

Spoliation & trafic. Le marché d'art français sous l'Occupation allemande (1940-1944)

Compte-rendu du colloque tenu le 30 novembre et le 1er décembre 2017 à la Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

30. novembre 2017

Rein Wolfs, directeur de la *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, qui a accueilli le colloque, souhaite la bienvenue aux invités dans les locaux de la *Museumsmeile* à Bonn. Wolfs donne un aperçu de l'exposition « *Bestandsaufnahme Gurlitt* ». Il rappelle l'impact des expositions avec les « petites histoires qui se cachent derrière les œuvres », qui sont autant de témoignages rendant l'histoire culturelle de la période nationale-socialiste plus tangible. L'histoire de l'art en tant que discipline est tenue d'assumer ses responsabilités et d'analyser le rôle des institutions et des acteurs.

Vincent Lefèvre du Ministère de la Culture souhaite la bienvenue aux participants du colloque. Il fait état des restitutions en France, qui ont eu lieu lors de différentes phases. Bien que l'accès aux sources soit très limité, il a été possible de développer une prise de conscience et des connaissances relatives à la spoliation des œuvres d'art. Ce processus n'est pas achevé et va se poursuivre. La recherche de provenance est d'une importance centrale, dans la mesure où elle constitue la base de toute restitution. Le ministère des Affaires Étrangères et le Ministère de la Culture soutiennent la numérisation d'archives et de catalogues afin d'encourager les recherches. Lefèvre remercie plus particulièrement tous les organisateurs de l'évènement.

Gilbert Lupfer, membre bénévole du conseil d'administration du *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste* souhaite la bienvenue à tous les participants. Il donne des explications sur le lien entre le colloque et l'exposition « *Bestandsaufnahme Gurlitt* » présentée à la *Bundeskunsthalle*. Les agissements de Hildebrand Gurlitt servent de fil conducteur parcourant le programme du colloque ; de nouvelles découvertes ont notamment été faites dans le contexte du projet « Recherche de provenance Gurlitt ». Lupfer évoque la genèse du colloque, initié par Uwe M. Schneede. Les quatre sections spoliation, lieux, trafic et dimensions mettront en lumière les différentes imbrications entre armée, politique, trafic et histoire de l'art et montreront que les délimitations entre trafic, vente forcée et spoliation furent souvent floues. En collaboration avec les partenaires que sont le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris et le *Forum Kunst und Markt* de la Technische Universität Berlin, un programme franco-allemand a pu être réalisé et les échanges entre les deux pays renforcés.

Bénédicte Savoy, professeure à la Technische Universität Berlin et au Collège de France, souligne dans son introduction scientifique l'importance de l'initiative du *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste* dans la mise en œuvre de ce premier grand colloque franco-allemand sur la recherche de provenance. Elle évoque plus en détail la restitution à la France d'une peinture de Claude Monet en 1994 et le symbole politique incarné par Helmut Kohl et François Mitterrand qui y est associé. À cette époque, le contexte historique n'était pas abordé. Aujourd'hui les musées contiennent toujours un grand nombre d'œuvres dont la provenance reste inconnue. Le souhait a été exprimé de percer ce « secret de famille » de l'Europe et de porter un regard critique à la fois sur le passé propre à chaque pays et sur le passé commun. Le long chemin des investigations mène jusqu'en 2017 et au présent colloque. Le programme « Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation »

de la TU Berlin en collaboration avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) s'inscrit également dans une logique de mise en réseau franco-allemande.

Nikola Doll du Centre allemand d'histoire de l'art de Paris et du Musée des Beaux-Arts de Berne explique dans son introduction à quel point la recherche s'est intensifiée au cours de ces dix dernières années en France et en Allemagne. Trafic d'art, musées et services du patrimoine en tant que champs d'activité de l'histoire de l'art posent des jalons dans l'analyse, mais n'ont que récemment suscité un intérêt croissant de la recherche. La recherche fondamentale qui y est associée nécessite une perspective internationale au-delà des cas particuliers.

