



HAL
open science

**Otto Freundlich (1878-1943) entre 1937 et 1943: un
artiste classé “ dégénéré ” mais une création
ininterrompue, jusque dans l’exil.**

Geneviève Debien

► **To cite this version:**

Geneviève Debien. Otto Freundlich (1878-1943) entre 1937 et 1943: un artiste classé “ dégénéré ” mais une création ininterrompue, jusque dans l’exil.. 2010, http://www.fondationshoah.org/FMS/IMG/pdf/22_-_Genevieve_Debien_2.pdf. halshs-00531768

HAL Id: halshs-00531768

<https://shs.hal.science/halshs-00531768>

Submitted on 3 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Otto Freundlich (1878-1943) entre 1937 et 1943: un artiste classé « dégénéré » mais une création ininterrompue, jusque dans l'exil.

L'œuvre pluridisciplinaire d'Otto Freundlich, marquée par un échange constant entre l'Allemagne et la France, a contribué à la naissance de l'abstraction. Puisant à ses origines dans l'Art Nouveau, elle évolue vers une forme de l'Expressionnisme puis du Constructivisme. La plupart des publications sur cet œuvre sont en langue allemande mais régulièrement, souvent dans le contexte d'expositions organisées par le Musée Tavet-Delacour de Pontoise, sont présentées de nouvelles analyses¹. Pourtant, aucune monographie complète n'a été rédigée à ce jour. Sous la direction de Monsieur Pierre et de Monsieur Lemoine, tous deux Professeurs d'histoire de l'art du XXème siècle, et de Madame Ewig, Maître de Conférences à l'Université de Paris IV-Sorbonne, il a été décidé en septembre 2007 de retracer et d'étudier par cette thèse la vie et l'œuvre, plastique comme écrite, de cette personnalité complexe.

La période 1937-1943 est marquée par une traque psychologique et physique d'Otto Freundlich. Elles menèrent à sa déportation au camp de Lublin-Majdanek, aujourd'hui en Pologne, en mars 1943. Sa traque psychologique débuta, nous le verrons, avant même l'accès d'Hitler au pouvoir. Son point culminant fut atteint en 1937, lorsque plusieurs de ses œuvres figurèrent dans les expositions d'art « dégénéré » organisées dans l'Allemagne nazie et lorsque l'une d'elle fut choisie pour la couverture du catalogue de Munich. Il s'agira dans un premier temps de comprendre les motivations d'une telle traque psychologique et du choix de l'œuvre de Freundlich comme symbole de l'art « dégénéré ».

Cette poursuite intellectuelle se double, en 1939, d'une traque physique en France. Vivant depuis 1924 à Paris et dans ses environs, Otto Freundlich n'avait pu cependant obtenir la nationalité française. Il fut donc, à partir de 1939, interné et déplacé dans plusieurs camps. Nous verrons l'impact qu'auront ces événements sur son art, en particulier dans son retour à la figuration qu'il avait abandonnée au début des années vingt. Ses origines juives et les idées qu'il défendait le contraignirent à s'exiler rapidement dans les Pyrénées orientales. Cependant, ses lettres montrent une volonté tenace de créer malgré sa détresse. Il réussit en effet, dans les camps et dans l'exil, à trouver de nouvelles solutions plastiques et à rédiger un long manifeste de son art².

Le classement d'Otto Freundlich comme artiste « dégénéré » entraîna la disparition de nombreuses œuvresquisitionnées et détruites. L'artiste avait tout d'abord laissé, lorsqu'il décida de quitter Berlin pour Paris en 1924, ses œuvres dans son atelier de Wilmersdorf. Les concernant, il a

été impossible de déterminer si les œuvres avaient été supprimées par la personne chargée de les conserver, saisies par les nazis ou détruites lors des bombardements³.

