

, den 6. Mai 1943.

Herr Dr. G u r l i t t steht seit dem Waffenstillstand mit dem Deutschen Institut in engster Verbindung. Er ist von den verschiedensten amtlichen Stellen, insbesondere dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beauftragt, den hiesigen Kunstmarkt zu beobachten und für deutsche Museen geeignete Werke anzukaufen. Darüber hinaus hat Herr Dr. Gurlitt versucht, mit französischen Künstlerkreisen im weitesten Umfang Fühlung aufzunehmen. Er hat auf diese Weise die Arbeit des Deutschen Instituts unterstützt.

Ich bitte ihn wie bereits in der Vergangenheit ^{verlangt er mich} ein Visum für die Dauer von sechs Monaten ausstellen zu wollen.

Ein Schreiben von Prof. Dr. Förster, Direktor der G.-D. 17, aus dem die Wirklichkeit der Arbeit von Hildebrand Gurlitt hervorgeht, liegt bei.

Dr. Karl Epting.

Dr. Epting

Du commerce de l'art à la propagande. Hildebrand Gurlitt et l'Institut allemand à Paris

Meike Hoffmann

C'est par hasard que fut révélé au grand jour en 2012 un héritage jusque-là bien gardé – dans l'appartement de Cornelius Gurlitt à Munich, le service des douanes découvrait alors en effet une vaste collection d'œuvres d'Albrecht Dürer, Carl Spitzweg, Eugène Delacroix, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Henri Matisse, Max Liebermann, Max Beckmann, Otto Dix, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Oskar Schlemmer et beaucoup d'autres, plus de mille pièces au total qui avaient été réunies par le père de Cornelius, Hildebrand Gurlitt (1895–1956). Ce dernier était sous la République de Weimar un historien de l'art renommé et très engagé qui avait beaucoup œuvré à la promotion de l'art moderne. Après avoir dû quitter son poste de directeur du musée de Zwickau peu de temps avant la prise du pouvoir par les nazis puis, juste après celle-ci, renoncer à la fonction de directeur du Kunstverein de Hambourg, les deux fois à la suite d'intrigues ourdies par les milieux réactionnaires, il se tourna vers le commerce de l'art. Stigmatisé par les lois de Nuremberg selon lesquelles il était considéré comme « quart de juif », il offrit ses services de marchand au III^e Reich, dans un premier temps pour la vente d'œuvres d'art dit « dégénéré » provenant de musées allemands, ensuite en devenant leur « acquéreur en chef » dans les territoires occupés de l'Ouest¹.

On a expliqué la découverte de Munich comme étant directement en lien avec le passé. Les œuvres conduisaient en droite ligne aux questions centrales que pose le passé national-socialiste. D'où viennent ces œuvres ? À qui appartenaient-elles ? Dans quelles circonstances avaient-elles à l'époque changé de propriétaire ? Quels sont les destins qui se cachent derrière les transactions ? Quel fut le rôle d'Hildebrand Gurlitt et comment peut-on en juger aujourd'hui ? Confrontés de manière inattendue à des sujets jusque-là passés sous silence et refoulés relevant de l'un des chapitres les plus sombres

1 *Bestandsaufnahme Gurlitt. « Entartete Kunst ». Beschlagnahmt und verkauft – Collection Gurlitt, État des lieux. « L'art dégénéré. Confisqué et vendu », Kunstmuseum Bern, Berne, 2 novembre 2017–4 mars 2018 ; Bestandsaufnahme Gurlitt. Der NS-Kunstraub und die Folgen – Collection Gurlitt, État des lieux. Les spoliations d'œuvres d'art sous le III^e Reich et leurs suites, Bundeskunsthalle Bonn, 3 novembre 2017–11 mars 2018.*

de l'histoire allemande, les médias du monde entier s'emballèrent pour le sujet². Depuis, on a beaucoup écrit sur Hildebrand Gurlitt et ce qu'on a appelé « la découverte artistique de Schwabing » [Schwabing est le quartier de Munich où se trouvait l'appartement de Cornelius Gurlitt, N.d.T.]. Mais malgré les divergences que présentent tous ces articles de presse et ces publications, tous s'entendent néanmoins pour opérer une distinction stricte entre les activités d'Hildebrand Gurlitt en faveur de l'art allemand d'avant-garde et ce qu'il a pu faire en tant qu'agent du régime nazi aux Pays-Bas et en France. C'est ce qu'entendait encore une fois montrer en 2016 et 2017 la double exposition *Collection Gurlitt. État des lieux* organisée conjointement par le musée des Beaux-Arts de Berne, qui présentait l'art « dégénéré », et la Kunsthalle de Bonn qui se consacrait aux spoliations et confiscations perpétrées par les nazis.

L'interprétation selon laquelle on peut distinguer deux pôles dans l'activité de Gurlitt ne nous semble pas tenable sur le plan scientifique. C'est pourquoi nous y répondrons ici en avançant une hypothèse contraire : c'est précisément parce qu'il s'intéressait à l'art moderne qu'Hildebrand Gurlitt se rapprocha dangereusement de l'idéologie national-socialiste. Et c'est à partir des idéaux qu'il nourrissait dès ses débuts d'historien d'art que se tissèrent les réseaux qui le conduisirent à Paris. Ses motivations étaient donc inextricablement liées et les deux périodes de sa vie dont on a pu considérer qu'elles n'avaient rien à voir l'une avec l'autre sont en fait traversées par un fil rouge qui donne une cohérence à son parcours. Ainsi, le point de départ de mes recherches est un visa sollicité le 6 mai 1943 par Karl Epting (1905-1979) du Deutsches Institut, l'Institut allemand à Paris, pour Hildebrand Gurlitt :

« Depuis l'armistice, le docteur Gurlitt est en relation étroite avec l'Institut allemand à Paris. Il est chargé par différents services, ~~en particulier le ministère du Reich pour l'éducation du peuple et la propagande~~, d'observer le marché de l'art parisien et d'acquérir pour les musées allemands des œuvres qui pourraient leur convenir. Le docteur Gurlitt s'est en outre efforcé de prendre aussi largement que possible contact avec les milieux artistiques français, soutenant ainsi le travail de l'Institut allemand. Je vous prie de bien vouloir, comme par le passé, lui ~~délivrer~~ prolonger un visa pour une durée de six mois³. »

L'Institut allemand à Paris – le service culturel de l'Ambassade d'Allemagne – avait commencé son travail à peine trois ans auparavant, le 1^{er} septembre 1940, soit quelques semaines seulement après le début de l'occupation de la France. On en avait confié la di-

2 Andreas Hüneke, *Fund Gurlitt – Fall Kunstkritik : der Nazi-Schatz – Analyse einer Berichterstattung*, Deiningen, Taschenbuch, 2015.

3 Karl Epting, Demande de délivrance d'un visa pour la France pour Hildebrand Gurlitt, 6 mai 1943, [parties rayées dans l'original], Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

rection à Karl Epting, un romaniste qui vivait depuis 1933 dans la capitale française, et la principale mission de l'institution était d'élargir et de consolider l'influence de la culture allemande en France en mettant en œuvre une propagande ciblée.

