



# « Plus le présent est a-spirituel, plus il est brutal<sup>1</sup> » Les œuvres disparues d’Otto Freundlich (1878–1943)

Denise Vernerey-Laplace

Le catalogue raisonné de l’œuvre d’Otto Freundlich recense 477 œuvres<sup>2</sup>. Un corpus assez modeste, somme toute. Son auteur, le professeur Joachim Heusinger von Waldegg, aggrave le fait en déclarant une cinquantaine de sculptures, peintures, aquarelles et gouaches *verschollen*, disparues. Le terme interpelle. Ces œuvres, dans leur contexte historique, ne sont pas seulement « disparues » – on les dirait *verschwunden* ; elles ne sont pas non plus considérées comme « détruites », on préciserait *zerstört* et l’artiste n’emploie ce terme lui-même qu’à propos d’un corpus de gouaches de jeunesse qu’il a données et qui ont été détruites.

*Verschollen* est autre chose. Il y a de la glèbe dans *verschollen*. *Die Scholle*, c’est en allemand la motte de cette terre grasse que l’on jette sur les sépultures sans nom. *Verschollen*, c’est le participe passé d’un verbe lui-même disparu ; le constat d’un passage, que signifie le préfixe *ver-*, autant que d’un état ; devenu adjectif, *verschollen* s’accorde à ce qu’il qualifie et désigne ; ici, les œuvres collectivement emportées par l’infernal maelström nazi. Leur histoire appartient à l’Histoire. Elle est un instant signifiant du totalitarisme, de son irruption au creux de l’intimité des créations. Des ateliers, des dépôts d’œuvres, des catalogues, des expositions sont les bornes milliaires des recherches sur ces disparitions, ces saisies, ces spoliations, l’ensemble de ces translocations d’œuvres.

- 
- 1 Lettre d’Otto Freundlich à Fridja Schugt, le 15 novembre 1916, citée dans *Otto Freundlich*, cat. exp. Musée départemental de Rochechouart – Association Les Amis de Jeanne et Otto Freundlich, 9 juin–31 août 1988, Rochechouart, Ed. La Différence, 1988.
  - 2 Joachim Heusinger von Waldegg, *Otto Freundlich (1878–1943). Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis*, cat. exp. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 19 décembre 1978–4 février 1979. Le catalogue raisonné établi à cette occasion fait encore référence, nous lui empruntons, comme toute la recherche à ce jour, aux numéros d’inventaire de chaque œuvre citée. Nous ne prenons pas en considération le catalogue des « œuvres retrouvées » établi par Edda Maillet, conservatrice du musée Tavet-Delacour, Pontoise. (CD-Rom non commercialisé).

Cette histoire commence en 1933, dans l'atelier d'Otto Freundlich (1878–1943) à Berlin, et prend fin non pas dans le dernier atelier de l'artiste, rue Denfert-Rochereau à Paris, mais en 1943, dans le paysage rude de Saint-Paul de Fenouillet, Pyrénées orientales, où Otto Freundlich s'était réfugié. Le dernier atelier de cet homme des villes a été montagnard. La question est assez simple : où étaient les œuvres d'Otto Freundlich en 1933, en 1939 ? Où sont-elles en 1945 ?

Afin d'éviter une démarche chronologique qui éparpillerait la recherche, considérons le *topos* de l'atelier, comme lieu de l'intimité créatrice. Cette histoire de spoliations devient alors celle d'ateliers pillés, incendiés ou bombardés. La proposition, qui réclamerait certes des ajustements, réinscrit la spoliation au creux de l'individuel, des lieux de la création, de l'artiste. Et des lieux de sa visibilité. Dans cette même logique, nous admettrons donc comme *topoi* la demeure, la galerie ou le musée propriétaire d'une œuvre. Faut-il pour autant abandonner la significative polysémie du terme « disparaître » qui offre trois voies de questionnement : la destruction, la disparition, l'enfouissement ? La recherche initiée dans l'atelier berlinois d'Otto Freundlich se dilate ainsi en cercles concentriques, de lieu en lieu, de destin en destin.

## Un atelier à Berlin-Wilmersdorf

« Nous connaissons nos ennemis et nous ne leur demandons rien<sup>3</sup>. »

Otto Freundlich

*Pour le Bauhaus et contre la réaction culturelle, 1933*

C'est à Berlin-Wilmersdorf, au sud-ouest du Zoologischer Garten, que vit Otto Freundlich lorsqu'il réside à Berlin. À la fin des *Goldene Zwanziger*, l'architecture baroque du château de Charlottenbourg, les dimensions du Gendarmenmarkt et de la Pariser Platz attestent un passé aristocratique et prospère. L'architecture résidentielle de Wilmersdorf signe une bourgeoisie opulente, cliente du grand magasin Wertheim qui a vu rouler les premiers tramways et se multiplier les voitures particulières et qui dissimule son mercantilisme derrière une façade néo-médiévale. Mais depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le souffle radical des avant-gardes est venu endiabler le quartier où les jeunes artistes contestataires tiennent le haut du pavé sur le Kurfürstendamm ou dans les allées du Preussenpark. Le dadaïsme puis le surréalisme ont emboîté le pas à l'expressionnisme. Hugo Ball, Ernst Barlach, Wilhelm Geiger ont bu leur bière au Romanisches Café, où naît l'idée de *L'Opéra de Quat'sous* de Bertolt Brecht, ou au Café Grössenwahn, en attendant la séance de cinéma du UFA Palast qui projette les films expressionnistes de Fritz Lang ou le cinéma réaliste

---

3 Otto Freundlich, « Für das Bauhaus und gegen die Kulturreaktion » [1933], dans Uli Bohnen (dir.), *Otto Freundlich Schriften. Ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1982, p. 187. Cette citation et les suivantes d'Otto Freundlich ont été traduites par l'auteur du présent article.

de Georg Wilhelm Pabst. À moins de ne choisir une soirée masquée, un concert de jazz à La Scala, un opéra au Staatsoper. Berlin est encore l'épicentre de la vie théâtrale, la métropole où est repensée la technique de la représentation. La vie berlinoise est effrénée durant ces années-là. Plus essentiellement, Wilmersdorf est cosmopolite, accueillant à toutes les confessions. L'église évangélique coexiste avec la Ludwigskirche, catholique. L'église orthodoxe voisine avec la synagogue où afflue le vendredi soir la foule des fidèles juifs, nombreux dans le quartier. Mais la guerre, puis la crise économique vont frapper de plein fouet ce tourbillon urbain. Les rues s'emplissent de sans métiers et bientôt de sans logis. « Aujourd'hui, la pauvreté est devenue en quelque sorte légale, et ceux qu'elle frappe représentent à peu près l'ensemble du peuple... », écrit en 1931 Otto Freundlich<sup>4</sup>.

Le cosmopolitisme de Wilmersdorf répond à l'engagement de l'artiste en faveur d'un « communisme universel », d'essence utopiste. Otto Freundlich est né à Stolp en Poméranie en 1878, mais on le retrouve à Berlin, Cologne et Munich durant ses études supérieures ; à Florence lorsqu'il choisit d'être sculpteur ; à Paris au Bateau-Lavoir, voisin de Picasso et de Braque, durant leurs années cubistes, lorsqu'il aborde la peinture. Pionnier, il peint en 1911 une magistrale *Composition* abstraite de deux mètres sur deux, cependant que Picasso travaille aux *Demoiselles d'Avignon*<sup>5</sup>. La Première Guerre mondiale le renvoie sur sa terre natale, mais dans les années 1920, il va et vient entre la France et l'Allemagne. On situe le plus souvent son installation définitive à Paris en 1924<sup>6</sup>. Mais un jour de 1933, il doit abandonner ses œuvres dans son atelier de la Kaiserplatz, 17 à Wilmersdorf<sup>7</sup>. Une trentaine au total. Il doit fuir Berlin, l'Allemagne et le régime national-socialiste qui a fait saisir ses sculptures et ses tableaux dans les musées de Cologne, de Hambourg, de Hanovre. Il laisse les clefs à son frère Waldemar et au concierge qui lui promet de mettre les œuvres à l'abri dans une « baraque », une remise au fond de la cour ; puis il quitte son atelier et accroche un carton au porte-clefs : « Pour la remise d'Otto ».

