

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

« **QUE SIGNIFIE UN PASSEPORT ?
J'AI TOUJOURS ÉTÉ
AUTRICHIEN, PARTOUT** »
KOKOSCHKA EUROPÉEN ?

Actes de la journée d'étude du 10 janvier 2023

Sous la direction de Marie Gispert et Fanny Schulmann

Pour citer cet ouvrage

Marie Gispert, Fanny Schulmann (dir.), «*Que signifie un passeport ? J'ai toujours été autrichien, partout*». *Kokoschka Européen ?*, Actes de la journée d'étude du 10 janvier 2023, INHA, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2025.

ISBN : 978-2-491040-18-5

SOMMAIRE

Marie Gispert et Fanny Schulmann , Introduction	3
Catherine Wermester , Kokoschka humaniste vs avant-gardistes révolutionnaires	8
Marie Gispert , Une « quasi-révélation »? L'exposition Oskar Kokoschka à Paris, 1931	18
Régine Bonnefoit , « Tu ne tueras point ». Le rôle de l'humanisme tchèque dans l'engagement pacifiste et humanitaire d'Oskar Kokoschka	41
Bernadette Reinhold , "I have always been Austrian, everywhere!" Oskar Kokoschka and Austria. Aspects of a Difficult Relationship	58
Aglaja Kempf , Oskar Kokoschka et l'expérience suisse	82
Bio-bibliographies des autrices	95

INTRODUCTION

MARIE GISPERT ET FANNY SCHULMANN

Oskar Kokoschka (1886-1980) est aujourd'hui considéré comme l'un des artistes les plus emblématiques de l'art autrichien du xx^e siècle, aux côtés de Gustav Klimt ou Egon Schiele. Son intégration dans une histoire artistique nationale s'est cependant réalisée tardivement, et de façon ambivalente. Rejeté par la critique autrichienne pour sa radicalité dans ses jeunes années, c'est au gré de ses déplacements entre l'Autriche et ses nombreux autres pays de résidence que l'artiste a construit sa légitimité, en s'appuyant sur un réseau de soutiens à l'étranger.

En 1961, en acceptant la citoyenneté d'honneur de Vienne, Kokoschka rétorque au chancelier Bruno Kreisky, qui lui avait proposé de reprendre sa nationalité autrichienne, abandonnée depuis 1938 : « Que signifie un passeport ? J'ai toujours été autrichien, partout¹. » Déclaration étonnante venant d'un artiste qui s'est affirmé au début de sa carrière par une radicalité en butte contre la société conservatrice viennoise, dont il rêve de s'échapper. « Je ne tiendrai pas ici plus longtemps, tout est tellement figé, comme si jamais un cri n'y avait retenti. Toutes les relations sont si stériles, leur déroulement paraît avoir été calculé d'avance et les gens se conforment tous lugubrement à leur type comme des marionnettes² », écrit-il à son camarade de la *Kunstgewerbeschule* de Vienne, Erwin Lang, en 1907. Plus tard, Kokoschka le supplie : « Pourrais-tu partir avec moi à Java, en Perse ou en Norvège ?³ ». Au cours de sa vie, il investit en effet ce rôle d'artiste voyageur, errant, parfois aux confins de contrées reculées et exotiques, comme c'est le cas à la toute fin des années 1920.

Mais les voyages pour Kokoschka ne sont pas seulement des fantasmes romanesques nourrissant son imaginaire. Ils sont aussi des moyens d'assurer

- 1 Anonyme, « Oskar Kokoschka : Später Triumph in der Heimat », *Die Bunte*, 22 juin 1961, p. 17.
- 2 Lettre d'Oskar Kokoschka à Erwin Lang, hiver 1907-1908, dans KOKOSCHKA, Olda et MARNAU, Alfred, *Oskar Kokoschka, Letters, 1905-1976*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p. 16, traduction Maurine Roy.
- 3 *Ibid.*, p. 17.

sa survie en rencontrant de nouveaux soutiens dans un contexte hostile à ses propositions artistiques. C'est à la rencontre de nouveaux commanditaires qu'il voyage pour la première fois en Suisse, grâce aux contacts d'Adolf Loos, en 1909, puis qu'il se rend à Berlin pour collaborer avec Herwarth Walden en 1910. Ses écrits – ses nouvelles, son autobiographie tout comme sa correspondance – montrent que chaque déplacement est une nouvelle occasion de se projeter dans ces lieux qu'il découvre en réinventant sa vie.

En ce sens, Kokoschka s'est façonné au fil du temps une géographie qui lui est personnelle, et au sein de laquelle il multiplie les attaches et les identifications culturelles. Car ce qui l'intéresse dans cette démarche est bien la cohabitation des références et des traditions. La seule nostalgie qu'il cultive à l'égard de l'Autriche impériale est précisément sa diversité. « Quand je repense à tout mon temps d'école, j'ai le sentiment que l'histoire de l'Autriche s'y est reflétée. Tant de peuples étaient réunis dans la vieille Autriche, et chacun avait conservé ses particularités, ses dons particuliers qui contribuaient à fondre en un organisme unique ce que j'appellerai un *commonwealth* culturel. [...] Les élèves de ma classe étaient alpins, hongrois, slaves, juifs, triestins, sudètes [...] C'est précisément en ce sens que l'école fut pour moi une préparation à ma vie future où je devins un voyageur⁴. » Sensation qu'il retrouve à Prague lors de son séjour de 1934 à 1938, où il devient l'une des principales figures culturelles d'opposition au nazisme, obtenant en 1938 la nationalité tchèque.

J'aimais être à Prague. Comme après la dévastatrice guerre de Trente Ans engagée pour des raisons religieuses, Prague était à nouveau un centre cosmopolite, où toute l'Europe se croisait pour la dernière fois. À l'inverse des grandes métropoles internationales modernes, avec leurs gratte-ciels uniformes et leurs baraques en béton destinées au prolétariat, Prague était restée ou redevenue une ville engendrée par une société cultivée⁵.

Le cosmopolitisme est donc décrit à plusieurs reprises comme un idéal de société, l'indice d'un fonctionnement politique sain. Cette conception de l'empire austro-hongrois au tournant du xx^e siècle est bien entendu assez naïve et fait fi des mécanismes de dominations qui étaient à l'œuvre dans l'organisation de la société. Elle permet néanmoins de souligner que dans ses fréquents déplacements, Kokoschka cherchait une forme d'appartenance au monde qui

4 Oskar KOKOSCHKA, *Mein Leben* [1971], éd. franç. *Ma Vie*, trad. Michel-François Demet, Paris, PUF, 1986, p. 46.

5 *Ibid.*, p. 236-237.

dépasse le sentiment nationaliste ou identitaire. Cette recherche culmine dans son engagement antifasciste qui le mobilisera durant le conflit mondial. Son exil en Angleterre en 1938 lui permet de poursuivre ses activités de résistance, et il incarne la contestation pour de nombreux artistes et intellectuels germaniques qui subissent comme lui cet anéantissement culturel. S'il obtient la nationalité britannique en 1947, c'est pourtant en Suisse romande qu'il s'installe dans les années 1950, continuant à plaider pour la création des États-Unis d'Europe, seuls garants d'une paix durable.

Cette croyance en une Europe transnationale est le résultat de la confrontation de Kokoschka aux nationalismes exacerbés du début du xx^e siècle, qui conditionnent le regard porté sur son art dans les pays qu'il a traversés. Ils conduisent l'artiste à diversifier ses stratégies artistiques pour exister sur différentes scènes nationales européennes. En retour, la critique artistique, comme le monde politique, ont utilisé Kokoschka et son personnage pour participer à la construction de récits, entre tensions nationalistes et diplomatie culturelle, interrogeant notamment les notions d'expressionnisme et de germanité.

La réception institutionnelle et muséale de Kokoschka en France, qui fut pendant longtemps largement insuffisante en regard de l'importance de cet artiste, est à ce titre emblématique des difficultés qu'il a rencontrées. Elle est probablement imputable aux rivalités artistiques entre la France et la culture germanique, qui construisent l'identité culturelle de la France et de l'Allemagne jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Après-guerre, Kokoschka est maintenu en raison de son origine autrichienne à l'écart de nombreuses expositions portant sur l'expressionnisme allemand. Ses œuvres ne sont que très parcimonieusement exposées dans les musées français. « Personne ne semble pressé d'exposer Kokoschka, que cet ostracisme ne porte évidemment pas beaucoup à l'indulgence envers notre pays. Quand je suis allé le voir, il m'a donné sur cette "malédiction" des détails qui m'ont laissé rêveur sur la manière dont on choisit et on organise les expositions dans les musées français⁶ », déplore Pierre Cabanne en 1965. Ce désintérêt nourrit le fort ressentiment de Kokoschka à l'égard de la France, qui le conduit vers la fin de sa vie à dédaigner une reconnaissance tardive, en refusant par exemple de participer à l'étape parisienne de l'exposition « L'Expressionnisme

6 Pierre CABANNE, « Qui invitera Kokoschka? », *Arts*, n° 25, 23-29 mars 1965, p. 40, cité par Gabriela PODLASZCZAK, *La réception critique d'Oskar Kokoschka en France, dans les années 1920-1987*, mémoire de Master 2 de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, direction Catherine Wermester, 2018, p. 81.

Européen », qui s'est tenue au Musée national d'art moderne en 1970⁷. Il faut donc attendre l'exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 26 septembre au 14 novembre 1974⁸ pour visiter une première exposition monographique de l'artiste en France. Les difficultés d'organisation conduisent cependant les organisateurs à se recentrer sur les œuvres graphiques⁹. Ce n'est donc qu'en 1983, après la mort de Kokoschka, qu'est organisée la première rétrospective française, à la Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux¹⁰.

Par son indépendance revendiquée, et parfois subie, par sa résistance à toute forme d'assignation, nationale ou esthétique, Kokoschka apparaît aujourd'hui comme le précurseur d'une identité artistique mouvante, caractéristique des époques contemporaines, comme en témoignent les épithètes qui l'accompagnent souvent dans les nombreuses rétrospectives et publications qui lui sont désormais consacrées : l'humaniste, l'exilé, le migrant, l'européen...

Organisée à l'occasion de l'exposition « Oskar Kokoschka. Un fauve à Vienne » au Musée d'art moderne de Paris¹¹, la journée d'étude¹² dont les actes sont ici réunis avait pour objet de rassembler et de confronter des points de vue sur la place d'Oskar Kokoschka dans les récits nationaux et supranationaux, où l'artistique et le politique se mêlent étroitement. Face à cette identité complexe, mouvante, elle-même inscrite dans une époque où tentations nationalistes et aspirations transnationales se confrontent, cette journée cherchait à mettre en lumière et à analyser les mécanismes d'identifications ou d'antagonismes nationaux qui ont marqué la trajectoire de Kokoschka. Pour ce faire, chercheuses, professionnelles de musée ou archivistes ont adopté tantôt le point de vue de l'artiste lui-même, tantôt celui des critiques d'art étrangers, ou encore celui

7 « L'Expressionnisme européen », Munich, Haus der Kunst, 7 mars-10 mai 1970, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-27 juillet 1970, commissariat : Michel Hoog, Ingrid Krause et Paul Vogt.

8 « Oskar Kokoschka : aquarelles, œuvres graphiques », Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 26 septembre-14 novembre 1974, commissariat : Jacques Lassaigne.

9 Jacques LASSAIGNE, « Préface », *ibid.*, p. 9.

10 « Oskar Kokoschka : 1886-1980 », Bordeaux, Galerie des beaux-arts, 6 mai-1^{er} septembre 1983, commissariat : Gilberte Martin-Méry.

11 « Oskar Kokoschka. Un fauve à Vienne », Paris, Musée d'art moderne de Paris, du 23 septembre 2022 au 12 février 2023, commissariat : Dieter Buchhart, Anna Karina Hofbauer et Fanny Schulmann assistés d'Anne Bergeaud et Cédric Huss.

12 La journée d'étude a pu être organisée grâce à la participation de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, du Centre de recherche Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA), du Musée d'art moderne de Paris, du Forum culturel autrichien et de l'Ambassade de Suisse en France. Nous remercions toutes ces institutions pour leur soutien.

d'artistes s'étant confrontés à Kokoschka, tout en variant la géographie des scènes artistiques. Cette diversité géographique est également celle des autrices de ce volume, la journée d'études ayant permis de générer ces dialogues et ces mélanges transnationaux dont Kokoschka était si partisan.

Les trois premiers essais se concentrent sur la période de l'entre-deux-guerres, qui cristallise nombre des enjeux liés aux circulations et la réception de Kokoschka. Catherine Wermester (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) revient sur la querelle qui oppose Kokoschka, lors de son séjour à Dresde au début des années 1920, aux artistes révolutionnaires allemands, dans un pays en proie à un antagonisme politique violent. Marie Gispert (université Grenoble Alpes) s'attache quant à elle à la première exposition monographique consacrée à Kokoschka en France en 1931, galerie Georges Petit, et aux enjeux de définition d'un art « germanique » qui y sont associés. Régine Bonnefoit (université de Neuchâtel), enfin, analyse la façon dont l'engagement pacifiste de Kokoschka s'intensifie lors de son séjour pragois entre 1934 et 1938 sous l'influence de deux penseurs tchèques précurseurs de la construction européenne : Petr Chelčický (vers 1369-1415) et Jan Amos Komenský, dit Comenius (1592-1670). Les deux autres essais adoptent une perspective chronologique plus large, inscrivant dans le temps long la relation de Kokoschka à deux pays qui furent pour lui essentiels. Bernadette Reinhold (Oskar Kokoschka-Zentrum, Vienne) explore la relation tourmentée de Kokoschka à l'Autriche, depuis les provocations et l'ostracisme des premières années à la figure de réconciliation. Quant à Aglaja Kempf (Fondation Oskar Kokoschka, Musée Jenisch, Vevey), elle montre la façon dont se développe l'attachement de Kokoschka à la Suisse, et l'influence que ce pays a eu sur son art, son réseau artistique, tout comme son positionnement politique.

Ces éclairages successifs permettent ainsi de dresser une image riche et complexe non seulement de la place de Kokoschka au sein de l'art en Europe, mais également des circulations, des réseaux comme des antagonismes entre les différentes aires culturelles dans lesquelles il s'inscrit.

KOKOSCHKA HUMANISTE VS AVANT-GARDISTES RÉVOLUTIONNAIRES

CATHERINE WERMESTER

Le 13 mars 1920, un coup d'État éclate à Berlin. Il est mené par la brigade Ehrhardt, un des corps francs nationalistes d'extrême-droite sur lesquels la jeune république de Weimar s'était d'abord appuyée pour s'imposer face aux Spartakistes. C'est le putsch de Kapp qui doit renverser la République au profit d'un gouvernement militaire. Wolfgang Kapp (1858-1922), fondateur en 1917 du Parti de la patrie allemande, lui aussi nationaliste et d'extrême droite, est placé à la tête d'un gouvernement provisoire. Tandis que le gouvernement légal fuit à Dresde, puis à Stuttgart, les syndicats et partis de gauche, Parti communiste compris, lancent un mot d'ordre de grève générale¹. Partout en Allemagne et jusqu'au 17 mars, le putsch donne lieu à des affrontements meurtriers. À Dresde, les échanges armés du 15 mars causent la mort de 59 personnes et en blessent 150 autres². Le même jour, une balle perdue atteint la *Bethsabée à la fontaine* (1635) de Pierre Paul Rubens conservée dans la galerie de Peinture des Maîtres Anciens du Zwinger de Dresde. Outré par cette destruction, Kokoschka, professeur à l'académie de la ville depuis août 1919, réagit en placardant dans les rues de la ville un *Appel à la population de Dresde* [*Appell an die Einwohnerschaft Dresden*]. Il y exhorte les militants politiques de tous bords à aller régler leurs comptes loin du musée. Il lui semble en effet que les vainqueurs de l'Entente pourraient se sentir fondés à confisquer les œuvres conservées en Allemagne, les Allemands et les artistes allemands eux-mêmes se montrant incapables de veiller sur elles. À la suite de cette remarque qui montre à quel point le Traité de Versailles est alors ressenti par les vaincus comme une spoliation généralisée, Kokoschka poursuit, témoignant d'un mépris pour la chose politique : « [...] il ne fait aucun doute que le peuple allemand éprouvera à l'avenir plus de joie en

1 Sur le putsch et ses racines, voir par exemple Detlev J. R. PEUKERT, *La république de Weimar*, traduction de l'allemand Paul Kessler, Paris, Aubier, 1995, p. 79-83.

2 Chiffres avancés par Beth Irwin LEWIS, *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic*, Madison, Milwaukee/Londres, University of Wisconsin Press, 1971, p. 93.

contemplant les œuvres ainsi sauvées et trouvera en elles davantage de sens que dans les considérations des Allemands politisés du jour³. »

Associant implicitement l'atteinte accidentelle au tableau à du vandalisme politique, Kokoschka conclut en suggérant qu'au sein de la République allemande, les combats de rue soient désormais remplacés, comme dans les temps anciens, par des duels entre dirigeants politiques⁴.

Plein d'inquiétude pour les œuvres d'art et d'une ironie sans aucun doute malvenue au regard des nombreuses victimes occasionnées par le coup d'État des corps francs, l'appel, très éclairant quant à la façon dont Kokoschka conçoit alors l'art et la place qui lui échoit dans la société, est en Allemagne au départ d'une polémique qui, si elle vise le professeur, oppose surtout à son discours celui de la fraction la plus révolutionnaire de l'avant-garde allemande au début des années 1920. Celle-ci est notamment représentée par George Grosz, John Heartfield et Wieland Herzfelde à Berlin et, à Cologne, par Franz Wilhelm Seiwert du groupe des *artistes progressifs*⁵ [*progressive Künstler*]. Imputable pour une large part aux événements tragiques du moment, la violence verbale qui se déchaîne contre Kokoschka l'est tout autant aux réflexions qui, depuis dada, ont été développées au sein de l'avant-garde. Cependant, quand bien même les rédacteurs insisteraient sur l'insignifiance du professeur en tant que personne, à leurs arguments théoriques se mêlent des attaques indiscutablement personnelles.

George Grosz n'a pas toujours méprisé Oskar Kokoschka; bien au contraire. Ainsi, dans son autobiographie publiée pour la première fois en 1946, en américain⁶, le satiriste revenant sur le début des années 1910, avant que la guerre n'éclate, se remémore avec plaisir le bal dit « des cannibales » et rapporte une scène impliquant l'artiste autrichien, sans toutefois nommer explicitement ce dernier :

Un de mes camarades avait apporté un os énorme, tout sanguinolant, réservé spécialement chez son boucher. Aussi peu ragoûtant que fut l'objet en question, mon copain le défendit toute la nuit contre les autres cannibales; même pour danser, il gardait son os solidement calé sous son bras, tel un fétiche. Vers

3 Appel reproduit dans George GROSZ, John HEARTFIELD, « La canaille de l'art », dans ANDERS, Günther GROSZ, Georg HEARTFIELD, John HERZFELDE, Wieland, *L'art est en danger*, traduit de l'allemand par Catherine Wermester, Paris, Allia, 2012, p. 50-51, ici p. 51.

4 *Ibid.*

5 Le groupe renonce aux majuscules, signe pour lui d'une pensée saturée de hiérarchie.

6 George Grosz, *A Little Yes and a Big No: The Autobiography of George Grosz*, traduction de l'allemand Lola Sachs Dorin, New York, Dial Press, 1946.

quatre heures du matin, quelques copains jaloux manifestèrent l'intention de faire passer à la casserole notre comparse, ce qui donna lieu à une rude pagaille. C'est alors que je ne sais plus qui eut l'idée d'aller dans la cour régler l'affaire à coups de boules de neige⁷.

Ce comparse, c'était Oskar Kokoschka, ainsi que l'écrivait Grosz dans une lettre du 23 janvier 1935, adressée à ses amis le peintre Herbert Fiedler (1871-1962) et son épouse Amrei, dans laquelle il rapportait le même épisode⁸.

Avant la Première Guerre mondiale, Grosz, comme l'expose Peter-Klaus Schuster⁹, n'admirait pas seulement Kokoschka pour sa fantaisie, mais aussi pour son audace et la façon dont l'artiste se mettait en scène comme un être hors du commun. En 1910, Kokoschka avait fait sensation en se présentant crâne rasé au Café des Westens, point de ralliement berlinois pour tous les artistes jusqu'en 1915. C'est ainsi également qu'il s'était notamment représenté dans *Assassin, espoir des femmes* [*Mörder, Hoffnung der frauen*]¹⁰, dessin publié dans les pages du *Sturm* le 14 juillet 1910. Ainsi que l'écrit encore Schuster, Kokoschka et son dessin avaient sans doute inspiré *Le malade d'amour* [*Der liebeskranke*]¹¹ peint par Grosz en 1916. Peut-être la violence de l'attaque du Berlinoise à l'endroit de Kokoschka et de son texte était-elle aussi à la mesure de l'admiration qu'il avait autrefois portée au peintre autrichien.

À Berlin, George Grosz et le photomonteur John Heartfield, révoltés par le discours de Kokoschka, tirent les premiers. Ils rédigent à quatre mains un texte demeuré célèbre « Der Kunstlump »¹² [La canaille de l'art] dont l'importance pour l'histoire de l'avant-garde a fait passer au second plan l'appel initial de Kokoschka. Bien ancré dans la tradition iconoclaste des manifestes avant-gardistes

7 *Id.*, *Un petit oui et un grand non*, traduction de l'allemand Christian Bounay, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [1955], p. 134-135.

8 *Id.*, *Briefe 1913-1959*, édition établie par Herbert Knust, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1979, p. 210.

9 Peter Paul SCHUSTER, « "Alle sind angeklagt" - George Grosz, der amerikanische Traum und die deutsche Hölle », dans SCHUSTER, Peter Paul *et al.*, *George Grosz Berlin-New-York*, cat exp. (Berlin, Nationalgalerie, 21 décembre 1994-17 avril 1995 et Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 6 mai-30 juillet 1995), p. 21-37.

10 *Ibid.*, p. 22-23.

11 *Ibid.*

12 George GROSZ, John HEARTFIELD, « La canaille de l'art », art. cité à la note 3.

du xx^e siècle, la diatribe des deux Berlinoïses, publiée dans *Der Gegner*¹³ [*L'opposant*], revue dadaïste contestataire au service de la révolution, mêle arguments *ad hominem* et critique de l'Art et de l'artiste, dont Kokoschka serait un représentant exemplaire. Moqué pour son accent viennois¹⁴, ce dernier l'est aussi pour ses œuvres dont les rédacteurs pointent le caractère typiquement « petit-bourgeois ». Déclaré au service de la classe dominante, il est accusé de mépris à l'endroit de la « populace » : « Oskar Kokoschka, le créateur du portrait “psychologique” petit-bourgeois, ne galvaude naturellement pas sa fièvre psychologique avec une populace sans âme¹⁵. » Saluant avec ironie son « vrai sens de l'histoire », eux qui s'insurgent contre un art mobilisé pour « bâillonner les pauvres », tournent aussi en dérision les méthodes du professeur avant tout soucieux de préserver l'individualité créatrice de ses élèves¹⁶.

Pour les deux rédacteurs, artistes militant pour la lutte des classes, il ne s'agit cependant pas ou plus de critiquer ni d'opposer les conceptions concurrentes de l'art, mais bien de remettre en cause *l'institution art* dans la société bourgeoise, c'est-à-dire, pour reprendre des termes que Peter Bürger utilisera plus tard dans sa *Théorie de l'avant-garde*¹⁷, son système de production et de distribution, les représentations dominantes de l'art à une époque donnée et le statut qui lui est attribué par la société bourgeoise, celui-là même qui fonde sa prétendue autonomie¹⁸. C'est à cet égard que Kokoschka est pour eux exemplaire de « l'obscène mystification artistique et culturelle¹⁹ » de l'époque, celle qui fait de l'artiste un être d'exception et de l'art un domaine toujours et par essence éloigné de la vie pratique.

Ainsi que le précise Peter Bürger²⁰, le but des avant-gardistes engagés dans cette remise en cause de l'institution art n'est pas systématiquement de donner aux œuvres un contenu social clair, mais bien de changer le fonctionnement de l'art dans la société de sorte que l'effet des œuvres s'en trouve modifié. Se

13 George GROSZ, John HEARTFIELD, « Der Kunstlump », *Der Gegner*, première année, n° 10-12, 1919/1920. *Der Gegner*, mensuel politique, paraît de 1919 à 1922 aux Editions MalikVerlag dirigé par Wieland Herzfelde, frère de John Heartfield. *Der Gegner* intègre à partir de février 1920 *Die Pleite*, bimensuel satirique publié depuis février 1919 par le même éditeur.

14 George GROSZ, John HEARTFIELD, « La canaille de l'art », art. cité à la note 3, p. 53.

15 *Ibid.*, p. 52.

16 *Ibid.*, p. 54.

17 Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* [1974], traduction de l'allemand Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.

18 *Ibid.*, p. 36.

19 *Ibid.*, p. 54.

20 *Ibid.*, p. 82.

fondant sur les réflexions de Marcuse²¹, Peter Bürger écrit ainsi à propos de l'art éloigné de la vie pratique : « Dans la société bourgeoise, l'art joue un rôle contradictoire : il laisse entrevoir l'image d'un ordre meilleur en protestant contre la médiocrité de l'ordre existant, mais en réalisant illusoirement dans l'apparence l'image d'un ordre meilleur, il affranchit la société existante de la pression des forces qui conspirent à un changement, les reléguant ainsi dans l'idéal²². »

George Grosz et John Heartfield n'affirment pas autre chose lorsqu'ils raillent « les tableaux prêch[ant] la fuite dans le monde des sentiments et des idées, loin des conditions insupportables de la vie sur terre, vers la lune et les étoiles [...]»²³. Reste qu'en donnant à leurs productions – terme qu'ils préfèrent à celui pour eux trop sacré d'*œuvres* – des contenus explicitement politiques, ils tirent de ces réflexions des conclusions radicales.

À Kokoschka qui entend se tenir, et tenir l'art à distance du politique, ils répliquent, usant de métaphores délibérément triviales, que « l'artiste n'est jamais au-dessus de son milieu ni de la société de ceux qui l'approuvent. Car sa petite tête ne produit pas le contenu de ses créations, mais élabore (comme une machine à fabriquer la saucisse, la viande) la vision que son public a de l'art²⁴. » Pour les auteurs, les déclarations de Kokoschka sont typiques de l'état d'esprit de toute la bourgeoisie, laquelle « place sa culture et son art au-dessus de la vie de la classe laborieuse²⁵. » Ils s'insurgent contre l'arrogance du professeur, le taxant de « phraseur imbu de culture²⁶ », de canaille qui, en prétendant se placer au-dessus des querelles partisans, se range, selon eux, au nombre des « grandes putains de l'art²⁷ ». En ces temps d'affrontements violents et au moment où l'extrême-droite tente de prendre le pouvoir, Grosz et Heartfield contestent la conception des œuvres d'art comme « biens les plus sacrés d'un peuple²⁸ » – ainsi que les définit Oskar Kokoschka dans son appel. Ils refusent en effet à l'art la prétention de dire la totalité et – plus encore peut-être dans les conditions qui sont alors celles de la république de Weimar – d'être le vecteur d'une communion nationale. Il faut selon eux que l'art cesse d'être un rituel

21 Herbert MARCUSE, *Culture et société* [1965], traduction de l'allemand. Billy, Paris, Minuit, 1970.

22 Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit. à la note 17, p. 83.

23 George GROSZ, John HEARTFIELD, « La canaille de l'art », art. cité à la note 3, p. 48.

24 *Ibid.*, p. 52.

25 *Ibid.*, p. 54.

26 *Ibid.*, p. 51.

27 *Ibid.*, p. 53.

28 *Ibid.*, p. 51.

pour devenir politique, c'est-à-dire un lieu où s'expriment et s'explicitent les conflits qui traversent la société.

Peu après, le 12 juin 1920, Franz Pfemfert, éditeur de *Die Aktion*, répondant ainsi à la demande des cosignataires que leur texte soit largement relayé et diffusé, reproduit *in extenso* « la canaille de l'art » dans le cahier 23/24 de son hebdomadaire²⁹, lui garantissant du même allant une large diffusion. Très vite, Franz Wilhelm Seiwert réagit à son tour à l'appel de Kokoschka et s'insurge, à la suite des Berlinoises « contre le respect masochiste des valeurs historiques, contre la culture et l'art!³⁰ » Seiwert est le principal théoricien du groupe des *progressifs de Cologne* [*kölner progressiven*], groupe informel d'artistes qui s'est notamment donné pour fin d'expliquer au plus grand nombre le fonctionnement capitaliste de la société. C'est dans le périodique militant révolutionnaire³¹ de Franz Pfemfert que Seiwert publie « Le trou dans la croûte de Rubens³² ». Usant d'un ton encore empreint de l'ironie dada, il appelle au secours; crie à la culture en danger; se demande où le gros lard ira maintenant trouver quelque plaisir esthétique dans cette époque désincarnée³³. Et il s'interroge : pourquoi le « corps professoral » [*professoraler Körper*] de Kokoschka, écrit-il par dérision pour le titre académique de ce dernier, n'a-t-il pas protégé les œuvres des tirs? Très vite cependant, tout aussi indigné et radical que ses confrères de Berlin, il passe de l'ironie à l'invective. Où étaient Kokoschka, qualifié de « valet de la bourgeoisie³⁴ », et ses semblables « défenseurs professionnels de la culture³⁵ » poursuit-il, tandis que « les meilleurs des agents de l'édification d'une culture prolétarienne étaient foudroyés?³⁶ ». Seiwert cède lui aussi à l'iconoclasme

29 George GROSZ, John HEARTFIELD, « Der Kunstlump », Franz Pfemfert dans *Die Aktion*, n° 23/24, 12 juin 1920, col. 327-331.

30 George GROSZ, John HEARTFIELD, « La canaille de l'art », art. cité à la note 3, p. 55.

31 Franz Wilhelm SEIWERT, « Das Loch in Rubens Schinken », *Die Aktion*, 10^e année, cahier 29/30, Berlin, 1920, col. 418/419.

32 En allemand, le mot *Schinken* que nous traduisons ici par croûte, signifie également « jambon ». Sans doute Seiwert avait-il en tête, s'agissant de Rubens et de ses personnages féminins aux formes généreuses, les deux sens du terme. Une autre réaction, moins construite et moins intéressante, celle des artistes du Groupe 1919 de Dresde paraît encore dans le numéro de *Die Aktion* du 4 septembre 1920, cahier 35/36, colonnes 487-488. Il est vrai que leurs confrères avaient déjà beaucoup écrit.

