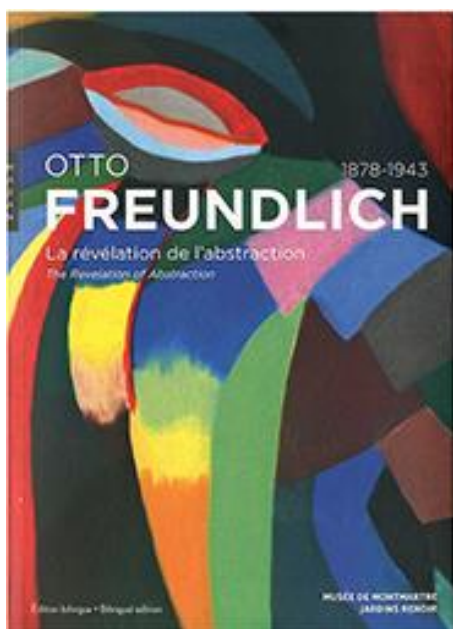


## Réflexions autour d'une exposition et de son catalogue : « Otto Freundlich (1878-1943), la révélation de l'abstraction »

Paris, musée de Montmartre, 8 février 2020 – 31 janvier 2021

Anastasia Simoniello



Otto Freundlich, *Composition*, 1919, pastel sur papier, donation Freundlich, musée de Pontoise  
 © Musée de Pontoise

En 1937 s'ouvre à Munich l'exposition itinérante « Art dégénéré », événement paroxysmique de la politique de rééducation et d'épuration culturelle menée depuis 1933 par le III<sup>e</sup> Reich contre les artistes modernes accusés de dépraver la race aryenne. Sur le catalogue de l'exposition figure une *Grande Tête* (ill. 1) aux inspirations primitives, modelée en 1912 par Otto Freundlich, un artiste allemand installé en France depuis 1924<sup>1</sup>. Cette sculpture, avec sa peau grenelée, ses lèvres charnues et son large nez busqué, contraste fortement avec les visages et les corps polyclétéens<sup>2</sup> présentés quelques mètres plus loin dans la « Grande exposition d'art allemand ». Ironiquement rebaptisée l'*Homme nouveau*, pour moquer les idéaux de son créateur « bolchevique »<sup>3</sup>, cette œuvre devient l'exemple type de la dégénérescence artistique, intellectuelle et raciale combattue par les nazis. Sur son cou a pourtant été inscrit un mot sacré aux yeux des nazis : *Kunst*. Mais de sarcastiques guillemets l'encadrent pour nous faire comprendre que cette

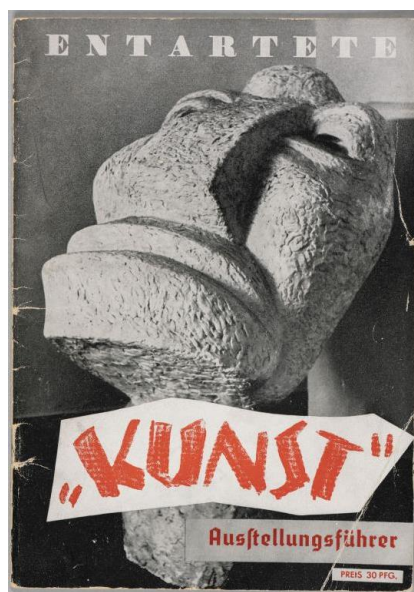
*Grande Tête* a abusivement été assimilée à de l'Art alors que sa nature véritable n'est qu'instabilité, désordre et folie, comme le suggère la graphie aux accents expressionnistes spécifiquement choisie pour tracer ces lettres. À leurs côtés, l'inscription « Exposition du Führer », qui se veut antithétique avec ses caractères gothiques droits et rigoureux, vient affirmer l'héritage germanique en opposition à l'internationalisme de Freundlich dont l'influence corruptrice doit être éradiquée. La forme blanche et dentelée sur laquelle est écrit *Kunst* rappelle cet enjeu crucial de

<sup>1</sup> À cette date, Freundlich s'enregistre auprès de la ville de Paris en tant que « peintre sur verre » pour obtenir son titre de séjour. La France devient alors son principal pays de résidence.

