

## **La structuration de la recherche de provenance en Allemagne.**

### **Le cas de la Kunsthalle de Hambourg.**



Mémoire de Master 1 préparé sous la direction de Philippe DAGEN

**Virginie CARDOSO**

Master 1 Patrimoine et Musées

École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03)

Année 2021/2022



# **La structuration de la recherche de provenance en Allemagne.**

## **Le cas de la Kunsthalle de Hambourg.**

### **Illustration de couverture :**

Vue de la salle « Sur ordre des autorités », dédiée à la recherche de provenance d'œuvres  
d'art, à la Kunsthalle de Hambourg.

© Virginie CARDOSO

# **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier les personnes qui m'ont aidée et conseillée lors de la réalisation de ce mémoire de recherche.

En premier lieu, je souhaite adresser mes remerciements à mon directeur de recherche, M. Philippe Dagen, pour ses précieux conseils, sa disponibilité et sa confiance dans le choix de mon sujet de recherche.

J'aimerais également adresser ma plus profonde gratitude à Mme Ute Haug, responsable des collections et de l'histoire des collections à la Kunsthalle de Hambourg, qui m'a accompagnée tout au long de ce projet de recherche. Son aide a été fondamentale pour la réalisation de mes travaux. Je suis sincèrement reconnaissante du temps qu'elle a pu m'accorder à travers l'année, tant à distance que sur le lieu de mon enquête, à Hambourg.

Mes sincères remerciements vont également aux bibliothécaires du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, qui ont veillé tout au long de cette année à me transmettre le plus d'outils possibles pour que je puisse mener mes recherches en toute sérénité.

Je voudrais aussi remercier mes amis et mes camarades de classe, avec qui j'ai beaucoup échangé concernant mon mémoire. Leurs encouragements et leur présence ont été essentiels dans l'appréhension du défi que représente le travail de recherche.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes parents et à ma belle-famille pour le soutien indéfectible et l'intérêt qu'ils m'ont témoignés pour l'élaboration de mon mémoire et, plus largement, pour ma reprise d'études en histoire de l'art.

Enfin, je veux adresser ma plus chaleureuse gratitude à Bastien, qui m'a accompagnée dans chacune de mes réflexions, chacun de mes doutes et de mes accomplissements dans l'écriture de ce mémoire et mon projet de reconversion. Son écoute bienveillante, sa présence et ses conseils me portent toujours plus haut, et me donnent confiance en l'avenir. Je lui dédie tout particulièrement ce mémoire.

# **SOMMAIRE**

**Table des traductions**

**Introduction**

**Axes de recherche**

**I.** Mise en œuvre et réticularité de la recherche de provenance

**II.** L'incarnation et la mise en valeur de la recherche de provenance à la Kunsthalle de  
Hambourg

**III.** Les corollaires de la recherche de provenance : contributions à l'histoire de  
l'institution et des collections

**Conclusion**

**Sources**

**Bibliographie**

**Table des matières**

**Annexes**

**Table des annexes**

## **TABLE DES TRADUCTIONS**

**Arbeitskreis Provenienzforschung** : Groupe de travail sur la recherche de provenance

**Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. (eingetragener Verein)** : Association pour la recherche de provenance

**Arbeitsstelle für Provenienzforschung** : Bureau pour la recherche de provenance

**Deutscher Museumsbund e. V.** : Association des musées allemands

**Deutsches Zentrum Kulturgutverluste** : Centre allemand de recensement et de gestion pour les biens culturels disparus

**Hamburger Kunstverein** : Association artistique de Hambourg

**Institut für Museumsforschung** : Institut pour la recherche muséale

**Koordinierungsstelle der Länder für die Rückführung von Kulturgütern** : Bureau de coordination pour la restitution des biens culturels

**Stiftung Preußischer Kulturbesitz** : Fondation du patrimoine culturel prussien

**Tag der Provenienzforschung** : Journée de la recherche de provenance

# INTRODUCTION

« Tradition et rupture, déconstruction et reconstruction marquent incontestablement l'expérience des musées en Allemagne. »<sup>1</sup>

Mannheim, Karlsruhe, Munich, Berlin... Les institutions culturelles de ces villes allemandes ont toutes un point commun relevé au cours de leurs expositions récentes : la thématique des spoliations de la Seconde Guerre mondiale et, à travers elle, la mise en lumière du travail de recherche de provenance sous-jacent. Cette dynamique ne touche pas seulement ces musées, mais est devenue un vrai mouvement culturel en Allemagne. Ainsi les musées allemands s'engagent-ils concrètement sur la question mémorielle en abordant frontalement la question des spoliations d'œuvres d'art et de leurs éventuelles restitutions. Toutefois, ce sujet hautement moral a amené les musées allemands plus loin dans leur démonstration : ils mettent désormais en évidence leur part de responsabilité dans ces actes. La recherche de provenance des œuvres d'art devient donc une discipline nécessaire aux musées dans le cadre de ce travail de mémoire et de réparation. Ce nouveau paradigme apparaît de plus en plus comme intrinsèque à l'institution muséale, dont le travail de collection et conservation des œuvres ne peut plus s'affranchir d'un travail de reconnaissance de l'origine des œuvres.

Sommes-nous alors en train d'assister à un nouveau rôle des musées en Allemagne ? Ce devoir de transparence concernant l'histoire des œuvres, principalement leur acquisition, résulte d'une prise de conscience politique et éthique de la part de nombreuses institutions culturelles.

---

<sup>1</sup> Catherine Ballé, Dominique Poulot, *Musées en Europe : tradition, mutation et enjeux*, Paris, La Documentation française, 2019, p 65.

De même, le public semble attendre des institutions culturelles qu'elles se concentrent davantage sur cet aspect éthique, et les enjoint à montrer la vérité derrière leurs collections.

Partant de ce constat, le présent mémoire se donne pour ambition d'investiguer l'évolution des pratiques muséales en Allemagne, liée au développement de la recherche de provenance d'œuvres d'art. Il s'intéresse plus particulièrement à l'une des institutions pionnières sur le sujet, la Kunsthalle de Hambourg, et vise à nourrir une réflexion sur la portée plurielle de la recherche de provenance.

### **Motivations**

Je nourris depuis de nombreuses années un vif intérêt pour l'Allemagne, son histoire, sa culture. Au cours de mes précédentes études, j'ai eu l'opportunité de me former à l'histoire politique et culturelle du pays, en parallèle d'une pratique assidue de la langue allemande. Mon année d'études à Brême, non loin de la ville de Hambourg, dans le Nord de l'Allemagne, fut, il y a bientôt dix ans de cela, déterminante à bien des égards : la proximité avec les citoyens allemands et les échanges que j'ai pu avoir avec eux m'ont fait prendre conscience de leur approche grave et unique concernant leur passé - lourd héritage pesant encore sur les épaules des générations actuelles. Marquée par la vision que j'ai pu avoir d'une société en lutte contre son terrible passé, j'ai eu à cœur de comprendre les choix et les projets qui guident l'Allemagne dans sa politique de réparation (*Wiedergutmachung*). Germanophone par mon parcours universitaire antérieur, j'ai rapidement envisagé ce mémoire comme l'opportunité de combiner mes connaissances et mes ambitions, et de présenter une cohérence entre les différents aspects de mon profil. À travers ce mémoire de recherche, j'espérais en effet pouvoir allier mon intérêt pour la muséologie et l'histoire culturelle et sociale allemande. C'est donc tout naturellement que je me suis tournée vers ce pays et l'une de ses institutions culturelles pour en faire le cœur de ma recherche.

En outre, attentive à la politique culturelle de mon temps, j'ai été frappée par l'importance de la restitution des œuvres d'art, enjeu diplomatique pour les pays et médiatique pour leurs musées, et j'ai pris conscience de l'impact fort que cela peut engendrer sur la conservation des collections muséales. Sensibiliser sur l'histoire et l'origine des acquisitions d'œuvres d'art à la propriété controversée m'apparaît comme une dimension nouvelle et incontournable des institutions culturelles de demain. Le devenir des biens spoliés est une question récurrente depuis la Seconde Guerre mondiale, mais la réflexion autour de la



responsabilité des musées et du devoir de mémoire est, de fait, encore récente. Elle mérite donc que nous nous interroguions sur les moyens mis en œuvre à cet effet. Ce changement de paradigme est particulièrement visible depuis plusieurs années en Allemagne, où ces sujets sont récurrents, et les projets de recherche de provenance nombreux. Tout comme l'expliquent Catherine Ballé et Dominique Poulot dans leur ouvrage *Musées en Europe : tradition, enjeux, mutation*, la situation des musées en Allemagne semble, finalement, « *indissociable de son histoire contemporaine* »<sup>2</sup>.

Enfin, le choix de ce sujet de mémoire représente un défi personnel : je ressentais le besoin de me relancer dans un travail analytique ambitieux et de donner une nouvelle orientation à mon profil. Parce qu'elle s'effectue dans le cadre d'une reprise d'études, cette recherche comporte un tout autre enjeu. Elle constitue un moment charnière dans mon parcours et me permet, enfin, de me plonger corps et âme dans un aspect de l'histoire de l'art et des musées – centre d'intérêt que j'ai discrètement développé au cours des dernières années.

### **Présentation et définition du sujet**

Le présent mémoire s'inscrit dans l'étude de la mise en œuvre de la recherche de provenance des biens culturels, voulue *systématique* par l'Allemagne depuis le début du XXI<sup>ème</sup> siècle. En effet, au tournant des années 1990 et 2000, le pays prend à nouveau conscience des conséquences encore manifestes des pillages et spoliations des biens culturels opérés durant la Seconde Guerre mondiale, sous le régime nazi. Les institutions culturelles allemandes, plus que jamais déterminées à assumer cette responsabilité morale, ont dès lors donné corps à cette impulsion en s'interrogeant sur leurs collections et en réalisant des projets d'identification de l'origine de leurs œuvres. Les musées, par le volume important d'œuvres qu'ils détiennent, sont de facto les premiers concernés par cette question mémorielle.

Cette remise en question de l'Allemagne, impliquant des démarches d'indemnisation des victimes et de restitution des biens culturels, n'est cependant pas récente. En effet, au lendemain de la guerre, plusieurs lois sont entrées en vigueur pour mettre en œuvre ces réparations<sup>3</sup> : en 1947 et 1949, les premières lois en matière de restitution sont mises en place

---

<sup>2</sup> Catherine Ballé, Dominique Poulot, *Musées en Europe... op. cit.* p. 67.

<sup>3</sup> Johannes Gramlich, Carolina Thielecke, « Provenance research as a voluntary obligation » [La recherche de provenance, une obligation volontaire], in Maria Obenaus (dir.), *Provenance research manual [Manuel de recherche de provenance]*, Berlin, Deutscher Museumsbund e. V., 2019, p. 16-18.  
Les titres proposés en français sont le fait de ma propre traduction.

par les Alliés sur le territoire ouest-allemand<sup>4</sup>. Deux lois de 1953 et 1956<sup>5</sup> viennent ensuite compléter la liste des préjudices et élargir le champ des individus considérés comme victimes du régime. C'est en 1965 que s'achève temporairement cette série de mesures visant à compenser les pertes subies, avec la loi finale sur l'indemnisation des victimes des persécutions nazies<sup>6</sup>. Notons toutefois que la République Démocratique Allemande (RDA) ne disposait d'aucun cadre légal en matière de restitution de biens culturels en lien avec les persécutions du régime national-socialiste.

Le renouveau s'opère donc à la fin des années 1990 : la recherche de provenance prend dès lors une tout autre ampleur, que notre étude développera au cours du premier chapitre. La prise de conscience autour de cette mission et de sa portée humaine est alors inédite – à tel point que les acteurs du monde culturel constatent rapidement le retard dans les moyens apportés à cet effet. En Allemagne, la recherche de provenance est une tâche désormais incontournable des musées, bien que celle-ci ne fasse, à ce jour, pas l'objet d'une définition particulièrement formelle. L'Association pour la recherche de provenance en Allemagne<sup>7</sup>, dans ses statuts, donne la définition suivante :

« La recherche de provenance désigne la recherche scientifique sur l'origine, l'histoire des collections et la propriété des biens culturels, en tenant compte en particulier des translocations ainsi que des changements de propriétaire et de possession. La recherche sur la provenance est un domaine de recherche interdisciplinaire et international qui réunit notamment des recherches dans les domaines des sciences historiques, de l'histoire de l'art et de la culture, du droit, de l'ethnologie, de l'anthropologie sociale et culturelle, de l'archéologie, des sciences des bibliothèques et des archives et d'autres domaines de recherche. »<sup>8</sup>.

Enjeu moral et mémoriel, la recherche de provenance est devenue une problématique majeure et récurrente au sein des institutions muséales allemandes. Il n'est pas étonnant de constater qu'elle concerne avant tout la période nazie, et plus précisément la Seconde Guerre mondiale. De nos jours très liée à l'analyse des acquisitions dans le contexte des pillages commis, entre autres, sous le III<sup>ème</sup> Reich ou pendant la période coloniale, la recherche de

---

<sup>4</sup> En allemand : *Rückergstattungsgesetz*.

<sup>5</sup> En allemand : *Bundesergänzungsgesetz* et *Bundesentschädigungsgesetz*.

<sup>6</sup> En allemand : *Bundesentschädigungsgesetz-Schlussgesetz*.

<sup>7</sup> En allemand : *Arbeitskreis Provenienzforschung, e. V.* Notre recherche se penche plus en détails sur la raison d'être et les missions de cette association au cours du chapitre 1.

<sup>8</sup> Arbeitskreis Provenienzforschung e.V., *Satzung*, 17 novembre 2017, <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/ueber-den-arbeitskreis/satzung/>, consulté le 1er novembre 2021.

provenance n'est toutefois pas une science nouvelle pour les musées : la discipline a en effet toujours existé, notamment en vue de déterminer la paternité et l'authenticité d'une œuvre<sup>9</sup>. La connaissance de la provenance, de la circulation d'une œuvre peut donner des informations importantes sur des influences et des goûts artistiques, dans un temps et un lieu donnés. Ainsi la recherche de provenance participe-t-elle à établir une biographie plus complète des objets culturels.

Suite aux événements historiques qui ont bouleversé le XX<sup>ème</sup> siècle, la recherche de provenance prend une nouvelle dimension, plus politique et sociale, et devient un outil indispensable pour reconnaître la propriété légitime des œuvres et mettre en place des procédures de restitution. Elle a alors pour objectif la restitution des biens culturels spoliés dans le cadre des persécutions orchestrées par le régime national-socialiste, dans un contexte de quête de justice sociale et historique. En outre, la recherche de provenance est érigée en tant que mission scientifique des institutions culturelles, au même titre que la conservation des biens ou la diffusion des savoirs, et implique une obligation de diligence<sup>10</sup>. Elle donne sens à une gestion plus éthique des collections, de plus en plus revendiquée par l'opinion publique<sup>11</sup>. Enfin, le musée étant, par essence, une institution politique, la recherche de provenance lui permet plus que jamais de transmettre un message, d'asseoir son rôle de médium pour témoigner du changement de paradigme au sein de nos sociétés. Comme l'indique très justement François Chappé dans son ouvrage *Histoire, mémoire, patrimoine*<sup>12</sup>, ce type de débat est indispensable pour la compréhension des sociétés par elles-mêmes.

Notre étude s'attache par conséquent à analyser cette dimension plus actuelle de la recherche de provenance. Depuis un peu plus de deux décennies, de nombreux musées allemands se sont lancés dans cette démarche de réparation, faisant de l'Allemagne une nation particulièrement active et avancée sur le sujet. Le champ de la recherche de provenance étant par nature très vaste, et les démonstrations de ses résultats de plus en plus fréquentes en Allemagne, le choix d'un cas d'étude s'imposait. Le présent mémoire a ainsi pour objectif de rendre compte de l'évolution de la mise en œuvre et de la valorisation de la recherche de

---

<sup>9</sup> Nancy H. Heide, Konstantin Akinsha, Amy L. Walsh, *The AAM Guide to Provenance Research*, Introduction, Lieu, American Alliance of Museums, 2001, p. 1.

<sup>10</sup> Code déontologie de l'ICOM, « Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement », Paris, 2017, p. 9.

<sup>11</sup> Sénat, Synthèse du rapport sur la restitution d'œuvres d'art, Paris, 2020, p. 1.

<sup>12</sup> François Chappé, « Introduction », *Histoire, mémoire, patrimoine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.20.

provenance depuis 2000 (en donnant toutefois quelques éléments de contexte antérieur), à l'échelle d'une institution : la Kunsthalle de Hambourg. Nous nous intéresserons ainsi aux différents projets menés par l'institution entre 2000 et 2022, tant en coulisses que dans les espaces muséaux, dans le but de déterminer l'origine et la propriété de ses œuvres acquises entre 1933 et 1945, soit pendant la période du III<sup>ème</sup> Reich.

Fondée en 1869, la Kunsthalle de Hambourg figure parmi les musées les plus importants d'Allemagne. Ses collections, jouissant d'une renommée internationale, couvrent la période du Moyen-Âge jusqu'à l'art contemporain. L'histoire de l'institution est marquée par deux personnalités ayant œuvré à la richesse de ses fonds : Alfred Lichtwark (1852-1914) et Gustav Pauli (1866-1938). Sous leur direction se sont opérées plusieurs acquisitions d'œuvres impressionnistes (Max Liebermann, Lovis Corinth, Edouard Manet, etc.) et expressionnistes (Oscar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner, etc.), mais aussi de l'artiste romantique Caspar David Friedrich, dont les créations sont parmi les points forts des collections. Avant la Seconde Guerre mondiale, la vie culturelle de Hambourg connaît par ailleurs une histoire particulière, qu'il est pertinent d'appréhender avant la lecture de ce mémoire : en effet, le marchand d'art Hildebrandt Gurlitt, lui-même originaire de la ville hanséatique, se retrouve à la tête de l'association artistique de Hambourg<sup>13</sup> (*Hamburger Kunstverein*) de 1931 à 1933, date à laquelle il est finalement limogé de ses fonctions du fait de son soutien à l'art moderne, alors totalement décrié par les nazis récemment arrivés au pouvoir. Il mène ensuite son activité de manière indépendante à Hambourg, gagne en reconnaissance sur le marché de l'art, puis se voit confier la mission de constitution des collections du futur Führermuseum de Linz, voulu par Adolf Hitler, en Autriche. La recherche de provenance menée à la Kunsthalle montre notamment les conséquences liées à ces événements, qu'il s'agisse de l'action « Art dégénéré »<sup>14</sup> ou des ventes d'œuvres d'art effectuées auprès d'Hildebrand Gurlitt.

---

<sup>13</sup> Isgard Kracht, « Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach » [En mission pour l'art allemand. Hildebrand Gurlitt et Ernst Barlach], in Ute Haug (dir.), *Werke und Werte : Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus [Des oeuvres et des valeurs : commerce et collection d'art sous le national-socialisme]*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, p. 46.

Les titres proposés en français sont le fait de ma propre traduction.

<sup>14</sup> En allemand : *entartete Kunst*. Il s'agit d'une vaste campagne de diffamation contre l'art moderne, mise en place par le régime national-socialiste en 1937. S'opposant à l'art héroïque promu par les nazis, l'« art dégénéré » concerne, entre autres, les mouvements fauviste, expressionniste, cubiste, ou encore dadaïste, et toute création réalisée par des artistes juifs. Les œuvres d'art appartenant à cet ensemble sont confisquées aux musées allemands, victimes d'une épuration. L'action de propagande menée par le régime atteint son apogée le 19 juillet 1937 avec l'exposition « Art dégénéré » organisée à Munich, où les œuvres saisies sont montrées au public et stigmatisées. On estime que 20 000 œuvres ont été confisquées à une centaine de musées quelques mois à peine après le lancement de cette campagne.

Animée par l'ambition de l'un de ses anciens directeurs, Uwe M. Schneede, la Kunsthalle de Hambourg orchestre depuis 2000 des recherches de provenance au sein de ses collections, devenant ainsi l'un des premiers musées outre-Rhin à agir activement dans ce sens. C'est en son sein qu'est créé le tout premier poste permanent de chercheur de provenance en Allemagne<sup>15</sup>. Vraisemblablement pionnière sur ces questions, l'institution hambourgeoise constitue un cas d'étude important pour rendre compte de la structuration de la recherche de provenance. Notre recherche se donne pour ambition de mettre en exergue les efforts de la Kunsthalle de Hambourg pour reconstituer son histoire, celle des œuvres, mais aussi celle des individus qui les détenaient, dans le respect du devoir mémoriel. Enfin, le présent mémoire tient également à honorer le travail de la personne chargée de cette mission : Ute Haug. Celle-ci est responsable de la recherche de provenance et de l'histoire des collections à la Kunsthalle de Hambourg depuis 2000 ; elle se trouve donc derrière chaque projet de recherche de provenance mené par le musée, a fortiori mentionné dans ce mémoire. C'est aussi sur ses travaux que repose la majeure partie des informations constituant notre recherche. Notre analyse aspire également à rendre compte d'une sorte de *transcendance* de la recherche de provenance à laquelle Ute Haug est parvenue au fil de ses enquêtes.

### **Champs de recherche et historiographie**

Notre recherche se concentre sur la mise en place progressive de la recherche de provenance en Allemagne et ne traite pas exhaustivement de l'histoire des spoliations et des restitutions d'œuvres d'art. De même, elle ne se focalise pas sur une histoire de spoliation ou un projet de recherche de provenance en particulier, elle en aborde plusieurs pour montrer la diversité des recherches et de ses démonstrations au public. Elle se propose surtout d'observer l'évolution des moyens mis en œuvre et du traitement des projets de recherche de provenance.

Notre sujet de mémoire se situe à la croisée entre l'histoire politique, sociale et culturelle de l'Allemagne, l'histoire des musées allemands et l'histoire des collections. Il aborde aussi bien les conséquences de la politique artistique nazie sur les institutions muséales que les démarches entreprises aujourd'hui pour réparer ces actes.

---

<sup>15</sup> Ute Haug, Maike Steinkamp, [Préface], in Ute Haug (dir.), *Werke und Werte...*, *op. cit.*, p. 11.

### *La politique artistique du IIIème Reich*

Il était important, dans le cadre de notre recherche, d'effectuer un travail de contextualisation pour comprendre véritablement l'origine et l'ampleur des conséquences aujourd'hui encore manifestes de la politique artistique menée en Allemagne dans les années 1930 et 1940. Au cours des trois dernières décennies, plusieurs ouvrages ont fait référence dans le domaine, et ont permis de rendre compte des actions du régime national-socialiste visant à piller tant les collections publiques que les collections privées. Ainsi, les informations relatées dans *Le Musée disparu : enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*<sup>16</sup> d'Hector Feliciano et *Le pillage de l'Europe : les œuvres d'art volées par les nazis*<sup>17</sup> de Lynn H. Nicholas ont été d'une aide précieuse pour la compréhension des pillages et transferts d'œuvres d'art pendant la période 1933-1945, sur le territoire européen. Citons également *Art as Politics in the Third Reich*<sup>18</sup> par l'historien Jonathan Petropoulos, dont l'expertise sur le sujet est reconnue. Ces ouvrages m'ont notamment permis d'appréhender les grandes étapes et événements majeurs de la politique culturelle nazie, et de prendre conscience de toute l'étendue de celle-ci. En outre, l'ouvrage, richement illustré, d'Uwe Fleckner, *Macht und Markt. Der Kunsthandel im Dritten Reich*<sup>19</sup>, retrace l'histoire du marché de l'art sous l'influence du IIIème Reich et fournit de nombreux exemples et anecdotes complémentaires. Plus récent, l'ouvrage *Le marché de l'art sous l'Occupation : 1940-1944*<sup>20</sup> d'Emmanuelle Polack apporte un éclairage fondamental sur les différents réseaux ayant œuvré à former un marché de l'art parallèle pendant la Seconde Guerre mondiale.

Il était également nécessaire d'approfondir les connaissances sur l'action « Art dégénéré » entreprise par les nazis durant l'année 1937, sur les pillages organisés au sein même des musées. À ce titre, le catalogue de l'exposition *Degenerate art : the fate of the avant-garde*<sup>21</sup>, organisée au Los Angeles County Museum of Art et à l'Art Institute of Chicago en

---

<sup>16</sup> Hector Feliciano, *Le Musée disparu : enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, Paris, Austral, 1995, 250 p.

<sup>17</sup> Lynn H. Nicholas, *Le pillage de l'Europe : les œuvres d'art volées par les nazis*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Éditions du Seuil, Paris, 1995, 560 p.

<sup>18</sup> Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, 439 p.

<sup>19</sup> Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Christian Huemer, *Macht und Markt. Der Kunsthandel im Dritten Reich [Pouvoir et marché de l'art. Le commerce de l'art sous le IIIème Reich]*, Berlin, Bosten, De Gruyter, 2017, 452 p. Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>20</sup> Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation : 1940-1944*, Paris, Tallandier, 2019, 320 p.

<sup>21</sup> Stephanie Barron (dir.), « *Degenerate Art* » : *The Fate of the Avant-garde* [« Art dégénéré » : *le destin des avant-gardes*], (cat. exp., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 17 février - 12 mai 1991, Chicago, Art Institute of Chicago 22 juin - 8 septembre 1991), Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1991, 423p. Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

1991, est particulièrement riche en informations sur les œuvres confisquées lors de l'action et leur exposition à Munich. S'agissant du cas de Hambourg, la Kunsthalle a organisé en 1983 une exposition sur le passage et les conséquences de l'action « art dégénéré » dans sa propre enceinte, dans un catalogue intitulé *Verfolgt und verführt : Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945*<sup>22</sup>. Celui-ci donne un aperçu saisissant des répercussions de l'art dégénéré et des pertes subies par le musée, et permet de reconstituer l'état des collections au moyen de photographies d'archives. Ces deux ouvrages ont été utiles pour la visualisation des œuvres confisquées et des expositions des œuvres dites « dégénérées ».

### *Spoliations et restitutions en Allemagne*

Plusieurs des ouvrages précédemment cités traitent eux aussi de cas de spoliations d'œuvres d'art sur le territoire européen. Ils évoquent de célèbres collections privées ayant fait l'objet de pillages par les nazis. Notre recherche s'intéressant plus particulièrement aux restitutions entreprises par l'Allemagne suite à ces épisodes, notamment au cours des vingt dernières années, il a été plus difficile d'exploiter des écrits portant spécifiquement sur cette période et cette zone géographique. *Spoliations et restitutions des biens juifs en Europe : XXème siècle*<sup>23</sup>, co-rédigé par Claire Andrieu, Constantin Goschler et Philipp Ther, permet néanmoins d'aborder directement la question des restitutions des biens juifs par l'Allemagne. Toutefois, la période la plus proche de notre recherche n'y est pas abordée, bien que l'ouvrage fournisse des clefs de compréhension pour les étapes institutionnelles de restitution.

Il a alors fallu se pencher du côté des ouvrages allemands : l'ouvrage de Sophia Schönberger *Was heilt Kunst ? Die späte Rückgabe von NS-Raubkunst als Mittel der Vergangenheitspolitik*<sup>24</sup> dresse un panorama presque exhaustif des démarches de réparation menées par l'Allemagne depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à l'affaire de la collection Gurlitt. Elle évoque en détails la dimension politique et philosophique des restitutions et de l'implémentation des recherches de provenance dans les institutions culturelles du pays.

---

<sup>22</sup> Sigrun Paas (dir.), *Verfolgt und verführt : Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945 [Persécuté et détourné : l'art sous le régime nazi à Hambourg, 1933-1945]*, (cat. exp. Kunsthalle de Hambourg, 12 mai – 3 juillet 1983), Marbourg, Jonas Verlag, 1983, 161 p.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>23</sup> Claire Andrieu, Constantin Goschler, Philipp Ther, *Spoliations et restitutions des biens juifs en Europe : XXème siècle*, Paris, Autrement, 2007, 416 p.

<sup>24</sup> Sophia Schönberger, *Was heilt Kunst ? Die späte Rückgabe von NS-Raubkunst als Mittel der Vergangenheitspolitik [Que guérit l'art ? La restitution tardive de l'art spolié par les nazis comme moyen de surmonter le passé]*, Göttingen, Wallstein, 2019, 274 p.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

Cet angle d'approche a été essentiel pour la conduite de notre étude. Par ailleurs, plusieurs contributions de l'historienne de l'art allemande Anja Heuß, dans des ouvrages collectifs, ont participé à enrichir mes connaissances sur ces questions.

### *Les enjeux et résultats de la recherche de provenance en Allemagne*

S'agissant de la recherche de provenance menée de nos jours, notre historiographie diffère selon la zone géographique concernée. En France, nous trouvons en réalité très peu de littérature portant spécifiquement sur la recherche de provenance ou sur les démarches d'une institution culturelle allant dans ce sens, en particulier sur la période du XXI<sup>ème</sup> siècle. Toutefois, il est important de noter que le sujet est de plus en plus couvert par diverses entités (notamment le Ministère de la Culture et l'Institut National d'Histoire de l'Art, avec l'organisation depuis 2019 de la série de séminaires *Patrimoine spolié*) et qu'il commence à être connu du grand public grâce à son traitement médiatique.

Outre-Rhin, la littérature sur la recherche de provenance et les projets muséaux qui en découlent est beaucoup plus abondante : il existe en effet plusieurs ouvrages collectifs et publications recensant spécifiquement les actions entreprises par les institutions culturelles (musées, bibliothèques, archives) et leurs résultats. Ces écrits fournissent de précieuses informations les différents actes pris par les musées en faveur de la recherche de provenance et démontrent ainsi un vrai recul pris par le pays sur la question. Ainsi, de nombreux historiens de l'art allemands œuvrent dans ce domaine et leurs travaux deviennent progressivement des références : citons par exemple les contributions de Meike Hopp et Christoph Zuschlag sur la nécessité de mener des recherches de provenance à l'échelle mondiale.

Plusieurs ouvrages collectifs énumèrent les projets de recherche de provenance entrepris par les institutions culturelles allemandes (notamment les musées, mais aussi les bibliothèques). Il convient ainsi de mentionner une première synthèse co-rédigée par Michael Franz, Regine Dehnel et Kathrin Dornis<sup>25</sup> portant sur les contributions des institutions à la recherche de provenance, et ce dès le début des années 2000. Cette publication donne un aperçu de la situation à l'époque et constitue un point de départ temporel intéressant à notre étude. Les actes

---

<sup>25</sup> Michael Franz, Regine Dehnel, Kathrin von Dornis, *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischem Besitz* [Contributions d'institutions publiques de la République fédérale d'Allemagne au traitement de biens culturels ayant appartenu à des juifs], Magdebourg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdebourg, 2001, 327 p.  
Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.



du colloque *Verantwortung wahrnehmen : NS-Raubkunst, eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive*<sup>26</sup> organisé à Berlin en 2008 font par ailleurs une mise au point pertinente sur le développement de la recherche de provenance depuis la conférence de Washington, avec, en complément, des témoignages d'institutions culturelles étatsuniennes et autrichiennes. À mi-chemin de la période couverte par notre recherche, l'ouvrage collectif dirigé par Andrea-Baresel-Brand, *Die Verantwortung dauert an. Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut*<sup>27</sup>, dresse un état des lieux instructif sur les recherches et restitutions réalisées par les acteurs du monde culturel, en se concentrant sur l'Allemagne. Enfin, notons, pour les travaux les plus récents sur la thématique, la publication des résultats concernant la provenance de la collection du marchand d'art Hildebrand Gurlitt, qui a fait l'objet d'un projet de recherche de provenance sans précédent. Ainsi, le recueil *Kunstfund Gurlitt : Wege der Forschung*<sup>28</sup> fournit-il de plus amples informations sur les enjeux, difficultés et techniques de la recherche de provenance.

