinture de la succession du marchand d'art Hildebrand Gurlitt. Les livres de comptes de ce dernier indiquent qu'il a acquis une « Scène biblique » attribuée à Francken auprès du marchand d'art néerlandais Theo Hermsen le 30 septembre 1943. Cependant, Gurlitt vendit cette œuvre à Hermann Voss, le responsable du futur « Musée du Führer » de Linz, le 14 octobre 1943. L'œuvre exposée ici fut saisie chez Gurlitt en 1945 par les officiers de la protection des biens artistiques de l'armée américaine et transférée au Central Collecting Point de Wiesbaden. Elle lui fut rendue en décembre 1950. Il n'est pas possible de déterminer à quelle date ni dans quelles circonstances exactes Hildebrand Gurlitt est entré en possession de cette œuvre.

Provenance : Jan Brueghel le Jeune, « Paysage fluvial », années 1630

Huile sur cuivre, 24,1 x 33 cm

Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en cours d'élucidation / absence à ce jour de soupçon de spoliation

La provenance du « Paysage fluvial » de Jan Brueghel le Jeune n'a pas été élucidée pour la période antérieure à 1944. Le catalogue des œuvres de l'artiste (1984) indique que cette huile sur cuivre de petit format est une réplique d'un tableau de Jan Brueghel l'Ancien. La signature paraît être d'une autre main et avoir été ajoutée ultérieurement.

Cette peinture à l'huile compte parmi les soixante-dix œuvres que Hildebrand Gurlitt laissa à Paris chez Raphaël Gérard en 1944, deux mois avant la libération de la ville. On n'a toujours pas bien compris si elles appartenaient à Gurlitt ou à Gérard ou s'il ne s'agissait pas plutôt d'une propriété commune. Le paysage de Brueghel figure dans deux listes d'œuvres des archives de Gurlitt sous le numéro 64, ce qui explique le chiffre « 64 » noté au dos de l'œuvre. Dans la liste de 1944, l'œuvre apparaît sous l'intitulé « Brueghel : Marine, peinture sur cuivre » et dans celle de 1953 sous la mention « Brueghel: Marine, Oel a. Kupfer ».

On ne sait pas dire précisément à partir de quand le « Paysage fluvial » s'est trouvé en possession de Gurlitt en Allemagne. Gurlitt fit rapatrier en 1953, chez lui, à Düsseldorf, une partie des œuvres qu'il avait déposées chez Gérard, les autres furent enlevées par sa famille à Paris à partir de 1957 – après sa mort.

Provenance : Gustave Courbet, « La Villageoise au chevreau », s. d. [1860]

Huile sur toile, 73,3 x 60,3 cm

Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en cours d'élucidation

Une liste des archives de la succession Gurlitt indique qu'il aurait laissé le tableau à Paris chez le marchand d'art Raphaël Gérard (1886-1963) avant de rentrer en Allemagne à la fin d'avril 1944. L'œuvre fut présentée en 1949 dans une vente aux enchères à Monte-Carlo, indiquée comme provenant de la collection de Félix Gérard, le père de Raphaël Gérard, et elle y fut cédée pour 480'000 francs français à un acheteur dont le nom n'est pas mentionné. Un an plus tard, la galerie Marlborough Fine Arts de Londres proposa de nouveau l'œuvre à la vente, mais là encore, ni le vendeur ni l'acquéreur ne sont cités. Un exemplaire du catalogue de la vente de Monte-Carlo se trouve en annexe d'une demande de restitution d'œuvres spoliées déposée devant la justice française. René Dreyfus, dont la collection avait été confisquée en 1941, pensait avoir reconnu quelques-unes de ses œuvres parmi celles de cette vente. Il ne pouvait cependant pas apporter la preuve qu'il en était le propriétaire. On peut présumer que Raphaël Gérard a menti en déclarant que les œuvres qu'il avait mises aux enchères en 1949 appartenaient à sa famille. Il se peut donc que Gurlitt soit entré en possession du tableau avant 1944 et que Gérard, lors de la vente de Monaco de 1949 et de l'exposition de la vente de Londres de 1950, ait agi avec le consentement, voire pour le compte de Gurlitt. On pourrait en déduire que la déclaration de l'œuvre comme provenant de la collection de Félix Gérard était une tentative de dissimulation d'un changement de propriétaire. Il n'est pas possible de reconstituer les circonstances qui ont permis Gurlitt d'entrer en possession de la toile de Courbet dans les années 1950 après la vente de Londres.