Section 1: SPOILIATION – modération Stefan Martens | Institut historique allemand Paris

Laurie A. Stein parle des grandes collections françaises à la veille de l'Occupation allemande. Trois études de cas permettent d'éclaircir les types de collections en prenant pour exemple le marchand d'art Paul Rosenberg, le marchand amateur Alphonse Kann et la collection de famille Meyer/Heilbronn. Presque tous les projets de recherche de provenance conduisent au galeriste parisien Paul Rosenberg. Les albums photo de la collection Rosenberg, qui sont aujourd'hui conservés au Musée d'Orsay, montrent également les dossiers de présentation des grands maîtres de l'art moderne. Les livres de correspondance et de comptes, qui sont conservés au *Museum of Modern Art* à New York, proviennent aussi de la succession de la famille. Ces sources importantes documentent le transfert et la dissolution de la collection dans la diaspora. Alphonse Kann, quant à lui, acheta et vendit activement de l'art à Saint-Germain-en-Laye près de Paris. À l'automne 1939, il commença à mettre en sécurité une partie de sa collection au Portugal et à Londres. Les biens laissés sur place furent confisqués par l'occupant nazi. La reconstitution de sa collection au moment de l'Occupation allemande s'avère difficile compte tenu de son caractère dynamique et du décès de Kann en 1948. Stein termine en parlant de la collection de famille Meyer/Heilbronn, à laquelle deux peintures de Camille Pissarro ont été restituées tout récemment. La reconstitution de ces collections par la recherche de provenance donne un aperçu du paysage des collectionneurs en France avant l'invasion de l'armée allemande.

Marc J. Masurovsky présente son exposé sur le milieu de l'art parisien entre 1940 et 1944 et de la « question juive », qui devient pertinente après l'invasion allemande en France. Dans sa présentation, Masurovsky revient sur Karl Marx et sur l'historique de la « question juive ». Le trafic, c'est-à-dire le rapport entre l'offre et la demande, change drastiquement avec le début de la guerre. En 1940, apparaît dans les discours une dualité entre l'art français et l'art juif, non français. Paris devint alors la plaque tournante de la spoliation et du transfert d'œuvres d'art. Des collections qui n'ont pas pu être transportées vers le Reich ont été vendues dans d'autres pays d'Europe.

Dans sa contribution, **Jean-Marc Dreyfus** inscrit la spoliation d'œuvres d'art dans le contexte plus général des processus d'aryanisation en France. La distinction faite entre les processus « d'aryanisation » économique et la spoliation d'œuvres d'art arbitraire a régressé au cours de ces dernières années. Tandis que leur dimension symbolique prévalait par exemple il y a encore 20 ans dans l'analyse des œuvres d'art, la dimension économique a pris de l'importance lors des recherches et des procès de justice en relation avec les spoliations d'œuvres d'art. Le caractère systématique des spoliations est également dévoilé par l'infrastructure des entreprises de déménagement qui étaient en charge de vider les appartements dans la France occupée. Des meubles et des œuvres d'art furent transférés par les nazis vers l'Allemagne depuis la zone occupée. L'Allemagne profita de cette spoliation organisée pour financer l'effort de guerre. Les réseaux établis au cours des processus « d'aryanisation » ont pour certains perduré longtemps pendant l'après-guerre. Toutes les traces de juifs ou d'autres persécutés ont été effacées lors de ces processus d'aryanisation. Le trafic d'art fait ainsi partie d'une dimension politique plus globale.

Meike Hopp étudie la dimension quantitative de l'activité de Hildebrand Gurlitt en France. La représentation de ces dimensions peut illustrer la signification idéologique d'un transfert de biens culturels. Masse, mécanismes et marché sont trois paramètres qui permettent de se faire une idée de la situation en France sous l'Occupation. Le rôle de certains acteurs requiert un ancrage dans le contexte international afin de pouvoir mieux évaluer les conséquences. L'analyse des livres de comptes de Gurlitt met en évidence ses adresses préférées à Paris pour les achats et à Cologne, Hambourg et Berlin pour les ventes. Les carnets d'adresses donnent une idée des contacts multiples que Gurlitt avait à Paris pendant et après la guerre et parmi lesquels figurent des marchands d'art et des collectionneurs originaires d'Allemagne et de Belgique. Selon des estimations, environ 300 tableaux et tapisseries d'un montant de 9,8 millions de reichsmark furent vendus au projet spécial Linz. D'après un rapport du directeur du Louvre de l'époque, Michel Martin, on suppose que Gurlitt a sorti de France des œuvres représentant une valeur de 20 à 25 millions de reichsmark. Hopp explique comment Gurlitt parvint à se procurer des devises pour effectuer les achats et souligne l'importance des analyses commerciales lors des recherches sur le transfert des biens culturels. L'analyse de la dimension quantitative donne la possibilité de vérifier les sources et les transactions.