### *Histoire, enjeux et mutations des musées*

Notre sujet portant sur un musée et une mission muséale, il s'est avéré également important de cumuler des notions sur l'histoire, les enjeux et les nouvelles perspectives qui s'offrent aux musées. Dans ce cadre, la lecture des ouvrages de Dominique Poulot sur l'évolution des musées et des pratiques culturelles, telle que celle-ci est développée dans *Musées en Europe : tradition, mutations et enjeux*<sup>29</sup> et *Musée et muséologie*<sup>30</sup>, m'a permis de me familiariser sur le rôle des musées et la construction de leur identité. Par ailleurs, les travaux de Serge Chamier, tels que *Exposer des idées : du musée au centre d'interprétation*<sup>31</sup> et

---

<sup>26</sup> Andrea Baresel-Brand (dir.), *Verantwortung wahrnehmen : NS-Raubkunst, eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive* [Assumer ses responsabilités : les spoliations nazies, un défi pour les musées, les bibliothèques et les archives], actes du colloque tenu à Berlin les 11 et 12 décembre 2008, Magdebourg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdebourg, 2009, 517 p.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>27</sup> Andrea Baresel-Brand (dir.), *Die Verantwortung dauert an. Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut* [La responsabilité perdure. Contributions d'institutions allemandes à la gestion des biens culturels spoliés dans le cadre des persécutions nazies], Magdebourg, Koordinierungsstelle Magdebourg, 2010, 483 p.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>28</sup> Andrea Baresel-Brand, Nadine Bahrmann, Gilbert Lupfer, *Kunstfund Gurlitt. Wege der Forschung* [Collection Gurlitt, pistes de recherche], Magdebourg, De Gruyter, 2020, 188 p.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>29</sup> Catherine Ballé, Dominique Poulot, *Musées en Europe...*, op. cit.

<sup>30</sup> Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, 122 p.

<sup>31</sup> Serge Chamier, Daniel Jacobi, *Exposer des idées : du musée au centre d'interprétation*, Paris, Complicités, 2009, 199 p.

*Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*<sup>32</sup> présentent des réflexions incontournables sur l'évolution du discours et de la place des idées dans les institutions muséales. Cet aspect s'est avéré indispensable à explorer, dans la mesure où les expositions de recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg sont également porteuses d'un message politique fort. Enfin, sur la notion de responsabilité des musées en temps de guerre, André Gob fournit un récit tout à fait passionnant et édifiant dans son livre *Des musées au-dessus de tout soupçon*<sup>33</sup>. Celui-ci aborde notamment les controverses qui entourent les musées et parcourt les événements historiques ayant entraîné d'importants pillages d'œuvres d'art. Ces notions sont particulièrement utiles pour appréhender le rôle à la fois actif et passif des institutions culturelles sur ces sujets sensibles.

### **Sources et méthodes de recherche**

S'agissant des sources et des méthodes de recherche, il convient de noter que l'entreprise de ce mémoire ne s'est pas faite sans particularités ni défis : il s'agit avant tout d'une enquête de terrain sur la recherche de provenance d'œuvres d'art menée par la Kunsthalle de Hambourg. Par conséquent, mes recherches sur le sujet sont, globalement, de mon propre fait, et reposent principalement sur des entretiens à distance organisés avec Ute Haug, la responsable de la recherche de provenance et de l'histoire des collections à la Kunsthalle, mais aussi sur des informations mises en ligne sur le site Internet de la Kunsthalle par cette même personne.<sup>34</sup> Par ailleurs, mener à bien cette enquête supposait une phase d'observation au sein même de l'institution, que j'ai pu concrétiser en effectuant un séjour d'une semaine à Hambourg, du 28 février au 6 mars 2022. Le présent mémoire s'appuie également sur des sources non conventionnelles pour la rédaction d'un travail de recherche : contenus d'exposition, rapports mis à disposition sur place, etc. Outre un travail d'observation, une phase de documentation était aussi nécessaire. Étant sur place, j'ai pu bénéficier de visites commentées par Ute Haug, afin de compléter les informations déjà recueillies antérieurement, et constater de mes propres yeux la médiation déployée sur la recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg.

Le musée disposant de sa propre bibliothèque et de son propre centre d'archives, j'ai pu accéder à un certain nombre de documents (articles de journaux, catalogues d'exposition) qui

---

<sup>32</sup> Serge Chaumier, *Altermuséologie. Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, Hermann, 2018, 230 p.

<sup>33</sup> André Gob, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, 352 p.

<sup>34</sup> En effet, chaque notice d'œuvre mise en ligne dispose de sa propre section « Provenance », pour laquelle Ute Haug a indiqué toutes les informations détenues sur ce point à ce jour.

m'ont donné de la matière pour analyser, en images, l'évolution de la discipline au sein de la Kunsthalle, depuis sa mise en place. Le recours aux archives de l'institution a été d'une grande aide pour constater l'évolution vertueuse de la recherche de provenance à la Kunsthalle et de se rendre compte de la réception critique, ce qui aurait été impossible autrement. Ces archives sont disponibles dans le volume d'annexes de ce mémoire et constituent mes principales sources de recherche. Notons également que plusieurs supports visuels (photographies) ont été transmis par Ute Haug elle-même, dans le but de donner un aperçu de tous les projets de recherche de provenance montés au musée. Ces images figurent aussi dans le volume d'annexes.

Ainsi, l'aspect novateur, et particulièrement ciblé, de notre recherche a impliqué une démarche d'investigation bien plus significative et engageante que pour une étude qui ferait l'objet de nombreux écrits. Il s'agit donc ici d'une réelle opportunité de mettre en valeur le travail de recherche d'une institution, mais aussi d'un véritable défi, dans la mesure où j'ai dû moi-même constituer une bibliographie spécifique au musée, sur un sujet qui n'avait pas réellement été documenté. Entreprendre une enquête de terrain suppose par ailleurs plusieurs risques : la personne dont dépend notre recherche peut en effet manquer de temps pour aider à la transmission d'informations pour le mémoire, et donc faire retarder la progression de notre analyse. Aussi, le présent mémoire portant sur une recherche actuellement en cours, sans doute exige-t-il une veille plus renforcée. Ce type de projet de recherche est généralement plus réalisable sur deux années ; l'effectuer en seulement quelques mois, et à côté d'autres contraintes (notamment celle du stage de Master 1 à effectuer à temps partiel avant la fin mars 2022), a représenté un réel défi.

### *Sources bibliographiques*

En outre, cette recherche comportait une autre contrainte de taille : les sources nécessaires sur la recherche de provenance en Allemagne, et plus particulièrement à la Kunsthalle de Hambourg, ne sont disponibles qu'en langue allemande. Les ouvrages consultés proviennent pour la majeure partie de la bibliothèque du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, voisin de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Une très grande maîtrise de l'allemand est par conséquent indispensable pour mener ce genre de travail. C'est aussi sur ce point qu'il convient de noter une certaine limite à notre recherche : celle-ci implique en effet un effort de traduction considérable pour être intelligible à l'égard de tous les publics. Ce travail de traduction, bien que bénéfique pour la recherche et les futurs lecteurs de ce mémoire, requiert

un investissement en temps considérable, qui pourrait être employé à un travail d'analyse plus abouti. Cette particularité du travail de recherche peut apparaître comme un obstacle, ou un travail de longue haleine ; je le considère pour ma part plutôt comme une opportunité de mettre à contribution mes compétences linguistiques, et de rendre compte des formidables avancées que les institutions muséales allemandes, soutenues par la politique du pays et les organes supervisant ces recherches, ont pu effectuer jusqu'ici.

Ainsi, plusieurs sources en langue allemande, citées précédemment, ont pu m'éclairer sur le sujet. C'est notamment le cas du périodique *Provenienz & Forschung*, édité par le Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus<sup>35</sup>, qui couvre tous les résultats des projets de recherche de provenance que le Centre soutient. Publié deux fois par an, il fait aussi état des actualités de la recherche de provenance (conférences, création ou mise à jour de base de données numériques sur les biens spoliés ou disparus, principalement en Allemagne, mais aussi dans d'autres pays, comme en Autriche, en Suisse et en France). Les différents exemplaires de ce périodique ont, eux aussi, permis d'obtenir des informations très récentes sur les projets menés par la Kunsthalle de Hambourg, et plus généralement en Allemagne.

### *Sources orales*

Enfin, dans la mesure où notre étude se donne pour ambition de documenter le travail d'une chercheuse de provenance, rappelons que les informations développées dans ce mémoire reposent également sur des entretiens organisés par visioconférence avec Ute Haug, disponibles dans le volume d'annexes. Ce sont principalement sur ces entretiens que se basaient les prémices de ma recherche, dont le paradigme a connu un réel tournant suite à mon déplacement à Hambourg.

### **Problématisation et enjeux**

Musée des beaux-arts historique de la ville de Hambourg, la Kunsthalle a choisi, au tournant des années 2000, de suivre les préconisations des institutions politiques de rester vigilant quant à la provenance des œuvres d'art. Devenu depuis un acteur exemplaire de la

---

<sup>35</sup> Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Provenienz & Forschung [Provenance et Recherche]*, Magdebourg, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste.  
Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

discipline, ayant placé la recherche de provenance au cœur de son éthique muséale, il est apparu intéressant d'analyser le cheminement de ce grand projet.

Partant de ce constat, notre recherche a pour ambition de contribuer à une meilleure compréhension et connaissance de l'implémentation de la recherche de provenance en Allemagne, de ses enjeux, mais aussi de ses incidences sur le travail muséal de la Kunsthalle. Elle aspire à apporter un éclairage sur la structuration de la recherche de provenance au sein de la Kunsthalle, comme un résultat de la politique culturelle menée au niveau national, mais aussi comme une initiative institutionnelle propre.

Forte des recherches menées au sein même du musée, des entretiens réalisés avec ses acteurs et d'une bibliographie ayant permis une mise en perspective nécessaire, notre étude a pour ambition de parcourir les vingt années passées du musée afin de comprendre répondre à la question suivante :

*Comment la mise en place de la recherche de provenance a-t-elle amené la Kunsthalle de Hambourg à appréhender de façon inédite ses collections, ses espaces, les interactions avec son public et, plus particulièrement, son rôle institutionnel ?*

Le premier axe de notre recherche montre la façon dont la recherche de provenance s'est développée en Allemagne, de sa qualification de « cause nationale » à la construction d'un cadre institutionnel organisé et fonctionnel permettant sa systématisation progressive. Après avoir fait l'état des lieux actuel de la situation de la recherche de provenance en Allemagne, nous nous pencherons plus particulièrement sur le cas de la Kunsthalle de Hambourg, musée-sujet du présent mémoire. Comment cette institution culturelle locale est parvenue à faire de la recherche de provenance une mission légitime et centrale dont l'action est aujourd'hui reconnue à l'échelle nationale ? Comment s'organise-t-elle en interne, quels moyens financiers, techniques mais surtout humains sont mobilisés pour la mener à bien ? De quelle manière la Kunsthalle se retrouve désormais au cœur de nombreux projets de recherche et d'exposition collaboratifs ? Nous présenterons donc le cadre et l'action du musée, sur la recherche de provenance, en mettant en exergue son rôle de précurseur.

Le deuxième axe ce travail de recherche se concentre sur la Kunsthalle de Hambourg et analyse la mise en valeur et l'incarnation de la recherche de provenance au sein même des

locaux du musée. La recherche de provenance cherche en premier lieu à éclairer le passé des œuvres et la manière dont elles ont été acquises. Nous verrons comment la Kunsthalle a dépassé cette approche et a utilisé les informations obtenues pour enrichir considérablement ses connaissances sur ces collections. Forte de cette nouvelle matière et guidée par une volonté de transparence, la Kunsthalle a su exploiter ses espaces pour sublimer le travail du chercheur de provenance et proposer une médiation nouvelle à son public. Nous montrerons alors comment le discours porté par le musée et les démonstrations autour de la recherche de provenance ont formé un nouvel espace de dialogue avec le public. Enfin, la discipline a profondément influencé l'idéologie du musée, qui se retrouve dans le contenu de ses expositions et imprègne le visiteur de cette nouvelle façon de voir le monde.

Enfin, le troisième et dernier axe de ce mémoire s'intéresse aux bénéfices encore méconnus de la recherche de provenance : la reconstitution de l'histoire de l'institution muséale et de ses collections. Ce chapitre proposera de développer l'idée selon laquelle les techniques et compétences liées à la recherche de provenance ne sont pas seulement vertueuses pour la mise en œuvre de restitutions, mais apportent aussi un réel savoir sur l'essence même du musée. Notre recherche aspire notamment à montrer que la mise en place de la recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg a permis à l'institution d'affirmer son rôle politique, et de se forger une réelle identité en tant que musée.

# CHAPITRE 1

## Mise en œuvre et réticularité de la recherche de provenance

La fin des années 1990 marque un tournant décisif pour la reconnaissance et la mise en œuvre de la recherche de provenance au sein des institutions culturelles allemandes. Après plusieurs décennies de relâchement sur la question de l'indemnisation des victimes, particulièrement dans le cas des spoliations de la Seconde Guerre mondiale, la société allemande place à nouveau le sujet au centre des préoccupations nationales. La réunification allemande et la publication de travaux majeurs sur les pillages perpétrés sous le III<sup>ème</sup> Reich<sup>36</sup> agissent dans ce contexte comme catalyseurs des revendications relatives aux restitutions. Dès lors, la société s'engage de nouveau dans la poursuite des recherches et des restitutions des biens spoliés. Le sursaut s'opère d'abord au niveau régional avec, en 1994, la création d'un Bureau de coordination pour la restitution des biens culturels<sup>37</sup>, situé dans la ville de Brême. Le Bureau s'implante ensuite à Magdebourg, en 1998, et prend le statut d'administration centrale pour le recensement et la recherche des biens culturels spoliés. La même année, l'Allemagne prend encore davantage conscience de sa responsabilité en tant que nation, en participant à la Conférence de Washington sur les œuvres d'art confisquées aux juifs pendant la Seconde Guerre mondiale.

Le présent chapitre se donne pour ambition de parcourir et expliquer les différentes étapes, politiques et morales, de l'implémentation de la recherche de provenance d'œuvres d'art en Allemagne, et plus particulièrement au sein de la Kunsthalle de Hambourg, de 1998 à 2022. Il vise notamment à présenter les différents organes ayant permis la structuration de la discipline

---

<sup>36</sup> Notre étude fait ici notamment référence aux ouvrages *Le pillage de l'Europe. Les œuvres d'art volées par les nazis* de Lynn H. Nicholas (1995) et *Le Musée disparu. Enquête sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis* d'Hector Feliciano (1995).

<sup>37</sup> En allemand : *Koordinierungsstelle der Länder für die Rückführung von Kulturgütern*. Le terme français utilisé est le fait de ma propre traduction.

Cette organisation regroupait dix Länder (régions allemandes) : Berlin, Brandebourg, Brême, Hambourg, Mecklembourg-Poméranie occidentale, Basse-Saxe, Saxe, Saxe-Anhalt, Schleswig-Holstein et Thuringe.

au niveau national, et à mettre en avant le rôle actif, voire parfois précurseur de la Kunsthalle, en parallèle de ces avancées. En outre, les développements de ce chapitre s'appliquent à démontrer le caractère nécessairement réticulaire de la recherche de provenance à travers ses acteurs, mais aussi ses enjeux.

## **1. Cadre institutionnel et politique allemand**

Ce sous-chapitre se propose de retracer et d'analyser le parcours institutionnel qui a permis à l'Allemagne, dès la fin des années 1990, de poser les fondements des procédures d'identification et de restitution des biens culturels spoliés sous le III<sup>ème</sup> Reich. Pour ce faire, nous verrons comment certains événements ont constitué des étapes majeures dans la structuration de la recherche de provenance au cours des deux premières décennies du XXI<sup>ème</sup> siècle.

### **1.1. Une impulsion donnée à la recherche de provenance : la Conférence de Washington (1998)**

#### *1.1.1. Origine et objectifs de la Conférence*

Le 30 novembre 1998 s'ouvre à Washington, au United States Holocaust Memorial, la Conférence sur les œuvres d'art confisquées par les nazis. L'évènement est d'envergure internationale ; 44 États y participent durant quatre jours, dont le principal concerné : l'Allemagne. Au terme de la conférence, onze principes (également connus sous le nom de « principes de Washington ») sont adoptés par les Etats, faisant figure de standards internationaux pour la question des biens spoliés durant la Seconde Guerre mondiale<sup>38</sup>. La signature par les Etats de ce texte implique un engagement de leur part à mettre en œuvre tous les moyens nécessaires permettant la localisation, sur leur territoire, des œuvres d'art spoliées entre 1933 et 1945, et l'identification de leurs propriétaires légitimes ou leurs héritiers. Elle vise

---

<sup>38</sup> Voir Annexe 1, p. 2-3.



également à prendre les mesures nécessaires pour parvenir à des solutions *justes et équitables*<sup>39</sup> entre les parties concernées. Ce nouveau cadre scientifique, technique et philosophique pour la recherche de provenance d'œuvres d'art entraîne une prise de conscience importante du côté allemand.

La Conférence de Washington prolonge en réalité les discussions initiées à Londres, du 2 au 4 décembre 1997, sur le devenir de la Commission tripartite pour la restitution de l'or monétaire aux Etats spoliés au cours de la Seconde Guerre mondiale<sup>40</sup>. Créée par les Alliés en septembre 1946, cette commission avait pour but de récupérer l'or volé par l'Allemagne nazie à d'autres États et de le répartir à ses propriétaires légitimes<sup>41</sup>. Une partie des fonds retrouvés devait notamment être affectée aux rescapés de la Shoah, dans la mesure où une part importante de cette fortune appartenait à des citoyens juifs persécutés. Toutefois, la conférence de Londres n'a pas donné lieu à des solutions suffisamment satisfaisantes au regard de ses ambitions affichées. Elle a néanmoins débouché sur l'intention partagée de donner une meilleure accessibilité aux archives, et plus généralement à tout document qui légitimerait la restitution des biens par les institutions. En proposant, l'année suivante, l'organisation d'une conférence spécifique sur les biens spoliés aux juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, les Etats-Unis ont souhaité approfondir ces discussions, en circonscrivant le sujet aux œuvres d'art.

Les onze principes de Washington encouragent l'identification des œuvres d'art dans le but d'une éventuelle restitution. Ils préconisent la mise à disposition de ressources suffisantes pour permettre de retracer la provenance des œuvres, ainsi que la création d'un registre public recensant ces informations. Toutefois, une certaine liberté d'interprétation est laissée aux États : la notion de « *solutions justes et équitables* », évoquée parmi les principes, fait référence à la diversité des accords possibles entre les parties<sup>42</sup>. De plus, les principes adoptés par les États ne sont pas juridiquement contraignants et peuvent rester au stade de recommandations. Cela sous-entend par conséquent que les États signataires gardent leur libre arbitre dans l'application de

---

<sup>39</sup> Ces « solutions justes et équitables », tirées du 8<sup>ème</sup> principe de Washington, sont régulièrement évoquées dans les accords de restitutions d'œuvres d'art en Allemagne, et constituent le fondement des réparations.

<sup>40</sup> Hermann Parzinger, « Paths to Greater Responsibility : Dealing with Nazi-looted Art 10 Years After Washington » [Vers une plus grande responsabilité : le traitement de l'art spolié par les nazis 10 ans après la Conférence de Washington], in Andrea Baresel-Brand (dir.), *Verantwortung wahrnehmen...*, op. cit. p. 78. Les titres proposés en français sont le fait de ma propre traduction.

<sup>41</sup> Claude Lorentz, *La France et les restitutions allemandes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (1943-1954)*, Paris, La Documentation Française, 1999, p.104.

<sup>42</sup> Nous verrons dans ce mémoire qu'il est notamment possible pour les musées de racheter les œuvres, d'un commun accord avec les ayants droit.

ces principes, en tenant compte de leurs systèmes juridiques, et non de règles supranationales<sup>43</sup>. Les principes de Washington représentent aujourd’hui encore le seul accord international en la matière. Ils n’ont pas d’effet coercitif et leur application demeure, finalement, de la seule volonté et du sens des responsabilités des États.

### 1.1.2. Une obligation morale pour les institutions culturelles allemandes

Suivant cet élan, l’Allemagne, les Länder et les confédérations communales signent en décembre 1999 une Déclaration commune<sup>44</sup>, afin d’encourager la mise en œuvre des principes de Washington dans la politique culturelle du pays. Notons que cet évènement intervient un an seulement après la Conférence de Washington : cela souligne l’initiative forte de l’Allemagne sur cette question. En signant cette déclaration, les acteurs politiques allemands se sont engagés à ce que les institutions culturelles examinent de manière systématique leurs collections, ceci dans le but de restituer les biens culturels à leurs propriétaires légitimes. Les musées, en particulier, se sont emparés de cette question mémorielle. Partant d’un engagement de l’Allemagne sur la scène internationale, la Déclaration commune a pour objectif d’inciter les institutions culturelles publiques locales à enquêter sur leurs collections et à communiquer le résultat de leurs investigations au public. Elle prévoit également la création d’une base de données numérique centralisant les informations sur les biens culturels dérobés à leurs propriétaires entre 1933 et 1945<sup>45</sup>.

S’ensuit en 2001 l’élaboration d’un guide pratique pour la recherche de provenance<sup>46</sup>, puis en 2003 la mise en place d’une commission consultative, appelée Commission Limbach (du nom de sa première présidente, Jutta Limbach). En sa qualité d’organe de contrôle pour la recherche de provenance, la commission intervient notamment en cas de litige entre des parties

---

<sup>43</sup> Cette information est indiquée dès le préambule aux principes de Washington : « (...) la conférence reconnaît que les nations participantes sont régies par des systèmes juridiques différents et que les pays agissent dans le contexte de leur propre législation. ».

<sup>44</sup> Déclaration commune du gouvernement fédéral, des Länder et des confédérations communales relative à l’identification et à la restitution des biens spoliés par le régime nazi, en particulier ceux appartenant à des juifs, 1999.

Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Common Statement*, s.d., <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/EN/Foundation/Basic-principles/Common-Statement/Index.html>, consulté le 25 octobre 2021. Il s’agit de la traduction en anglais.

<sup>45</sup> Il s’agit de la base de données *Lost Art*, qui n’a eu de cesse de se développer depuis sa création.

<sup>46</sup> Ce guide pratique a été mis à jour en 2019.

et émet des recommandations en vue d'un accord à l'amiable : au-delà de la question de la provenance, nous assistons à la formation d'un premier cadre en vue de futures restitutions.

Ces évènements ont progressivement ouvert la voie à une institutionnalisation de la recherche de provenance d'œuvres d'art en Allemagne : l'obligation morale est devenue un devoir institutionnel. Le cadre établi pour faciliter la recherche de provenance a notamment permis de développer un certain nombre d'outils et d'orientations aujourd'hui indispensables à la poursuite de ces recherches. La Conférence de Washington reste au centre de cette recherche de provenance dans la mesure où ses principes constituent, aujourd'hui encore, le fondement des procédures de restitutions en Allemagne.

En dépit de ces nobles vellétés, la mission de recherche de provenance met du temps à prendre sa place dans les institutions culturelles du pays, à l'époque peu enclines à faire le point sur l'origine de leurs œuvres. Partant d'une impulsion nationale, il devient nécessaire de développer des moyens humains et financiers adéquats à la poursuite de cette mission. A fortiori, une politique culturelle uniforme au niveau fédéral semble nécessaire pour coordonner cette action.

## **1.2. La création d'une première entité fédérale pour soutenir la recherche de provenance : le Bureau pour la recherche de provenance (2008)**

### *1.2.1. Une création précipitée par un scandale national*

Poursuivant ses ambitions, l'Allemagne renforce progressivement ses recherches de provenance. Au début des années 2000, l'heure est donc à la mise en place de bonnes pratiques pour assurer la vérité autour de l'origine et de la propriété des œuvres. Le chemin vers la recherche de provenance est toutefois encore à un stade embryonnaire, et l'Allemagne doit faire face à certains obstacles. En effet, à cette époque, peu de musées allemands initiaient volontairement des recherches de provenance au sein de leurs collections, comme le précise Ute Haug, responsable de la recherche de provenance et de l'histoire des collections à la Kunsthalle de Hambourg, dans un entretien accordé au magazine allemand *art – das*

*Kunstmagazin* le 22 février 2007<sup>47</sup>. Selon elle, les moyens mis en œuvre à cette époque étaient également critiquables : à titre d'exemple, la base de données numérique *Lost Art* manquait de substance scientifique pour la recherche, et jouait plutôt un rôle d'interface pour les avis de recherche sur les œuvres d'art.

C'est un scandale national qui vient finalement bouleverser le cours des choses : en 2006, une vive polémique éclate autour de la vente du tableau *Scène de rue à Berlin*<sup>48</sup> de l'artiste expressionniste allemand Ernst Ludwig Kirchner. La toile est initialement vendue en 1936 par la veuve de l'industriel et collectionneur Alfred Hess dans l'espoir d'échapper aux persécutions et à une faillite certaine. Passée entre-temps entre les mains d'autres acheteurs, l'œuvre est finalement acquise par le Land de Berlin en 1980, qui décide de l'exposer au Brücke-Museum, consacré aux artistes du mouvement Die Brücke, dont Kirchner était l'un des fondateurs. En août 2006, le sénateur de Berlin pour la culture, Thomas Flierl, reconnaît finalement la spoliation du tableau et procède à sa restitution à la petite-fille d'Alfred Hess, Anita Halpins, conformément aux principes de Washington. L'œuvre est finalement vendue aux enchères par la maison Christie's de New York le 8 novembre 2006 pour la somme de 38 millions d'euros<sup>49</sup>, et se trouve aujourd'hui à la Neue Galerie à New York. Cette affaire marque alors profondément les esprits en Allemagne. L'ampleur est telle que de sérieux doutes sont émis sur le manque de transparence des institutions, et plus globalement sur la politique culturelle menée par le pays : un grand débat national s'en suit. Des discussions houleuses se tiennent sur les circonstances de la première vente du tableau, allant jusqu'à contester la dimension de persécution dans la faillite d'Alfred Hess<sup>50</sup>, et à remettre en question la légitimité de l'application des principes de Washington dans ce cas précis : tous les éléments sont réunis pour poser les bases d'une recherche de provenance critique et argumentée.

---

<sup>47</sup> Voir Annexe 2, p. 4. Kurt Otto, « Aufklärung "NS-Raubkunst" : art-Interview mit der Provenienzforscherin Ute Haug von der Hamburger Kunsthalle : "Nur wenige Museen erkunden freiwillig die NS-Vergangenheit ihrer Bestände." » [Un éclairage sur l'art spolié par les nazis : Interview avec Ute Haug, chercheuse en provenance à la Kunsthalle de Hambourg : "Peu de musées explorent volontairement le passé nazi de leurs collections"], *art – das Kunstmagazin*, 22 février 2007.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>48</sup> Voir Annexes, Figure 1, p. 5. En, Allemagne, cette affaire est connue sous le nom de « Causa Kirchner ».

Uwe Hartmann, « Stärkung der Provenienzforschung : eine Bilanz nach zehn Jahren dezentraler Förderung » [Renforcement de la recherche sur la provenance : bilan après dix ans de soutien décentralisé], in Gilbert Lupfer (dir.), *Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung [Recherche de provenance dans les collections allemandes. Retour sur une décennie de projets]*, Magdebourg, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, De Gruyter, 2019, p. 19-22.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>49</sup> Christie's, 2006 Live auction, Impressionist and modern art evening sale, s. d., <https://www.christies.com/en/lot/lot-4807488>, consulté le 12 mai 2022.

<sup>50</sup> D'aucuns évoquaient la crise financière de 1929 comme raison originelle à la faillite du couple Hess.

Confronté à une telle affaire, et par crainte de voir les cas se multiplier, le ministre fédéral de la culture, Bernd Neumann, organise quelques jours après la vente, le 20 novembre 2006, une réunion de crise avec les directeurs des principaux musées allemands. Des pourparlers s'ouvrent alors sur la forme que pourraient prendre les procédures de restitution<sup>51</sup>. Constatant le manque de moyens financiers et humains dans l'exercice de la recherche de provenance, Bernd Neumann préconise l'établissement d'une coordination centrale, destinée à recevoir les requêtes des ayants droit et soutenir financièrement les musées dans ces procédures, tout comme les services d'archives et les bibliothèques. Dès lors, un nouvel organe de contrôle et d'accompagnement des institutions publiques pour la recherche de provenance devient essentiel.

### 1.2.2. Missions du Bureau pour la recherche de provenance

En 2008, soit dix ans après la Conférence de Washington et sous l'impulsion de Bernd Neumann, est créé le Bureau pour la recherche de provenance<sup>52</sup> auprès de l'Institut de recherche muséale à Berlin<sup>53</sup>. Peu de temps après cet événement, le ministre fait une déclaration forte, sonnante comme un avertissement :

« Ceux qui s'abstiennent aujourd'hui de mener des recherches de provenance sous prétexte d'un manque de moyens financiers devront tôt ou tard faire face à leur responsabilité morale, car personne ne peut consentir à conserver dans ses collections des biens culturels dont la provenance n'est pas claire. »<sup>54</sup>

L'objectif du Bureau est d'aider les institutions culturelles allemandes dans l'identification des biens de leurs collections qui auraient été acquis de manière controversée. Le Bureau dispose d'un budget annuel d'un million d'euros, qui sont ensuite distribués aux

---

<sup>51</sup> N. s., « Krisengipfel im Kanzleramt zur NS-Raubkunst » [Réunion de crise à la chancellerie sur l'art spolié par les nazis], *Deutsche Welle*, 20 novembre 2006, [En ligne], mis en ligne le 20 novembre 2006, <https://www.dw.com/de/krisengipfel-im-kanzleramt-zur-ns-raubkunst/a-2241497>, consulté le 4 mars 2022.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>52</sup> En allemand : *Arbeitsstelle für Provenienzforschung*. Le terme français utilisé est le fait de ma propre traduction.

<sup>53</sup> En allemand : *Institut für Museumsforschung*. Le terme français utilisé est le fait de ma propre traduction.

<sup>54</sup> Bernd Neumann, « Opening » [Ouverture], in Andrea Baresel-Brand (dir.), *Verantwortung wahrnehmen...*, op. cit., p. 26.