4 Restitution

Lors du bombardement aérien de Dresde de février 1945, la maison de la famille Gurlitt brûla complètement. Avec sa femme et ses enfants ainsi que quelques objets d'art Gurlitt fuit à Aschbach, en Haute-Franconie, où la famille séjourna pendant trois ans. Hildebrand Gurlitt avait pu préserver sa collection des effets de la guerre en répartissant une grande part de ses fonds dans différents sites de stockage. À l'été 1945, l'armée américaine saisit les œuvres en sa possession, soupçonnant qu'il pût s'agir de spoliations. Parmi ces œuvres se trouvaient également des peintures et des dessins que Gurlitt avait acquis sur le marché de l'art français. Ces œuvres et d'autres sur lesquelles pesait un soupçon de spoliation restèrent jusqu'en 1950 sous le nom de «Gurlitt Collection» au Central Collecting Point de Wiesbaden où leur origine et les conditions de leur acquisition furent examinées. Des officiers de la protection des biens artistiques soumièrent Gurlitt à des interrogatoires sur ses activités de marchand d'art sous le «Troisième 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 majeurs, ses œuvres lui furent, à quelques exceptions près, restituées en 1950.

Les documents rédigés par Gurlitt ne comportent pas la moindre trace de réflexion critique sur son rôle de marchand d'art sous le «Troisième Reich». La collection dont Gurlitt a toujours dissimulé la véritable ampleur fut dévolue à sa mort, en 1956, à sa famille. Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, Helene Gurlitt et ses enfants furent confrontés à des demandes sporadiques d'information sur des œuvres d'art disparues, mais ils nièrent eux aussi les avoir en leur possession.

Depuis la mise au jour du «trésor Gurlitt», six œuvres de la succession ont été identifiées comme des spoliations. Quatre d'entre elles ont pu à ce jour être restituées aux héritiers légaux des victimes de préjudices : le tableau de Max Liebermann «Zwei Reiter am Strand» (Deux cavaliers sur la plage) fut restitué en 2015 aux descendants de David Friedmann; le tableau d'Henri Matisse «Femme assise» fut rendu, également en 2015, aux descendants de Paul Rosenberg ; suivirent en 2017 la restitution du dessin d'Adolph Menzel «Inneres einer gotischen Kirche» (À l'intérieur d'une église gothique) aux descendants d'Elsa Helene Cohen et celle de «La Seine, vue du Pont-Neuf, au fond le Louvre» de Camille Pissarro aux héritiers de Max Heilbronn. Les procédés de restitution du dessin «Das Klavierspiel» (Jeune femme au piano) de Carl Spitzweg et du tableau «Portrait de jeune femme assise» de Thomas Couture sont actuellement en cours.



L'« acrobatie contorsionniste »

Hildebrand Gurlitt à [Bruno E. ?] Werner, Aschbach, le 6 octobre 1945
Tapuscrit, copie
Archives fédérales, Coblenz, N 1826/184

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Gurlitt qualifia son action durant la période nationale-socialiste d'« acrobatie contorsionniste ». Comme en témoignent les archives de sa succession, il utilisa cette métaphore dans différentes lettres, ainsi dans ce courrier à l'essayiste et futur diplomate Bruno E. Werner (1896-1964).



Interrogatoires & dénonciations

Des officiers de la protection des biens artistiques de l'armée américaine procédèrent à l'audition de Gurlitt en juin et en octobre 1945. Au cours de ces conversations, Gurlitt n'apporta que peu d'éclaircissement sur son rôle de marchand d'art sous le national-socialisme. Ce n'est qu'avec réticence qu'il fournit des informations sur l'origine des œuvres en sa possession et il empêcha dans certains cas leur rapatriement par de fausses déclarations. Eu égard à la confusion qui régnait en Allemagne après la fin du « Troisième Reich », les déclarations de Gurlitt ne pouvaient être ni vérifiées ni réfutées – par exemple, son affirmation selon laquelle les livres de comptes de son cabinet d'art auraient été détruits pendant la guerre. Alors qu'il cherchait à dissimuler son propre rôle, Gurlitt, dans une lettre qu'il adressa à Edgar Breitenbach, un historien de l'art émigré d'Allemagne qui était chargé du rapatriement des œuvres spoliées en tant qu'officier de protection des biens artistiques de l'armée américaine, accusa de compromission le mar-

chand d'art Karl Haberstock, son prédécesseur comme acheteur pour le « Musée du Führer » de Linz.



Construction identitaire & dénazification

Gurlitt sut se faire passer pour une victime crédible du régime national-socialiste auprès des puissances d'occupation occidentales. Il décrit rétrospectivement sa vie pendant la dictature comme une « acrobatie contorsionniste », c'est-à-dire un exercice d'équilibriste. L'identité d'après-guerre de Gurlitt se nourrit avant tout de son histoire familiale, de ses origines en partie juives, des licenciements liés aux campagnes de dénigrement et du sauvetage de l'art moderne de la destruction nationale-socialiste par la mise sur le marché. Il se défendit de l'accusation d'avoir été un « profiteur » du régime nazi grâce à des certificats de bonne conduite, si bien que la chambre arbitrale de Bamberg suspendit en 1948 la « procédure de dénazification » instruite à son encontre, accordant au marchand d'art le statut de « suiveur » (Mitläufer) et l'acquittant des charges qui pesaient contre lui. Après avoir passé avec succès la procédure de dénazification, Gurlitt dirigea de 1948 à sa mort, en 1956, le Kunstverein de Rhénanie-Westphalie de Düsseldorf.