La **discussion** qui a suivi met en évidence la nécessité de créer des banques de données communes et mises en ligne. Cependant, les enjeux sont de nature politique et technique. L'accès aux archives (privées) n'est pas toujours suffisant. Des projets sur l'utilisation et la numérisation des sources doivent également être développés. Le colloque est un pas en avant vers une collaboration plus étroite entre la France et l'Allemagne. À priori, une ouverture binationale est présente, mais la mise en réseau internationale nécessite d'être renforcée. La politisation de la recherche constitue un frein à l'échange international et à la recherche historique.

Section 2: LIEUX – Modération Thomas Kirchner | Centre allemand d'histoire de l'art de Paris

Jörg Ebeling montre comment l'ambassade allemande, installée à l'Hôtel de Beauharnais et résidence de l'ambassadeur Otto Abetz, constitue un lieu emblématique où furent traitées des questions qui sont toujours d'actualité pour la recherche de provenance. Les œuvres d'art spoliées à leurs propriétaires juifs avant août 1944 furent entreposées à l'ambassade. L'équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg (ERR) renforça sa concurrence vis-à-vis de l'ambassade allemande en exfiltrant des objets d'art vers l'Allemagne. « L'inventaire des tableaux et objets d'art saisis par l'ambassade allemande » est conservé dans les archives politiques du Ministère des Affaires Étrangères à Paris. Cependant, le manque de précisions dans les listes rendit difficile l'attribution des œuvres aux collections et aux propriétaires. Entre 1941 et 1943 l'ambassade allemande, suite à son nouveau rôle politique, fut dotée de nouvelles tapisseries et d'un nouveau mobilier. Les réticences quant à l'exposition de biens juifs dans l'Hôtel de Beauharnais furent évoquées entre l'ambassade et le Ministère des Affaires Étrangères. Le marquage en noir des objets correspondants dans l'inventaire de l'ambassade de 1942 montre les conséquences de cette discussion. Ebeling annonce la mise en ligne d'une banque de données incluant l'inventaire de l'ambassade pour 2018. Les indications succinctes dans l'inventaire des achats de l'ambassade rendent particulièrement difficile l'identification du mobilier. Le 24 mai 1945, l'hôtel particulier fut repris par le Ministère des Affaires Étrangères et en 1962, le président Charles de Gaulle le rétrocéda à la République Fédérale d'Allemagne en signe de confiance.

Catherine Granger présente sa contribution sur les mesures prises par la direction des musées nationaux durant la Seconde Guerre Mondiale. Malgré l'absence d'une protection incendie, le château de Chambord fut choisi pour servir de dépôt aux œuvres d'art en raison de sa position isolée et de sa taille. Le choix des œuvres fut catégorisé par les conservateurs du Musée du Louvre et 230 collections privées juives et non juives furent associées à cette opération de mise en sécurité. Les collections privées d'intérêt national et les collectionneurs qui pouvaient participer au financement du transfert furent privilégiés. Parmi ceux-ci on peut citer Claude

Roger-Marx, Marie-Anne de Goldschmidt-Rothschild, Frits Lugt, Arthur Sachs et Jean-Arthur Fontaine. Environ 20 artistes tels que Naum Aronson, Jacques Denier et Maurice Denis ont ainsi mis à l'abri leur propres œuvres. Pendant l'été 1939, les premiers transports se dirigèrent vers Chambord et d'autres châteaux. Les collectionneurs procédèrent eux-mêmes à la sélection des œuvres et divisèrent leurs collections entre plusieurs musées. Quelques rares objets furent stockés dans une cinquantaine de caisses. Sous l'Occupation allemande, certaines collections furent saisies et transférées au Musée d'art Jeu de Paume à Paris. Ces saisies faisaient suite à la demande de l'Allemagne, formulée dans le rapport Kümmel, de rapatrier les œuvres d'art confisquées en zone occupée. La restitution d'œuvres au Musée du Louvre débuta immédiatement après la Seconde Guerre Mondiale.