En anglais dans le texte : « *Those who would avoid the job of provenance research now on the pretext of lack of finances will sooner or later have to face questions about their moral sense of responsibility, since no one can countenance having cultural assets of unclear provenance in their collection in good conscience.* ».

institutions afin d'y renforcer les recherches de provenance. À sa création, le Bureau est présidé par Uwe M. Schneede, qui vient d'achever son mandat de directeur à la Kunsthalle de Hambourg<sup>55</sup>. La mission principale du Bureau pour la recherche de provenance est l'établissement d'un réseau de chercheurs et la promotion de la discipline au sein des entités culturelles. Au total, entre 2008 et 2014, l'institution attribue des subventions pour 129 projets de recherche de provenance menés par des musées et bibliothèques<sup>56</sup>. Grâce à la mise à disposition d'un fonds de soutien à la recherche de provenance, des conditions plus favorables sont ainsi créées en Allemagne pour la mise en œuvre des principes de Washington. Le Bureau pour la recherche de provenance a par conséquent été la première entité structurée de la recherche sur la provenance des biens culturels en Allemagne.

La mise en place du Bureau pour la recherche de provenance constitue une avancée considérable pour le pays, bien que celle-ci n'arrive finalement qu'une décennie après le moment fondateur pour la discipline. Il convient de remettre cette première institutionnalisation de la recherche de provenance dans son contexte : les projets d'identification des biens culturels menés au début des années 2000 étaient principalement des initiatives individuelles de la part des institutions culturelles (c'est le cas notamment à Hambourg). C'est donc bien plus tard que l'Etat allemand propose un cadre national en la matière. La constitution du cadre national s'est faite en parallèle d'initiatives individuelles.

Au fil des années, la recherche de provenance se développe en Allemagne, mais elle reste avant tout menée en coulisses, hors de portée des citoyens ou des visiteurs des musées. Un événement retentissant vient finalement confirmer, fin 2013, l'urgence de la recherche de provenance dans le pays : la découverte de la collection du marchand d'art Hildebrand Gurlitt, détenue par son fils Cornelius, remet au cœur du débat la question de la non-résolution des spoliations.

---

<sup>55</sup> Uwe M. Schneede était à la tête de la Kunsthalle de Hambourg de 1991 à 2006.

<sup>56</sup> Kulturstiftung der Länder, *Zahlen und Fakten der Arbeitsstelle für Provenienzforschung / Stand: 2014* [Bilan du Bureau pour la recherche de provenance / Etat des lieux : 2014], <https://www.kulturstiftung.de/wp-content/uploads/2017/03/Zahlen-und-Fakten-der-Arbeitsstelle-f%C3%BCr-Provenienzforschung-im-%C3%9Cberblick-Stand-2014.pdf>, consulté le 18 avril 2022, p.1.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

### 1.3. La recherche de provenance poursuit son institutionnalisation : la création du Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus (2015)

#### 1.3.1. L'affaire Gurlitt et ses conséquences pour la recherche de provenance

En 2013, tous les yeux sont rivés sur l'Allemagne et la découverte incroyable concernant le marchand d'art Hildebrand Gurlitt, connu pour avoir été un acteur majeur dans la constitution de la collection du projet du Führermuseum de Linz, en Autriche, imaginé par Adolf Hitler<sup>57</sup>. Retrouvée en 2012 dans l'appartement munichois de son fils, Cornelius Gurlitt, la collection compte plus de 1500 œuvres d'art dont l'origine et la propriété ne peuvent qu'être interrogées par les institutions et le public. Il s'agit de la découverte d'œuvres la plus spectaculaire ayant eu lieu depuis la Seconde Guerre mondiale<sup>58</sup>. Si l'évènement est en premier lieu tenu secret lors de la perquisition de l'appartement de Cornelius Gurlitt en 2012, l'affaire devient rapidement publique par un article du magazine *Focus* publié l'année suivante et titré *Le trésor nazi*<sup>59</sup>. A la mort de Cornelius Gurlitt, en 2014, le Kunstmuseum de Berne, en Suisse, devient légataire de cette collection controversée. Un vaste projet de recherche de provenance, impliquant de nombreux chercheurs allemands et internationaux<sup>60</sup>, est dès lors mis en place afin de juger de la nécessité de restituer une partie de ces œuvres à leurs propriétaires légitimes.

Le cas Gurlitt a donné une nouvelle perspective, un nouvel essor à la recherche de provenance : jusqu'ici, les recherches se concentraient sur les collections publiques. Suite à ce scandale, l'Allemagne a pris l'initiative de généraliser ce devoir de recherche en développant de nouveaux mécanismes et moyens s'appliquant également aux collections privées<sup>61</sup>. C'est

---

<sup>57</sup> Le Führermuseum devait accueillir les œuvres dites de l'« art officiel », en opposition à celles considérées comme « dégénérées ». En allemand, le projet d'établissement du musée s'intitulait *Sonderauftrag Linz*.

<sup>58</sup> Andrea Baresel-Brand, « Provenienzrecherche Gurlitt : Überblick, Methoden und Ergebnisse » [Recherche de la provenance de la collection Gurlitt : résumé, méthodes et résultats], in Andrea Baresel-Brand (dir.), *Kunstfund Gurlitt...*, *op. cit.*, p. 2-4.

Les titres proposés en français sont le fait de ma propre traduction.

<sup>59</sup> En allemand : *der Nazi-Schatz*. Stefan Koldehoff, « Ausreden, Ignoranz und fehlendes Einfühlungsvermögen – der Umgang mit NS-Opfern nach 1945 und der « Fall Gurlitt » » [Excuses, ignorance et manque d'empathie - le traitement des victimes du nazisme après 1945 et le « cas Gurlitt »], in Andrea Baresel-Brand (dir.), *Bestandsaufnahme Gurlitt [Gurlitt : état des lieux]*, (cat. exp., Kunstmuseum Bern, 2 novembre 2017 – 4 mars 2018, Bundeskunsthalle Bonn, 3 novembre 2017 – 11 mars 2018), Berne, Hirmer, 2017, p. 68-69.

Les titres proposés en français sont le fait de ma propre traduction.

<sup>60</sup> Ce groupe de chercheurs est connu sous le nom de « Taskforce Schwabinger Kunstfund ».

<sup>61</sup> Anja Heuß, « Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz » [Recherche de provenance en Allemagne et en Suisse], *Bestandsaufnahme...*, *op. cit.*, p. 91. Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

ainsi que l'Allemagne institue le 1<sup>er</sup> janvier 2015 le Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus<sup>62</sup>. Né de la fusion des missions du Bureau de coordination pour la restitution des biens culturels de Magdebourg et du Bureau pour la recherche de provenance de Berlin, le Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus se veut le principal interlocuteur allemand pour toute question relative aux biens culturels spoliés. Il poursuit et développe les tâches des précédentes institutions, et encourage la recherche de provenance des biens culturels notamment au moyen de subventions plus importantes. En outre, le Centre fournit des conseils aux institutions dans leur pratique de la recherche de provenance, et met des chercheurs ou institutions en réseau pour faciliter la réalisation des projets. Les personnes publiques tout comme les personnes privées peuvent déposer une demande de subvention de projet auprès du Centre.

### 1.3.2. Missions du Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus

Les missions du Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus reposent avant tout sur le conseil, la documentation, la médiation et la mise en réseau autour de la recherche de provenance en Allemagne<sup>63</sup>. Bien que l'institution soutienne en particulier les recherches sur les biens pillés sous le régime national-socialiste, elle comprend aujourd'hui d'autres périodes historiques au cours desquelles des biens culturels ont pu être soustraits, comme pendant l'occupation soviétique en République Démocratique d'Allemagne (RDA) ou la période coloniale. Uwe M. Schneede, anciennement à la tête du Bureau pour la recherche de provenance, est notamment choisi pour présider le Centre en raison de « *son engagement personnel considérable pour la recherche des œuvres spoliées [...] dans les collections publiques* »<sup>64</sup>. Le travail du Centre s'est particulièrement fait connaître tout au long de l'affaire Gurlitt, à laquelle il a significativement contribué, avec le projet « Recherche de provenance

---

<sup>62</sup> En allemand : *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste*. La traduction provient du site [www.deutschland.de](http://www.deutschland.de).

<sup>63</sup> Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Aufgaben und Themenbereiche [Missions et domaines de compétences]*, s.d., <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/EN/Foundation/Tasks/Index.html;jsessionid=CDF3C24634E8CC012F30131C63E68A8D.m1>, consulté le 18 octobre 2021.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>64</sup> Kultusminister Konferenz, *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste heute rechtlich anerkannt [Le Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus désormais légalement reconnu]*, 22 décembre 2014, <https://www.kmk.org/aktuelles/artikelansicht/deutsches-zentrum-kulturgutverluste-heute-rechtlich-erkannt.html>, consulté le 25 avril 2022.

En allemand dans le texte : « *Ich freue mich, dass mit ihm ein renommierter Kunsthistoriker zur Leitung der Stiftung zur Verfügung steht, der sich mit großem persönlichem Engagement für die Suche nach NS-Raubkunst in öffentlichen Sammlungen einen Namen gemacht hat.* ». Il s'agit de mes propres traductions.



Gurlitt », conduit du 1<sup>er</sup> janvier 2016 au 31 décembre 2017. Les résultats des recherches ont récemment été rendus publics dans l'ouvrage *Kunstfund Gurlitt. Wege der Forschung*<sup>65</sup>.

Enfin, poursuivant l'objectif de transparence à l'égard des biens recherchés et des résultats de recherche de provenance, le Centre gère actuellement deux bases de données en ligne : la base *Lost Art* et la base *Proveana*<sup>66</sup>. Comme nous l'avons vu précédemment, *Lost Art* répertorie les informations sur les biens culturels dérobés à leurs propriétaires, notamment juifs, à la suite des persécutions nazies. La diffusion des résultats de recherche de provenance est rendue possible grâce la base de données *Proveana*<sup>67</sup>, qui met à disposition les résultats des projets soutenus par le Centre. Les missions remplies par *Proveana* sont multiples : soutenir la recherche sur la provenance par la documentation d'informations historiques, la rendre plus transparente et contribuer activement à la résolution de cas encore non élucidés. Par conséquent, le site recense un grand nombre de rapports de recherche de provenance d'œuvres d'art, ce qui en fait une base de référence.

Une quinzaine d'années après la Conférence de Washington, l'Allemagne est désormais dotée d'outils et d'institutions viables pour garantir le développement de la recherche de provenance d'œuvres d'art. En parallèle de cette construction nationale, nous avons également constaté que des acteurs culturels individuels ont été particulièrement dynamiques et forces d'initiative. Ces initiatives ont été à la fois le résultat de l'action de personnels sensibilisés, mais surtout d'une conjoncture particulière : l'origine de certaines des œuvres en leur possession a été sujette à controverse. Partant de ce constat, intéressons-nous maintenant au cheminement d'un de ses acteurs individuels engagés : le cas d'un musée des beaux-arts. Dans cette seconde sous-partie, nous allons étudier le cas de la Kunsthalle de Hambourg, dont les missions de recherche de provenance sont au centre du présent mémoire.

---

<sup>65</sup> Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, *Kunstfund Gurlitt.. op. cit.*

<sup>66</sup> Deutsches Zentrum Kuturgutverluste, *Proveana*, s.d., <https://www.proveana.de/de/start>, consulté le 30 novembre 2021.

## **2. La recherche de provenance : une ambition politique pour la Kunsthalle de Hambourg**

Tout comme d'autres institutions culturelles en Allemagne, la Kunsthalle de Hambourg n'est pas restée indifférente à l'impulsion provoquée par la Conférence de Washington de 1998. Marqué par cet évènement, le directeur du musée de l'époque, Uwe M. Schneede, décide rapidement d'entreprendre des actions concrètes pour déterminer le statut des œuvres des collections de son musée acquises entre 1933 et 1945. Nous nous intéresserons particulièrement à l'organisation de la recherche de provenance à la Kunsthalle, et aux motivations qui en sont à l'origine.

### **2.1. Une obligation morale qui devient une éthique muséale**

#### *2.1.1. Une volonté de passer à l'action*

Avant d'être un projet à dimension scientifique, le développement de la recherche de provenance d'œuvres d'art à la Kunsthalle de Hambourg est avant tout un projet à forte dimension morale. Rapidement après la Déclaration commune de 1999, l'institution prend des initiatives pour inscrire la recherche de provenance dans l'approche générale de ses collections. Comme l'explique Ute Haug, responsable de la recherche de provenance et de l'histoire des collections à la Kunsthalle de Hambourg, dans un entretien réalisé le 1<sup>er</sup> décembre 2021, la discipline est vite devenue une mission fondamentale du musée<sup>68</sup>.

S'impose alors l'idée de mettre en avant une réelle éthique au musée – ce qui en fait une institution pionnière sur le sujet. Dès 2001, la Kunsthalle entreprend une démarche éthique liée aux spoliations nazies : à cette période, l'institution fait par ailleurs déjà partie d'une commission éthique sur la question, aux côtés de représentants d'institutions culturelles telles que l'Association des musées allemands<sup>69</sup>, la Fondation du patrimoine culturel prussien ou

---

<sup>68</sup> Voir Annexe 3, p. 6-8. Propos recueillis lors d'un entretien en visioconférence le 1<sup>er</sup> décembre 2021 avec Ute Haug.

<sup>69</sup> En allemand : *Deutscher Museumsbund e. V.* Le terme français utilisé est le fait de ma propre traduction.

encore la Kunsthalle de Karlsruhe<sup>70</sup>. Le but principal de cette commission était de faciliter la prise de décision pour des cas de restitution complexes. De nombreux journaux soulignent alors la « responsabilité morale » prise par le directeur de la Kunsthalle de Hambourg, pour qui « *la morale doit passer avant le droit* »<sup>71</sup>. Cela représente la philosophie d’Uwe M. Schneede, qui n’envisage pas la recherche de provenance d’œuvres d’art comme la solution aux revendications des ayants droit, mais comme une anticipation concrète à ces démarches<sup>72</sup>.

### 2.1.2. *L’engagement d’un homme*

Ainsi, le changement de paradigme vis-à-vis des spoliations et des restitutions est inévitable pour Uwe M. Schneede, comme il le déclare au *Traunsteiner Tageblatt* en 2001 : « *Jusqu’ici, nous n’avons fait des recherches sur les œuvres que par le prisme de l’histoire de l’art. Cela doit changer maintenant.* »<sup>73</sup>. La notion de « *devoir moral* »<sup>74</sup> est par conséquent fondamentale pour le directeur de l’institution, qui confirme son rôle de précurseur pour ses actions en faveur de la recherche de provenance. Intransigeant et méticuleux sur le sujet de l’identification des spoliations, il revendique sa volonté d’inspecter toutes les œuvres détenues par la Kunsthalle. Sans doute sa position favorable à une recherche systématique des provenances des collections lui a-t-elle permis par la suite de prendre la direction des institutions allemandes encadrant la discipline, comme nous l’avons vu précédemment. À son départ de la Kunsthalle de Hambourg en 2006, Uwe M. Schneede est reconnu comme l’un des

---

<sup>70</sup> Voir Annexe 4, p. 9. N. s., « Ethik-Kommission zur Nazi-Raubkunst » [Une commission d’éthique sur les spoliations nazies], *Dresdner Neueste Nachrichten*, 26 avril 2001. Le titre français est le fait de ma propre traduction.

<sup>71</sup> Voir Annexe 5, p. 10. Petra Schellen, « Bei Raubkunst muss Moral vor Recht ergehen » [En matière de spoliation, la morale doit passer avant le droit], *Die Tageszeitung*, 23 février 2002. Le titre français est le fait de ma propre traduction.

<sup>72</sup> Voir Annexe 6, p. 11. Larissa Schulz-Trigelaff, « Herkunft unbekannt ? » [Origine inconnue ?], *Neues Deutschland*, 15 juin 2001. En allemand dans le texte : « *Der Ausgangspunkt ist ja, dass wir nicht abwarten wollen, bis die Erben ehemaliger Eigentümer Ansprüche an uns stellen, sondern dass wir systematisch die Herkunftsgeschichte jener Kunstwerke erkunden wollen, die nach 1933 von uns erworben wurden* ». Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>73</sup> Voir Annexe 7, p. 12. N. s., « Bestände werden durchforstet – Hamburger Kunsthalle will verstärkt nach Nazi-Kunstraub suchen » [Les fonds sont passés au peigne fin - La Kunsthalle de Hambourg veut intensifier ses recherches sur les spoliations d’œuvres d’art], *Traunsteiner Tageblatt*, 28 mai 2001. En allemand dans le texte « *Bisher haben wir die Herkunft der Werke lediglich unter kunsthistorischen Gesichtspunkten untersucht. Das wird sich nun ändern.* ». Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>74</sup> Voir Annexe 8, p. 13. N. s., « Fahndung nach Nazi-Raubkunst – Kunsthalle lässt Kunsthistorikerin forschen » [Recherche d’œuvres d’art spoliées par les nazis - La Kunsthalle confie ses recherches à une historienne de l’art], *Bergedorfer Zeitung*, 13 juin 2001. En allemand dans le texte : « *Ich sehe es als unsere morale Pflicht, Nachforschungen anzustellen.* ». Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

premiers directeurs de musée en Allemagne à s'être emparé de la question inéluctable de la recherche de provenance<sup>75</sup>. Sa vocation l'a ensuite conduit à la direction du Bureau pour la recherche de provenance, puis à la présidence du Centre de recensement et de gestion pour les biens culturels disparus. Aujourd'hui encore, Uwe M. Schneede demeure l'un des porte-paroles principaux de la recherche de provenance. Il défend notamment la dimension de justice, caractéristique de la discipline, comme il le déclare en 2018 au *Norddeutscher Rundfunk* : « *L'objectif est de mettre en œuvre un minimum de réparation. Il s'agit de restituer à leurs héritiers les œuvres ayant appartenu par exemple à des juifs persécutés [...]. Rétablir un peu de justice, c'est le but ultime de la recherche de provenance* »<sup>76</sup>.

Bien des années plus tard, c'est aussi ce que confirme Ute Haug (dans un entretien réalisé le 1<sup>er</sup> décembre 2021, voir Annexe 3) : en faisant de la recherche de provenance une priorité du musée, Uwe M. Schneede montre une nouvelle ambition politique pour l'institution, motivée par le devoir de mémoire. Ces objectifs étant désormais déterminés, quels ont été les moyens employés à la Kunsthalle de Hambourg dès 2000 pour permettre l'identification de tous ses biens acquis entre 1933 et 1945 ?

## **2.2. L'implémentation de la recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg**

### *2.2.1. La question des ressources humaines : un recrutement inédit en Allemagne*

La Kunsthalle de Hambourg est considérée en Allemagne comme l'une des premières institutions muséales à avoir recherché des œuvres spoliées au sein de ses collections<sup>77</sup>. Sa

---

<sup>75</sup> Gilbert Lupfer, « Dank an Uwe M. Schneede » [Merci, Uwe M. Schneede], *Provenienzforschung*, Magdebourg, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, février 2017, p. 3.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>76</sup> Janine Albrecht, « Provenienzforschung für ein wenig Gerechtigkeit » [La recherche de provenance en faveur d'un minimum de justice], *Norddeutscher Rundfunk*, 15 octobre 2018, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018, <https://www.ndr.de/kultur/kunst/provenienzforschung/Uwe-Schneede-ueber-die-Provenienzforschung,uweschneede102.html>, consulté le 13 février 2022.

En allemand dans le texte : « *Das Ziel ist, ein wenig Wiedergutmachung zu erreichen. Es geht darum, die Werke, die zum Beispiel verfolgten Juden gehörten, deren Erben zurückzugeben, sofern die Voraussetzungen dafür gegeben sind. Ein bisschen Gerechtigkeit wiederherzustellen, darum geht es am Ende in der Provenienzforschung* ».

<sup>77</sup> N. s., « Fahndung nach Nazi-Raubkunst... », art. cité.

position de « pionnière » lui vaut, quelques années plus tard, d'être qualifiée par la presse « *d'exemple national* »<sup>78</sup>. Une chercheuse de provenance est spécifiquement recrutée en octobre 2000 pour mener à bien cette mission à la Kunsthalle (Ute Haug), laquelle est encore en poste aujourd'hui. Son recrutement apparaît comme un évènement majeur pour l'institution, et les médias couvrent avec attention cette mission peu ordinaire, érigeant Ute Haug en véritable détective des collections<sup>79</sup>.

Le contrat de chercheur de provenance à la Kunsthalle de Hambourg était en premier lieu prévu pour une durée d'un an, avant d'être étendu à cinq ans<sup>80</sup>. Le 1<sup>er</sup> octobre 2005, la Kunsthalle de Hambourg modifie finalement le contrat pour en faire un poste permanent, ce qui est une grande première en Allemagne. En effet, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, peu de chercheurs de provenance exerçaient en Allemagne : soit il s'agissait d'universitaires, plus éloignés des collections, soit des professionnels du privé, et ceux-ci exerçaient leur discipline dans le cadre de missions ponctuelles qui leur étaient confiées. Il n'existait pas non plus de formation universitaire spécifique à la recherche de provenance, ce qui en faisait avant tout un métier de terrain, dont le statut n'était pas réellement reconnu. Les chercheurs avaient en outre des profils interdisciplinaires et étaient rarement des spécialistes de la discipline. En somme, beaucoup d'incertitudes entouraient la position de chercheur de provenance. A fortiori, aucune méthodologie n'était alors clairement établie.

Tel est le dilemme auquel a dû faire face Uwe M. Schneede, quant à la pérennisation de la recherche de provenance au sein même de l'institution : le directeur de la Kunsthalle tient en effet à consacrer une place permanente à la discipline et à faire le point sur l'intégralité des collections. S'impose alors une consolidation des moyens humains à cet effet. Il réfléchit alors à internaliser cette compétence. C'est ce constat qui a été la motivation pour la pérennisation du poste de Ute Haug. Pour Uwe M. Schneede, il était essentiel d'avoir une personne dédiée à ce travail. Le choix de la personne de Ute Haug pour le poste est notamment lié à son doctorat,

---

En allemand dans le texte : « *Als eines der ersten Museen in Deutschland hat die Hamburger Kunsthalle damit begonnen, ihre Bestände nach Kunstwerken zu durchsuchen, die von den Nationalsozialisten von 1933 bis 1945 unrechtmäßig erworben oder geraubt wurden* ».

<sup>78</sup> Voir Annexe 9, p. 14. Julika Pohle, « Der erworbenen Schuld auf der Spur » [Chercher la trace de la culpabilité], *Hamburger Abendblatt*, 21 décembre 2005.

Le titre français utilisé est le fait de ma propre traduction. En allemand dans le texte : « *Hamburger Kunsthalle als bundesweites Vorbild* ».

<sup>79</sup> De nombreux articles présents dans les annexes de ce mémoire mentionnent ou font directement intervenir Ute Haug, montrant ainsi la notoriété et l'évènement provoqués par le recrutement de cette chercheuse de provenance.

<sup>80</sup> Ute Haug, « Zehn Jahre Provenienzforschung an der Hamburger Kunsthalle » [Dix années de recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg], in Andrea-Baresel Brand (dir.), *Die Verantwortung dauert an... op. cit.*, p.151-152.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

pour lequel elle avait entrepris des recherches sur les institutions culturelles sous le régime national-socialiste<sup>81</sup>. Outre la perspective d'une continuité de ses recherches sur les conséquences du régime nazi dans le domaine des arts, Ute Haug a aussi vu dans cette fonction une manière d'agir pour l'intérêt général. Du point de vue de l'histoire de l'art, l'intérêt qu'elle nourrit pour la recherche de provenance réside également dans le fait qu'elle permet de remettre les événements historiques en perspective, d'énoncer des aspects positifs comme négatifs de l'histoire de l'institution et des collections.

### 2.2.2. L'identification de l'origine des œuvres : un travail au long cours

À son arrivée, la tâche de Ute Haug était titanesque, compte tenu de l'ampleur de la collection d'un musée aussi important que la Kunsthalle, mais aussi compte tenu de l'absence d'une méthodologie claire pour mener les recherches. Ute Haug s'est vite rendu compte qu'elle devrait tout initier elle-même<sup>82</sup>. De plus, la recherche de provenance suggère le recours à des documentations très diverses, ce qui nécessite un contact permanent avec des archivistes, des historiens, ou des documentalistes : un rôle de coordinateur très polyvalent. En conséquence, cette mission fastidieuse peut difficilement se réaliser seul, à tout le moins être mesurable, ce dont Uwe M. Schneede avait lui aussi bien conscience<sup>83</sup>. À titre d'exemple, en juin 2001, soit moins d'un an après son recrutement, Ute Haug avait pu clarifier l'origine et la propriété de 60 toiles. Sur toutes ces œuvres, aucune origine ne s'est avérée être problématique<sup>84</sup>. La recherche de provenance peut donc, pendant un certain temps, ne rien donner en termes de « résultats

---

<sup>81</sup> Voir Annexe 3, p. 6-8. Entretien du 1<sup>er</sup> décembre 2021 avec Ute Haug. Sa thèse de doctorat était la suivante : *Der Kölner Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des Dritten Reiches* [L'association artistique de Cologne sous le national-socialisme. Structure et développement d'une institution artistique dans le paysage politico-culturel du III<sup>ème</sup> Reich.].

Le titre français est le fait de ma propre traduction.

<sup>82</sup> Voir Annexe 10, p. 15. Matthias Gretzschel, « Die mühsame Suche nach geraubter Kunst » [La difficile recherche de l'art spolié], *Hamburger Abendblatt*, 14 juin 2001. En allemand dans le texte : « *Längst hat Ute Haug festgestellt, dass für ihre neue Aufgabe Arbeitsmethoden gefragt sind, die im Kunstgeschichtsstudium nie ein Thema gewesen sind.* ».

Le titre français est le fait de ma propre traduction.

<sup>83</sup> Voir Annexe 11, p. 16. N. s., « Wir müssen uns auf eine lange Strecke einstellen » [Nous devons nous préparer à un long parcours], *Gießener Allgemeine*, 21 février 2002. En allemand dans le texte : « *Wir haben überhaupt keine Vorstellung, wann die Ermittlungen beendet sein werden. Wir müssen uns auf eine lange Strecke einstellen und brauchen dabei dringend Unterstützung.* ».

Le titre français est le fait de ma propre traduction.

<sup>84</sup> Voir Annexe 12, p. 17. Petra Schellen, « Wir haben keine Angst vor Resultaten » [Nous n'avons aucune crainte vis-à-vis des résultats], *Tageszeitung Hamburg*, 13 juin 2001.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction. En allemand dans le texte : « *Insgesamt 830 Gemälde, die vor 1933 gemalt wurden und zwischen 1933 und heute angekauft wurden, harren allein in der hiesigen Kunsthalle der Aufklärung : für 60 von ihnen hat Ute Haug den lückenlosen Nachweis legitimer Herkunft schon geführt.* ».

attendus » (à savoir, trouver des objets spoliés méritant d'être restitués à leurs propriétaires légitimes) : c'est dans le temps long qu'elle prend tout son sens.

Pour réaliser ce travail, Ute Haug puise dans toutes les ressources à sa disposition : livre d'inventaire, archives du musée, catalogues de vente aux enchères, mais aussi, en externe, aux bases de données recensant les œuvres d'art perdues (bien que celles-ci n'étaient pas encore particulièrement développées au tout début des années 2000). L'exercice de sa mission repose en partie sur les informations permettant le suivi des œuvres au sein du musée, soit les éléments d'inventaire (antérieurs ou du fait du musée : étiquettes, tampons, etc.), ainsi que sur les dates d'acquisition, d'entrée et de sortie des œuvres dans les collections du musée. À ce sujet, le guide pour la recherche de provenance, établi par l'Association américaine pour les musées, fait référence. Il nous rappelle, à juste titre, les types de sources divers et variés à exploiter pour mener ce travail : catalogues raisonnés, catalogues d'exposition, catalogues de collections privées et autres catalogues de vente<sup>85</sup>. De cette manière, Ute Haug reconstitue progressivement l'histoire des œuvres.

Les méthodes de la recherche de provenance incitent les chercheurs à aborder les œuvres autrement et à regrouper plusieurs types de documentation pouvant permettre de recomposer les trajectoires prises par ces mêmes œuvres. Les apports de cette démarche sont si variés qu'ils ont même été l'objet d'un projet pédagogique à destination du public. La première exposition centrée sur de la recherche de provenance déployée à la Kunsthalle de Hambourg rend justement compte de ces méthodes et de leurs bénéfices pour l'histoire des collections. Il s'agit, dans cette exposition, de mettre en avant la recherche de provenance en tant que pratique visant à explorer de manière exhaustive l'histoire, la circulation et l'authenticité des œuvres.

---

<sup>85</sup> Nancy H. Yeide, « Basic Provenance Research and Principles » [Principes de base de la recherche de provenance], in Nancy H. Yeide (dir.), *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington, American Association of Museums, 2001, p. 10-32.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

## 2.3. La première exposition de recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg : *Parcours. Le verso des œuvres (2004-2005)*

### 2.3.1. *Le caractère original et innovant de l'exposition*

Il convient de rappeler que les expositions portant exclusivement sur la recherche de provenance n'étaient pas courantes au début des années 2000, même en Allemagne. La discipline a toutefois été abordée dans certaines créations d'artistes contemporains à la même période : c'est le cas, par exemple, de l'artiste Maria Eichhorn qui avait exposé en 2003 son projet *Restitutionspolitik / Politics of restitution*<sup>86</sup> à la Städtische Galerie du Lehnbachhaus de Munich. Traitant spécifiquement des expropriations faites aux juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, l'exposition mettait en scène des tableaux visibles des deux côtés, simplement montés sur des présentoirs en bois, sans vitrine. Les visiteurs pouvaient circuler librement autour d'elles pour découvrir de près les deux faces des œuvres. Cette installation reflète la réflexion de l'artiste sur l'origine et la signification des œuvres d'art dans le contexte des spoliations. Ce principe des deux faces découvertes des œuvres sera par la suite largement repris dans le domaine de l'exposition de la recherche de provenance.

Organisée du 15 octobre 2004 au 17 avril 2005, *Parcours. Le verso des œuvres* est la première exposition sur la recherche de provenance à prendre place à la Kunsthalle de Hambourg<sup>87</sup>. 30 peintures et 28 dessins sont ainsi exposés de manière à ce que le visiteur puisse analyser leurs deux côtés<sup>88</sup>. L'exposition se veut originale dans la mesure où elle offre des perspectives inhabituelles aux visiteurs. Chez certaines œuvres, le verso se révèle d'une qualité artistique aussi spectaculaire que celle du recto. Les découvrir sous leurs deux facettes peut également donner des indications sur leur processus créatif. Analyser le verso des œuvres, notamment graphiques, fait partie du travail de recherche de provenance, et constitue même l'une des premières étapes à mettre en place pour reconstruire la chronologie de leur circulation.

---

<sup>86</sup> Il existe malheureusement très peu de photographies de cette démonstration de l'époque, ou en très mauvaise qualité, ce qui ne permet pas tout à fait de se rendre compte de son travail.

<sup>87</sup> Ute Haug (dir.), *Parcours. Die Rücken der Bilder [Parcours. Le verso des œuvres]*, cat. exp. Hambourg, Kunsthalle de Hambourg, 15 octobre 2004 – 17 avril 2005), Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2004, 55 p. Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>88</sup> Voir Annexe 13, p. 18. Isabelle Hofmann, « Die Überraschung findet sich hinten » [Surprise au dos des œuvres], *MOPO*, 11 novembre 2004.

Le titre français proposé est le fait de ma propre traduction. En allemand dans le texte : « *Mit den reizvollen Rückensichten von 30 Gemälden und 28 Zeichnungen ist der ausführlich angeleitete Rundgang schon mal hervorragend gelungen.* ».