Chose certaine, un grand nombre d'œuvres furent enlevées des musées allemands en 1937. Le pôle de recherche sur l'art « dégénéré » - (*Forschungsstelle Entartete Kunst*) - de l'Université libre de Berlin, dirigé par Klaus Krüger, travaille actuellement sur la question en collaboration avec un pôle partenaire à l'Université de Hambourg sous la direction d'Uwe Fleckner : Andreas Hüneke et Meike Hoffmann dressent, depuis plusieurs années, une base de données sur les œuvres classées dégénérées⁴. Ces recherches font également l'objet de publications : dans son article "*Vom Symbol der Freiheit zum Sinnbild « entarteter Kunst ». Otto Freundlichs Plastik « Der neue Mensch »*", Isgard Kracht analyse la sculpture *L'homme nouveau* de Freundlich en tant qu'œuvre « dégénérée »⁵.

En tout, six œuvres provenant de musées allemands furent montrées dans des expositions d'art « dégénéré » : à Munich, au sein d'*Entartete Kunst* dans les *Hofgarten-Arkaden* de juillet à novembre 1937 puis dans *Der ewige Jude* au Deutsches Museum de novembre 1937 à janvier 1938 ; quelques œuvres figurèrent aussi dans les expositions intitulées *Entartete Kunst* à Berlin, Leipzig, Hambourg et Salzbourg durant l'année 1938.

Freundlich réunissait en effet plusieurs aspects stigmatisés par les nazis : non seulement il était d'origine juive⁶ mais il prônait aussi des idées contraires à leur idéologie. Son mode de représentation artistique constitua également l'un des points forts de cette diffamation. Déjà en 1922 furent diffusées à Düsseldorf, lors de la Première Exposition Internationale d'art, des tracts accusant un « art juif-français », diffamant cet art comme « enfant-monstre de la folie juive-dadaïste » et qualifiant Freundlich de « juif-bolchéviste ». Des qualificatifs équivalents seront repris par la propagande hitlérienne. Freundlich est ainsi qualifié par Wolfgang Willrich de « bolchéviste » qui a participé à la « contamination rouge de l'art » par ses textes dans *Der Sturm* d'Herwarth Walden et *Die Aktion* de Franz Pfemfert. Le pamphlet, de Willrich, intitulé *Die Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art* de 1937, sert de base à la première exposition d'art « dégénéré » de Munich. De même, sur un tableau accroché au mur dans l'exposition, au-dessus de la sculpture *L'homme nouveau*, l'artiste est nommé « anarcho-bolchéviste ».

Nombre d'auteurs moquèrent cette sculpture (fig. 1), relevant l'origine juive de son auteur et ridiculisant les traits du visage modelé, comme dans les articles des journaux *Der Stürmer*, *Die Nationalsozialistische Landpost*, *Die Woche*, *Die Leipziger Tageszeitung*, *Das Hamburger Tageblatt*⁷.



fig. 1. Grande Tête ou L'Homme nouveau, 1912, disparu, en couverture du catalogue de l'exposition « Art dégénéré », 1937, réédition 1969.

Ces critiques tendaient à ridiculiser immédiatement les œuvres, détournant et cachant les idées qui avaient motivées leur création. Il est possible d'analyser celles d'Otto Freundlich à travers ses nombreux écrits : lettres, textes théoriques publiés et manuscrits. L'idée de l'homme nouveau peut être considérée comme le fil conducteur de sa création. Il développe au milieu des années 1910 une théorie inspirée du néo-kantien Ernst Marcus et des dernières recherches en physique, auxquelles il avait accès par son cousin qui travaillait dans le cercle d'Albert Einstein⁸. Il s'intéresse également durant une courte période à l'anthroposophie et s'appuie sur les écrits de Karl Marx, sans pourtant s'être jamais engagé politiquement.

Les arts doivent d'après lui changer l'homme et contribuer à la création d'une société nouvelle. L'architecture devait être le lieu de la réunion des arts, liant et symbolisant le lien étroit de l'art et de la vie. Ces idées furent véhiculées à partir de 1918 par les artistes du *Novembergruppe*, du *Arbeitsrat für Kunst* ou de *Kommune*. Certains des défenseurs de ces idées co-fondèrent le Bauhaus, dont Walter Gropius qui tenta de nommer Otto Freundlich à un poste de professeur en sculpture en 1922⁹.

