

Bärbel Hedinger, Michael Diers,
Jürgen Müller (dir.)

*Max Liebermann. Die Kunstsammlung :
Von Rembrandt bis Manet*

Max Liebermann Gesellschaft Berlin,
Martin Faas (dir.)

*Verlorene Schätze.
Die Kunstsammlung von Max Liebermann*

Christian Joschke



Avec la collaboration
de Steffen Haug et
Susanne Zielke,
Munich :
Hirmer, 2013,
315 pages



Berlin :
Nicolai, 2013,
295 pages

La collection d'œuvres d'art et de mobilier de Max Liebermann était une des plus belles collections d'art à Berlin, constituée sous le signe de Manet et de ses disciples, en dialogue, notamment, avec de somptueuses pièces de mobilier français XVIII^e siècle. Elle a connu le destin tragique de nombreuses collections juives en Allemagne. Elle fut démantelée et confisquée par les nazis, les œuvres furent le plus souvent vendues et un certain nombre d'entre elles est encore aujourd'hui introuvable. Il existe donc un double enjeu à écrire l'histoire de cette

collection : pour comprendre les influences affichées de Liebermann et reconstituer les relations artistiques qu'il a établies entre la période de l'Empire wilhelmien et la République de Weimar ; pour lutter contre la politique de l'oubli qui fut celle du nazisme. Ce travail d'histoire de l'art a été mené en 1973, puis en 1997, par Karl-Heinz et Annagret Janda¹ qui, outre leurs nombreuses publications sur Liebermann, ont reconstitué l'inventaire de la collection à partir de sources diverses. La liste qu'ils ont établie constitue un fondement incontestable pour la recherche.

Or aujourd'hui, des sources découvertes depuis permettent d'affiner et de compléter ce travail : on a désormais accès à des documents inédits liés aux confiscations nazies, la correspondance de Liebermann a été intégralement publiée, les nombreuses photographies de Liebermann à son domicile sont également réapparues. Le contexte institutionnel a lui aussi, sans doute, motivé cette relecture de l'histoire : alors que la Max-Liebermann-Haus a ouvert ses portes dans l'ancienne demeure familiale de la Pariser Platz, aujourd'hui sous la direction de Peter-Klaus Schuster, et que la Maison du Wannsee – lieu tragique s'il en est – est désormais propriété de la Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin, les héritiers de Max Liebermann continuent de jouer un rôle actif dans la promotion de son œuvre.

Cette nouvelle recherche sur la collection Liebermann a été menée par deux équipes de chercheurs dont les résultats sont exposés dans deux livres différents, publiés à quelques semaines d'intervalle, autour d'une exposition à la Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin de Wannsee : le premier (dans l'ordre de parution) est dirigé par Bärbel Hedinger, Michael Diers et Jürgen Müller avec la collaboration de Steffen Haug et Susanne Zielke et s'intitule simplement *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet* (abrégé ici en H-D-M) ; le second est dirigé par la Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin et s'intitule *Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann* (abrégé ici en MLG). Pourquoi deux parutions émanant de ce qui n'était à l'origine qu'un seul projet ? C'est qu'une différence d'approche, perceptible dès la lecture des titres des ouvrages, sépare ces deux entreprises, une différence riche d'enseignements sur la justification de l'histoire de l'art comme discipline scientifique.