L'allusion d'Epting aux activités d'Hildebrand Gurlitt pour l'Institut allemand n'a jusqu'ici pas été prise en considération par la recherche ou bien, quand on a abordé la collaboration évoquée, c'était pour la juger « invraisemblable » dans la mesure où il n'y aurait « dans les archives conservées aucune preuve d'un contact étroit ou d'une coopération avec l'Institut allemand ». Ce document témoignerait plutôt sans doute, toujours selon ces mêmes résultats, d'un « service de pure complaisance » et Gurlitt n'aurait séjourné à Paris à l'époque que pour y effectuer des transactions d'œuvres d'art pour le compte des musées allemands⁴. De fait, les documents dont on dispose en ce qui concerne les activités de Gurlitt pour l'Institut allemand à Paris sont aujourd'hui beaucoup moins nombreux que les traces des transactions effectuées pour les musées allemands d'abord, puis, dans le contexte du « Projet spécial Linz », pour le « musée du Führer » que ce dernier projetait d'y installer. Ce qui semble encore confirmé par une note manuscrite ajoutée à la demande de visa : « Ci-joint une lettre du Prof. Dr. Förster, directeur du W.-R.M [musée Wallraf-Richartz, Cologne], dont il ressort que ce travail est réellement effectué par le Dr. Gurlitt (fig.1). »

Mais les affaires d'Hildebrand Gurlitt sur le marché de l'art étaient intimement liées à des intentions de propagande et pour reconstituer avec plus de justesse la complexité des faits historiques, il est beaucoup plus fructueux de considérer ensemble les deux domaines où il exerça son action. L'argumentation que nous avons présentée ci-dessus est déjà en elle-même contradictoire. En effet, pourquoi Gurlitt devrait-il demander à l'Institut allemand un service de complaisance – et l'obtenir – s'il n'existait pas déjà entre lui et l'institution un lien suffisamment important, un lien qui aurait même apparemment plus de poids que le courrier du musée de Cologne⁵. C'est seulement en portant un regard neuf sur les motivations et les causalités plus profondes des affaires de Gurlitt en France que l'on peut mettre au jour ses réseaux dans des structures relationnelles de pouvoir qui, à leur tour, peuvent conduire à de nouvelles pistes permettant d'éclairer ses activités dans le commerce de l'art.

Gurlitt avant Paris

L'activité de propagande culturelle qu'évoque implicitement Epting n'aurait pas été une nouveauté chez Gurlitt, sa carrière professionnelle en porte en effet dès le début la marque, à commencer par son engagement pour son pays pendant la Première Guerre mondiale.

4 Voir Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands größten Kunstkandal*, Berlin et al., Europa Verlag, 2017, p. 293-294.

5 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Karl Epting, 20 mai 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

Quand, à 19 ans, il rejoint l'armée allemande comme volontaire, il le fait dans un mouvement d'exaltation intellectuelle et esthétique tout à fait en adéquation avec les idées que nourrissait alors la bourgeoisie éduquée, laquelle voyait dans la guerre la possibilité de défendre « l'espèce allemande », « l'esprit allemand » et la « culture allemande »⁶. Après avoir été plusieurs fois blessé sur le front Ouest, il est transféré au service de presse de l'administration militaire de la région *Ober Ost* [zone alors occupée par les Allemands sur le front Est, N.d.T.] où il finit par diriger la section artistique. Plus tard, Gurlitt considérera les soirées passées à discuter avec les poètes, artistes, scientifiques, écrivains et journalistes qui servaient sous les armes au même endroit – parmi lesquels Richard Dehmel (1863–1920), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Magnus Zeller (1888–1972), Victor Klemperer (1881–1960), Arnold Zweig (1887–1968) et Paul Fechter (1880–1958) –, comme une étape cruciale dans son processus de maturation intellectuelle⁷.

C'est sa mission d'alors – diffuser auprès des habitants de Lituanie, Lettonie, Pologne, Estonie et Biélorussie, ainsi que dans la population juive, la « culture germanique » comme culture de référence et ainsi préparer ces territoires à être à l'avenir colonisés par les Allemands – qui lui permet de définir l'activité professionnelle qu'il souhaitait exercer plus tard, à savoir « dans une ville quelconque où la vie serait moderne, avec de la grande industrie, s'efforcer d'utiliser l'art comme moyen d'attirer [les populations] vers les œuvres de l'esprit par le biais d'un petit musée, pensé à cet effet⁸ ». Pendant ses études d'histoire de l'art, il se retrouva dans le sillage du mouvement de la réforme des musées qui s'était constitué en 1919 autour de la fondation par Ludwig Justi (1876–1957) de la *Galerie der Lebenden* [Galerie des vivants] dans le nouveau département de la Nationalgalerie alors installée au Kronprinzenpalais de Berlin. Le ministère de la culture de Prusse entendait faire du musée, qu'il considérait comme une institution jusque-là élitiste, un lieu d'éducation populaire, et ce en s'attachant particulièrement à l'expressionnisme considéré comme une forme d'expression de l'homme moderne conforme à l'essence germanique. Toute sa vie, Gurlitt devait rester fidèle à cette ligne idéologique⁹.

L'engagement de Gurlitt dans ce sens, en tant que directeur du musée de Zwickau (1925–1930) puis comme directeur du Kunstverein de Hambourg (1931–1933), a été suffisamment décrit, mais on s'est moins intéressé à l'idée inhérente à cet engagement qui était celle de la politique culturelle et de la propagande national-socialistes et résidait

6 Gustav Schiefler, *Über unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege. Vortrag, gehalten in der Hamburger Kunstgesellschaft am 30. September 1914*, conférence tenue le 30 septembre 1914 à la Société des arts de Hambourg, Hambourg, 1914.

7 Pour les soirées de débat, voir Sammy Gronemann, *Hawdloh und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916–1918. Mit Zeichnungen von Magnus Zeller*, Königstein im Taunus, Jüdischer Verlag Athenäum, 1984 (reprint de l'édition de 1924), p. 46–49.

8 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Wilibald Gurlitt, 1918, Technische Universität Dresden, Succession Cornelius Gustav Gurlitt, lettre 126/054.

9 Voir Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918–1932*, Berlin, De Gruyter, 2008.

sans aucun doute dans l'idée générale de nationalisation et dans la volonté de réancrer les valeurs culturelles établies dans la vie quotidienne et dans l'esprit du peuple. Conformément à son intuition de ce qu'il pensait être sa vocation, Gurlitt s'orienta davantage vers la transmission ou même la propagande culturelle que vers le champ universitaire. Des directeurs de musées de renom et des fonctionnaires ministériels haut placés le tenaient en très haute estime et ils lui apportèrent leur soutien quand il fut la cible d'attaques répétées de la part des milieux réactionnaires antimodernes ; il fut par exemple soutenu par Ludwig Justi que vous avons mentionné plus haut, et qu'il avait rencontré pour la première fois lorsqu'il servait en 1918 dans le cadre du commandement Ober Ost¹⁰, ou bien par Gustav Pauli (1866-1938, Kunsthalle Hambourg 1914-1933) et Edwin Redslob (1884-1973, *Reichskunstwart* 1920-1933 ; littéralement : protecteur des arts, fonction chargée, au sein du ministère de l'intérieur de la République de Weimar, des questions artistiques [N.d.T.])¹¹.

Pour résoudre la difficulté de faire connaître les courants de l'avant-garde à des catégories de la population bien éloignées de l'art, Gurlitt développa une stratégie sophistiquée qui déclinait tous les moyens et supports possibles, depuis le dépliant en passant par les visites guidées jusqu'aux lieux mêmes d'exposition. Au cœur de ce dispositif, il avait choisi de se concentrer sur deux artistes, Emil Nolde (1867-1956) et Ernst Barlach (1870-1938). La propagande les parait de tous les attributs susceptibles de faire d'eux des artistes proches du peuple, attachés à la nature et à la mère patrie de sorte qu'ainsi accommodés pour le grand public, ils devaient constituer un pont vers l'univers de l'art moderne¹². La « socialisation » de Gurlitt dans les milieux des mécènes des deux artistes joua un rôle important pour la suite de sa carrière jusqu'aux années de ses activités parisiennes. Après avoir d'abord tissé des liens avec la galerie Neue Kunst Fides de Dresde dirigée par Rudolf Propst (1890-1968), qui le mit dans les années 1920 sur la piste de Nolde¹³, ce furent surtout les cercles de Hambourg autour de Barlach qui lui valurent d'importants contacts. Impliqué dans les projets de promotion de Barlach lancés par Fritz Schumacher (1869-1947, directeur de l'architecture à Hambourg, 1909-1933) et Carl Georg Heise (1890-1979, St.-Annen-Museum de Lübeck, 1920-1933), il put faire personnellement la connaissance du sculpteur et de son assistant, Bernhard Alois Böhmer (1892-1945), au début des années 1930¹⁴.

10 Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à ses parents, 19 juillet 1918, Bundesarchiv (BArch) Koblenz, N 1826/30 [Archives fédérales de Coblenze].