Freundlich va plus loin dans ses écrits : non satisfait du dualisme kantien qui sépare le sujet de l'objet tous deux liés par l'éthique, il souhaite la réunion du soi au monde des expériences. Il voit la solution dans l'interaction de l'esprit et de la matière, de l'homme et du monde. Pour lui, les sens, dans leur perception, doivent dépasser les frontières conventionnelles des choses. Tout corps étant composé d'atomes, il croit y voir la possibilité d'une union des différents éléments du monde. L'éthique est conçue par Freundlich comme la loi régissant ce processus et le monde. Il la nomme « morale cosmique ».

Entre ces frontières conventionnelles des choses qu'il souhaite transcender, se trouve un « espace intermédiaire » qui en fait désigne pour lui l'existence de champs magnétiques, électriques et gravitationnels en physique. En effet, deux objets distants, sans liens apparents, interagissent entre-eux par l'intermédiaire de forces. Le concept de champs est introduit pour visualiser l'influence d'un corps sur un autre corps. Ces champs doivent donc être dépassés afin de créer une forme d'unité et d'égalité dont l'origine est cosmique. De là, il résume sa pensée par le concept de « communisme cosmique ».

En réaction à la censure exercée par le régime nazi, Otto Freundlich rédige en 1933 le texte « Für das Bauhaus und gegen die Kulturreaktion », s'opposant à la fermeture du Bauhaus. En 1935, il écrit un appel contre le nationalisme : « Zur Nationalisierung des Geistes »¹⁰. Deux ans plus tard, il peint une grande toile pacifiste, *Hommage aux Peuples de couleurs*. Jeanne Bucher, elle, organise en 1938 dans sa galerie parisienne une exposition monographique sur Otto Freundlich :

l'accompagne « un appel en faveur de l'artiste » afin d'engager l'acquisition des œuvres de Freundlich par l'état français. De nombreux artistes la signent, dont Jean Arp, Fernand Léger, Vassily Kandinsky ou encore Max Ernst. Deux œuvres sont finalement achetées par le gouvernement français. En 1939, l'artiste participe au Premier Salon des Réalités nouvelles à la Galerie Charpentier à Paris, aux côtés de Kandinsky et van Doesburg.

Mais alors qu'il commence à participer à des expositions internationales et qu'il se fait connaître au-delà de la scène parisienne, colonaise et berlinoise, il se voit interné le 15 septembre 1939 au stade de Colombes. Jusqu'en juin 1940, Freundlich vivra dans cinq camps d'internement (fig. 2).



fig. 2

Lieu d'internements et d'exil d'Otto Freundlich entre 1939 et 1943 : 1.Colombes / 2.Francillon-par-Villebaron / 3.Cepoy / 4.Montrouge / 5.Bassens jusque juin 1940 / 6.Saint Paul-de-Fenouillet / 7.Saint Martin-de-Fenouillet / 8.Gurs / 9.Drancy. Carte de Thorsten Rodiek, in cat. d'exp. *Otto Freundlich, Ein Wegbereiter der Abstrakten Kunst*, 1994.

Le 10 octobre, les internés sont transférés dans le camp de Francillon-par-Villebaron. Deux ans plus tard, Freundlich peindra une petite gouache sombre représentant l'évènement¹¹. On y voit une foule anonyme chargée de paquets traversant un pont, éclairée par de faibles lanternes. Les lettres, que Freundlich envoie à Jeanne Kosnick-Kloss depuis les camps¹², attestent d'une préoccupation constante pour son art. Il lui décrit ses projets d'œuvres et d'expositions, sa vie quotidienne et lui demande parfois de lui envoyer du matériel. De cette époque sont conservés un grand nombre de croquis dessinés sur ses lettres ou dans un carnet de dessins¹³. Il croque ainsi son entourage et dessine par exemple un jeu de cartes. Dans ce cas, il est possible de mettre en parallèle direct les descriptions présentes dans sa correspondance et son œuvre dessinée.