Les débuts de la collection de Max Liebermann remontent aux années 1890 et si les deux premières œuvres acquises par lui en 1891 sont de Wilhelm Leibl (H-D-M, n° 93) et de J. W. Hamilton (H-D-M, n° 58) c'est surtout aux artistes parisiens qu'il consacre les premières décennies de son activité de collectionneur (H-D-M, p. 17-18). Il garde de ses années de formation à Paris un amour des impressionnistes et surtout de leur maître, Édouard Manet (1872-1878, voir le très bel article de Peter Kropmanns, dans H-D-M, p. 49-55). Bärbel Hedinger synthétise admirablement cette histoire longue et complexe (H-D-M, p. 17-38). En 1892, Liebermann échange contre un portrait de Carl Bernstein *Le bouquet de Pivoines* de 1882 (H-D-M, n° 117), puis il achète Charles-François Daubigny et Constant Troyon, à nouveau Manet, et Adolf Menzel sur lequel il reviendra sans cesse. Au cours de son voyage à Paris avec Hugo von Tschudi en 1896, il achète chez Durand-Ruel *Le bois, automne* de Courbet (H-D-M, n° 19) et le *Portrait de Mme Manet à Bellevue* de Manet de 1880 (H-D-M, n° 109). Au plus tard en 1898, il jette son dévolu sur les *Danseuses avec une chaise* d'Edgar Degas de 1895 (H-D-M, n° 42) – qui le fascinait et auquel la revue *Pan* avait déjà consacré un article important en 1896. En 1907, de nouveau Manet avec *La botte d'asperge* de 1880 (H-D-M, n° 108). De Claude Monet, il acquiert notamment en 1898 *Le champ de coquelicots* de 1874 et, en 1900, *Les Moulins à vent près de Zaandam* de 1871-1872 (H-D-M, n° 177). Paul Cézanne entre dans sa collection en 1906 et 1916. Vincent Van Gogh est marginal avec seulement un *Champ de blé aux bleuets* de

1890 acquis en 1907 (H-D-M, n° 55). Henri de Toulouse-Lautrec est bien représenté également. L'art asiatique a une place particulière, avec des œuvres nombreuses des Japonais Ippitsusai Bunchō, Suzuki Harunobu, Furuyama Morotane, Utagawa Toyokuni et les gravures de Katsushika Hokusai et Andō Hiroshige, qu'il prête notamment lors de rétrospectives à Berlin, en 1912 et en 1929 à l'Académie. De toute évidence, si l'on met en parallèle les évolutions en cours dans l'Allemagne wilhelminienne, la création des mouvements sécessionnistes, notamment à Berlin en 1898, l'ouverture du marché de l'art, la constitution d'une nouvelle catégorie de mécènes, Liebermann apparaît comme un des puissants catalyseurs du transfert culturel entre la France et l'Allemagne. C'est tout le microcosme berlinois, entre Bernstein, Paul Cassirer et Tschudi, que l'on peut reconstituer à partir de la circulation de ces œuvres d'art.

Le rapport à Manet, référence continue dans son œuvre, apparaît dans le contexte historique comme éminemment politique. C'est ce que montre l'article passionnant de Michael Diers (H-D-M, p. 77-88). Certes, Liebermann a toujours pris soin de séparer l'art et la politique, expliquant par exemple, au pied du mur en 1933, quand il renonça à ses fonctions au sein de l'Académie, que le pouvoir politique ne devait nullement s'ingérer dans les affaires artistiques. Mais en réalité sa carrière a été une longue série de prises de positions culturelles, qui chacune avait un sens politique – de la fondation de la Sécession à la démission de l'Académie dont il avait été président puis président honoraire. La référence à Manet est politique, d'abord parce que leur rencontre impossible porte la marque de l'histoire franco-allemande. Ils se manquent pendant ses années à Paris entre 1872 et 1878, période où de nombreux artistes français refusaient le contact avec les Allemands. De même, selon un témoignage tardif de Wolfgang Born en 1927 qui, d'après Annagret Janda, rapporte un épisode du début des années 1880, lorsque tous deux fréquentent le Salon (Liebermann y est célébré en 1880 et Manet reçoit la légion d'honneur en 1882) Manet fait répondre à Liebermann qu'il admire tant ses œuvres qu'il devrait le recevoir avec les honneurs, mais son patriotisme l'en empêche (H-D-M, p. 77). La plupart des œuvres de Manet qui entrent plus tard dans la collection de Liebermann ont une signification politique : *L'étude pour l'évasion de Rochefort* (H-D-M, n° 113), une des rares peintures d'histoire contemporaine de Manet, est acquise en 1898 ; Liebermann écrit par ailleurs un article sur *L'exécution de Maximilien* ; quant à *La marine/Boulogne-sur-mer* de 1864-65 (H-D-M, n° 100), il l'obtient au plus tard en 1902, à la suite d'un pari avec Charles Ephrussi sur l'innocence de Dreyfus ; enfin, il est très vraisemblable que la série sur la guerre (*Kriegszeit*) de 1914 s'inspire directement de la série de Manet sur la Commune.