<sup>2</sup> Polyclète est un sculpteur grec du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. qui a édicté les règles de la beauté plastique parfaite dans son fameux *Canon*.

<sup>3</sup> Ce terme, comme celui de « juif », était utilisé par les nazis comme une insulte pour dénigrer les artistes jugés dégénérés, quelle que soit leur réelle affiliation politique. Freundlich, lui, était proche des milieux anarcho-communistes.

l'exposition : elle semble couper la sculpture sous le menton comme une lame trancherait une gorge. Cette menace n'est en rien symbolique. Outre l'humiliation, le discrédit et la destruction de son œuvre jugée dégénérée<sup>4</sup>, Freundlich paiera de sa vie ses origines juives. Le 23 février 1943, il est en effet dénoncé et arrêté dans le village pyrénéen de Saint-Martin-de-Fenouillet, où il avait trouvé refuge après avoir été emprisonné dans les camps d'internement français comme ressortissant d'un pays ennemi. Il est envoyé à Drancy, puis déporté à Sobibor. Âgé de 64 ans, il est certainement exécuté dès son arrivée, un jour de mars 1943<sup>5</sup>.



Ill. 1 : Catalogue de l'exposition *Art dégénéré*, 1937 © mahJ

Devenu un symbole de la persécution nazie, le nom de Freundlich sera désormais étroitement lié à cette mise en scène propagandiste de sa *Grande Tête*. Il n'est donc pas étonnant qu'un espace entier de l'exposition que lui consacre actuellement le musée de Montmartre soit dédié à ce chapitre de son existence, dont la dimension « tragique » est soulignée par les citations de ses proches qui décrivent Freundlich comme un être bon, altruiste, moral et généreux. On peut y voir un exemplaire original du catalogue de l'exposition d'« Art dégénéré ». Mais derrière cette image tristement célèbre existe une autre réalité encore largement méconnue, celle d'un Freundlich loué par les Delaunay, Kandinsky, Léger ou Picasso comme « l'un des précurseurs les plus importants de l'art "abstrait" » et comme un chercheur infatigable des voies nouvelles<sup>6</sup>. Sa première peinture non-figurative a en effet été achevée dès 1911 (ill. 2), alors que Kandinsky s'apprêtait à publier *Du Spirituel dans l'art*. Aujourd'hui, son nom est pourtant loin d'être aussi connu que celui de son camarade russe, et ce malgré les riches rétrospectives et les travaux importants qui lui ont été consacrés en Allemagne, au nombre desquels compte le catalogue raisonné de son œuvre établi en 1978 par Joachim Heusinger von Waldegg<sup>7</sup>. En France, les expositions et les publications ont

<sup>4</sup> Au sujet de l'incroyable copie de la *Grande Tête* réalisée par les nazis, lire : Mandy Wignanek, « Gefälschte Ikone Der Große Kopf in der Propagandaexposition Entartete Kunst », dans Julia Friedrich (dir.), *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus* [cat. expo.], Munich, Prestel, 2017, p. 206-215.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>6</sup> « Un appel en faveur de Otto Freundlich », 1938, reproduit dans : *Ibid.*, p. 200.

<sup>7</sup> Joachim Heusinger Von Waldegg (dir.), *Otto Freundlich (1878-1943). Monographie mit Dokumentation*

été moins nombreuses, alors même que le fonds d'atelier de l'artiste a fait l'objet d'une donation au musée Tavet-Delacour de Pontoise en 1968, après qu'il a été « refusé par un grand musée parisien<sup>8</sup> ». L'initiative en revient à sa conservatrice, Edda Maillet, pour laquelle nous avons une pensée particulière<sup>9</sup>. Décédée au printemps 2020, elle a œuvré avec passion à la reconnaissance de Freundlich avant d'en laisser le soin à son successeur, Christophe Duvivier, à l'origine d'une rétrospective organisée en 2009 pour les 40 ans de la donation<sup>10</sup>. Longtemps gérées par l'Association des amis de Jeanne et d'Otto Freundlich<sup>11</sup>, les archives de l'artiste ont, quant à elles, été déposées en 2004 au remarquable Institut Mémoires de l'édition contemporaine. Que ces œuvres et ces documents n'aient jamais fait l'objet d'une rétrospective et d'une publication par une grande institution parisienne reste incompréhensible. La mise en lumière du travail de Freundlich par le musée de Montmartre promettait de pallier ce manque. Sa fermeture contrainte par la crise sanitaire a failli réduire à néant les efforts des commissaires, Christophe Duvivier et Saskia Ooms, qui ont également édité un catalogue<sup>12</sup>. L'exposition a finalement été prolongée de plus de quatre mois.