Dans le même carnet, l'artiste esquisse aussi des projets de représentations figuratives dont un certains nombres pour des vitraux qu'il considérait comme l'un des meilleurs moyen d'allier l'art de la surface à celui de l'architecture. Il projette également des compositions abstraites dont l'une est structurée autour d'un caligramme d'un poème d'Hölderlin¹⁴. Ses croquis montrent aussi qu'Otto Freundlich concevait la structure de sa composition en rapport étroit avec le placement des couleurs : l'artiste a déjà attribué à chaque cellule une couleur particulière. Après sa libération, il travaille fin 1940 de façon similaire pour ses grands tableaux, comme le montre une composition

inachevée (fig. 3)¹⁵.



fig. 3.

Composition, 1940, 183 x 154 cm, huile sur toile, Donation Freundlich, Musée Tavet-Delacour, Pontoise, n° 203 du catalogue raisonné de J. Heusinger von Waldegg.

Dans ces compositions, Otto Freundlich cherche à créer profondeur et mouvement dans un ensemble qui, à première vue, semble hétérogène. Or, il réussit, à partir d'éléments différents, à créer des sous-groupes qui eux-mêmes vont interagir entre eux et former une grande composition homogène. En 1940, l'artiste réussit à se réfugier à Saint-Paul-de-Fenouillet puis Saint-Martin-de-Fenouillet, dans les Pyrénées orientales. Il est rejoint plus tard par sa compagne Jeanne Kosnick-Kloss. Dans cette dernière retraite, il achèvera en 1942 un long texte théorique, *Ideen und Bilder* : dans ce texte, il parle très peu de ses réalisations. Cependant, un passage évoque clairement sa pratique picturale : « le lien étroit de toutes les surfaces sur un tableau, dont chacune, telle une cellule de l'organisme transmet l'énergie à une autre, de façon qu'il y ait, dans l'organisme entier, une circulation libérée de ces énergies : seule la collectivité de toutes les couleurs sur un tableau pourrait le concrétiser¹⁶».

Une série de huit dessins à la plume qui étaient destinés à la gravure¹⁷, montre également à quel point la réflexion de l'artiste s'intensifie. Comme il le décrit dans une lettre à sa compagne, alors que la faim le tourmente, il réussit à trouver de nouvelles formes pour structurer l'espace de ses compositions, synthétisant ses recherches plastiques. Otto Freundlich entreprend peu de temps après un catalogue raisonné de ses principales œuvres¹⁸.

Même après sa libération, Otto Freundlich a de nouveau recours à la figuration. Il croque les quelques personnes qui l'entourent, dessine de mémoire le portrait d'amis disparus, tel Hans Bols, et esquisse le paysage. Il caricature aussi les événements passés ou contemporains : la fouille et la réquisition des métaux précieux à l'entrée des camps ou encore le postier volant l'argent qu'on lui envoyait. L'artiste synthétise également la représentation de son quotidien dans un jeu de trente-six petites cartes peintes à la gouache (fig. 4). Conçues par paires, elles représentent diverses occupations : artisans ou chômeurs, enfants, vie quotidienne dans le village de Saint-Paul-de-Fenouillet. Il semble montrer la distribution des cartes de rationnement ou des vivres. Sur une autre carte, il peint, comme son titre l'indique, les puces fuyant les hommes mal nourris. D'autres paires représentent également des animaux dont le fond rappelle les représentations romanes, juxtaposant trois bandes colorées pour représenter l'espace.



fig. 4

Jeu de cartes, vers 1941, chacune: ca. 4 x 3 cm,
Association des amis de Jeanne et Otto
Freundlich, non recensé dans le
catalogue raisonné.