En effet, les revers des œuvres révèlent surtout d'importants détails historiques liés à leur origine et au changement de propriété au fil du temps (qui sont des informations souvent cruciales pour pouvoir affirmer leur attribution précise). Qu'ils comportent des étiquettes, des tampons, des autocollants, etc), les revers des œuvres apparaissent alors comme une source historique non-négligeable pour le chercheur, mais aussi pour le public. Nous le constatons, bien que l'angle moral ait été le moteur de la recherche de provenance, avec pour but ultime une potentielle restitution, c'est finalement l'approche artistique qui est privilégiée dans les premières expositions sur le sujet.

### 2.3.2. *Découverte en lien avec le IIIème Reich*

La réalisation d'une exposition sur la recherche de provenance était, dans les années 2004-2005, particulièrement novatrice : la discipline était encore méconnue par les professionnels même et l'idée d'exposer jugée risquée, dans la mesure où la thématique paraissait encore éloignée du public, comme l'explique Ute Haug dans un entretien du 1<sup>er</sup> décembre 2021<sup>89</sup>. Pour une historienne de l'art, c'est ce qui fait tout l'intérêt du sujet car celui-ci consiste, en somme, à initier le public à la dimension scientifique et artistique de la recherche de provenance, en présentant une nouvelle grille de lecture de l'œuvre. À ce stade, il s'agit moins de mettre en exergue sa dimension sociale, qui en est pourtant le cœur dans le cas des recherches de spoliations. L'objectif de l'exposition est de montrer la méthodologie de la recherche de provenance, ses enjeux, ses difficultés, mais aussi ses résultats parfois surprenants. À titre d'exemple, Ute Haug avait découvert que le tableau *La capture de Samson* d'Anselm Feuerbach, conservé à la Kunsthalle et exposé lors de l'évènement, comportait le numéro « 1990 » à son dos – étiquette attribuée sous le IIIème Reich aux œuvres choisies pour enrichir les futures collections du projet du Führermuseum de Linz<sup>90</sup>. Le musée se voit ici confronté à l'Histoire, et explique aux visiteurs les conséquences que celles-ci auraient pu avoir sur les collections.

Avec cette exposition, la Kunsthalle de Hambourg devient l'une des premières institutions muséales allemandes à organiser par ses propres moyens une manifestation culturelle autour de la recherche de provenance. Cet évènement marque pour le musée le début d'une série de projets d'exposition autour la recherche de provenance, et notamment ce qui lui

---

<sup>89</sup> Voir Annexe 3, p. 6-8.

<sup>90</sup> Voir Annexes 14 et 15, p. 19-20.

a permis d'acquérir au fur et à mesure une véritable expertise sur la question. Au fil du temps, recherches après recherches, Ute Haug finit par tomber sur des œuvres au passé obscur, qu'elle identifiera et montrera en toute transparence au public du musée.

Il convient d'attirer l'attention sur le fait que la recherche de provenance représente un travail considérable pour une seule et même personne. La discipline ne fonctionne réellement que lorsque le chercheur dispose de services et de collègues sur lesquels s'appuyer et avec qui il peut partager ses interrogations pour reconstituer, après un long travail d'équipe, l'histoire derrière les œuvres. En outre, l'expertise développée par la Kunsthalle de Hambourg lui a permis de devenir un acteur essentiel au sein du réseau de la recherche de provenance. C'est par la somme des initiatives individuelles que s'est aussi créée la dynamique nationale de la recherche de provenance.

### **3. Une volonté de rassembler autour de la recherche de provenance**

Nous avons pu le voir au cours des précédentes sous-parties de ce mémoire : la recherche de provenance nécessite des moyens humains, financiers, mais aussi un cadre organisationnel adapté. Bien que le présent document s'attache à mettre en valeur le travail d'une personne (Ute Haug) et d'une institution (la Kunsthalle de Hambourg), il est fondamental de développer l'idée selon laquelle la recherche de provenance doit être un travail collectif, impliquant de nombreux acteurs des institutions culturelles (musées, services d'archives, etc.) pour pouvoir aboutir à des résultats. En outre, des projets de recherche de provenance sont aussi menés à grande échelle, comme nous pourrions le voir avec le cas de l'exposition *Alfred Flechtheim* (2013-2015).

### 3.1. Le colloque « Une histoire à soi » : une initiative de la Kunsthalle

#### 3.1.1. Un évènement d'envergure internationale

Pendant près d'un demi-siècle, les spoliations aux juifs d'œuvres d'art représentaient un sujet quasiment inconnu pour les musées, même pour ceux localisés en Allemagne. Mais l'élan collectif donné à la Conférence de Washington de 1998, a créé la dynamique nécessaire pour une prise de conscience généralisée, dont l'Allemagne a été le grand laboratoire d'expérimentation. La particularité des projets menés par la Kunsthalle de Hambourg réside justement dans leur caractère réticulaire affirmé : le musée a mobilisé divers acteurs culturels et universitaires afin de faire la lumière sur sa propre histoire et de reconstituer celle des victimes du régime nazi. S'appuyant sur le soutien et l'expertise de ses pairs, la Kunsthalle est parvenue à créer une véritable dynamique de sensibilisation à la recherche de provenance.

C'est ainsi qu'Uwe M. Schneede, alors directeur de la Kunsthalle de Hambourg, a organisé en 2002 un colloque sur la recherche de provenance intitulée « Une histoire à soi. Recherche de provenance dans les musées d'art allemands : comparaison internationale »<sup>91</sup>. Lors de ce colloque, 180 experts (représentants de musées et chercheurs de toute l'Europe et des Etats-Unis) sont réunis pour aborder sans fard ce sujet épineux, échanger sur les bonnes pratiques, mais aussi faire part des récentes découvertes en la matière. C'est en effet la Kunsthalle de Hambourg qui a initié cet évènement d'envergure internationale<sup>92</sup>. Il faut bien comprendre que cet évènement a eu un grand retentissement car, bien que se tenant du 20 au 22 février 2002, il était déjà documenté par la presse au mois de mai 2001, soit neuf mois avant son organisation. Toujours empreint d'une certaine moralité, le directeur de la Kunsthalle avait en outre indiqué qu'il s'agissait pour lui du meilleur moyen pour faire preuve d'empathie et de compréhension à l'égard des victimes de ces spoliations, et d'évoquer concrètement les solutions pour « réparer » ces spoliations.

---

<sup>91</sup> En allemand : *Die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich.*

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>92</sup> Voir Annexe 16, p. 21. N. s. « Raubkunst : Hamburger Kunsthalle ergreift Initiative » [Art spolié : La Kunsthalle de Hambourg fait preuve d'initiative], *Hamburger Abendblatt*, 28 mai 2001.

Le titre français utilisé est le fait de ma propre traduction.

### 3.1.2. Retombées du colloque

Cette grande réunion, à résonance internationale, a été l'occasion de faire le point sur le devenir des biens suspectés d'être spoliés, d'obtenir des retours d'expérience mais aussi de continuer l'engagement en faveur de cette sensibilisation<sup>93</sup>. L'idée était également d'encourager l'approfondissement des recherches à l'égard des musées qui souhaiteraient interroger leurs collections, initier une émulation, échanger sur les motivations tendant à la recherche de provenance : un effet de synergie qui sera fondamental dans la conduite de projets de recherche de provenance. C'était aussi une manière d'impulser concrètement cette ambition de lever le voile sur les spoliations d'œuvres d'art. Dans la presse, la prise d'initiative de l'institution est saluée : la société civile commence à se familiariser aux enjeux du sujet. L'élan est pris, les institutions culturelles allemandes sont sur le devant de la scène internationale sur cet aspect de la recherche de provenance (des actions similaires peuvent aussi être observées aux Pays-Bas et aux Etats-Unis, mais dans une moindre mesure).

Lors du colloque, l'historienne de l'art allemande Anja Heuß est allée plus loin encore et a déclaré : « *Avec la prédominance de l'action "art dégénéré", les musées allemands se sont érigés en tant que victimes de la politique culturelle nazie. Ce faisant, nous avons occulté le fait que les musées étaient également des coupables et des bénéficiaires, car ils participaient au pillage des juifs.* »<sup>94</sup>. C'est donc aussi un changement de regard et de position des musées qui était attendu par certains. Les mots prononcés par Anja Heuß sont forts et particulièrement percutants car ils placent les musées au centre de la question mémorielle : plus seulement comme victimes des pillages, mais aussi comme leurs acteurs. Nous pouvons retenir de cet événement qu'il s'agissait d'une première en la matière et que la Kunsthalle de Hambourg s'est imposée comme un acteur incontournable, voire pivot, de cette volonté de partager sur la recherche de provenance et d'en faire un systématisme au sein des institutions culturelles. Les conclusions générales de cet événement ont été celles attendues : il fallait un renforcement de

---

<sup>93</sup> Le déroulé et les retombées du colloque ont notamment fait l'objet d'une publication par Ute Haug. Ute Haug, « Die eigene Geschichte. Provenienzforschung in deutschen Museen im internationalen Vergleich » [Une histoire à soi - la recherche de provenance dans les musées d'art allemands : comparaison internationale], 2002, *AKMB-news*, [En ligne], mis en ligne en 2002, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/akmb-news/article/view/249/234>, consulté le 30 avril 2022.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>94</sup> Voir Annexe 17, p. 22. Britta Janssen, « Nicht nur Opfer, auch Nutznießer » [Victimes, certes, mais aussi profiteurs], *Badisches Tageblatt*, 23 février 2002.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction. En allemand dans le texte : « *Durch die Dominanz des Themas "entartete Kunst" stilisierten sich deutsche Museen als Opfer der NS-Kulturpolitik. Dabei wurde ausgeblendet, dass Museen auch Täter und Nutznießer waren, weil sie sich an der Ausplünderung jüdischer Menschen beteiligten.* ». Les traductions proposées sont les miennes.

la recherche de provenance, et un rassemblement concret des chercheurs mais aussi des institutions politiques autour de cela.

Le fait que l'évènement se soit déroulé à la Kunsthalle de Hambourg montre une réelle volonté de prendre ce sujet à cœur. L'idée était aussi de voir la recherche de provenance faite par d'autres institutions à la philosophie et aux méthodes différentes, au niveau international, et donc d'avoir une réelle diversité de points de vue sur le sujet. La Kunsthalle de Hambourg s'affirme une nouvelle fois en tant qu'institution pionnière dans la dynamique de sensibilisation et de réticularité autour de la recherche de provenance. Forte de ces premières expériences, lui ayant permis d'acquérir une méthodologie de recherche de provenance avérée et tournée vers les autres, le musée, représenté par Ute Haug, poursuivra ses objectifs de mise en réseau afin d'améliorer les conditions des recherches de provenance d'œuvres d'art.

### **3.2. De l'importance de travailler en réseau : la fondation de l'Association pour la recherche de provenance**

#### *3.2.1. Historique de l'association*

Une des particularités du travail de recherche de provenance réside dans le fort aspect coopératif de la discipline. Cela est évidemment dû à l'impulsion encore récente donnée à la discipline, pour la structuration de laquelle un recueil d'expériences important est requis, mais aussi par la forte interaction avec d'autres institutions, fondée sur un dialogue permanent quant au parcours des œuvres. C'est en partant de cette conviction qu'Ute Haug co-fonde le 28 novembre 2000, avec quatre autres chercheuses d'institutions culturelles allemandes et américaine, le Groupe de travail sur la recherche de provenance<sup>95</sup>. De nature informelle à

---

<sup>95</sup> En allemand : *Arbeitskreis Provenienzforschung*. Le terme français utilisé est le fait de ma propre traduction. Les trois autres fondatrices sont : Ilse von zur Mühlen (Bayerische Staatsgemäldesammlungen à Munich, Allemagne), Laurie A. Stein (The Art Institute of Chicago Museum, Etats-Unis) et Katja Terlau (Musée Wallraf-Richartz de Cologne, Allemagne). Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., *Arbeitskreis Provenienzforschung*, s.d., <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/>, consulté le 9 novembre 2021.

l'origine, le Groupe fait figure de projet pionnier sur la recherche de provenance, dans la mesure où sa création intervient également au lendemain de la Conférence de Washington et de la Déclaration commune allemande. Toutefois, la fondation du Groupe de travail n'est pas le résultat direct de la volonté politique allemande, alors prégnante à l'époque, mais plutôt d'un projet de chercheurs en histoire de l'art souhaitant faire le point sur les collections et engager des restitutions. Plus prosaïquement, ce Groupe de travail se veut avant tout un moyen d'échanger des informations techniques sur le sujet.

D'après les explications de Ute Haug lors de l'entretien du 1<sup>er</sup> décembre 2021<sup>96</sup>, les quatre chercheuses travaillaient toutes sur la question de la recherche de provenance et étaient enclines à échanger davantage sur le sujet, mais personne avant elles n'avait encore tenté de structurer de manière officielle un groupe de travail. Cette ambition commune est née de la difficulté à trouver un cadre et d'initier des coopérations pour mener des recherches de provenance d'œuvres d'art. Ce souhait de travailler en commun, avec des principes et des échanges de bonnes pratiques, a été le moteur du regroupement de ces quatre chercheuses. Une conclusion s'est imposée à elles : il fallait qu'elles s'unissent et se soutiennent mutuellement pour améliorer leur méthodologie respective et agir pour le développement professionnel de la discipline. Elles avaient déjà conscience du travail significatif qui allait bientôt s'imposer aux institutions culturelles et ont ébauché une réflexion sur le futur de la discipline. Leurs actions ont d'ailleurs été louées lors du colloque « Une histoire à soi » à la Kunsthalle, précédemment abordée dans le mémoire<sup>97</sup>.

En 2014, le Groupe de travail change de statut et prend la forme d'une association pour la recherche de provenance<sup>98</sup>. Cette étape constitue un renouveau important pour cette union de chercheurs de provenance, dans leur quête d'optimisation des conditions de recherche et de reconnaissance de leur travail. Cette procédure devenait en effet nécessaire pour pouvoir bénéficier d'une représentation auprès des institutions politiques et donner une réelle légitimité aux revendications de cette communauté de chercheurs de provenance. L'action de l'association s'est ensuite étendue et a vocation à rassembler toujours plus de chercheurs de provenance ou acteurs de la discipline pour exposer leurs travaux en cours : c'est pour cette raison qu'a été créée en 2019 une Journée annuelle de la recherche de provenance<sup>99</sup>. Cette journée représente une étape supplémentaire dans l'implantation durable de la recherche de provenance en

---

<sup>96</sup> Voir Annexe 3, p. 6-8.

<sup>97</sup> Ute Haug, « Die eigene Geschichte... », art. cité. p. 3.

<sup>98</sup> En allemand : *Arbeitskreis Provenienzforschung eingetragener Verein (e. V)*.

<sup>99</sup> En allemand : *Tag der Provenienzforschung*.

Allemagne, mais aussi au sein des cercles de chercheurs. C'est l'occasion pour l'association d'aborder l'actualité de la recherche de provenance et d'échanger physiquement sur la discipline. L'association compte aujourd'hui plus de 400 chercheurs : la discipline gagne ainsi en profondeur d'analyse et voit toujours plus d'acteurs différents s'y intéresser : les passerelles avec d'autres disciplines peuvent plus facilement se développer<sup>100</sup>.

### 3.2.2. Missions et objectifs

L'association considère la recherche de provenance comme partie intégrante des missions fondamentales des musées d'art : collectionner, rechercher, conserver et transmettre. Dans ce contexte, elle joue un rôle d'expertise et d'interlocuteur pour toutes les questions relatives à la recherche de provenance, à sa documentation et à sa médiation. L'association insiste par ailleurs sur le caractère pluridisciplinaire de son essence : elle a vocation à impliquer de nombreux et divers acteurs du secteur culturel (les musées, les archives, les bibliothèques, les maisons de vente présentes sur le marché de l'art), mais aussi du monde universitaire. En effet, les historiens, historiens de l'art et autres chercheurs qui s'intéressent à la discipline sont invités à contribuer aux projets de recherche de provenance et à devenir membres de ce groupe de travail. Ce réseau aide à mettre en œuvre les recherches de manière plus rapide et plus efficace.

L'un des principaux objectifs est de faire la lumière sur les biens culturels : retracer leur circulation et leur origine. Il s'agit là d'une mission extrêmement importante de l'association : la recherche de provenance requiert des interactions avec d'autres chercheurs et institutions pour que l'analyse soit complète et débouche sur une conclusion irréfutable, dans la mesure des éléments à disposition au moment de la recherche. Elle a aussi pour objectif de promouvoir la recherche de provenance comme un moyen de reconstituer l'histoire des collections, et pas seulement sur le caractère éventuellement mal acquis de certaines œuvres.

L'Association est constituée de plusieurs groupes de travail, recouvrant divers champs de la recherche de provenance. Tous les aspects de la recherche de provenance sont traités : l'accès aux archives, les modes d'acquisition, les sujets d'ordre institutionnel, etc. Plus il y a de membres aux compétences différentes et moins de lacunes il y a quant à la méthode définie

---

<sup>100</sup> Voir Annexe 18, p. 23-25.

Propos recueillis lors d'un entretien par visioconférence avec Ute Haug, le 27 janvier 2022.

pour rechercher la provenance d'une œuvre. Ainsi, qu'il s'agisse d'un chercheur de provenance ou d'un citoyen simplement curieux, tout individu pourra trouver sur le site de l'association les contacts des chercheurs, lui permettant de poser les questions l'intéressant. Suivant les besoins croissants des institutions culturelles en recherche de provenance, le travail de l'association s'est progressivement diversifié et intensifié<sup>101</sup> : le souhait de ses fondatrices devient progressivement réalité.

L'association n'a eu de cesse de développer ses actions : consolider les structures dans la recherche, encourager la création de postes permanents de chercheur de provenance, multiplier les échanges entre musées, universités, et centres de recherche. L'association souhaite également montrer que la recherche de provenance ne se mesure pas qu'au nombre de restitutions réalisées. Il y a donc aussi un travail de pédagogie afin de faire valoir le point de vue de l'association auprès du public comme des politiques. L'association se propose de servir d'interface avec différents groupes cibles, comme par exemple le marché de l'art. Nous voyons ici son rôle d'intermédiaire se renforcer et épouser progressivement tous les pans du marché de l'art. Enfin, elle endosse même certaines missions d'un « syndicat » en attirant l'attention des employeurs sur les problèmes liés aux conditions professionnelles des chercheurs de provenance, par exemple en ce qui concerne la durée des contrats de travail, et tente d'inciter à une nouvelle réflexion sur les spécificités du métier.

### *3.2.3. Légitimité et reconnaissance, en Allemagne et dans le monde*

Aujourd'hui encore, l'association œuvre pour la reconnaissance du statut de chercheur de provenance en Allemagne, bien que son aura dépasse maintenant les seules frontières allemandes. Ses différentes actions, notamment l'organisation de nombreux colloques et conférences sur le sujet, agissent en faveur d'une meilleure visibilité de la discipline. En cela, force est de constater que la création de l'association, avec un cadre juridique bien défini, a eu des retombées positives, au niveau local comme au niveau national. Cela a contribué de manière décisive à la professionnalisation de la compétence, à la promotion du dialogue spécialisé et à la mise en réseau nationale et internationale des chercheurs sur la provenance. Consécration s'il en est, le 22 mars 2022, les membres fondateurs de l'association se sont vu attribuer la Croix

---

<sup>101</sup> Johanna Poltermann, « Der Arbeitskreis Provenienzforschung e.V. » [L'association pour la recherche de provenance], *Provenienz & Forschung*, Magdebourg, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, février 2017, p. 54. Le titre français proposé est le fait de ma propre traduction.



fédérale du mérite<sup>102</sup>, équivalent allemand de la Légion d'honneur française. Ute Haug, Katja Terlau et Ilse von zur Mühlen reçoivent ainsi cette distinction en hommage à leurs mérites dans le domaine de la recherche sur la provenance<sup>103</sup>. C'est aussi l'expression de l'estime portée à la recherche de provenance par la nation allemande dans son ensemble.

Dans la mesure où la recherche de provenance implique de nombreux acteurs, il est à ce titre intéressant d'étudier dans ce mémoire un projet collaboratif sur la question, auquel la Kunsthalle de Hambourg a participé, afin d'en présenter les avantages et inconvénients et d'en faire une lecture critique.

### **3.3. Un projet collaboratif de grande ampleur : l'exposition *Alfred Flechtheim, marchand des avant-gardes***

#### *3.3.1. Objectifs de l'exposition*

Du 9 octobre 2013 au 30 novembre 2015, le marchand d'art et galeriste juif Alfred Flechtheim (1878-1937)<sup>104</sup> a été le sujet d'un vaste projet d'exposition, réunissant 14 musées<sup>105</sup> allemands, dont la Kunsthalle de Hambourg, et un musée suisse. L'exposition collective,

---

<sup>102</sup> Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Gründerinnen des Arbeitskreises Provenienzforschung erhalten Bundesverdienstkreuz* [Les fondatrices de l'Association pour la recherche de provenance reçoivent la Croix fédérale du mérite], 22 mars 2022, [En ligne], mis en ligne le 22 mars 2022, [https://www.kulturgutverluste.de/Content/02\\_Aktuelles/DE/Meldungen/2022/Maerz/2022-03-22\\_Bundesverdienstkreuz.html](https://www.kulturgutverluste.de/Content/02_Aktuelles/DE/Meldungen/2022/Maerz/2022-03-22_Bundesverdienstkreuz.html), consulté le 12 avril 2022.

Le titre français proposé est le fait de ma propre traduction.

<sup>103</sup> La quatrième chercheuse de provenance, Laurie A. Stein, avait reçu la même distinction en 2020.

<sup>104</sup> Alfred Flechtheim était l'un des protagonistes les plus importants du marché de l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle. En tant que promoteur de l'art moderne et acteur incontournable de l'exposition *Sonderbund* à Cologne de 1912, Alfred Flechtheim est reconnu pour la qualité artistique des œuvres qu'il vend. De nombreux musées ont acquis des œuvres auprès de lui. Suite à l'arrivée des nazis au pouvoir, et en raison des attaques antisémites qu'il subit, Alfred Flechtheim se voit forcé de fermer ses galeries et s'installe à Londres, où il décède en 1937. Les œuvres de ses galeries sont ensuite pillées et dispersées.

<sup>105</sup> Les musées participants étaient les suivants : Kunstmuseum de Bonn, Kunsthalle de Brême, Museum für Kunst und Kulturgeschichte (Dortmund), Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), Stiftung Museum Kunstpalast (Düsseldorf), Musée Städel (Francfort), Kunsthalle de Hambourg, Sprengel Museum Hannover, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Musée de la ville de Cologne, Musée des Beaux-Arts de Leipzig, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne (Munich), Musée d'art et d'histoire culturelle de Münster, Staatsgalerie Stuttgart, Musée Rietberg (Zürich).

impulsée par Andrea Bambi<sup>106</sup>, historienne de l'art et chercheuse de provenance pour les Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich, a été symboliquement inaugurée lors du centenaire de l'ouverture de la première galerie d'Alfred Flechtheim, à Düsseldorf. Dans ce cadre, les musées participants au projet ont présenté les œuvres de leurs collections achetées auprès d'Alfred Flechtheim, dont elles jugeaient l'acquisition comme tout à fait légale. Une base de données en ligne<sup>107</sup> a également été créée pour permettre un accès à l'intégralité de ces œuvres, et retracer le parcours de ce marchand d'art à l'influence majeure persécuté par les nazis.

L'exposition n'a pas fait l'objet d'un catalogue, ce qui est regrettable compte tenu du sujet et de l'ampleur du projet. Toutefois, le site Internet lui étant consacré reprend un nombre conséquent d'informations de diverses natures : il retrace avec minutie toute l'histoire du marchand d'art et son impact sur la société artistique de son temps (notamment à partir de l'avènement du régime nazi), ainsi que les acquisitions faites auprès de Flechtheim. A été ainsi réalisé un énorme travail de recontextualisation des œuvres, comprenant des notices et des anecdotes sur l'intérêt du marchand d'art pour celles-ci. Pour la Kunsthalle comme pour les autres institutions ayant œuvré au projet, il était alors question d'exposer leurs œuvres de « provenance Flechtheim » et de remettre en lumière la figure influente que fut Alfred Flechtheim dans les milieux artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>108</sup>. Le spectre de la Seconde Guerre mondiale est ici bien présent, et l'exposition se veut en outre un hommage à cet homme stigmatisé par les nazis<sup>109</sup>. La recherche de provenance menée ici par la Kunsthalle et les autres musées sert donc avant tout à mettre en avant la personnalité derrière l'acquisition de ces œuvres et la bonne foi des musées quant à ces démarches. Cette exposition représente un point d'orgue dans l'histoire du réseau de la recherche de provenance, par le travail conjoint des spécialistes des institutions participantes ainsi que par la démonstration pluri-muséale qui a été décidée. La

---

<sup>106</sup> Andrea Bambi a notamment dirigé un ouvrage sur le cas d'Alfred Flechtheim, dont les informations ont été précieuses pour comprendre son histoire : Andrea Bambi (dir.), *Alfred Flechtheim, Raubkunst und Restitution* [Alfred Flechtheim, spoliation et restitution], Oldenbourg, De Gruyter, 2015, 303 p.

<sup>107</sup> Alfred Flechtheim, Kunsthändler der Avantgarde, 2013, <http://alfredflechtheim.com/home/>, consulté le 31 octobre 2021.

<sup>108</sup> Voir Annexe 19, p. 26-27. Propos recueillis lors d'un entretien le 16 décembre 2021 avec Ute Haug.

<sup>109</sup> Voir Annexe 20, p. 28. Stefan Lüddemann « Netzwerker und Hassobjekt – 15 Museen erforschen Galerist Alfred Flechtheim – 324 Werke auf neuer Website » [Homme de réseau et objet de haine - 15 musées mènent des recherches sur le galeriste Alfred Flechtheim - 324 œuvres sur un nouveau site web], *Neue Osnabrücker Zeitung*, 15 octobre 2013.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

Par ailleurs, c'est son propre visage qui est représenté sous forme de caricature en arrière-plan de l'affiche de l'exposition « Art dégénéré » à Hambourg (Annexe 21, p. 29).

structuration grandissante de la recherche de provenance a logiquement conduit, au début des années 2010, à la mise en œuvre de projets collaboratifs de grande ampleur.

### 3.3.2. *Revendications suite à l'exposition*

Toutefois, cette structuration en réseau et cette volonté de transparence auprès du public ont fait émerger des revendications de la part des ayants droit d'Alfred Flechtheim, qui se sont malgré tout interrogés sur la bonne acquisition par les musées de certaines des œuvres présentées<sup>110</sup>. Les héritiers ont notamment affirmé que certains tableaux avaient été achetés pendant la période des persécutions, remettant de fait en cause la légitime propriété de certaines œuvres par les musées participants<sup>111</sup>. Au total, trois musées co-organisateurs de l'évènement ont été visés par les demandes de restitution de la part des ayants droit<sup>112</sup>. La Kunsthalle de Hambourg n'était, quant à elle, pas concernée par ces demandes.

Le cas de l'exposition *Flechtheim* souligne le jeu d'équilibriste auquel se prêtent les institutions culturelles en matière de recherche de provenance. À vouloir jouer de transparence, celle-ci peut se « retourner » contre elles et donner matière à contestation du bienfondé de l'acquisition de certaines œuvres. De manière générale, une acquisition pendant une période troublée reste sujette à caution et peut être sans cesse remise en cause, alors que les chercheurs de provenance peuvent penser le sujet réglé. Ceci montre le caractère sensible du travail de recherche de provenance qui, paré des meilleures intentions, peut être la cause de batailles juridiques renouvelées entre le musée et la société civile. Cela montre aussi les limites d'un projet où les ayants droit et leurs représentants juridiques n'ont pas été impliqués, malgré quelques zones d'ombre subsistantes, comme le souligne le journaliste Stefan Koldehoff dans

---

<sup>110</sup> Andrea Bambi, « Alfred Flechtheim – Wegbereiter der Avantgarde » [Alfred Flechtheim, précurseur des avant-gardes], in Andrea Baresel-Brand (dir.), *Provenienzforschung in deutschen Sammlungen... op. cit.*, p. 225-231. Le titre français proposé est le fait de ma propre traduction.

<sup>111</sup> Voir Annexe 22, p. 30. Tobias Timm, « Er kaufte Kubisten, haufenweise » [Il achetait des tas d'œuvres cubistes], *die Zeit (Kunstmarkt)*, 17 octobre 2013.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>112</sup> Avant l'ouverture de l'exposition Flechtheim, le musée Ludwig de Cologne a restitué le *Portrait de l'actrice Tilla Durieux*, peint par Oskar Kokoschka, aux héritiers du marchand d'art, sur recommandation de la Commission Limbach. Trois autres œuvres de Klee, Beckmann et Gris ont également été réclamées à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf. La principale réclamation vient à l'encontre des Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich, pour 6 œuvres de Max Beckmann.

Voir Annexe 23, p.31-35. Stefan Koldehoff, « Fall Flechtheim » [Le cas Flechtheim], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 octobre 2013.

Le titre français proposé est le fait de ma propre traduction.

un article consacré à la question<sup>113</sup>. Les interrogations sur d'éventuelles spoliations sont centrales lorsque l'on traite de recherche de provenance sur certaines périodes historiques. Le cas de l'exposition *Flechtheim* a montré que les musées doivent faire preuve d'un tact particulier et d'une concertation préalable élargie où toutes les parties prenantes doivent se rencontrer. C'est une condition nécessaire à la réalisation d'expositions apaisées qui réconcilient entre eux plusieurs acteurs plutôt qu'elles créent de nouvelles tensions. Toutefois, bien que négatives pour l'image et les collections des musées, ces contestations sont un processus assez logique lors de l'exposition de certaines œuvres : c'est par l'expérience que les musées apprendront à élaborer une juste méthode de l'exposition dans le cas de provenances controversées. Pourtant fortement impliquée dans le réseau de recherche de provenance qu'elle tend à dynamiser, la Kunsthalle de Hambourg ne semble, d'après les articles de presse étudiés sur ce sujet, pas avoir pris de position par rapport à ce scandale. Le sujet étant éminemment politique, il ne semble en effet pas aisé, même dans le cadre d'une coopération sur la recherche de provenance, de prendre un parti au sein de sa propre communauté.

Ce premier chapitre se voulait un tour d'horizon de la mise en place et de la progressive structuration de la recherche de provenance en Allemagne et en partie à la Kunsthalle de Hambourg, de 2000 à nos jours. Cette étude avait pour objectif de montrer les différents moyens mis à œuvre en ce début de XXIème siècle, mais aussi les difficultés et défis auxquels les institutions culturelles et plus spécifiquement la Kunsthalle de Hambourg, ont été confrontées dans leur quête de transparence quant à la provenance de leurs œuvres. Néanmoins, ces défis ont aussi ouvert des voies d'amélioration pour les musées qui progressent vers plus d'humanité dans leur approche des collections.

De plus, la recherche de provenance reste une discipline complexe à coordonner, au niveau local comme national, car elle met en jeu une myriade d'acteurs différents aux intérêts parfois divergents. À force d'explorer différents projets et d'échanger sur de meilleures pratiques, les institutions culturelles actives sur la question, comme la Kunsthalle, ont pu apprendre de leurs erreurs dans le but d'améliorer la reconnaissance de la mission de recherche de provenance.