Le commerce de l'art dans l'après-guerre

Peu de temps après la fin de la guerre, Gurlitt reprit ses activités de marchand d'art. Il commença par échanger des œuvres contre des denrées alimentaires afin de subvenir aux

besoins de sa famille. Durant les années 1946 et 1947, il se rendit plusieurs fois dans la zone d'occupation soviétique (ZOS) afin d'y récupérer des œuvres qu'il avait laissées à Dresde et de les ramener à l'Ouest. Il se fit envoyer à Aschbach de petits objets d'art décoratif par la poste. C'est Fritz Hensel qui lui fit parvenir en 1947, depuis Freiberg, dans les environs de Dresde, les artefacts archéologiques exposés ici. À partir de 1947, Gurlitt renoua des contacts avec d'autres marchands d'art et chercha à valoriser financièrement sa connaissance des possibles lieux de stockage d'œuvres d'art recherchées. Après sa nomination au poste de directeur du Kunstverein de Düsseldorf, Gurlitt proposa d'importants ensembles d'œuvres graphiques et de peintures ayant appartenu à des musées allemands dans des ventes aux enchères.



Le Central Collecting Point de Berne

Des œuvres spoliées provenant de France circulèrent également sur le marché de l'art suisse durant la guerre. Des marchands d'art les introduisaient dans le pays et les vendaient dans des galeries ou par l'entremise d'intermédiaires amis. Lors de leur importation, les œuvres n'étaient pas nommées séparément et il n'était pas rare que leur poids fût le seul élément d'identification. Dans les affaires de troc, on contournait la douane, de sorte que nombre de transactions échappèrent à la surveillance des autorités suisses. Les ports francs permettaient de faire des affaires sans aucun contrôle des services de l'État. Étant donné que des marchands d'art allemands qui travaillaient pour le compte des nationaux-socialistes avaient également vendu des œuvres à des marchands et des collectionneurs suisses, la Suisse dut aussi, sous la pression des Alliés, répondre après la guerre à des demandes de restitution.

C'est sous cette pression que le Conseil fédéral ordonna le 10 décembre 1945 la restitution des biens spoliés qui avaient fait l'objet d'un transfert vers la Suisse. L'officier britannique de protection des biens artistiques Douglas Cooper joua un rôle essentiel dans le repérage des œuvres d'art spoliées. C'est grâce à ses recherches que fut mise au jour la collaboration de marchands d'art français et de collectionneurs suisses avec des experts allemands dans le commerce d'œuvres d'art « dégénéré » et d'œuvres spoliées. Le Kunstmuseum Bern fut désigné centre de collecte et il accueillit soixante-dix-sept peintures et dessins identifiés par les Alliés comme des œuvres spoliées. Des décisions de justice ordonnèrent leur restitution à leurs propriétaires d'origine.



Provenienz : Georges Mandel

Thomas Couture

Portrait de jeune femme assise, 1850–1855

Huile sur toile, 73,5 x 60 cm

Propriété fiduciaire de la République fédérale d'Allemagne en l'absence de propriétaire connu, Legs Cornelius Gurlitt, 2014

Qui était Georges Mandel ?

Le tableau « Portrait de jeune femme assise » (1850–1855) de Thomas Couture fut la propriété de Georges Mandel (1885–1944), journaliste et homme politique français, jusqu'en 1940. Fils de tailleur, Mandel naquit sous le nom de Louis Georges Rothschild. Il travailla d'abord comme journaliste à « L'Aurore » (1897–1914), le journal fondé par Émile Zola, Georges Clemenceau et les défenseurs d'Alfred Dreyfus. Clémenceau lui ouvrit la voie vers une carrière politique. Élu député à l'Assemblée nationale de façon quasi ininterrompue de 1919 à 1940, il fut également ministre dans trois gouvernements. Nommé au poste de ministre des Colonies après la chute du gouvernement du Front

populaire, il y demeura de 1938 à 1940, puis il fut ministre de l'Intérieur à la veille de l'occupation de la France par l'Allemagne, du 18 mai au 16 juin 1940.