Isabelle Rouge-Ducos s'intéresse à l'Hôtel Drouot en tant que lieu principal de vente d'œuvres d'art sous l'Occupation. Le nombre d'œuvres qui furent réellement vendues publiquement sous l'Occupation n'est pas vérifié. Les œuvres d'art les plus importantes ont été vendues directement entre collectionneurs et intermédiaires et ces ventes ne se passaient pas à l'Hôtel Drouot. Les sources utilisées pour cette recherche, plus particulièrement celles datant de la période entre 1941 et 1943, sont très incomplètes ou difficilement accessibles. Les enchères constituaient une possibilité de légitimer des actes illégaux. Pour certains achats, des intermédiaires ou des noms de code furent utilisés. Les enchères firent l'objet de publicités dans la presse française et allemande. Gurlitt a également acquis des œuvres à l'Hôtel Drouot. Le rôle des commissaires-priseurs, qui se considéraient en partie comme un groupe de la résistance passive, a rendu problématiques les demandes de restitution après la Seconde Guerre Mondiale, car le caractère forcé des ventes ne put être reconnu. Le fait que certains commissaires-priseurs aient estimé des biens sans les vendre ensuite a constitué un argument dans des procès lors de certains acquittements dans l'après-guerre.

La contribution de **Benjamin Fellmann** porte sur un lieu emblématique de la capitale française, le Palais de Tokyo. Dans le cadre de l'action M (Meubles), plus de 100'000 appartements ont été spoliés. L'équipe d'intervention spéciale, le *Sonderstab Musik*, vendit des pianos et des pianos à queue à des organisations nationales-socialistes, telles que le mouvement « *Kraft durch Freude* ». Après l'exposition universelle de 1937, l'aménagement du Musée national d'Art Moderne prit du retard. L'inauguration provisoire eut lieu en 1942 et l'inauguration définitive en 1947. Peu de temps après l'inauguration provisoire, la cave fut réquisitionnée pour y entreposer des pianos, ce qui est documenté de manière impressionnante grâce à des photos. Le musée lui-même ne faisait pas état de l'origine des pianos entreposés dans la mesure où le maintien de l'administration constituait sa priorité. Après la Seconde Guerre Mondiale, les restitutions débutèrent par une présentation publique des pianos afin qu'ils puissent être identifiés par leurs anciens propriétaires. Jusqu'en 1948, une partie des instruments de musique restèrent dans la cave du Palais de Tokyo et y furent perçus comme encombrants. Ainsi, on commença, dès 1947, à les louer ou à les vendre. Une identification aurait été possible en se basant sur les fabricants et les numéros de série, mais aurait représenté un énorme travail au vu de leur grand nombre.

Ines Rotermund-Reynard parle du dossier « compte spécial France » conservé dans les archives spéciales à Moscou. L'existence de ces archives spéciales resta secrète jusqu'en 1990. Ce compte servait aux services administratifs pour identifier des crimes de guerre et il fut progressivement ouvert à la recherche à partir de 1992. Il permet d'identifier une partie de l'inventaire comme étant des biens culturels doublement spoliés puisque des dossiers de spoliations allemandes ont également été transférés de Berlin à Moscou. Sebastian Panwitz a décrit et inventorié une partie du fonds des archives (<http://www.sonderarchiv.de/fondverzeichnis.htm>). Le fonds documentaire 1524, transmis par le Musée Pouchkine, serait d'un grand intérêt pour la recherche de provenance. Le dossier « compte spécial France », contient 356 feuilles, factures, quittances, lettres et livres, qui représentent des documents importants pour compléter le réseau des acteurs et des achats en France. Les activités d'Erhard Göpel, Victor Mandl et

Hildebrand Gurlitt, par exemple, sont consignées dans ce dossier. Ainsi, les notes de frais de Göpel donnent un aperçu de ses voyages à Paris et Bruxelles. Rotermund-Reynard décrit sa manière de procéder pour comparer les œuvres d'art mentionnées dans le dossier avec le catalogue des œuvres MNR.

En cartographiant les archives, **Nathalie Neumann** entreprend un voyage dans des archives connues et moins bien connues en Allemagne et en France. Le mode de changement de propriété (échange, achat ou spoliation) est supposé se refléter dans les différents types d'archives. Neumann établit actuellement la cartographie des sources de Hildebrand Gurlitt à l'aide du DARIAH Browser de l'Université de Göttingen. En ce qui concerne Gurlitt, les archives en Allemagne, plus particulièrement les archives fédérales, les archives du Land de la Bavière à Munich, le *Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums*, le *Bildarchiv Foto-Marburg* et certaines archives privées, comme celles de Karl Epting se révèlent intéressantes. En revanche, la recherche de documents relatifs à Gurlitt dans les archives françaises s'avère plus difficile. Les archives du Musée des arts décoratifs à Paris renferment de nombreuses photos prises à l'occasion d'expositions. Les archives départementales des Alpes Maritimes à Nice contiennent des protocoles d'enchères, comme par exemple celui des enchères Dorville. En conclusion, Neumann demande la numérisation de tous les documents relatifs à Gurlitt détenus par des archives tant privées que publiques en France comme en Allemagne. Elle plaide pour la valorisation des archives et pour des achats par le secteur public.