- 
- 4 Otto Freundlich, « Der Künstler und die Wirtschaftskrise » [1931], dans Bohnen, 1982 (note 3), p. 174.  
 5 Voir Denise Vernerey-Laplace, « Otto Freundlich, Pionnier de l'abstraction, acteur des avant-gardes », dans *L'Art en guerre*, cat. exp. musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 12 octobre 2012–27 février 2013, p. 351.  
 6 Voir Geneviève Debien, « Klang und Farbe der Kosmischen Architektur », dans Julia Friedrich (éd.), *Otto Freundlich, Kosmischer Kommunismus*, cat. exp. Museum Ludwig Cologne, 18 février–14 mai 2017 et Kunstmuseum Basel 10 juin–10 septembre 2017, Munich, Prestel, 2017, p. 116–122. Pour la version anglaise du catalogue, voir note 34.  
 7 Fonds Otto Freundlich, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, IMEC. Derniers papiers d'Otto Freundlich, FRN 27-2.

Que sont devenues ces œuvres en déshérence dans l'atelier berlinois ? Réfugié à Saint-Paul de Fenouillet, le 15 juin 1941, Otto Freundlich ouvre son Journal et dresse de mémoire leur liste :

- « Shakespeare », tête a tempera, couleurs non naturalistes, peinture en aplat [illisible]... ca 25 Figures (format)<sup>8</sup>.
- « Silhouette de femme sur ciel bleu », affiche pour un théâtre de marionnettes.
- « Sculpture », homme en pied, hauteur, env. 40 cm.

Et :

- « Tête »
- « Nature-morte » (coupe de verre bleu-vase vert)<sup>9-10</sup>.
- « Grande composition à trois figures »,
- « Portrait de Betty Behrend », petite tempera
- « Deux figures masculines »
- « Athlètes », 1909. Affiche pour une école de peinture.
- « Masque<sup>11</sup> »
- « Buste de femme » (Bronze)
- « Masque dressé »
- « Dessins à la plume et au crayon »
- « Etude de Tête » (1913), « Paysage de la Marne » (1913), « Couple nu » (1917), « Composition » (1917), « Tête » (1918) une huile sur toile, déclarée perdue<sup>12</sup>.
- Tempera (trois figures)<sup>13</sup>
- « Grande huile », 1911, peinture plane (Composition)
- « Grande tête en terre, huiles etc... »

Ces œuvres ont disparu. Elles sont parfois reproduites dans le catalogue raisonné lorsque dans les archives ou des catalogues, une photo ancienne transmet leur mémoire. La liste d'Otto Freundlich appartient au champ mémoriel.

---

8 Ibid. Je respecte la typographie.

9 Non cité par Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2).

10 Voir cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 339 et 147. Une aquarelle et crayon de 1927, *Dessins de lampes*, conservée au musée Juif de Berlin, donne une idée de l'intérêt que portait Otto Freundlich aux objets de design et d'artisanat.

11 Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Masque*, plâtre [verschollen], WVZ58, et cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 96.

12 « Étude de tête » (1913), cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 344 ; « Paysage de la Marne » (1913), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ268, ill. 256 ; « Couple nu » (1917), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ278, ill. 263 ; « Composition » (1917), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ277, ill. 262 ; « Tête » (1918), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ295, ill. 278.

13 Œuvre signalée comme disparue par Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2) ; repr. dans le catalogue de l'exposition de Berlin, 1919, où elle porte le numéro 3.

Il n'y a dans le champ encore inexploré de cette recherche d'autres témoignages que les sources premières – une assez abondante correspondance, les écrits de contemporains – et, secondairement, l'examen comparatif des catalogues d'exposition, la plupart du temps non illustrés.

### **Gouaches et tapisseries. Zerstört, détruites.**

« Savez-vous quel est le sens de ce temps qui vient ? [...] Pour l'artiste, c'est que son idéal et celui de l'humanité soient le même, c'est d'être aimé de chacun et de pouvoir être compris<sup>14</sup>. »

Otto Freundlich

*Absage*, 1919

La perte de ces œuvres obère-t-elle une lecture cohérente de l'évolution de la création ? Révons un catalogue idéal, illustré, où œuvres disparues et œuvres préservées seraient reproduites, accompagnées des textes théoriques qui leur répondent.

Joachim Heusinger von Waldegg a recensé les œuvres « disparues » technique par technique. Les tapisseries tout d'abord, plus exactement leurs « cartons » : cinq gouaches préparatoires à des tapisseries, datées de 1911-1913, ont disparu. On connaît leurs propriétaires, un couple d'artistes hollandais, les Van Rees, résidant dans une colonie d'artistes à Fleury-en-Bièvre où Otto Freundlich vient souvent peindre<sup>15</sup>. Otto Freundlich fit des portraits de leurs enfants et ces dessins ont également disparu<sup>16</sup>. En 1914, ils durent tous quitter à la hâte leur atelier de Fleury ; on sait que les tapisseries ont été exécutées par Adya Van Rees d'après ces cartons de Freundlich qui écrit le 20 juin au critique d'art Wilhelm Niemeyer : « En ce moment, une grande tapisserie est exposée au musée Galliera, Madame Van Rees l'a exécutée d'après mon carton<sup>17</sup>. » Deux de ces tapisseries représentaient l'œuvre de Freundlich au *Erster Deutscher Herbstsalon*, le Premier Salon d'Automne allemand organisé en 1911. Deux autres, une *Nature morte* et une *Composition* étaient exposées au *Novembersalon* [Salon de Novembre] de Berlin en 1913. La *Nature morte*, aujourd'hui disparue, est reproduite en noir et blanc dans le catalogue et porte le numéro

14 Otto Freundlich, « Absage » [1919], dans Bohnen, 1982 (note 3), p. 116-118.

15 Voir Willem Enzinck (dir.), *Otto en Adya van Rees - Leven en werk tot 1934*, cat. exp. Centraal Museum Utrecht, avril-juin 1975 et Haags Gemeente Museum, La Haye, juillet-août 1975, repr. p. 59. Adya et Otto Van Rees ont eu deux filles, Aditya, née à Fleury en 1906, dont Otto Freundlich a fait le portrait, et Magdalena, née en 1911. Voir cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 288-289.

16 Denise Vernerey-Laplace, « 'Je n'ai au fond guère d'ambition à la célébrité'. Otto Freundlich expose en Allemagne, 1912-1913 », dans id. et Hélène Ivanoff, *Les Artistes et leurs galeries*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, t. 2, Berlin, 2020, p. 33-59.

17 Joachim Heusinger von Waldegg n'identifie ni la tapisserie ni le carton, mais rappelle que deux œuvres ont été exposées en 1913, au Salon de Novembre (WVZ3). Le catalogue de l'exposition est à ce jour introuvable.

308, elle n'a plus été exposée après<sup>18</sup>. Les autres gouaches figuraient dans l'exposition d'Adya et Otto Van Rees aux côtés de Jean Arp à la galerie Tanner de Zurich en 1915<sup>19</sup>. Une *Composition* d'après un carton daté de 1911, figurant sous le numéro 309, a disparu elle aussi, mais elle est reproduite par Joachim Heusinger von Waldegg<sup>20</sup>. Le public a pu la voir en 1975 encore à Utrecht, lors d'une exposition consacrée au couple Van Rees, puis à La Haye la même année. Il est en revanche certain que ces deux tapisseries n'étaient pas exposées l'année précédente lors de la *Moderne Kunst Kring* à Amsterdam où Adya présentait une tapisserie « d'après un carton d'Otto Freundlich » (n° 178 du catalogue)<sup>21</sup>. Les motifs de ces tapisseries sont des formes silhouettées empruntées au monde organique et végétal, qui se détachent sur un fond stylisé. D'autres compositions de ces années-là, un portrait de 1911<sup>22</sup>, une *Composition à trois figures*<sup>23</sup>, ainsi que deux œuvres perdues témoignent du même tournant esthétique (fig. 1)<sup>24</sup>. Les écrits théoriques d'Otto Freundlich confirment cette radicale évolution ; en 1908, il écrit à Herwarth Walden depuis son atelier parisien de Montmartre : « Ce que je vous écris de la novation de ma création et de la certitude de sa perfection est absolument évident... Nul ne transgressera jamais aucune tradition, nul n'ira plus loin [que moi]<sup>25</sup>. »

Huiles, dessins, œuvres préparatoires, écrits théoriques vont à l'amble chez Otto Freundlich, signant une création tout aussi intellectuelle que visuelle. Ce qui le situe parmi les artistes les plus complets de son époque, aux côtés de Kasimir Malevitch et Vassily Kandinsky. Ces trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle ont écrit la modernité des avant-gardes à grands gestes de plumes et de pinceaux. Gouaches préparatoires et tapisseries ont été détruites, par le couple Van Rees lui-même, selon Otto Freundlich qui emploie ici le terme de *zerstört*.