Ill. 2 : Otto Freundlich, *Composition*, 1911 © Paris musées

Les visiteurs ont donc jusqu'au 31 janvier 2021 pour découvrir la soixantaine de peintures, dessins, vitraux, mosaïques et sculptures de Freundlich ayant quitté le

---

*und Werkverzeichnis* [cat. expo.], Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1978.

<sup>8</sup> Edda Maillet, Joël Mettay, *Otto Freundlich et la France : un amour trahi*, Perpignan, Éditions Mare Nostrum, 2004, p. 182.

<sup>9</sup> Nous avons rencontré Edda Maillet en 2009 dans le cadre de nos recherches doctorales. Nous avons eu avec elle des échanges enrichissants et avons toujours pu compter par la suite sur son aide, motivée par son désir de faire connaître le plus largement possible Otto Freundlich.

<sup>10</sup> Christophe Duvivier (dir.), *Otto Freundlich, 1878-1943* [cat. expo.], Paris, Somogy éditions d'art, 2009.

<sup>11</sup> Elle a été fondée par sa dernière compagne l'artiste Jeanne Kosnick-Kloss.

<sup>12</sup> Christophe Duvivier et Saskia Ooms (dir.), *Otto Freundlich (1878-1943). La révélation de l'abstraction*, Paris, Hazan et Musée de Montmartre, 2020.

musée Tavet-Delacour – actuellement en travaux – pour rejoindre une quinzaine d'autres œuvres prêtées par des musées ou des collectionneurs privés. Quelques photographies et documents d'archives complètent cet ensemble exposé selon un parcours chronologique classique. Deux vitraux sont également présentés à la basilique du Sacré-Cœur. L'ensemble est loin d'être aussi ambitieux que la rétrospective organisée par le Museum Ludwig de Cologne en 2017<sup>13</sup>. Mais pour les nombreux visiteurs qui découvrent Freundlich, il s'agit d'une intéressante introduction à son œuvre, de ses premières expérimentations symbolistes et expressionnistes jusqu'à ses compositions engagées des années 1920 à 1940, qui sont autant de métaphores abstraites de l'architecture communautaire universelle idéale. Réalisées grâce à une « dialectique des couleurs<sup>14</sup> », elles nous parlent des forces spirituelles invisibles, celles de l'harmonie collective et de la fraternité cosmique, figurées à travers des cellules individuelles colorées unies en sous-ensembles qui génèrent conjointement un organisme équilibré au cœur duquel tout dualisme cherche à être dépassé. En tant qu'artiste abstrait, la tâche de Freundlich est de transformer l'art pour transformer notre regard égocentrique et notre esprit individualiste afin de nous donner la capacité de voir la Vérité qui sommeille derrière le voile mensonger des choses matérielles, à savoir que chaque être est une parcelle d'un grand Tout dont l'essence, profondément équilibrée, harmonieuse et solidaire, ne pourra pleinement s'épanouir dans nos sociétés contemporaines que lorsque le communisme aura triomphé du capitalisme. La *Composition* de 1930 (ill. 3) est un exemple de cette mise en image du « communisme cosmique » duquel dépendent, aux yeux de Freundlich, l'acceptation et le triomphe du « communisme économique<sup>15</sup> ».



Ill. 3 : Otto Freundlich, *Composition*, 1930 © Musée de Pontoise

<sup>13</sup> L'exposition, ensuite présentée au Kunstmuseum de Bâle, a donné lieu à la publication d'un catalogue : Julia Friedrich (dir.), *op. cit.*

<sup>14</sup> Otto Freundlich, « Bekenntnisse eines revolutionären Malers », manuscrit non publié (1935) reproduit dans *ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> Otto Freundlich, *An die Novembergruppe*, 11 février 1919 reproduit dans : Uli Bohnen (dir.), *Otto Freundlich, Schriften, ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1982, p. 108-109.

