

## LE TRÉSOR DE GUERRE DES NAZIS



**LE TRÉSOR**

**DE**

**Geert Sels**

**GUERRE**

**DES NAZIS**

**ENQUÊTE  
SUR  
LE PILLAGE  
D'ART  
EN  
BELGIQUE**

***Racine***

*Pour Ann, Tuur et Marie*

«*Don't mention the war*», tel était l'accord entre nous.

Pardon de ne pas avoir toujours tenu parole...

---

## TABLE DES MATIÈRES

	Avant-propos	— 7
1	Un cortège où se mêlent la crainte et l'espoir	— 11
2	Droit au but	— 31
3	Une insatiable soif d'art	— 48
4	Sous la coupe de pseudo-lois	— 64
5	Dépôts sans garantie	— 84
6	L'art sous tutelle nazie	— 105
7	L'affaire Hartveld	— 120
8	L'art au service de la propagande	— 139
9	Une question de vie ou de mort	— 153
10	Des gains substantiels	— 175
11	Le marché de l'art se restructure	— 193
12	Des visiteurs étrangers	— 215
13	Une fois, deux fois, vendu	— 273
14	L'axe Bruxelles-Paris	— 299
15	Retour au pays	— 320
16	La vie reprend son cours	— 343
17	Quid de la Belgique?	— 369
	De tout cœur, merci!	— 396
	Sources consultées	— 399
	Notes	— 406
	Index	— 429



---

## AVANT-PROPOS

Fin 2013, un scandale éclatait en Allemagne, après la découverte de quelque 1 500 œuvres d'art au domicile d'un homme âgé à Munich. Celui-ci en avait hérité de son père, un ancien acheteur d'art à la solde des nazis. Des signaux d'alerte se déclenchèrent dans le monde entier: ces œuvres n'auraient-elles pas été pillées? Des confrères de quotidiens français et néerlandais se mirent à compiler diverses bases de données pour vérifier si ce butin ne contenait pas des œuvres d'art disparues dans leurs pays. J'ai voulu suivre leur exemple pour mon quotidien *De Standaard*, mais j'ai dû vite déchanter: la Belgique n'avait pas la moindre base de données!

Mon pays ne menait pas non plus l'enquête sur ce thème. Pourtant, les musées contenaient des œuvres d'art restituées par l'Allemagne, mais personne ne semblait s'en émouvoir. J'étais indigné par tant d'inertie. Qui plus est, au Parlement, différents responsables politiques se mirent à répéter en boucle que des investigations avaient bel et bien eu lieu et qu'aucune irrégularité n'avait été constatée. Étrange. Tous les territoires occupés pendant la Seconde Guerre mondiale avaient été confrontés à la spoliation de biens culturels, mais la Belgique y aurait donc échappé comme par miracle?

J'étais résolu à en avoir le cœur net.

Huit ans plus tard, le livre que vous avez sous les yeux est l'aboutissement de mes recherches. Pendant toutes ces années, j'ai fouillé les archives de Paris, Coblenz et La Haye. En Belgique, j'ai parcouru les fonds l'un après l'autre, tant dans les services centraux des Archives de l'État à Bruxelles que dans les sections provinciales. Certains documents étaient recouverts d'une telle couche de poussière qu'ils n'avaient probablement plus été consultés depuis la guerre.

En ma qualité de chercheur associé au CegeSoma, j'ai pu avoir accès à des dossiers encore classifiés à l'auditorat militaire. J'ai passé des dizaines d'heures à parcourir des bases de données étrangères. J'ai dépouillé des correspondances privées, déchiffré des journaux intimes et épluché les livres de caisse d'hôtels de ventes. Dans les musées, j'ai demandé à consulter les dossiers documentaires de différents tableaux. Partout, on a répondu favorablement à mes requêtes, même si ces institutions devaient s'interroger sur les motifs qui poussaient un journaliste à venir ainsi fouiller dans leurs archives...

Dans *Le trésor de guerre des nazis*, je m'intéresse tout particulièrement aux tableaux qui ont quitté la Belgique pour le III<sup>e</sup> Reich. Il va sans dire que les nazis étaient tout aussi friands de statues, porcelaine, mobilier, tapis et tapisseries, horloges, bijoux, livres et archives, mais il n'en sera question qu'incidemment dans ce livre. Mon récit commence en 1933, avec la construction du Shell Building à Bruxelles, où les nazis avaient installé leur centre névralgique pour prendre le contrôle de l'économie belge. Il se termine au même endroit, car celui-ci me tient à cœur depuis que la rédaction du journal *De Standaard* y a emménagé. Chaque fois que je pénètre dans cet édifice, le passé semble rejaillir – nous sommes installés à l'étage même d'où opérait la Brüsseler Treuhandgesellschaft.