18 Voir Vernerey-Laplace, 2020 (note 17), p. 33, note 2 ; cat. exp. *Erster deutscher Herbstsalon*, Galerie der Sturm, Berlin, 1913, no 308. L'œuvre est encore connue par une reproduction dans cat. exp. Utrecht et La Haye, 1975 (note 15), p. 59. Nous ne connaissons pas les dimensions de l'œuvre.

19 La composition préparatoire à l'huile – ou à la tempera ? – de la plus ancienne tapisserie ne nous est pas parvenue. Les tapisseries suivantes sont identifiables d'après le catalogue de l'exposition de la galerie Tanner de Zurich en 1915 ; et dans les catalogues de Bonn, puis de Cologne sous les numéros HvW, WVZ3 et WVZ5.

20 *Composition*, 1912, Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ3, ill. no 30.

21 Voir cat. exp. *Otto Freundlich und die rheinische Kunstszene 1912 bis 1924*, Museum August Macke Haus, Bonn, 29 septembre 2006-14 janvier 2007, note 158, p. 151. Otto Van Rees était également représenté par trois œuvres.

22 *Tête*, 1911, huile sur toile, citée par Otto Freundlich dans son « catalogue », Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

23 *Composition à trois figures*, 1911, 2 m × 2 m, « Peinte à Berlin-Halensee ». Jadis dans la collection de Josef Feinhals, disparue et citée par Otto Freundlich dans son « catalogue », Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

24 *Composition*, 1911, WvH108, Donation Otto Freundlich, musée Tavet, musées de la ville de Pontoise.

25 Otto Freundlich, lettre à Herwarth Walden, 5 mars 1908, voir Bohnen, 1982 (note 3).



- 1 Otto Freundlich, *Composition*, 1911, WvH108, huile sur toile, 54 × 65 cm, Donation Otto Freundlich, Musée Tavet, Musées de Pontoise

### Les deux vies des tableaux d'Otto Freundlich. *Verschwunden*, disparus

« Nous l'avons déjà dit : les principaux intermédiaires entre les artistes et le public, ce sont les marchands d'art, les expositions<sup>26</sup>. »

Otto Freundlich

*Der Künstler und die Wirtschaftskrise*, 1931

Les tableaux d'Otto Freundlich ont un statut différent de celui de ses « gouaches préparatoires ». Ils font l'objet d'expositions, de transactions marchandes. Leur parcours est-il pour autant plus aisé à retracer en interrogeant leurs appartenances à des proches de l'artiste, des collectionneurs, des inventaires de musées ?

---

<sup>26</sup> Voir Otto Freundlich, 1931 (note 4).

Au contraire des cartons préparatoires, les tableaux ont, en effet, le statut d'œuvres exposées. La correspondance d'Otto Freundlich et les catalogues d'exposition autorisent à retracer le parcours des œuvres qu'il a données à des proches, vendues à des collectionneurs, exposées dans des galeries et des musées. Otto Freundlich les cite dans sa liste, sans beaucoup de précision : « huiles etc... » ; les titres n'en sont pas nommés, sans doute sont-ils, selon lui, en retrait de l'essentialité de l'œuvre. Chaque parcours d'œuvre est une étude de cas, le devenir de chacune doit être analysé à chaque mutation, qu'elles aient appartenu à des proches, des collectionneurs, des marchands ou des musées.

Erwin Finlay-Freundlich, neveu du peintre, a possédé entre autres une gouache carrée, de 22 centimètres de côté, préparatoire à la grande mosaïque *Die Geburt des Menschen* [La Naissance de l'Homme], datée de 1918-1919<sup>27</sup>. Otto Freundlich est proche d'Erwin, qui vit à Biebrich, dans l'arrondissement de Giessen au nord-ouest de Wiesbaden, ville natale du peintre Alexej von Jawlensky<sup>28</sup> ; dans les années 1910-1920, il entretient avec ce neveu une relation épistolaire suivie<sup>29</sup>. À ce moment-là, l'artiste est passionné par Albert Einstein, or Erwin est membre du cercle rapproché autour du père de la relativité. La gouache de *La Naissance de l'Homme*, qu'Erwin possède, est citée et datée de 1919 dans l'ouvrage *Ja ! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* [Oui ! Voix du Conseil des travailleurs pour l'art à Berlin] où elle figure sous le numéro 9 des illustrations. En 1933, l'œuvre est sans doute encore à Wiesbaden, il est donc normal que Freundlich ne la cite pas parmi les pièces laissées à Wilmersdorf. Puis la gouache disparaît. Erwin Finlay Freundlich est juif, elle a pu être saisie. À moins que sa demeure n'ait été réduite en cendres en 1945, engloutissant meubles et œuvres, la ville a en effet été détruite à 30% par les bombardements alliés.

Les « collectionneurs par passion », ainsi que les nomme Otto Freundlich, ne sont pas nombreux, mais ils sont présents, actifs, convaincus par l'homme, par son art<sup>30</sup>. Ils ont rencontré l'artiste à l'occasion d'une exposition organisée par le *Sonderbund* [Association d'artistes et amis des arts, N.d.E.] à Cologne en 1912, Otto Freundlich commence à tisser un réseau relationnel – et cet homme, le moins mondain qu'il soit, ne cessera d'entrecroiser les raies de ses connaissances ; des années plus tard, en 1938, il se liera ainsi avec Peggy Guggenheim lors du vernissage de son exposition à la galerie Jeanne Bucher. Or certaines œuvres, en possession de collectionneurs, sont attestées comme spoliées. Le Dr Walter Ernst, collectionneur de Cologne, a été l'hôte d'Otto Freundlich durant six semaines en 1931 alors que ce dernier exposait avec les « artistes de Cologne » au *Kunstverein* de la ville<sup>31</sup> puis était présenté à travers une exposition personnelle à la

27 *Die Geburt des Menschen* [La Naissance de l'Homme], 1918-1919, repr. dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ127, ill. no 155, p. 170 ; la mosaïque (WVZ8) pour laquelle a été réalisée la gouache préparatoire se trouve dans le foyer de l'Opéra de Cologne, elle est reproduite dans cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), ill. p. 131-132.

28 Le musée municipal de Wiesbaden conserve de nombreuses œuvres de Jawlensky.

29 Voir Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

30 Voir Otto Freundlich, 1931 (note 4), p. 174.

31 Société artistique fondée à Cologne en 1839, consacrée depuis sa création à l'exposition de l'art contemporain.

galerie Dr Becker et Newmann<sup>32</sup>. L'année suivante, Otto Freundlich offre au Dr Stern *Triptyque* (1932), une peinture a tempera ; le collectionneur est contraint de l'abandonner lorsqu'il fuit en 1933, et la mentionne après-guerre dans la liste qu'il dresse des œuvres disparues. Walter Stern a également acquis une *Composition* de 1931, une huile sur bois de 50 x 50 cm, « disparue » elle aussi ; après la guerre, il réclamera la restitution de sa collection et évoquera l'œuvre dans une lettre écrite depuis Carthagène, en Amérique du Sud, le 20 décembre 1966 à un avocat de Cologne, le Dr Baecker<sup>33</sup>.