11 Voir Meike Hoffmann et Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler Hildebrand Gurlitt 1895-1956. Die Biographie*, Munich, C. H. Beck, 2016, p. 114-129.

12 Voir Hildebrand Gurlitt, « Emil Nolde. Zur Großen Ausstellung seiner Werke in Dresden », dans *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12 février 1927 ; id., « Zu Emil Noldes Aquarellen », dans *Die Kunst für Alle*, 44e année, 1928-1929, p. 40-44 ; id., « 18 Plastiken für die Lübecker Katharinenkirche. Ein Groß-Auftrag zum 60. Geburtstag von Ernst Barlach », dans *Vossische Zeitung*, 29 décembre 1929.

13 Voir Ludwig Renn, *Inflation*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, p. 51-64.

14 Voir Isgard Kracht, « Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach », dans

Parmi ces relations importantes, il y avait aussi le Kunst-Dienst, le Service artistique de l'Église évangélique fondé en 1928 à Dresde par le libraire Gotthold Schneider (1899–1975), qui se voulait un « groupe de travail travaillant à une esthétique évangélique »¹⁵. Face aux transformations des réalités sociales et politiques, le Kunst-Dienst entendait répondre à la question devenue cruciale d'une réforme de l'esthétique des objets et des lieux du culte ainsi qu'au-delà, plus généralement, à celle d'un art religieux moderne. Le programme d'éducation du goût que prônait le Kunst-Dienst correspondait aux aspirations profondes de Gurlitt, lui-même à la recherche d'une esthétique de communication propre à convaincre les masses, ce qui explique peut-être son intérêt précoce pour le Kunst-Dienst¹⁶.

Une grande partie des membres de ce groupe de travail se recrutait dans le cercle des amis du père d'Hildebrand, Cornelius Gustav Gurlitt (1850–1938), professeur d'histoire de l'architecture à l'Université technique de Dresde et l'un des moteurs du mouvement de la réforme en architecture et arts appliqués dont faisait notamment partie le Kunst-Dienst lui-même¹⁷. Après avoir été démis de ses fonctions à Zwickau en 1931, puis nommé au Kunstverein de Hambourg, Gurlitt reprit l'exposition *Kult und Form* [Culte et forme] organisée par le Kunst-Dienst afin de marquer le lancement de son ambitieux programme pour la saison d'hiver 1931–1932 (fig. 2). Un catalogue accompagnait l'exposition¹⁸ et aux idéologues du Kunst-Dienst, Gurlitt offrit dans la revue *Der Kreis*, dont il avait fait le porte-voix du Kunstverein de Hambourg, suffisamment d'espace pour qu'ils y publient leurs contributions¹⁹.

Avec le Kunst-Dienst, Gurlitt s'opposa au virage à droite du *Kampfbund für deutsche Kultur*, la Ligue de combat pour la culture allemande, et aux attaques indifférenciées contre l'art moderne qui l'accompagnaient²⁰. Comme Gurlitt, le Kunst-Dienst louait les mérites de Barlach et Nolde qu'ils considéraient comme les principaux représentants de l'art moderne allemand, les appelant tous deux à figurer à la présidence d'honneur du Kunst-Dienst après le bon accueil réservé à leurs œuvres dans la section « Art religieux

Maïke Steinkamp et Ute Haug (éd.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst*, Berlin, Akademie Verlag, 2010 (Schriftenreihe der Forschungsstelle « Entartete Kunst », vol. 5), p. 41–59.

15 Voir Dieter Kusske, *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe « Kunst-Dienst » 1928 bis 1945 im Kontext*, thèse de doctorat, Brême, 2012, p. 335.

16 L'un des membres du Kunst-Dienst, le galeriste de Dresde Heinrich König, était par exemple gérant de la galerie Neue Kunst Fides de Dresde, voir Kusske, 2012 (note 15), p. 363.

17 Voir Jürgen Paul, *Cornelius Gurlitt. Ein Leben für Architektur, Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Städtebau*, Dresde, Hellerau-Verlag, 2003.

18 *Kult und Form. Neues evangelisches, katholisches und jüdisches Kultschaffen*, éd. par Kunst-Dienst Dresde, cat. exp. Kunstverein in Hamburg, Hambourg, 1931.

19 Voir notamment les contributions de Otto Bartning, Ludwig Benninghoff, Alfred Dedo Müller, Hugo Sieker dans *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur, Organ der Hamburger Bühne*, 8e année, 1931.

20 Voir les extraits d'un rapport d'Hildebrand Gurlitt, Spruchkammer Bamberg Land, G 251/035 ; Hildebrand Gurlitt, « Reden ist Gold », dans *Vossische Zeitung*, 26 février 1931.

Zum Winterprogramm des Kunstvereins in Hamburg

Dr. H. Gurlitt, der neue Direktor des Hamburger Kunstvereins, gibt uns die folgenden Zeilen. Wir hoffen, daß es gelingen wird die interessanten Pläne trotz schlechter Zeiten zu verwirklichen.

Ob die jetzt geplanten Veranstaltungen des Kunstvereins im kommenden Winter durchgeführt werden können, hängt davon ab, ob es gelingt, weite Kreise neu für unsere Bestrebungen zu gewinnen. Der Sinn des Programms liegt darin, daß nicht mehr allein diese oder jene Künstlerpersönlichkeit, diese oder jene Kunstrichtung dem Publikum vorgestellt wird, sondern daß der Versuch gemacht wird, den Kunstverein mehr und mehr in den Dienst vorhandener Ideen und Geistesströmungen zu stellen. Die folgenden Pläne bedeuten keine Festlegung, sie werden immer und gern umgestoßen werden, wenn es sich zeigt, daß es möglich ist, andere und brennendere Gedanken durch Darstellung im Kunstwerk zu klären.

Kult und Form (12. Sept. — 18. Okt.): Ausstellung in Gemeinschaft mit dem Kunstdienst Dresden. Es soll gezeigt werden, wie sich die modernste Kunst: Architektur, Werkkunst aller Art, Orgelbau, Typographie usw. mit den kulturellen Forderungen der verschiedenen Konfessionen und Glaubensgemeinschaften auseinandersetzt.

Primitive und moderne Kunst: Der Kunstverein will aus dem reichen Bestand des Hamburger Privatbesitzes und des Museums für Völkerkunde Arbeiten primitiver Völker nicht als ethnographische Kuriosität, sondern als Kunstwerke zeigen. Als Gegensatz und zum Vergleich sollen Bilder moderner Maler ausgestellt werden, die sich mit der Kunst primitiver Völker beschäftigt haben.

Moderne Photos und abstrakte Kunst: Es soll die sehr große Sammlung moderner Photos eines Dresdener Sammlers Kurt Kirchbach, der Arbeiten aus der ganzen Welt vereint hat, gegenübergestellt werden den Arbeiten abstrakter Künstler.

Das soziale Problem in der Kunst: Mit Unterstützung interessierter Kreise soll eine Ausstellung geschaffen werden, die darstellt, wie sich die bildende Kunst mit sozialen Problemen beschäftigt. Ohne jede parteipolitische Einstellung soll ein Überblick gegeben werden über die Spiegelungen der sozialen Strömungen auf die Kunst unserer Zeit.

Neue deutsche Graphik: Die Hamburgische Sezession will neben eigenen Aquarellen und Zeichnungen einen Überblick über das neueste Schaffen in der Kunst Deutschlands, ebenfalls an Hand von Aquarellen, Zeichnungen und Graphik geben.

Blumen und Kinder: Es soll der Versuch gemacht werden, lebende Pflanzen und Blumen neben Bildern von Blumen und Kindern auszustellen, um zum Vergleich zwischen Kunst und Natur aufzufordern.

Krieg: Die Reihe der thematischen Ausstellungen soll vorläufig geschlossen werden durch den Versuch, die wichtigsten bildnerischen Darstellungen des Kriegserlebnisses aus allen Ländern und Lagern zusammenzubringen.

An Kollektivausstellungen sind geplant: Beckmann, Kubin, Feininger, Otto Müller, Walter Gramatté, Illies, Richard Luksch. Werke Hamburger Künstler werden stets gezeigt, ferner kunstgewerbliche Arbeiten und zwar nicht nur schmückende, kostbare Gegenstände, sondern vor allem das billige und vollkommene Gerät des Alltags.