Le tournant conservateur dans la constitution de sa collection à partir de 1905 apparaît dès lors tant comme une réponse au contexte historique que comme une volonté de se construire une identité d'artiste allemand dans l'héritage des maîtres, sans toutefois renier son goût de l'impressionnisme : de Rembrandt, on trouve surtout des dessins – étant donné le prix trop élevé des peintures – et des copies par Liebermann lui-même – une pratique récurrente qu'il applique d'ailleurs à Manet, dont il copie notamment le *Portrait de Georges Moore* (pastel de 1879), ou à Frans Hals. C'est l'époque où est organisée l'exposition « Un siècle d'art allemand »

(*Jahrhundertausstellung deutscher Kunst*) (1906) par Hugo von Tschudi et Alfred Lichtwark à la Neue Nationalgalerie, exposition dans laquelle est tentée la synthèse entre modernité esthétique et tradition germanique. À partir de là, Liebermann concentre son activité de collectionneur sur Menzel, Franz Krüger, Carl Steffek (son maître), auxquels il faut ajouter Honoré Daumier dont les œuvres constituent le plus important ensemble de sa collection. Il reste donc fidèle à la peinture française et les différents accrochages dans son appartement du Pariser-Platz et de sa maison de Wannsee sont là pour en attester : si la salle à manger associe le baroque hollandais et la Renaissance italienne, et si la *Kaminzimmer* (salon à la cheminée) est consacrée à la peinture allemande du XIX^e siècle, Manet garde une place prépondérante dans le cabinet musical, où ses *Roses, tulipes et lilas dans un vase de cristal* (H-D-M, n° 116) côtoient Cézanne et *L'étude pour l'évasion de Rochefort*.

Cette collection a été brutalement et irrémédiablement dispersée. En 1933, après sa démission de l'Académie, Liebermann tente d'en organiser le sauvetage. Il organise un convoi à Zurich en mai 1933, pour mettre à l'abri des œuvres au Kunsthau. Mais l'artiste meurt en 1935. Martha Liebermann doit déménager dans un appartement de la Graf-Spree Straße. En 1938, une autre partie des œuvres part pour Amsterdam et sa fille Käthe et son mari Kurt Riezler quittent le pays, laissant Martha à Berlin. La maison de la Pariser Platz a été transmise en donation à Käthe et elle-même l'a donnée à son mari non juif pour la sauver des spoliations. Mais l'acte de donation ayant été annulé par l'administration, la maison est occupée par les nazis. Martha doit également céder la maison de Wannsee à la *Deutsche Post*, le montant de la vente étant placé sur un compte bloqué. Désespérée, devant la menace imminente d'une déportation à Theresienstadt, Martha se suicide. Les nazis prennent alors possession de la maison de la Pariser Platz et de l'appartement de la Graf-Spree-Straße, ils dressent l'inventaire des biens confisqués, inventaire dont les lacunes laissent supposer que les membres de l'administration ont pu s'approprier certaines œuvres.

De cette histoire, aucun aspect n'a été éludé dans ces deux livres. Les deux recherches ont été menées avec une grande rigueur et s'il faut souligner la qualité supérieure de l'ouvrage de Hedinger-Diers-Müller tant par la forme que par le contenu, le livre de la MLG est aussi très complet et rigoureux. Le premier couvre des thématiques plus nombreuses que le second : une synthèse générale sur Max Liebermann collectionneur par Bärbel Hedinger, les intérieurs de Liebermann par Matthias Pabsch, Liebermann et Paris par Peter Kropmanns, Liebermann et l'art asiatique par Herbert Butz, Liebermann et Rembrandt par Jürgen Müller, thématique reprise plus loin par Jan Frederik Heijbroek, Liebermann et Menzel par Hubertus Kohle, Liebermann et Manet sous le signe de la question politique par Michael Diers, Liebermann et Daumier par Margreet Nouwen, la collection des sculptures de Liebermann par Teresa Ende, les prises de position de Liebermann sur sa collection par Werner Busch, la pratique d'exposition de Liebermann à la Sécession de Berlin par Alexis Joachimides, Liebermann et les salons artistiques berlinois par Christina Feilchenfeldt, ainsi qu'une étude de la liste d'inventaire de l'appartement de Martha Liebermann par Gilbert Lupfer. À ces articles de fond s'ajoutent une partie « Album » où