Mandel fut un adversaire virulent du national-socialisme et du fascisme. Il s'opposa à la politique d'apaisement franco-britannique à l'égard de l'Allemagne, s'éleva contre la partition de la Tchécoslovaquie imposée par Hitler en 1938 dans le cadre des accords de Munich et lutta contre la ratification de la convention d'armistice signée le 22 juin 1940 entre l'Allemagne et la France. Il voulut ensuite poursuivre le combat contre le Reich allemand depuis l'Afrique du Nord qu'il avait rejointe en juin 1940. Sur ordre de Pierre Laval, ministre de l'Intérieur du gouvernement de Vichy, il fut arrêté au Maroc, sous protectorat français, le 8 août 1940 et conduit en France en zone non occupée. Accusé de bellicisme et de défense des intérêts juifs, il fut condamné à la prison à vie en 1941. Incarcéré en France jusqu'en novembre 1942, il fut livré à la Police secrète d'État (Gestapo) par le régime de Vichy après l'occupation de la zone sud par l'Allemagne, puis il fut envoyé en Allemagne et interné aux camps d'Oranienburg et de Buchenwald. Rapa-trié à Paris au début de juillet 1944 pour y être écroué à la prison de la Santé, il fut livré à la milice française qui l'assassina le 7 juillet dans la forêt de Fontainebleau en représailles à un attentat perpétré par la Résistance.

67, avenue Victor Hugo, Paris

On n'est toujours pas parvenu à déterminer à quelle date ni dans quelles circonstances le portrait de femme de Thomas Couture quitta le 67 de l'avenue Victor Hugo où résidait Georges Mandel. On sait que le « Sonderkommando Künsberg » (Commando Spécial Künsberg) eut accès à son appartement durant son incarcération à partir d'août 1940. Le « commando spécial » était chargé par le ministère des Affaires étrangères allemand de se livrer à la confiscation d'archives, de bibliothèques et

d'œuvres d'art dans les pays occupés. Un télégramme adressé par Eberhard von Künsberg à Berlin au ministère des Affaires étrangères du Reich atteste qu'il fit procéder à une perquisition de l'appartement de Mandel. Il y déclare avoir démarré « la perquisition de l'appartement du Juif Mandel le 27 août 1940 ». Selon Künsberg, les œuvres et les documents saisis furent acheminés à l'ambassade d'Allemagne. On ne dispose toutefois d'aucune preuve explicite de la confiscation du « Portrait de jeune femme assise » de Couture. En août 1941, l'extrême droite française établit le siège de son parti, le Rassemblement national populaire, dans l'appartement de Mandel.

La Commission de récupération artistique

Après la libération de la France, l'actrice Béatrice Bretty, ancienne compagne de Georges Mandel, porta plainte pour disparition d'œuvres d'art. Bretty dressa un inventaire de l'appartement qu'elle partageait avec Mandel. Une copie de cet inventaire est conservée aux Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères. Y figure notamment un « portrait de femme à l'huile, buste, signé COUTURE » dont il est dit qu'il était accroché dans le « petit salon ». Bretty présenta ce document en décembre 1945 à la Commission de récupération artistique, l'autorité française chargée du rapatriement en France d'œuvres spoliées se trouvant en Allemagne.

L'expertise technique du tableau

La description du portrait de Couture mentionné dans l'inventaire des pertes de Georges Mandel diffère sur un point du portrait de femme du « trésor Gurlitt ». Le « Portrait de jeune femme assise » est signé au bas du tableau, dans sa partie médiane, « T. C. » et non pas « COUTURE ». Il n'était d'ailleurs pas rare que Couture signât ses œuvres de ses initiales. On peut donc tout à fait imaginer que Bretty ait gardé un souvenir imprécis du tableau quant à sa signature.

Une note manuscrite rédigée par l'historienne de l'art française Rose Valland atteste que Bretty s'est rendue dans les bureaux de la Commission de récupération artistique le 21 mai 1954. Sept tableaux appartenant à Georges Mandel sont mentionnés dans cette note, parmi lesquels le portrait de femme de Thomas Couture dont il est précisé qu'il présente, au centre du buste, un trou dont la réparation est visible.

L'équipe de restauration procéda à l'examen détaillé du portrait de femme de Thomas Couture du « trésor Gurlitt » et découvrit dans la toile un petit trou correspondant au dommage décrit dans le document des années 1950.

Les résultats de cette investigation matérielle permettent donc de conclure que le tableau de la succession de Gurlitt appartenait originellement à Georges Mandel.

La mention « Baronne de Gaujal » présente sur une étiquette collée sur le cadre ornamental du tableau fit d'abord penser à une autre provenance. L'expertise scientifique de la toile et du cadre montra que l'œuvre était à l'origine pourvue d'un autre cadre, ce qui fit perdre à l'étiquette sa valeur d'indice.