1932 feiert der Hamburger Künstlerverein sein 100jähriges Bestehen. Eine Jubiläums-Ausstellung wird zeigen, welche große Bedeutung er für Hamburgs Geschichte besitzt.

532

- 2 Hildebrand Gurlitt, « Zum Winterprogramm des Kunstvereins in Hamburg », dans *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur, Organ der Hamburger Bühne*, 8. Jg., H. 8, 1931, S. 532

allemand » de l'Exposition Universelle de Chicago en 1933-1934. C'est le Kunst-Dienst, établi à Berlin à partir de 1933, que Joseph Goebbels (1897-1945) et le *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* [ministère du Reich pour l'Éducation du peuple et la Propagande] avaient chargé d'organiser l'exposition pour Chicago ; après ce succès, le Kunst-Dienst fut définitivement intégré dans la *Reichskammer der bildenden Künste* [Chambre des Beaux-Arts du Reich]. À un moment où la « querelle autour de l'expressionnisme » n'avait pas encore conclu à l'acceptation officielle ou non des œuvres de ce courant comme modèles pour le développement d'un nouvel art d'État, cette intégration pouvait apparaître à Gurlitt et à ceux qui partageaient ses idées comme tout à fait encourageante par rapport à leurs convictions.

Dès cette première période donc, Gurlitt entretenait des contacts informels avec l'entourage de Goebbels. Ces relations se firent plus intenses lorsqu'en 1938 le Kunst-Dienst, qui pouvait organiser ses expositions au château de Schönhausen dans le nord de Berlin, se vit confier la protection des œuvres d'« art dégénéré » confisquées dans les musées allemands qui étaient considérées comme « exploitables au niveau international », c'est-à-dire susceptibles d'être vendues (fig. 3). Du point de vue d'aujourd'hui, le Kunst-Dienst adopta alors une position douteuse, guère éloignée de celle des marchands d'art sollicités pour « exploiter », donc vendre, ces œuvres, et parmi eux notamment Gurlitt et Böhmer. L'un des instigateurs de l'évacuation des œuvres spoliées au château de Schönhausen était Rolf Hetsch (1903-1946) qui appartenait depuis 1933 au plus tard au cercle des amis du Kunst-Dienst au nom duquel il prononçait des conférences et rédigeait des publications²¹.

C'est sans doute également Hetsch qui avait attiré l'attention de Gurlitt sur les œuvres confisquées. Hetsch était un cousin d'Adolf Ziegler (1892-1959, nommé par Goebbels directeur de la Commission des confiscations) et en 1937, il avait été appelé à quitter son poste au musée de Dresde pour rejoindre Berlin où il devait être chargé de l'opération « art dégénéré »²². Juste avant qu'en septembre 1938, Gurlitt ne propose ses services au supérieur de Hetsch pour la vente des biens confisqués, il avait rencontré ce dernier à Ratzebourg aux obsèques de Barlach décédé en août de la même année²³. Du fait de l'interdiction dont avait été frappé l'artiste, la cérémonie n'avait réuni qu'un petit cercle de familiers, le plus souvent liés au Kunst-Dienst. Et ce fut également Hetsch qui, après avoir obtenu l'accord de sa hiérarchie en octobre 1938, conduisit Gurlitt au château de Schönhausen pour une première visite de l'exposition des œuvres d'« art dégénéré » et le

21 Voir Kusske, 2012 (note 15), p. 352. Kusske ne mentionne pas Gaetano Polverelli et Rolf Hetsch, *Mostra di arte germanica moderna in bianco e nero. A cura della Associazione Italo-Germanica e del Kunstdienst di Berlino*, cat. exp. Venise et Rome, Berlin, 1943.

22 Voir Frédérique Régincos, *Rolf Hetsch und die « Verwertung der Produkte entarteter Kunst »*, mémoire de maîtrise inédit, Freie Universität Berlin, 2007.

23 Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à Franz Hofmann, 14 octobre 1938, BArch Berlin, R 55/21019, f. 147 ; Friedrich Schult, Journal, entrée du 28 octobre 1938, p. 7, Copie I, NL Friedrich Schult (copie), Ernst Barlach Stiftung, Güstrow, A 160.



- 3 Une employée du *Kunst-Dienst*, Gertrud Werneburg, devant le château de Schönhausen avec la peinture d'Edvard Munch, *La vie*, 1910 (anciennement Staatliche Gemäldegalerie, aujourd'hui Rathaus Oslo), 1938

présenta aux membres du *Kunst-Dienst* qui y travaillaient²⁴. L'opération « art dégénéré » une fois terminée, fin juin 1941, Gurlitt qui, selon les lois raciales de Nuremberg, était classé comme « quart de juif » perdait donc une protection importante pour lui et pour sa famille (fig. 4). On est cependant en droit de supposer que c'est Rolf Hetsch qui, au nom de son service, servit d'intermédiaire pour le présenter à l'Institut allemand à Paris, d'autant plus qu'Epting, dans sa demande de visa, avait dans un premier temps mentionné le ministère de la Propagande comme principal commanditaire de Gurlitt. Il est impossible de savoir pourquoi la phrase a été rayée, éventuellement parce que les relations entre le ministère, le *Kunst-Dienst* et les diverses missions de l'Institut allemand à Paris étaient « non officielles », nous y reviendrons plus tard. Quoi qu'il en soit, un an auparavant,

²⁴ Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à Rolf Hetsch, 28 octobre 1938, BArch Berlin, R 55/2015, f. 150-152.

Gurlitt avait lui-même déjà envisagé d'élargir ses activités aux territoires occupés de Belgique et de Hollande, comptant pour cela également sur Hetsch qui devait lui confirmer par écrit que c'était « dans l'intérêt du ministère et donc du Reich »²⁵.



4 Hildebrand et Helene Gurlitt avec leurs enfants Nicoline Benita Renate et Cornelius, 1941

Gurlitt à Paris

Dans quelle mesure peut-on, après de telles prémices, prouver que des liens concrets unissaient Hildebrand Gurlitt et l'Institut allemand à Paris ? Sur ce point, la correspondance entre Gurlitt, Karl Epting et son épouse Alice Epting-Kullmann (1898-1971) fournit de riches informations. Bien que peu nombreuses, les lettres dont on dispose permettent de réfuter la thèse excluant toute forme de collaboration entre Gurlitt et l'Institut

25 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Rolf Hetsch, 11 novembre 1940, BArch Berlin, R 55/21015, f. 83.

allemand²⁶. Dans les courriers, il est question de voyages et d'absences, de connaissances communes, de projets et surtout du programme culturel de l'Institut. Gurlitt suggérait des manifestations, par exemple des soirées de conférences avec l'acteur Herbert Dirmoser (1896-1978) du théâtre d'État de Dresde (fig. 5). Toutes ces lettres datent de 1943, mais le contact existait sans doute déjà auparavant, les courriers évoquant certains éléments biographiques qui autorisent à le penser. De plus, la demande de visa rédigée par Epting pour Gurlitt est explicitement une demande de renouvellement de six mois, ce qui permet de conclure que, comme l'attestent d'autres documents, ce n'était pas la première demande de la part de l'Institut allemand²⁷. La relation de Gurlitt avec l'Institut allemand « depuis l'armistice », pour reprendre les termes d'Epting, c'est-à-dire donc depuis l'été 1940, fut dans un premier temps une relation indirecte, passant par des intermédiaires. Le premier séjour à Paris de Gurlitt que l'on puisse à ce jour reconstituer eut lieu en juillet 1941, une date qui concorde avec ses propres indications et celles de ses partenaires d'affaires²⁸.

z.Zt. Dresden-A 24, den 20.5.43
Keitzerstr. 26, Tel. 4 36 42

Sehr geehrter Herr Dr. Epting!

Herr Dirmoser, dennich als Mensch und Künstler sehr schätze, sagte mir soeben, dass er Ihnen wegen seiner Vortragsabende, wie wir besprochen hatten, geschrieben hätte.