Pourtant, ce livre n'est pas structuré de manière chronologique. Chacun des dix-sept chapitres traite un thème précis. L'histoire débute par la migration de nombreux Allemands et Autrichiens, qui demandèrent l'asile en Belgique dans les années 1930. Les premiers cas de vente forcée se produisirent avant même qu'un nazi n'ait foulé le sol belge. Les chapitres suivants dévoilent les motifs de la soif d'art des nazis, leur entrée en action immédiate après l'invasion de la Belgique et la mise en place d'un cadre pseudo-légal. J'aborde séparément les méthodes de pillage telles que la Möbelaktion et les saisies dans les dépôts de meubles. La conjoncture surprenante du marché de l'art fait également l'objet d'un chapitre à part.

Mon objectif était de rassembler toutes les pièces du puzzle pour offrir le premier tour d'horizon complet de la mainmise sur l'art en Belgique par les nazis. Une entreprise qui n'avait pas encore été tentée jusqu'ici, contrairement à d'autres pays. Je voulais gratter une à une les couches de l'oubli pour dévoiler ce qui s'était réellement passé pendant les années de guerre. Car il est illusoire de penser que la question des œuvres pillées est un « non-problème » en Belgique. Au cours de mes investigations, j'ai découvert dans des musées nationaux et étrangers des tableaux qui n'y ont pas leur place.

Dès les premiers chapitres, nous verrons que des fugitifs juifs désespérés ont cédé des œuvres d'art en échange d'un visa pour entrer en Belgique. D'autres ont vendu des tableaux à des prix dérisoires pour assurer leur survie ou financer la traversée coûteuse vers les États-Unis. En temps normal, ils n'auraient sans doute pas accepté de telles conditions, voire n'auraient rien vendu du tout. Les musées belges en ont profité pour enrichir leurs collections à moindre coût. Les stocks d'art de marchands et collectionneurs juifs ont été confisqués – le rachat de la galerie de Samuel Hartveld par un marchand belge fait l'objet d'un chapitre complet. Aujourd'hui encore, des tableaux provenant de ces particuliers ou commerçants ornent les cimaises des musées des Beaux-Arts d'Anvers, de Bruxelles et de Gand, mais aussi de la Tate Britain à Londres.

Ces dernières années, les recherches sur les œuvres pillées par le Reich sont restées au point mort en Belgique. Le dernier chapitre de cet ouvrage évoque l'image d'une procession aux pieds de plomb. Chaque question soulevée au Parlement entraînait un feu de paille qui s'éteignait aussitôt. C'est pourquoi je n'ai pas voulu me contenter d'identifier les œuvres problématiques. J'ai également fait appel à des spécialistes pour retrouver des proches des victimes et découvrir les ayants droit en consultant les testaments. Ils ont pu en identifier un certain nombre en France, en Allemagne, en Angleterre, en Israël et aux États-Unis.

L'utilité de mener l'enquête sur les œuvres d'art pillées par les nazis a encore été mise en doute dernièrement par différents responsables politiques, au vu du faible nombre de demandes de restitution. Or, la Belgique ne dispose pas non plus de commission à laquelle adresser de telles réclamations, alors que c'est le cas dans d'autres pays. Elle pourrait toutefois en avoir besoin très prochainement, car j'ai communiqué les résultats de mes recherches aux ayants droit. J'ai déblayé le terrain et attends maintenant de voir ce qui va se passer. Aux familles Seegall, Lindemann, Rosenthal, Tiefenbrunn et Hartveld de décider si elles introduiront ou non des demandes de restitution auprès des musées belges.

Ces huit années de recherche ont débouché sur un constat frappant: la Belgique occupait une position unique dans le pillage artistique orchestré par les nazis. Contrairement à la stratégie déployée dans d'autres territoires occupés, bon nombre d'œuvres provenant de Belgique ne furent pas acheminées directement vers le Reich. Les chapitres sur le commerce de l'art montrent que les nazis implantèrent aux Pays-Bas et en France de gigantesques aimants qui attiraient les œuvres depuis la Belgique. Ces dernières firent donc souvent un détour par les nations voisines. En conséquence, le problème revêt une dimension internationale.

Au lendemain de la guerre, les services chargés de restituer les œuvres parties pour l'Allemagne ne tinrent pas compte de cette réalité. Je dévoile comment cette faille dans le système a produit des effets jusqu'à nos jours. Au cours de mon récit, je signale à diverses reprises que tel ou tel tableau aurait dû retourner en Belgique après la guerre. L'État néerlandais a confié à ses musées plusieurs tableaux d'origine belge. Des œuvres sont même accrochées au Binnenhof de La Haye et à l'ambassade des Pays-Bas à Dublin. Après la guerre, la Belgique a réclamé la restitution de plusieurs tableaux qui avaient été réexpédiés en France.

Cette question soulève un problème juridique d'envergure internationale. J'ai retrouvé des tableaux disparus en Belgique non seulement aux Pays-Bas et en France, mais aussi en Allemagne et jusqu'en République tchèque. Avant même la fin du conflit, des accords précis avaient été conclus par les Alliés sur le sort à

réserver aux œuvres pillées. Il avait notamment été convenu, dès 1943, que toute transaction avec les occupants nazis serait considérée comme nulle et non avenue. Les différents pays victimes des nazis pourraient ainsi récupérer non seulement les œuvres dérobées, mais aussi celles ayant fait l'objet d'un achat. Soixante-quinze ans plus tard, quel sort doit-on réserver à ces œuvres ? Ces accords restent-ils valables ou leur magie a-t-elle cessé d'opérer entre-temps ? Je serais curieux de voir ce qui se passerait en cas de demande de restitution...