Le prochain axe de recherche, tout comme le reste du présent mémoire, s'évertuera à mettre en avant les actions menées par la Kunsthalle de Hambourg. Il convient désormais

---

<sup>113</sup> Stefan Koldehoff, « Fall Flechtheim », art. cité.

d'étudier la manière dont la recherche de provenance prend corps dans les espaces mêmes de l'institution et ainsi de s'intéresser aux spécificités de la médiation mise en œuvre par le musée.

## **CHAPITRE 2**

### **L'incarnation et la mise en valeur de la recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg**

Au-delà du travail discret de recherche mené par des chercheurs et l'administration du musée, la recherche de provenance prend également vie dans les espaces de la Kunsthalle de Hambourg, de manière permanente et temporaire. Le présent chapitre a pour objectif d'analyser les démonstrations de recherche de provenance visibles au sein du musée, et de rendre ainsi compte des procédés de médiation et des discours qui y sont associés. Il s'agit alors de montrer la manière dont la recherche de provenance est devenue un élément structurant du musée, mais aussi la façon dont la Kunsthalle configure elle-même ses locaux pour mettre en valeur la discipline auprès du public. Ses initiatives de réaménagement, voire de redynamisation des espaces, constituent des exemples inédits qu'il convient ici d'observer et de documenter. Nous verrons comment les reconfigurations muséographiques entreprises à la Kunsthalle témoignent de sa volonté de transparence à l'égard de ses collections et pourquoi l'officialisation de cette pratique a également la vertu de plonger le public au cœur de ce changement de paradigme.

Guidée par les principes éthiques qu'elle porte depuis de nombreuses années, la Kunsthalle de Hambourg s'applique aujourd'hui à construire un nouveau rapport avec son public, en le confrontant à la question des œuvres spoliées, ou soupçonnées de l'être. Elle informe aussi plus largement les visiteurs sur les conséquences de la politique du III<sup>ème</sup> Reich, tant sur les collections muséales que sur des collections privées ayant appartenu à des citoyens hambourgeois.

Notre recherche prendra notamment la forme d'études de cas (accrochages ou expositions mis en place par le musée) et rendra compte des spécificités de leur médiation auprès du public. Une attention particulière sera portée sur la complexe identification des signes déterminant la provenance d'un tableau sur le point d'être restitué.

# 1. Familiarisation aux méthodes et enjeux de la recherche de provenance

Notre étude vise ici à montrer la manière dont la recherche de provenance s'est progressivement inscrite dans l'ADN du musée, notamment par la place permanente qui lui est octroyée. Les nombreux espaces physiques qui lui sont dévolus témoignent de l'importance accordée à cette mission, considérée comme fondamentale, au sein de la Kunsthalle de Hambourg.

## 1.1. Un dispositif dédié la recherche de provenance : le Musée transparent

### 1.1.1. Genèse du projet

Entre 2015 et 2016, la Kunsthalle de Hambourg fait l'objet d'une vaste rénovation dans le but d'agrandir et moderniser ses espaces. À la suite de ces modifications architecturales, la Kunsthalle de Hambourg a accueilli un tout nouveau dispositif, intitulé « Musée transparent ». Fruit d'un projet-pilote imaginé par la conservatrice Annabelle Görgen-Lammers, le « Musée transparent » de la Kunsthalle a pour ambition d'offrir aux visiteurs un aperçu des différentes missions muséales qui se déroulent généralement en coulisses<sup>114</sup>. Déployé dans neuf salles, consacrées aux tâches clés du musée<sup>115</sup>, le dispositif présente un large spectre du fonctionnement de la Kunsthalle, au moyen d'illustrations concrètes. Ce faisant, le « Musée transparent » parvient à établir un nouveau dialogue avec son public et l'encourage à réfléchir aux différents rôles endossés par le musée. Il s'agit pour l'institution de susciter la curiosité et l'intérêt des visiteurs pour les activités de la Kunsthalle, par une approche innovante. Le musée invite par conséquent les visiteurs à avoir une vision plus complète et authentique de l'établissement qu'ils visitent. Unique en son genre, le « Musée transparent » était, au moment

---

<sup>114</sup> Alexander Klar, [Préface], in Annabelle Görgen-Lammers (dir.), *Transparentes Museum, Begleitbuch zur Präsentation, Dokumentation, Reflexion, Evaluation und Kontext eines Pilotprojekts [Musée transparent. Présentation, documentation, réflexion, évaluation et contexte d'un projet pilote]*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2016, p. 9.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>115</sup> À savoir : enrichir, conserver, rechercher, exposer et communiquer.

de son inauguration en 2016, le seul exemple mondial d'un tel dispositif mis en place dans une institution muséale.

### *1.1.2. Une auto-critique nécessaire*

Le texte introductif visible à l'entrée du « Musée transparent » indique clairement la volonté du musée de prendre du recul par rapport aux missions qu'il a menées ces dernières décennies :

« Les idées sur lesquelles repose notre pratique muséale sont en constante évolution : ce qui était considéré comme positif hier peut être amélioré aujourd'hui ; ce dont nous sommes fiers aujourd'hui peut être suranné demain. C'est pourquoi, pour nous, être transparent en tant que musée implique de réfléchir ouvertement à ce que nous faisons, de nous remettre en question et de soumettre nos méthodes à la discussion, et d'être ouvert et intéressé par vos réactions. »<sup>116</sup>

Remettre en question son propre travail : telle est la motivation essentielle derrière le projet « Musée transparent ». Il n'existe toutefois pas de critères objectifs pour une bonne pratique muséale. Les musées sont eux aussi le reflet de leur époque, tout comme le discours qu'ils proposent.

Le « Musée transparent » compte par conséquent de nombreuses œuvres illustrant certains défis ou doutes vécus par le musée, et même certaines erreurs commises à travers son histoire. La présentation d'un tel changement de perspective a pour but d'encourager les visiteurs à se forger une opinion plus aboutie de la Kunsthalle. Le fait que cette méthode prenne vie au sein du musée témoigne de l'intérêt sincère accordé aux questions et aux opinions des visiteurs. Ce projet s'inscrit plus généralement dans les évolutions souhaitées aujourd'hui par de nombreux acteurs du monde culturel : à savoir de créer une nouvelle proximité entre le visiteur et l'institution afin de mettre en place une nouvelle expérience muséale.

### *1.1.3. La poursuite de l'éthique et de la transparence*

Dans la continuité de la politique menée par la Kunsthalle, le « Musée transparent » incarne l'éthique du musée et sa volonté de transparence, et se veut en phase avec les valeurs

---

<sup>116</sup> Eckart Köhne, « Dare to be transparent ! » [Osez la transparence !], in Annabelle Görge-Lammers (dir.), *Transparentes Museum... op. cit.*, p. 13.  
Pour le titre du chapitre comme pour le paragraphe dans le corps de texte, il s'agit de ma propre traduction.



humanistes de la société actuelle. C'est pour cette raison que le dispositif prend la forme d'un espace public, invitant les visiteurs à nourrir leur vision critique et à éveiller leur conscience, dans une perspective citoyenne<sup>117</sup>. Les visiteurs sont encouragés à voir le musée non pas comme une institution feutrée et monolithique, mais comme une institution responsable souhaitant avoir une politique culturelle en phase avec son temps. La complexité et la sensibilité de ces questions donnent des indices concrets sur le caractère ambitieux du projet.

Une éthique et une transparence fortes sont généralement vertueuses pour le musée : elles lui permettent de gagner la confiance de son public, et, par conséquent, d'entretenir ensuite un rapport de proximité avec les visiteurs<sup>118</sup>. Nous l'avons vu au cours de notre recherche : faire la transparence sur l'histoire de l'institution et des collections est bénéfique à la fois pour la Kunsthalle de Hambourg, mais aussi pour son public, qui appréciera vraisemblablement l'effort d'auto-critique mené par le musée. Ainsi le concept du « Musée transparent » est-il en parfaite cohérence avec les ambitions portées par le musée depuis plusieurs années, notamment s'agissant de la recherche de provenance. Il est particulièrement intéressant de noter que la première salle du « Musée transparent » est elle-même consacrée à la recherche de provenance<sup>119</sup>. Il est par conséquent fondamental de souligner à quel point la recherche de provenance est mise en valeur et ouvre le dispositif même du « Musée transparent » : le visiteur est d'emblée immergé dans une dimension de la recherche de provenance, expliquant l'histoire de l'institution et des collections. La décision d'une telle configuration muséographique montre bien que la recherche de provenance et le travail mené par Ute Haug ont une place de choix au sein du musée.

Les salles dédiées à la recherche de provenance sont vouées à changer continuellement. Ceci s'explique par la nature évolutive de la discipline : la méthodologie appliquée et les résultats obtenus sont en constante progression. Depuis la mise en place du « Musée

---

<sup>117</sup> Serge Chaumier, *Altermuséologie - Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Introduction, Paris, Hermann, 2018, p. 7.

<sup>118</sup> Britta Lorenz, « Das Konzept der Transparenz in der Museumsethik » [Le concept de transparence dans l'éthique muséale], in Annabelle Görgen-Lammers (dir.), *Transparentes Museum... op. cit.*, p.103. Le titre de chapitre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>119</sup> Il s'agit d'une salle dédiée à Beer Carl Heine (1810-1867), cousin du célèbre écrivain Heinrich Heine (1797-1856) et grand mécène du musée. En effet, Beer Carl Heine a laissé un important héritage au musée, permettant à l'institution d'acquérir 241 œuvres d'art pour enrichir ses collections.

Ute Haug (dir.), *Beer Carl Heine. Mäzen der ersten Stunde [Beer Carl Heine, mécène de la première heure]*, (cat. exp., Kunsthalle de Hambourg), Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2016, 79 p. Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

transparent » au sein de la Kunsthalle, les espaces dédiés à la sensibilisation à la recherche de provenance d'œuvres d'art accueillent des expositions temporaires régulières – preuve que l'institution souhaite également tenir ses visiteurs à jour des différents projets menés en son sein. De cette manière, le visiteur peut se familiariser avec un travail dont il n'a pas forcément conscience ou qu'il n'imagine intervenir qu'en coulisses.

## 1.2. Un enjeu éminemment mémoriel

### 1.2.1. Confronter le visiteur au destin d'une famille pendant la période nazie

Ce sous-chapitre se propose d'explorer plus en détails la pédagogie faite autour de la mission de recherche de provenance au sein du « Musée transparent ». Comme nous l'avons vu, la présentation au public des recherches sur l'origine des œuvres d'art montre les efforts du musée à refaire l'histoire des œuvres et accomplir son devoir mémoriel. La deuxième salle du « Musée transparent » a vocation à montrer la recherche de provenance d'œuvres d'art acquises par la Kunsthalle entre 1933 et 1945<sup>120</sup> : elle présente deux autoportraits du peintre hambourgeois expressionniste Franz Nölken (1884-1918). Les tableaux en question sont *Autoportrait dans l'atelier* (1904)<sup>121</sup> et *Autoportrait au chevalet* (1913)<sup>122</sup>, entrés dans les collections de la Kunsthalle de Hambourg respectivement en 1939 et 1946. L'analyse de cette salle et de l'histoire qui y est contée a été rendue possible par la mise à disposition du rapport de recherche de provenance dans la salle du musée<sup>123</sup>.

En avril 1904, Frieda von der Porten acquiert l'*Autoportrait dans l'atelier* de Franz Nölken à la Galerie Commeter de Hambourg. Frieda est mariée à Ernst von der Porten ; tous deux sont juifs. En 1938, la famille von der Porten est contrainte de quitter l'Allemagne pour fuir les persécutions infligées aux juifs. Elle décide de s'installer à Bruxelles, en Belgique, et se résigne, pour pouvoir financer son émigration<sup>124</sup>, à se séparer d'une grande partie de ses

---

<sup>120</sup> Voir Annexe 24, p. 36.

<sup>121</sup> Voir Figure 2, p. 37 dans les annexes.

<sup>122</sup> Voir Figure 3, p. 38 dans les annexes.

<sup>123</sup> Voir Annexes 25 à 41, p. 39-55. Ce sous-chapitre se propose de synthétiser et d'analyser ce rapport, élaboré par Ute Haug. Celui-ci n'est disponible qu'en allemand.

<sup>124</sup> Le rapport fait ici référence à l'« impôt sur la fuite du Reich » (en allemand : *Reichfluchtsteuer*), initialement mis en place en 1931 afin d'endiguer la fuite des capitaux. Sous le régime nazi, cet impôt a principalement servi à faciliter l'expropriation des biens des citoyens juifs, forcés d'émigrer à l'étranger pour échapper aux persécutions.

biens. Les von der Porten laissent derrière eux une vaste documentation, et notamment des photographies de leur appartement de famille<sup>125</sup>. La déclaration des biens des von der Porten montre que certains de leurs biens ont été dispersés dans une maison de vente à Hambourg. À la fin du mois de mars 1938, une lettre retrouvée au service des archives historiques de Hambourg montre que le couple avait déjà essayé de vendre l'*Autoportrait à l'atelier* de Nölken à la Kunsthalle de Hambourg, pour mettre en œuvre leur plan d'émigration. La lettre propose à Werner Kloos, alors directeur de la Kunsthalle, de récupérer la toile de Nölken, en expliquant que les biens ne pourront pas tous intégrer le futur logement de la famille. D'abord intéressé par cette potentielle acquisition, le directeur de la Kunsthalle fait finalement part de son refus, en justifiant que les ressources du musée ont été mobilisées autrement. En octobre 1938, le couple von der Porten se résout à vendre le tableau à Hildebrand Gurlitt, alors marchand d'art dans la ville hanséatique. Nous retrouvons en effet la vente de l'œuvre dans les carnets d'affaires du marchand.

Le musée fait le choix d'une transparence totale et rend disponible au public l'intégralité des informations dont il dispose sur les légitimes propriétaires du tableau. Il présente l'histoire de l'œuvre dans son intégralité, en insistant sur l'aspect humain et mémoriel de cette recherche, éminemment caractéristique de la recherche de provenance. Cette description historique grandit encore la grille de lecture du visiteur.

### 1.2.2. *Itinéraire d'une œuvre*

Le rapport de recherche de provenance prend ensuite la dimension d'une enquête. Après l'acquisition par Hildebrand Gurlitt de l'*Autoportrait à l'atelier*, les informations autour de la circulation de l'œuvre s'obscurcissent : la toile est revendue à un certain « Pauly jr. ». Ute Haug émet alors plusieurs suppositions : s'agissait-il de l'un des fils du collectionneur hambourgeois Otto Hermann Pauly (1872-1942), qui collectionnait lui-même de nombreuses œuvres de Franz Nölken ? Le document explique que l'épouse de l'un de ses fils, Herbert Pauly, avait déjà fait don d'œuvres à la Kunsthalle – peut-être aurait-elle reçu le tableau de Nölken de la part d'Herbert, qu'elle aurait pu finalement céder au musée en 1939 (date de l'acquisition de l'œuvre par le musée).

---

<sup>125</sup> Ces archives ont pu être trouvées à l'Institut für Geschichte der Juden (Institut pour l'histoire des juifs) de Hambourg.

L'histoire se complexifie encore du fait que l'acquisition de l'*Autoportrait dans l'atelier* s'est faite en échange de l'*Autoportrait au chevalet* (1913), tableau directement commandé à Nölken par le directeur de la Kunsthalle de l'époque, Alfred Lichtwark, et déjà présent dans les collections du musée. Le livre d'inventaire de la Kunsthalle montre curieusement que les deux autoportraits ont été échangés en 1939, mais nous ne disposons à ce jour pas d'indices assez clairs pour retrouver la trace de la personne et la raison derrière cet échange. Il est possible que l'échange ait eu lieu avec ce fameux « Pauly jr. » et que cela corresponde à Herbert Pauly. L'œuvre aurait aussi pu ensuite se retrouver dans la propriété d'une toute autre personne, qui aurait enclenché l'échange entre les tableaux : de nombreuses hypothèses ont été soulevées, aucune n'ayant pu être confirmée définitivement. L'*Autoportrait au chevalet*, datant de 1913, est d'un style plus abstrait ; il se peut que l'œuvre ait été échangée pour des raisons politiques, dans la mesure où elle n'était pas exposable en l'état : le musée pourrait avoir fait le choix d'acquérir une œuvre de Nölken échappant à la censure du régime nazi<sup>126</sup>. Quoiqu'il en soit, le musée récupérera finalement l'autoportrait au chevalet en 1946, probablement dans le cadre d'une vente en bonne et due forme.

### 1.2.3. *Un devoir de justice*

Pour la Kunsthalle de Hambourg, ce travail d'investigation, malgré ses zones d'ombre, mène à une conclusion évidente : il y a eu spoliation pour l'*Autoportrait dans l'atelier* de 1904 car sa vente a été motivée par une émigration forcée. Les membres de la famille von der Porten étant quasiment tous décédés durant la Seconde Guerre mondiale, le musée est aujourd'hui à la recherche d'ayants droit pour restituer le tableau. Cet exemple montre en outre la complexité et le dénuement face auxquels le chercheur de provenance peut se retrouver lorsqu'il dispose d'archives comportant des informations trop vagues. La recherche de provenance peut devenir une enquête aux résultats insuffisants et engendrer d'importantes frustrations. Il n'est parfois pas possible d'aller au-delà de certaines indications trouvées dans les archives qui constituent parfois les seules sources.

La recherche montrée ici confronte le visiteur à l'histoire d'une famille en détresse, forcée de se séparer de son patrimoine pour échapper aux persécutions : rappelons que ce type de récit n'est pas courant lorsque le public visite un musée consacré aux beaux-arts (et donc

---

<sup>126</sup> Pour rappel, ce style artistique était considéré comme « dégénéré » par le régime.

« généraliste »). Cette mise en perspective, dans un lieu se focalisant principalement sur le discours artistique, est donc d'autant plus frappante pour le visiteur. Elle constitue, en outre, une illustration concrète du rôle mémoriel assumé par la Kunsthalle de Hambourg, qui n'hésite pas à être exhaustive dans l'histoire de ses propres collections, qu'elle sait en partie potentiellement mal acquises. Force est de constater qu'il s'agit d'une première immersion convaincante, alors même que le dispositif déployé dans la salle est relativement simple.

### 1.3. Dans la tête d'un chercheur de provenance

Ce sous-chapitre se propose d'étudier la scénographie particulière de la troisième et dernière salle du « Musée transparent » consacrée à la recherche de provenance. Bien que celle-ci comprenne aujourd'hui une tout autre installation<sup>127</sup>, les photographies réalisées permettent de se replonger dans le dispositif de l'époque et d'en analyser la scénographie. La salle exposait notamment deux œuvres sculpturales, à savoir *Maria et Saint Jean l'Évangéliste* de Ludwig Kunstmann, et *Trois femmes saintes* de George Minne, accompagnées de panneaux et de rapports explicatifs sur leur provenance<sup>128</sup>. Les deux sculptures, qui font partie d'un projet de recherche de provenance générale sur les sculptures des collections de la Kunsthalle<sup>129</sup>, ont été acquises après la période de la Seconde Guerre mondiale, mais peu d'informations existent sur leur propriété antérieure. Dans ce cas précis, Ute Haug montre le cheminement de la pensée du chercheur de provenance. Elle fait état des succès mais aussi des échecs rencontrés au fil de ses investigations. Ces panneaux explicatifs sont visibles en Annexe 44 et Annexe 45 (p. 58-59) du présent mémoire.

---

<sup>127</sup> En effet, nous y trouvons désormais l'enquête sur la provenance d'œuvres acquises par la Kunsthalle au cours d'une vente aux enchères en 1941, auquel le présent mémoire consacre également une étude.

<sup>128</sup> Voir Annexes 42 et 43, p. 56-57 dans les annexes.

Ce projet ayant été réalisé il y a quelques années et donc bien avant mon passage à la Kunsthalle, il s'agit de clichés pris par Ute Haug, et mon analyse ne repose que sur ces documents. Malheureusement, ces deux projets de recherche de provenance n'ont pas fait l'objet d'une traduction et sont restés lisibles en allemand.

Aujourd'hui, la Kunsthalle a fait davantage l'effort de traduire en anglais les contenus de ses expositions de recherche de provenance.

<sup>129</sup> Kunsthalle de Hambourg, *Bestand Skulpturen und Plastiken* [État des lieux concernant les sculptures], s.d., <https://www.hamburger-kunsthalle.de/bestand-skulpturen-und-plastiken>, consulté le 1 novembre 2021.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

### 1.3.1. Pistes de recherche et de réflexion

La partie en contre-bas des panneaux est consacrée aux différents **éléments de contexte**<sup>130</sup> entourant les sculptures : Ute Haug met ici en exergue les conditions d'acquisition, l'état ainsi que les minces informations dont le musée dispose sur les œuvres. Ces éléments constituent le point de départ pour la recherche de provenance : c'est à partir de ces informations que Ute Haug remonte le fil du temps pour retracer la trajectoire des œuvres. Elle procède donc d'abord à l'état des lieux, plus ou moins détaillé selon l'œuvre, qui servira ensuite de base à sa recherche. L'état des lieux est chronologique, il débute à rebours de la date de la dernière circulation connue de l'œuvre, c'est-à-dire celle de son acquisition par la Kunsthalle. De cette manière, le chercheur ou la chercheuse de provenance peut reconstituer les changements successifs de propriété subis par l'œuvre.

En outre, les panneaux mettent en évidence les **différentes hypothèses et éventuelles réponses**<sup>131</sup> auxquelles peut parvenir un chercheur ou une chercheuse de provenance au cours de ses investigations : il s'agit de mettre en avant les différents scénarios, obstacles ou réalités auxquels la personne en charge du projet peut être confrontée, et la manière dont celle-ci peut rebondir sur d'autres étapes ou questions relatives à sa recherche. Avec ces panneaux construits à la façon des *mind maps*, la Kunsthalle fait le choix de présenter de manière ludique et logique le laborieux travail de recherche, qui implique une constante remise en question des informations et l'exploration, régulière, de nombreuses fausses pistes. La médiation choisie cherche à familiariser le visiteur aux questions incontournables de la recherche de provenance : disposons-nous d'indications sur l'origine ? Ces œuvres ont-elles été mentionnées dans des catalogues de vente aux enchères ? Cette collection avait-elle fait l'objet d'une documentation ? Toutes ces questions qu'un chercheur de provenance se pose et qui s'avèrent fondamentales pour la poursuite de la recherche sur l'origine et la propriété des œuvres. L'objectif est avant tout de mettre en évidence tout le parcours de réflexion d'un chercheur de provenance : ses certitudes peuvent être ébranlées, et les conclusions rester partielles.

De plus, le panneau rend compte de **l'état actuel des recherches à poursuivre ou des informations non élucidées**<sup>132</sup>, qui peut avoir abouti ou non au moment de l'exposition. Dans le cas des sculptures, les recherches n'ont pas encore pu faire le constat de la propriété antérieure

---

<sup>130</sup> En allemand, au bas des panneaux, en encadré gris : *Hintergründe*.

<sup>131</sup> En allemand sur les panneaux : *Hypothese I, II, III*. Les réponses aux questions posées sont, quant à elles, visibles dans les encadrés entièrement jaunes.

<sup>132</sup> En allemand sur les panneaux : *Laufende Recherche*.

des œuvres. Lors d'un entretien par visioconférence avec Ute Haug le 16 décembre 2021<sup>133</sup>, la chercheuse avait notamment précisé que le projet de recherche de provenance des deux sculptures n'avait pas pu aboutir, faute de moyens financiers octroyés par le Centre de gestion et de recensement des biens culturels disparus. Cela est regrettable pour tous, surtout pour Ute Haug, qui déplore le fait que certains cas suspects ne puissent être élucidés.

### *1.3.2. Sensibiliser à la complexité des recherches*

Il est donc ici question de mettre le visiteur dans la peau d'un chercheur de provenance, et plus particulièrement de lui faire prendre conscience de la charge et de la complexité des investigations, en présentant la diversité des actions à mettre en œuvre dans ce cadre. En effet, mener des recherches de provenance implique une certaine maîtrise des archives, du contexte historique, et des enjeux divers et variés liés au contexte d'acquisition des œuvres. L'exposition insiste néanmoins toujours sur l'aspect positif de ce travail qui fait progresser le chercheur dans sa quête sur la provenance et la circulation de l'œuvre. Ute Haug pointe également les difficultés intrinsèques au type d'œuvres concerné : il s'agit ici de sculptures, et non de tableaux. Contrairement à ces derniers, qui pourraient comporter des inscriptions plus ou moins claires à divers endroits du support (châssis, cadre etc.), les sculptures ne disposent pas de réelle « marque » de suivi directement imprimée sur l'œuvre. Par conséquent, découvrir l'origine et la propriété de sculptures peut apparaître comme une tâche plus complexe au regard d'autres types d'œuvres d'art.

La scénographie choisie fait honneur à la recherche et participe au sentiment d'intrigue ressenti par le visiteur. Au bas des panneaux se trouve également un rapport de recherche pour chaque œuvre investiguée<sup>134</sup>. Celui-ci est censé être exhaustif dans la mesure où il donne accès à toutes les informations connues à ce jour dans le cadre de la recherche de provenance des œuvres. Les panneaux viennent donc illustrer et synthétiser les rapports, plus formels, et font office de médiation : il faut veiller à ne pas noyer le public dans les informations et toujours mettre à disposition un médium plus adapté. Le public n'est pas forcément spécialiste et le musée doit rester attentif à ne pas oublier sa vocation première : présenter de manière

---

<sup>133</sup> Voir Annexe 19, p. 26-27.

<sup>134</sup> Voir Annexes 42 et 43, p. 56-57.

compréhensible et contextuelle les œuvres de ses collections. C'est donc une œuvre complétée par le travail de scénographie et de médiation qui est présentée ici, dont la grille de lecture est simplement centrée sur la recherche de provenance.

Grâce à un tel dispositif de médiation, la familiarisation aux enjeux et méthodes de la recherche de provenance s'avère d'autant plus probante et concrète pour le visiteur. Cette sensibilisation est, dans un premier temps, plutôt d'ordre intellectuel. La recherche de provenance comprend néanmoins des enjeux techniques, qu'il est nécessaire de développer dans notre étude pour en comprendre les nombreux défis.

## **2. Une démonstration singulière : la salle « Sur ordre des autorités »**

Ce sous-chapitre s'attache à analyser la salle « Sur ordre des autorités »<sup>135</sup> du « Musée transparent », qui remplace depuis 2020 le projet d'exposition des sculptures précédemment abordé dans ce mémoire. Cette pièce raconte et met en scène le soupçon autour des œuvres qui y sont accrochées, à travers des informations et documents indiquant clairement l'implication d'un sympathisant du III<sup>ème</sup> Reich. C'est par un faisceau d'indices que les chercheurs de provenance ont reconstitué progressivement leur passé et ont émis des doutes sur des modalités de vente obscures durant le III<sup>ème</sup> Reich. Par conséquent, la salle « Sur ordre des autorités » va plus loin dans son ambition de démonstration de recherche et de médiation, et énonce clairement des faits historiques survenus à Hambourg au cours de la Seconde Guerre mondiale. Elle cherche à reconstituer le climat de peur et de spoliation qui était la norme à cette époque, et à montrer comment toute œuvre d'art ayant changé de propriétaire à cette époque doit être suspectée d'une éventuelle mal acquisition.

---

<sup>135</sup> En allemand : *In behördlichem Auftrage*.

Voir Annexes 46 à 54, p. 60-68, qui présentent de façon générale la salle en question, pour avoir un aperçu concret de ce que le visiteur voit en déambulant dans le Musée transparent. Les annexes suivantes se focaliseront sur certains aspects de la médiation de cette salle.



## 2.1. Implication et culpabilité autour d'une vente aux enchères de 1941

Depuis octobre 2020, l'une des salles du « Musée transparent » de la Kunsthalle de Hambourg présente huit tableaux<sup>136</sup>, dont l'histoire avant 1941 est à peine connue. Intitulée « Sur ordre des autorités », cette pièce a pour vocation de reconstituer l'histoire d'une vente aux enchères ayant eu lieu le 24 septembre 1941, à Hambourg, dont les circonstances sont plus que suspectes. Toutes les œuvres exposées dans cette pièce se sont retrouvées dans les réserves de la Kunsthalle suite à cette vente aux enchères, dont la légalité est sujette à caution.

### 2.1.1. Origine du projet

En 2020, Ute Haug et un assistant de conservation découvrent à la Kunsthalle une zone de dépôt d'œuvres sur lesquelles le musée n'a presque aucune information, comme la chercheuse l'explique dans un entretien le 27 janvier 2022<sup>137</sup>. Commence alors un vaste projet de recherche et de documentation autour des œuvres afin de déterminer leur origine et leur propriété exactes. Comme pour toute recherche de provenance, les versos des œuvres sont d'abord étudiés, et les détails qui y apparaissent mettent immédiatement Ute Haug sur une piste connue : les éléments très particuliers au dos des huit tableaux font référence aux ventes organisées à la maison Schlüter à Hambourg. Ainsi, la typographie et l'apparence même du verso des œuvres permettait de les rapprocher entre elles et de les affilier à une provenance. Deux caractéristiques de ces œuvres frappent alors la conservatrice : leur acquisition commune au cours de cette vente et le fait qu'elles n'aient encore jamais été exposées à la Kunsthalle. En montant ce projet d'exposition de recherche de provenance, Ute Haug et son assistant ont eu pour ambition de présenter l'histoire et d'attirer l'attention sur l'envers du décor.

---

<sup>136</sup> Les huit toiles sont les suivantes : *Tempête sur la côte* de Charles Hoguet (1870), *Nature morte aux fleurs et aux fruits* de Franz Xaver Petter (1821), *Paysage hollandais* d'Isaak van Oosten (non daté), *Scène villageoise* de Joost Cornelisz Drochloost (1658), *Nature morte au lièvre* de Philipp Sauerland (1714), *Nature morte de chasse* de Adriaen De Gryeff (non daté), *Pan et Syrinx* de Pierre-Antoine Patel (non daté) et *Paysage du sud avec bergères, bergers et ruines* de Hendrick Mommers (non daté, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle).

Les titres proposés en français sont le fait de ma propre traduction.

<sup>137</sup> Voir Annexe 18, p. 23-25.

Propos recueillis lors d'un entretien en visioconférence le 27 janvier 2022 avec Ute Haug.

### 2.1.2. Historique des faits

Le musée souhaite ainsi plonger le spectateur dans le travail au long cours que représente la recherche de provenance : l'idée est de présenter des œuvres d'art dont la provenance demeure obscure et suspecte encore à ce jour, du fait notamment de leur acquisition pendant la Seconde Guerre mondiale. Il est même ici rappelé la politique du musée de cette époque : celui-ci provisionnait des crédits afin d'acquérir les œuvres des futurs territoires occupés par l'Allemagne<sup>138</sup>. Le musée met ainsi en lumière tout le mécanisme d'aliénation institutionnalisé du monde de la culture allemand pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est ainsi que le 24 septembre 1941, la Kunsthalle de Hambourg s'est retrouvée acquéreuse de cinq œuvres achetées lors d'une vente aux enchères publique Carl F. Schlüter<sup>139</sup>.

