

HOMMAGE A KOKOSCHKA

Table des matières

E.H. GOMBRICH, Introduction.

Edith HOFFMANN, L'héritage symboliste dans l'oeuvre de Kokoschka.

Bernhard BAER, Les oeuvres graphiques tardives de Kokoschka:
le point de vue d'un éditeur.

Reinhold, COMTE BETHUSY-HUC et Susan LAMBERT, Catalogue.

Textes du Catalogue Homage to Kokoschka produit par le
Victoria and Albert Museum, Londres 1976, 64 pages,
traduit par Camille Ryan.

INTRODUCTION

E.H. Gombrich

En célébrant le quatre-vingt-dixième anniversaire d'Oskar Kokoschka, nous rendons hommage à l'un des grands marginaux de l'art contemporain. Et celui qui viendra voir l'exposition de son oeuvre graphique éprouvera peut-être, de prime abord, de la difficulté à situer sur sa carte mentale de l'histoire de l'art du XX^e siècle toutes les phases de cette production à la fois riche et variée. Le visiteur reconnaîtra d'emblée l'influence de l'Art nouveau viennois dans les premières cartes postales réalisées par Kokoschka, encore étudiant, et dans les illustrations de son premier livre "Die Traumenden Knaben" (Les enfants rêveurs) dédié à son maître, Gustave Klimt. Certaines oeuvres lui feront connaître les élans passionnés d'énergie créatrice des années 1908 à 1912, période révolutionnaire de l'art européen au cours de laquelle Kokoschka devint une sorte de croque-mitaine pour la bourgeoisie viennoise, se révélant plus radical même que ces "bêtes sauvages" qu'étaient les Fauves de Paris. La collaboration ultérieure de l'artiste à la revue berlinoise d'avant-garde "Der Sturm" pourrait laisser croire à son appartenance au mouvement expressionniste; or sa démarche, à partir des années vingt, s'écartera résolument de cette école. Pourquoi l'un des chefs de file du mouvement moderne s'est-il converti aux paysages urbains, et comment a-t-il pu s'éprendre à ce point de l'héritage de la Grèce antique que nous associons à l'académisme? Qu'est-ce qui l'a amené à vitupérer contre le primitivisme et l'abstraction? Demeure le fait que plus on étudie son oeuvre, sa personnalité et ses écrits, en particulier son émouvante autobiographie (1), et plus on se rend compte de la cohérence de son oeuvre. Toute contradiction apparente ne saurait être imputable à l'artiste, mais plutôt à notre manque de connaissances.

L'ambiguïté fondamentale découlerait éventuellement de l'idée même d'un mouvement moderne en art, le terme moderne se confondant facilement avec la notion de progrès. Or, l'historien n'ignore pas que le bouillonnement des idées à l'origine des révolutions artistiques de ce siècle prend sa source dans le rejet même de ce mythe du progrès qui a inspiré le XIX^e siècle. Rares sont les propos de Kokoschka où il ne conteste pas la notion optimiste du

progrès scientifique, technique et politique. On peut dès lors établir sa filiation intellectuelle avec les romantiques ou encore avec certaines figures prophétiques telles que John Ruskin, qui voyait en la machine un symbole de mort spirituelle, un instrument de mécanisation déshumanisée qui fait outrage à la dignité de l'homme. La profession de foi gnomique que publie Kokoschka en 1921 sous le titre de "Die Natur der Gesichte" (La nature des visions)(2) ne saurait, certes, être confinée à un système philosophique; en mettant l'accent sur l'intuition et la créativité, elle n'en rappelle pas moins la philosophie d'Henri Bergson, ce penseur influent du début du XX^e siècle. Comme lui, Kokoschka privilégie le changement continu par opposition à l'inflexibilité, la spontanéité par opposition aux conventions et l'esprit visionnaire par opposition à la cérébralité.