Es würde mich sehr freuen, wenn Sie mit ihm, in eine für beide Teile nützliche Verbindung kommen könnten.

Er ist ein ungemein gebildeter und besonders auch kunsthistorisch interessierter Mann, der z.Zt. am Dresdner Staatlichen Schauspielhaus den Kaiser Ottokar und den Kaiser Konstantin in Kaiser Konstantins Taufe spielt.

Meine Visum-Sache wurde glatt geregelt und ich möchte Ihnen noch vielmals dafür danken.

Mit den besten Empfehlungen

Ihr sehr ergebener

Herrn
Dr. Karl Epting
Feldpost: 43200

5 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Karl Epting, 20 mai 1943

26 Voir correspondance d'Hildebrand Gurlitt avec Karl Epting et Alice Epting-Kullmann 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

27 Voir Hildebrand Gurlitt, Eidesstattliche Erklärung [Déclaration sous serment], 11 mars 1948, BArch Koblenz, N 1826/449.

28 Voir lettre d'Inge Hertmann à Cornelius Müller Hofstede, 23 juillet 1941, archives privées.

Contrairement à ce que l'on savait jusqu'à maintenant, il est possible de montrer que Gurlitt se livrait dès ce moment-là à des activités correspondant à celles que décrit Epting dans sa demande, qu'il pratiquait donc le commerce de l'art tout en entretenant des contacts avec les « milieux artistiques français ». À la fin de l'été 1941, Hildebrand Gurlitt rencontra à Paris Hans Domizlaff (1892-1871), comme l'indique ce dernier dans ses mémoires²⁹. Domizlaff, graphiste et publicitaire, travaillait alors pour les frères Reemtsma et s'était installé en 1927 à Hambourg où Gurlitt avait fait sa connaissance dans les milieux proches de Barlach. Avec Hermann F. Reemtsma (1892-1861) et Hildebrand Gurlitt, Domizlaff fut l'un des rares amis fidèles de l'artiste qui se rendirent à ses obsèques en 1938 malgré l'opprobre qui pesait sur lui³⁰.

Quelques années auparavant, en 1932, Domizlaff avait publié un ouvrage sur les « moyens de propagande de l'idée d'État³¹ » où il critiquait la faiblesse du travail culturel de la République de Weimar. Pour stabiliser la nation allemande comme Domizlaff le jugeait nécessaire, on avait selon lui trop négligé de « contrôler la psychologie de l'homme de masse »³². Cette sorte d'argument trouvait manifestement un terrain fertile chez les défenseurs de l'expressionnisme et ce jusqu'au sein du ministère de la Propagande ; Goebbels appréciant les publications de Domizlaff, il y eut de fait en 1936 une rencontre entre les deux hommes. Trois ans auparavant, on avait proposé à Domizlaff de prendre la succession d'Edwin Redslob au poste de Reichskunstwart, Redslob ayant été démis de ses fonctions dans la logique des premières mesures prises par les nazis au printemps 1933. Mais Domizlaff avait décliné cette offre³³.

Gurlitt travaillait à Hambourg comme marchand d'art pour Domizlaff ainsi que pour Hermann F. Reemtsma dont il avait contribué à constituer les collections respectives ; au fil des années, il s'était lié d'amitié avec Domizlaff³⁴. Ce dernier séjournait à Paris pour le compte de la société Siemens afin d'observer « l'ambiance dans le peuple » et de « mettre à l'étude un futur marché pour les produits de marque allemands »³⁵. Gurlitt l'accompagnait parfois dans ses expéditions à travers la ville et l'introduisit à son tour dans la scène parisienne des collectionneurs. À la grande joie de son ami, il put lors de son séjour lui trouver un tableau de Marie Laurencin (1883-1956). Domizlaff admirait en effet depuis longtemps la peintre française, et grâce à Gurlitt, il put même lui rendre visite chez elle. L'année suivante également, Gurlitt se mit de nouveau en quête d'une toile de l'artiste pour Domizlaff, missionné cette fois-ci par Hermann F. Reemtsma qui voulait en faire cadeau à son publicitaire pour son cinquantième anniversaire³⁶.

29 Voir Hans Domizlaff, *Nachdenkliche Wanderschaft. Autobiographische Fragmente*, 2 vol., Hambourg, 1950.

30 Voir Schult, Journal (note 23), entrées 27 et 28 octobre 1938.

31 Voir Hans Domizlaff, *Propagandamittel der Staatsidee*, Hambourg, auto-édition, 1932.

32 Domizlaff, 1950 (note 29), vol. 2, p. 224.

33 Voir *ibid.*, vol. 2, p. 228.

34 Voir *ibid.*, vol. 2, p. 327 et p. 332-333.

35 *Ibid.*, vol. 2, p. 304-305.

36 Voir lettre de Hermann F. Reemtsma à Hildebrand Gurlitt, 22 avril 1942, Ernst Barlach Haus, Hambourg,

Mais Marie Laurencin était accusée en Allemagne d'avoir aidé son mari, un peintre allemand, à désertier pendant la Première Guerre mondiale. Dans le cadre de cette affaire, Domizlaff et Gurlitt durent même se présenter en 1941 à l'envoyé de l'Ambassade d'Allemagne à Paris, Rudolf Schleier (1899–1959), qui finalement réussit à laver Marie Laurencin de tout soupçon, et continua d'assurer son ravitaillement en combustible de chauffage ; pour ce service rendu, Domizlaff offrit à Schleier un coffre en bois du XVIII^e siècle provenant des Quatre Cantons³⁷. Le contact avec Schleier, lui-même également originaire de Hambourg, se maintint. L'envoyé aimait la culture française et n'avait manifestement aucune réticence vis-à-vis d'artistes dont les œuvres avaient été spoliées dans son pays au prétexte qu'elles étaient dites « dégénérées »³⁸. Dans le cadre des procès de Nuremberg, Rudolf Schleier dut en 1948 se justifier de son implication dans des transactions contre les Juifs à l'étranger ; Gurlitt déclara alors sur l'honneur que Schleier l'avait sauvé du travail forcé en lui délivrant à plusieurs reprises des visas – ce qui est plus intéressant pour ce que cela dit de leur relation, très étroite, que par rapport aux faits eux-mêmes³⁹.

Outre sa relation avec les époux Epting et Schleier, Hildebrand Gurlitt entretenait d'autres liens avec l'Institut allemand du fait de ses contacts avec le Kunst-Dienst, ce dernier étant très proche des missions de l'institution. Ainsi, Otto Abetz (1903–1958), nommé ambassadeur d'Allemagne à Paris par Hitler en août 1940, faisait partie du cercle des amis du Kunst-Dienst et en prit même plus tard la présidence⁴⁰. Ces aspects n'ont pas non plus été pris en considération par la recherche sur les activités de marchand d'art exercées par Hildebrand Gurlitt en France⁴¹, sans doute surtout parce que le chapitre du Kunst-Dienst à Paris n'est pas encore écrit. Mais il est néanmoins possible d'établir dès maintenant que Gurlitt effectuait des transactions autant pour Karl Epting que pour Otto Abetz :

« Cher monsieur Epting, [...] je reviendrai à Paris peu après Pâques et j'espère vivement pouvoir vous y rendre visite encore une fois pour vous

NL Hermann F. Reemtsma, Akte Dr. H. Gurlitt, f. 219. Les deux tableaux se trouvaient au moins jusqu'en 1971 dans la collection Domizlaff, voir inventaire des œuvres, 6 septembre 1971, Archives Hans Domizlaff, Francfort-sur-le-Main.

37 Domizlaff avait fait l'acquisition de ce coffre par l'intermédiaire de son antiquaire de Hambourg Jean Hermsen (Hohe Bleichen 16a), voir Politisches Archiv, Berlin, Paris 1379, Botschaft-Paris, Kunst, Malerei, Bildhauerei usw., Theaterwesen, juin 1940–décembre 1942, correspondance Hans Domizlaff et Rudolf Schleier, s. f.