Itterbeek, le 1<sup>er</sup> octobre 2022

## UN CORTÈGE OÙ SE MÊLENT LA CRAINTE ET L'ESPOIR

Tout allait pour le mieux. Le 28 janvier 1933, le jour même où l'architecte Alexis Dumont fêtait son cinquante-sixième anniversaire, le gros-œuvre du Shell Building était achevé. Les travaux se déroulaient selon l'échéancier prévu. Cette décennie lui appartenait : il était en passe de marquer Bruxelles de son empreinte. Au square Saintelette, il construisait pour la marque Citroën un garage où tout respirerait le luxe et la modernité. La compagnie pétrolière Shell avait donc également fait appel à ses services pour asseoir son image de marque en traduisant ses bons résultats et ses vues progressistes dans une architecture audacieuse. Dumont réalisait ces deux projets avec le concours de son jeune confrère Marcel Van Goethem.

Le Shell Building occupait un site stratégique de 67 ares. Un projet de rêve, ponctué de cauchemars sporadiques. La parcelle se trouvait sur une pente abrupte reliant la ville haute à la ville basse. Au sommet, Victor Horta avait achevé le Palais des Beaux-Arts quelques années plus tôt. Tout en bas, il était prévu de construire la gare de Bruxelles-Central – si du moins la Ville finissait par trancher. Le reste de l'espace devait encore être destiné à d'autres projets immobiliers.

La gare de Bruxelles-Central finira par voir le jour, même si son inauguration se fera attendre jusqu'en 1952. En partant de la gare, j'aime remonter la rue, à la recherche du point magique où le Shell Building surgit à la vue. Ce sont toujours de joyeuses retrouvailles. Je ne puis qu'admirer la façon dont Dumont est parvenu à draper l'édifice comme une demi-ellipse le long de la rue Ravenstein et de la rue transversale Cantersteen. Il a su exploiter habilement la dénivellation de trois mètres et demi pour créer l'impression que l'édifice jaillit de terre. Il a arrondi l'intersection par une courbe douce, au sommet de laquelle trône le nom de la société, gravé en lettres Art déco.

«Cantersteen 47» devint bien vite une adresse célèbre. Pendant de nombreuses années, les automobilistes s'y rendirent pour demander leur nouvelle plaque d'immatriculation. Plus tard, la Commission des jeux de hasard y installa ses bureaux. Mais jamais Alexis Dumont n'aurait pu soupçonner à l'époque que les nazis l'utiliseraient comme base d'opérations pour prendre le contrôle de l'économie belge.

Deux jours après l'anniversaire d'Alexis Dumont, le 30 janvier 1933, Adolf Hitler fut nommé chancelier du Reich allemand. Cette désignation mit un terme à une période de chaos, qui avait vu les gouvernements tomber l'un après l'autre. Quatrième chancelier en l'espace d'un an, Hitler affichait des ambitions à bien plus long terme. Lui et son Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP) envisageaient les choses dans une perspective de mille ans. Les premières années de cette nouvelle ère furent marquées par un flux migratoire sans précédent. Et c'est sous ce régime qu'aurait lieu l'un des plus grands pillages d'œuvres d'art de tous les temps.

Deux mois à peine après sa prise de fonctions, Hitler neutralisa le Parlement en s'adjudgeant des pouvoirs étendus. Il fit construire des camps de concentration pour y enfermer et mettre au travail ses opposants politiques. Les premières mesures antisémites furent promulguées et des voix s'élevèrent dès cette période pour boycotter les commerces juifs<sup>1</sup>.

Le livre *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (Le Mythe du vingtième siècle), publié en 1930 par l'idéologue du parti, Alfred Rosenberg, se vendit très bien, d'autant que sa lecture devint obligatoire. Dans ce fatras indigeste, l'auteur opérait la synthèse du courant antisémite qui proliférait depuis des décennies, mettant dans le même sac judaïsme, franc-maçonnerie et bolchevisme. Cet ouvrage confus instilla dans l'esprit de dizaines de milliers de personnes l'idée qu'il existait à l'échelle mondiale un complot judéo-maçonnique prêt à tout pour s'arroger la suprématie et le pouvoir.