La **discussion** qui a suivi évoque la question de l'accessibilité des archives. En France, ces documents sont protégés et deviennent communicables passé un délai de 75 ans. Leur consultation peut être demandée et elle est accordée dans la plupart des cas. Mais la procédure d'autorisation prend beaucoup de temps. Une partie des dossiers de l'Hôtel Drouot est conservée à la ville de Paris, une autre chez des commissaires-priseurs et notaires.

1er décembre 2017

Günter Winands, chef du département et chef de l'Office auprès de la déléguée du gouvernement fédéral pour la Culture et les Médias, souhaite la bienvenue aux participants et inaugure la deuxième journée de conférences. Grâce à la collaboration d'experts internationaux venant d'Israël, d'Autriche et de France, il a été possible de réaliser la recherche de provenance concernant la collection Gurlitt. Il a également été possible de procéder à une évaluation en mettant en œuvre un processus de révision à l'échelle internationale. La publication sous forme de banques de données devrait permettre d'identifier des institutions et des acteurs. Cela constituera la base pour des recherches de provenance ultérieures. En trois ans d'existence, le *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste* s'est établi comme une référence pour la recherche de provenance. Le comité d'histoire est également soutenu par Anne Grynberg auprès de la commission Draï (CVIS). La recherche de provenance sert à trouver une solution équitable et juste, mais aussi à se confronter à l'histoire allemande. L'exposition « *Bestandsaufnahme Gurlitt* » montre de manière exemplaire ce travail de mémoire et de médiation.

Section 3: TRAFIC – Modération Éric de Chassey | Institut national d'histoire de l'art

Dans sa contribution, **Emmanuelle Polack** se consacre au marchand d'art René Gimpel, membre de la résistance, et prend cet exemple pour esquisser la méthode de la microhistoire. Les biographies des marchands d'art et des collectionneurs devraient être mises en parallèle avec l'histoire des galeries d'art. L'importance de Gimpel peut être illustrée par un tableau de Claude Monet, qui se trouve aujourd'hui à la *National Gallery* à Washington. En 1938, des œuvres de la collection Gimpel furent exposées à Londres ; en 1939, elles retournèrent à Paris. La famille Gimpel se réfugia en zone libre dès 1940 et s'engagea dans la résistance. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, Gimpel et son épouse trouvèrent ensuite refuge à Cannes et à Monaco.

Grâce à l'analyse de la correspondance avec des contacts parisiens, Polack identifie les œuvres qui restèrent à Paris sous l'Occupation. Parce qu'il avait dû laisser son livre d'inventaire à Paris, Gimpel ne disposait d'aucune trace écrite lui permettant d'avoir une idée précise de son stock. Après son arrestation en 1942, Gimpel échangea une correspondance avec son épouse Florence. Les lettres sont conservées dans les archives privées de la famille. Même dans cette situation difficile, il tenta tant bien que mal de poursuivre son trafic d'art. Le 3 janvier 1944, Gimpel mourut en captivité. Le travail de mémoire effectué à partir des biographies des marchands est étroitement lié aux biographies des œuvres d'art.