38 Dans le cadre de l'opération « art dégénéré », un tableau de Laurencin avait été confisqué en 1937 au musée d'Ulm, voir Base de données de l'inventaire des confiscations effectuées dans le cadre de l'opération « Art dégénéré », Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

39 Voir Hildebrand Gurlitt, Déclaration sous serment, 11 mars 1948, BArch Koblenz, N 1826/449.

40 Voir Kusske, 2012 (note 15), p. 341–342.

41 Voir sur ce point les travaux de recherche coordonnés par Andrea Baresel-Brand et Nadine Bahrmann sur les opérations de commerce d'art réalisées par Hildebrand Gurlitt en France dans id. et Gilbert Lupfer (éd.), *Kunstfund Gurlitt. Wege der Forschung*, Berlin, De Gruyter, 2020.

rendre compte des nouveautés du marché de l'art et apprendre de votre bouche comment les choses se passent et évoluent à Paris »⁴².

Par ailleurs, Gurlitt était directement en rapport avec Stephan Hirzel (1899–1970) qui, à l'Institut allemand, était en charge du programme artistique et théâtral⁴³. Hirzel avait été l'un des cofondateurs du Kunst-Dienst à Dresde, avant d'en devenir le directeur-adjoint à partir de 1931. Gurlitt le connaissait vraisemblablement déjà depuis ses études d'architecture à l'Université technique de Dresde ; quoi qu'il en soit, Hirzel était dès 1925 partie prenante de l'une des premières expositions organisées par Gurlitt au König Albert Museum de Zwickau⁴⁴. Depuis, l'architecte apparaissait régulièrement à la périphérie de la carrière professionnelle de Gurlitt. En 1933, il avait aussi travaillé pour l'Exposition Universelle de Chicago⁴⁵. La même année, on lui confiait la rédaction en chef de la revue *Die Kunstammer*, l'organe de la Chambre des Beaux-Arts du Reich, l'année d'après il prenait la direction du bureau de la *Reichspressekammer*, la Chambre de presse du Reich. Même si ses multiples activités empêchaient Hirzel de séjourner plus d'une semaine par mois à Paris⁴⁶, il semble néanmoins y avoir été impliqué également dans le commerce de l'art. En 1941 par exemple, le galeriste Ludwig Gutbier (1873–1951) sollicitait l'appui de l'historien et critique de l'art Will Grohmann (1887–1968). Le galeriste était à la recherche des œuvres d'art qu'il avait vendues à des collectionneurs privés et qui, du fait de l'émigration, auraient pu se trouver de nouveau sur le marché. Grohmann lui conseilla de s'adresser à Stephan Hirzel à Paris, qui serait l'« homme de la situation. Connaît tout et tout le monde », mais en lui recommandant la plus grande prudence, les transactions n'étant que « semi-officielles »⁴⁷. Grâce au récit de Walter Bargatzky, il est bien connu depuis longtemps qu'Otto Abetz avait reçu de Goebbels des instructions s'appuyant sur le décret d'Hitler portant sur la confiscation des œuvres appartenant aux Juifs de France, de même que l'on connaît l'implication d'Epting dans ces opérations⁴⁸. Mais on ignore encore de quelle manière les deux hommes continuèrent d'agir après l'interdiction par

42 Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à Alice Kullmann-Epting, 5 janvier 1943, citation : lettre d'Hildebrand Gurlitt à Karl Epting, 21 avril 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

43 Voir Politisches Archiv, Paris, 1205-Kult. 1., Auswärtiges Amt / Botschaft Paris / Deutsche Kulturpropaganda in Frankreich, August 1941 bis Oktober 1942, s. f.

44 Hirzel avait participé à l'exposition *Wohnung und Hausrat* présentée au König-Albert-Museum de Zwickau du 6 décembre 1925 au 7 janvier 1926. Voir courrier de Hausrat / Stephan Hirzel, Gemeinnützige Möbelversorgung, à Hildebrand Gurlitt, 19 octobre 1925, Stadtarchiv Zwickau, Schriftverkehr 1925, Ordner 2.

45 Voir « Neue deutsche Kirchenkunst auf der Weltausstellung in Chicago 1933, Otto Bartning und Stephan Hirzel im Gespräch », dans *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, Göttingen, 1933, p. 324–329.

46 Voir lettre de Will Grohmann à Ludwig Gutbier, 14 juin 1941, DKA Nürnberg, NL Gutbier, Geschäftskorrespondenz.

47 Ibid.

48 Voir Wilhelm Treue, « Zum nationalsozialistischen Kunstraub in Frankreich. Der 'Bargatzky-Bericht' », dans *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 13e année, cahier 3, juillet 1965, p. 285–337, ici p. 297–299.

l'administration militaire le 6 novembre 1940, pas plus qu'on ne sait si le Kunst-Dienst et Gurlitt peuvent avoir joué un rôle crucial de courroies de transmission.

Parmi les grands événements politiques de l'Institut allemand auxquels Goebbels, Abetz, Epting et le Kunst-Dienst furent associés, il faut nommer la rétrospective Arno Breker organisée à Paris à l'Orangerie pendant l'été 1942⁴⁹. Breker (1900-1991), érigé en modèle du nouvel art officiel par la propagande nazie, était grâce à Abetz en contact avec les cercles du Kunst-Dienst depuis les années 1930⁵⁰. Étant donné les solides et anciennes relations de Breker avec les milieux artistiques français, une exposition consacrée à ses œuvres s'inscrivait parfaitement dans le profil officiel de l'Institut allemand qui se voulait l'« intermédiaire entre la culture française et la culture allemande » pour l'entente entre les deux peuples⁵¹. Hitler refusait tout volontarisme un peu trop zélé en France dans la mesure où il pensait que toute tentative de « germanisation » rapide se heurterait à une forte opposition de la part de la population française et mettrait ainsi en péril sa politique d'expansion – une attitude largement approuvée par Epting et Abetz, tous deux extrêmement francophiles⁵².

Dans quelle mesure le Kunst-Dienst continua-t-il de s'investir dans le programme culturel de l'Institut allemand avec ses propres idées sur l'art ? C'est une question que la recherche commence seulement à aborder. Le programme de conférences et d'expositions proposé sous couvert « d'une érudition au-dessus de tout soupçon » qui ne s'adressait pas forcément au grand public, n'a quasiment pas été reconstitué jusqu'ici⁵³. Il est néanmoins permis de supposer que le Kunst-Dienst s'efforçait d'y associer les artistes qu'il encourageait et d'y traiter des questions qui lui importaient, d'autant plus que dans d'autres domaines, les courants modernes ne se voyaient pas exclus, par exemple dans les publications proposées à la traduction parmi lesquelles on trouvait des noms connus de l'avant-garde littéraire comme Ricarda Huch et Hans Arp⁵⁴.

Un point du programme prévu par l'Institut allemand pour le printemps 1943 est particulièrement frappant, à savoir l'exposition *Aquarelle und Graphik deutscher Künstler* [Aquarelles et gravures d'artistes allemands] (fig. 6). Il s'agissait d'un projet du Kunst-Dienst de Berlin. On ne connaît pas d'autres détails à ce jour, on sait seulement que le groupe, qui avait commencé à travailler en direction d'autres pays que l'Allemagne à partir de 1940, organisa à travers toute l'Europe un nombre toujours plus grand d'expositions

49 Voir Patrick Neuhaus, *Die Arno Breker-Ausstellung in der Orangerie Paris 1942. Auswärtige Kulturpolitik, Kunst und Kollaboration im besetzten Frankreich*, Berlin, 2018.