Hitler et son gouvernement n'émirent pas d'emblée des directives concernant la vie culturelle. L'initiative vint de la base : en avril 1933, les nouveaux bonzes de la culture locale à Mannheim décidèrent de monter une exposition intitulée *Kultur-bolschewistische Bilder* (Images de la culture bolchevique) et rassemblant des pièces issues de la collection permanente. Ils souhaitaient régler leurs comptes avec la politique progressiste de leurs prédécesseurs en organisant la première exposition de propagande antimoderniste<sup>2</sup>. À grand renfort de techniques muséales, ils présentèrent les 86 œuvres sélectionnées sous un jour on ne peut plus défavorable : les tableaux, extraits de leurs cadres, furent accrochés de façon beaucoup trop serrée, l'éclairage était inadapté et aucun fil thématique ne guidait le visiteur. Chaque cartel, rédigé au vitriol, mentionnait le nom du directeur qui avait acheté une telle horreur et le prix que celle-ci avait coûté à la collectivité. Le tableau *La mort et les masques* de James Ensor, acquis en 1927, s'y trouvait également, coincé entre un Oskar Schlemmer et un Max Beckmann. Cette mise au pilori de l'œuvre fut la première d'une longue série.

L'exposition donna le coup d'envoi de l'épuration de tout « art intellectualisant ». Quelques semaines plus tard, ce serait au tour des écrivains d'être pris pour cible, lors d'un premier autodafé qui eut lieu le 10 mai 1933. D'autres expositions stigmatisant l'avant-garde suivraient ailleurs.

Dès cette époque, certains dissidents politiques entreprirent de quitter l'Allemagne. Sans trop de tracasseries administratives, Paul Oppenheim put abandonner Francfort pour Bruxelles en juin 1933<sup>3</sup>. Tant que le nombre de candidats au départ restait assez réduit, cela ne posait pas de grandes difficultés. À Francfort, Oppenheim occupait un poste de direction en vue au sein du groupe chimique IG Farben, mais visiblement il ne supportait plus les pressions du régime nazi. Le lendemain de son départ avec sa femme, ses parents mirent fin à leurs jours. Oppenheim avait épousé en 1912 une Belge, Gabrielle Errera, et c'est donc tout naturellement qu'ils choisirent de s'exiler en Belgique. Le couple y fit en outre transférer sa précieuse collection d'art.

Pourquoi fuir alors qu'Hitler venait à peine d'accéder au pouvoir ? La situation était-elle déjà si tendue ? Le dossier d'Emil Landau apporte un éclairage intéressant sur la question. Cet homme, qui faisait du commerce à crédit dans la ville d'Opole, aujourd'hui située en Pologne, était âgé de 38 ans lorsqu'il arriva à Anvers juste avant l'été 1933<sup>4</sup>. Étant donné que ses deux frères, Jacob et Ephraïm, y vivaient déjà, il n'eut pas à réfléchir longuement à sa nouvelle destination. Désireux d'obtenir un permis de séjour permanent, il engagea l'avocat juif Léon Kubowitzki, lequel fit valoir que les clients de Landau avaient cessé de payer celui-ci au début de 1933. L'homme avait été molesté par deux SA et s'était vu contraint de vendre sa maison et sa voiture pour rembourser ses créanciers. C'est pour fuir ces tracasseries continues qu'il avait décidé de s'exiler avec sa famille. D'abord à Anvers puis à Bruxelles, il fonda une usine textile – The Perfect Waterproof – qui confectionnait des imperméables.

À l'instar d'Oppenheim, Robert von Wassermann emporta dans ses bagages une collection d'art considérable lorsqu'il se réfugia en Belgique en septembre 1934<sup>5</sup>. Ces œuvres appartenaient en réalité à son père, un bactériologiste allemand qui avait donné son nom à une réaction autrefois utilisée pour le diagnostic de la syphilis : la réaction de Bordet-Wassermann. C'est la mère de Robert, Alice von Taussig, fille de banquier, qui prit l'initiative de séjourner quelques mois en alternance à Vienne et à Bruxelles. Juive, elle disposait ainsi d'un pied-à-terre sûr. Ils avaient vécu auparavant à Berlin, mais leurs dossiers à la police des étrangers attestent qu'ils avaient pris la précaution de demander leur passeport allemand à Zurich dès la fin de 1933.

Tels sont les premiers noms d'une longue série de personnes que nous verrons se mettre en route vers la Belgique, dans ce chapitre introductif. Ils formaient la tête d'un cortège qui s'étirerait tout au long des années 1930 et ne ferait que s'amplifier au fil du temps. Dans leur dos, ils entendaient la menace gronder. Devant eux, ils voyaient la porte de la liberté se refermer peu à peu.

Certains mirent des mois à obtenir le visa salvateur. Ils faisaient jouer leurs relations ou promettaient d'investir leurs capitaux dans un pays qui leur était inconnu. Ils étaient prêts à tout pour sortir d'Allemagne. Toutes les personnes brièvement évoquées dans ce chapitre réapparaîtront plus tard dans le livre. Chacune d'elles connaîtra un sort différent. Mais elles n'en savaient rien à l'époque. Elles se dirigeaient vers la Belgique, mettant en branle un cortège où se mêlaient la crainte et l'espoir.

### VENTES AUX ENCHÈRES JUIVES

Les mesures antisémites édictées par l'Allemagne nazie en avril 1933 n'étaient qu'un commencement. Peu à peu, diverses dispositions légales s'employèrent à exclure les Juifs allemands des postes à responsabilité dans la société. On les bannit d'abord de l'administration, puis du métier d'avocat. Vint ensuite leur éviction de la Reichskulturkammer (Chambre de la culture du Reich) et, enfin, de la vie économique<sup>6</sup>.