Une autre partie du texte de présentation liste ensuite les six acquisitions faites par un certain Konstanty Gutschow<sup>140</sup> lors de cette même vente aux enchères, dont 3 œuvres ont ensuite été entreposées à la Kunsthalle et y sont restées. Ce dernier était un architecte reconnu sous le III<sup>ème</sup> Reich : chargé du réaménagement de la ville de Hambourg, il travaille notamment, entre la fin des années 1930 et le début des années 1940, à l'extension de la ville hanséatique pour en faire une « ville du Führer »<sup>141</sup>. Les archives détenues par la Kunsthalle de Hambourg prouvent que l'architecte Konstanty Gutschow et la Kunsthalle ont, en tout, acheté onze œuvres d'art lors de la vente aux enchères de Carl F. Schlüter – des achats pouvant être perçus comme suspects et controversés. La position de Konstanty Gutschow vis-à-vis du régime politique à l'époque laisse penser qu'il s'agit d'objets mal acquis. En effet, les membres du parti étaient tenus au courant des « opportunités » du marché de l'art.

---

<sup>138</sup> Voir Annexe 46, p. 60.

<sup>139</sup> Voir Annexes 47 et 48, p. 61-62.

Carl F. Schlüter avait fondé son entreprise en 1925 dans le quartier d'Alsterdamm à Hambourg, aujourd'hui renommé Ballindamm. Quelques années plus tard, sa maison de vente était reconnue comme la plus importante du nord de l'Allemagne.

Le cartel en Annexe 47 (p. 61) indique que le lieu figurait, durant les années 1940, parmi les maisons de vente ayant profité des expropriations et confiscations faites aux juifs sous le III<sup>ème</sup> Reich.

Lors de la vente de 1941, la Kunsthalle a acquis 5 œuvres, Konstanty Gutschow en a acquis 6. Parmi ces six œuvres, deux ont été détruites pendant la Seconde Guerre mondiale, une appartenait à la collection privée de Konstanty Gutschow. Les trois restantes ont été déposées à la Kunsthalle, et figurent parmi les œuvres exposées dans la salle.

<sup>140</sup> Il existe peu de sources en français sur Konstanty Gutschow. Sylvia Necker lui a néanmoins consacré sa thèse, aujourd'hui disponible sous forme d'ouvrage : *Konstanty Gutschow (1902-1978), modernes Denken und volksgemeinschaftliche Utopie eines Architekten*, München, Dölling und Galitz Verlag, 2012, 380 p. L'ouvrage n'était toutefois pas disponible à la consultation au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris.

<sup>141</sup> Adolf Hitler envisageait la ville de Hambourg comme la « capitale de la navigation allemande » (en allemand : *Hauptstadt der deutschen Schifffahrt*).

Enfin, dans la mesure où cette vente aux enchères était organisée « sur ordre autorités », il a été présumé que les 472 œuvres d'art présentées lors de cet événement ont pu appartenir à des juifs et leur avoir été confisquées<sup>142</sup>. Ce faisceau d'indices a permis de supposer que cette vente aux enchères ne contenait que des objets préalablement confisqués et qu'il était donc du devoir du musée de restituer les œuvres arrivées dans ses réserves à leurs propriétaires légitimes.

En réalisant ce travail, la Kunsthalle revient sur sa propre implication dans les spoliations opérées sous le III<sup>ème</sup> Reich, et énonce en toute transparence les détails concernant sa culpabilité. Il s'agit ici d'une prise de position très forte de la part de l'institution, qui assume pleinement la portée politique et philosophique et la gravité de ses actes. La démonstration de culpabilité est d'autant plus vraie que le musée dévoile au public les premières restitutions effectuées au lendemain de la guerre, suite à des spoliations d'œuvres procédées quelques mois avant la vente décrite dans le présent mémoire, elle aussi organisée à la maison Schlüter.

### *2.1.3. La conclusion d'une affaire, quatre-vingts ans après les faits*

Dans un entretien réalisé le 27 janvier 2022<sup>143</sup>, Ute Haug explique ensuite comment, à la suite d'une discussion fortuite, elle a appris que sa collègue Kathrin Kleibl pouvait déterminer les propriétaires des œuvres à sa disposition. Kathrin Kleibl est chercheuse de provenance et responsable du projet "Ventes aux enchères à Brême et Hambourg de biens d'émigrants juifs déplacés après 1939 - Base de données LostLift", au Musée allemand de la marine – Institut Leibniz d'histoire maritime. Il s'agit d'un projet de données de masse passant en revue les listes de vente aux enchères pendant les années 1940. En octobre 2021, Kathrin Kleibl analyse la liste de la vente, qui est le seul document en la possession de la Kunsthalle relatant l'évènement. Ensemble, les deux chercheuses de provenance réussissent finalement à éclaircir la propriété de cinq œuvres d'art<sup>144</sup> présentes dans la salle « Sur ordre des autorités », et s'efforcent désormais de retrouver les descendants de quatre familles différentes, qui ont émigré en Angleterre, à Paris et aux États-Unis. Nous voyons ici l'importance de constituer des bases de données fiables dans lesquels les musées pourront ensuite aller rechercher des informations pertinentes, dans notre cas pour la restitution des œuvres. Ute Haug travaille à ce jour à clarifier

---

<sup>142</sup> Voir Annexe 46, p. 60, et Annexe 49, p. 63.

<sup>143</sup> Voir Annexe 18, p. 23-25.

<sup>144</sup> Il s'agit des œuvres de Mommers, Drochloost, Van Oosten, De Gryeff et Patel.

le statut juridique des œuvres. In fine, cette avancée montre que la recherche de provenance est particulièrement aboutie lorsqu'elle prend la forme d'un travail transmuseal.

Il convient désormais de s'intéresser au mode de présentation de cette recherche autour de la provenance des œuvres vendues à la maison Schlüter. Le sous-chapitre suivant analysera la composition de la scénographie de la salle « Sur ordres des autorités » et, par extension, la manière dont la mission de recherche de provenance se structure en tant qu'objet d'étude pour le visiteur.

## **2.2. Étude de la scénographie**

La salle « Sur ordre des autorités » du « Musée transparent » possède des particularités quant à sa scénographie, et la démonstration de la recherche de provenance qui y est faite. Elle expose en effet des reproductions d'archives de la vente aux enchères de 1941 - tournant dans l'histoire des œuvres - ainsi que les dits tableaux en attente de leurs propriétaires légitimes. La mise en scène et les informations fournies sur la démarche de provenance ont la vertu d'apparaître comme concrètes, et montrent les œuvres sous un angle complètement nouveau. La salle inclut divers dispositifs de médiation permettant de retracer l'histoire des œuvres et de mettre en évidence les éléments qui ont été identifiés comme suspects quant à leur origine et leur propriété. La pièce est de taille relativement petite, mais elle comporte beaucoup d'informations capitales pour la compréhension de la recherche de provenance.

### *2.2.1. Les archives : seule source sur les faits*

Nous l'avons vu précédemment : les quelques archives concernant la vente aux enchères chez Schlüter étaient les seuls éléments à la disposition de la Kunsthalle de Hambourg pour connaître les modalités de leur acquisition par le musée. L'importance des archives est réellement mise en valeur dans la salle : en effet, la médiation met à disposition une reproduction de la liste des œuvres vendues<sup>145</sup> lors de cette enchère dite « publique ». Le

---

<sup>145</sup> Voir Annexes 55 à 63, p. 69-77.

Sur les annexes 56 à 63 ont été surlignées en jaune les œuvres de la vente qui se sont retrouvées dans les réserves de la Kunsthalle, et qui sont exposées dans cette salle.

manque de rigueur dans le remplissage de la liste et les lacunes artistiques que nous pouvons clairement visualiser montrent toute la difficulté de retrouver aujourd'hui la trace de certaines œuvres d'art au cours d'une recherche de provenance : il ne s'agit pas seulement de savoir manipuler les archives, il s'agit également de s'adapter à celles-ci et aux personnes ayant elles-mêmes élaboré ces archives. Les archives sont donc souvent loin d'être exhaustives, que cela ait été fait volontairement par leurs auteurs ou qu'il s'agisse d'une simple négligence. Dans le cas de ces œuvres, Ute Haug veut mettre en évidence le fait que les informations tirées de cette liste restent très vagues, et que des indications capitales comme les dimensions ou styles artistiques sont parfois inexistantes, ou peuvent induire en erreur<sup>146</sup>. Dans notre cas, cela confirme la précipitation dans la mise en œuvre de la vente aux enchères et peut donc servir d'argument supplémentaire à déterminer son caractère frauduleux.

La facture établie par la galerie Carl F. Schlüter suivant les archives indique les acquisitions faites par la Kunsthalle, mais aussi par Konstanty Gutschow<sup>147</sup> : la lettre *G* indique les tableaux acquis par Gutschow, et *KH* par la Kunsthalle. Une fois de plus, le musée s'attache à reconnaître son rôle actif dans les spoliations d'œuvres d'art.

### 2.2.2. *Cartels et verso des tableaux*

Une place prépondérante est faite à la médiation autour de la recherche de provenance : le musée a désormais un vrai savoir-faire dans la médiation appliquée à la discipline. Cette salle est en effet plus richement fournie en cartels explicatifs sur la difficulté de retracer la circulation des œuvres, et sur toutes les zones d'ombre qui demeurent encore, malgré le résultat heureux de la recherche pour certaines œuvres. Les cartels placés à côté des œuvres mentionnent différentes provenances et circulations, lorsque celles-ci sont connues, et intègrent également des informations plus classiques sur l'histoire de l'œuvre d'art (auteur, mouvement, période, etc.). Bien que la recherche de provenance soit le cœur de l'accrochage, le musée n'en évoque pas moins l'œuvre en elle-même. Il est intéressant de noter que certaines œuvres<sup>148</sup> ne donnent aucun indice, ou très peu, sur leur provenance avant la vente aux enchères de 1941. Pour d'autres, il y a quelques mentions de provenance intéressantes, mais assez peu déterminantes

---

<sup>146</sup> Voir Annexe 57, p.71.

A titre d'exemple, le tableau *Paysage hollandais*, peint par Isaak van Oosten, est ici faussement attribué à un certain « Hildebrand », ce qui complexifie l'identification de la toile pour le chercheur de provenance.

<sup>147</sup> Voir Annexes 64 à 66, p. 78-80, puis explications lors de la visite de la salle en annexe 67, p. 81-82.

<sup>148</sup> C'est le cas, par exemple, des œuvres de Sauerland et Petter, voir Annexes 68 et 69, p. 83-84.

pour l'identification<sup>149</sup>. Les cartels sont donc assez exhaustifs en termes d'informations et reprennent tout le parcours de circulation étudié par Ute Haug lors de ses recherches.

L'une des méthodes les plus originales de la confrontation de la recherche de provenance avec les visiteurs reste la découverte des tableaux sous leurs deux faces, laissant le visiteur se rendre compte lui-même de toutes les indications disponibles au le dos du tableau. Cette manière de représenter la recherche de provenance est aujourd'hui très présente et a pour vertu d'être particulièrement concrète. Ce mode de présentation est mis en œuvre pour le tableau *Pan et Syrinx* de Pierre-Antoine Patel, et pour le tableau *Paysage hollandais* d'Isaak van Oosten<sup>150</sup>.

Une médiation innovante est mise en place pour immerger le visiteur dans les méthodes de recherche de provenance d'œuvres d'art, notamment celles utilisées sur l'identification du tableau de Pierre-Antoine Patel<sup>151</sup> : il s'agit de la reproduction du verso de la toile, accompagné d'explications sur le sens des éléments qui y sont visibles. Ce dispositif met en évidence les certitudes ou incertitudes vis-à-vis des différentes étapes de circulation des œuvres et le travail d'investigation que le chercheur de provenance met en œuvre avec comme seul élément de départ l'œuvre elle-même. La reproduction aiguille le visiteur d'étape en étape, montre notamment toute l'importance d'une analyse fine et développée d'un objet d'art dans ce contexte, mais aussi le dépouillement voire le caractère très léger des informations disponibles sur l'œuvre. Ce choix de présentation créatif rappelle par ailleurs celui utilisé dans le cadre des recherches sur la provenance des sculptures.

C'est ici que s'opère le vrai travail de chercheur de provenance ; trouver l'indication géographique et historique derrière ces numéros relève d'un réel effort d'investigation aux archives, et d'une connaissance des pratiques en maisons de vente : deux compétences fondamentales pour le chercheur de provenance. Enfin, deux rapports de recherche sont mis à la disposition des visiteurs concernant les œuvres de Drochloost et de Patel : cela permet de suivre concrètement le travail effectué par Ute Haug et de prendre conscience de toute la véracité derrière les résultats montrés. Ces rapports rendent compte des étapes successives pour la détermination de la provenance, ou du moins pour avoir conscience d'un certain nombre d'éléments suggérant une origine et une acquisition suspectes, voire controversées. La mise à

---

<sup>149</sup> C'est le cas, par exemple, des tableaux de Droochlost et Hoguet. Voir Annexes 70 et 71, p. 85-86.

<sup>150</sup> Voir Annexes 51 et 52, p. 65-66, et Annexe 72, p. 87.

<sup>151</sup> Voir Annexes 73 à 77, p. 88-92.

disposition de ces documents détaillés montre bien la volonté de transparence et d'éthique déjà évoqués dans ce mémoire.

Cette mise en perspective de la recherche de provenance, comprenant des œuvres mises à nu, des rapports de recherche et des cartels exhaustifs en informations, constitue une fois de plus un exemple pertinent de structuration de la discipline au sein du musée. La médiation est spécifiquement pensée pour rendre la recherche de provenance compréhensible, et pour familiariser le public aux problématiques soulevées par une telle mission. Une dernière étape consiste à vulgariser les procédés techniques permettant d'avancer dans les recherches.

### **2.3. Une démonstration scientifique : le cas du tableau *Pan et Syrinx* de Pierre-Antoine Patel**

Notre étude se donne ici pour ambition d'analyser le rapport de provenance mis à disposition dans la salle « Sur ordre des autorités » de la Kunsthalle de Hambourg, que nous venons de décrire. Ce rapport de provenance<sup>152</sup> concerne l'œuvre *Pan et Syrinx* (2<sup>nd</sup>e moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle) de Pierre-Antoine Patel (1648-1708)<sup>153</sup>, évoqué précédemment dans ce mémoire. Il retranscrit la trajectoire prise par la chercheuse Ute Haug pour faire la lumière sur l'origine et la propriété du tableau. L'analyse repose également sur une publication<sup>154</sup> rédigée par Ute Haug. Le dossier de recherche de provenance se compose de manière chronologique et reprend en grandes parties les différentes étapes et techniques de recherche de provenance. Cette démonstration permettra de montrer la procédure particulière employée pour la recherche de la provenance de ce tableau.

---

<sup>152</sup> Ute Haug, *Forschungsbericht zur Herkunft des Gemäldes [Rapport de recherche sur la provenance du tableau]*, 12 octobre 2020, [https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/patel\\_pansyrinx\\_dossier\\_01\\_10\\_2020\\_jw.pdf](https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/patel_pansyrinx_dossier_01_10_2020_jw.pdf), consulté le 14 décembre 2021. Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>153</sup> Voir Annexe 78, p. 93.

<sup>154</sup> Ute Haug, Jasper Warzecha, « Im Fokus der Provenienzforschung : Patels Gemälde *Pan und Syrinx* in der Hamburger Kunsthalle » [En point de mire de la recherche de provenance : le tableau de Patel *Pan et Syrinx* à la Kunsthalle de Hambourg], mis en ligne le 15 février 2021, <https://thearticle.hypotheses.org/10201>, consulté le 5 mai 2022.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

### 2.3.1. Étapes d'identification de la provenance

Notre recherche l'a plusieurs fois mis en évidence : lorsque nous nous interrogeons sur la provenance d'un tableau et que nous recherchons ses propriétaires légitimes, il est primordial d'en analyser le verso. Ute Haug explique dans son rapport, étape après étape, les différents éléments et indices du verso permettant de constater l'origine de l'œuvre. Elle indique, pour chaque élément, la difficulté du déchiffrement. Nous trouvons ainsi de nombreux éléments analysables au dos de *Pan et Syrinx*. Certains d'entre eux, comme les restes d'autocollants, les chiffres ou les étiquettes manuscrites, ne peuvent guère être interprétés aujourd'hui, voire pas du tout, car elles fournissent trop peu d'informations sur l'origine ou ne sont plus réellement lisibles. Ute Haug classe les éléments selon leur nature, comme nous pouvons le voir sur le verso détaillé de l'œuvre en Annexe 78.

En premier lieu est proposée en encadré jaune une analyse des étiquettes et autocollants<sup>155</sup> : l'autocollant portant l'inscription « 1 » renvoie à la boutique d'art Carl Hommel à Francfort-sur-le-Main. La deuxième étiquette indique un extrait d'un catalogue français, montrant que le tableau a fait partie d'une exposition, d'une collection ou d'une vente aux enchères dans l'Hexagone. La troisième étiquette atteste du transport du tableau vers un territoire du Commonwealth avant 1952. Enfin, le tampon et l'étiquette partiellement conservés en « 4 » font référence au restaurateur Maison Hacquin, Momper, qui officiait à Paris.

Ces premières informations permettent de retracer la trajectoire et les différentes localisations de l'œuvre dans le temps, mais aussi ses lieux de vente et de restauration. La deuxième étape essentielle est l'examen systématique des catalogues de ventes aux enchères de la période concernée. Ute Haug explique dans son rapport que le projet *German Sales*<sup>156</sup> met à disposition en libre accès près de 10 000 catalogues de ventes aux enchères numérisés des années 1901 à 1945, un axe de recherche important à exploiter donc. La suite du document permet de faire le lien entre les différents éléments chiffrés (encadrés rouges) sur le dos de l'œuvre : le chiffre 15 que l'on voit annoté à plusieurs reprises fait référence à l'œuvre reproduite dans le catalogue de vente aux enchères de "Propriétés privées rhénanes" du 24 octobre 1918. L'œuvre de Patel y est bien répertoriée, mais sous un intitulé différent ("Paysage à la manière de Poussin"). C'est surtout la reproduction de l'œuvre dans le catalogue qui permet

---

<sup>155</sup> Ute Haug, *Forschungsbericht...*, art. cité., p. 2-5.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>156</sup> Arthistoricum.net, German Sales, s.d., <https://www.arthistoricum.net/en/subjects/thematic-portals/german-sales>, consulté le 12 février 2022.



de l'identifier avec certitude. Puis, une nouvelle provenance<sup>157</sup> est identifiée pour la toile en 1928, lorsque l'industriel berlinois Nikolaus Bernhard Johannes Jungeblut (1859-1938) vend sa collection d'œuvres d'art à la maison de vente berlinoise Edgar Joseph et Rudolf Preuss, les 21 et 22 octobre 1928.

Ce n'est qu'en septembre 1941 que l'œuvre est à nouveau localisée chez le commissaire-priseur hambourgeois Carl F. Schlüter lors de la vente aux enchères racontée dans la salle « Sur ordre des autorités », créant une ellipse d'une dizaine d'années. Sur la liste de vente de Schlüter, l'œuvre est mentionnée sous le numéro d'ordre "365"<sup>158</sup>. Ce "365" est également peint en rouge au dos du tableau<sup>159</sup>. La facture de la vente<sup>160</sup> prouve que l'acheteur de cette œuvre était Konstanty Gutschow.

### 2.3.2. *Contribution au progrès de la recherche et de la connaissance*

Nombreux sont les éléments techniques mentionnés dans le rapport de provenance. Ces informations sont autant de points scientifiques à développer dans le cadre de l'exposition d'une œuvre, et c'est bien là ce que s'attache à faire la chercheuse de provenance Ute Haug. En outre, la présence et l'accessibilité de documents supports mettent en avant la volonté de transparence du musée, qui lui est si caractéristique. Le rapport de provenance révèle toute la complexité et la diversité des archives à consulter pour parvenir à retracer l'origine et la propriété d'une œuvre. Celle-ci présente généralement des données qui sont peu traduisibles en l'absence de documents supports comme des catalogues de vente. Enfin, il permet de comprendre toute la pluridisciplinarité de la recherche de provenance ; les fonctions sont multiples : archiviste, historien, historien de l'art, conservateur, etc. Le chercheur de provenance a besoin d'avoir des notions de chacune de ces professions afin d'orienter pertinemment sa recherche.

Ainsi la structuration de la recherche de provenance s'opère-t-elle dans plusieurs espaces du musée. La discipline se rend visible, accessible, et prend diverses formes, de la plus ludique à la plus scientifique. Il est néanmoins intéressant de noter que la recherche de provenance est visible dans d'autres espaces de la Kunsthalle que celui du dispositif « Musée

---

<sup>157</sup> Ute Haug, *Forschungsbericht...*, art. cité., p.9-12.

<sup>158</sup> Voir Annexe 61 p. 75, en bas de page.

<sup>159</sup> Voir Annexe 78 p. 93, encadrés rouges sur la droite du tableau.

<sup>160</sup> Voir Annexe 66 p. 80, première ligne.

transparent ». D'autres expressions de recherche de provenance, temporaires et permanentes, prennent en effet corps dans les locaux du musée, et confirment l'ancrage fort de la mission dans la politique de l'institution.

### **3. D'autres manifestations de la recherche de provenance à la Kunsthalle**

Notre recherche a montré à plusieurs reprises la politique de transparence menée à la Kunsthalle de Hambourg, selon laquelle l'origine des œuvres est systématiquement explicitée. Intéressons-nous maintenant à d'autres projets et démonstrations de recherche de provenance, qui n'en portent pas le nom en tant que tels, du moins de manière explicite auprès du public. Il s'agit de rendre compte des multiples manières d'aborder la discipline, qui permet par ailleurs de mettre en exergue les événements historiques qui ont eu un impact à la fois sur l'institution, mais aussi sur des individus liés à la Kunsthalle.

#### **3.1. L'action « art dégénéré » et ses conséquences pour la Kunsthalle**

##### *3.1.1. Le musée victime de l'Histoire*

Comme évoqué précédemment dans ce mémoire, l'action « Art dégénéré » menée par le régime nazi en 1937 a eu des répercussions considérables sur les collections muséales allemandes. Glorifiant l'art héroïque, abhorrant l'art moderne, les nazis ont entrepris une vaste campagne d'épuration des musées allemands dans le but d'en soustraire les œuvres dites « dégénérées ». De nombreuses œuvres finissent alors détruites par le régime. Le point d'orgue de cette campagne de diffamation contre l'art moderne intervient lors de l'exposition « Art dégénéré », organisée la même année à Munich, où le reste des œuvres considérées comme « dégénérées » sont exposées et stigmatisées auprès du public. La Kunsthalle n'échappe pas à

cette épuration, et accueille malgré elle sa propre exposition d'art dégénéré du 11 novembre au 31 décembre 1938<sup>161</sup>.

Au total, 73 peintures, 296 aquarelles, pastels et dessins, 926 eaux-fortes, gravures et lithographies et 8 sculptures sont dérobées à la Kunsthalle suite à ces événements<sup>162</sup>. Après la guerre, la Kunsthalle de Hambourg s'efforce de récupérer certaines de ses œuvres perdues. Le musée met aujourd'hui en évidence les œuvres qui ont pu être récupérées, confrontant ainsi le visiteur directement à l'Histoire. Nous trouvons ainsi ces informations sur les cartels du parcours muséal. Poursuivant l'objectif de transparence à l'égard de l'histoire et des collections de la Kunsthalle, il n'est pas étonnant que la chercheuse Ute Haug ait eu l'opportunité de rendre compte des événements historiques caractérisant la provenance de certaines œuvres : l'évènement traumatique a forgé une certaine culture de la mémoire au sein de l'institution. Ainsi, à titre d'exemple, nous trouvons dans le parcours muséal le tableau *Vieille paysanne* de Paula Modersohn-Becker, dont le cartel indique une particularité<sup>163</sup> : initialement acquise en 1920, la toile a été confisquée lors de l'action « Art dégénéré » de 1937, puis récupérée par l'institution en 1951.

### 3.1.2. *Un évènement visible par tous ?*

Le lien vers l'œuvre dans collection en ligne montre une provenance plus aboutie, relatant les différentes étapes du mouvement de l'œuvre entre 1937 (date à laquelle elle a été confisquée par le régime) et 1951. Ceci constitue donc un exemple frappant de sensibilisation et de visibilité sur l'art dégénéré et ses conséquences sur les collections de la Kunsthalle. Nous pouvons toutefois regretter l'absence d'informations plus détaillées sur l'évènement historique que représente l'action « Art dégénéré » : il s'agit en effet d'un moment fatidique pour de très nombreuses institutions culturelles allemandes, qui mériterait aujourd'hui d'être davantage porté à la connaissance du public. Un texte ou panneau explicatif à côté de l'une des œuvres confisquées puis retrouvée aurait eu ici toute sa pertinence. Bien que le souhait de transparence du musée ne puisse être nié, nous constatons que celui-ci n'est, parfois, pas totalement abouti.

---

<sup>161</sup> Sigrun Paas, *Verfolgt und verführt...*, *op.cit.* p. 19.

<sup>162</sup> Hans-Werner Schmidt, « Die Hamburger Kunsthalle in den Jahren 1933-1945 » [La Kunsthalle de Hambourg dans les années 1933-1945], *op. cit.*, p. 61.

<sup>163</sup> Voir Figure 4 et Annexe 79 p. 94-95.

La Kunsthalle de Hambourg cherche néanmoins à mettre en lumière cette période historique, dont elle a été aussi l'une des victimes. Dans ce cadre, la recherche de provenance apporte un éclairage sur les vies et œuvres qui ont été bouleversées par ces actions, mais aussi sur les bourreaux de l'art moderne. La visibilité des pillages et spoliations est donc bien réelle à la Kunsthalle, mais Ute Haug s'attache également à mettre en avant le dénouement heureux de ses recherches. Ainsi, le musée affiche son rôle dans le devoir de mémoire et de réparation.

### **3.2. La restitution à l'œuvre : *Paysage avec fuite en Égypte* de Tobias Verhaecht**

#### *3.2.1. Histoire et accord autour de l'œuvre*

Exposé au sein de la Kunsthalle de Hambourg, le tableau *Paysage avec fuite en Égypte* de Tobias Verhaecht (1561-1630)<sup>164</sup> est une œuvre ayant fait l'objet d'une réclamation par les descendants de Hanns Fischer. Après des recherches diligentes, Ute Haug a pu mettre en œuvre la restitution de la toile aux héritiers de Hanns Fischer, en reconnaissance de la persécution de celui-ci par le régime nazi. Au terme d'un accord passé avec les héritiers, la Kunsthalle de Hambourg a pu finalement racheter le tableau, garantissant son maintien dans les collections du musée. Christoph Martin Vogtherr, directeur de la Hamburger Kunsthalle lors de cette procédure, s'était notamment réjoui notamment de « *l'acquisition désormais légale* » du tableau<sup>165</sup>. Ce rachat rappelle à juste titre la diversité des solutions *justes* et *équitables* qui sont possibles à mettre en œuvre entre les institutions culturelles et les ayants droit, au sens des principes de Washington.

Sur le site en ligne de la Kunsthalle, il est possible de découvrir des informations sur d'autres cas de restitution puis de rachat d'œuvres d'art, mais l'œuvre de Verhaecht demeure la seule visible dans les espaces du musée. Dans une démarche toujours motivée par la transparence, la Kunsthalle de Hambourg a tenu à mettre en ligne toutes les informations

---

<sup>164</sup> Voir Figure 5, p. 96 dans les annexes.

<sup>165</sup> Hamburg.de, « Gemälde *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten* restituiert und durch Rückkauf für die Hamburger Kunsthalle bewahrt » [Le tableau *Paysage avec fuite en Égypte* restitué et préservé à la Kunsthalle de Hambourg par le biais d'un rachat], 30 juillet 2018, <https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/11449606/restitution-landschaftsgemaelde-rueckkauf-kunsthalle/>, consulté le 26 février 2022.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

relatives à ces recherches<sup>166</sup>. Dans le cas du tableau de Verhaecht, nous apprenons ainsi que l'avocat berlinois Hanns Fischer faisait l'objet de persécutions sous le régime national-socialiste, en raison de son ascendance juive. Hanns Fischer était le beau-frère du professeur Curt Glaser, célèbre historien de l'art et collectionneur d'œuvres d'art. C'est à lui qu'il confie le tableau de Verhaecht, par crainte de voir ses biens expropriés à tout moment. Le tableau est finalement vendu lors d'une vente aux enchères le 9 mai 1933 à Berlin, avec les biens de Curt Glaser. L'œuvre intègre ensuite les collections de la Kunsthalle par voie de don en 1972. Les recherches de provenance n'ont toutefois pas permis d'apporter des informations sur la propriété de la toile entre 1933 et 1972.

Dans le musée, le cartel accompagnant l'œuvre porte désormais l'inscription suivante : "*Collection Dr. Hanns Fischer, 1927-1933, [...] don de Max Arnolds, 1972 ; restitution aux héritiers de Hanns Fischer, 2018 ; rachat à ces derniers, 2018*"<sup>167</sup>. L'œuvre a par conséquent fait l'objet d'un accord à l'amiable, ce qui lui permet aujourd'hui de rester accrochée aux cimaises de la Kunsthalle. Faire acte de transparence et de compréhension ne peut qu'être positif pour l'institution, dans la mesure où cela crée une relation de confiance avec les ayants droit, qui peuvent alors plus facilement laisser l'œuvre au sein des collections du musée, voire faciliter son rachat par ce même musée.

### 3.2.2. *Réflexions concernant la restitution*

Le travail d'information sur ce cas de restitution et de rachat d'œuvres semble principalement s'être effectué en ligne, comme à l'habitude de Ute Haug : la majeure partie de la collection en ligne contient des renseignements détaillés sur les provenances. Le manque d'informations plus exhaustives dans le musée même tient probablement aux limites architecturales des espaces muséaux (le tableau de Verhaecht est en effet situé dans une pièce relativement exiguë, qui ne permet pas de déployer des panneaux et autres dispositifs d'explications). Un visiteur curieux pourra néanmoins s'arrêter sur le cartel et rechercher des précisions par lui-même. Il convient dans ce cas de noter que les conditions de la procédure de rachat par la Kunsthalle sont plus détaillées sur le site en ligne de l'institution : celui-ci informe

---

<sup>166</sup> Les détails de la provenance du tableau de Verhaecht sont disponibles dans la collection en ligne du musée. Sammlung Online, Tobias Verhaecht, *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten*, s.d., <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-797/landschaft-mit-der-flucht-nach-%C3%84gypten?term=verhaecht&context=default&position=1>, consulté le 26 février 2022.

<sup>167</sup> Voir Annexe 80, p. 97.

que la mention de provenance et de restitution sur le cartel du tableau a été notamment voulue par les ayants droit. Dans ce cas, la transparence à l'égard de la provenance est principalement du fait des héritiers, qui ont clairement manifesté cette volonté dans le contrat de rachat. Mais cela souligne également les multiples formes et conclusions que peut prendre la recherche de provenance au sein des institutions culturelles : la mission reste mise en œuvre par l'institution, mais elle dépend aussi de la volonté des ayants droit impliqués dans les procédures. En conséquence, nous constatons que la recherche de provenance et ses résultats peuvent s'incarner différemment auprès du public, qui pourra également faire sa propre interprétation du sujet à partir des éléments mis à sa disposition.