Isabelle de Masne de Chermont présente l'inventaire du marchand d'art Paul Graupe à Paris sous l'Occupation. La recherche se base sur des recherches menées en Allemagne et en France, dont la publication signée par Patrick Golenia et Kristina Kratz-Kessemeier est un bel exemple d'une collaboration franco-allemande réussie. Graupe fut contraint de quitter Berlin fin 1937 et s'exila à Paris où il fonda, avec cinq associés, une entreprise place Vendôme dans le voisinage d'autres grandes galeries d'art. Au début de la guerre, en octobre 1939, une partie de la collection fut saisie par l'administration française en raison des origines allemandes de Graupe. En 1943 Graupe fut à nouveau la cible de saisies, cette fois-ci en raison de ses origines juives. La galerie d'art fut mise sous scellés, sans toutefois être vidée. Des inventaires furent dressés, aussi bien en 1939 qu'en 1943. Ceux-ci constituent une source importante pour la recherche de provenance. Dès juillet 1940, Walter Hofer et Josef Angerer, responsables de la collection Göring, se rendirent chez Graupe et firent transférer des œuvres d'art à Carinhall. En octobre 1942, des saisies furent effectuées par l'équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg. De Masne de Chermont fait état également de rencontres avec Goldschmidt et Karl Haberstock à Nice. La transaction d'œuvres d'art qui en suivit permit à Goldschmidt d'émigrer à Cuba. Au printemps 1941, Graupe transféra son activité à New York. Cependant, il eut du mal à faire suivre son stock de marchandises resté à Paris. Goldschmidt soutint Graupe pour le transfert de quatre œuvres dont un tableau de Vincent van Gogh. Les questions de l'exil et des circuits financiers se trouvent au centre de cette contribution, ce qui la différencie de celle sur le parcours de René Gimpel.

Tessa F. Rosebrock s'intéresse aux acteurs de la Commission nationale interprofessionnelle d'épuration et de la Cour de la Justice du département de la Seine vers la fin de la guerre. Déjà pendant la guerre, la résistance avait planifié de procéder à une « épuration » dans tous les domaines au moment de la libération. Ce procédé fut mis en œuvre tant à l'échelle administrative que judiciaire. Des sanctions financières permirent à l'État de financer le rétablissement de l'infrastructure. Le marché d'art parisien fut également concerné par ces mesures. La commission de récupération artistique ouvrit des études de cas, concernant par exemple le « trafic avec l'ennemi ». Les dossiers des études de cas contiennent des documents qui peuvent servir de pièces à conviction – listes d'œuvres, factures, renseignements personnels – et qui sont précieux pour la recherche de provenance. En prenant comme premier exemple celui de Gustav Rochlitz, qui fut actif sur le marché d'art français pour le compte de Hermann Göring, du ERR et le projet spécial Linz, Rosebrock met en évidence la qualité de renseignement de ces documents. La condamnation de Rochlitz en France est basée sur de nombreux documents qui incluent également un lot de tirages photographiques avec des annotations au dos. La durée d'incarcération de trois ans fut réduite et Rochlitz rentra de France en 1948. Le deuxième exemple se réfère à Victor Simon qui porta plainte contre le galériste André Schöller à plusieurs reprises. Après d'importantes investigations, ce dernier fut acquitté en raison de son activité dans la résistance. Le troisième exemple cité par Rosebrock est celui de Raphaël Gérard, qui dirigea une galerie parisienne fondée en 1906. Pour le procès, Gérard dressa la liste de toutes les œuvres d'art qu'il avait vendues à des clients allemands. La procédure fut close par des amendes et des sanctions douanières étant donné qu'il n'avait ni privilégié les Allemands, ni soutenu la guerre, ni gêné la résistance. Il n'est pas toujours facile de vérifier les déclarations des marchands d'art, mais les dossiers contiennent des documents précieux pour la recherche des provenances.

Andrea Baresel-Brand expose son étude concernant le réseau de Hildebrand Gurlitt à Paris. Michel Martin,

directeur du Musée du Louvre à cette époque, avait mentionné des séjours réguliers de Gurlitt à Paris. À partir de 1943, Gurlitt acheta des œuvres pour le projet spécial Linz en zone occupée et en Belgique. À cette occasion, il profita de nombreux contacts établis avec des marchands, collectionneurs et artistes. L'Hôtel Drouot fut le principal lieu de transactions, où Gurlitt assista en personne aux enchères. André Schöller, expert d'art de l'Hôtel Drouot fut un contact important pour Gurlitt. De nombreuses photographies provenant de la succession de Gurlitt portent au dos l'expertise de Schöller, mais parfois aussi celles de Raphaël Gérard et François Max-Kann. Ces contacts perdurèrent dans l'après-guerre. Le réseau de Gurlitt est mis en évidence par de nombreux documents qui se trouvent dans la succession. Cependant, aucun inventaire n'est conservé. Le réseau franco-allemand sur le marché d'art est illustré de façon exemplaire par Gurlitt, mais signifie en même temps le début d'une vaste imbrication.