Le groupe Margraf en fournit un exemple précoce. Il détenait plusieurs commerces d'art et d'antiquités, dont Van Diemen & Co. L'entreprise était dirigée par le couple juif Jacob et Rosa Oppenheimer qui, devant les menaces d'arrestation, s'enfuit en France. Le stock des filiales fut alors liquidé au cours de huit ventes publiques. Ces « ventes aux enchères juives » allaient se multiplier par la suite. La liquidation de Van Diemen, qui se tint le 26 avril 1935 chez Paul Graupe à Berlin, incluait l'étude à l'huile *Romulus apparaissant à Julius Proculus* de Pierre Paul Rubens, portant le numéro de lot 82. Grâce au détective d'art néerlandais Arthur Brand, j'ai appris que le tableau avait échoué en Belgique. Il est désormais aux mains d'une famille de diamantaires, qui souhaite garder l'anonymat. Lorsque je l'ai contactée, elle m'a confirmé que la toile avait rejoint sa collection d'art dans les années 1980. À la suite d'un décès, les œuvres furent dispersées entre trois héritiers. La famille n'a pas voulu me révéler l'emplacement actuel du tableau. Mais pour son nouveau propriétaire, ce ne doit pas être une situation confortable que de posséder un Rubens pouvant être réclamé par les héritiers d'Oppenheimer. Et cette possibilité est loin d'être hypothétique. En 2008, les Oppenheimer parvinrent à récupérer un portrait de Paris Bordone et une scène de genre de Hendrick Pot, détenues par l'État néerlandais.

Les personnalités artistiques d'origine juive furent également marginalisées dans l'Allemagne nazie. Issu d'une famille aisée, Kurt Lewy avait fait des études d'art à la Folkwang Hochschule d'Essen avant d'y être nommé professeur. Dès 1933, il fut démis de ses fonctions à la suite de pressions exercées par les nazis. Il avait 35 ans. Dans ces circonstances, il n'avait plus grand-chose à espérer de l'Allemagne. Deux ans plus tard, il émigra avec sa femme et sa mère à Bruxelles<sup>7</sup>.

Le peintre Felix Nussbaum arriva à la même conclusion<sup>8</sup>. Au terme d'un séjour artistique à Rapallo, en Italie, il lui parut très imprudent de retourner en Allemagne, comme l'avaient fait ses parents après une visite estivale. En février 1935, il arriva à Ostende avec sa compagne Felka Platek. Connaissant déjà la ville, il ne lui fallut que quelques mois pour obtenir une recommandation du baron James Ensor, alors âgé de 75 ans. Celui-ci, après avoir examiné les œuvres de Nussbaum, jugea qu'elles lui « [assuraient] une place honorable parmi les artistes belges et étrangers ».

Deux autres figures du monde artistique, Tony Simon-Wolfskehl et son mari Roderich Lasnitzki, entrèrent dans le pays en usant d'un subterfuge<sup>9</sup>. Tony fut l'une des premières femmes allemandes à faire des études puis à enseigner sous la direction de Walter Gropius au département d'architecture du Bauhaus. Elle s'installa ensuite avec son mari à Berlin, où ils concevaient ensemble des meubles sous la marque Tolas. En consultant leur dossier, j'ai découvert qu'ils avaient floué l'ambassadeur de Belgique à Berlin. « Puis-je octroyer à Lasnitzki un visa de dix jours pour une conférence à Bruxelles ? », demanda l'ambassadeur dans un télégramme à ses supérieurs à Bruxelles. La conférence en question allait connaître une durée exceptionnelle: Tony s'éteignit à Saint-Idesbald en 1991, à l'âge de 97 ans. Grâce à ce stratagème, ils parvinrent à entrer dans le pays en septembre 1936 et s'installèrent à Gand, où ils se retrouveraient bien vite en agréable compagnie<sup>10</sup>. En effet, le père de Tony Simon-Wolfskehl, qui se méfiait des nazis, jugea bon de mettre sa collection d'art en sécurité. Il envoya les maîtres flamands et hollandais, hérités de son père, à sa fille Ilse en Angleterre. Les œuvres d'avant-garde, qui l'intéressaient davantage, furent expédiées à Gand.

Après l'adoption en 1935 des lois de Nuremberg, qui privaient la communauté juive de ses droits, l'Allemagne nazie marqua une « pause ». Les Jeux olympiques de 1936 approchaient et le monde entier avait les yeux rivés sur Berlin. Les États-Unis, le Royaume-Uni et la France lancèrent un appel au boycott, mais le Comité olympique, présidé par le Belge Henri de Baillet-Latour, se rallia à la candidature allemande. Baillet-Latour dut se livrer à un délicat exercice d'équilibre. Il obtint le retrait des pancartes antisémites dans la ville, la participation d'athlètes juifs et la suppression de tout discours d'Hitler dans le programme. Lorsque le Führer se mit

à féliciter avec un peu trop d'enthousiasme les médaillés allemands, il fut rappelé à l'ordre: cette tâche était réservée aux organisateurs des Jeux. En même temps, Baillet-Latour fit preuve d'une certaine complaisance, allant jusqu'à faire le salut nazi en certaines occasions, comme le révèlent plusieurs photographies. À sa mort en 1942, l'élite nazie lui rendit un hommage appuyé.