33 Franz Wilhelm SEIWERT, « Das Loch in Rubens Schinken », art. cité, col. 418 : « Wo soll sich der feiste Dickwanst nun seinen Kunstgenuß holen in dieser fleischlosen Zeit [...] ».

34 *Ibid.* : « Dienstbote der Bourgeoisie ».

35 *Ibid.* : « berufmäßige Hüter der Kultur ».

36 *Ibid.* : « Die besten der Helfer am Werk des Aufbaues der proletarischen Kultur werden erschlagen. »

avant-gardiste pour opposer à la politique vivante et à l'art vivant, la « chambre mortuaire³⁷ » que constituent à ses yeux le musée et singulièrement les œuvres de Rubens. Selon lui, dès lors que les grands tableaux d'hier ne sont plus que des idoles, pourquoi ne pas avoir le courage de les renverser; « [p]ourquoi donc respecter l'hier? La foi en ce qui vient, en ce qui se crée nous fait-elle défaut? Sommes-nous des morts qui enterrent des morts³⁸? » Plus important pour Seiwert est l'esprit créateur qui habite les grandes œuvres et demeure vivant, même après la disparition de ces dernières. Affirmant que l'éternité de cet esprit doit s'incarner dans chaque individu, l'artiste conclut : « Camarades! finissons-en avec le respect pour toute cette culture bourgeoise! Renversez les vieilles idoles! Au nom de la future culture prolétarienne³⁹! »

D'où qu'ils soient venus, de Berlin, de Cologne ou d'ailleurs, attaques personnelles et jugements définitifs n'appellent guère de réponse. Au reste, les conceptions de Kokoschka sont si éloignées de celles de ses détracteurs que l'on voit mal sur quelle base une discussion pourrait s'engager sans sombrer immédiatement dans l'insulte et le mépris. La remarque vaut aussi pour Otto Dix qui, peu enclin aux grandes déclarations, choisit, en 1920, de coller un fragment de l'appel de Kokoschka dans le caniveau de son *Marchand d'Allumettes*⁴⁰.

Pour Kokoschka, la polémique de 1920 reste longtemps un souvenir amer. Au printemps 1932, encore marqué par les attaques et les accusations qu'il avait alors eues à subir, comme par le fait sans doute d'avoir été désigné à la vindicte alors même que les échanges, souvent armés, étaient d'une très grande violence, le peintre y revient. En proie à de graves difficultés financières et personnelles à Paris, il s'étonne dans une lettre adressée au poète expressionniste Albert Ehrenstein que les grands pseudo-révolutionnaires qui autrefois campaient sur les barricades armes au pied n'aient pas eu le courage d'affronter les spéculateurs, ni les marchands⁴¹, dont aucun artiste sans généreux mécène et

37 *Ibid.* : « Leichenkammer ».

38 *Ibid.*, col. 419 : « Warum also unsere Ehrfurcht vor dem Gestrigen? Fehlt uns der Glaube an das Kommende, das Schaffende? Sind wir Tote, die Tote begraben? ».

39 *Ibid.* : « Genossen! Fort mit der Achtung vor dieser ganzen bürgerlichen Kultur! Schmeißt die alten Götzenbilder um! Im Namen der kommenden proletarischen Kultur! ».

40 Otto Dix, *Der Streichholzändler*, 1920, huile et collage sur toile, 141,50 × 166 cm, Stuttgart, Staatsgalerie. Voir à ce propos Ulrich WEITZ, « Kriegskrüppel, Kapp-Putsch und Kunstlump-Debatte », dans HERZOGENRATH, Wulf, SCHMIDT, Johannes-Karl (éd.), *Dix*, cat. exp. (Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart), Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1991, p. 95-99.

41 Lettre d'Oskar Kokoschka à Albert Ehrenstein, fin mars-début avril 1932, dans Oskar KOKOSCHKA, *Briefe II 1919-1934*, édition établie par Olda Kokoschka, Düsseldorf, Claassen, 1985, p. 253.

désireux de vivre de son travail ne saurait en effet se passer. Le 18 janvier 1933, toujours à Paris, se plaignant au même Ehrenstein d'être abandonné de tous, il se compare à George Grosz qu'il nomme « Votre Georg Großkommunist »⁴² [Votre Georg Grandcommuniste]. Visant implicitement un texte en faveur de la tradition artistique allemande publié en 1931 par Grosz dont le discours, plein de découragement sur la place effectivement occupée par l'art et l'artiste, n'a plus rien à voir avec celui des années 1920⁴³, Kokoschka, Européen convaincu, l'accuse d'avoir succombé au nationalisme. Il écrit que tandis que lui se débat au milieu des difficultés de toutes sortes, Grosz a quitté l'Europe pour aller enseigner désormais l'art à « des bouchers de viande porcine américains et des filles de profiteurs de guerre⁴⁴ ». L'attaque est féroce car ces personnages, Grosz, précisément, les a maintes fois fait figurer dans ses satires weimariennes. Autrefois auréolé de son statut héroïque d'artiste révolutionnaire, le Berlinoise se voit ainsi ravalé au rang de lamentable philistin au service de philistins.

Fondamentalement incompatible avec les positions adoptées par les avant-gardistes colongais et plus encore berlinois, la conception de l'art et de la culture en général défendue par Oskar Kokoschka se fonde sur l'idée d'une puissance de l'individu créateur et de l'art comme lieu de consensus. Pour cette idéologie dont il est l'un des représentants parmi beaucoup d'autres, l'art qui transcende par nature les divisions, les particularités, soubresauts et avatars de l'histoire, ne saurait accroître les conflits. Tout comme Kokoschka renvoyait dos à dos les protagonistes des événements de mars 1920 dans son appel, il avait écrit dans une lettre datée du 9 mars 1919 à un correspondant non identifié que toute propagande était barbare, que ceux qu'il désignait comme des pseudo-révolutionnaires travaillaient tous avec les mêmes moyens : la haine et la calomnie. Que tous enfin étaient mus par une soif de pouvoir identique en son fond à celle des militaristes du clan conservateur. « [Le] vocabulaire est le même, écrivait-il, seules changent les têtes qui tombent⁴⁵ ».

42 *Ibid.*, p. 259.

43 George Grosz, « Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition », *Das Kunstblatt*, 15^e année, cahier 3, mars 1931, p. 79-84. En 1932 l'artiste fait un bref séjour aux États-Unis où il s'installe définitivement en janvier 1933.

44 Lettre d'Oskar Kokoschka à Albert Ehrenstein, fin mars début avril 1932, dans Oskar KOKOSCHKA, *Briefe II 1919-1934*, *op. cit.* à la note 41 : « [...] für amerikanische Schweineschlächter und Kriegsverdienertöchter », lettre à Albert Ehrenstein, dans KOKOSCHKA, Oskar, *Briefe II*, *op. cit.*, 1933, p. 259.

45 Lettre d'Oskar Kokoschka à un correspondant non identifié, 8 mars 1919, dans Oskar KOKOSCHKA, *Briefe I 1905-1919*, Düsseldorf, Claassen, p. 310 : « [...] das Vokabular bleibt, nur die Köpfe wechsellern, die fallen ».

À cet égard, qualifier de politiques les œuvres qu'il peint à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale paraît peu approprié, même si l'artiste apporte sa contribution à de grandes causes. Dans son autobiographie, *Mein Leben* [Ma vie], il oppose sa protestation contre la barbarie à l'activité militante déployée par Grosz – lequel s'impose dans son discours comme parangon de l'artiste politique. L'on comprend à travers ses mots à quel point l'activité du Berlinoise lui paraît insignifiante, dépourvue de conséquence autant que de grandeur. En 1971, il écrit qu'à la différence de George Grosz qui, à Berlin, au temps de la paix, peignait des putains et des bourgeois gras et libidineux, il a quant à lui pris la parole à Londres parce que l'époque et les circonstances exigeaient d'être enfin humain⁴⁶. Nul désir pour Kokoschka de prendre parti contre, ni de s'engager pour une tendance politique particulière. C'est l'urgence de la situation qui, comme à Dresde dans une moindre mesure, l'a poussé à prendre la parole, agir en humain et défendre la culture et les valeurs humanistes.

Dès les années de Dresde, Kokoschka est un humaniste et cette caractéristique guide sa vie comme ses prises de position publiques et ce, quoi qu'il lui en coûte à titre personnel. Elle imprègne aussi son activité de professeur. Refusant dans son atelier tout art engagé, il travaille à créer pour ses élèves les conditions d'un développement de leurs tendances naturelles et individuelles. Là où Grosz essentialise les acteurs de la lutte des classes – le bourgeois, le militaire, le prolétaire – tous traités selon une typologie sans nuance qui facilite le discours politique et une pensée sans équivoque, là où les progressifs de Cologne créent des pictogrammes anonymes pour donner à voir le corps social et son organisation dans la société capitaliste, tous ces artistes s'effaçant du même allant derrière leur grande mission, Kokoschka, inventeur du portrait psychologique ainsi que le désignent les Berlinoises pour le railler⁴⁷, ne peut avoir à affaire qu'à des êtres humains uniques, insubstituables, des individus irréductibles les uns aux autres⁴⁸. L'art engagé qui sacrifie l'individualité à des considérations qu'il tient pour extra-artistiques lui paraît voué à la vacuité, comme d'une autre manière les fictions qu'il découvre dans l'art dirigé à l'époque de Staline et de Hitler. Il les confond, à tort sans aucun doute, les comparant aux décors pour boîtes de chocolat⁴⁹. Lorsqu'à Londres, où il s'est réfugié, il est impliqué dans des organisations politiquement marquées à gauche, il y dépose ce qu'il appelle,

46 Oskar KOKOSCHKA, *Mein leben*, Munich, Bruckmann, 1971, p. 258.

47 George GROSZ, John HEARTFIELD, « La canaille de l'art », art. cité à la note 3, p. 52.

48 Ernst Hans GOMBRICH, *Kokoschka in his Time*, Londres, Tate Gallery, 1986, p. 27.

49 Oskar KOKOSCHKA, *Mein leben*, *op. cit.* à la note 46, p. 185.

en 1971, des « œufs de coucou humanistes⁵⁰ ». Car c'est ainsi selon lui, et par ses œuvres, qu'il peut participer au progrès de l'humanité. Après-guerre toutefois, le fait pour tel ou tel des membres de son cercle de s'être opposé au nazisme contre lequel il s'était lui-même élevé, d'y avoir adhéré, de s'y être compromis ou d'en avoir tiré profit n'aura pour lui guère de poids⁵¹.

À l'iconoclasme et à la *tabula rasa* que les artistes de l'avant-garde promeuvent – au moins dans leurs discours –, Kokoschka l'humaniste oppose la tradition et les musées, qu'il défend passionnément. Il écrit à leur propos qu'ils lui furent toujours une aide et un réconfort, y compris à l'époque de Dresde. Et pour lui qui traversa tant de crises et de guerres, un rempart contre le désordre du monde extérieur. Se plaçant résolument à contre-courant des efforts déployés au xx^e siècle pour en démocratiser l'accès, il affirme dans son autobiographie qu'un musée n'a pas pour vocation de contribuer à l'éducation publique, ni à satisfaire la soif de sensation des touristes; que la plèbe n'y a pas plus sa place que les braillements des guides, même si la présence des uns et des autres est pour l'État source de recettes. Car ni la plèbe ni les guides, écrit-il, ne peuvent savoir ce qu'un Van Eyck par exemple conserve en lui de l'esprit d'un Thomas d'Aquin⁵².

La liberté dont témoigne sa création, alliage de vision et d'imagination, ne saurait être autre qu'essentiellement individuelle, résultat de sa capacité à penser vraiment librement, sans préjugés⁵³. Étranger aux discours théoriques, il n'accorde de véritable valeur qu'à l'art spontané comme réponse à une émotion. Il lui importe de transmettre aux autres la façon dont il perçoit les choses, ou plus exactement de leur montrer la façon dont il *voit* en artiste les choses, aux sens propre et figuré du terme. Plutôt alors que de l'accuser de se placer au-dessus de la mêlée, peut-être vaut-il mieux écrire qu'il se considère comme étant *par nature* au-dessus de la mêlée; que sa tâche la plus élevée est de transformer les expériences ordinaires en contenus spirituels, substituant ainsi au contingent l'éternité de l'Art, celui en tout cas qu'il tient pour le seul véritable.

50 *Ibid.*, p. 256.

51 Je songe à ses relations avec l'industriel zurichois d'origine allemande *Emil Georg Buehrle* (1890-1956). Je renvoie ici le lecteur à la contribution de Bernadette Reinhold.

52 Oskar KOKOSCHKA, *Mein leben*, *op. cit.*, p. 185.

53 *Ibid.*

UNE « QUASI-RÉVÉLATION » ? L'EXPOSITION OSKAR KOKOSCHKA À PARIS, 1931

MARIE GISPERT

On a beaucoup plus parlé, dans la presse parisienne, des footballeurs germaniques que de Kokoschka et Beckmann, deux des peintres les plus en vue de la jeune Allemagne. Et pourtant, la venue de ces deux artistes – de leurs œuvres tout le moins, car je ne crois pas qu'ils soient ici en personne – est un événement d'importance¹.

L'année 1931 marque le sommet, au moins quantitatif, de la maigre représentation artistique « germanique » en France dans l'entre-deux-guerres. Trois artistes allemands, ou considérés alors comme relevant de l'art allemand, présentent en effet successivement leur production à Paris, alors qu'une petite exposition collective organisée par Paul Strecker à la galerie Bonjean s'était déjà déroulée en janvier de la même année : du 13 février au 10 mars George Grosz expose ses œuvres à la galerie de la N.R.F.² suivi du 15 mars au 25 avril par Max Beckmann à la galerie de la Renaissance³ et enfin du 18 mars au 10 avril par Oskar Kokoschka à la galerie Georges Petit⁴. Cette multiplication des expositions allemandes ne passe pas inaperçue. La référence à l'Allemagne, omniprésente dans la presse française au début de l'année 1931, est rendue encore plus évidente parce que,

- 1 Louis VAUXCELLES, « Carnet des ateliers. Semaine allemande », *Carnet de la semaine*, [1931]. Coupure de presse conservée dans le fonds Vauxcelles, Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet, INHA, carton 6 : Allemagne.
- 2 *Aquarelles et dessins de George Grosz*, exposition Galerie de la N.R.F., 13 février-10 mars 1931. Sur la réception de George Grosz en France voir Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, Berlin, Reimer, 2016 et Marie GISPERT, « Clarté, matelots et bouillabaisse : la diffusion de l'œuvre de George Grosz en France durant l'Entre-deux-guerres », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 102, hiver 2007-2008, p. 10-33.
- 3 *Max Beckmann*, exposition Galerie de la Renaissance, 16 mars-15 avril 1931.
- 4 *Oskar Kokoschka*, exposition Galeries Georges Petit, 18 mars-10 avril 1931. Pour une approche chronologique élargie de la réception de Kokoschka en France, voir Gabriela PODLASZCZAK, *La réception critique d'Oskar Kokoschka en France 1920-1987*. « Je n'avais moi-même que de mauvais souvenirs », mémoire de Master 2 de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, direction Catherine Wermester, 2018.

comme le rappelle Louis Vauxcelles dans la citation liminaire, elle ne concerne pas seulement le domaine artistique. En mars, les footballeurs français et allemands se rencontrent en effet pour la première fois depuis la guerre, match qui se solde par une victoire de la France saluée dans tous les journaux⁵. C'est donc souvent sous le signe de la rivalité sportive que sont commentées les expositions parisiennes d'artistes germaniques⁶. Prise dans cette actualité, l'exposition Kokoschka s'inscrit également dans le contexte de la réception de cet artiste et, plus globalement, de l'art allemand en France, autant de points que nous développerons pour comprendre les enjeux de cette exposition.

Un inconnu à Paris?

Dans les comptes rendus critiques de l'exposition Kokoschka de 1931, le champ lexical est souvent celui de la révélation. Pourtant, l'artiste n'est pas un inconnu lorsqu'il présente ses œuvres à la galerie Georges Petit. Sa participation à la Biennale de Venise en 1922 dans le pavillon de l'Allemagne est par exemple noté par certains critiques français, dans des termes cependant tout sauf élogieux. Gabriel Mourey reconnaît ainsi dans *L'amour de l'art* l'importance symbolique de la représentation allemande, et le *Doppelbildnis* de 1912-1913 de Kokoschka⁷ est reproduit. Il ne l'apprécie pas pour autant, l'intégrant dans une comparaison avec la France, approche comparative qui est alors l'un des lieux communs de la critique française :

Une douzaine de tableaux de Louis Corinth, autant de Max Liebermann, autant de Max Slevogt, quinze d'Oskar Kokoschka permettent de se rendre compte de ce qu'était la peinture allemande d'avant la guerre et de ce qu'elle est après la guerre. Que ni celle-ci, ni celle-là ne soit de nature à nous donner, à nous autres Français, c'est-à-dire frères de sang et d'éducation et de tradition d'un Delacroix,

5 Le match France-Allemagne a lieu le 15 mars 1931. La France gagne 1 à 0 grâce à un but contre son camp de Münzenberg.

6 Voir par exemple Paul FIERENS, « Chronique artistique. Trois peintres, trois peintures », *Les nouvelles artistiques, littéraires et scientifiques*, 11 avril 1931 : « Puis, au lendemain du match de Colombes et chacun recrutant ses partisans, ses *supporters*, Oskar Kokoschka (chez Georges Petit) et Max Beckmann (à la Renaissance) se sont opposés l'un à l'autre comme seules peuvent s'affronter deux individualités puissantes et deux esthétiques irréconciliables. »

7 Oskar Kokoschka, *Doppelbildnis*, 1912-1913, huile sur toile, 100 × 90 cm, Museum Folkwang, Essen.

d'un Daumier, d'un Renoir, d'un Corot, d'un Cézanne, les joies spirituelles et sensuelles que nous attendons de toute œuvre d'art, cela ne surprendra personne⁸.

Seulement mentionné ici, Kokoschka fait également l'objet d'articles monographiques, et même d'un ouvrage. L'historien de l'art autrichien Hans Tietze a ainsi rédigé plusieurs articles sur Kokoschka dans les revues françaises. Si celles-ci ont sans doute fait appel à lui d'abord en raison de son intérêt pour l'art français⁹ – ce qui aux yeux des rédacteurs est une preuve de la reconnaissance de l'art français à l'étranger –, Tietze apparaît rapidement comme l'auteur incontournable sur l'art moderne autrichien. Il écrit notamment en 1929 dans *L'Amour de l'art* un long article de quatre pages, bien illustré¹⁰. Paraît surtout la même année aux éditions Grès une monographie écrite par Hans Heilmaier¹¹. La publication est composée d'un essai qui met l'accent sur les différentes périodes de la création du peintre et de 32 reproductions héliographiques d'œuvres de l'artiste avec l'autorisation de Paul Cassirer. L'essai, très enthousiaste, est visiblement lu, et l'on en trouve plusieurs recensions dans la presse française. Encore lors de l'exposition de 1931, Maximilien Gauthier fait référence à l'ouvrage :

Nous connaissions mal ce grand peintre, représenté dans les principaux Musées et Collections privées des pays germaniques et des USA, absent du Jeu de Paume, mais dont nous savions cependant l'importance, grâce à la monographie publiée par Hans Heilmaier chez Grès et au lumineux panorama de la peinture allemande contemporaine signé Emile Waldmann, aux mêmes éditions¹².

L'ouvrage du directeur de la Kunsthalle de Brême Emil Waldmann auquel Gauthier fait référence, *La Peinture allemande contemporaine*, paraît en 1930¹³. Outre qu'il fait en effet une large place à Kokoschka, il est illustré en couverture par l'autoportrait aujourd'hui perdu *Le Peintre I*¹⁴. Le nom de Kokoschka, à défaut de l'œuvre, est à ce point connu des critiques français que son absence est parfois remarquée lors d'expositions allemandes, ainsi par Waldemar George

8 Gabriel MOUREY, « La XIII^e Exposition de Venise », *L'Amour de l'art*, n° 6, 1922, p. 182.

9 En 1925, Tietze fait paraître *Die französische Malerei der Gegenwart*, Bibliothek der Kunstgeschichte 88, Leipzig.

10 Hans TIETZE, « Oskar Kokoschka », *L'Amour de l'art*, n° 10, 1929, p. 359-363.

11 Hans HEILMAIER, *Kokoschka. Illustré de 32 reproductions en héliogravure*, Paris, Les Éditions Georges Grès, collection « Les artistes nouveaux », 1929.

12 Maximilien Gauthier, « Les expositions », *L'Art vivant*, avril 1931, p. 182.

13 Emil Waldmann, *La peinture allemande contemporaine*, Paris, Grès, 1930.

14 Oskar Kokoschka, *Der Maler I (Maler und Modell I)*, huile sur toile, [1922/2], 85 × 130 cm, lieu de conservation inconnu.

ou Jacques Guenne lors de la participation de la Sécession berlinoise au Salon d'Automne à Paris en 1927¹⁵.

Si le nom de Kokoschka est bien connu en France, son œuvre l'est néanmoins beaucoup moins car elle n'y est pas exposée. Non que l'artiste se désintéresse de Paris comme marché de la peinture mondiale. Dès 1913, il écrit ainsi à son marchand Herwarth Walden : « Vos Français peuvent faire un peu d'agitation pour moi à Paris. Envoyez-leur [mon] recueil de gravures (éventuellement même gratis, propagande selon le vieux principe)¹⁶ ». Néanmoins, les tentatives d'exposition française dans les années 1920 n'aboutissent pas. Un premier projet à la galerie Bernheim-Jeune reste finalement sans suite et nous n'en avons connaissance que grâce à la lettre de Kokoschka adressée à sa mère et à son frère le 22 novembre 1924 depuis Paris où il séjourne. Il les y informe de sa prochaine exposition à Paris prévue pour février de l'année suivante : « Et ici aussi, on tente une exposition. Ici, la mienne aura lieu en février chez Bernheim¹⁷ ». Une seconde exposition est mentionnée dans *La Presse* en 1927, prévue à la galerie Hodebert mais dont l'article annonce qu'elle sera reportée à 1929. Elle n'eut finalement jamais lieu¹⁸.

Le public français a néanmoins l'occasion de découvrir les œuvres de Kokoschka à deux reprises dans des expositions collectives, avant le grand accrochage monographique chez Georges Petit. En 1929, Kokoschka participe à l'exposition des « Peintres graveurs allemands contemporains » à la Bibliothèque Nationale¹⁹ avec plusieurs lithographies²⁰. Si l'une d'entre elles, *Le Promeneur*

15 Waldemar George, « Pariser Herbstsalon », *Das Kunstblatt*, 1927, cahier 12, p. 443; J.G. [Jacques Guenne], « Au Salon d'Automne. La peinture allemande », *L'Art vivant*, 15 novembre 1927, p. 921.

16 Lettre d'Oskar Kokoschka à Herwarth Walden, février 1913. Citée dans KOKOSCHKA, Oskar, *Briefe I, 1905-1919*, éd. par Olda Kokoschka et Heinz Spielmann, Düsseldorf, Claassen, 1984, p. 79 : « Ihre Franzosen können in Paris für mich agitieren. Schicken Sie diesen die Mappe zu (evtl. auch reinlich gratis, Propaganda nach altem Grundsatz) ».

17 Lettre d'Oskar Kokoschka à Romana et Bohuslav Kokoschka, 22 novembre 1924 : « Und dort auch eine Ausstellung versuchen. Hier bekomme ich meine im februar bei Bernheim. » Citée dans Gabriela PODLASZCZAK, *La réception critique d'Oskar Kokoschka*, op. cit. à la note 4, p. 32.

18 « Encadrements », *La Presse*, 22 novembre 1927, p. 2.

19 Sur cette exposition, voir Marie GISPERT, « Peintres graveurs allemands. Une exposition en 1929 », *Revue de la BnF*, n° 23, 2006, p. 67-74.

20 « 137. Walter Hasenclever. *Lithographie*. / 138. La Mère de l'artiste. *Lithographie*. / 139. Ruth. *Lithographie*. / 140. La Passion du Christ. *Série de lithographies*. / 141. Colomb enchaîné. *Série de lithographies*. / 142. Cantate de Bach. *Série de lithographies*. », dans *Exposition de Peintres*

dans la tempête de la série d'illustrations pour les cantates de Bach²¹, est reproduite au catalogue, le nom de l'artiste n'est en revanche pas mentionné dans l'introduction rédigée par Curt Glaser. La seconde manifestation se déroule à la galerie Bonjean du 17 janvier au 10 février 1931. Elle est organisée par le peintre allemand résidant à Paris Paul Strecker. Au sein de ce panorama, que Strecker souhaite le plus complet possible mais qui reste de format réduit, Kokoschka est l'un des mieux représentés. Il expose en effet des portraits d'avant-guerre de la période viennoise ainsi que deux paysages des années 1920, la *Vue de la Cour du Carrousel*²² et *Constantinople*²³. Si l'on en croit le catalogue raisonné de Kokoschka, deux portraits peuvent être identifiés : celui de Joseph Montesquiou²⁴, reproduit dans *Beaux-Arts*²⁵, et celui de Peter Baum de la même année 1910²⁶. Si l'on en croit la presse, d'autres toiles semblent néanmoins avoir accompagné ces quatre œuvres identifiées :

N'eût-il apporté à Paris que cinq ou six toiles de Kokoschka, l'organisateur de cette exposition, M. Paul Strecker, peintre sensible et d'une attirante sérénité, mériterait notre reconnaissance. Le « fait » Kokoschka a une importance que l'Allemagne a tendance à exagérer, mis que nous avons eu le tort d'ignorer jusqu'à ce jour²⁷.

Concernant les œuvres supplémentaires, Germain Bazin parle d'un « portait de femme au corsage rouge » à « la magnificence livide d'un Tintoret dernière manière²⁸ ». Peut-être pourrait-il s'agir de la *Dame en rouge*²⁹, qui avait été exposée en 1928 à la Nationalgalerie de Berlin? Quant à Robert Valançay il évoque « deux têtes de femme dans une dominante bleue³⁰ » que nous n'avons pas réussi à identifier. La participation de Kokoschka est quoiqu'il en soit nettement axée

graveurs allemands contemporains, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale, 10 juin-10 juillet 1929, Paris, Les Éditions G. Van Oest, p. 19.

21 « 142. O. Kokoschka. – Cantate de Bach. Lithographie », dans *ibid.*, pl. XIII.

22 Oskar Kokoschka, *Paris, Tuileries I (avec Louvre)*, 1925, huile sur toile, 81 × 117 cm, collection privée.

23 Oskar Kokoschka, *Constantinople*, 1929, huile sur toile, 80 × 110 cm, Mährisch-Ostrau Museum.

24 Oskar Kokoschka, *Joseph de Montesquiou*, 1910, huile sur toile, 80 × 62,9 cm, Moderna Museet, Stockholm.

25 « Oskar Kokoschka – Portrait », *Beaux-Arts*, janvier 1931, p. 7.

26 Oskar Kokoschka, *Peter Baum*, 1910, huile sur toile, 65,5 × 47 cm, Cologne, Museum Ludwig.

27 P.F., « Les Petites expositions », *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 février 1931, p. 2.

28 Germain BAZIN, « Le Moulin à peinture. II. Les Galeries », *L'Amour de l'art*, n° 3, 1931, p. 125.

29 Oskar Kokoschka, *Dame in Rot*, [1911], huile sur toile, 55 × 41 cm, Milwaukee Art Museum.

30 Robert VALANÇAY, « La peinture allemande à Paris », *Revue d'Allemagne*, n° 41, mars 1931, p. 272-273, ici p. 272.

sur les portraits de sa période viennoise³¹, jugés sans doute plus accessibles aux Français que les œuvres plus tourmentées, réalisées après la guerre alors que l'artiste autrichien réside à Dresde. La stratégie s'avère efficace : Kokoschka est reconnu par tous les critiques qui visitent l'exposition. *Beaux-Arts* juge ses portraits d'avant-guerre « remarquables³² », il « domine dans l'exposition³³ » pour Robert Valançay, « est incontestablement le plus grand³⁴ » pour Germain Bazin. L'estime est donc générale et on s'explique mal les commentaires de Paul Westheim dans le *Kunstblatt* qui considère l'exposition organisée par Strecker comme faisant partie des « circonstances extérieures qui étaient plutôt contre Kokoschka que pour lui » car elle « [l'] avait présenté de manière insuffisante avec quelques œuvres fortuites³⁵ ». Contrairement à ce qu'avance Westheim, il semble que la présentation de ces quelques œuvres à la galerie Bonjean ait au contraire préparé le franc succès de l'exposition Kokoschka chez Georges Petit au mois de mars suivant. Elle semble alors répondre à une attente du public français, ou, à tout le moins, à la curiosité des critiques d'art français. Après qu'il a vu une manifestation consacrée à Kokoschka à Genève en 1927, le critique de *Comœdia* écrit ainsi : « Nous connaissons peu en France, Oscar Kokoschka, dont les musées d'Allemagne, cependant, se disputent les œuvres. [...] Quand verrons-nous l'œuvre de Kokoschka à Paris? Alors seulement nous comprendrons ce que fut, en Allemagne, ce fameux "expressionnisme"³⁶. »

L'exposition de 1931 chez Georges Petit

L'exposition Kokoschka ne semble pourtant pas avoir été, au départ, envisagée comme une monographie. Les archives de l'Ambassade allemande à Paris permettent d'en reconstituer les différentes étapes, sur fonds de concurrence entre

31 Voir à ce propos *Oskar Kokoschka: Early Portraits from Vienna and Berlin, 1909–1914*, cat. exp. New York, Neue Galerie, 15 mars-10 juin 2002, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 5 juillet-29 septembre 2002, Cologne, Dumont Literatur und Kunst Verlag, Londres, New Haven, Yale University Press, New York, Neue Galerie, 2002.