Si l'on regrette que les plafonds bas du musée de Montmartre aient tendance à étouffer les grands formats de l'artiste, certains visiteurs apprécieront l'intimité du lieu et sa charge émotionnelle. Il faut en effet rappeler que ce musée était, à l'origine, un ensemble de maisons et d'ateliers ayant abrité des membres de la scène culturelle moderne montmartroise<sup>16</sup>. Lorsqu'il s'installe à Paris pour quelques mois, en 1908, à l'aube de son trentième anniversaire, Freundlich se lie avec certaines de ses personnalités éminentes comme Georges Braque, Auguste Herbin ou encore Guillaume Apollinaire. Quatre ans auparavant, il avait abandonné ses études d'histoire de l'art, de philosophie et de littérature. Après avoir choisi de se consacrer à la création plastique, il part donc vivre un temps à Paris qui représente à ses yeux la capitale de la liberté et de la modernité. Freundlich trouve un atelier à quelques pas de la rue Cortot, au Bateau-Lavoir, où règne une atmosphère d'émulation qui le marque profondément. Il ne se soumet cependant pas au cubisme de l'influent Picasso, son voisin d'atelier. Il travaille à façonner sa propre identité plastique comme le rappelle Saskia Ooms dans l'article bien documenté qu'elle a rédigé pour le catalogue de l'exposition<sup>17</sup>. Sans oblitérer l'importance des cercles allemands, elle évoque les séjours que Freundlich effectue à Paris avant la Première Guerre mondiale et les liens importants qu'il tisse avec les avant-gardes montmartroises et montparnassiennes. C'est plus particulièrement la relation entre Freundlich et Picasso qui occupe Stéphanie Molins<sup>18</sup>, dont le texte approfondit l'analyse initiée par les auteurs du catalogue de l'exposition « Otto Freundlich et ses amis »<sup>19</sup>, notamment par l'exploitation bienvenue de sa correspondance avec Picasso. Il aurait été intéressant d'étudier également quelques sources allemandes, dont les écrits que Freundlich dédia à celui qu'il décrivait comme « un opposan[t] dans les principes », mais un « vra[i] frèr[e] spiritue[l] »<sup>20</sup>. Les lecteurs qui découvriront Freundlich apprécieront également la mise en perspective historique du parcours de l'artiste établie par Marie-Bénédicte Vincent<sup>21</sup>. En ce qui nous concerne, nous regrettons parfois la répétition, d'un article à l'autre, des mêmes données biographiques qui peuvent prendre le pas sur le sujet principal. Il en est ainsi du texte peu sourcé de Mario Choueiry qui n'évoque qu'à la toute fin l'universalisme freundlichien pourtant au cœur de sa problématique<sup>22</sup>. Surtout, nous éprouvons une certaine frustration face à l'absence d'articles dont l'approche aurait été plus inédite, ce qui aurait permis à ce catalogue franco-anglais de mieux répondre à l'ambition scientifique affichée. Certes, Christophe Duvivier établit un parallèle original entre Otto Freundlich et Theo van Doesburg<sup>23</sup>, grand représentant du néoplasticisme puis de l'élémentarisme et de l'art concret, mais il s'agit de la révision d'un texte publié en 2017<sup>24</sup>. Une attention particulière ayant été portée aux premiers séjours parisiens

<sup>16</sup> Auguste Renoir et Suzanne Valadon y ont par exemple habité.

<sup>17</sup> Saskia Ooms, « Les premiers séjours parisiens d'Otto Freundlich avant la Première Guerre mondiale. L'invention d'un art abstrait », dans Christophe Duvivier et Saskia Ooms (dir.), *op. cit.*, p. 11-21.

<sup>18</sup> Stéphanie Molins, « Freundlich et Picasso, histoire d'une amitié artistique », dans *ibid.*, p. 29-37.

<sup>19</sup> *Otto Freundlich et ses amis* [cat. expo.], Pontoise, Musée de Pontoise, 1993, p. 100-101.