La succession de Gurlitt

Les livres de comptes de Hildebrand Gurlitt fournissent des indications sur le tableau. Il se trouvait parmi les soixante-dix œuvres que Gurlitt laissa en dépôt chez le marchand d'art Raphaël Gérard lorsqu'il quitta Paris en mai 1944. Le chiffre « 6 » présent au dos de la toile correspond à son numéro d'enregistrement dans les listes d'œuvres d'avril 1944 et de septembre 1953 où elle figure successivement sous le titre « Portrait de femme brune » et « Frauenporträt Oel ».

Confisqué dans le cadre des persécutions nazies

Les différents indices disponibles – l'emprisonnement, puis l'assassinat de Mandel, le remplacement du cadre d'origine, la mission du « Commando spécial Künsberg » mais aussi le fait que l'on peut à l'évidence soupçonner Hildebrand Gurlitt et Raphaël Gérard d'avoir fait commerce d'œuvres saisies en France par les nationaux-socialistes –, tous ces éléments invitent à penser que le portrait de femme de Thomas Couture du « trésor Gurlitt » fut confisqué dans le cadre des persécutions nazies et qu'on a donc affaire à une spoliation.



Pourquoi des restitutions ?

Les spoliations nationales-socialistes surpassèrent, en termes de quantité comme de conséquences, tous les précédents historiques dans le domaine. On estime de trois à cinq millions le nombre d'objets d'art qui furent dérobés, c'est-à-dire volés ou confisqués sur le territoire du Reich allemand et dans ses pays de conquête. La spoliation faisait partie du programme d'extermination – fondé sur le racisme et la cupidité – dirigé contre les Juifs européens. Ils furent privés de leurs droits, dépossédés de leurs biens et pour finir assassinés par millions.

Après la fin de la guerre, les Alliés occidentaux firent promulguer des lois de restitution des biens confisqués pour des raisons ethniques, religieuses et politiques. En République fédérale d'Allemagne, les lois fédérales de dédommagement et de restitution ne purent être imposées que sous la pression des Alliés dans un contexte de forte opposition politique. En Suisse, la pression des Alliés aboutit à l'obligation de restitution des œuvres d'art spoliées entrées dans le pays par les voies du commerce.

Les restitutions furent le plus souvent lacunaires : les œuvres d'art furent en général indemnisées comme des biens mobiliers domestiques et elles ne furent que rarement restituées. Les montants estimés et les plafonds fixés ne correspondaient pas à la valeur des œuvres.

Lors de l'adoption en 1998 de la « Déclaration de Washington », on s'accorda sur le fait qu'il ne pouvait pas y avoir de réparation et d'après cela ni de délai de prescription en raison de la dimension génocidaire des spoliations nazies. Le « trésor Gurlitt » témoigne de la persistance jusqu'à aujourd'hui des conséquences des spoliations nationales-socialistes. Vingt ans après l'adoption de la « Déclaration de Washington sur les avoirs constitués à l'époque de l'Holocauste », il se trouve encore et toujours dans les musées européens et dans des collections privées des œuvres d'art confisquées dans le cadre des persécutions nazies. Elles connaissent des changements de propriétaire à travers le commerce de l'art, les dons et les fondations et circulent sur les réseaux artistiques internationaux.

Aujourd'hui encore, soixante-dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les spoliations pourraient et devraient être rendues à leurs propriétaires légaux ou à leurs descendants.

Le « Portrait de jeune femme assise » (1850-1855) de Thomas Couture découvert en 2012 dans le « trésor Gurlitt » fut identifié comme une spoliation par les chercheuses du projet « Recherche de provenance Gurlitt » en octobre 2017.

Trois personnes diversement impliquées dans les procédures de restitution donnent dans leurs interviews des explications sur l'obligation juridique et morale de parvenir à des « solutions justes et équitables » dans les affaires de spoliation d'œuvre d'art.

5 Atelier recherche de provenance

D'où proviennent les œuvres d'art du «trésor Gurlitt»?