Le parcours des œuvres exposées dans des galeries n'est parfois pas plus linéaire. *Transfiguration*, une gouache de 1935, a été exposée à la galerie éphémère ouverte par Peggy Guggenheim à Londres en 1939. On sait quel intérêt la jeune Américaine porte à Otto Freundlich<sup>34</sup>. En 1938, à l'occasion de l'exposition qu'elle a organisée avec Sir Herbert Read aux galeries Burlington, Otto Freundlich exposait plusieurs œuvres, dont *Universal Synthesis* (1933), aujourd'hui disparue<sup>35</sup>. Cette huile sur toile de taille moyenne (108 x 72 cm) a un pedigree impressionnant dans les années précédant la guerre ; elle était exposée à la Kunsthalle de Bâle lors de l'exposition des *Constructivistes* en 1937, et reproduite dans le catalogue<sup>36</sup>. En 1938, elle figure à Amsterdam dans l'exposition *Tentoonstelling Abstrakte Kunst* sous le numéro 26. En juillet 1938, elle rejoint une autre œuvre d'Otto Freundlich, une *Composition* de 1937 intitulée *Open Contours*, lors de l'exposition d'Herbert Read et Peggy Guggenheim, avant de réapparaître en 1939 aux cimaises de la Guggenheim Gallery pour l'exposition *Abstract and Concret Art*. Puis elle revient en France avec l'exposition londonienne à la galerie de Beaune où Otto Freundlich présente également une autre *Composition* (1939), *Open contours* (encre, 1937)<sup>37</sup> et *Transfiguration*<sup>38</sup>. Cette jeune galerie avait été fondée le 9 février 1937 par René Breteau (1907-1972) ; durant l'Occupation, elle se fit modeste mais ses expositions, *Présence d'Apollinaire* en 1943-1944 et *L'Œuvre et la Palette* (dont le catalogue fut interdit) attestent une discrète poursuite d'activité. Il n'y a aucune trace dans les archives d'un pillage de la galerie par les forces d'occupation allemandes<sup>39</sup>.

32 La galerie Dr Becker und Newman était une galerie d'avant-garde, située à Cologne, Wallraffplatz, 2.

33 Lettre de Walter Stern au Dr Baecker, de Carthagène [actuelle Colombie ?], le 20 décembre 1966, voir Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), no 163, p. 90.

34 Voir Denise Vernerey-Laplace, « Otto Freundlich between light and twilight. Galleries, Friendships and Solidarities », dans Julia Friedrich (éd.), *Otto Freundlich Cosmic Communism*, Museum Ludwig, Cologne et Kunstmuseum Basel, Munich, Prestel Verlag, 2017, p. 196-204. Pour la version allemande du catalogue, voir ci-dessus note 6.

35 *Universal Synthesis*, Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ170, disparue.

36 Cat. exp. *Konstruktivisten*, Kunsthalle Basel, Bâle, 1937, ill. no 102.

37 *Open contours*, peinture, disparue, no 11 dans le cat. exp. galerie de Beaune.

38 *Transfiguration*, gouache, WVZ175, disparue.

39 Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Archives de la galerie Breteau. Après la guerre, la galerie prend le nom de son fondateur et déménage rue Bonaparte.

Or, après l'exposition, les œuvres d'Otto Freundlich disparaissent. Ont-elles été saisies par l'un des personnages interlopes qui battent le pavé parisien en quête de « bonnes affaires » faciles et dont l'activité est souvent moins documentée à cette date que celle des occupants allemands après l'arrivée de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg, ERR] à Paris ?

Peu avant la déclaration de guerre, Otto Freundlich est encore exposé deux fois chez Berthe Weill. Le 20 avril 1939 : *Exposition de peintures et sculptures du groupe éclectique* avec Jankel Adler, Etienne Béothy, Louis Cattiaux, Gio Colucci, Jeanne Kosnick-Kloss, Jean Metzinger, Alfred Reth, Léopold Survage. Puis, du 18 mai au 3 juin 1939, lors d'une exposition de 11 sculpteurs avec Béothy, Alfred Benon, Colucci, Gardner, Jean Garnier, Jeanne Kosnick-Kloss. Les deux expositions sont sans catalogue, on ne sait donc avec précision quelles œuvres étaient accrochées.

Que sont enfin un temps devenues les deux œuvres datées de 1940, deux *Compositions* à l'aquarelle, toutes deux signalées à la galerie René Drouin lors de l'exposition *Art concret* ? Elles portent dans le catalogue les numéros 16 et 17<sup>40</sup>. Ont-elles été la proie d'un inconnu perspicace ? Mais en 1945, René Drouin monte avec l'aide de « Madame Théo Van Doesburg » une exposition de peintres d'art non figuratif. En tête du catalogue, un court texte de Jean Arp sur cet art qui n'a pas « d'objet pour modèle<sup>41</sup> ». Trois œuvres d'Otto Freundlich sont référencées sous les numéros 15, 16 et 17 : une *Composition*, une huile de 1933, et deux aquarelles de 1940. La *Composition* de 1933 est reproduite dans le catalogue. Les œuvres ont-elles passé la guerre dans la vaste cave de la galerie Drouin place Vendôme, pour réapparaître aux cimaises en 1945 ? On sait que Pierre Bourut, peintre et grand collectionneur, a acquis des œuvres de Freundlich auprès de René Drouin, entre autres une gouache datée de 1936-1937, qui ne correspond selon les catalogues à aucun autre tableau exposé en 1940 ou en 1945 dans la galerie de la place Vendôme. Cette *Composition*, récemment revenue sur le marché de l'art<sup>42</sup>, démontre combien la recherche demeure ouverte, quelle prudence doit la guider. Relevons enfin que les deux *Compositions* d'Otto Freundlich présentées au Salon des Tuileries en 1939, puis à la galerie Charpentier, lors du *Salon des Réalités Nouvelles* en juillet-août 1939, sont au contraire retournées dans l'atelier de la rue Denfert<sup>43</sup> (fig. 2).

Les achats d'œuvres par les musées sont le fruit de relations personnelles entre le responsable des collections et Otto Freundlich qui est souvent présenté par Wilhelm Niemeyer, critique d'art et fidèle ami ; mais en 1911, c'est l'historienne d'art Rosa

40 Voir cat. exp. *Art concret*, galerie René Drouin, 1945.

41 Jean Arp, cat. exp. *Peintres non figuratifs*, galerie René Drouin, 1946, s.p.

42 Voir cat. exp. vente Artcurial, Paris, 31 mars 2021, avec illustration : « -211135/4 – Otto FREUNDLICH 1878-1943, Composition, Gouache sur papier, Signé des initiales en bas à droite « O.F », 24,50 x 15,50 cm, Provenance : Ancienne collection René Drouin, Ancienne collection Pierre Bourut ».

43 Otto Freundlich a présenté cinq œuvres au Salon des Réalités Nouvelles : une gouache de 1939, un tableau à l'huile de 1931 et une tempera sur papier marouflée sur papier (WVZ198) ainsi que deux pastels de 1922 et 1924 ; voir Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Composition*, WVZ197, et WVZ198, 1939.

Schapiro, rencontrée à Berlin, qui introduit Otto Freundlich auprès du directeur du *Museum für Kunst und Gewerbe* [musée des Arts appliqués] de Hambourg, Max Sauerlandt (1880-1934). Les relations entre Freundlich et Sauerlandt se font plus rares à partir de 1921, mais on sait que la collectionneuse de Hambourg Olga Somnitz a fait la connaissance de Freundlich en 1924, lorsqu'il vient revoir Max Sauerlandt ; après cette date, les deux hommes ne cessent d'échanger. Le 15 décembre 1927, Sauerlandt écrit à Freundlich afin



2 Otto Freundlich, *Le Salon des Réalités Nouvelles*, 1939

qu'il réalise l'esquisse d'un vitrail pour la rénovation du bâtiment du *Fremdenblatt*, un journal de Hambourg. La même année, le musée de Hambourg acquiert la *Petite Tête en plâtre verni*. Toutes les œuvres d'Otto Freundlich seront saisies au musée, ainsi que la quasi-totalité des collections, lors de la première opération menée par les nazis contre les collections d'art moderne, le 24 avril 1937<sup>44</sup>.

---

44 Le 18 juillet suivant, devant le succès de l'opération, Hitler ordonnera une seconde saisie d'œuvres afin de compléter la démonstration.