<sup>20</sup> Otto Freundlich, « Was wollt ihr von Picasso ? », *Die Aktion*, n° 33-34, Berlin, 1<sup>er</sup> septembre 1922, p. 479-481. Outre cet article, signalé par Sophie Molins, nous pouvons évoquer par exemple les manuscrits rédigés par Freundlich à l'occasion du cinquantième anniversaire de Picasso.

<sup>21</sup> Marie-Bénédicte Vincent, « Otto Freundlich : une trajectoire entre l'Allemagne et la France remise en perspective », dans Christophe Duvivier et Saskia Ooms (dir.), *op. cit.*, p. 57-63.

<sup>22</sup> Mario Choueiry, « De quoi l'universalisme d'Otto Freundlich est-il le nom ? », dans *ibid.*, p. 65-69.

<sup>23</sup> Christophe Duvivier, « Une syntaxe organique, principe de construction de l'œuvre de Freundlich dans les années 1930. Freundlich et Van Doesburg : deux voies distinctes de la composition à la construction », dans *ibid.*, p. 39-53.

<sup>24</sup> Christophe Duvivier, « Organic Syntax. Otto Freundlich and Theo van Doesburg – Disparate Paths from Composition to Construction », dans Julia Friedrich (dir.), *op. cit.*, p. 216-222.

de Freundlich, il aurait été intéressant de confier un article à Lena Schrage, historienne de l'art allemande qui a récemment consacré une thèse de doctorat aux débuts de l'artiste<sup>25</sup>. Tout comme Geneviève Debien<sup>26</sup>, elle aurait pu partager ses connaissances pointues sur les sources des premières œuvres abstraites de Freundlich influencées par les sciences et la musique, cet art libéré du principe d'imitation dont il étudie avec passion la théorie auprès de Herwarth Walden. Sa première peinture non-figurative a tout de même bénéficié d'une attention notable grâce à l'article du directeur du musée d'Art moderne de Paris, où est conservée cette *Composition* de 1911. Cependant, malgré d'intéressantes remarques, Fabrice Hergott avance des interprétations discutables, comme celle qui voudrait que cette peinture soit une réponse aux *Demaiselles d'Avignon* de Picasso, alors que l'esthétique et la thématique de ces deux œuvres sont éloignées, voire étrangères. La tendance de l'auteur à expliquer cette *Composition* de Freundlich au prisme de ses déclarations politiques ultérieures ne convainc pas non plus. Elle altère même quelque peu le sens de son œuvre. Si le travail de Freundlich est très cohérent, il n'en reste pas moins soumis à l'évolution intellectuelle de son auteur. Or, les correspondances et les textes qui nous sont parvenus ne contiennent pas de critiques marxistes du capitalisme ou d'appel au soulèvement de la classe prolétarienne avant la Première Guerre mondiale, bien que Freundlich fréquente des cercles intellectuels et artistiques dont certains membres étaient socialistes ou anarchistes. Ce qui l'habite, c'est « l'énigme du monde<sup>27</sup> », qu'il appelle également « les lois de l'architecture invisible<sup>28</sup> ». Évoluant dans une société matérialiste qui ne le satisfait pas – comme tant d'artistes, philosophes ou théosophes qu'il côtoie –, il se tourne vers le cosmos pour entreprendre une quête spirituelle qui n'est pas sans évoquer celle de Kupka ou de Mondrian. Si Freundlich s'y dévouera jusqu'à la fin de sa vie, cette quête ne se politisera qu'au cours de la Première Guerre mondiale, ce qu'a très justement remarqué Marie-Bénédicte Vincent qui est la seule à rappeler sa participation volontaire au conflit, non mentionnée dans la chronologie qui accueille le visiteur de l'exposition. Or cet événement est central dans l'évolution de Freundlich. Encore éloigné des convictions politiques d'un Karl Liebknecht qui refuse de voter les crédits de guerre, Freundlich est gagné par la fièvre patriotique. Lui qui pensait être condamné, tel Ahasvérus<sup>29</sup>, à l'errance éternelle croit enfin voir se réaliser son désir d'union supérieure. Alors qu'il participe à la restauration des vitraux de Chartres, il rentre à Cologne et s'engage comme volontaire en 1914. Mais la terrible réalité du conflit le rattrape et c'est finalement au cœur des cercles pacifistes d'extrême gauche<sup>30</sup> qu'il trouve la direction ultime à donner à sa quête spirituelle désormais teintée de rouge et de noir, couleurs au cœur de sa peinture *Mon ciel est rouge* sous-titrée *La révolution prolétarienne est en marche* (1933, non exposée).