Le «trésor Gurlitt» fut d'abord présenté dans les médias comme un trésor nazi disparu. Cet aspect fut toutefois rapidement éclipsé par des questions d'une tout autre nature : D'où provenaient ces œuvres ? Dans quelles circonstances Hildebrand Gurlitt les avaient-ils acquises ? Les voies par lesquelles le marchand d'art est entré en possession de ses œuvres furent diverses. Certaines de ces œuvres furent acquises légalement, d'autres provenaient des confiscations d'«art dégénéré» et avaient été ravies à leurs anciens propriétaires dans le cadre des persécutions nazies. L'origine de certaines d'entre elles n'a toujours pas pu être établie. C'est là qu'intervient la recherche de provenance. Le terme «provenance» vient du verbe latin provenire et il désigne l'historique de propriété et de détention d'un objet. La recherche de provenance enquête sur l'origine des œuvres d'art et sur les conditions dans lesquelles elles ont été acquises. Elle sert à déterminer l'identité des biens culturels volés ou spoliés, confisqués dans le cadre des persécutions nazies ou saisis, extorqués, illégalement déplacés ou détruits lors des conflits armés. La provenance d'une œuvre d'art, qu'elle s'inscrive ou non dans un contexte judiciaire, est une information qui enrichit, à bien des égards, la recherche scientifique. La connaissance détaillée de l'origine d'une œuvre joue aussi un rôle dans son identification et donc dans l'estimation de sa valeur, aussi bien culturelle que financière. Des signes présents sur l'objet lui-même, tels que des inscriptions, des étiquettes, des tampons ou des sceaux, peuvent livrer des indications sur son origine. Les documents concernant la vente ou l'acquisition d'un objet, les catalogues de vente ou d'exposition, les photographies et d'autres types de documents permettent de reconstituer son parcours et de déterminer dans quelles conditions ses différents propriétaires l'ont acquis, ce en remontant si possible jusqu'au moment de sa création. Le monde s'accorda à reconnaître dans les années 1990 que nombre des persécutés du régime national-socialiste n'avaient pas pu faire valoir leur droit à la restitution de leurs œuvres ou à une indemnisation après la Seconde Guerre mondiale. C'est pourquoi quarante-quatre États, parmi lesquels la Suisse, élaborèrent en décembre 1998 ce qu'ils nommèrent la Déclaration de Washington (Washington Principles). Ils s'y engageaient à rechercher les œuvres confisquées par le régime nazi à leurs anciens propriétaires victimes de persécution et à les leur restituer. La déclaration les invitait tout particulièrement à trouver des solutions justes et équitables dans le traitement des demandes de restitution. La Déclaration de Washington n'est pas contraignante, mais la reconnaître est néanmoins un signe de sa volonté de faire face à ses responsabilités quant aux injustices du passé. Les provenances des œuvres du «trésor Gurlitt» font l'objet de recherche en Allemagne depuis 2013. Le groupe de travail «Schwabinger Kunstfund» (Trésor de Schwabing) a reconstitué de 2013 à 2015 les historiques de propriété des œuvres. Les recherches se poursuivent depuis 2015 dans le cadre du projet «Recherche de provenance Gurlitt». Dans de nombreux cas, toutefois, il fut jusqu'à présent impossible, en dépit d'investigations approfondies, de retracer les changements de propriétaires de façon exhaustive.

En provenance de la France : 1940–1944

Adolphe Joseph Thomas Monticelli

« La Charette de Foin », s. d.

Huile sur bois, 15,5 x 30 cm

Kunstmuseum Bern, legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en cours d'examen / absence à ce jour de soupçon de spoliation

Le peintre français Adolphe Joseph Thomas Monticelli est tombé dans les oubliettes de l'histoire de l'art. Son esthétique et sa facture picturale furent influencées par Paul Cézanne et Vincent van Gogh qui le tenaient en estime. Touche épaisse et couleurs pâteuses sont les traits caractéristiques de sa peinture. Il faut se placer à une certaine distance des toiles pour saisir les motifs de ses natures mortes, de ses paysages et de ses « Fêtes galantes » inspirées de la peinture rococo. Si on les observe de plus près, la représentation se délite en taches de couleur. Cette technique fit de lui un précurseur de l'impressionnisme.

Provenance

Le tableau d'Adolphe Joseph Thomas Monticelli se trouvait dans l'appartement munichois de Cornelius Gurlitt. Les données dont on disposait jusqu'alors sur sa provenance comportaient des lacunes criantes. Ni la date ni les circonstances dans lesquelles Gurlitt avait acquis cette peinture n'avaient pu être établies. La signification des chiffres présents au dos de l'œuvre n'avait pas non plus pu être élucidée. La séquence de chiffres « 121 » y est écrite à la craie, à la main, à quatre reprises.

On sait que le tableau a appartenu jusqu'en 1938 à Eugène Blot (1857–1938), un marchand d'art, bronzier et collectionneur parisien. « La Charette de Foin » apparut pour la première fois dans une vente aux enchères à l'Hôtel Drouot en 1933. Une seconde tentative de vente, en 1937, toujours à l'Hôtel Drouot, fut elle aussi infructueuse d'après les documents de l'en-

chère conservés aux Archives de Paris.