Dès que les caméras venues filmer les Jeux olympiques disparurent, les nazis reprirent de plus belle leur politique antijuive, comme le reflètent clairement les chiffres de l'émigration. Benno Seegall et sa femme arrivèrent en Belgique à l'automne 1936<sup>11</sup>. Seegall avait 64 ans lorsqu'il introduisit une demande de visa. Pendant de nombreuses années, il avait dirigé une entreprise métallurgique tout en exerçant des fonctions de conseiller auprès du tribunal de commerce à Berlin. Le dossier de demande du couple révèle qu'ils étaient déjà en route depuis plusieurs mois. Ils avaient d'abord séjourné dans un hôtel-pension à Mirano, puis s'étaient dirigés vers la Belgique en passant par la Suisse, « pour être dans un pays libre ». Leurs motifs étaient on ne peut plus clairs: il ne pouvait être question pour eux de subir plus longtemps le traitement dégradant infligé aux Juifs.

Emmanuel Mendel franchit également la frontière avec sa femme<sup>12</sup>. D'après son dossier, il était fabricant de meubles à Bonn. Toutefois, ce n'est pas à ce titre qu'il s'était retrouvé dans une situation délicate, mais en raison de ses activités immobilières. Il avait acheté des terrains à 1,2 reichsmark le mètre carré et les avait revendus à 40 reichsmarks. Lorsque ses biens furent saisis à titre conservatoire, il comprit qu'il était dans son intérêt de disparaître. En échange de leur liberté, les émigrants cédaient une partie de leurs biens sous forme de « *Reichsfluchtsteuer* » (littéralement: taxe de fuite du Reich).

En 1936, après avoir passé des vacances en Belgique avec leurs familles respectives, Gustav et Simon Feibelmann décidèrent de rester. Les deux frères dirigeaient à Mannheim une fabrique de cigares employant quelque 1 500 personnes. Dans sa demande de visa, Gustav (54 ans) exposait les difficultés rencontrées au sein de son conseil d'administration, où il était victime de « haine antisémite ». Simon (63 ans) était encore plus explicite. Il avait été forcé de vendre 51 % de ses actions « à la maison aryannisée Hedeger & Co » en raison de ses origines juives. Une maison « aryannisée » ? Effectivement, les nazis avaient commencé à éliminer toute influence des Juifs dans la vie économique en confiant la gestion de leurs entreprises à des administrateurs « aryens ».

Comme de nombreux autres pays, la Belgique était alors en proie à une crise économique. Dès lors, les candidats déclaraient invariablement dans leur demande de visa qu'ils ne prendraient pas d'emploi rémunéré pour ne pas déséquilibrer

davantage le marché du travail. Ils apportaient la preuve que leurs comptes en banque étaient suffisamment fournis pour ne pas constituer de fardeau pour l'État belge et soumettaient des certificats médicaux attestant l'absence de toute maladie contagieuse.

### L'ART DÉGÉNÉRÉ

Le marchand d'art Friedrich Stern (48 ans) avait tâté le terrain dès 1935 lors d'un séjour chez ses beaux-parents à Anvers, profitant de l'occasion pour rendre visite à quelques relations dans le commerce de l'art<sup>13</sup>. Il avait prié expressément la Sûreté publique de ne pas informer les autorités allemandes de ses intentions. Un an plus tard, lui et sa famille se décidèrent à tenter l'aventure. Comme beaucoup de nouveaux arrivants, ils déménagèrent à plusieurs reprises dans les premiers temps. Finalement, au printemps 1937, Stern ouvrit une petite galerie sur l'avenue Louise : F. Stern-Drey.

L'inauguration de cette galerie précéda de peu l'exposition *Entartete Kunst*, qui ouvrit ses portes le 19 juillet 1937 à l'Institut archéologique de Munich. Au programme : des œuvres d'« art dégénéré », saisies dans les musées allemands lors d'une vaste opération d'épuration artistique menée cette même année. Celle-ci s'était déroulée en trois phases dans une centaine de musées, d'Altenbourg à Zwickau. Plus de 16 000 œuvres d'art avaient été confisquées et transférées dans des dépôts. Parmi ces pièces, 650 furent sélectionnées pour sensibiliser l'opinion publique à toutes les formes que pouvait prendre cet art dégénéré.