En jetant un regard en arrière, on peut dire que cette révolte contre la raison a eu pour conséquence fâcheuse le culte de la violence et le rejet de l'intellect propres aux idéologies fasciste et national-socialiste. Mais l'humanisme passionné de Kokoschka et sa haine de l'embrigadement l'ont immunisé contre une telle tendance, tout comme son individualisme et son pessimisme l'ont empêché de rallier les rangs des utopistes progressistes. Durant sa jeunesse, l'influence de deux maîtres, l'architecte Adolf Loos et le pamphlétaire Karl Krauss, a certainement fortifié son esprit d'indépendance. Tout comme Kokoschka lui-même, ces deux figures éminentes de l'intelligentsia viennoise ont parfois été mal comprises. Parce que ces intellectuels défiaient les conventions bourgeoises, le public les a taxés de subversion, alors qu'ils bravaient tout autant la gauche progressiste que la droite réactionnaire. Loos, dont le nom est associé à sa campagne contre l'ornementation, cherchait en réalité à combattre la mièvrerie et l'artifice au profit d'un style sain et dépouillé. Krauss pour sa part, s'est élevé contre l'avilissement de l'homme dont il voyait l'expression dans la corruption du langage. Il satirisait le style journalistique farci de clichés et les slogans creux, que ceux-ci soient de gauche ou de droite. Le refus de la sexualité par une société hypocrite relève, selon lui, de cette même mentalité qui a émasculé le langage en le coupant de ses sources vitales; et à moins de retourner aux sources profondes de la pensée, l'humanité périra par la "magie noire" de l'imprimerie. C'est dans cet esprit que le petit groupe de rebelles, auquel s'est joint Kokoschka, dénonce l'époque moderne, profanatrice de la nature. Quelle forme ce mouvement prendra-t-il en art?

En 1908, alors que Kokoschka vient tout juste de paraître sur la scène culturelle, le critique et historien d'art allemand Wilhelm Worringer attire l'attention avec son livre L'abstraction et l'empathie. Dans son esprit, ces concepts opposent deux formes d'art distinctes. L'abstraction, propre à tous les styles primitifs et rituels, traduirait la crainte de la nature qu'éprouvent les sociétés tribales. L'empathie, elle, exprimerait ce sentiment de vie que nous associons à l'art classique et à celui de la Renaissance, et que seules peuvent manifester les civilisations ayant vaincu cette angoisse et qui vivent en paix avec la nature. Que cette théorie schématique soit exacte ou non, elle tombe à point à une époque où les artistes discutent beaucoup d'"Angst" (angoisse). L'éloignement de la nature, particulière aux mouvements primitiviste et cubiste ainsi qu'aux diverses formes d'art non-objectif, sous-entend le rejet de l'empathie. Le problème étant ainsi posé, le choix de Kokoschka est sans équivoque. Il choisit la voie de l'empathie, celle qu'Albert Schweitzer appellera plus tard "le respect de la vie". A ses yeux, l'absence de ce respect équivaut à un impardonnable péché contre l'Esprit-Saint.

En 1920, Kokoschka, alors âgé de 34 ans, professeur à Dresde, eut à répondre aux inquiétudes du père d'un de ses élèves qui lui demandait si son fils avait des chances de faire carrière en art. La lettre que rédigea Kokoschka à l'intention du père inquiet, et que l'on peut lire dans son autobiographie (3), constitue probablement la formulation la plus succincte de son crédo artistique. Il ne voulait pas nier les risques de déception et d'échec: "... mais je ne dois pas fermer la porte à une personne qui croit qu'elle seule parmi des milliers d'autres trouvera la voie vers ce que les illuminés appellent le Divin. Ainsi, en bon professeur, je désire même encourager quiconque est prêt à mettre sa vie en jeu afin que l'imagination du Divin ne demeure pas sans prêtre et la vie sans la grandeur de l'antiquité" ("damit die Phantasie des Göttlichen nicht ohne Priester bleibe und das Leben nicht ohne die Grösse der Antike"). J'ai reproduit le texte allemand parce qu'aucune traduction ne peut rendre la charge d'émotion contenue dans les mots employés par l'artiste. L'expression "Die Grösse der Antike" évoque le respect quasi religieux que Wincklemann, Schiller et Goethe témoignaient envers le monde antique; de même, l'expression "Die Phantasie des Göttlichen" fait rayonner l'idéal de l'imagination comme un pouvoir prophétique dont l'artiste est le prêtre. Dans ses moments les plus optimistes comme dans les plus sombres, jamais Kokoschka n'a dévié de cette conception de sa mission.