La galerie Alfred Daber présenta le tableau en 1938 dans une exposition comportant des œuvres de Monticelli. L'œuvre est enregistrée dans le catalogue de l'exposition sous le numéro 9, Eugène Blot étant cité comme prêteur. Deux documents conservés aux Archives parisiennes du ministère des Affaires étrangères laissent penser que le marchand d'art Theo Hermsen Jr. a vendu une œuvre de Monticelli à Hildebrand Gurlitt en 1942. Le titre mentionné de l'œuvre est « Groupe dans un paysage », aucune autre précision n'est donnée sur le tableau. Il serait donc possible que l'œuvre découverte dans le « trésor Gurlitt » fût celle vendue par Hermsen à Gurlitt en 1942. La seule indication de provenance fournie dans le catalogue raisonné de l'artiste (1987) mentionne la galerie parisienne Brame et Lorenceau comme propriétaire de l'œuvre, mais la galerie n'est pas en mesure d'authentifier cette donnée.

En provenance de la France : 1940–1944

Paul Cézanne

« La Montagne Sainte-Victoire », 1897

Huile sur toile marouflée sur bois, 73 x 91,5 cm

Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt, 2014, provenance en attente de clarification / absence à ce jour de soupçon de spoliation

Durant les dernières années de sa vie, Paul Cézanne (1839–1906) peignit la montagne Sainte-Victoire qui surplombe la plaine d'Aix-en-Provence à de très nombreuses reprises. Ses peintures et aquarelles la présentent sous différents angles de vue et rendent compte de l'évolution de l'impressionnisme de l'artiste. La peinture du « trésor Gurlitt » peut être classée dans la phase médiane de la série. Les arbres et les buissons du premier plan, qui sont composés de taches de couleur brossées à larges traits de pinceau, contrastent avec la forme ramassée de la montagne.

Provenance

La peinture de Paul Cézanne « La Montagne Sainte-Victoire » (1897) se trouvait dans la maison de Salzbourg de Cornelius Gurlitt. On n'a toujours pas identifié quand et comment son père était entré en possession de l'œuvre. Il l'acquiert probablement durant l'occupation allemande de la France, c'est-à-dire entre 1940 et 1944. Hildebrand Gurlitt fut très actif à cette période sur le marché de l'art français, qui connut un prodigieux essor sous l'Occupation, et il y réalisa également des achats pour la « Mission spéciale Linz ». Pendant l'occupation allemande le marché d'art français voyait un boom extraordinaire.

On a la preuve que l'œuvre a appartenu au moins jusqu'en 1939 à Paul Cézanne, le fils homonyme de l'artiste. Nous mentionnons les étapes connues du parcours de l'œuvre, sans toutefois en tirer de conclusion définitive sur sa provenance.

L'examen matériel

Parallèlement à l'analyse artistico-historique et à la recherche documentaire, l'examen matériel d'une œuvre peut fournir des indications précieuses sur sa provenance. Les investigations sur la matérialité de l'œuvre renseignent sur son état d'origine et sur les transformations dont elle a fait l'objet, notamment grâce aux différentes techniques d'imagerie scientifique qui font apparaître sur la toile les modifications qui n'y sont pas visibles à l'œil nu. Pour ce qui concerne la « La Montagne Saint-Victoire » de Paul Cézanne, les trous de clouage du châssis, les propriétés de la toile et des couleurs utilisées ainsi que les diverses réparations ont livré des informations sur l'état de conservation et les conditions de stockage et d'exposition de l'œuvre.

Comment peignait Paul Cézanne ?

Paul Cézanne a peu fait varier sa technique picturale dans son œuvre tardive. Il utilisait le plus souvent de fines toiles de lin préparées, tendues sur des châssis de format standard. Il appo-ait

le dessin préparatoire au moyen de crayons graphites ou bien il la traçait au pinceau à la peinture bleue. Il achetait son matériel dans des magasins de fournitures artistiques locaux. Les couleurs à l'huile qu'il employait sont bien documentées. Cézanne ne vernissait pas ses peintures et des lettres attestent que l'artiste laissait le libre choix du cadre aux marchands et aux acquéreurs des œuvres.

Vue d'ensemble en lumière visible, toile non tendue

Aux dires de sa famille, Cézanne a dû peindre la « La Montagne Saint-Victoire » en 1897. La fine toile de lin fut enduite d'une mince couche de préparation de blanc de céruse à l'huile avant d'être tendue. On pense que l'artiste a exécuté les lignes de contour et les différents plans directement sur le fonds préparé, usant d'un dessin au pinceau à la peinture fluide de couleur bleue et de glacis pour les plans de couleur. Le fonds reste en maints endroits visible, comme surface claire ou comme contour. Le degré d'éclairage est variable. Les parties qui ont fait l'objet d'un travail plus soutenu se caractérisent par la juxtaposition serrée de plans de couleurs complémentaires – perceptible notamment dans les troncs d'arbre, les sols d'un rouge-orangé lumineux de forte intensité et les chaînes de collines. Sont ici caractéristiques de la facture picturale de Cézanne les plans colorés traités en hachures, exécutés à la peinture couvrante et généralement en mouillé sur mouillé. L'artiste laissa les glacis de la cime des arbres tels qu'il les avait apposés dans sa composition initiale.