L'intégralité des photographies représentant la collection de Liebermann est analysée en détail (en deux parties : les photos de la maison de la Pariser Platz et celles de la maison du Wannsee), une anthologie de textes tirés de la correspondance, d'écrits et de témoignages contemporains, une partie dédiée aux documents d'archives, un très beau cahier de planches, et une liste des œuvres menée avec grande rigueur par Bärbel Hedinger et Steffen Haug, dont chaque notice comporte un renvoi au numéro de liste dans le répertoire Janda, en plus du titre, de la date, de la technique, des dimensions, des inscriptions, du lieu de conservation, des sources, de la provenance, des expositions, des renvois bibliographiques à l'œuvre (« Literatur I ») ou à sa mention dans ses rapports avec la collection Liebermann (« Literatur II ») et des remarques diverses. Enfin, bien sûr, une bibliographie et un index.

Dans le second ouvrage on trouvera, outre l'introduction de Martin Faas, un article synthétique sur l'histoire de la collection par Annagret Janda, sur l'appartement de la Pariser Platz par Martin Faas, sur les esquisses de Liebermann par Angelika Wesenberg, sur les artistes berlinois de la collection par Claude Keisch, sur Frans Hals et Rembrandt par Sigrid Achenbach, et un article sur le destin de la collection après 1933 par Georg Graf zu Castell-Castell et Monika Tratzkow. Cette dernière a également dressé la liste des œuvres de la collection. Suivent une partie sur des documents, une autre présentant les photographies commentées, une bibliographie et un index. Les notices du second ouvrage sont dans l'ensemble plus succinctes et les photographies des œuvres en contexte sont reproduites en moindre qualité que dans l'ouvrage d'Hedinger-Diers-Müller.

Aussi incongru que puisse paraître le fait que deux équipes différentes mènent un même travail d'inventaire de la collection disparue, il faut souligner au moins un avantage, celui de voir s'affirmer deux avis indépendants. La confrontation des deux reconstitutions fait apparaître beaucoup de points communs qui sont autant de gages d'un consensus scientifique. Les différences apparaissent néanmoins, sans porter préjudice aux deux entreprises – ça et là des œuvres de l'une manquent dans l'autre et inversement, comme le portrait de Liebermann par Arno Breker (H-D-M, n° 10), absent de la liste de la MLG. Les résultats diffèrent marginalement et les ouvrages se complètent par leurs points de divergence.

Mais au-delà de ces différences minimes, c'est l'approche générale qui distingue les deux ouvrages. L'horizon vers lequel ils tendent se trouve être radicalement différent. Le premier (H-D-M) prend appui sur l'histoire de cette collection pour proposer un point de vue sur l'histoire culturelle européenne et sur les enjeux politiques d'une biographie de collectionneur et d'artiste. Les auteurs ont cherché à travailler « *sine ira et studio* » (H-D-M, p. 8). Le second est plus ambivalent. À côté de contributions utiles et solides, la question des restitutions est abordée de façon simpliste et contestable, suggérant une forme d'instrumentalisation de l'histoire de l'art. L'article de Monika Tratzkow tend imperceptiblement vers le pathos – l'histoire de l'identité détruite d'une famille – et tente ainsi discrètement d'établir les fondements d'une politique de restitution ou de réparation. « Comment aborder cet état de fait honteux ? » écrit-elle en parlant du destin tragique de la famille Liebermann.