En 1942, les dessins réalisés font référence à la *Divine Comédie* de Dante, à l'arbre de Jessé ou à des thèmes apocalyptiques : ses réflexions face au désespoir, à la vie et à la mort, transparaissent dans ses dessins. Il réalise également, l'année précédente, une petite gouache sur carton représentant une rosace, sans doute dans le prolongement de son intérêt pour le vitrail. Symbole de l'abolition des frontières architecturale, il serait peut-être possible d'y lire une évocation de la vie et de la mort, de la rédemption.

Dans son isolement, l'artiste a pu cependant entrer ponctuellement en contact avec les acteurs de la scène artistique. Il est ainsi retenu au camp de Cepoy avec les écrivains Hans Marchwitz et Marx Schroeder, le cabaretiste Peter Pan, le peintre Max Lingner et le fils de Thomas Mann, Golo. Durant ses années d'exil, l'artiste reçoit aussi l'aide financière d'amis, tels Hedwig Muschg qui lui propose aussi l'asile en Suisse, de Peggy Guggenheim ou de l'« Emergency Rescue Comitee ».

Malgré l'optimisme de Freundlich, la détresse de sa situation transperce dans ses œuvres. Une des dernières composition connue est une petite gouache inachevée qu'il réalise vers 1943 (fig. 5). Est-il possible, d'interpréter cette nouvelle façon d'agencer l'espace de sa composition au regard du contexte historique ? Pourrait-on y voir la dialectique de la vie et de la mort ?

Le 4 mars 1943, Otto Freundlich est à Drancy après avoir été arrêté sur dénonciation à Saint-Martin-de-Fenouillet. À cette date, il est déporté vers le camp de concentration de Majdanek, où il décéda vraisemblablement le 9 mars 1943¹⁹.



fig. 5

Composition, non datée, vers 1943, 22,5 x 29 cm, gouache sur carton, Donation
Freundlich, Musée Tavet-Delacour, Pontoise, n° 218 du catalogue raisonné.

Les œuvres d'Otto Freundlich, à partir de 1939, sont donc à analyser à la fois comme sources historiques et comme œuvres d'art en tant que telles. Otto Freundlich revient à la figuration pour représenter ou animer la vie dans les camps et dans l'exil. Parallèlement, il n'abandonne cependant pas l'abstraction. Ses compositions non-figuratives attestent même d'un approfondissement intense de ses réflexions plastiques, tout comme ses écrits théoriques. Peut-on cependant interpréter ces représentations abstraites à la lumière des événements historiques ? Dans le volume *Der Ort des Terrors*, Stefanie Endlich évoque également le débat d'après-guerre sur l'abstraction. Elle renvoie à Adorno, Marcuse et Sartre qui remettèrent en question l'abstraction comme mode de représentation : n'était-elle pas qu'un simple concept visant à cacher le contenu derrière les formes ? Par là, était-elle donc autorisée pour des sujets touchant à la Shoah ? Fallait-il donc réduire une œuvre d'art à un document objectif des événements ? Stefanie Endlich rappelle cependant la position de James E. Young pour qui la forme de l'œuvre participe de l'histoire : il s'agit pour lui de « comprendre comment les réalités historiques et les formes dans lesquelles elles nous sont transmises peuvent être liées les unes aux autres²⁰ ».