## Le peintre, copiste de lui-même

« J'ai fait cette copie par cœur aussi fidèlement qu'il m'était possible, mais la composition, la technique et les valeurs coloristiques [sic] sont exactes<sup>45</sup>. »

Otto Freundlich

Saint-Paul de Fenouillet, 1941

En 1939, alors qu'il participe au Salon des Réalités Nouvelles, Otto Freundlich exprime le « manque », l'absence des œuvres qu'il a dû laisser à Berlin : « Parce que les œuvres de ma jeunesse ne sont pas à ma disposition, j'ai fait agrandir quatre [sic] photos d'après les œuvres que j'ai faites à Paris dans les années 1910, 1911, 1912, 1913 pour montrer les bases de mon travail<sup>46</sup>. »

En 1941, Otto Freundlich réfugié dans les Pyrénées orientales, à Saint-Paul de Fenouillet où l'a rejoint sa compagne Jeanne Kosnick-Kloss, refait certaines œuvres de mémoire. *Composition à trois figures* et *Homme devant une fontaine* portent ainsi deux dates, 1911 et 1941<sup>47</sup> (fig. 3)<sup>48</sup>.

La valeur ontologique de cette double signature pose problème. D'une manière générale, certes, Otto Freundlich a « deux signatures ». Le plus souvent, il signe de ses initiales, O et F en majuscules, sur l'avert du tableau. La première *Composition* abstraite de 1911 est ainsi signée et datée « O. F. 1911 ». Au revers, Otto Freundlich appose parfois une signature complète, « Otto Freundlich », dans les grandes lettres pointues de l'écriture cursive *Sütterlin*, version manuscrite de la typographie allemande dite *Fraktur*. Dans le cas des deux œuvres refaites « de mémoire », la valeur respective des deux dates apposées sur la toile, 1911-1941, interpelle. La première, 1911, appartient à l'histoire de la création et date l'*inventio* de l'artiste ; en ce sens, elle fait partie intégrante de la représentation.

La seconde, 1941, est une re-signature, elle marque le passage de l'Histoire, et l'occasion « historique » de la ré-intervention<sup>49</sup>. Elle n'appartient pas au registre de la création mais « tient lieu de », elle est une contraction : la *Composition* initiale, disparue, est d'ailleurs une grande huile sur toile, carrée, de deux mètres de côté. La seconde est une gouache sur carton, carrée elle aussi, de 50 cm de côté seulement, au dos de laquelle est inscrit : « Cette peinture à la gouache est la copie d'un tableau à l'huile de deux mètres sur

45 Otto Freundlich, Catalogue raisonné manuscrit, 1941, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

46 Ibid, Salon des Réalités Nouvelles, Archives 1939.

47 Dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), il s'agit respectivement de *Homme devant une fontaine*, 1911-1941, gouache sur papier, 49 x 39 cm, WVZ105, Donation Otto Freundlich, Musées de la ville de Pontoise ; et de *Composition à trois figures*, 1911-1941, peinte à la tempera à Berlin-Halensee, WVZ111.

48 Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Homme devant une fontaine* 1911-1941, WVZ105.

49 Pour une analyse philosophique du sens de la signature, voir Alain Bonfand, dans cat. exp. Rochechouart, 1988, p. 8-11.



3 Otto Freundlich, *Trois hommes à la fontaine*, 1911 et 1941, WvZ111, gouache sur papier, 50 × 50 cm, Donation Otto Freundlich, Musée Tavet, Musées de Pontoise

deux mètres que j'ai peint à Paris en 1911 (Montmartre), rue des Abbesses. L'original dont j'ai fait cadeau à une famille hollandaise a été détruit. » Ces œuvres « copiées » ont vu le jour à un moment où Otto Freundlich rédige *Ideen und Bilder* [Idées et tableaux], son testament théorique ; un texte corrobore nos propos : « Je travaillais dans mon atelier de la rue des Abbesses à des toiles de très grand format. » En définitive, la signature de 1941 date la volonté de résistance du peintre.

## Sculptures exposées, sculptures disparues. *Verschollen, enfouies*

Otto Freundlich ne cite de mémoire que cinq sculptures dans l'atelier de Wilmersdorf ; mais Joachim Heusinger von Waldegg relève quant à lui 21 sculptures « disparues »<sup>50</sup>.

Parmi les photographies du Fonds Freundlich à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), au recto du cliché de la sculpture la plus ancienne, un plâtre, une inscription à la main donne à l'œuvre un titre et une date : « Masque d'Homme, 1906/07 ». La photographie de l'*Autoportrait* en terre de 1908, porte quant à elle au revers mention d'une dédicace à Erika G. Wieprecht – sœur d'Otto Freundlich – à Hambourg.

Ces sculptures « disparues » ont été exécutées avant la Première Guerre mondiale et souvent exposées. En 1912, Wilhelm Niemeyer organise l'exposition annuelle du Sonderbund à Cologne. Critique d'art, il est lié à Otto Freundlich depuis le début des années 1910. Otto Freundlich l'aide à composer le corpus des œuvres françaises de l'exposition qui se signale par son cosmopolitisme. Il y envoie deux *Masques* masculins et une *Tête féminine*. Les deux *Masques* masculins sont identifiables grâce à une lettre de 1910 que l'artiste adresse depuis Munich à Herwarth Walden : « Je suis très heureux de votre visite et des mots rares, mais précieux que vous avez posés sur mes œuvres. Le masque est fini et va être coulé<sup>51</sup>. » L'artiste y joint deux dessins et une composition graphique, *Der Kranke* [Le malade]<sup>52</sup>. L'exposition fait grand bruit. Au vernissage, venus de tous les horizons, les artistes – Picasso, l'Espagnol de Paris, Kandinsky, le Russe de Munich, les expressionnistes allemands, les futuristes italiens – affluent, suivis par les amis de l'art et les collectionneurs.

Le Sonderbund a été décisif dans la célébrité d'Otto Freundlich que Niemeyer présente à plusieurs collectionneurs rhénans, en particulier à Joseph Feinhals, un industriel de Cologne, directeur d'une usine de tabac et collectionneur d'art moderne. Feinhals deviendra un mécène de Freundlich et il acquiert immédiatement le *Buste de femme* ; plus tard, il commandera la série de gravures des *Zeichen* [Signes]<sup>53</sup>, puis des sculptures et des mosaïques. Malheureusement, la destruction de la résidence de Feinhals à Cologne-

50 Douze d'entre elles sont reproduites dans cat. exp. Cologne, 2017 (note 6).

51 Lettre d'Otto Freundlich à Herwarth Walden, le 6 juin 1909, citée dans cat. exp. Bonn, 2006-2007 (note 21), p.123. Otto Freundlich entretient une correspondance suivie avec Herwarth Walden à partir de 1904. Après une brève interruption à la fin de 1907, leurs échanges épistolaires reprennent en mars 1908 et s'interrompent de nouveau en 1911. Cette correspondance est conservée à Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Handschriftabteilung, Sturmarchiv, Otto Freundlich, vol. 50-51, cité dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2). Otto Freundlich a donc envoyé au Sonderbund les œuvres WVZ55, 57, 60, 116.

52 La composition graphique *Der Kranke* est reproduite dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), no 50, p. 114.

53 *Die Zeichen*, 1919-1920, carton avec six gravures en cuivre, 78 x 62 cm, voir Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ461-466. L'ensemble est dédié à « Mon ami Collofino », surnom de Josef Feinhals.

Marienburg durant la Seconde Guerre mondiale ne permet plus d'admirer sa collection<sup>54</sup>. En 1919, Feinhals avait commandé à Otto Freundlich la mosaïque monumentale de *La Naissance de l'Homme* qui orne aujourd'hui encore le foyer de l'Opéra de Cologne auquel elle a été donnée par l'épouse du collectionneur<sup>55</sup>. Une fonte en bronze du *Buste de femme* est acquise par Alfred Flechtheim, critique et théoricien, grand connaisseur de l'art français, marchand d'art à Düsseldorf et Berlin, pour environ 200 marks<sup>56</sup>. Otto Freundlich rencontre également Karl-Ernst Osthaus, mécène et collectionneur rhénan, qui a fondé en 1902 le *Museum Folkwang* à Hagen. Osthaus écrit à Niemeyer : « J'espère pouvoir m'intéresser à lui plus profondément la semaine prochaine et je souhaite acquérir une de ses œuvres<sup>57</sup>. »

Le Sonderbund, critiqué par les uns, est encensé par les autres. Aujourd'hui, certains historiens tiennent la manifestation, au regard de son internationalisme et de la radicalité moderne des exposants pour une sorte de préfiguration de l'*Armory Show*<sup>58</sup>. Son retentissement continuera d'alimenter la littérature durant plusieurs décennies. Dans les années 1950, le Français Michel Seuphor représente encore le *Buste de femme* dans *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne* qui paraît en 1959<sup>59</sup> ; à cette date, il se fonde sur une photographie, propose une datation légèrement modifiée de l'œuvre et la situe en 1926. C. Giedion-Welcker évoque quant à lui à deux reprises l'œuvre, en 1955 dans *Plastik des 20. Jahrhunderts* [Statuaire du XX<sup>e</sup> siècle] et en 1960, à New York dans *Contemporary Sculpture* où il la date à tort de 1912<sup>60</sup>.