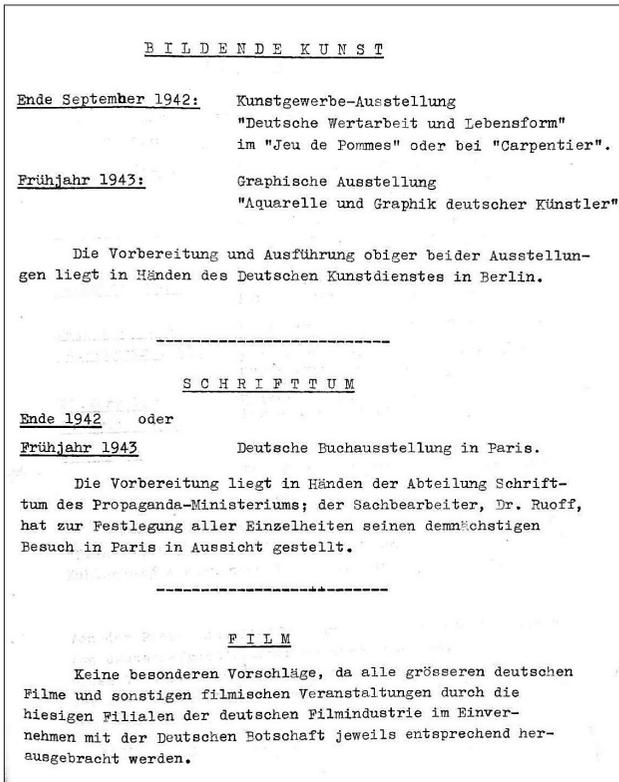
50 Voir Kusske 2012 (note 15), p. 348-349.

51 Voir Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940-1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Politik des Dritten Reiches*, thèse de doctorat, Hambourg 1992, Stuttgart 1993 (Studien zur modernen Geschichte, vol. 46), p. 67.

52 Voir *ibid.*, p. 60.

53 Voir *ibid.*, p. 48.

54 Voir *ibid.*, p. 233-234.



6 Programme des manifestations culturelles / Beaux-Arts, projet du 6 août 1942

sous le patronage du ministère des Affaires étrangères allemand que l'exposition *German watercolors, drawings and prints* fut montrée en 1956 dans de nombreuses villes des États-Unis⁵⁷.

Mais en 1942, Goebbels devait encore se justifier pour l'attitude de ses collaborateurs qui se montraient trop favorables à l'art moderne. Dès 1934, Alfred Rosenberg (1892-1946), idéologue en chef des nazis, lui avait reproché de nommer à certaines fonctions de la Chambre des Beaux-Arts du Reich des personnes « en relation étroite avec le cercle autour de Barlach et Nolde », c'est-à-dire concrètement avec le milieu du Kunst-Dienst⁵⁸.

itinérantes de dessins et d'œuvres sur papier allemandes⁵⁵. Sous la responsabilité de Rolf Hetsch, ces manifestations présentaient à chaque fois également des œuvres d'artistes frappés d'interdit en Allemagne tels que Lovis Corinth (1858-1925), Max Slevogt (1868-1932) ou Robert Pudlich (1905-1962). Il est possible qu'Hildebrand Gurlitt y ait apporté son concours en fournissant des aquarelles en complément. Depuis des dizaines d'années en effet, il collectionnait des œuvres sur papier d'artistes allemands, en particulier des aquarelles ; face au refus de la ville de Zwickau de les acheter, Gurlitt s'efforça à plusieurs reprises de les intégrer dans des projets relevant de la propagande, par exemple une exposition itinérante publique à laquelle il voulait convaincre Hermann F. Reemtsma d'apporter son concours⁵⁶. Gurlitt poursuivit cette idée pendant toute la durée de la guerre et la reprit après 1945. C'est

⁵⁵ Voir Kusske 2012 (note 15), p. 394.

⁵⁶ Voir lettre de Hermann F. Reemtsma à Hildebrand Gurlitt, 16 novembre 1935, Ernst Barlach Haus, Hambourg, NL Hermann F. Reemtsma, dossier Dr. H. Gurlitt, f. 445.

⁵⁷ Voir *German watercolors, drawings and prints. 1905-1955. A midcentury review, with loans from German museums and galleries and from the collection Dr. H. Gurlitt, Duesseldorf*, éd. par Thomas M. Messer, cat. exp. American Federation of Arts, New York [Dortmund], American Federation of Arts, 1956.

⁵⁸ Lettre d'Alfred Rosenberg à Joseph Goebbels, 30 août 1934 ; elle était l'un des éléments d'une controverse écrite - transmise en copie par Rosenberg à l'état-major de l'adjoint du Führer [STdF, Stab des

Les reproches se faisaient toujours plus insistants. Au printemps 1941, on vit se multiplier les dénonciations d'« exploitation » de l'art dit « dégénéré », à savoir la réintroduction clandestine sur le marché de l'art allemand d'œuvres spoliées et confisquées. Reinhard Heydrich (1904-1942), chef du service de sécurité chargé de surveiller l'opposition, parlait d'un « sabotage extraordinairement grave de la politique artistique du Führer », exigeant donc de Goebbels une surveillance plus sévère⁵⁹. Du fait des enquêtes qui s'ensuivirent, le Kunst-Dienst se vit reprocher « des tendances au bolchevisme culturel »⁶⁰. L'affaire était donc sérieuse et eut des conséquences concrètes. Otto Abetz et son équipe de collaborateurs de l'Institut allemand à Paris furent contraints de quitter la France⁶¹. Mais Goebbels réussit malgré tout à imposer ses intérêts et à replacer ses hommes sur des postes qui lui importaient⁶².

En février 1943, Abetz put revenir à l'Ambassade de France à Paris, et Epting le suivit peu de temps après. Au bout du compte, l'affaire, loin de lui nuire, fut plutôt profitable au Kunst-Dienst. Car Goebbels déplaça sans plus attendre ses protégés qui passèrent directement de la Chambre des Beaux-Arts du Reich au ministère de la Propagande, dans la Section IX, celle des Beaux-Arts ; ainsi, le Kunst-Dienst se rapprochait de Rolf Hetsch qui devait peu après être promu à la fonction de *Oberregierungsrat*, un poste très important dans la hiérarchie de l'administration nazie⁶³. Gurlitt aura sans doute lui aussi profité du retour du Kunst-Dienst dans le giron de l'Institut allemand. En 1943, il déclarait à l'administration être « presque continuellement en voyage pour le compte de l'Ambassade d'Allemagne à Paris et le commandement militaire en France »⁶⁴.

Stellvertreter des Führers ; puis chancellerie du parti national-socialiste] (Regest 20691), dans *Akten der Partei-Kanzlei der NSDAP, Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes, Teil. 1, Regesten*, vol. 2, éd. par Institut für Zeitgeschichte, dir. Helmut Heiber avec la participation de Gerhard Weiher et Hildegard von Kotze, Munich et al., 1983, p. 91-92.

59 Voir correspondance entre le Ministerialdirektor Leopold Gutterer et Reinhard Heydrich, 25 avril-6 mai 1941, BArch Berlin, R 55/21018, f. 8-21.

60 Kusske, 2012 (note 15), p. 277.

61 Voir Michels, 1993 (note 51), p. 109-116 ; Kusske, 2012 (note 15), p. 277-280. Michels ne s'attache pas aux enquêtes du Service de sécurité, Kusske ne s'intéresse pas aux conséquences pour les milieux parisiens. Ni l'un ni l'autre ne font le lien avec les dénonciations de 1941.

62 Voir les dossiers sur le Kunst-Dienst, BArch Berlin, R 55/21550 et R 55/168.

63 Courrier du ministre de l'Intérieur du Reich au ministre de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich, avec pour objet la nomination du Regierungsrat Dr Dr Rolf Hetsch au poste d'Oberregierungsrat [Ernennung des Regierungsrates Dr. Dr. Rolf Hetsch zum Oberregierungsrat], 18 novembre 1943, dossier personnel Dr. jur. Dr. phil Hetsch, Rolf, BArch Berlin, R 55/21018, f. 167.