32 Pierre Berthelot, « Les expositions. Peintres allemands galerie Bonjean », *Beaux-Arts*, I, janvier 1931, p. 7.

33 Robert VALANÇAY, « La peinture allemande à Paris », art. cité à la note 30, p. 272.

34 Germain BAZIN, « Le Moulin à peinture. II. Les Galeries », art. cité à la note 28, p. 125.

35 Paul WESTHEIM, « Deutsche Kunst in Paris », *Das Kunstblatt*, cahier 6, 1931, p. 172 : « Dabei gab es ein paar äusserliche Umstände, die eher gegen als für Kokoschka waren. So die [...] kleine deutsche Ausstellung, die mit ein paar Zufallswerken Kokoschka unzulänglich gezeigt hatte. »

36 M.S., « Beaux-Arts. Oscar Kokoschka... », *Comœdia*, 4 juillet 1927, p. 2.

les marchands Alfred Flechtheim et Paul Cassirer³⁷. En avril 1930 l'Ambassade est informée que le galeriste allemand Alfred Flechtheim souhaite organiser une exposition à Paris : elle aurait lieu à la Galerie Petit en mars 1931 et présenterait environ 35 œuvres. L'Ambassadeur Leopold von Hoesch et son conseiller à la culture Joachim Kühn comme Johannes Sievers au Ministère des Affaires étrangères allemand sont très intéressés par ce projet qui rentre dans le cadre très contraignant qu'ils ont fixé, à la possible tenue d'une exposition allemande collective en France. Le projet se précise donc. Après une nouvelle visite de Flechtheim en juillet, le Ministère peut annoncer à l'Ambassade que l'exposition, intitulée « L'art allemand des trente dernières années³⁸ », se tiendra bien à la galerie Petit du 16 mars au 11 avril 1931. Les artistes présentés seraient Kokoschka mais aussi Max Liebermann, Lovis Corinth, Franz Marc, Paula Modersohn-Becker, Karl Hofer, Max Beckmann, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Willy Baumeister, Oskar Schlemmer, Vassily Kandinsky, George Grosz, Paul Klee et Max Ernst. Néanmoins, certaines difficultés semblent déjà se dessiner. Flechtheim a en effet informé le Ministère qu'une autre exposition d'art allemand était prévue chez Georges Petit à la même période. Le Directeur suisse de la galerie, Georges F. Keller, est alors en contact avec Paul Cassirer et le directeur du musée de Brême Emil Waldmann pour préparer une exposition pour l'automne 1931 qui regrouperait des œuvres du XIX^e siècle, depuis Caspar David Friedrich jusqu'à 1900. Même si, « du fait du choix d'une période plus ancienne », « une différence fondamentale serait faite entre [l'] entreprise [de Flechtheim] et la suivante », le Ministère préfère en informer l'Ambassadeur³⁹. Au fur et à mesure des courriers, la tenue de cette deuxième exposition semble de plus en plus problématique. Non pas que les autorités allemandes soient opposées à l'organisation successive de deux expositions d'art allemand, mais parce que les projets se révèlent être finalement de plus en plus proches, occasionnant

37 Sur le rôle de l'Ambassade allemande à Paris dans la politique culturelle allemande en France durant l'entre-deux-guerres, voir Marie GISPÉRT, « La politique artistique allemande en France, 1924-1933 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 3, 2009, p. 409-431.

38 Lettre du ministère des Affaires étrangères à l'ambassade d'Allemagne, 25 juillet 1930. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 4 : « Die deutsche Kunst der letzten 30 Jahre ».

39 Lettre du ministère des Affaires étrangères à l'ambassade d'Allemagne, 25 juillet 1930. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 4 : « Ich erwiderte Herrn Flechtheim, dass zwar durch die Wahl eines früheren Zeitabschnittes ein grundsätzlicher Unterschied zwischen seiner und der späteren Unternehmen gemacht würde, ich mich aber verpflichtet sehe, den Herrn Botschafter auf dieses neue Projekt aufmerksam zu machen, von dem mir bisher nichts bekanntgeworden sei. »

une concurrence entre les galeristes allemands Flechtheim et Cassirer. Après s'être renseigné, Kühn peut en effet affirmer que seraient en réalité accrochées les œuvres des artistes habituellement représentés par la galerie Cassirer, et tout particulièrement Kokoschka et Liebermann, que Flechtheim souhaitait également exposer. Supposant de plus que Cassirer va finalement « gagner la course » et qu'il est exclu de proposer une subvention aux deux marchands, les autorités allemandes préfèrent retirer leur soutien à Flechtheim⁴⁰. Aucune des deux expositions collectives n'a finalement lieu, remplacées par l'exposition Kokoschka, organisée par la galerie Paul Cassirer, qui ouvre le 18 mars 1931 à Paris.

Bien que cette proposition monographique n'ait donc sans doute pas été le premier projet, un soin tout particulier est apporté à sa préparation. Il n'est pas impossible que Kokoschka lui-même y ait participé. Sa présence n'est notée dans aucun des comptes rendus mais il séjourne à Paris depuis la fin septembre 1930 et loue un appartement au 9, rue Delambre⁴¹. Podlaszczak souligne néanmoins qu'une lettre de Kokoschka adressée le 4 avril 1931 à la Galerie Cassirer n'est pas envoyée de Paris mais de Vienne, ce qui laisse à penser qu'à cette date l'artiste ne se trouve pas dans la capitale française⁴². Le vernissage est un véritable événement. Dans une lettre au Ministère des affaires étrangères, Joachim Kühn mentionne « la présence des personnalités les plus significatives de l'administration artistique, de la vie artistique et de la société⁴³ ». Fritz Neugass dans la *Weltkunst* est un peu plus précis : outre l'ambassadeur allemand von Hoesch, sont présents un officiel autrichien et Paul Léon, le directeur des Beaux-Arts français. « Tout le marché parisien moderne » s'est également déplacé pour l'occasion, notamment les représentants des maisons Bernheim, Georges Wildenstein, Paul Guillaume et Etienne Bignou. Les artistes français eux-mêmes sont venus saluer leur camarade allemand. Neugass cite Charles Despiau, Raoul Dufy, Giorgio de Chirico « qui s'intéressent vivement à l'art de leur collègue allemand qui ne leur était en aucun cas connu à cette dimension ». Et il précise :

40 Lettre de Johannes Sievers à Joachim Kühn, 21 août 1930. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 4.

41 D'après Alfred WEINDINGER, « Kokoschka et Paris », in *Kokoschka, peintures et œuvres sur papier 1906-1931*, cat. exp., Paris, Musée de la SEITA, 1999, p. 29.

42 Voir Gabriela PODLASZCZAK, *La réception critique d'Oskar Kokoschka*, op. cit. à la note 4, p. 39.

43 Lettre de Joachim Kühn au Ministère des Affaires étrangères, 27 mars 1931. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 5 : « [...] in Anwesenheit führenden Persönlichkeiten der Kunstverwaltung, des Kunstlebens und der Gesellschaft [...] »

« On n'arrêtait pas d'entendre du côté des artistes et critiques déterminants : "C'est pour nous une révélation"⁴⁴ ».

Quarante-quatre huiles sur toile ainsi que des dessins et des aquarelles sont réunies chez Georges Petit. Il semble s'agir à première vue d'une exposition rétrospective, sans doute la forme la plus à même de permettre aux Français de se familiariser avec l'art du peintre. *Le joueur en transe*, datée de 1906 au catalogue, a en réalité été peinte vers 1909⁴⁵. L'œuvre la plus ancienne est donc *Le Paysage hongrois* de 1908⁴⁶, la plus récente *La Suédoise* de 1930⁴⁷. Malgré la grande diversité qu'implique une présentation d'une telle ampleur, Fritz Neugass admire à la fois l'effet grandiose et l'unité qui ressort de cette exposition :

La grande salle de la galerie Georges Petit fait l'effet, avec les 50 grandes œuvres du maître, d'un banquet dionysiaque, d'une danse de bacchantes ou d'une rhapsodie mugissante dans laquelle les tons auraient été remplacés par les couleurs. [...] La grande et continue évolution dans la création de Kokoschka est encore une fois confirmée par la réunion de 50 œuvres dans une pièce puisqu'elles se complètent toutes et qu'aucune de ces peintures ne brise la cohésion et l'harmonie⁴⁸.

Pour rétrospective qu'elle soit, l'exposition n'en repose pas moins sur des choix. Seules quelques œuvres témoignent en effet de la période d'avant-guerre de Kokoschka, dite des « portraits psychologiques », réalisés alors que l'artiste réside encore à Vienne mais a déjà des contacts depuis 1909 avec Herwarth Walden

44 Fritz NEUGASS, « Kokoschka in Paris », *Die Weltkunst*, année V, n° 13, 29 mars 1931, p. 11 : « Der ganze moderne Pariser Handel war vertreten [...]. So sah man Despiau, Dufy, Chirico, die sich lebhaft für die Kunst ihres deutschen Kollegen interessierten, der ihnen in diesem Umfange keinesweg bekannt war. [...] Man hörte immer wieder von massgebender Künstler- und Kritikerseite : "C'est pour nous une révélation". »

45 Oskar Kokoschka, *Le joueur de transe*, ca 1909, huile sur toile, 81 × 65 cm, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

46 Oskar Kokoschka, *Paysage hongrois*, 1908, huile sur toile, 73 × 100,4 cm, Vevey, Fondation Oskar Kokoschka, Musée Jenisch.

47 Oskar Kokoschka, *La Suédoise*, 1930, huile sur toile, 82 × 117 cm, collection privée.

48 Fritz NEUGASS, « Kokoschka in Paris », art. cité à la note 44, p. 11 : « Der grosse Saal der Galerie Georges Petit wirkt mit den 50 grossen Bildern des Meisters, wie ein dionysisches Mahl, ein bacchantischer Tanz oder eine rauschende Rhapsodie, bei der die Töne durch Farben ersetzt wurden. [...] Die grosse und stetige Entwicklung in Kokoschkas Schaffen wird zudem noch durch das Zusammensein von 50 Bildern in einem Raum bestätigt, das sie sich alle ergänzen und da kein einziges dieser Gemälde den Zusammenhang und die Harmonie unterbricht. »

et le *Sturm* à Berlin. Outre le *Joueur en transe*, les portraits de Mr. Ebenstein⁴⁹ et d'Else Kupfer⁵⁰ représentent seuls cette période avec le *Paysage hongrois* déjà mentionné. La place réservée à la période suivante, la guerre puis les années durant lesquelles Kokoschka est professeur à Dresde de 1919 à 1924, est encore plus réduite. Un *Portrait de l'artiste* de 1917⁵¹ et le *Portrait du Dr Schwarzwald* de 1916⁵² témoignent des années de guerre. Seul l'autoportrait de 1922-23, *Le Peintre*, qui avait été reproduit en couverture de la monographie de Heilmairer, rend compte de la période dresdoise. Le reste de l'exposition, soit 37 œuvres, est donc en réalité consacré au développement de l'art de Kokoschka depuis 1924. Ce sont quelques portraits, comme celui d'Ernst Blass⁵³ ou celui d'Adèle Astaire⁵⁴, tous deux de 1926, mais surtout des paysages réalisés par Kokoschka lors de tous les voyages en Europe qu'il entreprend entre 1925 et 1931 : Venise, Londres, Lisbonne, Madrid, Paris, etc. Ce sont enfin les rues de Jérusalem ou de Tunis, portraits de marabout ou de jeunes filles africaines, œuvres peintes à la toute fin des années 1920.

Le catalogue d'exposition accentue encore cette dissymétrie dans les périodes représentées. Véritable ouvrage et non simple livret comme il était alors d'usage, illustré de pas moins de 15 reproductions en pleine page⁵⁵, il est aussi très complet d'un point de vue scientifique. S'il n'y a pas de préface, plusieurs outils sont néanmoins mis à disposition du lecteur et de la lectrice : une liste des « musées et collection privées possédant des œuvres par O. Kokoschka », un choix des « publications ayant paru sur O. Kokoschka » ainsi qu'une courte biographie de l'artiste introduisent l'ouvrage. Les notices d'œuvres sont présentées par ordre chronologique avec mention des dimensions, du lieu de conservation, des reproductions déjà parues ainsi que des expositions auxquelles elles ont déjà été présentées. Il s'agit donc, dans la forme, d'une sorte de catalogue raisonné, présentation extrêmement rare dans les catalogues d'exposition de l'époque.

49 Oskar Kokoschka, *Ernest Ebenstein*, 1909, huile sur toile, 101,8 × 81,1 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

50 Oskar Kokoschka, *Else Kupfer*, [1911], huile sur toile, 90 × 71,5 cm, Kunsthhaus Zurich.

51 Oskar Kokoschka, *Selbstbildnis*, 1917, huile sur toile, 79 × 63 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal.

52 Oskar Kokoschka, *Hermann Schwarzwald II*, 1916, huile sur toile, 79 × 62 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

53 Oskar Kokoschka, *Ernst Blass*, [1926], huile sur toile, 80 × 120 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen.

54 Oskar Kokoschka, *Adèle Astaire*, 1926, huile sur toile, 96 × 131 cm, Kunsthhaus Zürich.

55 Oskar Kokoschka, 15 ill., cat. exp., Galeries Georges Petit, 18 mars-10 avril 1931.

Ce catalogue raisonné reste néanmoins, nous l'avons vu, très inégal selon les périodes de création de Kokoschka, et le choix des illustrations en est aussi significatif. À l'exception de deux portraits d'avant-guerre, ce ne sont en effet que des œuvres réalisées à partir de 1925 qui sont reproduites : trois portraits, deux œuvres africaines, le *Mandrill* du zoo de Londres de 1926⁵⁶ et sept paysages peints entre 1927 et 1929. Plus encore que l'accrochage, les illustrations du catalogue mettent donc l'accent sur les œuvres les plus récentes et notamment sur les grandes vues urbaines.

L'exposition Kokoschka est un véritable succès critique : de très nombreux articles paraissent dans la presse française, et ce bien au-delà des revues d'art spécialisées. Le terme de « révélation » utilisé par Neugass ne semble pas trop fort pour décrire la réussite de cette première grande exposition Kokoschka à Paris. André Lhote donne dans son compte-rendu de la *N.R.F.* un résumé assez juste, et non dénué d'ironie, de la réaction française :

Le Parisien, isolé du Monde par une conscience un peu trop haute de sa valeur, est rappelé à l'ordre par cette exposition qui lui montre qu'au-delà des frontières se cultive un art qui – est-ce possible – n'est pas uniquement « Barbare ». Déjà il y a quatre ans, le nom de James Ensor, le vieux peintre Belge, fut révélé à quelques curieux. L'art de Kokoschka, qui a avec celui du grand peintre d'Ostende quelques affinités, montre à nouveau aux citoyens du pays de la pochade qu'en certains lieux cet exercice si décrié : le portrait, et cet autre : le paysage-composé, ou plutôt *récapitulatif*, passionnent de vrais peintres, des peintres doués. Le jour du vernissage, des gens tombant de la lune, mais sympathisant tout de même, s'interrogeaient : « Qu'est-ce que vous pensez de ça »⁵⁷?

Maximilien Gauthier, pourtant capable d'avoir la dent dure avec la peinture allemande, n'hésite pas à commencer son article en affirmant que, « la rétrospective Pascin mise à part, nous n'avons pas vu encore, cette saison, d'exposition plus significative, plus admirable que l'exposition Kokoschka, aux galeries Georges Petit⁵⁸ ». Le ton de Robert Valançay dans la *Revue d'Allemagne* est tout aussi enthousiaste : « L'exposition Oskar Kokoschka [...] fut certainement une des (voire même la plus grande) manifestations artistiques de l'année, et il faut louer les organisateurs d'avoir rassemblé un aussi grand nombre d'œuvres

56 Oskar Kokoschka, *Mandrill*, 1926, huile sur toile, 127,5 × 102,3 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

57 André LHOTE, « Les arts », *N.R.F.*, n° 210, mars 1931, p. 625.

58 Maximilien GAUTHIER, « Les expositions », art. cité à la note 12, p. 182.

maîtresses du peintre allemand⁵⁹ ». La reconnaissance est quasiment générale puisque même Louis Vauxcelles qui réserve en même temps un accueil plus que modéré à l'exposition Beckmann, évoquant ses « personnages de bois⁶⁰ », écrit à propos de Kokoschka :

C'est un très grand artiste.

Je conseille à nos peintres, à nos amateurs, d'aller sans retard l'étudier à la Galerie Georges Petit. D'ailleurs, un ensemble aussi important de paysages et de figures d'Oskar Kokoschka devrait être ici un événement, une quasi-révélation⁶¹.

Kokoschka a pleinement conscience de ce succès parisien. Dans une lettre à Alice Lehmann où il annonce rester en France pour quelques années, il écrit par exemple : « je suis touché que, bien que je vienne d'Allemagne et y ait accompli une révolution spirituelle, l'on m'aime ici comme une feuille blanche et l'on croit pour moi à un avenir, peut-être un très grand avenir!!⁶² ». La presse et les autorités allemandes apprécient également la réussite rencontrée par Kokoschka. Joachim Kühn à l'Ambassade allemande à Paris l'estime, à raison, bien supérieure à celle de Beckmann qui expose à peu près aux mêmes dates : « [l'exposition] a trouvé un accueil beaucoup plus chaleureux que l'exposition Beckmann, parce que Kokoschka convainc immédiatement les Français avec la couleur et la grâce de son stade d'évolution actuel⁶³ ». Paul Westheim, dans le *Kunstblatt*, est tout aussi enthousiaste. Il consacre ainsi un papier à « l'accueil que ces deux artistes ont trouvé en France⁶⁴ » : non pas exactement une revue de presse mais le recueil des avis d'un certain nombre de personnalités de la

59 Robert VALANÇAY, « Kokoschka », *Revue d'Allemagne*, n° 43, mai 1931, p. 460.

60 Louis VAUXCELLES, « Carnet des ateliers... », art. cité à la note 1.

61 *Ibid.*

62 Lettre d'Oskar Kokoschka à Alice Lehmann, Paris, 11 juin 1931. Citée dans KOKOSCHKA, Oskar, *Briefe II. 1919-1934*, éd. par Olda Kokoschka et Heinz Spielmann, Düsseldorf, Claassen Verlag, 1985, p. 234 : « Ich bleibe jetzt in Frankreich für einige Jahre und bin gerührt, dass man mich, obwohl ich aus Deutschland komme und dort geistige Revolution gemacht habe, hier als ein weisses Blatt liebt und mir eine Zukunft, vielleicht eine ganz grosse, glaubt!! »

63 Lettre de Joachim Kühn au ministère des Affaires étrangères allemand, 27 mars 1931. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 927a-Band 5 : « Sie fand eine wesentlich wärmere Aufnahme als die Beckmann-Ausstellung, da Kokoschka mit der Farbigkeit und Grazie seines gegenwärtigen Entwicklungsstadiums den Franzosen unmittelbar überzeugt [...] »

64 Paul WESTHEIM, « Deutsche Kunst in Paris », art. cité à la note 35, p. 171 : « Es schien mir des Interesses wert, gelegentlich der Ausstellungen von Kokoschka und Beckmann in Paris mich zu unterrichten über die Aufnahme, die diese beiden Künstler in Frankreich gefunden haben. »

vie artistique. Il commence par citer le *Berliner Tageblatt* : « En résumé on peut dire, étant donné l'attitude habituellement très sceptique de la critique française vis-à-vis des œuvres d'art issues d'un sol autre que parisien, que le succès de l'exposition Kokoschka à Paris apparaît très grand⁶⁵ ». Or l'avis des artistes et amateurs d'art recoupe tout à fait pour Westheim celui exprimé par la critique. Et il ajoute que, lorsque l'on connaît un peu les comportements parisiens, on sait que « ce n'est pas le genre des Français de submerger d'enthousiasme un peintre étranger qui se présente pour la première fois. Au contraire⁶⁶ ». Le succès de Kokoschka à Paris doit donc être considéré comme encore plus significatif.

Le succès d'un artiste indépendant de l'art français?

Le succès de Kokoschka à Paris en 1931 semble donc entier. Il faut néanmoins en étudier les modalités afin d'en comprendre les raisons, dans un contexte global de désintérêt pour l'art allemand en France dans l'entre-deux-guerres⁶⁷. La problématique principale à laquelle sont confrontés les artistes allemands en France est celle d'une distance critique : trop proches de l'art français ils sont considérés comme des suiveurs, trop éloignés ils restent incompris et sont renvoyés à des caractéristiques allemandes peu appréciées par les Français. Florent Fels écrit ainsi dans *Der Cicerone* à propos de la participation allemande au Salon Automne de 1927 : « Nous ne cherchons chez les Allemands ni la peinture française dans de nouveaux vêtements, ni une peinture allemande programmatique; nous cherchons des individualités, des gens originaux, des talents originaux⁶⁸. » La réussite de Kokoschka tient donc en cela que son art n'est pas considéré comme une copie de l'art français, mais qu'il reste en même

65 *Ibid.*, p. 172 : « Zusammenfassend kann man sagen, dass bei der sonst gegenüber Kunstwerken, die auf anderen als Pariser Boden gewachsen sind, sehr skeptischen Haltung der Pariser Kritiker der Erfolg der Kokoschka-Ausstellung in Paris sehr gross scheint. »

66 *Ibid.*, p. 172 : « Wer die Pariser Kunstverhältnisse einigermaßen kennt, weiss, dass es nicht Art des Franzosen ist, einen ausländischen Künstler, der sich zum erstenmal präsentiert, mit Enthousiasmus zu überschütten. Im Gegenteil. »

67 Voir Marie GISPERT, « L'Allemagne n'a pas de peintres ». *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, direction de Philippe Dagen, 2006.

68 Florent Fels, « Die Sezession in Paris », *Der Cicerone*, cahier 23, 1927, p. 740 : « Wir suchen bei den Deutschen weder die französische Malerei in neuem Gewande, noch auch eine programmatische deutsche Malerei; wir suchen Individualitäten, originelle Menschen, originelle Talente. »

temps accessible. Comparant l'exposition chez Petit à celle de la galerie de la Renaissance, Neugass affirme ainsi que Kokoschka « a beaucoup à dire aux Français dans la mesure où lui-même leur doit beaucoup et ajoute encore aux qualités françaises une signature tout à fait personnelle et originale ». Quand Beckmann, « par son art aux intentions complexes, son origine expressionniste et sa trop grande expressivité de la ligne » ne peut convaincre les Français, « Kokoschka a tous les moyens utiles pour trouver, si ce n'est par une profondeur de la pensée, au moins par la beauté et l'intensité lumineuse de la couleur, reconnaissance et amateurs à Paris⁶⁹ ».

Les références françaises contemporaines sont quasiment absentes dans les critiques, ce qui est, dans le Paris de l'entre-deux-guerres, plutôt rare, les auteurs français semblant trouver un plaisir évident à faire jouer les comparaisons, systématiquement au détriment des Allemands. Vauxcelles précise ainsi dès le début de son compte rendu que « ce peintre réellement considérable ne doit rien à l'école de Paris » et qu'il s'agit là d'« un spectacle neuf, du plus riche intérêt⁷⁰ ». De manière générale on assiste plutôt à un élargissement des références, bien au-delà d'un supposé modèle français. Ce sont d'abord des peintres anciens qui sont cités. Des Allemands, bien sûr, comme Mathias Grünewald, dont Gauthier écrit : « l'étrange pathétique de ses plus anciennes figures pourrait faire songer à Grünewald, mais à un Grünewald moins primitivement sentimental, plus conscient du tragique essentiel de la vie, lequel est d'ordre intellectuel⁷¹ ». Mais le Greco est également cité par Lhote à propos du *Joueur en transe*, référence que s'empresse de souligner le *Kunstblatt*⁷². C'est enfin Van Gogh dont le nom apparaît le plus souvent dans les articles consacrés à Kokoschka. *London, Waterloo Bridge*⁷³ de 1926 « ne laisse point d'accuser, selon Gauthier, une certaine parenté de tempérament entre le peintre [...] et Van

69 Fritz NEUGASS, « Kokoschka in Paris », art. cité à la note 44 : « Während die Entwicklung eines Beckmann durch seine gedankenschwere Kunst, seine Herkunft vom Expressionismus und seine allzu starke Ausdruckhaft der Linie den Franzosen sich niemals erschliessen kann, hat Kokoschka alle die nötigen Mittel, um, wenn auch nicht durch gedankliche Tiefe, so doch durch die Schönheit und Leuchtkraft der Farbe in Paris Anerkennung und Liebhaber zu finden. »

70 Louis VAUXCELLES, « Carnet des ateliers... », art. cit. à la note 1

71 Maximilien GAUTHIER, « Les expositions », art. cité à la note 12, p. 183.

72 F.G., « Paris », *Das Kunstblatt*, 1931, Heft 5, p. 159 : « [...] gelegentlich wird von Beziehungen zu Greco gesprochen. »

73 Oskar KOKOSCHKA, *London, Waterloo-Bridge*, 1926, huile sur toile, 89 × 130 cm, National Museum of Wales, Cardiff.

Gogh⁷⁴ ». Évoquant une « palette aussi étonnamment vibrante de résonances colorées », Robert Valançay poursuit : « un seul nom peut être prononcé à ce propos, et c'est celui de Van Gogh, dont l'hallucinante magie picturale ne fut pas sans influencer Kokoschka⁷⁵ ». Partageant des références avec les artistes français plutôt que directement influencé par eux, Kokoschka semble donc réussir à tenir la difficile position d'équilibriste attendue des artistes allemands en France. Pierre du Colombier résume ainsi la position des critiques français dans *Candida* :

Ce Kokoschka apaisé, qui se présente à nous, ne semble point sortir du tout des forêts d'Hercynie. Chez lui nous découvrons même avec une certaine surprise des accents purement fortuits, mais qui nous sont familiers : Vlaminck, Dufy ou Flandrin. Et pourtant le tempérament qui unifie tout cela diffère profondément d'un tempérament français. Mais je crois que ces amorces permettront au public français d'être aisément familier avec Kokoschka et de rendre justice avec spontanéité à l'un des talents les plus authentiques de notre époque⁷⁶.

Cette compréhension de l'art de Kokoschka est cependant biaisée par la médiation qu'en propose l'exposition chez Petit. La période dresdoise est en effet entièrement passée sous silence, ainsi qu'une bonne partie de la guerre. Cela est par exemple particulièrement significatif dans la façon qu'a Pierre Berthelot de retracer la biographie de l'artiste. Après avoir décrit un peu longuement les portraits de l'époque viennoise, le critique de *Beaux-Arts* a cette formule plus qu'elliptique pour évoquer les vingt années suivantes : « en 1908, Kokoschka va s'établir à Berlin et sous l'influence du milieu son style évolue ». Sans un mot de plus sur la production de cette période, l'auteur enchaîne directement : « Puis vient la période des voyages à travers l'Europe et des paysages⁷⁷ ». C'est aux portraits du début des années 1910 et aux paysages d'après 1925 que sont en effet sensibles les Français. Si l'accrochage a bien été pensé en fonction du public parisien, il a donc atteint son but. Il faut cependant noter que les critiques font aux portraits « psychologiques » une place plus importante que celle qui leur est offerte dans l'exposition, ce qui peut s'expliquer par leur surreprésentation deux mois plus tôt dans l'exposition collective de la galerie Bonjean. Ainsi Marcel Zahar, dans son compte-rendu de l'exposition pour *Formes*

74 Maximilien GAUTHIER, « Les expositions », art. cité à la note 12, p. 183

75 Robert VALANÇAY, « Kokoschka », art. cité à la note 59, p. 461.

76 Pierre DU COLOMBIER, « Le Courrier des Arts », *Candida*, 26 mars 1931, p. 6.

77 Pierre BERTHELOT, « Les expositions. Grosz et Kokoschka », *Beaux-Arts*, mars 1931, p. 7.

consacre-t-il la majeure partie de son texte aux portraits de la période 1906-1912 durant laquelle Kokoschka crée, écrit-il, « ses œuvres les plus belles⁷⁸ ». Louis Vauxcelles insiste également sur cette période de l'artiste, évoquant des portraits qui « exprimaient cette intensité de vie et d'expression qui bouillonnent en son âme tumultueuse ». Il cite alors une série de portraits qui ne sont pas exposés aux galeries Georges Petit, pas plus qu'ils ne l'étaient d'ailleurs galerie Bonjean : « ceux de *Forel*, de *Karl Kraces* [sic.], du poète *Peter Altenberg*, de l'architecte *Adolf Loos*⁷⁹ ». Au sein de l'exposition et bien qu'ils soient peu nombreux, ce sont donc les portraits anciens qui sont jugés les meilleurs. C'est ce qu'écrit Paul Fierens dans le *Journal des débats*⁸⁰ et c'est également l'avis de Tériade qui estime que « les figures de Kokoschka, les portraits anciens, bien plus que les nouveaux, possèdent une densité d'expression, une profondeur grave, qualités éminentes dues sans doute à la sobriété avec laquelle elles sont peintes⁸¹ ». Certains, comme Robert Valançay, rapprochent néanmoins portraits anciens comme celui d'Else Kupfer et du joueur en transe et portraits récents comme ceux d'Ernst Blass et d'Adèle Astaire comme appartenant à une même « période d'inaisance⁸² » qui s'oppose aux paysages. Pour exemple des « portraits [qui] dépassent la psychologie pour atteindre à la psychanalyse », Gauthier commente également une œuvre des années 1920, le portrait d'Ernst Blass, dans lequel il voit « une image hallucinante, hallucinée, capable de demeurer comme l'une des plus authentiques représentations de l'homme d'aujourd'hui, tel que l'Occident et les catastrophes de l'histoire l'ont pétri⁸³ ». Nul ne cite par contre les deux autoportraits de l'artiste, de 1917 et de 1920, qui sont exposés chez Petit, si ce n'est Berthelot qui ne mentionne qu'en passant les « outrances par excessif éclat (exemple *Le Peintre*)⁸⁴ ».

Autant que les portraits, ce sont les paysages des années 1920 qui sont cités par la critique. René-Jean dans *Comœdia*, qui écrit que « divers portraits surgissent caricaturaux, chargés de ressemblance et d'une intensité presque gênante », poursuit par contre en ces termes : « face à la nature, au contraire,

78 Marcel ZAHAR, « Oskar Kokoschka. "Sturm und Drang" », *Formes*, n° 14, avril 1931, p. 62-63, ici p. 63.

79 Louis VAUXCELLES, « Carnet des ateliers... », art. cité à la note 1.

80 P.F. [Paul FIERENS], « Les petites expositions », *Journal des débats*, 29 mars 1931, p. 5.

81 Emile TÉRIADE, « On expose », *L'Intransigeant*, 23 mars 1931. Cité dans Tériade, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 333.