Marcus Leifeld donne des éclairages sur les relations que Hildebrand Gurlitt a entretenues avec les musées situés à la frontière ouest du Reich en prenant l'exemple du Wallraf-Richartz-Museum à Cologne. En 1941, le maire de Cologne avait mis deux millions de reichsmark à la disposition du musée d'art de Cologne pour acheter des œuvres d'art. Avec cet argent, le directeur du musée, Otto H. Förster, acheta d'abord des œuvres de Hans W. Lange à Berlin. Il se rendit ensuite aux Pays-Bas puis à Paris à l'automne 1941 en compagnie de Helmut May, directeur du cabinet des estampes pour effectuer d'autres achats. Gurlitt s'était positionné pour proposer ses services à ce musée qui disposait de capacités financières importantes. De plus, le Wallraf-Richartz-Museum, qui recherchait des objets d'art susceptibles d'être échangés contre une scène de crucifixion de Matthias Grünewald provenant de la collection Koenigs, acheta aussi des œuvres d'impressionnistes français à Paris. Au printemps 1942, Förster s'orientait vers un choix de collection mettant l'accent sur les œuvres de maîtres français entre le XVII^e et le XIX^e siècle. Ces nouvelles acquisitions devaient mettre en lumière les influences sur les artistes allemands de cette période tel que Wilhelm Leibl. Entre août 1941 et juillet 1944, Gurlitt entreprit 31 voyages à destination de Paris en faisant régulièrement une halte à Cologne. Dans 54 % des cas, soit 27 œuvres issues de tous les achats de tableaux effectués entre 1940 et 1944, Gurlitt servit d'intermédiaire au Wallraf-Richartz-Museum. Cette activité pour un musée lui était indispensable pour obtenir les licences d'exportation des objets d'art. Dans la deuxième partie de la contribution, **Britta Olényi von Husen** poursuit l'analyse des relations que Gurlitt a entretenues avec les musées de Cologne. Le lien entre Gurlitt et Helmut May est d'une grande importance. Ce dernier avait monté une collection privée, qui apparaît par ailleurs dans le trésor de Munich. En passant par Theo Hermsen, Gurlitt acheta de nombreuses œuvres pour le compte du musée d'art de Cologne, comme par exemple le tableau d'Auguste Renoir « Ode aux fleurs » qui fut restitué après la guerre.

La **discussion** qui a suivi se concentre sur la question du maintien de la recherche de provenance des œuvres faisant partie du trésor d'art de Gurlitt et de celles provenant du marché d'art franco-allemand. Günter Winands souligne l'exemplarité des musées concernant la recherche de provenance de leurs collections. Cette recherche est en outre soutenue par le *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste* avec d'importants moyens financiers fédéraux. Les résultats, conclusions et sources du projet « Recherche de provenance Gurlitt » ont par ailleurs suscité de nouveaux projets de recherche.

Section 4: DIMENSIONS – Modération Didier Schulmann | Centre Pompidou

Dans sa contribution, **Nikola Doll** traite de la dimension scientifique des œuvres d'art spoliées et de l'histoire de l'art allemande en zone occupée. Adolf Hitler avait sommé la Wehrmacht d'assurer son plein soutien à l'ambassade du Reich et à l'équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg (ERR) lors de leurs opérations de spoliation. Dans ce contexte Hermann Bunjes, directeur de la *Kunsthistorische Forschungsstätte*, l'institut allemand d'histoire de l'art, apparaît comme un personnage clé. Jusqu'au début de l'année 1940 celui-ci travailla pour le service du patrimoine à Trèves et occupa un poste de professeur, financé par Hermann Göring,

à l'université de Bonn. En 1941 il devint le délégué de Göring à Paris et y dirigea la *Kunsthistorische Forschungsstätte* dès janvier 1942. Il se suicida en juillet 1944 alors que les Alliés se rapprochaient de Paris. Le but de la *Kunsthistorische Forschungsstätte* fut de promouvoir la recherche allemande en France et de rééquilibrer la discrimination des chercheurs allemands par rapport aux chercheurs britanniques après la Première Guerre Mondiale. La recherche de provenance de la bibliothèque de l'institut est actuellement en cours à l'université de Mayence. Franz Graf Wolff-Metternich fut en charge de « la protection du patrimoine artistique » en France et en Belgique, tandis que Bunjes fut un des quatre responsables territoriaux, en charge de Paris. Jusqu'au printemps 1944 des milliers de photos d'objets du patrimoine ont été prises en France par l'institut allemand d'histoire de l'art. Il était prévu que celui-ci remplace le *Bildarchiv Foto Marburg* en charge des campagnes photographiques. Les relations franco-allemandes furent également un sujet de recherche et il faut entendre par là surtout la configuration des styles nationaux des deux pays. Ainsi, des méthodes liées à la recherche dédiée aux espaces culturels furent intégrées. Profitant de sa position et de son activité, Bunjes accéléra la radicalité des spoliations d'œuvres d'art.