64 Courrier d'Hildebrand Gurlitt au service de l'alimentation de Dresde A - arrondissement 11, 10 [mois illisible] 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

Gurlitt en dehors de Paris

C'est dans ce contexte que l'on peut lire les traces conduisant aux contacts de Gurlitt à Cologne avec lesquels il était en rapport depuis son travail à Zwickau et qui comptaient parmi ses acquéreurs les plus importants d'œuvres provenant des territoires occupés. Lors de ses voyages à Paris et au retour, Gurlitt s'arrêtait toujours à Cologne⁶⁵. Le musée Wallraf-Richartz et le Kunstverein disposaient d'un dépôt à l'extérieur de la ville, le château de Nideggen situé près de la frontière avec les territoires occupés à l'Est et également utilisé par les réseaux clandestins du ministère de la Propagande, comme le constatèrent les Alliés américains après la guerre :

« Il existait un réseau clandestin étendu et bien organisé d'artistes et d'architectes professionnels qui surveillaient et s'efforçaient de contrôler l'assortiment d'œuvres d'art condamnées, confisquées, qu'on s'était approprié ou, plus généralement, qui avaient changé de mains. Certaines de ces personnes travaillaient clandestinement au Propagandaministerium dans le but express d'observer et de < modifier les étiquettes apposées aux œuvres pour pouvoir les écouler > »⁶⁶.

La plupart des personnes figurant sur la liste du document cité faisaient partie du Kunst-Dienst, des cercles Barlach ou des deux à la fois : Hugo Körtzinger (1892-1867), Bernhard A. Böhmer, Otto Andreas Schreiber (1907-1978), Carl Georg Heise, Otto Bartning (1883-1959), Stephan Hirzel, et Gotthold Schneider.

Ils étaient tous partie prenante dans un projet futur qu'il faut aujourd'hui se contenter d'esquisser à grands traits. Depuis la mort d'Ernst Barlach, une instance s'était secrètement mise en place à Güstrow pour régler sa succession et ses amis de Hambourg, le Kunst-Dienst et Rolf Hetsch y jouaient un rôle important⁶⁷. Les rencontres régulières qui avaient en partie lieu au bureau berlinois du Kunst-Dienst sur la Matthäikirchplatz étaient consacrées à des sujets qui dépassaient largement les questions concernant Barlach⁶⁸. Les positions du Kunst-Dienst et de la Section IX du ministère de la Propagande ayant pu se renforcer après 1943, l'un des sujets

65 Voir Hoffmann et Kuhn, 2016 (note 11), p. 219-222.

66 Rapport du Supreme Headquarters sur le dépôt du château de Nideggen, février 1945, NARA, Holocaust Era Assets / Ardelia Hall Collection / Monthly Report / Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, février 1945, p. 53.

67 Volker Probst, « 'Mein guter wie mein böser Engel'. Ernst Barlach und Bernhard A. Böhmer », dans Meike Hoffmann (éd.), *Ein Händler « entarteter » Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass*, Berlin, Akademie Verlag, 2010 (Schriftenreihe der Forschungsstelle « Entartete Kunst », vol. 3), p. 17-51, ici p. 33-37.

68 Voir Commission pour la succession d'Ernst Barlach, réunions du 25 février 1940 et du 7 avril 1940, Matthäikirchplatz 2, Ernst Barlach Stiftung Güstrow-Archiv, FSN A 149.



7 Résidence du *Kunst-Dienst* (1943–1945) à Schabernack/Güstrow, photographie, 1992

urgents était l'évacuation des œuvres d'art pour les protéger des dommages de guerre. La raison immédiate était l'appel à la « guerre totale » lancé en février de la même année par Joseph Goebbels. Avec Bernhard A. Böhmer, Rolf Hetsch organisa l'évacuation à Güstrow de ce qui restait en matière d'art « dégénéré ». Lui-même y transporta également sa vaste bibliothèque et plusieurs pans de sa collection d'art⁶⁹.

Fin 1943, le Kunst-Dienst s'installa alors à Schabernack, dans ce qu'on appela la *Kunstkate*, une « cabane pour les arts » appartenant au ministère du Reich pour l'Éducation du peuple et la Propagande, située tout près de l'atelier de Barlach⁷⁰ (fig. 7). D'autres fermes des alentours firent également office de dépôt. Lorsqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la région fut libérée par l'Armée rouge, on y trouva non seulement des œuvres de Barlach et de l'« art dégénéré », mais aussi des milliers de diapositives du fonds du *Sonderauftrag Monumentalmalerei*, la Mission spéciale peinture monumentale dirigée par Rolf Hetsch ainsi que des œuvres d'artistes français qui

69 Voir Frédérique Régincos, « Im Widersprüchlichen vereint. Rolf Hetsch und Bernhard A. Böhmer », dans Hoffmann, 2010 (note 67), p. 53-71, ici p. 63 et suiv.

70 Voir Hans Prolingheuer, *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz*, Cologne, 2001, p 188 ; Kusske, 2012 (note 15), p. 276 et p. 281.

devaient provenir des affaires commerciales de Böhmer et éventuellement du Kunst-Dienst dans les régions occupées⁷¹. Il est difficile de prouver dans quelle mesure Gurlitt était impliqué dans ces affaires. Mais certaines correspondances permettent néanmoins de tracer des lignes de contact ininterrompues. Il est facile de démontrer qu'en 1943-1944, il était mêlé à des transactions commerciales avec Böhmer⁷², mais manifestement il n'apparaît comme collaborateur permanent ni dans le groupe qui règle la succession de Barlach, ni pour le Kunst-Dienst, pas plus que pour le ministère de la Propagande – sans doute du fait de son statut de « quart de juif » qui incitait tous ces protagonistes à la plus grande prudence.

Si l'on tente de recoller les morceaux du puzzle que l'on connaît aujourd'hui, il est possible de discerner obscurément ce qui a pu être le moteur de ces réseaux, à savoir la volonté de maintenir et de réactiver l'art moderne sous l'angle d'un expressionnisme « nordique » lequel ne cessa d'être, pour les acteurs que nous avons mentionnés ici, le code d'identification central d'une Allemagne pensée comme nation de culture souveraine. Güstrow, près de la mer Baltique, était peut-être grâce à l'installation de Barlach le lieu où le grain de la renaissance aurait dû être semé. Il aurait eu son pendant occidental près de la mer du Nord avec les colonies d'artistes de Worpswede et de Fischerhude que Hetsch, pendant toutes ces années, s'employait à réunir. Depuis les années 1920, il était en contact avec Otto Modersohn (1865-1943) et ses fils Ulrich (1913-1943) et Christian (1916-2009) dont les œuvres figurèrent dans les expositions organisées par le Kunst-Dienst⁷³. En 1932, il avait publié un livre sur Paula Modersohn-Becker (1876-1907) et vers la fin de la guerre, il travaillait à un catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Barlach, mais aussi à une édition des lettres d'Otto Modersohn. Parallèlement à ce qui se passait à Güstrow, Hetsch et son épouse Mariam (1911- ?) prévoyaient de s'installer à Fischerhude⁷⁴. Si l'on ajoute à cette constellation Emil Nolde à Seebüll, on voit se dessiner dans la partie la plus septentrionale de l'Allemagne un triangle culturel d'artistes attachés à la nature et à la patrie, révélant une fois de plus de manière évidente le passage de la modernité esthétique aux idées du national-socialisme.

En même temps, on voit également les relations étroites tissées entre la propagande et le profit – le noyautage de l'opération « art dégénéré » et un commerce de l'art rendu possible par le système. C'est seulement en considérant ces deux aspects que l'on peut reconnaître les liens qui les unissaient, avec les mécanismes de ce qu'ils produisaient, et également reconstituer les données historiques qui, au bout du compte,

71 Voir Meike Hoffmann, « Geplündert, geborgen, sichergestellt, verkauft. Der Nachlaß von Bernhard A. Böhmer », dans Hoffmann, 2010 (note 67), p. 97-149, ici p. 98-108.

72 Voir correspondance Hildebrand Gurlitt et Bernhard A. Böhmer, 1943, archives privées.

73 Voir lettre de Rolf Hetsch à Christian Modersohn, 14 mars 1944, Otto-Modersohn Archiv ; voir Régincos, 2007 (note 22), note 78-79.

74 Voir correspondance Rolf Hetsch avec Otto, Christian et Ulrich Modersohn, Otto-Modersohn-Archiv, Fischerhude ; voir Régincos, 2007 (note 22), note 133-135.

contribueront à éclaircir le contexte historique des œuvres découvertes en 2012–2013 chez Cornelius, le fils d'Hildebrand Gurlitt, à Munich et à Salzbourg⁷⁵.

⁷⁵ Voir cat. exp. Berne, 2017 (note 1).