82 Robert Valançay, « Kokoschka », art. cité à la note 59.

83 Maximilien GAUTHIER, « Les expositions », art. cité à la note 12.

84 Pierre BERTHELOT, « Les expositions. Grosz et Kokoschka », art. cité à la note 77.

tout devient pour M. Kokoschka, magie et séduction⁸⁵ ». Berthelot relève que « la série des paysages [...] témoigne d'[un] magnifique renouvellement⁸⁶ » et Maximilien Gauthier affirme : « dans le paysage surtout, Kokoschka se classe parmi les grands lyriques de la couleur. Ses harmonies éclatantes et riches, à base de tons purs, dispensent une joie franche, et fixent dans la lumière une fermeté de construction [...]»⁸⁷ ». Ce renouveau de la couleur, en des harmonies franches mais moins agressives qu'à l'époque dresdoise, convainc donc la critique française, qui cite tout particulièrement les toiles londoniennes. Dans *London, Waterloo Bridge* par exemple, Valançay évoque ainsi « les clapotis obscurs des premiers plans » auxquels « succède une atmosphère qui libère sa luminosité ouatée sur les berges, les maisons et les lointains⁸⁸ ». On sent cependant parfois une certaine réserve à propos de l'ambition de ces paysages. Tériade se dit ainsi « effrayé devant tant de courage » car Kokoschka, dans les paysages, « choisit les plus difficiles à se plier à l'expression plastique : les montagnes, les sites pittoresques de l'Afrique du Nord » et « de toutes les villes, il préfère les capitales illustres, pleines d'anecdotes et de désordres ». Or, dans ces toiles, « une exubérance de couleurs remplace souvent chez lui l'exaltation de la couleur⁸⁹ ». Nul cependant ne se pose les questions que soulevait Tietze deux ans auparavant à propos de ces paysages, « vision humaines et sans mystères, tranches d'existence extérieures, interprétées par un artiste maître de son métier » :

Pour ceux qui, comme l'auteur de cet article, suivent depuis vingt ans avec attention la route parcourue par Kokoschka, ces tableaux soulèvent un problème difficile à résoudre. Faut-il y voir une routine superficielle, ou l'envergure inhérente à l'âge mûr? Est-ce l'indice de la décadence d'un talent trop vite exploité, ou le retour au port des œuvres de la vieillesse?⁹⁰

Kokoschka, peintre germanique?

C'est donc précisément la période la moins « germanique », au sens où l'entend Berthelot, celle des grands paysages, ainsi que les portraits viennois, qu'apprécient

85 René-Jean, « Un peintre autrichien et un peintre allemand exposent à Paris », *Comœdia*, 24 mars 1930, p. 3.

86 Pierre BERTHELOT, « Les expositions. Grosz et Kokoschka », art. cité à la note 77.

87 Maximilien GAUTHIER, « Les expositions », art. cité à la note 12.

88 Robert VALANÇAY, « Kokoschka », art. cité à la note 59, p. 463.

89 Émile TÉRIADE, *Écrits sur l'art*, op. cit. à la note 81, p. 333.

90 Hans TIETZE, « Oskar Kokoschka », art. cité à la note 10, p. 363.

les Français. Les galeries Petit ont donc bien présagé du goût français en n'insistant pas sur la période dresdoise. Pourtant, alors même que celle-ci, tout comme les portraits à larges touches de la guerre, est complètement ignorée – d'autant plus que ces portraits sont quasiment absents de l'accrochage de 1931 –, c'est bien comme un peintre allemand qu'apparaît Kokoschka dans un premier temps. Selon la critique française, il n'incarne cependant pas les mêmes caractéristiques supposées « germaniques » qu'un Grosz – considéré comme l'artiste allemand par excellence – puisque c'est au contraire l'ouverture européenne que Kokoschka offre à l'expressionnisme qui est mise en avant.

La présence des autorités allemandes au vernissage tout comme l'écho de l'exposition dans la presse allemande témoignent largement du fait que le succès de Kokoschka est compris comme un succès de la peinture allemande. Lors de Biennale de Venise de 1922 c'est d'ailleurs bien dans la section allemande qu'étaient accrochées les toiles de Kokoschka, et Emil Waldmann, dans son ouvrage *La peinture allemande contemporaine* considérait que Kokoschka « bien qu'autrichien » « appart[enait] à la peinture allemande⁹¹ ». De même Tietze, pourtant autrichien lui aussi, commençait son article de 1929 sur l'artiste en affirmant que « peu de peintres *allemands* ont, dans ces derniers temps, fait autant parler d'eux que Kokoschka⁹² ». Aussi les Français présentent-ils Kokoschka sous le même étendard : Vanderpyl évoque un artiste « né à Vienne et peintre allemand⁹³ », Vauxcelles le « chef incontesté de l'école allemande contemporaine⁹⁴ », Paul Fierens « l'artiste que l'Allemagne continue sans doute à considérer comme son plus grand peintre vivant⁹⁵ ». Il n'est finalement fait qu'étonnamment peu référence à ses origines autrichiennes et viennoises. À peine le compte rendu de la *Revue d'Allemagne* précise-t-il qu'« à vrai dire, la peinture de Kokoschka n'est pas spécifiquement allemande; elle est profonde, mais elle échappe à la pesanteur, et sans doute ce caractère de légèreté est-il dû aux années que le peintre passa à Vienne⁹⁶ », empruntant ainsi à la lecture raciale de l'histoire de l'art très usitée durant l'entre-deux-guerres, où l'on croyait voir en l'origine géographique d'un peintre l'explication facile des caractéristiques de son art⁹⁷.

91 Emil WALDMANN, *La peinture allemande contemporaine*, op. cit. à la note 13, p. 65.

92 Hans TIETZE, « Oskar Kokoschka », art. cité à la note 10, p. 359 [nous soulignons].

93 VANDERPYL, « Salons et expositions », *Le Petit Parisien*, 2 avril 1931, p. E.

94 Louis VAUXCELLES, « Carnet des ateliers... », art. cité à la note 1.

95 P.F. [Paul FIERENS], « Les petites expositions », art. cité à la note 80.

96 Robert VALANÇAY, « Kokoschka », art. cité à la note 59, p. 460.

97 Pour une approche contemporaine critique de cette lecture raciale, voir Meyer SCHAPIRO, « Race, Nationality and Art », *Art Front*, vol. 2, n° 4, mars 1936, p. 10-12. Traduit de l'anglais

Cette association de l'artiste autrichien avec l'Allemagne n'est cependant pas toujours laudative et l'article qu'écrit Waldemar George sur les expositions Beckmann – dont il a par ailleurs rédigé la préface du catalogue⁹⁸ – et Kokoschka est en ce sens particulièrement intéressant. À côté de goûts artistiques assez variés, le critique d'origine polonaise porte une attention particulière à l'art allemand sur lequel il écrit dans de nombreux journaux et revues tout au long des années 1920, notamment sur l'expressionnisme⁹⁹. Mais un article de la *Revue Mondiale* de 1931, qui distingue entre une « Allemagne malade » représentée par Kokoschka et une « Allemagne européenne » incarnée par Beckmann, témoigne d'un retournement complet des opinions artistiques de Waldemar George, qui dans les années 1930, séduit par le fascisme italien, commence à défendre les néo-humanistes. Pour le critique, Beckmann dépasse le simple cadre national, il « détruit le mythe de la peinture germanique “cent pour cent” » et « prouve que l'acception des écoles nationales au sens étroit du mot, est un escamotage du vaste problème de l'art¹⁰⁰ ». Il est un « peintre allemand et peintre européen, fils de l'Allemagne cette province de l'Europe¹⁰¹ ». Mais cette ouverture de l'art de Beckmann à l'Europe se fait au prix d'une haine sans nom pour l'Allemagne expressionniste, qui est pour Waldemar George symbole de tous les maux et traduit « un état de névrose, de sado-masochisme et d'hystérie latente qu'on a trop souvent confondu avec l'esprit gothique¹⁰² ». Or c'est en Kokoschka qu'il voit l'incarnation de cette autre Allemagne :

Kokoschka représente l'Allemagne malade, repliée sur elle-même, ravagée par le doute, vouée au pessimisme *ad vitam aeternam*. Son œuvre traduit cet état de névrose, qu'on a trop souvent confondu avec l'esprit gothique. Kokoschka, c'est le « péril allemand », le danger que forme aussi bien pour elle-même que pour le reste du monde une nation incapable d'atteindre à l'harmonie, à l'équilibre de toutes ses facultés, une nation, dont le mécontentement est le mal spécifique¹⁰³.

par Jean-Claude Lebensztejn : « Race, nation, art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 93, automne 2005, p. 104-109.

98 WALDEMAR GEORGE, « Beckmann et le problème de l'art européen », dans *Max Beckmann*, cat. exp. Galerie de la Renaissance, 16 mars-15 avril 1931, p. 1.

99 Sur Waldemar George, voir Yves CHÈVREFILS-DESBIOLLES, *Waldemar-George critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal. Essai et anthologie*, Rennes, PUR, 2016.

100 Waldemar GEORGE, « Beckmann et le problème de l'art européen », art. cité à la note 98, p. 1.

101 *Ibid.*, p. 3.

102 Waldemar GEORGE, « Les deux Allemagnes. Kokoschka et Max Beckmann », *Revue mondiale*, avril 1931, p. 312-314, ici p. 314.

103 *Ibid.*, p. 312.

Le changement de ton est significatif. Le champ lexical de la maladie, l'idée d'une menace allemande le rapprochent dangereusement de la logique d'un auteur raciste et nationaliste comme Camille Mauclair. En réalité, cette manière de considérer l'artiste autrichien était déjà en germe quelques années plus tôt chez Waldemar George. Dès 1927, à l'occasion d'un article de synthèse sur la peinture en Allemagne, il questionnait l'authenticité de l'acte créateur de Kokoschka : « Je ne veux pas insinuer que son hystérie soit feinte, et que son absolue franchise revête le plus souvent l'aspect morbide de l'exhibitionnisme que l'aspect d'une confession mystique, mais elle m'apparaît moins pure et moins authentique que celle du Russe Soutine¹⁰⁴. »

Dans l'article de la *Revue mondiale*, le rejet de l'œuvre de l'artiste autrichien est néanmoins plus viscéral. Celui-ci lui apparaît en effet pour lui comme « l'incarnation vivante et obsédante de la pathologie allemande ». Kokoschka n'évoque « que l'image de sa propre déchéance » et il précise : « À ceux qui font l'apologie du laid, ce poncif à la mode, je répondrai que la bestialité des corps contrefaits et des visages simiesques, chers à Oskar Kokoschka, n'est pas un phénomène d'antinaturalisme ou d'anticlassicisme. Sa galerie de monstres n'est pas d'essence gothique ». Pour lui en effet il ne s'agit pas là d'une « volonté obscure de sacrifier la beauté corporelle à la beauté de l'âme » mais de la preuve que l'artiste « bafoue et dégrade ses semblables, par haine, par mépris, par horreur de lui-même ». Il en réfère alors à la psychanalyse, ajoutant que « l'esprit et l'art plastique n'ont rien à voir là-dedans¹⁰⁵ ! » Au-delà même de la question du laid en art, George accuse donc Kokoschka de n'être qu'un homme atteint pathologiquement de la haine de ses semblables. Le discours sur l'« art dégénéré » des nazis n'est pas autre.

Waldemar George reste cependant isolé dans son analyse de l'œuvre de Kokoschka. Ainsi les références à Grünewald, au Greco, à Van Gogh, permettent-elles au contraire d'ouvrir le champ de l'expressionnisme que les critiques restreignaient jusqu'alors au domaine allemand. Apprécier l'œuvre de Kokoschka et la rapprocher de celle du Greco ou de Van Gogh, artistes qui ne sont pas allemands, c'est reconnaître en l'expressionnisme une attitude artistique qui ne serait pas spécifiquement germanique. L'article de Lhote est en cela particulièrement significatif. Évoquant le *Joueur en transe*, il écrit ainsi qu'y « rôde

104 WALDEMAR GEORGE, « Préface », dans *Willi Baumeister*, cat. exp. Galerie d'Art Contemporain, 18 janvier-1^{er} février 1927.

105 Waldemar GEORGE, « Les deux Allemagnes. Kokoschka et Max Beckmann », art. cité à la note 102, p. 313.

l'ombre du Gréco, ce grand "expressionniste", enlacée à celle de Van Gogh dont il faut remercier Kokoschka de nous rappeler si éloquemment le sublime message ». Ce message, ce n'est pas celui qu'y voient les Français Matisse ou Bonnard mais la force qu'en tire Kokoschka :

Or, un seul nom s'imposait, qui a longtemps attendu, avant de faire chez nous la rentrée sensationnelle qui lui est réservée. C'est celui de Van Gogh, dont le règne en France, si j'en crois des signes avant-coureurs, et ma propre inquiétude, est tout proche. C'est à son œuvre merveilleuse, au point de vue des résonances colorées, que se réfèrent certainement encore les deux plus grands coloristes français : Matisse et Bonnard. Comme eux, Kokoschka subit l'influence de cette ardente alchimie picturale; c'est pourquoi son œuvre peut rappeler parfois celle de nos aînés. Mais, alors que ceux-ci ne peuvent se départir d'une attitude quiète et confortable – je dirais bourgeoise si je n'avais peur d'être mal compris – le peintre allemand, sommé par une tradition héroïque : Grünewald, Dürer, Baldung Grien, etc., ne craint pas de torturer les traits d'un visage pour en souligner le profond langage, ni de faire chavirer maisons, arbres et terrains pour exprimer son émotion de peintre halluciné comme Van Gogh au contact d'un spectacle merveilleux¹⁰⁶.

Kokoschka parvient donc effectivement à réaliser auprès des Français les plus perspicaces ce que Westheim écrit sur lui en 1935 : « Ce qui fait l'importance de Kokoschka c'est qu'il représente la tentative de ramener l'Expressionnisme allemand sur un plan européen¹⁰⁷. »

Conclusion : un succès sans lendemain?

Si la réception dans la presse suggère des pistes très différentes quant à la compréhension de l'art de Kokoschka en France, l'exposition de 1931 chez Georges Petit reste néanmoins un indéniable succès. Pour autant, elle n'augure pas d'une véritable diffusion de l'œuvre de l'artiste en France. D'abord parce qu'elle ne semble pas avoir eu pour conséquence d'acquisition par les musées français. L'Association des amis des artistes vivants, fondée par Charles Pacquement parallèlement à l'Association des amis du Musée du Luxembourg, envisage certes d'acheter une œuvre pour l'offrir au musée. Le procès-verbal

106 André LHOÏE, « Les arts », art. cité à la note 57, p. 627.

107 Paul WESTHEIM, « L'impressionnisme et l'expressionnisme en Allemagne », dans Huyghe, René (dir.), *Histoire de l'art contemporain. La peinture*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1935, p. 427.

de la séance du 31 mai 1931 rend compte de la création d'une commission Kokoschka en vue d'acheter une toile de cet artiste dont l'exposition « a été particulièrement remarquable¹⁰⁸ ». La séance suivante, lors de laquelle sont proposées trois œuvres, conclut néanmoins à l'impossibilité de les acheter en raison de leur prix trop élevé¹⁰⁹. Il semble pourtant que le Musée du Jeu de Paume – alors musée des écoles étrangères – ait bien acheté un tableau de Kokoschka. Waldemar George, dans un article de *Formes* de 1933 à propos de la réouverture du Musée du Jeu de Paume indique en effet que « Kokoschka et Max Beckmann représentent l'Allemagne contemporaine¹¹⁰ ». Jeanne Lejeaux dans *Mouseion*¹¹¹ et Fritz Neugass dans la *Weltkunst*¹¹² notent également la présence d'une peinture de Kokoschka lors de la réouverture du musée. Si une œuvre de Kokoschka a été présente au Musée du Jeu de Paume, elle a aujourd'hui disparu et les archives du Jeu de Paume n'en font pas mention. De plus, le conservateur André Dezarrois refuse en 1932 d'acheter à Carl Nicolai une huile sur toile de Kokoschka de 1910, *Le Portrait de l'acteur Sommaruga*¹¹³. Dans la marge de la lettre envoyée par Nicolai, le conservateur note à la plume : « ne m'intéresse pas. Si je demandais cette somme de 6000 M. au Comité, elle me serait refusée. J'ai déjà demandé l'achat ce [illis.] de K. qui a été refusé également¹¹⁴ ». Étant donné le ton adopté ici, on a du mal à croire qu'une œuvre de Kokoschka ait pu entrer dans les collections auparavant, sauf s'il s'agissait, bien entendu, d'un don. Peut-être l'œuvre avait-elle été prêtée pour être accrochée, sans être acquise ? Quoiqu'il en soit, il faut attendre 1938 et l'accrochage de l'emblématique *Portrait de Robert Freund* lacéré par les nazis lors de l'exposition « L'art allemand libre »

108 Association des amis des artistes vivants. Procès-verbal de la séance du 31 mai 1931. Archives nationales, Association des artistes vivants, 20144707/42.

109 Association des amis des artistes vivants. Procès-verbal de la séance du 24 juin 1931. Archives nationales, Association des artistes vivants, 20144707/42.

110 Waldemar GEORGE, « L'actualité artistique. Le Nouveau Musée du Jeu de Paume », *Formes*, n° 31, 1933, p. 356.

111 Jeanne LEJEUX, « Le Musée des écoles étrangères contemporaines à Paris », *Mouseion*, 7^e année, vol. 21-22, n° I-II, 1933, p. 221.

112 Fritz NEUGASS, « Das neue Musée du Jeu de Paume », *Die Weltkunst*, année VII, n° 6, 5 février 1933, p. 2.

113 Oskar Kokoschka, *L'acteur Sommaruga*, [1912], huile sur toile, 100 × 60 cm, Osthaus Museum, Hagen.

114 Annotation manuscrite d'André Dezarrois dans la marge d'une lettre de Carl Nicolai à la direction du Jeu de Paume, 20 janvier 1932. Archives nationales, 20144795/45, propositions d'acquisition non acceptées.

organisée par l'Union des artistes libres¹¹⁵ puis l'exposition à la galerie Saint Etienne en mars 1939 pour revoir des Kokoschka à Paris. Mais les temps sont peu propices et l'artiste autrichien ne parviendra pas à s'imposer en France.

115 « Art allemand libre », exposition Paris, Maison de la Culture, 4-18 novembre 1938.

« TU NE TUERAS POINT » LE RÔLE DE L'HUMANISME TCHÈQUE DANS L'ENGAGEMENT PACIFISTE ET HUMANITAIRE D'OSKAR KOKOSCHKA

RÉGINE BONNEFOIT

Après le traumatisme subi pendant la Première Guerre mondiale, Kokoschka s'est transformé en pacifiste convaincu¹. Mais c'est dans ses années à Prague (1934-1938) que son engagement pacifiste se développe de la manière la plus marquée, alors que l'imminence d'une Seconde Guerre mondiale se profile déjà.

L'essence de la pensée pacifiste de Kokoschka peut se résumer en deux phrases :

(1) L'éducation des jeunes à la paix par le biais d'une école primaire qui ne serait pas soumise aux intérêts nationaux de son pays, mais à un programme éducatif d'une autorité internationale de surveillance des écoles.

(2) « Tu ne tueras point » – l'un des Dix Commandements du livre de l'Exode (Exode 20,13). Kokoschka a cité ces deux conditions préalables à la coexistence pacifique de tous les êtres humains d'après l'enseignement de deux humanistes qui ont été ses modèles pendant ses années à Prague et au-delà : le réformateur et pédagogue morave Jan Amos Komenský, appelé Comenius en latin (1592-1670), et Petr Chelčický (vers 1369-1415), fondateur spirituel de l'Union des frères de Bohême-Moravie, dont Comenius fut le dernier évêque.

Après la Première Guerre mondiale, une réflexion générale sur l'éducation et la formation est lancée en Europe. À cette époque, les idées de Comenius sur l'éducation à la paix semblent plus actuelles que jamais. Dans son ouvrage *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*, Comenius avait proposé la création d'une sorte de sommet mondial de la paix (*Consistorium oecumenicum*) et d'un tribunal de la paix (*Dicasterium pacis*), où les peuples pourraient exposer leurs différends et leurs besoins. Autant d'idées qui n'ont été reprises que trois

1 Voir Régine BONNEFOIT et Gertrud HELD, « Oskar Kokoschka, 1915-1917: From War Artist to Pacifist », dans SCHNEEDE, Uwe M. (dir.), 1914. *The Avant-Gardes at War*, cat. exp. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Cologne, Snoeck, 2013, p. 246-253.

siècles plus tard par la Société des Nations, puis par l'ONU². Comenius avait été le premier à proposer la création d'un *Collegium Lucis*, par lequel il entendait une autorité de surveillance scolaire reconnue dans le monde entier et indépendante des gouvernements, dont le but suprême serait d'éduquer l'humanité à la paix dès l'enfance et de la protéger contre les fausses croyances et l'endoctrinement³.

Les écrits et discours pacifistes de Kokoschka

Le 10 juillet 1935, Kokoschka publie dans le quotidien germanophone *Prager Tagblatt*, sous le titre « Humanität durch Volksschule », un article dans lequel il se positionne comme l'héritier spirituel de ces humanistes tchèques : « En tant qu'invité de la mère patrie de l'école populaire, je tiens à dire que, dès ma jeunesse, je dois tout ce que je sais de l'idée d'éducation populaire aux classiques tchèques⁴. » Selon lui, la mission du peuple tchèque est de façonner la paix en Europe, dans l'esprit de Chelčický et de Comenius. Dans un tapuscrit non publié de quatorze pages intitulé *Der Weg des Lichtes (La voie de la lumière)*, qui fait référence à l'ouvrage de Comenius *Via lucis*, Kokoschka écrit ainsi entre fin 1935 et début 1936 que ce qui devrait être « proclamé par le peuple de Komenský, ce n'est pas la guerre, le sang et la révolution, mais l'éducation populaire internationale⁵ ». Kokoschka reprend cette qualification des Tchèques comme « peuple de Komenský » à Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937), président fondateur de la Tchécoslovaquie, dont Kokoschka avait fait le portrait à l'été 1935 (fig. 1)⁶.

Fig. 1. Oskar Kokoschka, *Tomáš Garrigue Masaryk*, 1935-6, huile sur toile, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Patrons of Art Fund (<https://www.oskar-kokoschka.ch/de/1020/1221/Tomas%20Garrigue%20Masaryk>)

2 Voir Walter EYKMAN, « Friedenspädagogische Aspekte im Reformprojekt des Comenius », dans SCHADEL, Erwin (dir.), *Johann Amos Comenius. Vordenker eines kreativen Friedens. Deutsch-tschechisches Kolloquium anlässlich des 75. Geburtstages von Heinrich Beck*, université de Bamberg, 13-16 avril 2004, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2005, p. 174.

3 *Ibid.*, p. 174.

4 Oskar KOKOSCHKA, « Humanität durch Volksschule », *Prager Tagblatt*, n° 258, 10 juillet 1935, p. 1 : « Ich stelle als Gast im Mutterland der Volksschule voran, daß ich schon von Jugend an alles Wissenswerte den tschechischen Klassikern der Volkerziehungsidee verdanke. »

5 Oskar KOKOSCHKA, *Der Weg des Lichtes*, Zentralbibliothek de Zurich [ci-dessous en abrégé : ZBZ], Nachl. O. Kokoschka 4,5.1, fol. 14 : « Von der Bühne, die die Welt bedeutet, [...] wird vom Volke Komenskys nicht Krieg, Blut und Revolution, sondern die internationale Volkerziehung verkündet. »

6 Karel ČAPEK, *Gespräche mit Masaryk*, Stuttgart/Munich, Deutsche Verlags-Anstalt, 2001, p. 56.

Du fait de l'origine de ses ancêtres paternels, Kokoschka se considérait lui-même comme appartenant au « peuple de Komenský » : son grand-père, Václav Kokoška, était né le 19 septembre 1810 dans le village de Račíněves, situé à 47 kilomètres au nord-ouest de Prague. Après s'être installé comme orfèvre à Prague en 1836, il épousa Therese Josefa Schütz, elle-même fille d'un orfèvre. Le couple eut un fils en 1840 à Prague : Gustav Josef, le père d'Oskar Kokoschka, qui apprit également l'art de l'orfèvrerie. Oskar Kokoschka, né en 1886 à Pöchlarn en Basse-Autriche, n'a demandé et obtenu la citoyenneté tchécoslovaque qu'après l'annexion de l'Autriche en 1938⁷. Dans une interview accordée à l'hebdomadaire *Die neue Weltbühne* au printemps 1936, Kokoschka souligne que son père l'avait éduqué dès son enfance dans l'esprit de Comenius : « J'ai eu entre les mains, avant même de savoir lire, l'*Orbis Pictus* d'Amos Komenský⁸. »

Ce n'est pas un hasard si, dans son portrait de Masaryk, Comenius apparaît à gauche du président, son livre *Via lucis* dans les mains (fig. 1)⁹. L'artiste espérait que Masaryk réaliserait les objectifs humanistes de Comenius :

Au cours de son errance à vie à travers l'Europe, Amos Komenský a présenté avec insistance l'idée de l'école primaire aux potentats de l'époque, au pape et à l'empereur, ainsi qu'aux parlements et aux savants, en vain. [...] Puisse le sage dirigeant de la République tchécoslovaque concrétiser de son autorité cette idée : l'alliance des écoles primaires sur des bases humanitaires¹⁰.

7 Régine BONNEFOIT, « Oskar Kokoschkas pazifistisches und politisches Engagement in Prag », *Stifter Jahrbuch*, nouv. sér., n° 29, 2015, p. 161-188, ici p. 162 et 187.

8 s. n., « Der Bürgerschreck Kokoschka », *Die neue Weltbühne, Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, vol. 32, n° 11, 1936, p. 335-339, ici p. 336 : « Ich bekam, bevor ich noch lesen konnte, den *Orbis Pictus* Komenskys in die Hand. » L'*Orbis sensualium pictus* de Comenius est un livre pédagogique, illustré de 150 planches et édité à Nuremberg en 1658. Voir : Annie RENONCIAT, « De l'*Orbis sensualium pictus* (1658) aux premiers albums du Père Castor (1931). Formes et fonctions pédagogiques de l'image dans l'édition française pour la jeunesse », dans SIMON-OIKAWA, Marianne et RENONCIAT, Annie, *La pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, PUR, 2009, p. 55-73.

9 Sur ce tableau, voir Régine BONNEFOIT, « Oskar Kokoschka's Commitment to Czechoslovakia », dans TIEZE, Agnes (dir.), *Oskar Kokoschka and the Prague Cultural Scene*, cat. exp., Ratisbonne, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Prague, The National Gallery in Prague, Cologne, Wienand, 2014, p. 9-15.

10 Oskar KOKOSCHKA, « Humanität durch Volksschule », art. cité, p. 1 : « Amos Komensky hat die Idee der Volksschule auf seiner lebenslänglichen Irrfahrt durch Europa den Potentaten jener Zeit, Papst und Kaiser, beharrlich und Parlamenten und Gelehrten vergeblich vorgebracht. [...] Möge der weise Lenker der Tschechoslowakischen Republik mit seiner Autorität den Gedanken verwirklichen: das Volksschulbündnis auf humanitärer Grundlage. »

Lorsque le double portrait de Masaryk et Comenius est exposé à la fin de l'été 1936 à la Fondation Carnegie de Pittsburgh, Kokoschka souhaite qu'il reste aux États-Unis afin d'y promouvoir « la paix et le désarmement par l'introduction d'une école primaire supranationale contrôlée par la Ligue des Nations¹¹ ». Après la mort de Masaryk en septembre 1937, Kokoschka s'efforce par ailleurs d'obtenir un entretien avec son successeur, Edvard Beneš, qu'il cherche alors à rallier à ses idées. L'artiste ne reçoit cependant qu'un refus poli de la part du secrétaire de Beneš, accompagné de remerciements pour sa « suggestion sur l'organisation et les principes de l'enseignement démocratique¹² ».

Ces idées, Kokoschka les présente non seulement dans des articles de presse, mais aussi à l'occasion de discours. Le 25 juillet 1936, il prononce ainsi, comme il le rapporte dans une lettre¹³, un « discours dans un français bégayant » lors d'un Congrès de la paix qui se tient dans l'ancien hôtel de ville de Prague. Ce congrès rassemble des représentants de différents pays d'Europe centrale et du sud-est, avec l'objectif de préparer le Rassemblement universel pour la paix (RUP) à Genève et de renforcer la Société des Nations. C'est ce qui ressort du programme du congrès, conservé dans le fonds manuscrit de Kokoschka à la Zentralbibliothek de Zurich¹⁴. Le 26 juillet 1936, le *Prager Tagblatt* rend compte de ce « Congrès de la paix » au cours duquel Edvard Beneš annonce dans un discours la ferme volonté de la Tchécoslovaquie de « poursuivre sa politique de paix jusque dans ses dernières conséquences¹⁵ ».

Kokoschka ne se contente pas d'écrire ou de tenir des discours : il s'engage activement dans l'Union pour le Droit et la Liberté (*Unie pro Právo a Svobodu*),

11 Lettre d'Oskar Kokoschka à Alfred Neumeyer, 16 septembre 1936, dans KOKOSCHKA, Olda et SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka, Briefe III, 1934-1953*, Düsseldorf, Claassen, 1986, p. 37.

12 Lettre du « Kancelář Presidenta Republiky » à Oskar Kokoschka, 24 septembre 1938, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 383.24.

13 Lettre d'Oskar Kokoschka à Anna Kallin, 10 août 1936, dans KOKOSCHKA, Olda et SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka, op. cit.* à la note 11, p. 34 : « [...] ich hielt meine Rede stotternd französisch [...] ».

14 « Édition spéciale, publiée à l'occasion de la Conférence des délégués de l'Europe centrale et du Sud-Est, qui aura lieu à Praha du 25 au 26 juillet 1936 dont le but est d'assurer une collaboration des petits États pour préparer le Rassemblement universel pour la paix à Genève », ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 71.3.11.

15 s. n., « Eine Ansprache des Präsidenten Beneš, Zwei Wurzeln des Friedens », dans *Prager Tagblatt*, n° 173, 26 juillet 1936, p. 2 : « Der Präsident sagte, die Tschechoslowakei sei entschlossen, ihre Friedenspolitik bis in die letzten Konsequenzen fortzusetzen. »

association fondée en septembre 1935 qui avait pour mission d'informer l'opinion publique tchécoslovaque de l'ampleur réelle de la barbarie en Allemagne et d'appeler en même temps à une solidarité active avec les victimes du nazisme. Sa création avait été initiée par les deux professeurs d'université Josef Lukl Hromádka et Otokar Fišer. Hromádka était le chef de l'Église évangélique des frères tchèques (*Československá církev evangelická*) et enseignait la théologie à la Faculté Jan Hus de Prague. Le germaniste Otokar Fišer enseignait à l'Université Charles de Prague tout en étant directeur artistique au Théâtre national tchécoslovaque. Fin 1935, l'Union pour le Droit et la Liberté avait publié le « Manifeste de l'intelligentsia tchécoslovaque pour le sauvetage des victimes de la terreur de la croix gammée » (*Manifest der tschechoslowakischen Intelligenz für die Rettung der Opfer des Hakenkreuzlererrors*), auquel huit hommes politiques, seize professeurs d'université, dix-sept artistes et 124 écrivains, publicistes et journalistes avaient adhéré par leur signature. Le manifeste demandait la libération immédiate d'Ernst Thälmann et de Carl von Ossietzky¹⁶. Les communistes, les sociaux-démocrates, les démocrates bourgeois et les pacifistes travaillaient main dans la main au sein de l'Union. À la suite de son discours de juillet 1936 au Congrès de la paix à Prague, Kokoschka est désigné par l'Union pour le Droit et la Liberté représentant officiel et porte-parole au Congrès universel pour la paix qui se tient à Bruxelles du 3 au 6 septembre¹⁷. Certains passages de son discours de Bruxelles sur « l'éducation à la paix à partir de l'école », discours durant lequel il se présente expressément comme délégué de l'Union¹⁸, sont publiés le 26 septembre 1936 dans le *Prager Tagblatt*¹⁹.