Il faudrait, enfin, corriger, préciser ou nuancer quelques affirmations relevées dans le reste du catalogue – parfois déjà reprises par la presse<sup>31</sup> – comme celle, non sourcée,

---

<sup>25</sup> Sa thèse a été publiée : Lena Schrage, *Otto Freundlich (1878-1943) : Individualist im Netzwerk der Pariser Avantgarde : das Frühwerk*, Francfort-sur-le-Main, PL Academic Research, 2017.

<sup>26</sup> Geneviève Debien, *Otto Freundlich (1878-1943) : œuvre et réflexions philosophiques. Une quête esthétique à la recherche de l'homme et de son rapport au monde : vers de nouvelles perceptions*, thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'Université de Paris-Sorbonne.

<sup>27</sup> Lettre de Freundlich à Walden, 1909 reproduite dans Joachim Heusinger Von Waldegg, *Otto Freundlich und die rheinische Kunstszenen* [cat. expo], Bonn, Verein August Macke Haus e.V., 2007. p. 126.

<sup>28</sup> Lettre de Freundlich à Niemeyer, 8 mars 1913 : *ibid.*, p. 158-159.

<sup>29</sup> Lettre de Freundlich à Niemeyer, 25 décembre 1914 : *ibid.*, p. 210-211.

<sup>30</sup> Nous pensons notamment au cercle de *Die Aktion*.

<sup>31</sup> Il en est ainsi de *Télérama* et de *Connaissance des arts*.

qui voudrait que Freundlich « tisse des liens avec [...] Rosa Luxemburg<sup>32</sup> ». Si nous savons que Freundlich soutient le groupe spartakiste durant la révolution allemande et fréquente l'entourage de Karl Liebknecht<sup>33</sup>, cette relation avec Luxemburg n'a pas été établie par son biographe Joachim Heusinger von Waldegg et n'est pas mentionnée dans la très riche chronologie documentée du catalogue de 2017. Quant à la prise de distance de Freundlich avec le groupe des artistes progressistes après 1924<sup>34</sup>, elle est à nuancer. S'il continue à exposer aux côtés de ses amis anarcho-communistes en tant que *progressiver Künstler* et à publier activement dans leur revue *a bis z*, et ce, jusqu'à la veille de la dislocation forcée du groupe en 1933<sup>35</sup>, c'est parce qu'en dépit de points de vue parfois différents, il partage notamment avec eux cette croyance en la nécessité de révolutionner l'art pour révolutionner l'œil et la conscience de l'Homme, appelé à transformer le monde. Enfin, l'emploi fréquent du terme « humaniste » pourrait être discuté puisque Freundlich veut justement excentrer l'Homme de la position centrale et dominante dans laquelle l'avaient placé les penseurs et artistes de la Renaissance. Malgré tout, avec l'aide du musée de Pontoise, le musée de Montmartre a offert une visibilité importante à l'œuvre de Freundlich, ô combien nécessaire à sa reconnaissance. En atteste la couverture médiatique dont bénéficie l'exposition qui contribue à ancrer le nom de ce pionnier de l'abstraction dans les esprits.

---

<sup>32</sup> Mario Choueiry, *op. cit.*, p. 66.

<sup>33</sup> Voir notamment : Joachim Heusinger Von Waldegg, *Otto Freundlich und die rheinische Kunstszenen*, *op. cit.*, p. 304.

<sup>34</sup> Christophe Duvivier, *op. cit.*, p. 39.

<sup>35</sup> Voir à ce sujet : Uli Bohnen, *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressive Künstler (1918-1933)*, Berlin, Karin Kramer Verlag, 1976 et notre thèse de doctorat : *Le lien au monde des « Progressistes de Cologne » : régionalisme, internationalisme, universalisme* soutenue en 2013 à l'Université de Paris-Sorbonne.