Les goûts artistiques d'Hitler étaient bien sûr très différents. On put s'en rendre compte en visitant l'autre exposition, *Große Deutsche Kunstausstellung* (Grande exposition d'art allemand), organisée à quelques rues de là, dans la toute nouvelle Haus der Deutschen Kunst (Maison d'art allemand). Telle était la direction qu'il convenait de suivre selon le Führer, lequel affirma qu'avant l'arrivée au pouvoir des nationaux-socialistes, on trouvait en Allemagne un art dit moderne, « c'est-à-dire, comme le mot l'indique, un art changeant pratiquement d'année en année ». Hitler voulait au contraire renouer avec le « *Deutsche Kunst* » (l'art allemand) qui, lui, était – « comme toutes les forces créatrices d'un peuple » – éternel. Toujours selon le chancelier, des courants comme le cubisme, le dadaïsme, le futurisme, l'impressionnisme et consorts étaient complètement étrangers à l'âme allemande<sup>14</sup>.

En même temps, le régime nazi entendait monnayer cet art dégénéré. Il nomma à cette fin quatre vendeurs officiels, qui furent chargés d'écouler ces œuvres de préférence sur le marché international. Cette opération devait procurer des devises à l'Allemagne, qui en manquait cruellement. L'un de ces marchands avait pour nom

Hildebrand Gurlitt. Ciblant tout particulièrement « l'art sur papier », il aurait prélevé 3 700 pièces dans les dépôts, qu'il écoula surtout au sein de son propre réseau allemand. Après la guerre, il déclara avoir agi de la sorte pour éviter que ces œuvres ne soient vendues à l'étranger<sup>15</sup>. Lorsqu'il ne resta pratiquement plus rien dans les dépôts d'art dégénéré, Gurlitt acheta à partir de 1942 des œuvres d'art pour divers musées. En 1943, il fut nommé acquéreur principal du musée qu'Hitler entendait créer à Linz (le Führermuseum). Dans les archives de Paris, j'ai découvert des dizaines d'indices de ses achats en France. On trouve également des traces de son activité en Belgique.

Cette vente d'œuvres d'art dégénéré connaîtra plus tard un prolongement en Belgique. Si Hildebrand Gurlitt n'en avait sans doute pas monnayé beaucoup à l'étranger, d'autres canaux s'acquittèrent avec joie de cette tâche. Le 30 juin 1939, la galerie Theodor Fischer de Lucerne mit aux enchères 125 œuvres confisquées à des musées allemands. Leur provenance était connue des milieux artistiques, si bien que des voix s'élevèrent pour ne pas participer à la vente ou du moins faire preuve de retenue.

Cela n'empêcha pas trois musées belges de collecter des fonds pour profiter de l'aubaine. Le musée des Beaux-Arts de Bruxelles acheta deux œuvres (de Kokoschka et Nolde), son pendant à Anvers trois (de Corinth, Grosz et Hofer). Enfin, le musée des Beaux-Arts de Liège n'hésita pas à faire l'acquisition de neuf tableaux, dont plusieurs sont des fleurons de sa collection actuelle. Parmi eux, citons *Le sorcier d'Hiva-Oa* de Paul Gauguin, *La famille Soler* de Pablo Picasso et *La maison bleue* de Marc Chagall. Il acheta également *La mort et les masques*, le tableau de James Ensor qui avait été mis au pilori à Mannheim en 1933, puis à Munich en 1937.

En 2021, *La mort et les masques* retourna temporairement en Allemagne, dans le cadre d'un prêt au musée de Mannheim. Le musée de Liège ne redoutait-il pas une demande de restitution de son Ensor ? C'était peu probable, vu l'existence d'un consensus international sur l'absence de fondement juridique pour réclamer des œuvres taxées autrefois d'art dégénéré. Les nazis avaient certes dépouillé les musées allemands dans les années 1930, mais la vente des œuvres d'art passait pour une opération légitime de la part des pouvoirs publics. Après tout, le régime nazi avait lui-même décidé de se débarrasser de ces œuvres et créé le cadre juridique nécessaire à cet effet. Il n'en demeure pas moins que le musée de Liège prit la précaution de faire signer une autorisation par les instances administratives, démarche qu'elle réalisa uniquement pour le tableau d'Ensor. Il pouvait ainsi prêter l'œuvre, l'esprit parfaitement tranquille...

Mais revenons un instant en 1938, année particulièrement riche en événements. Le 13 mars, l'Allemagne annexe l'Autriche. C'est dans le sillage de l'Anschluss que les idées d'Hitler prirent forme en matière d'acquisition d'œuvres d'art. Lors d'un déplacement dans sa région natale, il octroya à Linz le titre honorifique de «ville filleule du Führer» et se mit, en défilant dans les rues, à rêver tout haut d'un immense complexe muséal. Le bruit se répandit largement qu'Hitler souhaitait construire un musée sans égal à Linz. Pourtant, cela ne correspondait pas à son dessein initial, qui était de répartir le patrimoine artistique entre plusieurs villes dont Vienne, Innsbruck et Graz. Bien sûr, des plans existaient bel et bien pour créer un musée à Linz – j'ai pu les examiner dans les archives de Coblenze.