Tous les Tchèques n'appréciaient cependant pas l'engagement politique de Kokoschka, comme il le rapporte lui-même dans une lettre d'octobre 1936 : « Les

16 Arno GRÄF, « Die Prager Union für Recht und Freiheit. Ein wenig beachtetes Kapitel tschechoslowakisch-deutscher Zusammenarbeit », *Jahrbuch für Forschung zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, 2005, p. 106-111, ici p. 106.

17 Lettre de l'Union pour le Droit et la Liberté du 25 juillet 1936, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka, 71.3.11.

18 Oskar KOKOSCHKA, « Rede auf dem Brüsseler Friedenskongress », dans SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka: Das schriftliche Werk*, vol. 4, *Politische Äußerungen*, Hambourg, Hans Christians, 1976, p. 171 et 188.

19 Oskar KOKOSCHKA, « Friedenserziehung von der Schule her. Aus einer Brüsseler Rede », *Prager Tagblatt*, n° 225, 26 septembre 1936, p. 1.

gens se plaignent déjà qu'un *Nemetsky*²⁰ comme moi se mêle ainsi des affaires intérieures de leur pays [...]. »²¹

Petr Chelčický et le commandement « Tu ne tueras point »

Dans son écrit *La voie de la lumière*, Kokoschka se réfère aux principales thèses de Petr Chelčický, qu'il élève au rang de « plus formidable expression de l'Europe intellectuelle²² ». Pour Petr Chelčický, suivre le Christ sans compromis signifiait renoncer totalement à la guerre et respecter inconditionnellement le commandement « Tu ne tueras point ». La bibliothèque que l'artiste a laissée à sa mort conserve les actes d'un congrès international sur le thème « La paix par l'école », qui s'est tenu à Prague du 16 au 20 avril 1927²³. On y trouve une conférence de Pavla Moudrá, membre de la Société pacifiste Chelčický de Prague, dont l'artiste a pu tirer la question de conscience : « Depuis quand Dieu a-t-il révoqué sa loi : tu ne tueras point ? »²⁴ Pacifiste avéré, Kokoschka répète cette interrogation morale à chaque occasion entre 1935 et 1936. Dans un article paru le 20 mai 1936 dans le journal étudiant *Deutsche Studentenzeitung* de Prague intitulé « Zur Frage der Kultur », il propose Petr Chelčický comme modèle pour la jeunesse, dont l'écrit *Au sujet de la division tripartite du peuple*, aurait explicitement posé « la question de conscience qui embarrasse les cardinaux encore aujourd'hui » : « Depuis quand Dieu a-t-il annulé son commandement "Tu ne tueras point"²⁵ ? » En mentionnant les « cardinaux », Kokoschka fait allusion au clergé italien qui avait salué avec enthousiasme l'invasion de l'Empire d'Abyssinie par l'armée italienne le 3 octobre 1935 en la qualifiant de guerre sainte. Dans son tapuscrit *La voie de la lumière*, Kokoschka cite en premier lieu l'archevêque de Milan,

20 *Nemec* signifie « Allemand » ; *nemecky* en est l'adjectif.

21 Lettre d'Oskar Kokoschka à Anna Kallin, s. d. [octobre 1936], dans KOKOSCHKA, Olda et SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka, op. cit.* à la note 11, p. 38 : « Die Leute schimpfen schon, daß ich als nemetsky mich in die inneren Verhältnisse hier so einmische [...]. »

22 Oskar KOKOSCHKA, *Der Weg des Lichtes*, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.5.1, fol. 2.

23 Pierre BOVET (dir.), *La paix par l'école. Travaux de la conférence internationale tenue à Prague du 16 au 20 avril 1927*, publiés avec l'appui du ministère de l'Instruction publique tchécoslovaque, Genève, Bureau international d'éducation, et Prague, Société pédagogique Comenius, Paris, s. d. La bibliothèque léguée par Kokoschka se trouve au Centre Oskar Kokoschka, à l'université des Arts appliqués de Vienne.

24 Pavla MOUDRÁ, in *ibid.*, p. 114–115.

25 Oskar KOKOSCHKA, « Zur Frage der Kultur », *Deutsche Studentenzeitung*, 20 mai 1936, p. 2–3, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.10 : « [...] die für Kardinäle noch heute peinliche Gewissensfrage : Seit wann hat Gott sein Gebot aufgehoben: Du sollst nicht töten? »

Ildefonso Schuster et son prêche du 28 octobre 1935 dans la cathédrale de Milan : « Que Dieu protège les troupes qui ouvrent les portes de l'Éthiopie à la foi catholique et à la civilisation romaine²⁶. » Comme Ildefonso Schuster lors de cette messe, de nombreux clercs italiens ont non seulement béni les étendards des régiments lors de cérémonies publiques, mais ont également demandé la bénédiction de Dieu sur l'Italie et le Duce²⁷. Dans un passage de *La voie de la lumière*, Kokoschka dévoile le rôle peu glorieux de l'Église italienne comme complice de Mussolini, auquel il avait déjà attribué l'invention du fascisme au printemps 1934²⁸. Pour étayer son accusation contre les cardinaux italiens, il cite la presse italienne, à laquelle il devait avoir accès à Prague²⁹. Face à cette implication funeste de l'Église dans la politique, Kokoschka évoque la figure de Chelčický, qui « refusait l'État autoritaire pour la communauté des religieux³⁰ ». Avec l'invasion de l'Éthiopie, l'Italie s'était attaquée au seul membre africain de la Société des Nations, raison pour laquelle cette dernière avait condamné l'Italie en tant que pays agresseur dès le 7 octobre 1935. En 1935, le Tchèque Edvard Beneš se trouvait en première ligne de l'assemblée de la Société des Nations pour imposer des sanctions économiques et financières à l'Italie³¹. Dans *La voie de la lumière*, Kokoschka cite Beneš :

[...] le 25 novembre, en tant que ministre des Affaires étrangères de la République tchécoslovaque, Edvard Beneš a exposé les motifs éthiques et philosophiques de sa politique pour la Société des Nations dans un discours adressé à la jeunesse étudiante de son pays, « Paix, Humanité, Démocratie » : le meurtre de guerre doit

26 Michael HEBEIS, *Schwarzbuch Kirche. Und führe uns nicht in Versuchung*, Cologne, Bastei Lübbe, 2012, p. 51 : « Gott schütze die Truppen, die die Türen Äthopiens für den Katholischen Glauben und für die Römische Zivilisation öffnen. »

27 Aram MATTIOLI, *Experimentierfeld der Gewalt. Der Abessinienkrieg und seine internationale Bedeutung 1935–1941*, Zurich, Orell Füssli, 2005, p. 121–122.

28 Oskar KOKOSCHKA, *Die Erziehung zum Handwerk als Planung im Bildungswesen*, discours tenu au Österreichischer Werkbund, Vienne, 21 mars 1934, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.6.1.

29 Oskar KOKOSCHKA, *Der Weg des Lichtes*, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.5.1, fol. 9.

30 Oskar KOKOSCHKA, *Der Weg des Lichtes*, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.5.1, fol. 3 « Indem er den Obrigkeitsstaat für die Gemeinschaft der Religiösen ablehnte [...] hatte er gewisse Gesellschaftsprincipien einer vorrömischen, vorchristlichen Civilisation im Sinne behalten. »

31 Detlef BRANDES, *Großbritannien und seine osteuropäischen Alliierten 1939–1943. Die Regierungen Polens, der Tschechoslowakei und Jugoslawien im Londoner Exil vom Kriegsausbruch bis zur Konferenz von Teheran*, Munich, R. Oldenbourg, 1988, p. 35.

être considéré comme inhumain, comme un crime contre l'humanité, comme un piétinement du commandement divin « Tu ne tueras point » [...]»³².

Ce passage témoigne de l'estime que l'artiste avait pour Beneš pendant ses années à Prague. Son affirmation ultérieure « Je n'ai jamais eu confiance en Beneš³³ » est une façon d'exprimer sa condamnation de la politique d'après-guerre du président, notamment son expulsion des Allemands et des Allemands des Sudètes de la Tchécoslovaquie. En août 1946, Kokoschka écrit ainsi que, par cette politique, Beneš entrerait dans l'histoire pour avoir répété l'exemple du génocide arménien dans son pays. Il s'accrocherait au « mythe racial d'Hitler » et préparerait ainsi le terrain pour une troisième guerre mondiale³⁴.

Œuvres sur la guerre civile espagnole

À l'automne 1937, en réaction au bombardement de Guernica, Kokoschka réalise une affiche avec l'appel en tchèque « Pomozte Baskickým Dětem! » (« Aidez les enfants basques! ») (fig. 2). La lithographie en couleur est divisée verticalement en deux moitiés. Le côté gauche, plongé dans un jaune vif, représente l'attaque de la ville basque. Sous l'avion de combat allemand de la Légion Condor, on voit la route jonchée de morts et le cadavre d'un cheval devant des bâtiments en feu. La croix renversée symbolise la fin de toutes les valeurs chrétiennes. Dans la moitié droite de l'image, on distingue en arrière-plan la ville de Prague et, au premier plan, une femme tenant un enfant dans son bras gauche, tandis qu'elle attrape de la main droite le bras d'un enfant un peu plus grand pour le tirer hors de la zone de danger basque vers la paisible moitié droite de l'image. Ce geste répond à l'appel dont les lettres s'agrandissent de gauche à droite sur le drapeau tchécoslovaque en bas de l'image, appel signifiant littéralement « Aidez les enfants basques! ». La paix règne encore sur le côté droit de l'affiche, mais l'aile de l'avion de combat s'avance déjà dangereusement dans le paysage idyllique de

32 Oskar KOKOSCHKA, *Der Weg des Lichtes*, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.5.1, fol. 13-14; « [...] am 25. November hat als Aussenminister der tschechoslovakischen [sic] Republik Dr. Eduard Beneš die ethisch-philosophischen Motive seiner Völkerbundpolitik in einer Rede an die studierende Jugend seines Landes dargelegt, Friede, Humanität, Demokratie: Das Kriegsmorden muss als unmenschlich, als Verbrechen gegen die Menschlichkeit, als ein Zerstampfen des göttlichen Gebotes, Du sollst nicht töten, [...] betrachtet werden. »

33 Oskar KOKOSCHKA, *Mein Leben*, avec une préface de Remigius Netzer, Vienne, metroverlag, 2008 [1971], p. 237 : « Ich hatte zu Beneš nie Vertrauen ».

34 Lettre d'Oskar Kokoschka à Jack Carney, 18 août 1946, dans KOKOSCHKA, Olda et SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka, op. cit.* à la note 11, p. 179.

Prague avec le Hradschin et le pont Charles à l'arrière-plan. Kokoschka avait créé cette affiche à la demande d'un comité d'aide tchécoslovaque appelé « Comité de soutien à l'Espagne démocratique ». Dans l'en-tête du papier à lettres de cette association se trouve une longue liste d'« organisations affiliées », dont faisait partie l'Union pour le Droit et la Liberté. Le cofondateur de l'Union, Josef Lukl Hromádka, déjà mentionné, était le secrétaire du comité. Un certain Dr Mandler était responsable du « pôle artistique » de cette organisation³⁵. Kokoschka le mentionne dans une lettre adressée à son ami poète Albert Ehrenstein à l'automne 1937, dans laquelle il conseille à ce dernier de demander des exemplaires de l'affiche au « Comité espagnol de secours Dr Mandler, radiologue, Prague³⁶ ». On peut supposer que les coûts importants de la production et de la distribution ont été financés par des dons à cette organisation. L'artiste lui-même n'aurait pas pu assumer seul les frais. Néanmoins, outre la conception d'une affiche significative, il contribue également à la réussite de l'action en prenant lui-même en charge l'impression des lithographies dans l'imprimerie pragoise V. Neubert a Synové, comme il le rapporte à Albert Ehrenstein : « [...] j'ai travaillé dessus pendant 4 jours dans l'imprimerie, j'ai aussi imprimé moi-même pour que ce soit moins cher³⁷. »

Fig. 2. Oskar Kokoschka, *Aidez les enfants basques!*, 1937, lithographie en couleur, 114 × 82,5 cm, Vevey, Fondation Oskar Kokoschka (<https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1013/9/Pomozte%20obaslick%C3%BDm%20D%C4%9Btem!%20Helft%20den%20baskischen%20Kindern>)

Sept semaines avant l'attaque aérienne de Guernica, Mandler écrivait déjà à Kokoschka : « Le Comité de soutien à l'Espagne démocratique vous remercie chaleureusement pour votre excellente œuvre d'art concernant le poète Garcia Lorca [...] ainsi que pour les droits d'auteur que vous nous avez cédés³⁸. » Le portrait de l'écrivain assassiné le 19 août 1936 par un groupe de miliciens de la Phalange, et qui, étant de gauche et homosexuel, était particulièrement détesté

³⁵ Lettre de Mandler à Oskar Kokoschka, 6 mars 1937, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 303.35.

³⁶ Lettre d'Oskar Kokoschka à Ehrenstein, 28 octobre 1937, dans KOKOSCHKA, Olda et SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka, op. cit.* à la note 11, p. 56.

³⁷ *Ibid.*, p. 56 : « [...] habe 4 Tage lang in der Druckerei daran gearbeitet, auch selber gedruckt, damit's billig ist ». Une reproduction de l'image se trouve dans : Heinz SPIELMANN, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Cologne, DuMont, 2003, p. 331.

³⁸ Lettre de Mandler à Oskar Kokoschka, 6 mars 1937, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 303.35; « Der Ausschuss zur Unterstützung des demokratischen Spaniens dankt Ihnen herzlichst für Ihr ausgezeichnetes Kunstwerk – das Porträt des Dichters Garcia Lorca [...] sowie für die Autorechte, die Sie uns übertrugen. »

des franquistes, porte l'inscription suivante : « Le poète populaire espagnol assassiné / Frederico [sic] Garcia Lorca / N. P. tous droits de reproduction / pour les associations espagnoles qui / défendent les droits du peuple espagnol / contre les puissances fascistes. O. K. »³⁹. En arrière-plan sont représentées différentes scènes de meurtre et de torture, par lesquelles Kokoschka voulait souligner la brutalité des Phalangistes.

Les activités prosoviétiques de Kokoschka

À Prague, Kokoschka sympathise avec l'Union soviétique, pour laquelle la guerre civile espagnole représente le premier grand engagement « dans l'arène internationale⁴⁰ ». L'hebdomadaire *Neuer Vorwärts*, organe de publication du comité du Parti social-démocrate allemand (SPD) qui s'était réfugié à Prague en 1933, défend jusqu'à la fin de l'année 1936 l'idée que la participation de l'URSS à la Société des Nations et l'alliance franco-soviétique constitueraient « un élément important de paix et de défense de la démocratie européenne contre la volonté de conquête et de domination du fascisme international⁴¹ ». Dans une lettre adressée le 2 juillet 1935 à Alfred Barr, le directeur du Museum of Modern Art de New York, Kokoschka caresse l'idée d'offrir le portrait de Masaryk à Staline, qui devait être son prochain modèle⁴². En 1978, Edith Hoffmann, une des biographes de Kokoschka, expliquait cette idée par le fait que la « Tchécoslovaquie voyait en la Russie soviétique le grand allié slave » sur lequel,

on pouvait compter en cas d'attaque nazie. Kokoschka lui-même avait toujours vu l'oppression venir seulement de la droite. Il sympathisait avec le socialisme et voyait probablement dans les bolchéviques les vainqueurs de l'analphabétisme russe. Comenius avait lui aussi voulu instruire les masses. C'est pourquoi il voulait envoyer au chef des bolchéviques son portrait de Tomáš Masaryk, qui

39 « Der ermordete spanische Volksdichter / Frederico [sic] Garcia Lorca / N. P. alle Reproduktionsrechte / für spanische Vereine gestattet, die / gegen faschistische Mächte die Rechte / des spanischen Volkes verteidigen. OK. »

40 Frank SCHAUFF, *Der verspielte Sieg. Sowjetunion, Kommunistische Internationale und Spanischer Bürgerkrieg 1936–1939*, Francfort-sur-le-Main, Campus, 2004, p. 13.

41 s. n., « Der Preis für den Locarno-Ersatz. Hinausdrängung Sowjetrußlands aus der europäischen Politik », *Neuer Vorwärts*, n° 170, 13 septembre 1936, p. 1 : « [...] ein wichtiges Element des Friedens und der Verteidigung der europäischen Demokratie gegen den Eroberungs- und Beherrschungswillen des internationalen Faschismus. »

42 Lettre d'Oskar Kokoschka à Alfred Barr, 2 juillet 1935, ZBZ, Hs NL 9: Ga 1.

était en même temps un hommage à Comenius. Il aurait aimé, dit-il, peindre aussi Staline, mais cela ne s'est pas fait⁴³.

Contrairement à Kokoschka, le comité du Parti social-démocrate allemand à Prague a abandonné dès 1937 l'illusion que l'Union soviétique s'intégrerait dans une alliance pour la défense de la démocratie. Sous le titre « Le nouveau règne de la terreur », l'hebdomadaire *Neuer Vorwärts* affirmait en juin 1937 que l'URSS stalinienne était inapte à lutter contre le nazisme aux côtés des démocraties⁴⁴. En dépit des dernières révélations sur le stalinisme, Kokoschka, comme de nombreux Tchèques, garde espoir en son « grand frère slave », même si, dans une lettre de l'été 1938, il qualifie déjà l'Union soviétique de « dictature⁴⁵ ».

Un dessin au pastel conservé au MART (Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto) est une variante intéressante de l'affiche « Aidez les enfants basques! ». À gauche, au-dessus de la ville en flammes, flottent le marteau et la faucille avec l'étoile du drapeau soviétique et, à droite, le drapeau de la Grande-Bretagne apparaît à la place du Hradschin; deux pays dont les Tchèques espéraient le soutien face à la menace allemande. Au-dessus de la tête de la femme qui s'enfuit avec ses enfants apparaît l'appel à l'aide adressé aux alliés : « HELP / HELP » (fig. 3). Jusqu'en 1938, les Tchèques étaient convaincus que la Grande-Bretagne se rangerait du côté des opposants au Troisième Reich si l'Allemagne attaquait le reste du territoire tchèque, après avoir déjà annexé la région des Sudètes suite aux accords de Munich, signés le 30 septembre 1938. Pourtant, contrairement à ce que garantissait la déclaration de la Grande-Bretagne faite à Munich, elle n'est pas intervenue militairement contre l'invasion du reste du pays. Suite à cette déception Kokoschka plaçait tous ses espoirs dans l'Union soviétique ce dont témoignent les souvenirs de

43 Edith HOFFMANN, « Ein Brief von Kokoschka », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 23, 1978, p. 141-143, ici p. 143 : « Die Tschechoslowakei sah in Sowjetrußland den großen slawischen Alliierten auf den man im Fall eines nationalsozialistischen Angriffs rechnen konnte. Kokoschka selbst hatte die Unterdrückung immer nur von rechts kommen sehen. Er sympathisierte mit dem Sozialismus und sah in den Bolschewisten wahrscheinlich die Besieger des russischen Analfabetismus. Auch Comenius hatte die Massen unterrichten wollen. Darum wollte er dem Führer der Bolschewisten sein Masaryk-Porträt senden, das zugleich Comenius ein Denkmal setzte. Er hätte, wie er sagt, Stalin auch gern gemalt, aber dazu kam es nicht. »

44 s. n., « Die neue Schreckensherrschaft. Blutige Machtkämpfe in Sowjetrußland », *Neuer Vorwärts*, 20 juin 1937.

45 Lettre d'Oskar Kokoschka à Carl Moll, s. d. [été 1938], dans KOKOSCHKA, Olda et SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka, op. cit.* à la note 11, p. 75.

Ruth Arndt, l'épouse d'Adolf Arndt, juriste et futur homme politique du Parti socialiste-démocrate. En 1956, elle rappelle à Kokoschka comment, juste avant les accords de Munich, elle était venue, avec son mari, lui rendre visite à son hôtel Juliš à Prague pour le « convaincre du danger » qui le menaçait : « Ce fut une longue nuit, là-haut dans la chambre d'hôtel, où Avo⁴⁶ s'est battu avec toi parce que tu croyais que tout n'était pas si grave et que Staline allait empêcher Hitler de passer les frontières⁴⁷. » Cette nuit-là, Adolf et Ruth Arndt ont supplié Kokoschka de quitter la Tchécoslovaquie au plus vite. Ils l'ont aidé à mettre ses œuvres d'art en sécurité et ont avancé de l'argent pour le vol vers Londres, où Oskar Kokoschka s'est enfui le 17 octobre 1938 avec son amie et future épouse Oldriska Aloisie Palkovská⁴⁸.

Fig. 3. Oskar Kokoschka, *Helft den baskischen Kindern!*, 1937, pastel sur papier, 76 × 50 cm, Mart, Collezione Allaria (<https://www.mart.tn.it/en/works/helft-den-baskischen-kindern-132795>)

En exil à Londres, les manifestations de sympathie de Kokoschka envers l'Union soviétique se transforment en une admiration aveugle, ce qui conduit Albert Ehrenstein à lui reprocher, à l'automne 1945, de considérer « comme Picasso (loin des meurtres judiciaires de Moscou) le communisme de salon de peinture comme la seule vision du monde valable ». Dans cette lettre, Albert Ehrenstein qualifie l'URSS d'« État du plus criminel et plus grand meurtrier de masse de tous les temps : le lâche et cruel Staline [...]»⁴⁹.

Dans le portrait que Kokoschka réalise d'Ivan Maisky (1942-1943), l'ambassadeur soviétique à Londres de 1932 à 1943, apparaissent en arrière-plan la silhouette de Lénine et un globe terrestre géant dont une moitié est plongée dans l'ombre, tandis que l'autre, parfaitement éclairée, montre le continent asiatique avec l'URSS (fig. 4). Dans un tapuscrit de Kokoschka datant de 1942 sur « Le voyage de Jan Amos Komenský en Angleterre », on trouve une explication de ce symbolisme de l'ombre et de la lumière : « Mais à l'occasion de l'anniversaire

46 Sobriquet d'Adolf Arndt.

47 Lettre de Ruth Arndt à Oskar Kokoschka, 4 janvier 1956, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 303.9 : « Es war eine lange Nacht – dort oben im Hotelzimmer – wo Avo mit Dir kämpfte, weil Du glaubtest, daß alles nicht so schlimm sei und Stalin den Hitler an den Grenzen abhielte. »

48 Dieter GOSEWINKEL, *Adolf Arndt, Die Wiederbegründung des Rechtsstaates aus dem Geist der Sozialdemokratie (1945–1961)*, Bonn, J. H. W. Dietz, 1991, p. 59.

49 Lettre d'Albert Ehrenstein à Oskar Kokoschka, 10 octobre 1945, dans MITTELMANN, Hanni (dir.), *Albert Ehrenstein, Werke*, vol. 1, *Briefe*, Munich, Wallstein, 1987, n° 270, p. 391-392.

de la mission de Comenius en Angleterre, même l'ensemencement fasciste de l'idéologie puritaine se rend compte que la lumière de la raison ne vient pas de l'Occident mais de l'Orient, comme le soleil qui éclaire⁵⁰. » À l'initiative de Kokoschka, le portrait d'Ivan Maïsky fut exposé à la National Gallery de Londres pendant la guerre comme propagande pro-soviétique. Dans une lettre adressée à son ami anglais Edward Beddington-Behrens le 16 septembre 1943, le peintre justifie sa demande en ces termes : « Je souhaite par notre action promouvoir un esprit bien meilleur et plus actif en Angleterre en faveur des efforts du peuple en URSS⁵¹. » Dans une lettre au journaliste britannique Jack Carney, il exprime l'espoir que le tableau « suscite la sympathie pour l'armée populaire qui lutte pour la liberté du monde entier⁵² ». En tant que président de l'Association culturelle allemande libre (*Freier Deutscher Kulturbund*), Kokoschka prononce un discours à Londres en 1942 à l'occasion du 25^e anniversaire de l'Union soviétique. Ses déclarations témoignent de son ignorance quant à la véritable situation politique sous Staline, lorsqu'il affirme notamment :

Dans l'Union soviétique, il n'y a donc pas de phénomènes tels que la folie raciale, la haine des peuples, qui ont conduit aux guerres les plus sanglantes du passé, les pogroms sont tout simplement impensables [...]. Être un Homme parmi les Hommes, c'est ce que l'Union soviétique enseigne encore, même dans cette guerre totale, à ses adversaires qui ont toutes les raisons de craindre cette nouvelle forme de société qui ne signifie rien de moins et rien de plus que la mise en pratique de la vieille idée humaniste de la fraternité entre les Hommes⁵³.

50 Oskar KOKOSCHKA, *Die Reise des Jan Amos Komenský nach England in Zusammenhang mit seinem Projekt einer internationaler [sic] Schulreform auf wissenschaftlicher Grundlage*, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 615.11, fol. 5 : « Aber am Jahrestag der Mission Comenius in England dämmert es selbst der fascistischen [sic] Aussaat der puritanischen Ideologie, dass das Licht der Vernunft nicht vom Westen sondern vom Osten kommt – wie die erhellende Sonne. »

51 Lettre d'Oskar Kokoschka à Edward Beddington-Behrens, 16 septembre 1943, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 31.11 : « Ich wünsche mit unserer Aktion einen besseren und aktiveren Geist in England zugunsten der Anstrengungen des Volkes in der UdSSR zu fördern. »

52 Lettre d'Oskar Kokoschka à Jack Carney, s. d. [1943], ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 464.3 : « [...] Sympathien mit der Volksarmee anheizen möge, die für die Freiheit der ganzen Welt kämpft. »

53 Oskar KOKOSCHKA, « Ansprache zur 25. Jahresfeier der Sowjet-Union, 1942 », dans SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka: Das schriftliche Werk, op. cit.* à la note 18, p. 242–245, ici p. 243 : « In der Sowjet-Union fehlen daher solche Erscheinungen wie Rassenwahn, Völkerrass, der zu den blutigsten Kriegen in der Vergangenheit geführt hat, Pogrome sind einfach nicht denkbar, [...]. Mensch unter Menschen zu sein lehrt die Sowjet-Union selbst in diesem

Sur les épreuves du discours, publié seulement en 1976, l'artiste, plus âgé et repentant, indique : « Il faudrait une note de bas de page ou une autre explication. On ne peut guère laisser cette conférence de côté, car des transcriptions circulent, surtout à Berlin-Est⁵⁴ ». Kokoschka décide alors d'inclure le discours dans le volume de ses *Politische Äußerungen* en y ajoutant la déclaration suivante : « C'est ainsi que je comprenais, à l'époque, la mission de l'Union soviétique⁵⁵. »

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Edvard Beneš était lui aussi convaincu qu'il ne serait possible de façonner l'avenir de la Tchécoslovaquie qu'en étroite collaboration avec l'Union soviétique et avec Staline. Le 4 juillet 1941, Ivan Maisky avait fait savoir que l'Union soviétique allait s'engager à rétablir l'État tchécoslovaque. Afin de suivre le rythme de la politique soviétique, le cabinet de guerre britannique décida, à la demande du ministre britannique des Affaires étrangères Robert Anthony Eden, de reconnaître pleinement le gouvernement tchécoslovaque en exil à Londres⁵⁶. Dans un texte publié en 1942 à l'occasion du 300^e anniversaire du voyage de Comenius en Angleterre, Edvard Beneš annonce qu'il faudrait combattre le nazisme avec l'aide de la démocratie britannique, des États-Unis et des armées de l'Union soviétique⁵⁷. En décembre 1943, il se rend à Moscou pour signer un traité d'amitié entre la Tchécoslovaquie et l'Union soviétique⁵⁸. En raison de l'orientation politique du gouvernement tchécoslovaque en exil, avec lequel Kokoschka entretenait de nombreux échanges, et de l'inscription en anglais « HELP / HELP » sur le dessin au pastel déjà mentionné,

totalen Kriege ihre Gegner noch, die allen Grund haben, diese neue Gesellschaftsform zu fürchten, die nichts weniger und nichts mehr bedeutet als die alte humanistische Idee vom Brudertum der Menschen in Praxis umgesetzt. »

54 Les épreuves d'imprimerie avec les annotations de Kokoschka se trouvent à la ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.15 : « Hierzu müßte eine Fußnote oder eine andere Erklärung kommen. Weg lassen kann man den Vortrag kaum, weil davon Abschriften kursieren, vor allem in Ost-Berlin. »

55 Oskar KOKOSCHKA, « Ansprache zur 25. Jahresfeier der Sowjet-Union, 1942 », dans SPIELMANN, Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka: Das schriftliche Werk*, op. cit. à la note 18, p. 242–245, ici p. 244.

56 Detlef BRANDES, *Großbritannien und seine osteuropäischen Alliierten*, op. cit. à la note 31, p. 152–153.

57 Eduard BENEŠ, « The Place of Comenius in History as a Good European », dans NEEDHAM, Joseph (dir.), *The Teacher of Nations, Addresses and Essays in Commemoration of the Visit to England of the Great Czech Educationalist Jan Amos Komenský. Comenius 1641–1941*, Cambridge, The University Press, 1942, p. 1–9, ici p. 9.

58 Avigdor DAGAN, *Gespräche mit Jan Masaryk*, avec une préface de Rudolf Ströbinger, Cologne, Thule, 1986, p. 12.

il n'est pas exclu que cette œuvre ait été réalisée non pas à Prague, mais dans le climat pro-soviétique de Londres.

Une organisation d'aide humanitaire sous le patronage de Comenius

Après avoir vendu le double portrait de Masaryk et Comenius (fig. 1) en 1944 au joaillier new-yorkais Paul V. Eisner par l'intermédiaire du marchand d'art pragois Hugo Feigl, Kokoschka désigne comme administrateur du produit de la vente Jan Masaryk, fils de Tomáš Garrigue Masaryk et ministre des Affaires étrangères du gouvernement tchécoslovaque en exil. Le 24 octobre 1944, Jan Masaryk ordonne à Hugo Feigl, qui avait fui Prague pour les États-Unis, de verser la somme au consulat tchécoslovaque à New York :

Je dois personnellement agir en tant que fiduciaire pour cette somme et l'utiliser pour une organisation d'aide qui sera fondée aux États-Unis et qui s'appellera Fonds Oskar Kokoschka pour les orphelins de guerre de toutes les nationalités [...]. L'organisation est gérée selon les principes de l'humaniste tchèque Jan Amos Komenský⁵⁹.