En décembre 1912 est présentée à Berlin la *Neue Sezession*, ou Nouvelle Sécession, dans le cadre de la dixième exposition de la galerie *Der Sturm*, d'Herwarth Walden<sup>61</sup>. Otto Freundlich y expose un *Masque* en bronze et un *Masque dressé*, tous deux de 1909, qui sont achetés par Herwarth Walden et sa femme, la poétesse Else Lasker-Schüller. Le premier est actuellement dans une collection privée, le plâtre du *Masque dressé* a disparu, mais une fonte en bronze a appartenu à Hilla Gruenwald, collectionneuse de Cologne.

54 Les architectes de la demeure de Joseph Feinhals à Cologne étaient J. Olbrich et Bruno Paul.

55 Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Die Geburt des Menschen*, 1919, WVZ8, p. 77. La gouache préparatoire (WVZ127) ayant appartenu à Erwin Finlay-Freundlich à Wiesbaden a quant à elle disparu.

56 Voir Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Frauenbüste*, WVZ57. Lettre d'Otto Freundlich à Wilhlem Niemeyer, début septembre 1912, dans cat. exp. Bonn, 2006-2007 (note 21), p. 147-148.

57 Lettre de Ernst Osthaus à Wilhlem Niemeyer, 1912, dans cat. exp. Bonn, 2006-2007 (note 21), p. 140. La lettre est conservée dans le fonds d'archives Wilhelm Niemeyer au Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

58 Voir Philippe Dagen, *Le Monde*, 31 août 2012.

59 Michel Seuphor, *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel, Éd. du Griffon, 1959 ; traduction allemande, *Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik*, Cologne, Dumont, 1959, repr. p. 42.

60 C. Giedion-Welcker, *Plastik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1955, repr. p. 266, et id., *Contemporary Sculpture*, New-York, 1960, p. 48.

61 Voir Vernerey-Laplace, 2020.

Sans poursuivre plus avant la liste des expositions des sculptures d’Otto Freundlich en Allemagne jusqu’en 1937, il apparaît clairement qu’avant la Première Guerre mondiale, Otto Freundlich est déjà un artiste reconnu, identifié par de grands collectionneurs, intégré dans des collections muséales à Hagen, Hambourg, Cologne. Cette reconnaissance précoce lui vaut d’être identifié par les équipes de chercheur-e-s national-socialistes qui, dès les débuts du parti, travaillent à dresser la liste des artistes « dégénérés ».

### Deux ou trois Têtes d’Otto Freundlich à l’exposition *Entartete Kunst*

« Vous voyez autour de nous ces produits engendrés par la folie, l’insolence, l’incompétence et la dégénérescence<sup>62</sup>. »

Adolf Ziegler

1937

Hitler a fait saisir quelque 20 000 tableaux et sculptures. Parmi les œuvres d’Otto Freundlich retirées des collections publiques de Hambourg, deux, ou plutôt, nous le verrons, trois sont sélectionnées par Paul Ortwin Rave dans les premières semaines d’août 1937 pour figurer la même année dans l’exposition de l’art dit « dégénéré », *Entartete Kunst*, à Munich<sup>63</sup>. Les deux têtes exposées sont des œuvres de jeunesse portées par la suite disparues.

La *Petite tête en plâtre verni*<sup>64</sup> datée de 1916 est présentée dans la troisième salle, aux côtés d’œuvres insignes de l’expressionnisme et de dada, de toiles d’Emil Nolde, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff et Ernst Ludwig Kirchner afin d’illustrer les errances esthétiques de l’art dit « dégénéré », art des fous, des malades, de l’humanité primitive.

Le plâtre monumental de l’*Homme Nouveau*, saisi lui aussi au musée des Arts appliqués de Hambourg, date de 1919 et a été coulé en plâtre la même année pour répondre à la commande du peintre August Deusser ; il a ensuite appartenu à Anna Blumenfeld, puis à Olga Somnitz, la collectionneuse de Hambourg, qui l’a offert au musée de la ville. L’esthétique de cette *Tête* dont la parenté avec les *moai* de l’île de Pâques a été maintes fois soulignée intrigue et dérange. Par deux fois, elle est « mise à l’honneur » dans le cadre de la manifestation *Entartete Kunst*. Sa photographie illustre la première de couverture du catalogue de l’exposition, quant à la *Tête* elle-même, elle accueille le visiteur dans le vestibule, au bas

62 Adolf Ziegler, Discours prononcé à l’inauguration de l’exposition *Entartete Kunst*, Munich, 1937. Cité dans Denise Vernerey-Laplace, *Regards de l’est sur l’abstraction. Otto Freundlich, Etienne Béothy, Jean Leppien*, Villeneuve d’Asq, ANRT, 2013, p. 292. Adolf Ziegler était le président de la Chambre des Beaux-Arts du Reich.

63 Paul Ortwin Rave, directeur de la Nationalgalerie de Berlin, doit sélectionner parmi 700 œuvres saisies dans les musées allemands de 28 villes, les œuvres postérieures à 1910.

64 *Kopf*, 1916, plâtre à couverte vernie, signé sur la base « Otto Freundlich, 1916 », H. 32 cm, WVZ65, figurait à l’exposition *Entartete Kunst* à Munich en 1937.

de l'escalier qui conduit à l'exposition (fig. 4). Il est donc surprenant qu'Otto Freundlich n'ait pas davantage figuré après-guerre dans les publications qui tentaient de reconstituer l'exposition *Entartete Kunst*.

Une troisième tête d'Otto Freundlich sera fortuitement redécouverte dans une « cache » berlinoise. Une grande partie des œuvres saisies dans les musées et les collections juives était entreposée au château de Schönhausen, dans l'est de Berlin. En 1941, les œuvres décrochées de l'exposition consacrée à l'art « dégénéré » sont triées, et les plus belles d'entre elles – aux yeux du ministère de la Propagande du Reich – rejoignent les autres œuvres spoliées à Schönhausen. En 1939, la maison de ventes aux enchères Fischer de Zurich reçoit celles que le ministère nazi veut mettre en vente. La prisée rapporte 500 000 CHF. Que faire des invendus ? Franz Hofmann, directeur du service des arts visuels au ministère de la Propagande, propose à Joseph Goebbels de « brûler le reste sur un bûcher au cours d'un acte de propagande symbolique<sup>65</sup> ». On ne sait avec certitude si l'autodafé célébratoire de ces œuvres, préconisé par Goebbels, eut vraiment lieu.

Plusieurs œuvres sont « sauvées » *in extremis* par le musée de Bâle qui missionne des hommes de main nantis de 50 000 CHF afin de racheter des œuvres – et de faire de belles affaires ? Quant au reste, quatre marchands allemands, dont Hildebrand Gurlitt, sont chargés de leur dispersion marchande. Durant quatre années, Schönhausen est une place de vente florissante. Car si cet art est indigne d'être « allemand », il n'en demeure pas moins une lucrative monnaie d'échange. Partout, à Paris, en Suisse, les nazis ont échangé des œuvres d'art, instituant une économie parallèle fort rémunératrice, une économie de troc contre les devises dont l'Allemagne avait besoin pour acheter de l'armement<sup>66</sup>.