« Et comment, après soixante-dix ans, trouver un arrangement entre la famille et les actuels propriétaires ? Ces questions ne peuvent être que posées, et ne trouveront pas ici de réponses définitives. Les éluder et se concentrer uniquement sur les aspects d'histoire de l'art de la collection Liebermann serait pourtant déplacé. La persécution de la famille Liebermann, l'histoire de vol et de perte, finalement, la façon dont ces faits ont été abordés dans la période d'après-guerre restent irrémédiablement liés à chacune des pièces de la collection² » (MLG, p. 92). Il y a dans ces déclarations une confusion dangereuse entre deux démarches. D'une part, l'histoire critique doit nécessairement pouvoir raconter le parcours compliqué de ces œuvres. Il est juste de dire qu'on ne peut observer ces œuvres sans rappeler leur histoire, aussi tragique soit-elle. C'est d'ailleurs ce point de vue qui est rappelé dans l'autre publication par l'article de Michael Diers, lorsqu'il évoque l'œuvre de Hans Haacke sur Manet de 1974, *Manet Projekt '74*, ayant suscité un si grand scandale. En effet, dans la notice que Haacke a rédigée sur *La botte d'asperges* de Manet, il rappelle la biographie de Hermann J. Abs, longtemps président du directoire de la Deutsche Bank AG, qui, en tant que président du cercle des amis du Musée Wallraf-Richartz, avait pris l'initiative, en réunissant les mécènes, d'acquérir pour le musée l'œuvre de Manet. Or l'homme avait exercé des fonctions très compromettantes sous le nazisme au sein des banques et de l'industrie allemandes, et il apparaissait au spectateur de l'époque qu'il avait été impliqué notamment dans la spoliation de biens juifs. Le don au Musée apparaissait comme une tentative de blanchiment de sa conscience. Ici, selon Michael Diers, se poursuit, comme par un prolongement involontaire de l'histoire, le sens politique qu'ont toujours eu les relations de Liebermann avec l'œuvre de Manet (H-D-M, p. 85). Rappeler les usages politiques des restitutions répond ici à la responsabilité critique de l'historien. Mais c'est une autre chose de dire que l'histoire de l'art doit permettre de trouver des « arrangements » (« *anständiger Ausgleich* », MLG, p. 92) entre la famille et les propriétaires actuels, musées publics ou personnes privées. C'est là donner à l'historien un rôle de juge ou de médiateur dans un conflit qui lui est étranger. C'est privatiser la connaissance historique. Aussi rigoureuse que soit la démarche de l'ouvrage de la Max Liebermann Gesellschaft, les buts poursuivis manquent à donner à cet ouvrage la puissance critique et scientifique qu'on attend d'une telle publication.

¹ Karl-Heinz Janda et Annagret Janda, « Max Liebermann als Kunstsammler. Die Entstehung seiner Sammlung und ihre zeitgenössische Wirkung », dans *Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen zu Berlin : Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge*, vol. 15, 12^e année, 1973, p. 105-149 ; Annagret Janda, « Max Liebermanns Kunstsammlung in seinen Briefen. Versuch einer Chronologie », dans *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, cat. exp., sous la dir. de Tobias Natter et Julius H. Schoeps, Vienne, Jüdisches Museum, 1997, p. 225-254.

² « Wie hat heute ein angemessener Umgang mit den beschämenden Sachverhalten auszusehen ? Und wie kann nach siebzig Jahren ein anständiger Ausgleich zwischen der Familie Liebermann und den heutigen Besitzern erfolgen ? Diese Fragen können hier nur gestellt und nicht endgültig beantwortet werden. Sie auszublenden und sich allein auf die kunstwissenschaftlichen Aspekte der Sammlung Liebermann zu konzentrieren, wäre jedoch nicht angemessen. Die Verfolgung der Familie Liebermann, die Geschichte von Raub und Verlust, schließlich der Umgang mit diesen Fakten in der Nachkriegszeit bleiben untrennbar mit jedem einzelnen Stück der Sammlung verbunden. »