Début 1946, Kokoschka rencontre finalement en Angleterre l'homme à qui il confie la somme à des fins caritatives : le pédagogue Přemysl Pitter, né à Prague en 1895, où il avait fondé en 1933 le foyer pour enfants *Milíčův dům* (Maison Milič). Il porte le nom de son modèle, Jan Milič, qui s'était occupé d'orphelins au xiv^e siècle⁶⁰. En dépit du danger, Pitter avait caché des enfants juifs pendant l'occupation allemande de la Tchécoslovaquie. Après la Seconde Guerre mondiale, il s'est occupé d'orphelins juifs ayant perdu leurs parents dans les camps de concentration. Mais ce qui a le plus impressionné Kokoschka chez Pitter, c'est que, contrairement à la politique de Beneš, il aidait aussi les enfants d'Allemands des Sudètes. Le 2 janvier 1946, Pitter s'envole pour Londres afin de négocier avec le président de la Croix-Rouge britannique l'inclusion des

59 Tapuscrit avec instructions de Jan Masaryk et Kokoschka, 24 octobre 1944, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 464.3 : « Ich soll persönlich als Treuhänder für diese Summe fungieren und es für eine Hilfsorganisation gebrauchen, die in den U.S.A. gegründet werden und 'Oskar Kokoschka' Fond für Kriegswaisen aller Nationalitäten [...] genannt werden soll. Die Organisation wird nach den Prinzipien des tschechischen Humanisten Jan Amos Komenský geleitet. »

60 Pavel KOHN, *Mein Leben gehört nicht mir. Der Weg des Přemysl Pitter*, Viechtach, Lichtung, 2019, p. 69.

Sudètes dans la zone d'occupation britannique de l'Allemagne. À Londres, il rencontre Jan Masaryk, qui l'a probablement mis en relation avec Kokoschka⁶¹. Le 25 janvier 1946, l'artiste écrit à Hugo Feigl à New York : « J'ai rencontré un grand homme aujourd'hui : un certain Monsieur Pitter, de Tchécoslovaquie, où il est le directeur d'un service de protection de l'enfance au ministère des Affaires sociales et du Bien-être. Il est imprégné de l'esprit d'Amos Komenský [...] »⁶². Le jour même, Kokoschka ordonne à Jan Masaryk de mettre immédiatement l'argent à la disposition de Pitter. Dans une autre lettre datée du 4 février 1946, l'artiste rapporte que Pitter est en train d'implorer l'Angleterre pour « le transfert à l'étranger des enfants d'Allemands des Sudètes qui sont actuellement à la merci de l'hiver, de la faim et du manque de médicaments ». C'est par l'intermédiaire de Pitter que Kokoschka découvre toute l'étendue de la misère des Sudètes :

Environ 10 000 enfants innocents se trouvent parmi des adultes mourants ou malades dans les camps de concentration tchèques. Vous avez peut-être déjà entendu dire que, depuis la Libération, la Tchécoslovaquie ne punit pas des auteurs individuels pour leurs crimes de guerre, mais elle a expropriée et mise derrière des barbelés une minorité de 3,5 millions de personnes pour la seule raison que celles-ci fréquentaient des écoles "allemandes" et parlaient la langue "allemande"⁶³.

Face à l'expulsion des Sudètes par Beneš, Kokoschka ne pouvait que constater avec résignation peu après la fin de la guerre : « Saint Comenius a encore été ignoré⁶⁴ ! »

Pendant des décennies, Kokoschka a vu en Comenius une figure d'identification importante, une sorte d'*alter ego*⁶⁵. Comme le pédagogue morave, Kokoschka a connu la persécution et l'exil ; il se sentait citoyen du monde et éducateur de

61 Přemysl PITTER, *Unter dem Rad der Geschichte. Ein Leben mit den Geringsten*, Zurich, Stuttgart, Rotapfel, 1970, p. 62, 93, 101 et 105-107.

62 Oskar Kokoschka à Hugo Feigl, 25 janvier 1946, ZBZ, Hs NL 9: Ga 1.15.2.

63 Oskar Kokoschka à Hugo Feigl, 4 février 1946, ZBZ, Hs NL 9: Ga 1.15.2 : « Ungefähr 10'000 unschuldige Kinder befinden sich unter sterbenden und kranken Erwachsenen in tschechischen Konzentrationslagern. Sie haben vielleicht schon gehört, dass in der C.S.R. seit der Befreiung nicht einzelne Täter für ihre Kriegsverbrechen bestraft werden, sondern eine Minderheit von 3½ Millionen Menschen enteignet und hinter Stacheldraht gesteckt wurde, aus dem einzigen Grund, dass sie 'deutsche' Schulen besuchten und die 'deutsche' Sprache sprechen. »

64 Oskar Kokoschka à Herbert Read, 18 juin 1945, ZBZ, Hs NL 9: Ga 1.15.1.

65 Concernant l'instrumentalisation de Comenius par Kokoschka, voir Régine BONNEFOIT, « The Artist as "Eye-Opener". Comenius as Pedagogical and Autobiographical Identification

la jeunesse. À l'âge de 80 ans, il justifiait dans une interview son affinité avec Comenius par cette constatation laconique : « I have the same life⁶⁶. »

Texte traduit de l'allemand par Scribe sà

Fig. 4. Oskar Kokoschka, *Ivan Maisky*, 1942-1943, huile sur toile, 101,9 × 76,8 cm, Londres, Tate Gallery (<https://www.oskar-kokoschka.ch/de/1020/1232/Ivan%20Maisky>)

Figure », dans BONNEFOIT, Régine et REINHOLD, Bernadette (dir.), *Oskar Kokoschka. New insights and perspectives*, Berlin, Walter de Gruyter, 2021, p. 127-144.

⁶⁶ Transcription d'une conversation de Nicole Milhaud avec Oskar Kokoschka à Cadenabbia, 1966, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 635.3.

“I HAVE ALWAYS BEEN AUSTRIAN,
EVERYWHERE!” OSKAR KOKOSCHKA
AND AUSTRIA
ASPECTS OF A DIFFICULT RELATIONSHIP

BERNADETTE REINHOLD

The opening of a major Oskar Kokoschka retrospective at the Upper Belvedere in Vienna in early summer 1971 was presented as a cultural and political event and accompanied by headlines such as «Belated Triumph in the Homeland¹». The artist was seen—alongside Gustav Klimt and Adolf Loos—as a central pioneer of modern art and the exhibition reported on the serious hostility that he faced in his early days in Vienna and on his persecution as a “degenerate” artist under National Socialism. Finally, one read about his late “reconciliation with the homeland”². Kokoschka had been awarded the honorary citizenship of the City of Vienna in 1961 and now, ten years later, his 85th birthday was being commemorated by more than just an extensive exhibition. Austria’s Federal Chancellor Bruno Kreisky (1911–1990) received the artist at his home and offered to reinstate his Austrian citizenship. Kokoschka’s response was divulged by the media: “So what’s a passport? I have always been Austrian, everywhere”.³

The subsequent discussion focused on his relationship with his homeland, Austria, and with its cultural and wider politics and official representatives. This relationship was highly complex and changed several times during the artist’s life. In many respects, “Austria” signifies Vienna and the city’s extremely conservative cultural climate—not just in the period immediately after 1900 but also well into the 1970s. Kokoschka and Austria—this is a story of admiration and grievance, of love and hate for one’s homeland, of political appropriation and opportunism.⁴ It is a complex journey through the art and the politics of

- 1 Anonymous, “Oskar Kokoschka: Später Triumph in der Heimat”, *Die Bunte*, 22. June 1971, p. 17.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Ibid.*; Kokoschka, officially British since 1947, also had his Austrian citizenship returned in 1974, transl. by R.H.
- 4 See Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich. Facetten einer politischen Biografie*, Vienna/Cologne (Böhlau), 2023.

the 20th century. Kokoschka, the political artist, never saw himself—and nor did he want to be seen—as a victim of political circumstances. And yet, the relationship between Kokoschka and Austria is rich with constructs that have become interwoven with innumerable victim narratives, some of which can be traced back to the artist himself whereas others only became widely known generations later in the 1980s.

Kokoschka and the convoluted (cultural-)political situation in Austria

Official post-war Austria repeatedly pointed out that the “Anschluss” in March 1938 meant that the country was the first to have fallen victim to the Nazi regime—an argument that was central to the constitutional debate surrounding the establishment of the Second Republic in 1945. Questions of guilt, perpetration, and collaboration were suppressed for decades—also, or precisely, because half a million of Austria’s population of around six million at the time of the “Anschluss” had been members or candidates for membership of the NSDAP. Austria’s “victim theory” only began to fade in the late 1970s.⁵ In 1986, the conservative Austrian People’s Party (ÖVP) selected the diplomat and former UN General Secretary Kurt Waldheim (1918–2007) as its candidate for the presidential election. He had been a member of the SA and seen action as an officer on the Balkan front, where countless war crimes were committed. During the election campaign, Waldheim’s silence, his “lapses of memory” and denials triggered a discussion about the “following of orders” under the Nazi system that led to a paradigm change in the examination of Austria’s recent past.⁶

Around a decade earlier, in July 1973, a ceremony took place in Pöchlarn in Lower Austria to mark the founding of the Oskar Kokoschka Dokumentation in the house in which the artist was born.⁷ This was accompanied by the emergence

5 See Heidemarie UHL, “Das ‘erste’ Opfer. Der österreichische Opfermythos und seine Transformation in der Zweiten Republik”, *Austrian Journal of Political Science* (ÖZP), special subject: Geschichts- und Vergangenheitspolitik in Österreich, eds. Walter Manoschek and Günther Sandner, vol. 30/1 (2001), p. 19–34.

6 See Anton PELINKA, *Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, Vienna, Verlag Österreich, 1997.

7 See Bernadette Reinhold, “Ein halbes Jahrhundert Oskar Kokoschka Dokumentation”, in Oskar Kokoschka Dokumentation/Anna Stuhlpfarrer/Bernadette Reinhold (eds.), *Kokoschka im Fokus – Stürmische Jahre in Berlin. Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn. Ein halbes Jahrhundert 1973–2023*, Pöchlarn, 2023, p. 10–44.

of a so-called *Liga gegen entartete Kunst* (League against Degenerate Art), which planned to disrupt the event (fig. 1).

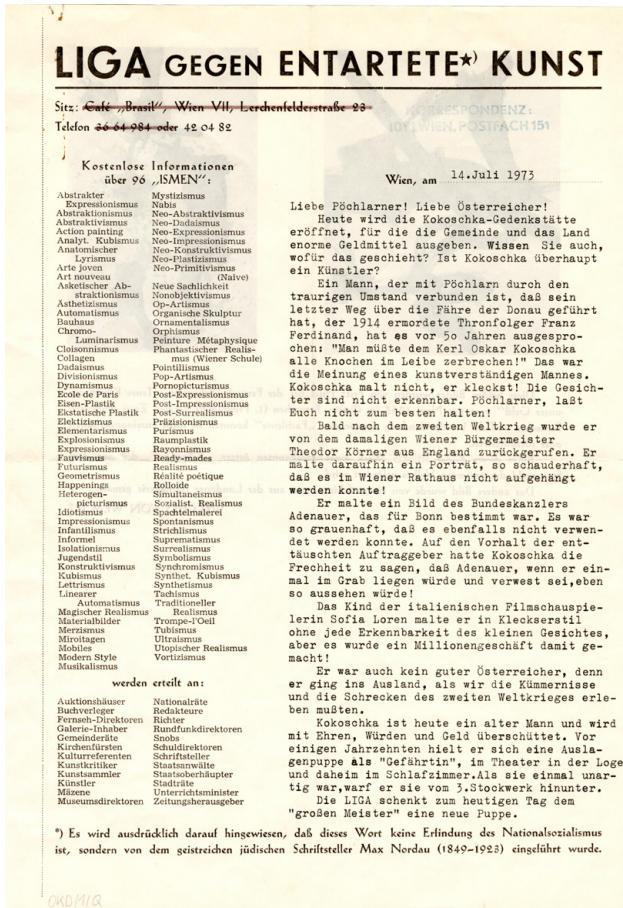


Fig. 1. Flyer distributed by the *Liga gegen entartete Kunst*, Vienna, July 14, 1973, to mark the opening of the Oskar Kokoschka Dokumentation in the house in which the artist was born in Pöchlarn, Oskar Kokoschka Centre, University of Applied Arts Vienna (permanent loan from the Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn, IN OKD/h/Q)

Its flyer proclaimed:

League against Degenerate Art, Vienna, July 14, 1973

Dear People of Pöchlarn! Dear Austrians!

Today marks the opening of the Kokoschka memorial, on which the municipal and provincial governments have spent enormous sums of money. But do you know what this has been done for? Is Kokoschka even an artist?

One man who is associated with Pöchlarn due to the tragic fact that his final journey took him on the ferry across the Danube, the heir to the throne Franz Ferdinand, who was murdered in 1914, said it all 50 years ago: “We should break every bone in the body of that fellow Oskar Kokoschka!” That was the opinion of a man who appreciated art. Kokoschka doesn’t paint, he smudges! [...] People of Pöchlarn, don’t let them fool you!⁸

The text went on to mention Kokoschka’s “dreadful” portraits of the Vienna Mayor and later Austrian President Theodor Körner and the West German Chancellor Konrad Adenauer, which were described as “smudging” at the taxpayers’ expense.⁹ The scathing assessment culminated with the words: “Nor was he a good Austrian, because he left for abroad while we had to experience the sorrows and horrors of the Second World War. Kokoschka is an old man and honors, titles, and money are being heaped upon him”¹⁰. In its Pöchlarn flyer, the Vienna-based *Liga gegen entartete Kunst* invoked the notion of degeneration in art, which had been formulated by the “quick-witted Jewish writer Max Nordau (1949–1923)”¹¹. Such fascist and anti-Semitic bodies of thought and this aggressive approach to the modern era continued into the post-war decades and beyond.

These ideas were always more than just relics preserved by “die-hards”—as Austrians often say, trivializing their role. During the abovementioned presidential election campaign and the so-called Waldheim Affair of 1985/86, the ÖVP also added the message “Jetzt erst recht!” (Now more than ever) to its posters. At the same time, the Austrian Freedom Party (FPÖ) was strengthening its position

8 Flyer of the *Liga gegen entartete Kunst*, Vienna, July 14, 1973, Oskar Kokoschka Centre, University of Applied Arts Vienna (permanent loan from the Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn), transl. by R.H.: “Liebe Pöchlerner! Liebe Österreicher! Heute wird die Kokoschka-Gedenkstätte eröffnet, für die die Gemeinde und das Land enorme Geldmittel ausgeben. Wissen Sie auch, wofür das geschieht? Ist Kokoschka überhaupt ein Künstler? Ein Mann, der mit Pöchlarn durch den traurigen Umstand verbunden ist, daß sein letzter Weg über die Fähre der Donau geführt hat, der 1914 ermordete Thronfolger Franz Ferdinand, hat es vor 50 Jahren ausgesprochen: ‘Man müsste dem Kerl Oskar Kokoschka alle Knochen im Leibe zerbrechen!’ Das war die Meinung eines kunstverständigen Mannes. Kokoschka malt nicht, er kleckst! [...] Pöchlerner, laßt Euch nicht zum besten [sic] halten.”

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, transl. by R.H.: “Er war auch kein guter Österreicher, denn er ging ins Ausland, als wir die Kümernisse und die Schrecken des zweiten Weltkrieges erleben mußten. Kokoschka ist ein alter Mann und wird mit Ehren, Würden und Geld überschüttet.”

11 *Ibid.*; Nordau’s two-volume work appeared in Berlin 1892/93. See also Max NORDAU, *Entartung*, edited and annotated by Karin Tebben, Boston/Berlin, De Gruyter, 2013.

as a populist right-wing force under the leadership of Jörg Haider (1950–2008), and its core members could be described as right-wing extremists¹². They used well-worn arguments to agitate against a range of artistic positions including those of the Vienna Actionists, such as Hermann Nitsch (1938–2022) or Günter Brus (1938–2024), for whom Kokoschka was an important artistic and political point of reference.¹³ This agitation was particularly targeted at those, who—as Brus put it—prominently addressed “late-fascist” Austria in their literary and dramatic output. But it was not just the works of Thomas Bernhard (1931–1989) or Elfriede Jelinek (*1946) but also these writers as individuals who were and continue to be targeted by the relevant circles. The première of Bernhard’s *Heldenplatz* in Vienna’s Burgtheater in 1989 was accompanied by tumultuous scenes stirred up by Neo-Nazis and others who attacked the artist for “fouling his own nest”¹⁴. Until recently, Jelinek,¹⁵ who received the Nobel Prize for Literature in 2004, and other exposed and politically engaged artists were subject to aggressive attacks.

At that time, in the 1980s and to some extent even earlier, a paradigm shift gradually took place among young academics, which ushered in an ambivalent new perspective on the Austrian past. They no longer wanted to accept the silence about the atrocities of National Socialism in Austria and the various forms of perpetration and complicity. They also wanted to draw attention to the repressed, largely invisible and unheard history of the victims and resistance fighters. In this respect, the search for positive, anti-fascist role models became contagious. And in this context, Kokoschka took on a new role in the eyes of the generation that had been born in the 1940s. They saw him as a central figure of modernism in Austria, as one of the artists vilified by the Nazis as “degenerate”,

12 See Brigitte BAILER, *Rechtsextremes im Handbuch Freiheitlicher Politik – an analysis*, Documentation Centre of Austrian Resistance, https://www.doew.at/cms/download/6gq4g/bailer_handbuch_fp.pdf (accessed: 06.02.2024).

13 Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, especially p. 298–300; See also Reinhold, “‘my body enhanced with blood and paint’. Oskar Kokoschka and the Viennese Actionists”, in Eva BADURA-TRISKA (ed.), *Body, Psyche, and Taboo. Vienna Actionism and Early Vienna Modernism*, exhibition catalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Cologne, Walther König, 2016, p. 116–35.

14 See e.g. Malgorzata GLAC, *Zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in den Theatertexten “Präsident Abendwind” von Elfriede Jelinek und “Heldenplatz” von Thomas Bernhard*, diss., Uni. Vienna 2008.

15 See ELFRIEDE JELINEK – DIE SPRACHE VON DER LEINE LASSEN, documentary film by Claudia Müller (Austria, Germany 2023).

and as an engaged and eloquent antifascist, who had had to flee to England in 1938.¹⁶ According to *Der Vertreibung des Geistigen aus Österreich*¹⁷, he was one of many artists and intellectuals who were not brought back or offered a professorship after the war. Despite his international reputation, Kokoschka was not commissioned to carry out a prominent artistic reconstruction project and it was only much later that he received recognition in the form of honors and prestigious exhibitions in Vienna. Upon closer examination, however, these historical facts have become intermingled with persistent narratives that are riddled with simplifications, omissions, and contradictions and have to be critically analyzed.

***Enfant terrible* and artistic martyr—the seeds of a specific Kokoschka narrative**

In 1908, Kokoschka exhibited for the first time in the prominent *Kunstschau* in Vienna, where he triggered a real scandal. The critique was plentiful and overwhelmingly scathing.¹⁸ And yet Kokoschka—OK, as he signed his paintings—, had become the *enfant terrible* of Vienna's art scene overnight and his name was suddenly on everyone's lips. The opinion of Adalbert Seligmann of the *Neue Freie Presse* carried weight: «One side gallery with apparently 'decorative' painting by Kokoschka is to be entered with caution. People of taste are exposed to a nervous shock here.¹⁹» As noted below, Seligmann would remain a constant foe for almost three decades.

The following year, Kokoschka was represented in the *Internationale Kunstschau* and his expressionist drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Murder, Hope of Women) was premiered. By now, the public had come to expect a radical performance, a scandal—his supporters as much as the majority of visitors and critics.²⁰ Kokoschka, his art, and, now, his *Murder* play were provocative.

16 See Gloria SULTANO, Patrick WERKNER, *Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950*, Vienna/Cologne/Weimar, Böhlau, 2003.

17 See *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus*, exhibition catalog, Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien, ed., Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Vienna 1985.

18 See Werner J. SCHWEIGER, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914*, Vienna/Munich, Edition Brandstätter, 1983, p. 63–77.

19 *Ibid.*, p. 67–68, transl. by R.H.

20 Werner J. SCHWEIGER, *Der junge Kokoschka*, *op. cit.* note 18, p. 83; Agnes HUSSLEIN-ARCO, Alfred WEIDINGER (eds.), *Kokoschka. Träumende Knaben – Enfant terrible*, Weitra, Bibliothek der Provinz, 2008, especially the chapter “Internationale Kunstschau 1909”, p. 146–55; Anna

But he generally found it difficult to deal with harsh criticism and, in particular, spent his whole life seeing himself as a victim of Vienna's art critics. Around the time of the abovementioned première in 1909, he shaved his head in order to formally depict himself as an outcast from the art scene. He regularly painted self-portraits charged with Christographic elements in which he appeared as an artistic martyr, as exemplified by his poster designs for the magazine *Der Sturm* (1910) and for his (tumultuous) lecture to the Akademischer Verband in 1912 (figs. 2a, b).²¹



Fig. 2a. Oskar Kokoschka kahlrasiert, Vienna 1909, Photographer: Wenzel Weis, Oskar Kokoschka Centre, University of Applied Arts Vienna (IN OKV/24/FP)

STUHLPFARRER, «“He Was There before Expressionism Even Existed”. Oskar Kokoschka – a Pioneer of Expressionist Theater, in Régine BONNEFORT, Bernadette REINHOLD (eds.), *Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021, p. 318–32 (images: 309–17).

21 See Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 37–42.

Fig. 2b. Oskar Kokoschka, *Vortrag O. Kokoschka, Akademischer Verband fuer Literatur und Musik*, poster 1912, color lithograph ([https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1013/7/Selbstbildnis%20\(Sturmplakat\)](https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1013/7/Selbstbildnis%20(Sturmplakat)))

In 1911, Kokoschka had his first opportunity to exhibit at a large scale in the *Sonderausstellung Malerei und Plastik* at the Hagenbund. Perhaps the most vivid description can be found in the withering review by Josef Strzygowski (1862–1941), the Professor of Art History at the University of Vienna:

There's this Oskar Kokoschka. One recalls the butchery of the poster that the Kunstschau let loose upon us back then, believing that revulsion would awaken people's curiosity. Today, he's still hardly reached maturity and every evil spirit appears to have played a role in his upbringing; [...] and he also uses these Kokorays of his psyche to expose the individuals who have the misfortune to become the subject of his brushwork.²²

Even though the “Oberwildling”²³ (The most savage of them all) presented himself as a lone warrior²⁴ he soon had an international network. His earliest supporters included Gustav Klimt (1862–1918), Josef Hoffmann (1870–1856), and famously, no later than 1908/09, Adolf Loos (1870–1933) and Karl Kraus (1874–1936). The artist Carl Moll (1861–1945) was a co-founder of the Secession and active as an art dealer and a curator of international exhibitions of Austrian art. He supported the young talent with all the means at his disposal and introduced him to his stepdaughter Alma Mahler (1879–1964). Moll worked as a cultural-political protagonist with people of every political persuasion, but was an avowed German nationalist and, soon, a fervent National Socialist.²⁵ Kokoschka's network also included art historians, such as Karl Maria Swoboda (1889–1977) and Ludwig Münz (1889–1957), a close friend of Loos who fled to

²² Josef STRZYGOWSKI, “Junge Künstler im Hagenbund”, *Die Zeit*, Vienna, yr. 10, no. 3010, 02.09.1911, p. 1–2, quoted from Werner J. SCHWEIGER, *Der junge Kokoschka*, *op. cit.* note 18, p. 168, transl. by R.H. As mentioned in the flyer of the *Liga gegen entartete Kunst* (1973), Archduke Franz Ferdinand, who was known for his ultra-conservative opinions about art, had also visited the exhibition.

²³ Ludwig HEVESI, *Alt-kunst-Neukunst*, Wien 1894–1908, Vienna, Konegen, 1909, p. 313.

²⁴ See Oskar Kokoschka, *Self-portrait as a Warrior*, 1909, unfired clay painted with tempera, Museum of Fine Arts, Boston <https://collections.mfa.org/objects/64963> (accessed 08.01.2024).

²⁵ See Bernadette REINHOLD, «Widersprüche und Gegensätze in diesem jugendlichen Graukopf...» – Carl Molls kulturpolitisches Engagement / “Contradictions and Contrasts in this Youthful Grayhead...” – Carl Moll's Cultural-Political Engagement, in Stella ROLLIG, Christian HUEMER (eds.), *Carl Moll. Monograph and Catalogue Raisonné*, Belvedere Catalogues Raisonnés, vol. 11, Klagenfurt/Vienna, Ritter, 2020, Germ./Engl., p. 92–103.

London in 1938. Returning to Vienna after 1945 and convinced of Kokoschka's artistic significance, Münz became active in Austria on behalf of his artist friend. He is not mentioned, however, in Kokoschka's 1971 autobiography,²⁶ possible reasons for which are addressed below. Similarly, there is not a single word in the book about Hans Tietze (1880–1954) and his wife Erica Tietze-Conrat (1883–1958), both of whom were brilliant art historians, central figures in the intellectual and scholarly Viennese avant-garde, and—not least due to the inspiration of Kokoschka's work!—deeply engaged experts on contemporary art.²⁷ They were significant supporters of the artist, who painted a double portrait of the couple in 1909 that is now one of the highlights of the permanent exhibition in the Museum of Modern Art in New York (MoMA).²⁸ The Tietzes, who were subject to anti-Semitic hostility at an early stage, left for exile in the USA and never returned.

Veneration and contempt. Kokoschka and Austria before 1938

From the late 1920s, artistic institutions and museums in Germany that were seen as propagating modern art came increasingly under pressure from organizations linked to the National Socialists such as the *Kampfbund für deutsche Kultur* (which was founded in 1928).²⁹ Since his early days, Kokoschka had made some of the most important moves in his career in and from Germany and he was one of the targets of this anti-modern agitation. But pre-fascist tendencies also emerged in

26 Oskar KOKOSCHKA, *Mein Leben*, Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, Munich, Bruckmann, 1971; subsequent quotes come from the English version, which differs slightly from the German original: Oskar KOKOSCHKA, *My Life*, translated by David Britt, London, Thames and Hudson, 1974.

27 See Almut KRAPP-WEILER, "'Löwe und Eule'. Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat. Eine biographische Skizze", *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Vienna, no. 1, 1999, p. 64–83; Erica TIETZE-CONRAT, 1883–1954, *Tagebücher*, 3 vols., ed. by Alexandra Caruso, Vienna, Böhlau, 2015.

28 Oskar KOKOSCHKA, *Hans Tietze and Erica Tietze-Conrat*, 1909, oil/canvas, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, Fondation Oskar Kokoschka, Catalogue Raisonné (below: FOK CR) 1909/25 (see <https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1020/Online-catalogue>, accessed: 08.02.2024).

29 See Meike HOFFMANN, Dieter SCHOLZ (eds.), *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunst; Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Berlin, Verbrecher, 2020; Stephanie BARON (ed.), *"Degenerate Art": The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, exhibition catalog, New York, Abrams, 1991; see also: the "Entartete Kunst" database at the Freie Universität Berlin https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html (accessed: 08.02.2024).

highly conservative critical circles in Vienna at a remarkably early date. Rudolf Hermann's (1876–1963) cartoon *Das expressionistische Porträt* appeared in the satirical magazine *Der Götz von Berlingen* in May 1924: It depicts an art collector showing his portrait, the work of Kokoschka, to a number of guests (fig. 3a). The increasingly disparaging comments culminate in the failure to understand how “such a monstrosity with just a single nostril that belongs in a panopticon is still able to have its portrait painted!”³⁰ Six months later, a painting by the artist was damaged in a knife attack in a Vienna gallery.³¹ Kokoschka reacted in an open letter in which he expressed his deep mistrust of the Viennese art world. The reaction was swift: The abovementioned Adalbert Seligmann wrote that—even if Kokoschka was now well-known—the public would no longer allow itself to be led by the nose and that his work was nothing more than a major art market hoax. Rather than addressing the damaged painting, the hostile press turned its attention back to the self-portrait *Der Maler II (Maler und Modell II)* from 1923.³² Rudolf Hermann published another caricature that depicted the artist in front of the painting (fig. 3b): “Paintings by Kokoschka were damaged by a knife and by dirt wielded by an unknown attacker—Kokoschka: “How should I now repair my painting, when I don't know which smudges come from me and which from the other.”³³

30 Rudolf Hermann, “Das expressionistische Porträt”, *Götz von Berlingen*, 05.23.1924, transl. by R.H.: “eine solche Mißgeburt mit nur einem Nasenloch, die ins Panoptikum gehört, sich auch noch malen lassen kann!”

31 Gertrud HELD, “‘Messerstecher im Kunstsalon’. Der Anschlag auf ein Kokoschka-Bild im Jahre 1924 in Wien. Mit einem Exkurs auf die Ausstellung ‘Entartete Kunst’ 1937 in München”, *Egon Schiele Jahrbuch*, Vienna 1/2011, p. 90–107; Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 44–53.

32 Oskar Kokoschka, *Der Maler II (Maler und Modell II)*, 1923, oil/canvas, Saint Louis Art Museum, FOK CR 1923/9.

33 Rudolf HERMANN, “Karikatur”, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 03.11.1924, 5; HERMANN, “Der Expressionismus und seine Helfeshelfer”, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 11.24.1924, p. 5–6 and 12.29.1924. Transl. by R.H.: “Bilder von Kokoschka wurden von einem Unbekannten durch Messerstiche und Unrat beschädigt – Kokoschka: ‘Wie soll ich jetzt meine Bilder reparieren, wenn ich nicht weiß, welcher Dreck von mir und welcher von dem anderen ist.’”



Fig. 3a. Rudolf Hermann, *Das expressionistische Porträt*, in Götz von Berlichingen, May 23, 1924, p. 5, Oskar Kokoschka Centre, University of Applied Arts Vienna (permanent loan from the Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn IN OK-Per 1629/P+)



Fig. 3b. Rudolf Hermann, „Bilder von Kokoschka wurden von einem Unbekannten durch Messerstiche und Unrat beschädigt—,Kokoschka: Wie soll ich jetzt meine Bilder reparieren, wenn ich nicht weiß, welcher Dreck von mir und welcher von dem anderen ist.», caricature, Wiener Sonntags- und Montags-Zeitung, November 3, 1924, p. 5

After the First World War, Austria shrank from being a large empire to being a small country that was cut off from its powerful industrial regions in the former crown lands to the east. Kokoschka spent much of the interwar period travelling and living and working in different places but he always returned to Vienna, where he had acquired a house for his parents, which also had a studio, in 1920.