Enfin, il pourrait être intéressant de revenir sur la question du coût pour les musées de ces restitutions/rachats. Si demain toute provenance était découverte litigieuse, quel musée aurait les moyens financiers de conserver ses collections ? Faut-il provisionner dès maintenant en vue des risques à venir ? Contrôler la provenance peut aussi s'avérer être une forme de principe de précaution pour éviter une déconvenue future et en mesurer les risques dès à présent.

Les questions de provenance, de spoliation et de restitution ont récemment été le sujet d'une manifestation culturelle temporaire à la Kunsthalle de Hambourg. De cette manière, le musée montre qu'il multiplie ses actions de sensibilisation, et se donne pour ambition de traiter ces thématiques sous toutes leurs perspectives.

### **3.3. L'exposition de la collection Wolffson**

#### *3.3.1. Historique*

Du 12 novembre 2021 au 27 mars 2022 s'est tenue à la Kunsthalle de Hambourg une exposition intitulée *De Menzel à Monet*<sup>168</sup>, organisée par la chercheuse de provenance Ute Haug. Cette exposition est la première consacrée à Albert Martin Wolffson (1847-1913),

---

<sup>168</sup> En allemand : *Von Menzel bis Monet*. Hamburger Kunsthalle, *From Menzel to Monet. The Wolffson Collection in Hamburg* [De Menzel à Monet. La collection Wolffson à Hambourg], s.d., <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/exhibitions/menzel-monet/>, consulté le 1er mars 2022.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.  
Voir Annexes 81 et 82, p. 98-99.

avocat, homme politique et collectionneur d'art originaire de Hambourg. Albert Martin Wolffson entretenait des liens étroits avec la Kunsthalle de Hambourg, et était également membre de son administration. Après la mort d'Albert Martin Wolffson en 1913, les liens entre sa famille et le musée ont perduré. Un hommage au mécénat d'Helene Marie Wolffson, l'épouse d'Albert Martin, est aujourd'hui encore visible au sein de l'institution. L'exposition *De Menzel à Monet* met en lumière la collection Wolffson, qui comprenait, notamment 36 dessins d'Adolph Menzel, plus de 70 peintures, aquarelles et pastels, dont *Le pont de Waterloo* de Claude Monet<sup>169</sup>. La collection Wolffson doit entre autres sa richesse aux précieux conseils apportés par Alfred Lichtwark, à la tête de la Kunsthalle de 1886 à 1914.

La collection Wolffson n'existe cependant plus aujourd'hui : celle-ci a été majoritairement vendue par la famille, forcée de se séparer de ses biens sous le régime national-socialiste. Nous apprenons toutefois que la collection est revenue sur le devant de la scène médiatique il y a quelques années, lors de la découverte des œuvres détenues par le marchand d'art Hildebrand Gurlitt. Officiant à la fin des années 1930 en tant que marchand d'art à dans la ville hanséatique<sup>170</sup>, il acquiert 23 dessins d'Adolph Menzel en 1938 auprès d'Else Helene Cohen et Ernst, descendants d'Albert Martin Wolffson, alors contraints de vendre les œuvres pour financer leur émigration<sup>171</sup>. Depuis lors, certains dessins ont pu être récupérés par les héritiers, mais la localisation de dix d'entre eux demeure à ce jour encore inconnue. Après l'exposition de la collection Gurlitt organisée en 2018-2019 au Gropius Bau de Berlin, les héritiers d'Albert Martin Wolffson ont décidé de laisser à la Kunsthalle de Hambourg, à titre de prêt permanent, six dessins de Menzel qui leur avaient été restitués. L'exposition *De Menzel à Monet* montre notamment le dessin *Intérieur d'une église gothique* d'Adolph Menzel, et en raconte son histoire troublée<sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup> Hamburger Kunsthalle, *Chapters of the Exhibition [Chapitres de l'exposition]*, s.d., <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/kapitel-zur-ausstellung-von-menzel-bis-monet>, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2022.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>170</sup> Isgard Kracht, « Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach » [En mission pour l'art allemand. Hildebrand Gurlitt et Ernst Barlach], in Ute Haug (dir.), *Werke und Werte... op. cité.* p. 46.

<sup>171</sup> C'est aussi ce dont atteste le rapport de recherche de provenance de la « Taskforce Schwabinger Kunstfund ». Taskforce Schwabinger Kunstfund, *Provenienzbericht zu Adolph Menzel « Inneres einer gotischen Kirche »* [Rapport de provenance de l'œuvre « Intérieur d'une église gothique » d'Adolph Menzel], 30 novembre 2015, [http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/downloads/Schlussbericht\\_Menzel\\_Gotische\\_Kirche\\_2015-12-02\\_DE-Veroeffentlichung\\_gez.pdf](http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/downloads/Schlussbericht_Menzel_Gotische_Kirche_2015-12-02_DE-Veroeffentlichung_gez.pdf), consulté le 10 mars 2022.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>172</sup> Voir Figure 6 et Annexe 83, p. 100-101.

### 3.3.2. *Les apports de l'exposition*

Cette exposition, qui montre les liens forts entre le collectionneur Albert Martin Wolffson et la Kunsthalle de Hambourg, est à nouveau l'occasion de montrer que la recherche de provenance constitue le moyen de retracer l'histoire d'une institution, d'une collection, mais aussi de toute une famille liée au musée. L'institution met également en avant le scandale de la collection Gurlitt, qui a secoué l'Allemagne en 2013 : depuis sa découverte, celle-ci est mentionnée régulièrement, par son ampleur, dans les politiques de restitution des œuvres acquises pendant le III<sup>ème</sup> Reich. La Kunsthalle de Hambourg s'efforce non seulement de reconstituer son histoire, mais aussi celle d'un pays dont les événements antérieurs se font encore ressentir à ce jour. Elle aborde directement la question mémorielle et invite le visiteur à s'interroger sur l'engagement des institutions culturelles à cet égard.

Ce projet de recherche de provenance fait par conséquent le lien entre les différents aspects qui intéressent la discipline : l'histoire des spoliations et des restitutions, et l'histoire des collections et de l'institution. En optant pour une démarche de sensibilisation claire et générale auprès de son public, la Kunsthalle de Hambourg montre ainsi son souhait de mettre tous les visiteurs au même niveau, experts ou béotiens : les informations liées à l'institution et aux collections concernent tout le monde. C'est vers cette idée que s'oriente désormais notre travail de recherche.

Ce second chapitre montre une fois de plus de l'ancrage incontestable de la recherche de provenance au sein de la Kunsthalle de Hambourg. La structuration de la mission en interne a finalement amené le musée à décloisonner la discipline, afin de la rendre accessible et intelligible auprès du public. Ce faisant, la Kunsthalle établit un nouveau rapport avec ses visiteurs : elle forme leur regard à la recherche de provenance, les encourage à questionner ce qu'ils voient, et les invite à découvrir l'établissement sous un nouveau jour. Cette démarche de transparence perpétuelle implique plus globalement une initiation du public à l'histoire de l'institution et de ses collections. La perspective mentionnée ici ouvre un nouvel axe de développement sur les bénéfices encore sous-estimés de la recherche de provenance.



## **CHAPITRE 3**

### **Les corollaires de la recherche de provenance : contributions à l’histoire de l’institution et des collections**

La recherche de provenance menée à la Kunsthalle de Hambourg poursuit plusieurs objectifs. Si le premier d’entre eux est la transparence vis-à-vis des collections du musée, afin de pouvoir être certain du bienfondé de l’acquisition d’une œuvre, d’autres sont plus techniques ou scientifiques, et permettent de donner davantage de « valeur » à une œuvre. Ute Haug prend quant à elle le parti d’utiliser les informations regroupées dans le cadre de ces recherches pour enrichir l’histoire de l’institution et de ses collections.

Le présent chapitre s’attachera à montrer que la discipline contribue en effet à une meilleure compréhension et connaissance des collections, en dehors d’un cadre historique spécifique. Elle fournit en outre des informations sur le rôle joué par les musées dans le développement de leurs collections. Le lien existant entre les domaines de la recherche de provenance et l’histoire des collections peut ainsi être considéré comme un renouveau de la conception initiale de la recherche de provenance<sup>173</sup>. Cette dernière implique des connaissances solides sur la constitution des collections et les orientations stratégiques choisies par l’institution. Passant d’un devoir de transparence à un devoir de réflexion, le musée peut par conséquent entreprendre un réel travail d’introspection et fournir de nouvelles clés d’appréciation à ses visiteurs.

En outre, la recherche de provenance se veut bénéfique pour l’histoire du musée : à partir des archives et des œuvres, elle dresse le bilan des entrées et sorties des œuvres, et remet en avant les personnalités qui ont œuvré au développement des collections. La discipline peut

---

<sup>173</sup> Gesa Jeuthe Vietzen, Ute Haug, « Vergangene Werke » [Oeuvres du passé], *Museumskunde*, vol. 85/2020, Deutscher Museumsbund e.V., février 2020, p. 90.

ainsi servir la mise en lumière de l'histoire du musée sous le prisme institutionnel, par l'analyse des choix politiques et culturels qui ont été faits. C'est là une dimension de la recherche de provenance qui est, de fait, encore méconnue aujourd'hui - celle-ci n'étant pas clairement nommée car résultant d'une approche récemment développée. Promouvoir l'histoire privée et publique d'une institution culturelle revient à porter à connaissance ses moments de faste et de vertu, mais aussi à nommer ses moments funestes et immoraux : ce dernier aspect est évidemment très délicat à admettre pour un musée. La Kunsthalle de Hambourg, comme tant d'autres musées en Allemagne, est confrontée en permanence aux événements qu'elle a vécus au cours du XXème siècle, dont les ondes de choc perdurent encore aujourd'hui et continuent de bouleverser tout un pays. Toutefois, il serait réducteur d'associer la pratique de la recherche de provenance au passé tragique des institutions. C'est l'un des aspects que Ute Haug cherche à démontrer dans ses projets : ce sont toutes les époques et l'impact de leurs particularismes dans l'histoire du musée qu'elle souhaite mettre en exergue.

Notre étude a donc pour ambition de démontrer que l'analyse continue des collections est fondamentale dans cette grande quête d'identité institutionnelle. Ce sont là autant de perspectives et de défis qui s'ouvrent au chercheur dans le cadre de ses recherches de provenance. En recourant à la recherche de provenance pour rétablir la vérité sur l'évolution des collections et des politiques muséales, la Kunsthalle de Hambourg livre un discours inédit sur sa propre histoire.

## **1. La vie des collections**

L'analyse de la constitution des collections permet de revenir sur les grands moments de l'histoire du musée. Elle replace notamment l'histoire de la collection dans l'histoire générale de l'art. Il est alors possible d'explicitier la stratégie de collection choisie à un moment donné. La recherche de provenance clarifie effectivement les circonstances dans lesquelles une œuvre a été acquise : était-elle alors considérée comme une simple marchandise, un trophée, un symbole ou encore une expression de son temps ? La recherche de provenance contribue à enrichir les connaissances sur les œuvres d'art et leur portée, et permet au public d'appréhender toute leur complexité.

Mais il peut être également instructif de comprendre les raisons derrière la « déconstruction » d'une collection, et d'étudier les motivations ou événements ayant entraîné la sortie, volontaire ou involontaire, des œuvres des fonds du musée. Grâce à la recherche de provenance et aux données historiques que celle-ci fournit, Ute Haug peut redonner un visage à l'état antérieur des collections du musée. C'est l'ambition affichée par le projet de recherche « Œuvres du passé », qui propose un retour sur la vie des collections de la Kunsthalle, de sa fondation jusqu'à la moitié du XXème siècle.

## **1.1. Une nouvelle approche des collections**

### *1.1.1. Interroger la construction et la déconstruction des collections*

L'enrichissement des collections et leur présentation au public sont les principales missions des musées. Comment une collection se construit-elle ? Pourquoi certaines œuvres sont-elles exposées et pourquoi d'autres ne le sont plus ? L'histoire de la collection de la Kunsthalle ne raconte pas seulement les entrées des œuvres (acquisitions), mais aussi leurs sorties, voulues ou subies. Les œuvres de la Kunsthalle de Hambourg n'ont pas seulement été confisquées par le régime nazi, détruites ou volées intentionnellement, elles ont aussi été vendues et échangées contre d'autres biens. C'est à ces différents mouvements que s'intéresse le projet « Œuvres du passé »<sup>174</sup> mené par Ute Haug au musée, et dont une partie des résultats ont été rendus publics à l'occasion des 150 ans du musée<sup>175</sup>. L'angle scientifique adopté pour le projet, à savoir la reconstruction de l'ancien fonds du musée, est particulièrement bénéfique pour le progrès de la recherche. Il convient de noter que le projet apporte des informations importantes sur l'histoire de la réception artistique ainsi que sur les décisions en matière de politique des collections.

De manière générale, le projet « Œuvres du passé » de la Kunsthalle permet de s'interroger sur plusieurs points : existait-il des galeries ou des maisons de vente aux enchères spécialisées dans le commerce d'œuvres avec les musées ? Comment les marchands d'art

---

<sup>174</sup> En allemand : *Vergangene Werke*. Hamburger Kunsthalle, *Vergangene Werke. Der ehemalige Bestand der Hamburger Kunsthalle* [Œuvres du passé. L'ancien fonds de la Kunsthalle de Hambourg], s.d., <https://www.hamburger-kunsthalle.de/vergangene-werke-der-ehemalige-bestand-der-hamburger-kunsthalle>, consulté le 20 décembre 2021.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

<sup>175</sup> En 2019, à l'occasion des 150 ans de la Kunsthalle de Hambourg, Ute Haug a en effet organisé une grande exposition retraçant toute l'histoire de l'institution. Cette exposition est traitée plus en détails dans le sous-chapitre suivant.

étaient-ils informés de ces ventes ? Les musées profitaient-ils des ventes aux enchères pour se défaire des œuvres qu'ils ne pensaient plus pertinentes ? En retraçant ces faits, qui ont entraîné la sortie des œuvres de ses réserves, la Kunsthalle de Hambourg s'engage dans une démarche de compréhension plus globale de ses collections. Cette ambition s'accompagne de la création d'une base de données redonnant vie aux œuvres concernées par ces mouvements<sup>176</sup>. Le développement de la recherche de provenance bénéficie donc pleinement au musée, qui donne de fait une nouvelle structure à son histoire.

Ces données, regroupées et exploitées dans le cadre de l'exposition « Œuvres du passé », pourront servir de manière plus générale le musée. Ce travail de recherche permet d'étendre la compréhension des collections, au niveau de l'œuvre ou de son ensemble, et concourt à créer de la matière qui pourra servir une future thématique d'exposition originale. Enfin, renforcer la connaissance autour des œuvres et les rendre les informations disponibles à tous via une base de données publique ne peut que servir le monde de l'art et entraîner de possibles synergies autour d'œuvres (origine commune, particularité partagée, etc.) ou permettre la résolution, au long cours, de questionnements autour de certaines œuvres (rapprochement avec des biens spoliés, etc.).

### *1.1.2. L'histoire des collections vue par ses pertes*

L'originalité du projet de recherche « Œuvres du passé » réside dans son approche, que nous pourrions qualifier de « négative » : en effet, le musée ne s'attache pas à mettre en valeur ses acquisitions, qui font la richesse de son histoire, mais bien à rendre compte des pertes que la Kunsthalle a subies voire elle-même entraînées. C'est en quelque sorte la responsabilité du musée vis-à-vis de ses collections, en tant que propriétaire et garant du savoir, qui est mise en exergue.

Pour Ute Haug, il s'agit ainsi de rendre compte des anciennes habitudes du musée : transactions, trocs et autres cessions étaient vraisemblablement monnaie courante à la Kunsthalle de Hambourg. Le graphique disponible en Annexe 84 (p. 102) du présent mémoire montre sans détours la répartition statistique des sorties d'œuvres d'Art. Et si presque la moitié de ces sorties a été causée par l'action « Art dégénéré » de 1937 (44%), une autre moitié a été causée par la politique du musée (transactions, trocs ou cessions : 45% des sorties) voire sa

---

<sup>176</sup> Hamburger Kunsthalle, *Sammlung Online*, s.d., [https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/suche?term=&filter\[highlight\]\[0\]=Vergangene%20Werke](https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/suche?term=&filter[highlight][0]=Vergangene%20Werke), consulté le 16 février 2022.

négligence (les vols représentent 5 %, les disparitions encore méconnues 3%). Quant aux restitutions opérées par le musée, nous constatons qu'elles sont marginales : elles ne regroupent que 3% des sorties des collections. Cet éclairage est bienvenu car il révèle des pratiques muséales inconnues du grand public et interroge le musée sur ses propres choix.

En les classant selon des modes de perte, passifs ou actifs (c'est-à-dire, selon si les sorties relèvent d'un choix volontaire ou involontaire), la Kunsthalle revient en toute authenticité sur les opérations qui ont eu un impact négatif sur ses collections, et qui ont, par conséquent, entraîné leur déconstruction. Du moins, à court-terme, c'est la première lecture qui pourrait être faite des sorties constatées. Or, cette présentation des collections permet aussi de comprendre la politique artistique du musée, à plus long-terme. En effet, le musée a choisi délibérément de se séparer de certaines œuvres, probablement aussi afin d'en acquérir de nouvelles : cette constatation refait du musée un lieu vivant, en constante mutation.

Cet état des lieux permet de poser un autre regard sur les collections du musée, et de prendre réellement conscience des répercussions des décisions politiques muséales (trocs, transactions, etc.) et nationales (action « Art dégénéré ») sur l'état des collections. Nous pouvons considérer à la fois l'institution comme victime de ces sorties, mais aussi comme protagoniste des changements opérés à l'égard de ses collections. L'historien de l'art (a fortiori s'il est français et familier de l'inaliénabilité des collections) tout comme le visiteur pourra s'interroger sur de telles décisions, et en chercher la raison. Ce projet permet par conséquent de rassembler spécialistes comme néophytes autour des questions de construction et de déconstruction des collections muséales.

Ute Haug donne également des éléments d'explications sur les sorties définitives de certaines œuvres à la Kunsthalle : au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les « doublons » présents dans les collections étaient en effet les premières victimes des transactions réalisées par le musée<sup>177</sup>. Ainsi, le projet « Œuvres du passé » présente les choix faits de l'institution, parfois hasardeux, parfois opportuns. La démarche souligne plutôt les choix réalisés comme la manifestation d'une politique de gestion des collections qui a vécu et montré ses nombreuses limites : la chercheuse interprète même cela comme des échecs à la mission de conservation des biens culturels.

---

<sup>177</sup> Voir Annexe 85, p. 103.

## **1.2. Une réflexion honnête et pédagogique sur les pratiques muséales**

### *1.2.1. Introspection et bonne foi du musée*

Nous l'avons vu à plusieurs reprises tout au long de ce mémoire : la recherche de provenance donne lieu à une gestion plus éthique des collections muséales, notamment lorsqu'il s'agit de définir la propriété originelle des œuvres qui les constituent. Mais cette quête d'éthique reste valable dans tout contexte, même en dehors du cadre très spécifique des spoliations et des restitutions : la mission de recherche de provenance permet plus généralement de rendre compte des pratiques muséales entourant les œuvres. En les mettant ainsi en évidence auprès du public, la Kunsthalle de Hambourg montre sa bonne foi et invite les visiteurs à percevoir cette introspection comme une opportunité pour les recherches sur l'histoire du musée.

À travers l'ensemble des manifestations du « Musée transparent », mais aussi des axes de communication choisis par l'institution, c'est un véritable lien de confiance qui s'instaure entre le musée et son public. La présentation des résultats obtenus par la recherche de provenance, ainsi que l'analyse de la politique culturelle mise en place par le musée depuis son origine, mettent en exergue la mission pédagogique que s'est donnée la Kunsthalle.

C'est encore pour cette raison que Ute Haug a fait le choix de rendre l'ancien fonds de la Kunsthalle accessible à tous à travers la base de données en ligne « Œuvres du passé ». La chercheuse décloisonne une fois de plus la mission de recherche de provenance, la met à disposition du public, et en montre les divers apports scientifiques. Cette démarche est, in fine, favorable à une large diffusion des savoirs sur l'histoire des arts à la Kunsthalle de Hambourg.

## **2. Le musée face à son histoire : la définition de l'identité**

Fondée en 1869, la Kunsthalle de Hambourg renferme plus de 150 ans d'histoire en son sein. Plus d'un siècle de choix artistiques, de mouvements d'œuvres, d'évènements politiques et historiques - soit autant d'éléments ayant influencé son activité. En 2019, le troisième jubilé de la Kunsthalle donne lieu à une exposition unique en son genre, mettant en avant les heures de gloire, mais aussi les épreuves vécues par l'institution. Intitulée *Constante. Controversée.*

*Nouvelle*.<sup>178</sup>, l'exposition propose une redécouverte du musée dans tous ses aspects : scientifique, politique, artistique. Organisé par Ute Haug, l'évènement se veut comme un parachèvement de la recherche de provenance, dans la mesure où il met en scène de nombreuses facettes et vertus de la discipline : le regard porté sur l'évolution du musée et la transparence vis-à-vis de ses actions, qu'elles soient louables ou controversées.

## 2.1. Une « nouvelle » Kunsthalle ?

### 2.1.1. La volonté d'un renouveau

« Cet anniversaire est une belle occasion de parcourir 150 ans d'histoire mouvementée du musée, tout en regardant vers l'avenir : la Kunsthalle de Hambourg a toujours été et reste un musée citoyen, destiné à « nous tous ». La Kunsthalle invite à regarder, à réfléchir, à découvrir et à débattre. Cela vaut depuis 1869, pour aujourd'hui et pour l'avenir. »<sup>179</sup>. C'est ainsi qu'Alexander Klar, actuel directeur de la Kunsthalle de Hambourg, a inauguré l'exposition organisée du 23 août au 10 novembre 2019<sup>180</sup>, à l'occasion des 150 ans de la fondation du musée. Montée par la responsable de la recherche sur la provenance, Ute Haug, l'exposition a voulu mettre en lumière, de manière critique, le travail du musée en tant qu'entité consciente d'elle-même. Le regard porté sur l'histoire du musée permet aussi à la chercheuse de provenance d'envisager l'avenir qui s'offre au musée.

Dans un entretien organisé par visioconférence le 8 février 2022<sup>181</sup>, Ute Haug explique en quoi la recherche de provenance permet de reconstituer l'histoire de l'institution et d'avoir un regard critique à son égard. De fait, les découvertes résultant des recherches de provenance apportent de nouveaux savoirs et de nouvelles clefs de compréhension sur le musée concerné. Ces idées se retrouvent dans le titre même de l'exposition, pour lequel le mot "nouvelle" a été

---

<sup>178</sup> Voir Annexes 86 et 87, p. 104-105.

<sup>179</sup> Hamburg.de, *Hamburger Kunsthalle – 150 Jahre Kunst « für uns alle »* [Kunsthalle de Hambourg – 150 ans d'art « pour nous tous »], 4 septembre 2019, <https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/12893644/senatsempfang-150-jahre-kunsthalle/>, consulté le 18 mars 2022.

Les traductions proposées en français sont les miennes.

<sup>180</sup> Hamburger Kunsthalle, *Beständig. Kontrovers. Neu. Blicke auf 150 Jahre* [Constante. Controversée. Nouvelle. Retour sur 150 ans d'histoire], s.d., <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/bestaendig-kontrovers-neu>, consulté le 15 décembre 2021.

Le titre proposé en français est le fait de ma propre traduction.

Il convient de préciser que l'étude de l'exposition repose principalement sur les textes de présentation qui m'ont été transférés par Ute Haug, afin de mener à bien ce mémoire.

<sup>181</sup> Voir Annexe 88, p. 106-108.

choisi. Le choix du terme trouvait son écho chez plusieurs acteurs de la Kunsthalle : il soulignait à la fois l'ouverture d'esprit du musée et le renouvellement constant de ses choix d'exposition et de médiation. Par la suite, Ute Haug a cherché à répondre aux questions qui taraudaient la chercheuse en elle, mais aussi la professionnelle au service de l'institution culturelle depuis de nombreuses années : quelles formes revêt cette nouveauté pour la Kunsthalle, en comparaison de ses pairs ? Et comment le musée peut-il continuer à se renouveler ? Là est aussi tout l'intérêt de la recherche de provenance : celle-ci donne continuellement matière à penser le musée. Elle enrichit en continu les connaissances du musée sur son histoire et ses collections. En retraçant le passé, la recherche de provenance parvient ainsi à fournir de nouvelles clefs pour préparer l'avenir.

### *2.1.2. Une éthique de la recherche devenue une éthique institutionnelle*

Par ailleurs, le musée ne souhaitait pas faire une exposition célébrant uniquement les moments de faste de l'institution, mais révélant aussi les controverses qui ont bousculé l'institution. L'exposition traitait en effet de sujets considérés encore récemment comme tabous<sup>182</sup>, ce qui illustre particulièrement bien l'approche universelle empruntée par le musée. Ce choix osé de l'institution s'inscrit dans la droite ligne de l'apport éthique de la recherche de provenance, notamment sur sa vertu à faire réfléchir les historiens et les visiteurs sur les positions adoptées par le musée tout au long de son histoire. En déroulant toutes les facettes de son histoire institutionnelle et artistique et en s'attachant à reconstituer les hauts et les bas du musée, la recherche de provenance permet en réalité de s'interroger plus globalement sur l'esprit qui anime l'institution.

## **2.2. La boussole de l'institution**

### *2.2.1. Former le public à l'histoire de l'art, sous toutes ses formes*

Nous découvrons en outre que la Kunsthalle de Hambourg a, depuis son origine, une véritable vocation citoyenne : elle s'érige en une institution qui s'adresse à toutes et tous. En

---

<sup>182</sup> À titre d'exemple, l'exposition abordait les sujets des vols, pillages, destructions d'œuvres d'art, mais aussi de l'art dégénéré.



s'intéressant de plus près à son histoire, l'exposition *Constante. Controversée. Nouvelle.* met ainsi en évidence le rôle pédagogique actif de la Kunsthalle, qui vise à former l'esprit critique de ses visiteurs<sup>183</sup>. Parmi les premiers directeurs du musée, Alfred Lichtwark est notamment considéré comme l'un des fondateurs de la pédagogie muséale : l'université de Hambourg n'ayant été inaugurée qu'en 1919, la Kunsthalle endossait pendant ce temps le rôle d'institution pédagogique de la ville, soit durant les cinquante premières années de son existence. L'ambition d'éducation est donc particulièrement ancrée dans l'ADN du musée : la Kunsthalle possède ainsi, depuis son origine, une mission intrinsèque liée à la politique culturelle et d'enseignement de la grande ville hanséatique qui l'héberge. L'importance donnée par ce musée à la recherche de provenance et à la transparence prend alors tout son sens, au regard de cette mission pédagogique qui a façonné, dans les premiers temps de son existence, son rapport au public.

Alfred Lichtwark s'appliquait par ailleurs à façonner le regard de ses étudiants – compétence éminemment essentielle dans l'apprentissage de l'histoire de l'art : c'était un véritable lieu d'études. Le musée a été longtemps un lieu mixte, entre enseignement et culture : il s'inscrit finalement toujours dans cette double mission en proposant une analyse poussée de ses collections, qui dépasse de loin la mission classique de présentation des œuvres dévolue aux musées.

### 2.2.2. *Une vocation citoyenne toujours d'actualité*

Reprendre cette vocation première et la mettre en perspective dans l'époque actuelle est une entreprise vertueuse pour la Kunsthalle de Hambourg. Le musée est, aujourd'hui comme au temps d'Alfred Lichtwark, tourné vers son public : il cherche à aiguïser son regard, à le faire réfléchir sur les œuvres et sur la fonction même du musée. Cet objectif transparait notamment dans le discours prononcé par Alfred Lichtwark en 1886, au moment de sa prise de fonction à la Kunsthalle, et dont les propos suivants sont repris aujourd'hui en ouverture du catalogue du « Musée transparent » : « *Nous ne voulons pas d'un musée qui reste là à attendre que les choses se fassent ; nous voulons au contraire d'une institution qui s'implique activement dans l'éducation artistique de notre population.* »<sup>184</sup>. La Kunsthalle, à travers le dispositif du « Musée

---

<sup>183</sup> Voir Annexe 89, p. 109.

<sup>184</sup> Alexander Klar, [Préface], in Annabelle Görge-Lammers (dir.), *Transparentes Museum...*, op.cit. p. 9.  
En allemand : « *Wir wollen nicht ein Museum, das da steht und wartet, sondern ein Institut, das tätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift.* ».  
La traduction proposée est la mienne.

transparent » et le développement de la recherche de provenance, s'érige en un lieu vivant et en mutation, encourageant ses visiteurs à avoir une vision critique.

## 2.3. La quête de l'identité

Les différents éléments développés au cours des précédentes parties nous amènent à un constat : la recherche de provenance, en plus d'être liée à une quête d'éthique, joue un rôle fondamental dans la définition de l'identité de la Kunsthalle de Hambourg. La discipline constitue finalement la colonne vertébrale du musée, et a permis de faire émerger de nouvelles réflexions en lien avec son histoire et son temps.

### 2.3.1. Une institution au plus près de ses visiteurs

Le musée encourage son public, en le confrontant aux actions antérieures de l'institution, à critiquer la politique menée par le musée, notamment au regard des valeurs contemporaines. Catherine Ballé et Dominique Poulot dans leur ouvrage *Musées en Europe : tradition, mutation et enjeux*, soulignent d'ailleurs ce rôle : « *L'Allemagne réécrit son histoire contemporaine, et les musées participent à l'élaboration d'un tel projet* »<sup>185</sup>. La recherche de provenance conduite à la Kunsthalle de Hambourg permet alors d'explorer des questions liées à l'évolution de l'attitude de l'institution envers ses visiteurs, et celle des visiteurs envers l'institution : elle agit comme un vecteur de dialogue entre le musée et les visiteurs. Les nouveaux besoins du public sont en effet mis au centre des préoccupations du musée : que veut-il savoir de l'institution qu'il visite ? Sans doute que le musée a eu une part de responsabilité dans certains événements ou choix liés à son histoire, qu'il est prêt aujourd'hui, plus que jamais, à assumer. Dans quelle mesure et de quelle manière la Kunsthalle peut-elle aborder certains sujets ordinairement passés sous silence ? En les relatant de manière limpide, et en mettant en évidence la position antérieure et actuelle du musée par rapport aux faits évoqués. De cette manière, la Kunsthalle crée un rapport de confiance d'autant plus fort avec ses visiteurs.

---

<sup>185</sup> Catherine Ballé, Dominique Poulot, *Musées en Europe...*, op. cit. p. 83.

### 2.3.2. *Un musée engagé*

En développant de cette manière la recherche de provenance dans ses espaces, mais aussi dans ses interactions avec d'autres institutions, la Kunsthalle de Hambourg affirme son refus de toute neutralité et tient à prendre un rôle actif au cœur des changements sociétaux qui bouleversent les institutions culturelles au XXIème siècle. L'auto-critique du musée est l'une des « valeurs » permettant une vraie réflexion sur l'institution, qui débouche ensuite sur son « introspection ». L'installation du « Musée transparent » n'est pas anodine et rappelle à juste titre que la Kunsthalle s'engage concrètement dans une auto-critique de ses missions et de son histoire.