Face arrière du tableau, toile non tendue

On voit sur la face arrière du tableau la toile de rentoilage collée sur la toile d'origine. Les rentoilages étaient une pratique courante depuis le XVIII^e siècle – destinés aussi bien à la protection préventive des toiles qu'à leur consolidation en cas de détérioration. Le marchand d'art Ambroise Vollard (1865–1939) fit rentoilier de nombreuses peintures de Cézanne.

Réfectographie infrarouge, toile non tendue

La réfectographie infrarouge permet de voir sous la surface picturale. Elle n'a pas permis de découvrir de dessin préparatoire dans « La Montagne Saint-Victoire ». Elle montre cependant clairement que le coin supérieur droit de la toile a été endommagé. Le rapiècement opéré ultérieurement y apparaît comme une zone de couleur claire.

Radiographie, toile non tendue

La radiographie révèle la texture de la toile d'origine. Les zones ayant fait l'objet d'une élaboration picturale plus soutenue – les troncs d'arbre à gauche, le sol et le paysage montagneux – sont de couleur plus claire. La radiographie montre par ailleurs que trois des montants du châssis (en haut, à droite et en bas) ont été préalablement enduits d'une préparation. Le montant de gauche et le coin endommagé en haut à droite sont de couleur plus sombre en raison de l'absence de la couche de préparation.

Photographie de fluorescence d'ultraviolets, toile non tendue

La peinture présente un vernis fluorescent sur lequel vient se superposer la fluorescence caractéristique des différents mélanges de pigments et de liants. En bas à droite et aux abords du coin endommagé en haut à droite, les réparations ultérieures apparaissent clairement sous la forme de taches sombres. On voit aussi qu'il manque des morceaux du montant de toile originale dans la zone détériorée en haut à droite. À cet endroit, seul le rentoilage est visible grâce à la fluorescence intrinsèque de la colle.

5.3

L'examen matériel de l'œuvre ou Le regard du restaurateur

La recherche de provenance part de l'œuvre elle-même. Cette première approche la lie étroitement à la restauration qui s'intéresse aux techniques artistiques et aux matériaux utilisés.

Une attention particulière est portée à toutes les modifications d'ordre matériel que l'œuvre a subies au cours de son existence. La peinture fut-elle démontée de son cadre à un moment ou à un autre et remontée sur un nouveau châssis? Le support en papier a-t-il fortement jauni et cela a-t-il une incidence sur l'éclat des couleurs du dessin? Les différentes recherches sur les techniques de création et l'histoire des restaurations d'une œuvre s'appuient sur l'observation précise de l'œuvre elle-même, à la loupe, au microscope, et fondée sur des méthodes scientifiques d'examen et d'analyse. Les résultats de ces recherches contribuent à l'authentification de l'œuvre et à l'identification des changements de lieu de conservation et de propriétaire dont elle fut l'objet. Ils ouvrent, à partir de la matérialité de l'œuvre, de nouvelles pistes de recherche à la recherche de provenance.

5.4

Étude modèle : Heinrich Louis Theodor Gurlitt

« Blick auf Helikon und Parnass » (Vue sur l'Hélicon et le Parnasse), s. d. [1858]

Huile sur papier sur contreplaqué, 35 x 51 cm
Kunstmuseum Bern, Legs Cornelius Gurlitt, 2014

La saga de la famille Gurlitt commence avec le peintre de paysage Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1812–1897). Natif de Hambourg, il mena une vie trépidante, ce dont témoignent ses peintures, tout comme elles attestent sa maîtrise du genre du paysage idéal. Lors d'un voyage qu'il fit en Grèce dans les années 1850, Gurlitt réalisa des esquisses de monuments antiques et de paysages qu'il transposa en tableaux à son retour. Il peignit l'esquisse à l'huile « Vue sur l'Hélicon et le Parnasse » en 1858. Son petit-fils Hildebrand Gurlitt valorisa l'œuvre sur papier dans les années 1930 en la faisant maroufler sur un support en bois, ce qui lui permit de la présenter comme une peinture.

L'exposition

Durée de l'exposition	19.04.-15.07.18
Prix d'entrée	CHF 18.00 /réd. CHF 14.00
Heures d'ouverture	Lundi: fermé Mardi: 10h-21h Mercredi-Dimanche: 10h-17h
Jours fériés	Lundi de Pentecôte, 21.05.18: ouvert de 10h-17h
Visites guidées / écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaires	Nikola Doll, Anne-Christine Strobel (Assistance)

Avec le soutien de:



Kanton Bern
Canton de Berne

Une exposition de la Bundeskunsthalle de Bonn présentée dans une version élargie par le Kunstmuseum Bern

BUNDESKUNSTHALLE // //

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8-12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44