He was not left unaffected by the global economic crisis of 1929 and, as a result, had settled back in Vienna by 1931. This was the year in which he received his first official commission: The socialist government of *Red Vienna* engaged him to paint a view of the city.³⁴ Alongside the difficult economic situation, the political climate in Austria was also becoming increasingly polarized. In March 1933, the Federal Chancellor Engelbert Dollfuß forced parliament to close before gradually outlawing opposition parties. The situation escalated in February 1934 in the form of bloody street fighting between socialists and fascists in Linz and Vienna that resembled a civil war. A catholic-clerical fascist “Ständestaat” (“corporative state”) was to be established and democratically elected institutions eliminated. At the same time, trust in this diminutive First Republic was low for many reasons.³⁵ The “Anschluss”, Austria’s incorporation into Germany, was welcomed by a broad swathe of the population and energetically promoted by National Socialists on both sides of the border.

As a result of his socialization by Adolf Loos and Vienna’s avant-garde, Kokoschka leaned to the left and was now, in the early 1930s, a convinced supporter of an independent Austria. He intensely addressed cultural-political issues and areas such as teaching and developed the idea of a supranational elementary school with basic pacifist objectives—an idea that was clearly influenced by the founder of progressive schools Eugenie Schwarzwald (1972–1940) and by the theories of Johan Amos Comenius (1592–1670), who was venerated by the artist.³⁶ Kokoschka delivered cultural-political lectures, as exemplified by his radio talk in November 1931 entitled *Der Österreicher*.³⁷ He was also active in the *Österreichischer Werkbund*, produced publications and spoke about the importance of the crafts, including as part of a modern but also economically significant program of youth education. At the end of 1933, he applied for the post of Director of the *Kunstgewerbeschule* (Arts and Crafts School), where

34 Oskar Kokoschka, *Wien, Schloss Wilhelminenberg mit Blick auf Wien*, 1931, oil/canvas, Wien Museum, FOK CR 1931/13.

35 See Anton PELINKA, *Die gescheiterte Republik: Kultur und Politik in Österreich 1918–1938*, Vienna/Cologne/Weimar, Böhlau, 2017.

36 See Deborah HOLMES, *Langeweile ist Gift. Das Leben der Eugenie Schwarzwald*, Salzburg, Residenz, 2012; Régine BONNEFOIT, “The Artist as ‘Eye-Opener’. Comenius as Pedagogical and Autobiographical Identification Figure”, in Régine BONNEFOIT, Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka*, *op. cit.* note 20, p. 127–44 (images: p. 22–26).

37 Oskar KOKOSCHKA, “Der Österreicher”, in Oskar KOKOSCHKA, *Politische Äußerungen. Das schriftliche Werk*, vol. IV, Hamburg, Christians, 1976, p. 257–62.

he himself had once studied, and doubled his efforts to establish himself as a cultural-political protagonist.³⁸ However, his educational and cultural-political visions in articles and lectures³⁹ repeatedly brought him dangerously close to the clerical-fascist regime by early 1934.⁴⁰ For example, he demanded several times that “the Ständestaat [sic!] should introduce craftsmanship as the basis of education in Austria”⁴¹ which was reported extensively in the press. Kokoschka was following his mentor Adolf Loos (who died in 1933), who had fuelled the battle between *Kunstgewerbe* and *Handwerk* (art and craft vs. craftsmanship) and famously polemicized against the Wiener Werkstätte (and Josef Hoffmann). Ignoring the real political developments e.g. the ban of any political opposition under dictator Dollfuß, he harbored idealistic and naïve hopes that his pacifist and pedagogical ideas could be implemented in the “Ständestaat”. But on the one hand, Kokoschka was not part of the cultural-political elite around the omnipotent Staatsrat (state councilor) and architect Clemens Holzmeister (1886–1983). On the other hand, *das Handwerk* (the craftsmanship) had become an ideologically charged magic formula (not only) in the “Ständestaat” which aimed for a corporative social order instead of democracy.⁴² Kokoschka’s commitment was exploited in the press, which was now exclusively regime-compliant, and (mis) used, for example, under propagandistically charged headlines such as *Handwerk soll Österreichs Volk zur Erfüllung seiner Mission erziehen!* (Craftsmanship should educate the Austrian people to fulfil its mission!)

38 Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 84–89.

39 Kokoschka often reworked his manuscripts for lectures, articles, and essays (as well as for dramas and prose texts) several times with the result that the versions in his printed edition sometimes deviate strongly from the original. Therefore it is essential to read and analyse his originally published texts. See Oskar KOKOSCHKA, *Das schriftliche Werk*, vol. I-IV, Hamburg, Christians, 1973–1976 (vol. I: *Dichtungen und Dramen*, 1973; vol. II: *Erzählungen*, 1974; vol. III: *Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst*, 1975; vol. IV: *Politische Äußerungen*, 1976). His texts about art are also available in French: Oskar KOKOSCHKA, *L’Œil immuable. Articles, conférences et essais sur l’art*, ed. by the Fondation Oskar Kokoschka and Aglaja Kempf, Strasbourg, L’Atelier contemporain, 2021.

40 See Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 74–92.

41 Oskar Kokoschka, “Handwerk soll Österreichs Volk zur Erfüllung seiner Mission erziehen!”, *Neues Wiener Journal*, 19.12.1933, p. 7.

42 A prominent propaganda exhibition at the Österreichische Museum für Kunst und Industrie (today: MAK Vienna) was titled *Das befreite Handwerk* (The Liberated Craftsmanship) in 1934. Even before and in the beginnings of the National Socialist propaganda, the discourse on craftsmanship with its undoubtedly anti-democratic, anti-Semitic and anti-Marxist connotations played a major role. See Rosemarie BURGSTALLER, *Inszenierung des Hasses. Feindbildausstellungen im Nationalsozialismus*, Frankfurt/New York, Campus, 2022, p. 87–90.

In general, for Austrian cultural politics, Kokoschka was regarded as an important, internationally renowned artist *and* an Austrian. The small country was keen to present itself as an ancient “major cultural nation”, and people were happy to see Kokoschka as a prominent representative, which unavoidably led to his political instrumentalization. In the spring of 1934 the exhibition *Austria in London* led to a scandal and finally the break with the artist: the show was intended as tourist promotion and to serve the Austro-Fascist regime as a political bridge to England and the Western powers. Without his consent, Kokoschka was the only living contemporary artist on display, but in fact only two unrepresentative works by him were exhibited. Kokoschka fiercely and consistently resisted any (political) appropriation of his work, which—as he expressed in a letter to the above mentioned, highly influential Clemens Holzmeister—Austrians are only aware of “from ignoring”⁴³ it. In 1934, Kokoschka was faced with a series of emotionally tumultuous events on both the personal and political level, with the abovementioned February fighting being followed in summer by the death of his beloved mother. In autumn of the same year, he moved to Prague.

One of the persistent victim narratives that continue to form part of the (principally Austrian) view of Kokoschka, despite today’s clear research position,⁴⁴ is the claim that the artist had to flee from Austria in 1934 for political reasons. For, while there can be no doubt that he had been unsettled by the intensified political situation, he was never in danger. Kokoschka was a “voluntary exile”, as James Shedel wrote in 1991,⁴⁵ and Prague offered him far better economic prospects than increasingly impoverished Vienna. In autumn 1938, however, he really did have to flee from Prague to England.

But before this, 1937 was marked by three important exhibitions for Kokoschka. In early summer, the Jeu de Paume in Paris hosted the major *Exposition d'Art Autrichien*, in which he was presented as an important Austrian contemporary

43 Oskar Kokoschka to Clemens Holzmeister, Prague, 03.03.1935, in Oskar KOKOSCHKA, *Briefe III. 1934–1953*, ed. by Olda Kokoschka and Heinz Spielmann, Düsseldorf, Claassen, 1986, p. 17–18.

44 For more on the current research position, see Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, chapter “Mythos Flucht”, p. 96–97.

45 James SHEDEL, “A Question of Identity: Kokoschka, Austria, and the Meaning of the Anschluss”, in Donald G. DAVIAU (ed.), *Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past – Overcoming the Past*, Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought, Riverside, Ariadne, 1991, p. 38–55, here p. 45.

artist.⁴⁶ Almost at the same time, the first Kokoschka exhibition in an Austrian museum was being held at the Austrian Museum for Art and Industry (now MAK, The Museum of Applied Arts). This was curated by the artist's old friend Carl Moll to mark his 50th birthday. Kokoschka refused to attend the opening as a means of expressing his aversion—once again!—to Austria's official cultural policies. Regardless of this, the exhibition still became a political manifestation. In his foreword, Moll wrote with enormous pathos: "You have been lost to the homeland. She accuses you of fleeing from her, you accuse her of only being aware of you from 'ignoring' you. [...] We greet you, we reclaim your work, reclaim you for Austria, for your, our homeland."⁴⁷

The rabble-rousing exhibition *Entartete "Kunst"* opened in Munich in July 1937 before going on to be shown in a series of cities until at least 1941. Kokoschka featured prominently at this first location; subsequently, however, several works from "purified" museums and public collections were auctioned to earn foreign currency for the Nazi regime.⁴⁸ On March 15, 1938, Adolf Hitler ceremoniously declared the "Anschluss", the accession of his "homeland into the German Empire."⁴⁹ On May 5, 1938, Kokoschka's portrait *Robert Freund I* (1909) was cut into four parts by the Gestapo in Vienna. Shortly afterwards, it was exhibited in Paris and London and postcards of the work were produced with captions in a number of languages as an exemplary illustration of the cultural barbarism of the Nazis (fig. 4)⁵⁰.

46 Bernadette REINHOLD, "Die Exposition d'Art Autrichien im Jeu de Paume in Paris 1937. Ein Lehrstück austrofranzösischer Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit", in Agnes HUSSLEIN-ARCO (ed.), *Vienna-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880–1960*, exhibition catalog, Belvedere Wien, Hamburg, Christians, 1976, p. 307–17.

47 Carl Moll, "Oskar Kokoschka zu seinem fünfzigsten Geburtstag", in *Oskar Kokoschka*, Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, exhibition catalog, [organized by:] Der neue Werkbund Österreichs, Vienna 1937, p. 3, transl. by R.H.: "Du bist der Heimat abhanden gekommen. Sie wirft Dir vor, daß Du sie fliehst, Du wirfst ihr vor, daß sie Dich nur vom 'Wegschauen' kennt. [...] Wir grüßen Dich, wir reklamieren Dein Werk, reklamieren Dich für Österreich, für Deine, unsere Heimat."

48 For more detailed information: Gloria SULTANO, Patrick WERKNER, *op. cit.* note 16, p. 73–118.

49 Speech by Adolf Hitler on Heldenplatz in Vienna, 03.15.1938, doc. 123, Der 15. März 1938, Wiener Heldenplatz, in *"Anschluß" 1938*. A documentation published by the Documentation Centre of Austrian Resistance, Vienna, 1988, p. 335–41, see also https://www.doew.at/cms/download/78t22/maerz38_heldenplatz.pdf (accessed: 08.19.2024).

50 See Christina Feilchenfeldt, "'...und meine Bilder zerschneidet man schon in Wien'. Das Porträt des Verlegers Robert Freund von Oskar Kokoschka", in Uwe FLECKNER (ed.), *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich"*, papers by the "Entartete



Fig. 4: Postcard of the painting *Robert Freund* (1909), with a note on the rear in French and Flemish referring to its destruction by the Gestapo in Vienna on May 5, 1938, and "Carte vendue pour l'aide des émigrés allemands" 1938, photo: Fred Stein, Paris, Oskar Kokoschka Centre, University of Applied Arts Vienna (IN OK/23/Q)

Austria from the perspective of the exile

Kokoschka's politicization and political engagement reached its first peak in Prague, partly due to his contacts with antifascist and international left-wing

Kunst Research Center, vol. IV, Berlin, Akademie, 2009, p. 259–79; Oskar Kokoschka, *Robert Freund I*, 1909, oil/canvas stretched on wood, whereabouts unknown, FOK CR 1909/2.

groups. Then, in October 1938, shortly after he had become a Czech citizen, Kokoschka's later wife Olda organized their escape to London. As in Prague, he was also very politically active in German and Austrian exile organizations in Paris and London—including the *Free German League of Culture* and the *Free Austrian Movement*. He wrote countless articles, delivered lectures, opened exhibitions organized by exile groups, primarily supported youth organizations, and painted a series of political allegories. Whereas Kokoschka had often bitterly criticized Austria while he was still in Prague, after arriving in England, he—like many exiles—developed an almost nostalgic view of his homeland. The deluded notion of an independent Austria that was fighting a war of resistance in order to obtain its freedom was omnipresent. This was expressed, for example, in Kokoschka's foreword to a volume of German-Austrian poetry that was published in London in 1943 and brings together the political perspectives of both monarchist and communist exile groups, both of which, unlike the social democrats, unceasingly advocated an independent Austria.⁵¹

One of the abovementioned political allegories was *Anschluss—Alice in Wonderland* (fig. 5), which was painted in 1942: The naïve *Alice*, an allegory for Austria, is trapped behind barbed wire and faced by three figures, whose absurd gestures recall the well-known Buddhist monkeys. We can also see, alongside a German Wehrmacht soldier, representatives from France and England, whose appeasement policies were heavily criticized by Kokoschka. The burning parliament in the background, its tympanum bearing the word “Wien,” and a sign inscribed “Our Time 1934” refer to the battles of February 1934 that resembled a civil war and the fall from grace of fascist Austria that preceded the “Anschluss” with Germany.⁵²

Fig. 5. Oskar Kokoschka, “Anschluss” - *Alice in Wonderland*, 1942, oil/canvas, Leopold Museum Wien (permanent loan from the collection of Wiener Städtische Versicherungs AG—Vienna Insurance Group) <https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1020/1461/%22Anschluss%22%20-%20Alice%20im%20Wunderland>

- 51 Oskar Kokoschka, “Introduction”, in “*Und sie bewegt sich doch!*” *Freie deutsche Dichtung*, London (Freie Deutsche Jugend), 1943, p. 3–4. The cover features John Heartfield's famous collage that shows Hitler as a monkey crouched on the globe.
- 52 Gloria SULTANO, Patrick WERKNER, *Oskar Kokoschka*, *op. cit.* note 16, p. 177–212; Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 130–35.

“...because I couldn't see any future for me in Austria...”

After the war ended in 1945, Kokoschka sought to draw attention to the intolerable situation of children and young people through a prominent poster campaign that, once again, employed Christian iconography. The poster *INRI IN MEMORY of the CHILDREN of EUROPE WHO HAVE to DIE of COLD and HUNGER this Xmas* shows a group of children surrounding Christ as he bows down from the cross; 1,000 of these were displayed in the London Underground. The following year, a Spanish version entitled *EN MEMORIA de los NIÑOS de VIENA que MORIRAN de HAMBRE este AÑO 1946* referred explicitly to the children of Vienna. The same was true of the expressive pen and ink drawing on the cover of the program for a Christmas concert in London's Royal Albert Hall in 1945: The depiction of a mother, her face contorted with pain, and her child in front of a simple cross bearing the inscription *INRI Xmas in Vienna!* could hardly be more powerful.⁵³ During and immediately after the war, Kokoschka wrote a number of texts that take up the debate about the “cultural nation of Austria” that had already been widespread before the advent of Austrofascism. These included *Das Wesen österreichischer Kultur*, which dates from May 1945. Kokoschka also made extensive use of the ambiguous and politically charged image of Austria as the much-trying and long-suffering “Heart of Europe.”⁵⁴

For Kokoschka, who for many reasons never felt at home in England, the end of the war raised the question of where to establish his permanent residence. At the time, a return to Austria was also in the air. Vienna's communist City Councilor for Culture Viktor Matejka (1901–1993), who had known the artist since the interwar years and valued his antifascist position, played a role in this discussion.⁵⁵ Thanks to Matejka's intervention, Kokoschka was invited to paint the Vienna Mayor and later Federal President Theodor Körner (1873–1957) and he used his visit as an opportunity to discuss the future of the country.⁵⁶ The first meeting took place in Vienna in 1947 and Kokoschka made use of his symbolic

53 Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 174–76.

54 Oskar KOKOSCHKA, *Das Wesen der österreichischen Kultur* (1945), in *Kokoschka Schriften III*, 1975, p. 123–32; for detailed analysis, see Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 156–69.

55 See Viktor MATEJKA, *Das Buch Nr. 2: Anregung ist alles*, Vienna, Löcker, 1991, especially the chapter “Der große OK und der kleine VM”; Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, e.g. p. 203–06.

56 The portrait was finally produced in 1949: Oskar Kokoschka, *Porträt Dr. Theodor Körner*, 1949, oil/canvas, Lentos Kunstmuseum Linz, FOK CR 1949/3.

capital as a prominent international artist to collect money for prosthetics for victims of the war as well as for a range of educational institutions. Many people, from the then Federal President Karl Renner (1870–1950) downwards, suggested that he should return to Austria—but these de facto invitations were not accompanied by any concrete offers. Kokoschka’s decision about a possible return was also associated with the idea of establishing a school, a *Schule des Sehens* (School of Seeing). This was bound up with the proposal to acquire an agricultural estate for his brother Bohuslav (1892–1976), who had remained in Vienna—a plan that was principally pushed in the city by Matejka.⁵⁷

The notion of creating such a “Werkkunstschule” was also being considered in Upper Austria by the German art dealer Wolfgang Gurlitt (1888–1965), who had been a friend of the artist since the 1910s and lived in Linz after the war.⁵⁸ Following the end of hostilities, Gurlitt became Kokoschka’s first Austria-based representative and organized exhibitions across Europe, created a concept for a *Kokoschka Archive*, and began to reacquaint the public with his work through the press—all of which were vital tasks given the way in which the war, and the contempt shown by the Nazi regime, had resulted in the oeuvre being scattered to the four winds.

Kokoschka eventually sought British citizenship, which he received in 1947 and, most importantly, offered him the freedom to travel widely. But he settled in Switzerland, where he acquired a plot of land in Vevey on Lake Geneva in 1952. Looking back in his autobiography, he remarked that: “I [...] applied for a British passport, because I could see no future for me in Austria. It was now occupied by Russians, Americans, British and French [...]”⁵⁹ His impressions of a severely war-damaged Vienna during his first visit in 1947 and warnings from his brother and others about the local situation also did their bit.⁶⁰ While he had been consistently pro-Soviet in exile and had welcomed the Red Army’s struggle to free Austria, the end of the war brought a change in his position. This was the result of harrowing reports about Soviet occupation, the political situation in Czechoslovakia, where his sister Berta lived, and his fear that Austria could also

57 Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 197–200.

58 See e.g. Georg WACHA, “Oskar Kokoschka und Linz. Eine Dokumentation”, in Stella ROLLIG (ed.), *Oskar Kokoschka. Ein Vagabund in Linz. Wild, verfemt, gefeiert*, exhibition catalog, Lentos Kunstmuseum Linz, Weitra, Bibliothek der Provinz, 2008, p. 141–62; Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 201–03.

59 Oskar KOKOSCHKA, *My Life*, *op. cit.* note 26, p. 169.

60 *Ibid.*, p. 170.

end up in the Soviet sphere of influence. As a British citizen in Switzerland he was ensured maximum independence. He felt cosmopolitan and, above all, due to his increasing interest in the cultural history of classical antiquity, European.⁶¹

Late honors, questionable networks

A central role in Kokoschka's relationships with and in post-war Austria was undoubtedly played by the Salzburg art dealer Friedrich Welz (1903–1980). He had been doing business with Kokoschka since 1935 and, after 1949/50, became the artist's tireless general manager, at least in Austrian matters.⁶² Welz published all the important catalogues raisonnés through his own gallery, organized exhibitions, and succeeded in associating Kokoschka with Salzburg, not as his residence but through the *Schule des Sehens*, which he founded in 1953. Salzburg was also home to his gallery, which was resolutely committed to the modern.⁶³ However, rather than being politically unproblematic, Welz was quite the opposite. He had served the Austro-fascist regime before 1938 and, following the “Anschluss”, he was one of the most important art dealers of the Nazi period and had “aryanized” Vienna's famous Galerie Würthle and undertaken “shopping trips” in occupied France. Following his internment in the American Camp Markus W. Orr near Salzburg (1945–1947), he was able to rapidly reestablish himself and use his connections, especially as so many former National Socialist (cultural) officials were soon back in their old jobs.⁶⁴

Each summer during the Salzburg Festival, the city became a cultural hotspot and meeting place for the artistic, business, social, and, naturally, political élite. Up until 1962, Kokoschka spent several weeks every year in Salzburg at his *Schule des Sehens*, but in 1955 he also received the prestigious commission to design the

61 Katja SCHNEIDER, Stephan LEHMANN (eds.), *Oskar Kokoschkas Antike. Eine europäische Vision der Moderne*, exhibition catalog, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Munich, Hirmer, 2010.

62 Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 259–70.

63 See e.g. Barbara WALLY (ed.), *Oskar Kokoschka in Salzburg. Die Gründung der Sommerakademie für Bildende Kunst. Vor fünfzig Jahre*, exhibition catalog, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 2003.

64 Gert KERSCHBAUMER, *Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz*, Vienna, Czernin, 2000. (Former) national socialists were interned and old-new political networks formed in the camp often known as “Lager Glasenbach”. It housed, for example, some founders of the VDU (Verband der Unabhängigen), which was permitted from 1949 and preceded the FPÖ. See Oskar DOHLE, Peter EIGELBERGER, *Camp Marcus W. Orr: “Glasenbach” nach 1945 als Internierungslager*, Linz/Salzburg, 2015.

set of Mozart's *Magic Flute*. He became part of the world of celebrities and, as expressed by Wolfgang G. Fischer, "had shifted from being the 'left-wing' Kokoschka [...] to assuming the position of a pillar of society [...]" and "become, as it were, system-compliant in the political sense [...]." ⁶⁵ His deeply disappointed friend of many years Ludwig Münz spoke of the "Salzburger Unwelttheater" (Salzburg *non*-world theater) and described the plans for a Kokoschka Archive as "nonsense" and "self-deification": He bitterly attacked Kokoschka for his vanity and opportunism as well as for his close cooperation with former Nazis such as Welz. ⁶⁶

1955 was an *annus mirabilis* for Austria. Other than in Germany, the allies withdrew from the now neutral country, which regained its freedom upon the signing of the long-desired State Treaty. In Vienna, work started on the rebuilding of major landmarks such as St. Stephen's Cathedral and the State Opera; and there were many prestigious commissions for visual artists. The former political networks of both the Austrofascists and the National Socialists were more effective than ever during the handing out of these contracts. Kokoschka was awarded none of them, despite the network of relationships of his "Welzius". At least he was invited to produce a work marking the reopening of the State Opera in 1955 and, the following year, he painted an external view showing the urban hustle and bustle around the building on a busy evening. ⁶⁷ Back in 1945/46, he had drawn up a petition *Rebuild the Opera House in Vienna*, which emphasized the importance of the institution for the city's identity. ⁶⁸ However, the high-profile commission for the design of the iron curtain was awarded to Rudolf Eisenmenger (1902–1994), a leading Nazi cultural official and favorite of Adolf Hitler who, as an artist particularly respected by the Nazis, had been included on the so-called Gottbegnadeten-Liste (divinely-blessed list). ⁶⁹

⁶⁵ Wolfgang G. FISCHER, "Das Oskar-Kokoschka-Alphabet von Alma bis Zeitzeuge", in Jutta HÜLSEWIG-JOHNEN (ed.), *Oskar Kokoschka. Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953*, exhibition catalog, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Kerber, 1994, p. 131–51, here p. 131, transl. by R.H.

⁶⁶ Ludwig Münz to Oskar Kokoschka, Vienna, 12.03.1955, Zentralbibliothek Zürich, Nachl. O. Kokoschka 353.20; Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 267–68.

⁶⁷ Bernadette REINHOLD, *op. cit.* note 5, chapter "Annus mirabilis 1955 und die Folgen"; Oskar Kokoschka, *Die Wiener Staatsoper*, 1956, oil/canvas, Belvedere Wien, FOK CR 1956/3.

⁶⁸ Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, *op. cit.* note 4, p. 271–72.

⁶⁹ Veronika FLOCH, *Rudolf Hermann Eisenmenger (1902–1994). Mechanismen einer Künstlerkarriere*, master thesis, Univ. Vienna, 2007.

Kokoschka's work could be seen in largescale touring exhibitions in many cities in Germany, Europe, and the USA. Vienna brought up the rear and the first exhibition devoted to his work was only staged in the Secession in 1955, shortly after the reopening of the State Opera. This was curated by the young art historian Werner Hofmann (1928–2013) and the mastermind in the background was none other than Friedrich Welz. However, while this would seem to point to a major omission on the part of official cultural policymakers in Austria and, in particular, in Vienna, a more detailed examination shows that the city's museum directors had been working together for years to bring about a Kokoschka exhibition—without success. It was not they who had ignored the artist but vice-versa: For many years, he did not want an exhibition in Vienna and actively thwarted any such plans. Once again, this situation resulted from a perceived affront, the fact that Vienna's social democratic City Councilor for Culture—the successor of Matejka, who, as a communist, had had to leave his position in 1949—had merely awarded the artist the ring of honor and not the honorary citizenship of the city.⁷⁰ As mentioned at the beginning, Kokoschka did not receive the latter until 1961. Old wounds were reopened! Kokoschka repeatedly claimed that the roots of his defamation as a “degenerate” artist during the Nazi period could be traced back to early Viennese critics such as Seligmann, Hermann, and many others.

Both the veneration of the “old master of modern art” and the instrumentalization of the great “Austrian” continued to be omnipresent in the country during the following decades. As did the political ambivalence on both sides. This was exemplified by the largest Kokoschka exhibition to date, which was organized by Welz and staged in Vienna's Künstlerhaus in 1958. Opportunism and elastic political views were already apparent at the opening: Kokoschka was seated between Leopold Figl, the catholic-conservative Foreign Minister, who had spent years interned in the Concentration Camp at Dachau, and the Minister of Education and Culture, Heinrich Drimmel, who had begun to reappoint avowed National Socialists to the universities, including the art historian Hans Sedlmayr, who was known, amongst other things, for his controversial publication *Verlust der Mitte* (1948).⁷¹ The demons of fascism and anti-modernism had never gone

70 Bernadette REINHOLD, *Oskar Kokoschka und Österreich*, op. cit. note 4, p. 237–48.

71 Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst im 19. und 20. Jahrhundert als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Vienna, Otto Müller, 1948; first English edition: *Art in Crisis: The Lost Center*, Chicago, Henry Regnery, 1958.

away, as demonstrated by the action of the *Liga gegen entartete Kunst* in Pöchlarn in 1973. Kokoschka's relationship with Austria is complex and many aspects of this relationship are not only difficult but also require us to critically examine both the work and the reception of one of the most fascinating artists of the 20th century—and the ambiguities remain.

Translation from German into English by Rupert Hebblethwait (R.H.).

OSKAR KOKOSCHKA ET L'EXPÉRIENCE SUISSE

AGLAJA KEMPF

Pour parler du lien qui unit Oskar Kokoschka à la Suisse, il faut sans doute faire appel à la notion d'expérience, tant le lien repose sur des vécus forts, et cela à titres divers. Émotionnellement, la découverte de la Suisse, au début de l'année 1910, lui laisse un souvenir impérissable car pour la première fois, le jeune artiste autrichien se rend pour une période prolongée hors de son pays natal, et se confronte à la puissance des paysages de montagne, qui l'ont immédiatement saisi. Certains panoramas rocaillieux alpins, en particulier, ont constitué pour lui des démonstrations esthétiques de premier ordre, qui l'ont véritablement fasciné. La Suisse a ainsi pu jouer un rôle de catalyseur sur une personnalité fortement éprise de liberté. À ce premier voyage initiatique en ont succédé d'autres, de portée sentimentale, puisqu'il y a emmené à tour de rôle deux de ses compagnes, Alma Mahler d'abord, avec laquelle il a vécu trois ans de passion tumultueuse, puis Anna Kallin, dont il a également été particulièrement épris. Professionnellement aussi, la Suisse s'est avérée un terreau fertile. Le pays lui a offert de nombreuses opportunités, en lui permettant de nouer des liens solides dans le monde des arts et en concrétisant des projets d'envergure, notamment d'importantes expositions rétrospectives et des commandes.

Une année plus que toute autre, emblématique, révèle la vigueur de cet attachement : 1947. Kokoschka effectue alors un séjour en Valais (Sion, Montana, Zermatt...), y demeurant un mois entier. Il réalise sept peintures à l'huile sur le territoire du canton, principalement des paysages et un portrait du mécène musical Werner Reinhart¹. Après les années de guerre, l'artiste, qui n'avait pas pu peindre de toiles en extérieur en Angleterre, cherche de nouveaux sujets d'inspiration et trouve en Valais des panoramas accidentés qui l'impressionnent beaucoup. Par ailleurs, Olda, son épouse, souhaitait fuir le mauvais temps qui les avait accompagnés pendant de longues saisons lors de leur exil et voyager dans une contrée ensoleillée. 1947 est aussi la date de sa grande exposition

1 Oskar KOKOSCHKA, *Werner Reinhart*, 1947, huile sur toile, 80 × 120 cm, Kunst Museum Winterthur.

présentée d’abord à Bâle puis à Zurich, non seulement importante par son ampleur et l’accueil que lui réserve le public, constituant un moment charnière dans sa carrière, mais aussi par sa charge affective, Kokoschka redécouvrant alors de nombreuses toiles qu’il croyait perdues. C’est également à ce moment qu’il pose des jalons essentiels en tissant le fil de nombreuses nouvelles amitiés qui seront décisives pour relancer sa popularité après les années difficiles du conflit armé. Par la suite, Kokoschka achètera un terrain en Suisse, au bord du lac Léman, sur la commune de Villeneuve, où il s’installera en 1953 avec Olda.

Les relations que Kokoschka entretient avec la Suisse sont intenses et l’artiste, dès 1919, qualifie la Suisse de « patrie spirituelle » (*Seelenheimat*) dans une lettre qu’il adresse aux historiens de l’art allemands Carl Georg Heise et Hans Mardersteig depuis Dresde : « Si vous pouviez dénicher en Suisse, à Vevey ou ailleurs au bord du lac Léman, ma patrie spirituelle, un véritable ami de l’art qui m’avancerait là 100’000 Frs et une petite maison avec des vignes, je lui donnerais cinq années durant tout mon souffle et tout mon amour, ou plus clairement tout ce que je peux rêver, peindre et écrire de plus beau² ». Il finira par y passer les vingt-sept dernières années de sa vie.