De surcroît, le développement d'une authenticité muséale contribue à la formation de cette identité propre. Ainsi, la recherche de provenance prouve son caractère essentiel pour le musée : elle incarne, dans un premier temps, l'engagement de l'institution sur la question sensible des spoliations et, dans un second temps, participe à une prise de conscience politique plus globale.

### 2.3.3. *Un musée du XXIème siècle ?*

La recherche de provenance donne du sens à la politique du musée et décrypte les choix qui ont été faits par la Kunsthalle. Elle rappelle aussi, en revenant sur les grands moments des 150 ans d'histoire, les valeurs cardinales portées par l'institution. Toutefois, la recherche de provenance n'est pas que le moyen d'observer l'identité du musée, elle en est aussi la démonstration première.

La recherche de provenance découle d'une volonté politique forte et a fini par devenir une mission fondamentale du musée. Bien que celle-ci soit centrale à la Kunsthalle, elle reste très originale dans le milieu culturel, même au sein des musées. C'est une particularité forte de la Kunsthalle, qui constitue en partie l'identité même du musée.

Il existe de nombreux moyens pour un musée d'affirmer son identité, mais la recherche de provenance, démonstration première de l'identité de la Kunsthalle, se démarque par sa relative discrétion. Cela souligne aussi le choix de la Kunsthalle de se concentrer avant tout sur le fond des collections plutôt que sur des actions de communication. Bien que s'inscrivant au départ dans une logique éthique de restitution des œuvres spoliées, la recherche de provenance

mise en valeur par la Kunsthalle de Hambourg participe également à la redéfinition de la mission du musée. Ceci peut être aussi rapproché des réflexions contemporaines sur le musée de demain, notamment sur sa place et son rôle au sein du monde culturel. La Kunsthalle, par son approche critique de ses collections, maintient son statut d'autorité intellectuelle en nourrissant une réflexion sur la mémoire, son travail, ses ambivalences et ses paradoxes.

La notion d'identité muséale s'apparente, à la Kunsthalle, à une quête philosophique sur la raison d'être. La recherche de provenance apparaît alors comme une des missions fondamentales du musée, constitutive et créatrice de son identité profonde, et concourt à lui donner la place singulière qu'il occupe dans le paysage culturel de nos sociétés. À l'heure où la notion d'identité des musées passe avant tout par l'identité dite visuelle, en vue d'attirer de nombreux visiteurs vers l'objet-musée, la Kunsthalle choisit, en mettant la recherche de provenance au cœur de sa politique, de se mettre à nu et d'inciter son public à une réflexion critique. L'avenir dira si ce choix lui aura permis de renouer avec la population en fidélisant le public existant et en attirant de nouveaux visiteurs au sein de ses murs.

## CONCLUSION

Principale responsable des spoliations intervenues dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale et consciente du devoir de mémoire que son peuple devait entretenir, il n'est pas étonnant que la réflexion autour de la restitution des œuvres d'art spoliées ait trouvé un écho particulièrement favorable en Allemagne. D'une déclaration internationale aux implications vagues, l'Allemagne en a fait une réalité culturelle nationale en engageant notamment les acteurs politiques locaux à interroger les œuvres d'art dont leurs institutions culturelles sont détentrices. Nous avons alors assisté à la structuration de la recherche de provenance au niveau local par la professionnalisation du métier, la diffusion de la discipline et le travail collectif de ses acteurs. Le métier s'est en effet professionnalisé par la création de postes permanents au sein des institutions culturelles. La discipline s'est aussi diffusée, par son traitement médiatique suite aux grands scandales de spoliations, et a été mieux définie. Les institutions culturelles ont aussi appris à travailler de concert, sur un sujet qui les concerne toutes, et à mutualiser leurs efforts de recherche et le partage d'informations sur les œuvres. Cette organisation transmuséale a conduit en parallèle à la création de structures spécialisées, en premier lieu l'Association pour la recherche de provenance, qui a alors pu interpellier les acteurs nationaux sur la mise à disposition de moyens humains et financiers. Cela a permis la création d'un environnement propice à la recherche de provenance dont certains acteurs ont su se saisir pour faire de l'intention initiale une réalité de leur politique muséale, au premier rang desquels la Kunsthalle de Hambourg.

Premier musée d'Allemagne à avoir créé un poste de chercheur de provenance permanent au sein de ses locaux, du fait notamment de la volonté de son directeur de l'époque de mener un projet éthique, Uwe M. Schneede, la Kunsthalle de Hambourg s'est engagée très tôt dans un travail fastidieux de recensement de ses œuvres et de reconstitution de leur histoire. En sa qualité de chercheuse de provenance à la Kunsthalle, Ute Haug doit ainsi regrouper de nombreuses informations, à partir de sources différentes, afin de reconstituer l'histoire des

œuvres. Cette structuration se caractérise par l'évolution du statut de la recherche de provenance au sein du musée : d'une obligation, elle est devenue une mission, et finalement un devoir. D'un objectif précis, celui de la recherche d'œuvres spoliées, le musée a progressivement pris conscience des subtilités de cette mission.

Ce travail généraliste et en même temps très détaillé renforce considérablement la connaissance du musée sur ses œuvres et leur contexte. Les résultats obtenus ont ainsi pu enrichir les cartels des œuvres du musée, mais ont aussi permis une exposition différente, non plus centrée sur le tableau, mais également sur le contexte de l'œuvre : la période concernée, la famille spoliée, le marchand d'art, etc. Le musée remet ainsi la mémoire au cœur de la médiation et de la présentation de ses collections.

Les institutions muséales doivent mettre en avant leur rôle pédagogique. Grâce à la mise en place durable de la recherche de provenance, la Kunsthalle de Hambourg va plus loin dans ses desseins et met en avant ses valeurs. La discipline est à la fois sujet d'exposition, dispositif de médiation, outil de compréhension et d'information. La richesse des informations obtenues a par ailleurs donné lieu à l'incarnation de la discipline au sein du « Musée transparent », espace dédié en grande partie à la recherche de provenance, au sein duquel le visiteur peut assister à ses nombreuses démonstrations et ses résultats. Le musée a ainsi révolutionné l'usage de ses espaces, autour du tableau par la présentation différente de l'œuvre, mais aussi de manière plus générale en consacrant plusieurs salles à la discipline. Par les expositions qui y sont menées, le musée revient sur l'histoire de certaines œuvres au passé trouble et montre aux visiteurs tous les enjeux et la complexité de la discipline.

La Kunsthalle est un musée en phase avec son époque, le public est aujourd'hui plus sensible à l'histoire des œuvres et a développé une vision plus morale des collections. Il s'attend à une plus forte authenticité de la part des institutions qui se retrouve, dans le cas de la Kunsthalle, par la transparence sur les œuvres controversées et la traduction en expositions du cheminement de pensée du chercheur de provenance. Le musée sort alors de son rôle de simple exposant et va au-devant du visiteur pour exposer ses questionnements, réflexions et conclusions quant à l'œuvre présentée. Confronter le public à la recherche de provenance est un acte fort de la part de la Kunsthalle : le sujet ne doit pas seulement être perçu comme sensible ou controversé, il doit faire partie du discours, de la position, de la politique du musée. En effet, ce que nous constatons de l'ambition du musée, c'est que ces questions ne doivent pas seulement concerner les institutions, elles doivent tous nous concerner.

La Kunsthalle a été l'une des premières institutions d'enseignement et de culture de la ville de Hambourg. En adoptant cette position pédagogique, elle ne fait que revenir au fondement de sa mission. L'énergie éducative qu'elle déploie assoie son rôle central dans l'histoire hambourgeoise et la replace comme autorité intellectuelle. L'implémentation durable de la recherche de provenance a permis une évolution vertueuse de la Kunsthalle de Hambourg et a renforcé l'identité du musée. Prise dans le changement d'attitude et de perspective historique qu'implique la recherche de provenance, l'institution inscrit de nouveau son action dans la pédagogie du visiteur. En assumant en toute transparence ses responsabilités d'institution au passé parfois controversé, le musée se réapproprie son histoire et affirme sa modernité.

*Une dynamique muséale : d'autres institutions montrent la recherche de provenance*

Au début de l'année 2022, la Kunsthalle n'était pas le seul musée de Hambourg à exposer la recherche de provenance de ses œuvres d'art. Le musée d'ethnologie MARKK<sup>186</sup> présentait au même moment une exposition intitulée *Bénin, histoire volée*<sup>187</sup> sur le pillage des œuvres au Royaume du Bénin et leur future restitution à Benin City, au Nigéria<sup>188</sup>. Cette exposition abordait elle aussi frontalement le rôle de l'Allemagne, et plus spécifiquement de la ville de Hambourg dans la circulation des œuvres pillées, du fait de leur transit par le port de Hambourg. Le directeur du musée d'ethnologie, Georg Thilenius, et le conservateur Karl Hagen avaient en effet mis à profit leurs réseaux pour récupérer les œuvres directement du port, pour les intégrer dans les collections.

Autre démonstration de transparence et de recherche de provenance, cette exposition confirme la dynamique des musées consistant à faire le point sur leurs propres collections, et notamment à afficher leur implication dans la mauvaise acquisition de certains objets. De plus en plus, les musées allemands se consacrent à la question coloniale et à ses répercussions sur les collections du pays. De nouvelles restitutions seront ainsi prochainement à l'œuvre. Le traitement de la question mémorielle se veut donc global en Allemagne, et laisse à penser que l'engagement des musées sera plus fort encore au cours des prochaines années.

---

<sup>186</sup> En allemand : *Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt.*

<sup>187</sup> En allemand : *Benin, Geraubte Geschichte.*

<sup>188</sup> Voir Annexes 90 à 93, p. 110-113.

# **SOURCES**

## **I) Sources d'archives**

### **HAMBOURG, Allemagne, Kunsthalle de Hambourg**

- **Sources imprimées**

#### **1) Presse**

##### *A) Implémentation de la recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg*

GRETZSCHEL Matthias, « Die mühsame Suche nach geraubter Kunst », *Hamburger Abendblatt*, 14 juin 2001.

JANSSEN Britta, « Nicht nur Opfer, auch Nutznießer », *Badisches Tageblatt*, 23 février 2002.

N. s., « Bestände werden durchforstet – Hamburger Kunsthalle will verstärkt nach Nazi-Kunstraub suchen », *Traunsteier Tageblatt*, 28 mai 2001.

N. s., « Ethik-Kommission zur Nazi-Raubkunst », *Dresdner Neueste Nachrichten*, 26 avril 2001.

N. s., « Fahndung nach Nazi-Raubkunst. Kunsthalle lässt Kunsthistorikerin forschen », *Bergedorfer Zeitung*, 13 juin 2001.

N. s., « Raubkunst : Hamburger Kunsthalle ergreift Initiative », *Hamburger Abendblatt*, 28 mai 2001.

N. s., « Wir müssen uns auf eine lange Strecke einstellen », *Gießener Allgemeine*, 21 février 2002.



OTTO Kurt, « Aufklärung "NS-Raubkunst": art-Interview mit der Provenienzforscherin Ute Haug von der Hamburger Kunsthalle : "Nur wenige Museen erkunden freiwillig die NS-Vergangenheit ihrer Bestände." », *art – das Kunstmagazin*, 22 février 2007.

POHLE Julika, « Der erworbenen Schuld auf der Spur », *Hamburger Abendblatt*, 21 décembre 2005.

SHELLEN Petra, « Bei Raubkunst muss Moral vor Recht ergehen », *Tageszeitung*, 23 février 2002.

SHELLEN Petra, « Wir haben keine Angst vor Resultaten », *Tageszeitung Hamburg*, 13 juin 2001.

SCHULZ-TRIGELAFF Larissa, « Herkunft unbekannt ? », *Neues Deutschland*, 15 juin 2001.

#### *B) Exposition Parcours. Le verso des œuvres*

HOFMANN Isabelle, « Die Überraschung findet sich hinten », *MOPO*, 11 novembre 2004.

#### *C) Exposition Alfred Flechtheim*

KOLDEHOFF Stefan, « Fall Flechtheim », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 octobre 2013.

LÜDDEMANN Stefan, « Netzwerker und Hassobjekt – 15 Museen erforschen Galerist Alfred Flechtheim – 324 Werke auf neuer Website », *Neue Osnabrücker Zeitung*, 15 octobre 2013.

TIMM Tobias, « Er kaufte Kubisten, haufenweise », *die Zeit (Kunstmarkt)*, 17 octobre 2013.

## **II) Sources institutionnelles**

Code de déontologie de l'ICOM, Paris, 2017,

*Provenance research manual : To identify cultural property seized due to persecution during the national socialist era*, Berlin, Deutscher Museumsbund e. V., 2019, 128 p.

### **III) Sources orales**

#### **1) Sources audiovisuelles**

A) *Séminaires « Patrimoine spolié » organisés par l'Institut National d'Histoire de l'art (INHA), diffusés en ligne sur plateforme d'hébergement de vidéos*

« Un atelier de recherche de provenance », conférence tenue le 31 janvier 2019.

« La recherche de provenance comme sujet d'exposition », conférence tenue le 11 avril 2019.

« La collection Gurlitt au musée des beaux-arts de Berne », conférence tenue le 23 mai 2019.

« La recherche de provenance en Allemagne », conférence tenue le 6 novembre 2019.

« L'objet et l'effet de la restitution », conférence tenue le 6 février 2020.

« Les musées face à l'histoire. Comment montrer la spoliation et la restitution ? », conférence tenue le 10 octobre 2020.

#### **2) Entretiens**

Entretien organisé par visioconférence avec Ute Haug, le 1<sup>er</sup> décembre 2021.

Entretien organisé par visioconférence avec Ute Haug, le 16 décembre 2021.

Entretien organisé par visioconférence avec Ute Haug, le 27 janvier 2022.

Entretien organisé par visioconférence avec Ute Haug, le 8 février 2022.

Visite commentée de la salle « Sur ordre des autorités » avec Ute Haug, le 1<sup>er</sup> mars 2022.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## **Ouvrages de référence**

ANDRIEU Claire, GOSCHLER Constantin, THER Philipp, *Spoliations et restitutions des biens juifs en Europe : XXème siècle*, Paris, Autrement, 2007, 416 p.

FELICIANO Hector, *Le Musée disparu : enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, Paris, Austral, 1995, 250 p.

FLECKNER Uwe, W. GAEHTGENS Thomas, HUEMER Christian, *Macht und Markt. Der Kunsthandel im Dritten Reich*, Berlin, Bosten, De Gruyter, 2017, 452 p.

HAUG, Ute, STEINKAMP, Maike, *Werke und Werte : Über das Handeln und das Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, 243 p.

LORENTZ Claude, *La France et les restitutions allemandes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (1943-1954)*, Paris, La Documentation Française, 1999, 348 p.

NICHOLAS Lynn H., *Le pillage de l'Europe : les œuvres d'art volées par les nazis*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Éditions du Seuil, Paris, 1995, 560 p.

PETROPOULOS Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, 439 p.

POLACK Emmanuelle, *Le marché de l'art sous l'Occupation : 1940-1944*, Paris, Tallandier, 2019, 320 p.

## **Ouvrages thématiques**

### *a) Musées et muséologie*

BALLÉ Catherine, POULOT Dominique, *Musées en Europe : tradition, mutation et enjeux*, Paris, La Documentation française, 2019, 419 p.

CHAPPÉ François, *Histoire, mémoire, patrimoine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 426 p.

CHAUMIER Serge, *Altermuséologie. Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, Hermann, 2018, 230 p.

CHAUMIER Serge, JACOBI Daniel, *Exposer des idées : du musée au centre d'interprétation*, Paris, Complicités, 2009, 199 p.

GOB André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, 352 p.

POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, 122 p.

b) *Outils épistémologiques pour la recherche de provenance*

H. YEIDE Nancy, AKINSHA Konstantin, L. WALSH Amy, *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington, American Association of Museums, 2001, 303 p.

c) *Recherches de provenance menées en Allemagne*

BAMBI Andrea *et al.*, *Alfred Flechtheim, Raubkunst und Restitution*, Oldenbourg, De Gruyter, 2015, 303 p.

BARESEL-BRAND Andrea *et al.*, *Die Verantwortung dauert an. Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut*, Magdebourg, Koordinierungsstelle Magdeburg, 2010, 483 p.

BARESEL-BRAND Andrea *et al.*, *Verantwortung wahrnehmen : NS-Raubkunst, eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive*, actes du colloque tenu à Berlin les 11 et 12 décembre 2008, Magdebourg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, 2009, 517 p.

DEINERT Mathias, HARTMANN Uwe, LUPFER Gilbert, *Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in 10 Jahre Projektförderung*, Magdebourg, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, De Gruyter, 2019, 371 p.

FRANZ Michael, DEHNEL Regine, VON DORNIS Kathrin, *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus*

*ehemaligem jüdischem Besitz*, Magdebourg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdebourg, 2001, 327 p.

SCHÖNBERGER Sophia, *Was heilt Kunst ? Die späte Rückgabe von NS-Raubkunst als Mittel der Vergangenheitspolitik*, Göttingen, Wallstein, 2019, 274 p.

d) *Collection Gurlitt*

BARESEL-BRAND Andrea, BAHRMANN Nadine, LUPFER Gilbert, *Kunstfund Gurlitt. Wege der Forschung*, Magdebourg, De Gruyter, 2020, 188 p.

MEIER Olivier, FELLER Michael, CHRIST Stefanie, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich, Chronos, 2017, 375 p.

HOFFMANN Meike, KUHN Nicola, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895-1956. Die Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2016, 400 p.

## **Périodiques**

*Museumskunde*, Berlin, Deutscher Museumsbund e. V., vol. 85/2020, février 2020.

*Provenienz & Forschung*, Magdebourg, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, février 2017.

## **Catalogues d'exposition**

*Verfolgt und verführt : Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945*, dir. Sigrun Paas, (cat. exp. Kunsthalle de Hambourg, 12 mai – 3 juillet 1983), Marbourg, Jonas Verlag, 1983, 161 p.

« *Degenerate Art* »: *The Fate of the Avant-garde*, dir. Stéphanie Barron, (cat. exp., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 17 février - 12 mai 1991, Chicago, Art Institute of Chicago 22 juin - 8 septembre 1991), Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1991, 423 p.

*Parcours. Die Rücken der Bilder*, dir. Ute Haug, (cat. exp., Kunsthalle de Hambourg, 15 octobre 2004 – 17 avril 2005), Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2004, 55 p.

*Transparentes Museum, Begleitbuch zur Präsentation, Dokumentation, Reflexion, Evaluation und Kontext eines Pilotprojekts*, dir. Annabelle Görgen-Lammers, (cat. exp., Kunsthalle de Hambourg), Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2016, 119 p.

*Beer Carl Heine. Mäzen der ersten Stunde*, dir. Ute Haug, (cat. exp., Kunsthalle de Hambourg), Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2016, 79 p.

*Bestandsaufnahme Gurlitt*, dir. Andrea Baresel-Brand, Meike Hopp, Agnieszka Lulinska, (cat. exp., Kunstmuseum Bern, 2 novembre 2017 – 4 mars 2018, Bundeskunsthalle Bonn, 3 novembre 2017 – 11 mars 2018), Berne, Hirmer, 2017, 344 p.

*Von Menzel bis Monet, Die Hamburger Sammlung Wolffson*, dir. Ute Haug, (cat. exp., Hambourg, Kunsthalle de Hambourg, 12 novembre 2021 – 27 mars 2022), Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2021, 96 pages.

## **SITOGRAFIE**

### *Bases de données sur la recherche de provenance d'œuvres d'art*

Base de données *Alfred Flechtheim, marchand des avant-gardes* :

<http://alfredflechtheim.com/home/>

Base de données « Art dégénéré » :

[https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db\\_entart\\_kunst/datenbank/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html)

Base de données *Lost Art* : <https://www.lostart.de/de/start>

Base de données *Proveana* : <https://www.proveana.de/de/start>

### *Sites institutionnels*

Association des musées allemands (*Deutscher Museumsbund e. V.*) :

<https://www.museumsbund.de>

Association pour la recherche de provenance (Arbeitskreis Provenienzforschung) : <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/>

Centre allemand de recensement et de gestion des biens culturels disparus (*Deutsches Zentrum Kulturgutverluste*) : <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Start/Index.html>

Commission Limbach (*Limbach Kommission*) : <https://www.beratende-kommission.de/de>

### *Kunsthalle de Hambourg*

#### a) Recherche de provenance et histoire des collections

Collections en ligne : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online>

Recherche de provenance et histoire des collections : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/provenienzforschung-sammlungsgeschichte>

Restitution et rachat du tableau *Paysage avec fuite en Egypte* de Tobias Verhaecht : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/restitution-des-gemaldes-landschaft-mit-der-flucht-nach-agypten-von-tobias-verhaecht>

Détail de la provenance du tableau *Vielle paysanne* de Paula Modersohn-Becker : <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1954/alte-moorbaeuerin?term=Paula%20Modersohn-Becker&context=default&position=0>

#### b) Projets de recherche de provenance (détails, rapports)

Projet de recherche de provenance « État des lieux des sculptures » (2015-2017) : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/bestand-skulpturen-und-plastiken>

Rapport de provenance de Pan et Syrinx de Pierre-Antoine Patel : [https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/patel\\_pansyrinx\\_dossier\\_01\\_10\\_2020\\_jw.pdf](https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/patel_pansyrinx_dossier_01_10_2020_jw.pdf)

Projet « Œuvres du passé » : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/vergangene-werke-der-ehemalige-bestand-der-hamburger-kunsthalle>

### c) Expositions

Exposition *Parcours. Le verso des œuvres* (2004-2005) : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/parcours-die-r%C3%BCcken-der-bilder>

Exposition *Alfred Flechtheim, marchand des avant-gardes* (2013-2014) : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/alfred-flechtheimcom>

Exposition *Constante. Controversée. Nouvelle.* (150 ans de la Kunsthalle) : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/bestaendig-kontrovers-neu>

Exposition *De Menzel à Monet* (2021-2022) : <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/exhibitions/menzel-monet>

### *Articles*

ALBRECHT Janine, « Provenienzforschung für ein wenig Gerechtigkeit », *Norddeutscher Rundfunk*, 15 octobre 2018, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018, <https://www.ndr.de/kultur/kunst/provenienzforschung/Uwe-Schneede-ueber-die-Provenienzforschung,uweschneede102.html>, consulté le 13 février 2022.

Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Gründerinnen des Arbeitskreises Provenienzforschung erhalten Bundesverdienstkreuz*, 22 mars 2022, [En ligne], mis en ligne le 22 mars 2022, [https://www.kulturgutverluste.de/Content/02\\_Aktuelles/DE/Meldungen/2022/Maerz/2022-03-22\\_Bundesverdienstkreuz.html](https://www.kulturgutverluste.de/Content/02_Aktuelles/DE/Meldungen/2022/Maerz/2022-03-22_Bundesverdienstkreuz.html), consulté le 12 avril 2022.

N. s., « Krisengipfel im Kanzleramt zur NS-Raubkunst », *Deutsche Welle*, 20 novembre 2006, [En ligne], mis en ligne le 20 novembre 2006, <https://www.dw.com/de/krisengipfel-im-kanzleramt-zur-ns-raubkunst/a-2241497>, consulté le 4 mars 2022.

HAUG Ute, « Die eigene Geschichte. Provenienzforschung in deutschen Sammlungen im internationalen Vergleich », 2002, *AKMB-news*, [En ligne], mis en ligne en 2002, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/akmb-news/article/view/249/234>, consulté le 30 avril 2022.

HAUG Ute, WARZECHA Jasper, « Im Fokus der Provenienzforschung : Patels Gemälde *Pan und Syrix* in der Hamburger Kunsthalle » [En point de mire de la recherche de provenance : le



tableau de Patel *Pan et Syrix* à la Kunsthalle de Hambourg], mis en ligne le 15 février 2021, <https://thearticle.hypotheses.org/10201>, consulté le 5 mai 2022.

# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	4
SOMMAIRE .....	5
TABLE DES TRADUCTIONS .....	6
INTRODUCTION .....	7
CHAPITRE 1.....	23
Mise en œuvre et réticularité de la recherche de provenance .....	23
1. Cadre institutionnel et politique allemand .....	24
1.1. Une impulsion donnée à la recherche de provenance : la Conférence de Washington (1998) .....	24
1.1.1. Origine et objectifs de la Conférence .....	24
1.1.2. Une obligation morale pour les institutions culturelles allemandes .....	26
1.2. La création d'une première entité fédérale pour soutenir la recherche de provenance : le Bureau pour la recherche de provenance (2008) .....	27
1.2.1. Une création précipitée par un scandale national.....	27
1.2.2. Missions du Bureau pour la recherche de provenance .....	29
1.3. La recherche de provenance poursuit son institutionnalisation : la création du Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus (2015) .....	31
1.3.1. L'affaire Gurlitt et ses conséquences pour la recherche de provenance .....	31
1.3.2. Missions du Centre de recensement et de gestion des biens culturels disparus .....	32
2. La recherche de provenance : une ambition politique pour la Kunsthalle de Hambourg.....	34
2.1. Une obligation morale qui devient une éthique muséale.....	34
2.1.1. Une volonté de passer à l'action.....	34
2.1.2. L'engagement d'un homme.....	35
2.2. L'implémentation de la recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg .....	36
2.2.1. La question des ressources humaines : un recrutement inédit en Allemagne ....	36
2.2.2. L'identification de l'origine des œuvres : un travail au long cours .....	38
2.3. La première exposition de recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg : <i>Parcours. Le verso des œuvres</i> (2004-2005).....	40
2.3.1. Le caractère original et innovant de l'exposition .....	40

2.3.2.	<i>Découverte en lien avec le IIIème Reich</i> .....	41
<b>3.</b>	<b>Une volonté de rassembler autour de la recherche de provenance</b> .....	42
<b>3.1.</b>	<b>Le colloque « Une histoire à soi » : une initiative de la Kunsthalle</b> .....	43
3.1.1.	<i>Un évènement d'envergure internationale</i> .....	43
3.1.2.	<i>Retombées du colloque</i> .....	44
<b>3.2.</b>	<b>De l'importance de travailler en réseau : la fondation de l'Association pour la recherche de provenance</b> .....	45
3.2.1.	<i>Historique de l'association</i> .....	45
3.2.2.	<i>Missions et objectifs</i> .....	47
3.2.3.	<i>Légitimité et reconnaissance, en Allemagne et dans le monde</i> .....	48
<b>3.3.</b>	<b>Un projet collaboratif de grande ampleur : l'exposition <i>Alfred Flechtheim, marchand des avant-gardes</i></b> .....	49
3.3.1.	<i>Objectifs de l'exposition</i> .....	49
3.3.2.	<i>Revendications suite à l'exposition</i> .....	51
<b>CHAPITRE 2</b> .....		54
<b>L'incarnation et la mise en valeur de la recherche de provenance à la Kunsthalle de Hambourg</b> .....		54
<b>1.</b>	<b>Familiarisation aux méthodes et enjeux de la recherche de provenance</b> .....	55
<b>1.1.</b>	<b>Un dispositif dédié la recherche de provenance : le Musée transparent</b> .....	55
1.1.1.	<i>Genèse du projet</i> .....	55
1.1.2.	<i>Une auto-critique nécessaire</i> .....	56
1.1.3.	<i>La poursuite de l'éthique et de la transparence</i> .....	56
<b>1.2.</b>	<b>Un enjeu éminemment mémoriel</b> .....	58
1.2.1.	<i>Confronter le visiteur au destin d'une famille pendant la période nazie</i> .....	58
1.2.2.	<i>Itinéraire d'une œuvre</i> .....	59
1.2.3.	<i>Un devoir de justice</i> .....	60
<b>1.3.</b>	<b>Dans la tête d'un chercheur de provenance</b> .....	61
1.3.1.	<i>Pistes de recherche et de réflexion</i> .....	62
1.3.2.	<i>Sensibiliser à la complexité des recherches</i> .....	63
<b>2.</b>	<b>Une démonstration singulière : la salle « Sur ordre des autorités »</b> .....	64
<b>2.1.</b>	<b>Implication et culpabilité autour d'une vente aux enchères de 1941</b> .....	65
2.1.1.	<i>Origine du projet</i> .....	65
2.1.2.	<i>Historique des faits</i> .....	66
2.1.3.	<i>La conclusion d'une affaire, quatre-vingts ans après les faits</i> .....	67

<b>2.2. Étude de la scénographie</b> .....	68
2.2.1. <i>Les archives : seule source sur les faits</i> .....	68
2.2.2. <i>Cartels et verso des tableaux</i> .....	69
<b>2.3. Une démonstration scientifique : le cas du tableau <i>Pan et Syrinx</i> de Pierre-Antoine Patel</b> .....	71
2.3.1. <i>Étapes d'identification de la provenance</i> .....	72
2.3.2. <i>Contribution au progrès de la recherche et de la connaissance</i> .....	73
<b>3. D'autres manifestations de la recherche de provenance à la Kunsthalle</b> .....	74
<b>3.1. L'action « art dégénéré » et ses conséquences pour la Kunsthalle</b> .....	74
3.1.1. <i>Le musée victime de l'Histoire</i> .....	74
3.1.2. <i>Un évènement visible par tous ?</i> .....	75
<b>3.2. La restitution à l'œuvre : <i>Paysage avec fuite en Égypte</i> de Tobias Verhaecht</b> ....	76
3.2.1. <i>Histoire et accord autour de l'œuvre</i> .....	76
3.2.2. <i>Réflexions concernant la restitution</i> .....	77
<b>3.3. L'exposition de la collection Wolffson</b> .....	78
3.3.1. <i>Historique</i> .....	78
3.3.2. <i>Les apports de l'exposition</i> .....	80
<b>CHAPITRE 3</b> .....	81
<b>Les corollaires de la recherche de provenance : contributions à l'histoire de l'institution et des collections</b> .....	81
<b>1. La vie des collections</b> .....	82
<b>1.1. Une nouvelle approche des collections</b> .....	83
1.1.1. <i>Interroger la construction et la déconstruction des collections</i> .....	83
<b>1.2. Une réflexion honnête et pédagogique sur les pratiques muséales</b> .....	86
1.2.1. <i>Introspection et bonne foi du musée</i> .....	86
<b>2. Le musée face à son histoire : la définition de l'identité</b> .....	86
<b>2.1. Une « nouvelle » Kunsthalle ?</b> .....	87
2.1.1. <i>La volonté d'un renouveau</i> .....	87
2.1.2. <i>Une éthique de la recherche devenue une éthique institutionnelle</i> .....	88
<b>2.2. La boussole de l'institution</b> .....	88
2.2.1. <i>Former le public à l'histoire de l'art, sous toutes ses formes</i> .....	88
2.2.2. <i>Une vocation citoyenne toujours d'actualité</i> .....	89
<b>2.3. La quête de l'identité</b> .....	90
2.3.1. <i>Une institution au plus près de ses visiteurs</i> .....	90

2.3.2. <i>Un musée engagé</i> .....	91
2.3.3. <i>Un musée du XXIème siècle ?</i> .....	91
<b>CONCLUSION</b> .....	93
<b>SOURCES</b> .....	96
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	99