C'est lors d'un voyage en Italie au mois de mai que l'idée d'un projet artistique à grande échelle fit son chemin. Hitler visita Rome et Naples, mais fut surtout impressionné par Florence. On conserve des photographies prises dans la Galleria degli Uffizi (galerie des Offices), où l'on voit le Führer au premier plan, contemplant les œuvres d'art avec ravissement, tandis que Benito Mussolini, situé un peu en retrait, semble somnoler, le regard perdu dans le vague.

Le 18 juin 1938, Hitler décréta le *Führervorbehalt* (réserve du Führer). Ou plutôt, ce fut le chef de la chancellerie du Reich qui s'en chargea, afin de ne pas exposer le Führer. Fidèle au proverbe «À tout seigneur, tout honneur», Hitler s'arrogea le droit de choisir en premier parmi les œuvres d'art nouvellement «acquises». À compter de cette date, le Reich se mit à acheter ou carrément à voler des œuvres d'art. À Vienne, toutes ces riches collections de Juifs étaient à portée de main.

L'historienne d'art allemande Birgit Schwarz qualifie le *Führervorbehalt* d'«instrument faible», et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il n'émanait pas d'Hitler lui-même. Ensuite, il n'avait pas été publiquement promulgué et devait être relayé auprès de différents dirigeants dans tous les recoins du Reich. Mais le problème majeur était la nécessité de rappeler constamment l'existence de ce décret<sup>16</sup>.

Cela n'empêcha pas divers services de s'y conformer, aussi en Belgique. Tantôt ils travaillaient de concert, tantôt ils se faisaient concurrence. Mais tout le monde ne respectait pas cette directive. Hermann Göring, le numéro deux du Reich, la transgressa à plusieurs reprises en sélectionnant pour sa collection personnelle des œuvres d'art pillées et stockées dans les dépôts de Paris. Et il ne fut assurément pas le seul.

Néanmoins, ce droit de préemption forçait le respect. Plus d'un candidat acquéreur battait en retraite pendant une vente aux enchères en s'apercevant qu'il était en lice avec un acheteur du Reich. Est-ce cette impression qui poussa Robert Giron, directeur des expositions au Palais des Beaux-Arts, à signaler dans une lettre que le candidat pour l'achat de certains tableaux était en fait le représentant

d'un individu « avec lequel ni vous ni moi n'aimerions traiter<sup>17</sup> » ? Quoi qu'il en soit, l'ordre donné par Hitler d'acquérir des œuvres d'art eut des répercussions dans tout le Reich, y compris dans les territoires occupés.

#### DURCISSEMENT DE LA POLITIQUE DE VISAS

L'Anschluss, qui rattacha l'Autriche à l'Allemagne, eut encore un autre effet. Les nazis imposèrent dans ce pays les ordonnances antisémites promulguées en Allemagne au cours des années précédentes. Cette mesure provoqua un vent de panique et une vague de suicides. Les demandes d'émigration se mirent à affluer – le Bureau central d'enregistrement de Vienne en reçut pas moins de 16 500 en 1938 et 1939<sup>18</sup>. Bon nombre de demandeurs de visa souhaitaient s'exiler en Belgique, où l'on tenta d'endiguer l'afflux en durcissant les conditions d'admission. Trois cents gendarmes furent déployés à la frontière belge pour refouler toute personne ne possédant pas les papiers requis<sup>19</sup>.

Siegfried Schapira fut intercepté dans la nuit du 20 au 21 mai 1938. Son dossier à la police des étrangers comprend un rapport rédigé par les gendarmes de la commune frontalière de La Calamine<sup>20</sup>. Il donne une bonne idée de la façon dont se déroulait l'immigration clandestine. Rien que cette nuit-là, les gendarmes capturèrent « une cinquantaine d'étrangers autrichiens ». Des passeurs se tenaient prêts dans la région pour guider les réfugiés à travers le *no man's land* entre les frontières. À la douane allemande, les réfugiés ne pouvaient garder sur eux qu'une dizaine de reichsmarks. Un peu plus loin, près de la frontière belge, les guides « dépouillent ces malheureux de tout ce qui leur reste, argent ou bijoux, s'ils n'ont plus assez d'argent ».

Si, cette nuit-là, la chance ne sourit pas à Schapira, il réussit néanmoins à franchir la frontière deux semaines plus tard, en compagnie de sa femme et de leur fils. Ils se rendirent à Ostende, où vivait sa sœur. Cependant, leur situation semblait sans issue : ils furent sommés de quitter le pays dans un délai de quelques mois. Grâce à l'intervention d'un avocat et à un télégramme envoyé d'urgence par le bourgmestre d'Ostende Édouard Moreaux (« situation très malheureuse »), ils parvinrent plusieurs fois à gagner un peu de temps. Certains membres de la famille allaient survivre à la guerre, d'autres non.

L'Autriche collaborait activement avec les nazis pour créer un « *Lebensraum* » (espace vital) débarrassé des Juifs. Elle ouvrit des camps et encourageait, voire forçait les Juifs à quitter le pays – non sans avoir confisqué au préalable une partie de leurs biens, cela va sans dire. Cette mésaventure survint à la famille de Max Herzl. Par chance, Max avait déjà déménagé à Anvers, où il était suffisamment