Demeure le problème des œuvres considérées comme « sans valeur ». Le *Tageszeitung* relate que 4800 objets ont été brûlés dès mars 1939 sur ordre de Goebbels, sans ritualisation aucune ; le journal évoque une « incinération d'ordures<sup>67</sup> ». On pensait la recherche close. Or, en novembre 2010, à l'occasion du prolongement d'une ligne de métro, on creuse devant le *Rotes Rathaus*, l'Hôtel de ville de Berlin, dans le district central de Mitte. À une certaine profondeur, au niveau des bâtiments municipaux du Moyen-Âge, à la hauteur du numéro 50 de la Königstr., les archéologues appelés en hâte découvrent incrédules seize statues assez bien conservées que leur esthétique ancre dans la modernité classique. En mettant au jour ce *Kriegsschutt*, ces décombres de guerre<sup>68</sup>, on exhume le *Cavalier* de Fritz Wrampe, la *Danseuse* de Margarethe Moll (vers 1930), la *Femme enceinte* de Emy Roeder (1918), la *Femme nue debout* de Gustav Heinrich Wolff (1937), une *Tête* attribuée à Otto

65 Voir Annabelle Georgen, « Comment les nazis ont fait de l'art 'dégénéré' un business juteux », dans [www.slate.fr](http://www.slate.fr), 4 décembre 2013, URL : <http://www.slate.fr/monde/80681/nazis-business-art-degenere> [consulté le 31 octobre 2021].

66 La Suisse finance ainsi en monnaie helvétique un marché d'armes triangulaire entre l'Allemagne – alors dépourvue de devises – la Suède, le Portugal.

67 Voir Georgen, 2013 (note 65) [consulté le 31 octobre 2021].

68 Matthias Wemhoff, *Der Berliner Skulpturenfund. « Entartete Kunst » im Kriegsschutt*, Berlin, Stirner Verlag, 2010.



- 4 Otto Freundlich, *Der Neue Mensch*. Catalogue de l'Entartete Kunst, 1937

Freundlich et *La Femme à la colombe* de Karl Enler qui était au Lehmbruckmuseum de Duisbourg. La *Tête* de Freundlich est en terre cuite vernissée, elle est brisée, mais à l'origine, elle mesurait 32 cm<sup>69</sup> (fig. 5). Joachim Heusinger von Waldegg la date de 1925.

<sup>69</sup> Ibid.

L'histoire qui n'en finit pas de s'écrire emprunte ici les outils de l'archéologie contemporaine. Il s'agit d'un « dépôt » nazi qui n'avait pas encore été localisé. L'existence des caches souterraines était connue des Berlinoises eux-mêmes. Mais tous ces dépôts ne furent pas découverts par les troupes alliées. Le fonds de sculptures ainsi découvert en 2010 avait certainement été bombardé durant les attaques aériennes décidées par Roosevelt et Churchill lors de leur rencontre à Casablanca en janvier 1943, afin de porter atteinte à la fois à l'industrie allemande et au moral de la population. Dans la nuit du 22 au 23 novembre 1945, Berlin Mitte – et Wilmersdorf donc – est pris pour cible par la Royal Air Force. Le temps est sec et les bombes incendient autant qu'elles pulvérisent. Le bombardement est efficace, il réduit en cendres l'église du Souvenir ainsi que celle de Moabit, la synagogue où la Wehrmacht a entreposé des armes, il touche Charlottenbourg et le Jardin zoologique. 2000 Berlinoises trouvent la mort, 175 000 ombres errent sans abri dans les ruines brûlantes.

Le siège du ministère de la Propagande du Reich, fondé le 13 mars 1933 par Hindenburg et Hitler, est vraisemblablement la cible du bombardement. Non loin de là, à l'angle de la Wilhelmplatz et de la Wilhelmstr., le fidéicommissaire Erhard Oewerdieck<sup>70</sup> a installé la chancellerie du ministère au quatrième étage d'un grand magasin réquisitionné, Köpenickerstrasse 24a, dans les sous-sols duquel il a organisé un dépôt abritant les œuvres saisies « sans valeur ». Dans les Archives fédérales allemandes, Meike Hoffmann a découvert la trace de ce dépôt jusqu'alors inconnu : une lettre datée du 14 août 1942, adressée à la direction de la propagande du Reich et accompagnée d'une liste des objets déposés mentionnant Karl Enler, Richard Heizmann et Fritz Wrampe.

Cette troisième *Tête* de Freundlich, présentée dans l'exposition *Entartete Kunst*, avait été saisie dans les collections du musée des Arts appliqués de Hambourg comme les deux autres œuvres exposées. Un sort différent lui avait été réservé et elle n'avait pas suivi l'exposition dans toutes ses étapes en Allemagne et en Autriche jusqu'en 1942. En 1941, on tourne un (mauvais) film de propagande nazie, *Venus vor Gericht* [Vénus au tribunal] qui campe un sculpteur national-socialiste désireux de s'attaquer au commerce de l'art sous la République de Weimar. Au cours de ses pérégrinations, celui-ci entre dans une galerie d'art d'avant-garde, représentée par un salon de coiffure, où sont montrées la *Tête* d'Otto Freundlich et la *Danseuse* de Margarethe Moll, deux œuvres exposées à Munich en 1937 mais retirées dès 1941. On sait qu'après le tournage, comme l'atteste la lettre des Archives, elles seront remises en 1942 au ministère de la Propagande où elles rejoignent d'autres œuvres provenant de différentes saisies à travers l'Allemagne. Les statues portent toutes la trace du feu. L'incendie a donc pu également détruire des tableaux, déposés entre 1939 et 1943. Le dépôt récemment découvert dans les décombres berlinoises devait abriter des centaines d'œuvres. Ce *Skulpturenfund*, le corpus de sculptures mis au jour, intrigue.

---

<sup>70</sup> Erhard Oewerdieck travaillait en tant que fidéicommissaire à la Reichskulturkammer. L'origine et le parcours de ce fonctionnaire nazi demeurent obscurs.

Le *Tagesspiegel* du 5 mai 2011 s'interroge : quelle était la taille du dépôt<sup>71</sup> ? Pourquoi ce lieu est-il resté inconnu, quand tout semblait découvert ? Il est vrai qu'on avait bien retrouvé à Cologne, peu de temps auparavant, de nombreuses caves bombardées recelant des œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Au 24a Köpenickerstr., une plaque commémorative rappelle encore ce noir passé. Les tableaux laissés par Otto Freundlich dans son atelier de Wilmersdorf ont-ils été réduits en poussière par le même bombardement allié ? Les avait-on déjà découverts, saisis et peut-être déposés au 24a Köpenickerstr. ?

Pour filer la métaphore sémantique, les deux premières sculptures d'Otto Freundlich présentées à l'exposition *Entartete Kunst* peuvent être considérées comme *zerstört*, détruites, par le feu sans doute. Quant à la *Tête* redécouverte dans la cache de Berlin Mitte, elle a sans aucun doute appartenu jusqu'en 2010 à la catégorie des œuvres cataloguées comme *verschollen*. Aujourd'hui, elle a repris son statut d'œuvre exposée, en tant que dépôt permanent de la République fédérale allemande aux musées de Berlin.

Une tête de femme en terre cuite vernissée jaune revendiquerait, depuis la salle du musée de Cologne où elle est aujourd'hui exposée, un statut unique : elle a été « sauvée » des flammes, très vraisemblablement. La tête est signalée comme « Donation Dr Josef Haubrich, 1946 ». À cette date, en effet, Josef Haubrich ressortait de sa cave de Cologne-Marienburg les œuvres qu'il avait pu racheter à Gurlitt en 1938<sup>72</sup>.

Otto Freundlich est injustement un artiste méconnu une ombre fantomatique dans le paysage de l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais qu'ont fait ses deux « patries » – celle du sang, celle du cœur –, l'Allemagne et la France, pour transmettre sa mémoire ? Sa vie, sa création ont été sciemment et brutalement invisibilisées. Plus d'une cinquantaine de ses œuvres, nous l'avons vu, ont été saisies, sont parties en fumée, ont été cachées. Le collectionneur liégeois Fernand Graindorge écrit dans la préface de l'exposition présentant sa collection à Cologne en 1960 qu'il a trouvé la *Composition* de 1911 – la première composition abstraite, donc – dans un « grenier » à Paris<sup>73</sup>.