On comprend mieux, dès lors, que les représentations et les écrits violents et frustes de la période la plus révolutionnaire de Kokoschka témoignent en fait de sa soumission délibérée au pouvoir divin de l'imagination. Pendant son adolescence, rien ne comptait plus pour lui que la spontanéité. Vouloir contenir la force impétueuse des émotions qui traversaient ses illustrations et ses pièces de théâtre eut été tout à fait contraire à son idéal. Rien d'étonnant à ce que le public se soit senti menacé; même ses admirateurs étaient surtout frappés par le caractère agressif de ses portraits déliés de toute convention picturale. Dans l'introduction de Paul Stefan à la première monographie publiée sur l'artiste en 1913 (4), nous pouvons lire que le peintre, alors âgé de vingt-sept ans, jouissait d'une réputation assez solide pour pouvoir créer à sa guise. Stefan interprète les premiers tableaux de l'artiste comme des actes de vengeance contre la société. Selon lui, Kokoschka ne perçoit pas des êtres humains, mais "uniquement des bêtes et des fantômes". Il y a un artiste de ce genre dans la dernière pièce d'Ibsen, Quand nous nous réveillerons d'entre les morts (1900). Ce personnage affirme que ses portraits mondains cherchent avant tout à révéler la nature animale du modèle. Dans son interprétation, Stefan fut sans doute influencé par cette pièce, mais c'était se méprendre sur l'oeuvre de Kokoschka. C'est la compassion et non pas l'agressivité qui s'exprime dans tous ses portraits. Citons les Mémoires mêmes de l'artiste: "Ce qui a choqué d'abord le public dans mes portraits, c'est que je cherchais à deviner les expressions qui animent un visage pour les synthétiser dans le langage pictural comme des images-mémoires d'un être vivant" (5).

Voilà la raison de son refus constant de se soumettre aux impératifs conventionnels du décorum. Et derrière le masque, ce n'est pas l'animal que découvre le plus souvent Kokoschka, mais plutôt l'âme humaine triste et solitaire. La clef de l'art de Kokoschka demeure précisément sa capacité de compassion pour autrui. J'ai tenté de montrer ailleurs, comment il a utilisé son étrange pouvoir d'empathie dans ce processus d'exploration psychologique (6). Si l'on retrouve dans ses portraits un élément d'autoportrait, cela tient à ce qu'il accorde son propre corps à celui du modèle, reproduisant ses mouvements expressifs afin de mieux comprendre son semblable. Il réagit aux êtres humains comme d'autres réagissent à la musique. Rien d'étonnant, dès lors, que l'une des séquences les plus remarquables de cette exposition, Les variations sur un thème, exprime précisément cette interaction: réactions du modèle aux accents d'une oeuvre de Beethoven, et réactions du portraitiste aux expressions changeantes du modèle (illustrations n° 17).