Kim Oosterlinck traite de la dimension macroéconomique du trafic d'art international pendant la Seconde Guerre Mondiale. Les moyens financiers pour les interventions militaires provenaient principalement des actions perpétrées par les allemands dans les pays occupés par le Reich. L'art fut considéré comme étant un investissement à valeur stable voire à valeur ajoutée. Cette prise de valeur suivait le cours de l'or et les acheteurs d'art furent plutôt des investisseurs que des amateurs d'art à proprement parlé. Cela généra aussi l'émergence croissante de faux. L'art permit le blanchiment d'argent et représenta une marchandise échangeable contre des biens vitaux. L'investissement dans des petits objets d'art, y compris des timbres, permit en plus un transfert de valeurs au-delà des frontières. Des contrôles renforcés et la fermeture des frontières eurent comme conséquence un recul temporaire du transfert d'objets d'art en 1943. Avant et après cette date, on peut toutefois prouver statistiquement la présence de pics dans le flux financier.

Vincent Noce fait état de la dimension journalistique et du rôle des médias entre émotions, révélations et scandales. La presse joue son rôle dans l'approche émotionnelle des thèmes historico-politiques et révèle des cas qui débouchent souvent sur une procédure judiciaire. Ce type d'approche en partie basée sur l'émotion et l'investigation a eu comme conséquence l'exclusion de la presse des archives et des ministères. Parallèlement, la méconnaissance de la langue et de la culture allemandes diminue en France. La simplification de faits complexes et la charge émotionnelle sont imputables à un manque de temps et à la cupidité. La charge émotionnelle joue en faveur des représentants des victimes, ce qui dynamise à son tour le marché des restitutions. La recherche de provenance a un caractère politique et la presse joue son rôle de reporteur politique.

Dans la dernière contribution, **Christian Fuhrmeister** évalue la structure actuelle de la recherche de provenance. Où en sommes-nous aujourd'hui et comment cela peut et doit-il continuer ? Le trésor de Munich a déclenché la volonté politique de la fondation du *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste* et un soutien massif à la recherche de provenance. Le *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste* est l'institution centrale pour ce qui concerne la promotion de cette recherche. Les institutions politiques n'ont pas cherché à créer une infrastructure efficace pour promouvoir la recherche de provenance ou pour pouvoir exploiter celle déjà accomplie. Des projets qui génèrent des îlots de connaissances ne peuvent pas apporter de réponses aux questions soulevées par la recherche de provenance. La recherche est découplée des ressources comme l'illustre l'exemple du projet German Sales à l'université de Heidelberg portant sur les catalogues d'enchères. On déplore l'absence de recherche fondamentale et de recherche contextuelle, les moyens financiers étant attribués à des projets décentralisés. Ceci est une façon de procéder inappropriée. Il manque jusqu'à présent une infrastructure de recherche de grande capacité. Seule la combinaison de la recherche contextuelle avec l'évaluation des inventaires peut permettre d'assumer la responsabilité. Cette discussion devrait être politique.

La **discussion** de clôture insiste à nouveau sur le fait que la recherche de provenance n'est pas une finalité en soi. Gilbert Lupfer et Andrea Baresel-Brand soulignent que la recherche de provenance décentralisée sous forme de soutiens, conseils et coordinations par le *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste* pendant ces dernières années a eu un très grand succès. Il est du devoir du *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste* d'ancrer la recherche de provenance durablement dans des musées. La structure du projet est appropriée pour y inclure un grand nombre de musées et de missions. L'évaluation des inventaires et la recherche fondamentale doivent aller de concert. La recherche transversale peut être élargie et, comme l'a montré le colloque, aussi mise en réseau sur le plan international. En tant que jeune discipline, la recherche de provenance a considérablement enrichi la méthode de l'histoire de l'art par les biographies des objets.

Maria Obenaus

Traduit de l'allemand par Karoline Mazurié de Keroualin