- 1 Joachim Heusinger von Waldegg a publié un catalogue raisonné qui sert toujours de référence mais s'avère encore incomplet : *Otto Freundlich (1878-1943), Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis*, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1978 – 1979, Cologne, Rheinland-Verlag, 1978. Une grande rétrospective de l'œuvre vient d'avoir lieu à Pontoise: *Otto Freundlich*, sous la direction de Christophe Duvivier, Pontoise, Musée Tavet-Delacour, mai-septembre 2009, Paris, Somogy éditions d'art, 2009.
- 2 À ce sujet, voir Rodiek, Thorsten, « Verhaftet - Versteckt - Verraten - Vernichtet ; Die letzten vier Jahre im Leben Otto Freundlichs », in *Otto Freundlich, ein Wegbereiter der abstrakten Kunst*, sous la direction de Gerhard Leistner et Thorsten Rodiek, Ratisbonne, 1994, Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum, 1994 – 1995, s. 1., s. éd., s. d. [1994], p. 81-98 et Maillat, Edda, Mettay, Joël, *Otto Freundlich et la France, un amour trahi*, Perpignan, Mare nostrum, 2004.
- 3 Jeanne Kosnick-Kloss chercha après 1945 à obtenir réparation : Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-06 Nr. 947/60, Rückerstattungssache der Antragstellerin Johanna Freundlich-Kosnick-Kloss gegen das Deutsche Reich. Dans un ensemble de plus de deux cents pages se succèdent lettres et rapports entre Jeanne Kosnik-Kloss, les avocats et les personnes appelées à témoigner. Finalement, aucune réparation ne fut accordée, faute de preuves.
- 4 http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/forschung/entartete_kunst/inventar/index.html
- 5 Isgard Kracht, « Vom Symbol der Freiheit zum Sinnbild « entarteter Kunst ». Otto Freundlichs Plastik « Der neue Mensch », *Das Verfemte Meisterwerk, Schicksalswege moderner Kunst im « Dritten Reich »*, sous la direction d'Uwe Fleckner, Schriften der Forschungsstelle « Entartete Kunst », Bd IV, Berlin, Akademie Verlag, 2009, p. 3-27.
- 6 Ses parents, d'origine juive, s'étaient en fait convertis au protestantisme. Plusieurs attestent cependant de l'attachement d'Otto Freundlich au judaïsme.
- 7 Respectivement n° 47, 1937 ; n° du 4 mars 1938 ; du 9 mars 1938 ; du 14 mai 1938 et du 13 novembre 1938.
- 8 Voir Bohnen, Uli, *Otto Freundlich Schriften, Ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1982 et Wildegans-Krollpfeiffer, Rita, *Otto Freundlichs Werk im Kontext naturwissenschaftlicher und gesellschaftlicher Erkenntnisse, Dissertation zur Erlangung des Doktors der Philosophie*, Université d'Hambourg, sous la direction de Prof. Dr. Horst Bredekamp, 1989.
- 9 Stadtarchiv Magdebourg, Bruno Taut an Walter Gropius, 20.6.1922 und 16. September 1922, Rep 35, Ha 18 (nach W. Nerdinger, K. Hartmann, M. Schirren, M. Speidel, *Bruno Taut (1880-1938), Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2001, S. 227, Anm. 63.
- 10 Ces deux manuscrits sont conservés à l'IMEC, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.
- 11 Heusinger von Waldegg 1978, cat. n° 214.
- 12 Conservées à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Abbaye d'Ardenne, elles constituent les principales sources de la période.
- 13 Heusinger von Waldegg 1978, cat. n° 277-396.
- 14 Heusinger von Waldegg 1978, cat. n° 379, 381 et 382.
- 15 Pour une analyse précise de l'œuvre voir notamment : Duvivier, Christophe, « À la recherche d'une symbolique universelle », « Rosace II (Analyse) » et « Ascension (Analyse) », Pontoise 2009, *ibid.* note 1., p. 23-32.
- 16 Traduction de l'auteur. Texte publié partiellement dans Bohnen 1982 (cf note 8) ; manuscrit conservé à l'IMEC.
- 17 Heusinger von Waldegg 1978, cat. n° 397-404.
- 18 Heusinger von Waldegg 1978, fig. 39-46, p. 66-73.
- 19 Berlin, *Bundesarchiv, Gedenkbuch – Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland (1933-1945)* : <http://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch/intro.html>
- 20 Trad. de l'auteur, Endlich, Stefanie, « Kunst in Konzentrationslager », *Der Ort des Terrors, Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, sous la direction de Wolfgang Benz et Barbara Distel, vol. 1, München, Beck, 2005, p. 274-295.