L'histoire de la création d'Otto Freundlich appartient autant au domaine de la lumière et de la couleur qu'à celui de l'ombre. Un exemple, son dernier atelier parisien. La photographie d'August Sander frappe par l'extrême dénuement des lieux. En 1943, après l'ultime départ d'Otto pour Drancy, puis les camps de l'Est, c'est dans l'atelier que Jeanne Kosnick-Kloss vient réfugier son inconsolable détresse, là qu'elle ouvre la carte du ministère annonçant son décès. Là enfin qu'elle retrouve le courage de peindre, qu'elle sculpte et enseigne à ses étudiants qui l'écoutent en observant les œuvres d'Otto Freundlich

71 Voir Nicola Kuhn, « Entartete Kunst. Berliner Skulpturenfund aufgeklärt », dans *Tagesspiegel*, 2 mai 2011, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/entartete-kunst-berliner-skulpturenfund-aufgeklaert/4120090.html> [Consulté le 31 octobre 2021].

72 Uwe Fleckner, *Le commerce de l'art moderne sous le Troisième Reich. Un marché douteux*, Archives Juives, 2017/1, vol. 50, p. 41-59.

73 Voir Marie-Claire Neuray, *Fernand Graindorge, (1903-1985), Collectionneur et mécène, Donation à la Communauté française de Belgique*, cat. exp. Musée de l'art Wallon, Liège, 2009.

- 5 Otto Freundlich, *Tête*, 1925, terre-cuite vernissée, incomplète, h. env. 31 cm, dépôt de la République fédérale d'Allemagne aux Staatliche Museen, Berlin



demeurées dans l'atelier. L'immense *Ascension*, le vitrail d'*Eve*. Ces œuvres qui ont rejoint en 1977 les cimaises du musée Tavet de Pontoise, lors de la donation décidée par Pierre Bourrut et accueillie par Edda Maillet alors conservatrice du musée<sup>74</sup>. Le mystère reste entier : pourquoi cet atelier dont le propriétaire était un artiste juif, « communiste », déporté, dont l'esthétique était dite « dégénérée » n'a-t-il

pas été visité par les services de Franz von Wolff-Metternich, d'Alfred Rosenberg, voire plus tôt encore par Otto Abetz qui pille systématiquement dès 1940 les galeries, les appartements en quête d'œuvres à échanger ? Les archives restent muettes.

Cette disparition en masse nous contraint et nous réduit au questionnement. Tout ici n'est qu'incertitude, obscurité. Et pis, encore et surtout : où Otto Freundlich est-il réellement mort ? Il figure sur la liste des prisonniers au départ du camp de Gurs vers Drancy<sup>75</sup>, sur la liste de ceux qui quittent Drancy le 4 mars 1943 à 9h15 pour être déportés au camp de Lublin-Maïdanek<sup>76</sup>, comme l'a admis la recherche jusqu'au début des années 2010,

74 Joëlle Mettay et Edda Maillet, *Otto Freundlich et la France, un amour trahi*, Cahors, Éd. mare nostrum, 2004.

75 Archives Bad Arolsen, Fiche 21246263, document no 1182704, répertoire 1.1.9.1.

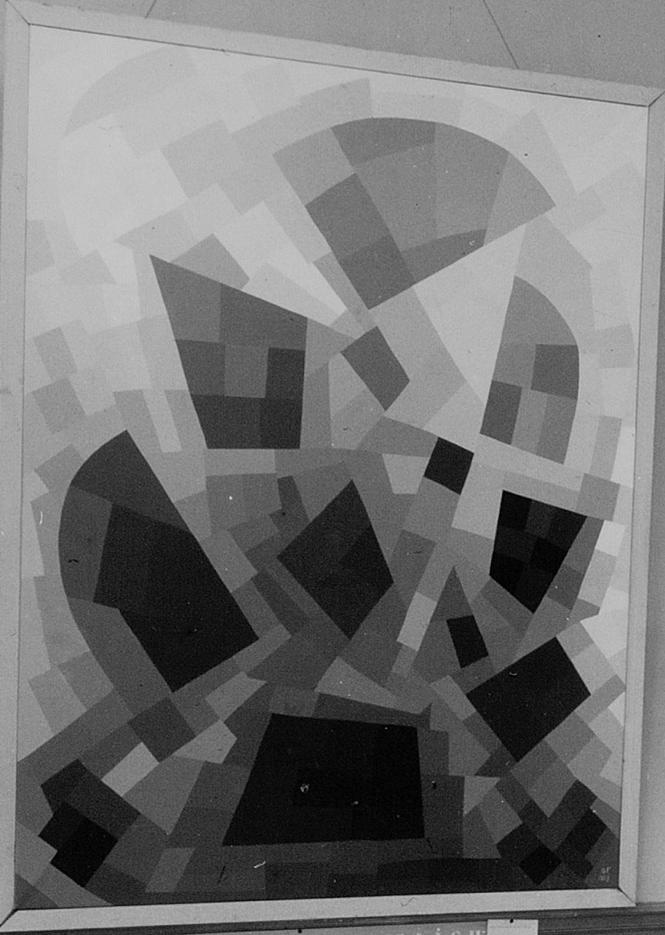
76 Archives Bad Arolsen, Fiche 21246266, liste des déportés de Drancy vers Lublin-Maïdanek, document no 1189567, répertoire 1.1.9.9. Et Archives Bad Arolsen, Ensemble de documents échangés entre le Dr Jürgen Freundlich et Gabi Heleen Bollinger, journaliste, réalisatrice d'un documentaire sur Otto Freundlich.

puisque telle était la destination annoncée du convoi<sup>77</sup>. Le ministère français des Anciens Combattants et victimes de guerre a adressé aux Archives de Bad Arolsen un texte qui n'apporte aucune certitude : « Monsieur Freundlich Otto... (a été) déporté *en direction* du camp de Lublin-Maïdanek par un convoi en date du 4 mars 1943. » Dans un autre document émanant de la même administration, on lit qu'il est mort « nach dem Osten ('à l'est, vraisemblablement à Aus(schwitz ?) ou KZ Lübl.' » Ce qui n'apporte aucune certitude supplémentaire. La possibilité d'Auschwitz peut être prise en considération : le conservateur du camp de Lublin-Maïdanek confirme qu'un ou deux wagons du train sont bien arrivés au camp car un ou deux survivants y sont attestés avant d'être transférés en juillet 1943 à Auschwitz. Le problème semble venir du sens donné à la préposition *nach* dont la traduction française est généralement « vers » mais aussi parfois « à ». La base de données répertoriant les victimes de la Shoah au Mémorial de Yad Vashem cite également Lublin-Maïdanek. Mais le conservateur du camp ne relève son nom dans aucune liste de dénombrement. Les archives de Sobibor ont été détruites par les Allemands eux-mêmes. Serge Klarsfeld indique que le convoi 50 a été scindé en deux à la suite d'un bombardement allié, et que quelques wagons ont été dirigés vers Sobibor. Consultées, les archives de Bad Arolsen montrent qu'elles ont transmis une lettre du Parquet de Stuttgart qui cite lui aussi Lublin-Maïdanek avec un point d'interrogation<sup>78</sup>.

Il ne s'agit pas ici d'une recherche dialectique – spoliation, recherche de provenance et restitution – au sens strict de l'expression. Certes, il y a dépossession et translocation des œuvres, néanmoins nous ne nous heurtons pas au problème essentiel et identifié de la recherche de provenance. Non, il est ici question de la disparition en *nombre*, de la recherche des œuvres d'un peintre, de l'opacification du lieu de son assassinat. De l'entreprise aboutie d'enfouissement dans les ténèbres d'une création, d'un homme, de ce peintre des couleurs éclatantes. Il appartient à la recherche contemporaine d'apporter la lumière sur cette criminelle occultation.

77 Voir Vernerey-Laplace, 2020, p. 33-59.

78 Archives d'Arolsen, CourBA-6147, Freundlich, Otto, Dossier 204 003. Lettre du 15 février 1968 enregistrée le 21 février 1968, courrier émanant de la *Staatsanwaltschaft bei dem Landesgericht Stuttgart*, le Parquet de la juridiction de Stuttgart.



OTTO. FREUNDLICH