Kokoschka effectue un premier voyage en Suisse entre janvier et mars 1910, oscillant entre Les Avants, Yverne et Leysin en compagnie de l’architecte viennois Adolf Loos. Son mécène le prend alors sous son aile et lui propose une véritable tournée initiatique, lors de laquelle il lui ménagera de nombreuses commandes de portraits, qui aujourd’hui encore valent comme ses peintures parmi les plus remarquables. Dans une missive qu’il envoie à ses amis Ruth et Adolf Arndt depuis Prague le 5 octobre 1938, il considère a posteriori que la Suisse est l’endroit « où [il a] passé les mois les plus heureux de [sa] jeunesse³ ». Cette nouvelle expérience lui procure des sensations incomparables. C’est la première fois qu’il franchit et voit les Alpes, la première fois aussi qu’il séjourne dans une région francophone. Il a vingt-quatre ans et est prêt à embrasser un nouveau destin avec deux pièces d’or dans la poche, l’une offerte par sa mère, l’autre par son ami Adolf Loos.

2 Lettre d’Oskar Kokoschka à Carl Georg Heise et Hans Mardersteig, le 8 novembre 1919. Citée dans KOKOSCHKA, Oskar, *Briefe II, 1919-1934*, éd. par Olda Kokoschka et Heinz Spielmann, Düsseldorf, Claassen, 1985, p. 7.

3 Lettre d’Oskar Kokoschka à Ruth et Adolf Arndt, le 5 octobre 1938. Citée dans KOKOSCHKA, Oskar, *Briefe III, 1934-1953*, éd. par Olda Kokoschka et Heinz Spielmann, Düsseldorf, Claassen, 1986, p. 76.

Ce séjour initial en Suisse lui offre l'opportunité de peindre depuis Les Avants sur les hauts de Montreux l'un de ses paysages liminaires, qui est aussi considéré comme l'un de ses plus emblématiques. Les *Dents du Midi*⁴, qui représentent le massif montagneux enneigé animé par l'attelage de traîneau d'Adolf Loos, sont composées dans une légère contre-plongée qui deviendra caractéristique de l'artiste et qui donne toute son ampleur à la vision panoramique. « Il s'était passé quelque chose entre moi et la vue sur les Dents du Midi : que quelque chose disparaisse, que je dois toujours porter en moi. Établir un équilibre entre le monde intérieur et le monde extérieur, mettre l'esprit de contemplation en accord avec la réalité tangible, voilà pourquoi j'ai peint ce tableau. L'espace a une signification psychique en plus de la signification optique », note Kokoschka dans ses écrits pour dépeindre la vitalité de ses sensations⁵. L'un de ses biographes, Josef Paul Hodin, fera quant à lui un parallèle avec ce qu'a pu incarner le roman *La Montagne magique* pour son auteur Thomas Mann, qui avait séjourné à Davos en 1911 pour accompagner sa femme au sanatorium : « Ce que Kokoschka a vécu aux Avants était une sorte de *Montagne magique*⁶ ».

Lors de ce voyage, Kokoschka réalise également six portraits, dont celui du docteur Auguste Forel⁷ à Yvorne, singulièrement expressif, et un portrait non fini de Bertha Eckstein-Diener⁸, intellectuelle, écrivaine et féministe de la haute société autrichienne qui tenait salon à Baden près de Vienne quand Kokoschka était plus jeune, avant de s'installer en Suisse. Ses sujets se recrutent auprès d'une aristocratie fortunée, en particulier au sanatorium de Leysin (nommé « Mont-Blanc ») qui soignait des tuberculeux venant de toute l'Europe. Se succèdent devant sa toile la danseuse Bessie Bruce⁹, compagne d'Adolf Loos, Monsieur Verona¹⁰, Victoire et Joseph de Montesquiou Fezensac¹¹. Kokoschka

4 Oskar KOKOSCHKA, *Les Dents du midi*, 1910, huile sur toile, 80 × 116 cm, collection particulière.

5 Oskar KOKOSCHKA, *Das schriftliche Werk. Erzählungen*, Hambourg, Christians, 1974, p. 84.

6 Josef Paul HODIN, « Oskar Kokoschkas erste Schweizer Erinnerungen », *Neue Zürcher Zeitung*, 13 janvier 1946, p. 17.

7 Oskar KOKOSCHKA, *Auguste Forel*, 1910, huile sur toile, 70 × 58 cm, Städtische Kunsthalle, Mannheim.

8 Oskar KOKOSCHKA, *Bertha Eckstein-Diener*, 1910, 77,5 × 88 cm, mumok, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

9 Oskar KOKOSCHKA, *Bessie Bruce*, 1910, huile sur toile, 72 × 91 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie, Berlin.

10 Oskar KOKOSCHKA, *Conte Verona*, 1910, huile sur toile, 70,6 × 58,7 cm, Collection particulière, Courtesy Richard Nagy Ltd., Londres.

11 Oskar KOKOSCHKA, *Victoire de Montesquiou-Fezensac*, 1910, huile sur toile, 94,6 × 48,9 cm, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH, Vermächtnis Paul E. Geier et Oskar Kokoschka, *Joseph de Montesquiou-Fezensac*, 1910, huile sur toile, 80 × 63 cm, Collection particulière, États-Unis.

les fait tous émerger devant des fonds indéterminés aux couleurs iridescentes et nacrées, apposées de façon transparente et vibrante. Au surplus, il n'hésite pas à gratter la surface de la toile avec l'arrière de son pinceau ou le dos de ses ongles, conférant à ses sujets une présence d'un grand magnétisme.

Kokoschka revient en Suisse dès août 1912, cette fois dans l'Oberland bernois (Mürren, Lauterbrunnen...), où il demeure jusqu'à mi-septembre en compagnie d'Alma Mahler, veuve du compositeur Gustav Mahler, avec laquelle il vit une relation passionnée jusqu'en 1914, mais qui continuera à le hanter bien au-delà. Ce périple lui permet de découvrir d'autres paysages poignants, qui font l'objet de nouvelles peintures (fig. 1). Mais il se superpose aussi avec des émotions particulièrement intenses, de l'ordre de l'exaltation, car Kokoschka est alors fou amoureux de sa muse. D'un point de vue créatif, c'est un moment cardinal, puisqu'il commence à réaliser à Mürren un portrait de sa compagne, alors qu'elle est enceinte sans encore le savoir, et pour lequel il s'inspire de la *Mona Lisa* de Léonard de Vinci¹². Il entame par ailleurs son importante série des éventails, qu'il qualifie de lettres d'amour visuelles, dans l'idée de pouvoir lui offrir le premier d'entre eux pour son anniversaire fin août.

Fig. 1 : Oskar Kokoschka, *Alpenlandschaft bei Mürren*, 1912, huile sur toile, 70,5 × 95,5 cm, Kochel am See, Franz Marc Museum, © Fondation Oskar Kokoschka / 2024, ProLitteris. (<https://www.oskar-kokoschka.ch/fr/1020/1148/Alpenlandschaft%20bei%20Mürren>)

Des œuvres d'Oskar Kokoschka sont montrées pour la première fois en Suisse en 1913 (du 1^{er} mai au 4 juin) au Kunsthaus de Zurich, un lieu qui deviendra incontournable dans son parcours helvétique et qui contribuera fortement à diffuser son art puisque l'importante institution, reconnue internationalement, présentera au total une dizaine d'expositions. Grâce à l'intercession de son ami Adolf Loos, treize peintures issues de sa collection personnelle y sont accrochées dans une présentation collective, dont une part notable de portraits réalisés en Suisse en 1910. L'historien de l'art Wilhelm Wartmann qui intègre le Kunsthaus de Zurich en 1909 et en devient directeur en 1925, est un personnage central pour comprendre le lien de Kokoschka à ce musée. Bénéficiant d'une longévité exceptionnelle, il demeure à ce poste jusqu'en 1949, et jouit ainsi d'une influence considérable sur la carrière de ceux qu'il aime promouvoir, au rang desquels

12 Oskar KOKOSCHKA, *Alma Mahler*, 1912, huile sur toile, 62 × 56 cm, The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Edward Munch, Ferdinand Hodler, Félix Vallotton, Lovis Corinth ou encore Pablo Picasso.

Les journaux suisses s'emparent pour la première fois du sujet « Kokoschka » en 1911, commentant ses dessins publiés dans la revue berlinoise *Der Sturm*. Toutefois c'est l'exposition zurichoise de 1913 qui donne véritablement aux critiques l'occasion de se familiariser plus avant avec son travail. Les articles, trois au total, sont divisés. La *Chronik der Stadt Zürich* du 31 mai 1913 considère que Kokoschka ne flatte pas ses modèles et souligne la laideur des mains sanguines. Tout au contraire, la *Neue Zürcher Zeitung* du 1^{er} mai 1913 tient le travail de Kokoschka pour intéressant. L'artiste y est perçu comme un original et ses portraits sont qualifiés de « raffinés ». Le papier qui lui succède un mois plus tard dans le même journal est un billet nuancé, laissant le journaliste partagé. L'auteur décrit Kokoschka comme isolé, inattendu et stupéfiant. Il ajoute qu'il aurait souhaité que son travail soit contextualisé parmi celui de ses collègues viennois. Il reprend alors les mots de Paul Stefan issus de son ouvrage *Das Grab in Wien* où il évoque la Kunstschau de Vienne de 1908 et met en évidence les commentaires suivants : Kokoschka fait naître une gêne; c'est un sauvage; c'est aussi un grand espoir, soutenu par Gustav Klimt, qui le trouve doué; il utilise de nouvelles couleurs; c'est un visionnaire; il développe sa propre manière. Voilà comment sont articulées les premières critiques autour du travail de jeunesse de Kokoschka, critiques qui deviendront au fil du temps de plus en plus favorables.

Le 14 avril 1917, l'artiste présente la première de sa comédie *Sphinx und Strohmännchen* [Le sphinx et l'homme de paille] à Zurich à la Galerie dada (Cabaret Voltaire), dans laquelle se tient aussi une exposition collective qui expose, outre Kokoschka, des œuvres de Max Ernst, Paul Klee, Wassily Kandinsky. La mise en scène est signée Marcel Janco tandis qu'Hugo Ball, Tristan Tzara et Emmy Hennings endossent les rôles principaux. L'été de la même année, entre le 19 août et le 23 septembre, le Kunsthaus de Zurich convie le public à une exposition sur la peinture allemande des XIX^e et XX^e siècles. L'Autrichien y figure en bonne place.

L'année 1923 marque sa première exposition individuelle en Suisse. Entre les mois de septembre et d'octobre, Kokoschka présente ses œuvres au Kunstsalon Wolfsberg, toujours à Zurich. Il profite des préparatifs de sa présentation pour écumer une nouvelle fois le pays (entre août et début octobre) avec sa compagne Anna Kallin, aspirante chanteuse. Il fait halte à Lucerne, en Suisse romande – avec une deuxième escale à Montreux et aux Avants –, mais aussi à Blonay, dans le canton de Vaud. Il réalise plusieurs toiles, notamment des

panoramas du lac des quatre cantons et du lac Léman¹³. Paysages et paysages urbains prennent alors une place centrale dans son œuvre.

Le rapprochement de Kokoschka avec la Suisse se concrétise de façon durable au sortir de la Seconde Guerre mondiale lorsqu'il exprime la volonté d'acheter un pied-à-terre pour mettre un terme à ses nombreuses années de nomadisme. Il s'interroge alors sur le lieu où il pourrait s'établir, mettant en balance plusieurs alternatives : rester en Angleterre où il a obtenu la nationalité britannique en 1947, émigrer aux États-Unis, revenir en Autriche, chose qu'il envisage sérieusement malgré les relations de défiance qu'il entretient avec son pays natal, ou s'établir en Suisse.

Le panorama des enjeux est vaste et, de fait, le processus de réflexion, commencé en 1945, se prolonge jusqu'en 1951, lorsque l'artiste achète finalement un terrain à Villeneuve, non loin du château de Chillon, que le jardin surplombe en un magnifique balcon. La Suisse s'avère lui offrir les meilleures chances pour son avenir. Les considérations tournent autour de plusieurs axes croisés : personnel, politique, financier, géographique et stratégique. L'une des premières motivations réside dans le fait de trouver un lieu de vie stable : Kokoschka a alors soixante-cinq ans et il aspire à un peu de constance, même s'il continuera à sillonner abondamment le monde. D'un point de vue politique, la Suisse jouit d'un atout non négligeable, celui de la neutralité. Après avoir été durement éprouvé pendant les deux guerres mondiales, cet argument aura pesé d'un poids certain. Aussi confie-t-il dans une lettre à sa sœur datée de fin 1951 sa décision de faire construire une maison sur les bords du lac Léman : « Ce n'est pas par fierté de propriétaire, mais simplement le désir de pouvoir souffler de temps en temps quelque part au cœur de l'Europe et dans un lieu politiquement paisible¹⁴. » Par ailleurs, de nombreuses œuvres avaient été conservées en Suisse, notamment via Nell Walden, qui avait été l'épouse de Herwarth Walden. Financièrement, le territoire helvétique offre des perspectives intéressantes, concentrant de nombreux collectionneurs, d'importantes institutions muséales qui connaissent bien le travail de Kokoschka, une clientèle prospère et des attentes de commande. S'y trouvaient ses plus fidèles protecteurs,

13 Oskar KOKOSCHKA, *Vierwaldstätter See*, 1923, huile sur toile, 64,5 × 80,6 cm; *Genfer See I*, 1923, huile sur toile, 80,5 × 120,5 cm, Cincinnati, Cincinnati Art Museum; *Genfer See-Landschaft II*, 1923, huile sur toile, 80 × 120 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste; *Genfer See*, 1923, huile sur toile, 65 × 92 cm, Museum Ulm.

14 Lettre d'Oskar Kokoschka à sa sœur Berta Patočka-Kokoschka, 11 décembre 1951. Citée dans *Spur im Treibsand. Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder*, cat. exp. Zürich, Michael Imhof Verlag / Zentralbibliothek Zürich, 2010, p. 165.

en particulier Wilhelm Wartmann, mais aussi Friedrich Traugott Gubler avocat à Winterthour, et son ami de longue date Walter Feilchenfeldt, marchand d'art, ainsi que de nombreuses relations sur le plan intellectuel.

Kokoschka réalise plusieurs portraits en Suisse à cette période¹⁵ et travaille énormément, comme il le mentionne dans une carte postale de 1947, dans l'optique de se refaire après la guerre et de pouvoir s'acheter un bien : « Je travaille comme un fou¹⁶. » Le marché de l'art y est dynamique, et les possibilités d'expositions, de commandes ou d'achats réelles, aussi bien dans les institutions officielles que par l'intermédiaire des galeristes. La situation en matière éditoriale, par sa stabilité, son plurilinguisme et sa profusion, y est intéressante également. En outre, le pays jouit d'une position géographique privilégiée, au cœur de l'Europe, et l'artiste est captivé par les paysages de montagnes. Enfin, la Suisse constitue aussi un tremplin utile pour l'artiste qui désire à nouveau enseigner et fonder une école. En 1955, deux ans après s'y être installé, il ouvre à Sion dans le canton du Valais une école qu'il nomme École du Regard, faisant suite à celle fondée deux ans auparavant à Salzbourg. Kokoschka restera finalement dans cette maison du lac Léman, la villa Dauphin, pendant près de vingt-sept ans, de 1953 à son décès en 1980.

Kokoschka est ravi de s'être établi dans un lieu qui lui plaît tant, dans cette petite villa qu'il a fait construire par un architecte de Winterthour :

De mon atelier, que j'appelle bibliothèque pour ne pas éveiller en moi le soupçon que j'ai maintenant l'intention d'être moi aussi un artiste dans la tour d'ivoire, après avoir été un vagabond pendant 40 ans, je peux me rendre immédiatement dans le jardin. Quel plaisir et bienfait pour des poumons sensibles après 14 ans dans un appartement londonien russe ! Nous ne voyons que le lac, de l'extrémité la plus longue, de sorte que nous avons l'impression d'être au bord de la mer¹⁷.

En 1947 déjà, les villes de Bâle et de Zurich avaient présenté d'importantes rétrospectives qui avaient joué un rôle déterminant dans la réémergence publique d'un certain nombre de toiles que Kokoschka croyait avoir été détruites pendant

15 Oskar KOKOSCHKA, *Werner Reinhart*, 1947, huile sur toile, 80 × 120 cm, Kunst Museum Winterthur; *Emil Bührle*, 1952, huile sur toile, 125 × 90 cm, Stiftung Sammlung E.G. Bührle; *Bettina Angehrn*, 1952, huile sur toile, 100 × 73 cm, Collection particulière; *Les frères Feilchenfeldt*, 1952, huile sur toile, 90 × 135 cm, Collection particulière.

16 Carte postale d'Oskar Kokoschka à son frère Bohuslav Kokoschka, Sierre, s.d. [13 juillet 1947], Zentralbibliothek, Zürich, 22.2.3.

17 Lettre d'Oskar Kokoschka à Theodor Heuss, le 4 octobre 1953. Citée dans *Briefe IV, 1953-1976*, éd. par Olda Kokoschka et Heinz Spielmann, Düsseldorf, Claassen, 1988, p. 7.

la guerre, d'autres que l'artiste avait vendues des décennies auparavant. Ces deux expositions majeures par leur ampleur (pour chacune une soixantaine de peintures et environ 200 œuvres graphiques), mais aussi parce que ce sont les premières de cette envergure après la guerre, ont fortement contribué à élargir le cercle de contacts en Suisse. L'artiste, resté presque une année complète sur place, n'hésite pas à ajouter à la seconde étape de l'exposition des peintures qu'il avait à peine finies. Au total, ce ne sont pas moins de six vues grand format des paysages de montagne valaisans que Kokoschka va réaliser pendant le mois où il séjourne dans ce canton :

Les montagnes reviennent comme un leitmotiv dans la production de l'artiste et constituent l'un de ses sujets d'étude privilégiés (fig. 2 et 3) depuis ses toutes jeunes années, avec son tableau *Dents du Midi* qu'il réalise en 1909 lors de son premier séjour en Suisse jusqu'à une représentation de Gstaad en 1967. Les sommets y apparaissent souvent dominants, massifs, occupant parfois presque la totalité de la surface peinte, le regard du spectateur étant prisonnier de cette présence minérale rendue avec force traits et coups de pinceaux pour en faire apparaître les arrêtes et la physionomie. D'autres fois, les montagnes sont associées au lac, et l'espace est verrouillé par un élément vertical au premier plan destiné à dynamiser la composition et à dramatiser le rendu. Au total, Kokoschka a articulé près de vingt toiles autour de ce thème, motif qu'il reprend en parallèle dans ses dessins et ses lithographies. Beaucoup ont été peintes en Suisse, dans le canton de Vaud, en Valais, près du lac des Quatre Cantons, dans le canton de Berne ou encore en Engadine. La Savoie, les Dolomites, la Grèce lui ont aussi offert l'occasion de peindre des montagnes.



Fig. 2. Photographe anonyme, *Oskar Kokoschka à Grindelwald, Suisse, 1947*,
© Oskar Kokoschka Zentrum, Universität für angewandte Kunst Wien

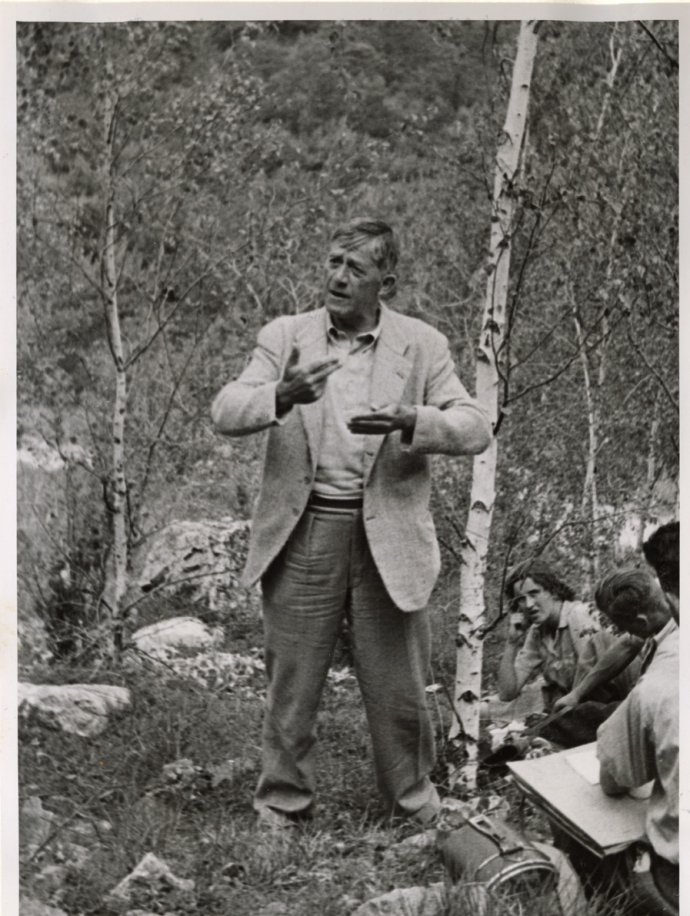


Fig. 3. Photographie anonyme, Oskar Kokoschka en excursion dans la forêt de Finges avec la Haute école technique, Suisse, Pentecôte 1947, © Oskar Kokoschka Zentrum, Universität für angewandte Kunst Wien

Kokoschka a raconté a posteriori dans son autobiographie à quel point sa découverte des montagnes suisses en 1910 a représenté un événement pour lui, l'a marqué par la profondeur de champ de ce paysage, et quelle a été la difficulté à trouver un équilibre entre la réalité tangible et sa propre perception. Il explique combien la représentation du paysage revêt de la subjectivité et évoque l'importance de la dimension psychologique et de la vitalité des sensations.

Kokoschka a pour habitude de rendre ses paysages et paysages urbains dans un effet de plongée en choisissant un point de vue surélevé, que ce soit directement dans la nature ou depuis le balcon ou la fenêtre d'un hôtel qu'il occupe. De plus,

il peint généralement sa toile depuis deux emplacements distincts, de façon à juxtaposer et mêler plusieurs points de vue et offrir une vue panoramique très large. Souvent, on ne sait pas où porter le regard, déstabilisé par la présence de plusieurs points de fuite. La ligne d'horizon est haute, la profondeur de champ très marquée. Le peintre est par ailleurs un grand coloriste, et prête une attention particulière au rendu des couleurs, comme par facettement, donnant un sentiment de sublime (fig. 4).

Fig. 4 : Oskar Kokoschka, *Genfer See mit Dampfer*, 1957, huile sur toile, 81 × 116 cm, Vevey, Musée Jenisch, Fondation Oskar Kokoschka, © Fondation Oskar Kokoschka / 2024, ProLitteris. (<https://www.oskar-kokoschka.ch/fr/1020/1320/Genfer%20See%20mit%20Dampfer>.)

Dans une carte postale figurant le Cervin et qu'il adresse à Walter von Wyss à Zurich depuis l'Hôtel Riffelalp, près de Zermatt, le 29 août 1947, Kokoschka parle de la difficulté à peindre de tels paysages de montagne et cite les modèles que sont à cet égard les peintres chinois de la période Song (960 – 1279 après J.-C.) : « Nous avons temporairement déménagé ici depuis Sierre. Je souhaite peindre cette montagne, une entreprise plus adaptée à un peintre chinois de l'époque SUNG qu'à un artiste moderne [...] »¹⁸. Il convoque aussi la culture picturale chinoise dans une lettre qu'il adresse à peine quelques jours après cette fois à son ami Friedrich T. Gubler depuis le même établissement :

Mais sur le chemin du retour, j'ai remarqué un balcon à l'hôtel Riffelalp, d'où l'on pouvait voir le Cervin comme je n'avais encore jamais vu de montagne. [...] Je peins donc cette montagne dramatique qui se dresse dans le ciel parmi tous les glaciers et les aspérités, et je me sens comme un ermite chinois qui a délaissé le monde et cherche l'équation éternelle entre son propre néant et l'absolu. Je ne sais pas si j'arriverai à terminer le tableau, mais il fallait en tout cas que je le commence¹⁹. (fig. 5 et 6)

18 Carte postale d'Oskar Kokoschka à Walter von Wyss, Zurich, depuis l'Hôtel Riffelalp, près de Zermatt, le 29 août 1947, Vevey, Fondation Oskar Kokoschka.

19 Lettre d'Oskar Kokoschka à Friedrich T. Gubler, septembre 1947. Cité dans *Briefe III, 1934–1953*, *op. cit.* à la note 3, p. 190.



Fig. 5. Oskar et Olga Kokoschka au Riffelalp, Suisse, septembre 1947, © Oskar Kokoschka Zentrum, Universität für angewandte Kunst Wien.

Fig. 6. Oskar Kokoschka, *Matterhorn I*, 1947, huile sur toile, 76,2 × 100,4 cm, collection privée, © Fondation Oskar Kokoschka / 2024, ProLitteris (<https://www.oskar-kokoschka.ch/fr/1020/1479/Matterhorn%20I>)

En Suisse, Kokoschka réalise aussi des costumes et des décors de théâtre et d'opéra, notamment pour la *Flûte enchantée* de Mozart, présentée à Genève au Grand Théâtre en octobre 1965.

Le choix de s'installer en Suisse aura été le bon, puisque Kokoschka exprima encore vingt ans après y avoir posé ses valises combien ce lieu aura compté pour lui :

Pour moi, c'est encore un vrai [paradis ici], grâce [...] aux montagnes limitées par la glace devant moi et à cette vue imprenable sur le lac depuis le terrain qui est le mien. C'est devenu ma deuxième patrie, grâce aux gens aimables qui m'entourent et qui [...] s'accrochent à leur croyance que le royaume des cieux est sur terre et non dans l'au-delà ou dans un futur lointain²⁰.

20 Oskar KOKOSCHKA, dans *Lavaux. Wunder der Weinberge*, Lausanne, Éd. du Grand-Pont 10, 1973.

Aujourd'hui encore, son empreinte y est majeure puisque deux fonds patrimoniaux parmi les plus importants se trouvent dans le pays, sa veuve ayant pris soin d'y garantir par donation un domicile durable. Le Musée Jenisch Vevey héberge d'une part depuis 1988 la Fondation Oskar Kokoschka, qui conserve la plus grande collection au monde d'œuvres de l'artiste avec plus de 4000 œuvres, constituée par le fonds d'atelier de l'artiste ajouté de nombreux achats et compléments. La bibliothèque centrale de Zurich (Zentralbibliothek) détient d'autre part depuis 1981 le fonds manuscrit, très nourri, avec environ 25000 documents, dont à peu près 10000 lettres reliées à près de 3000 correspondants différents. La réception critique a par ailleurs été substantielle puisque plus de 6000 articles ont été publiés dans des revues et des quotidiens suisses.

Les relations qu'Oskar Kokoschka a entretenues avec son pays d'accueil s'inscrivent donc dans une dynamique particulièrement profuse. Catalyseur émotionnel dès ses jeunes années, la Suisse devient son refuge durable après la Seconde guerre mondiale. Grâce à sa neutralité et sa relative bonne santé économique, elle offre alors un environnement propice à son épanouissement et une nouvelle reconnaissance de son art. Inspiré par ses panoramas, introduit dans des cercles aisés qui lui donnent l'occasion de réaliser d'importants portraits, les différents passages de l'artiste dans le pays auront marqué sa trajectoire.

Régine Bonnefoit est depuis 2008 professeure en histoire de l'art contemporain et muséologie à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Depuis juin 2023, elle est présidente de l'Association suisse des historiennes et historiens de l'art. Elle a également été collaboratrice scientifique au Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre (1992-1994), assistante-conservatrice au Bode Museum de Berlin (2000-2001) et conservatrice de la Fondation Oskar Kokoschka, Vevey (2006-2016). Elle est l'autrice de nombreuses publications sur Oskar Kokoschka et sur l'art viennois au début du xx^e siècle, voir : <https://libra.unine.ch/handle/123456789/278>

Marie Gispert est professeure en histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble Alpes. Spécialiste de l'art allemand de la fin du xix^e et de la première moitié du xx^e siècle, tout particulièrement de l'estampe, elle a également travaillé sur les relations artistiques franco-allemandes à l'époque contemporaine. Ses travaux portent notamment sur Otto Dix ou Käthe Kollwitz. Elle a également publié sur l'histoire des musées, des expositions et des catalogues d'exposition et sur la critique d'art.

Licenciée ès Lettres de l'Université de Lausanne (histoire de l'art, allemand et histoire), **Aglaja Kempf** assume d'abord plusieurs mandats dans les domaines du commissariat d'expositions, de la recherche, de l'édition et de la traduction. Entre 2004 et 2018, elle travaille à l'antenne romande de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) en tant que collaboratrice scientifique, et prend notamment en charge la rédaction pour la Suisse romande de SIKART, Dictionnaire sur l'art en Suisse. Elle y est par ailleurs responsable des fonds d'archives. Depuis 2016, elle est conservatrice de la Fondation Oskar Kokoschka (Musée Jenisch, Vevey), où elle gère la collection de l'artiste et élabore l'ensemble des expositions de l'Espace Oskar Kokoschka. Depuis 2018, elle est également membre de la Commission culturelle pour le canton de Vaud de la Fondation d'aide sociale et culturelle (Loterie romande).

Bernadette Reinhold est directrice du Centre Oskar Kokoschka, et senior scientist à la Collection et aux Archives de l'Université des Arts appliqués de Vienne. Ses projets de recherche, publications et enseignement portent sur

l'histoire de l'architecture, l'art moderne et la politique culturelle en Autriche. Derniers livres : „Sonderfall“ *Angewandte. Die Universität für angewandte Kunst Wien im Austrofaschismus, Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit* (2024) éd. avec Ch. Wieder; *Oskar Kokoschka und Österreich. Facetten einer politischen Biografie* (2023); *Margarete Schütte-Lihotzky. Architecture. Politics. Gender. New Perspectives in Her Life and Work* (2023) éd. avec M. Bois; *Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven. New Insights and Perspectives* (2021) éd. avec R. Bonnefoit.

Fanny Schulmann est conservatrice en chef du patrimoine. Précédemment en poste au Service des musées de France, puis au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, elle travaille depuis 2019 au Musée d'art moderne de Paris, où elle a été notamment commissaire des expositions *Sarah Moon. Passé-présent* (2020), *Joseph Beuys. Ligne à ligne, feuille à feuille* (2021), *Oskar Kokoschka. Un fauve à Vienne* (2022). Elle est par ailleurs responsable des collections photographiques du musée.

Catherine Wermester est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est spécialiste du premier xx^e siècle et de l'art allemand auquel elle a consacré la plupart de ses travaux. Elle a également effectué plusieurs traductions de l'anglais et de l'allemand. Elle a publié en février 2024, *Représentations de mutilés de guerre en Allemagne (1914-1933). Une étude visuelle*, aux Presses universitaires de Strasbourg, dans la collection « Cultures Visuelles ».