Si sensible qu'il ait été aux grandes oeuvres musicales et littéraires, Kokoschka n'en a pas moins vécu avant tout par les yeux. Nos yeux sont les instruments qui nous transmettent le mouvement perpétuel de la vie et de la lumière. Impossible de fixer ce mouvement de la nature sans l'anéantir du même coup. Même à l'époque de ses études, Kokoschka refuse les séances de pose traditionnelles où le modèle demeure figé, et par ce fait même dénué de vie. Il demande à ses modèles de se déplacer à leur guise dans la pièce - méthode que Rodin adopte vers la même époque. Kokoschka ne mettra jamais en doute l'efficacité de ce moyen pédagogique qui sera l'essence même de son enseignement à l'Ecole de la vision qu'il dirigera à Salzbourg durant les années cinquante et au début des années soixante. Il sait mieux que personne ce que souligne Max Liebermann dans son très bel essai "Die Phantasie der Malerei" (De l'imagination en peinture), à savoir que tout acte de représentation est un acte d'imagination. On ne peut pas copier la nature, mais seulement la reconstituer sur une toile. Voilà pourquoi Kokoschka professe une telle gratitude envers les grands maîtres du passé qui, depuis les Grecs, ont créé le langage visuel de la peinture, langage sans lequel l'artiste ne peut saisir, fixer et communiquer cette expérience réservée à lui seul. Pour un artiste qui travaille dans un tel état d'esprit, le visuel et le visionnaire se confondent, puisque toute représentation est création. En considérant la variété de sa production graphique qui s'étend sur plus de six décennies, nous avons intuitivement la conviction qu'aucune de ses oeuvres n'aurait pu prendre forme, aussi bien ses portraits, ses paysages que ses illustrations, si l'artiste n'avait pas été profondément touché par ce que percevaient ses yeux ou son oeil intérieur.

Kokoschka a toujours été en quête d'expériences visuelles lors de ses longs voyages des années vingt et trente, où les circonstances favorisaient plus sa production picturale que graphique. Par la suite, les conditions ont continué de varier alors qu'il poursuivait son existence nomade moins par choix que par nécessité, fuyant Prague pour l'Angleterre, en 1938, où il demeura jusqu'à ce qu'il se fixe, en 1953, à Villeneuve sur les bords du lac Léman. Malgré tout, les vicissitudes de son existence n'ont guère eu d'effet sur son art, son univers étant essentiellement dans son esprit, et jamais la routine et la résignation n'ont émoussé l'intensité de

ses réactions. Il a souvent protesté par le verbe et l'image contre les actes d'inhumanité, sans pour autant s'illusionner sur la possibilité de changer la nature humaine. De même, son profond pessimisme n'a jamais amoindri sa reconnaissance envers l'humanité, pour ce qu'elle a réalisé par le passé, et envers la vie, pour ce qu'elle peut encore offrir à ceux qui ont des yeux pour voir.

Dans l'un de ses premiers manifestes, Kokoschka dénonce la doctrine utilitariste en faisant sien le texte "Orbis Pictus" de Comenius, pédagogue tchèque du XVII^e siècle (7). Ce qui compte dans la vie, ce n'est pas le but, mais le sens. Voilà qui expliquerait l'accueil qu'a toujours reçu l'oeuvre de Kokoschka. D'ailleurs, rien ne révèle autant d'un artiste que le genre d'admirateurs qu'il trouve sur son chemin. En fait, c'est grâce au comte Reinhold Bethusy-Huc, qui seul pouvait rendre cet "Hommage à Kokoschka" possible, qu'il nous est permis non seulement de voir une vaste collection de l'oeuvre graphique du maître, réunie au fil des ans avec une exemplaire dévotion, mais également de comprendre les raisons mêmes de cette dévotion. A une époque où l'oeuvre d'art est si souvent ravalée au rang de marchandise, et la collection à une forme d'investissement, ce témoignage prend valeur de preuve. A savoir que la réceptivité à sa portée intrinsèque, et non quelque but mercantile, préside à l'intérêt manifesté pour une oeuvre par l'authentique amateur d'art. C'est pourquoi il nous a semblé opportun de faire précéder cette histoire d'une collection exceptionnelle patiemment rassemblée, de la description par le collectionneur lui-même d'une des dernières illustrations bibliques de Kokoschka. Plus que toute appréciation historique, ces quelques lignes nous font découvrir le sens que revêtent les oeuvres de Kokoschka pour l'homme de notre temps:

"Je parle de la lithographie David se cachant de la série Saül et David", de 1969 (illustration n^o 1). La nuit. La lune et le hurlement des chiens font monter en moi le sentiment de l'homme exposé au péril de ce monde, sentiment d'"Angst" ou de peur devant l'inexplicable (et que nous retrouvons si souvent dans la poésie de George Trakl). Comme toutes les créations de Kokoschka, cette lithographie est essentiellement autobiographique; en fait, c'est un autoportrait. L'artiste exprime par l'image la grande

solitude qui a dominé toute sa vie et qui lui a permis de dire ce qu'il allait nous léguer. Il n'a pas souffert de la solitude; mieux, il l'a recherchée. C'est à même elle et elle seule qu'il a puisé ses grandes oeuvres visionnaires. Malgré la présence de tous ceux qui l'ont entouré, je pense qu'Oskar Kokoschka est demeuré toute sa vie un être solitaire. Après chaque engagement passionné dans une oeuvre, il ne s'enfonçait dans sa solitude qu'avec plus de véhémence. Et c'est grâce à cet isolement, qu'il a pu donner au monde avec d'autant plus de générosité.

David s'appuie sur son bâton, la houlette du berger, le symbole de l'errant, du chef de file, de l' élu et du prophète. Le mouvement de sa main gauche indique qu'il va rabattre son capuchon afin de se préserver de tout mal. L'inexplicable ne lui fait plus peur, il le connaît maintenant. Veut-il nous le faire connaître aussi? Il veut certainement nous obliger à ouvrir les yeux et à voir. Il veut nous obliger à devenir des êtres pleinement humains. A mon avis, cet art est profondément religieux.

Quand des animaux ou des fleurs figurent dans les aquarelles ou les dessins de Kokoschka, ils portent la marque de la solitude d'où ils sont issus. Comme cela a parfois été le cas de Rembrandt, l'art du peintre consiste à transfigurer même un canard mort ou un sinistre crapaud, si laids soient-ils en apparence, en quelque chose de mystérieusement beau; symboles de l'inexplicable, ils sont infiniment émouvants."

Bibliographie

1. Mein Leben, Munich, 1971; traduction anglaise My Life, Londres, 1974.
2. Paru dans Oskar Kokoscha, Schriften, 1907-1955, éd. H.M. Wingler, Munich, 1956, pp. 337-341. Il existe une traduction anglaise dans Edith Hoffmann, Kokoschka, Londres, 1947, pp. 285-287. Ce livre rapporte nombre d'autres paroles de Kokoschka.
3. Mein Leben, p. 184.
4. Oskar Kokoschka, Dramen und Bilder, Leipzig, 1913.
5. Mein Leben, p. 72.
6. "The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art", dans E.H. Gombrich, J. Hochberg et M. Black, Art, Perception and Reality, Baltimore, Maryland, 1972.
7. Un extrait est reproduit sous le titre "Bewusstsein der Gesichte", dans Schriften (Voir note 2) p. 342. Tout le texte est publié dans Diether Schmidt, éd., Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, vol. 1, Dresde, 1964, pp. 162-176.

L'héritage symboliste dans l'oeuvre de Kokoschka

Edith Hoffmann

A une époque où la plupart des artistes veulent s'affranchir du passé, le lien étroit entre l'oeuvre de Kokoschka et certaines traditions de l'art européen constitue l'une des caractéristiques les plus frappantes de cet artiste. Tant dans ses propres écrits que dans ses entretiens avec divers biographes, Kokoschka a maintes fois reconnu sa dette envers certains maîtres anciens comme Dürer, Bruegel et Maupertsch, liste que rallonge H.M. Wingler dans l'introduction à son livre "Kokoschka, Das Werk des Malers". Moins remarquable demeure cependant la forte influence exercée sur lui par la génération précédant la sienne, bien qu'on établisse parfois un lien entre ses premières oeuvres graphiques et le "Jugend Styl" de Vienne. Or, le jeune artiste subit une autre influence qui fut plus profonde encore que celle de l'Art nouveau. Des publications et des expositions récentes nous ont permis de nous familiariser avec le symbolisme européen, et avec le rôle qu'il joua sur la scène culturelle durant les trente dernières années du dix-neuvième siècle et la première décennie du vingtième. Ainsi, chez Kokoschka, l'apport du symbolisme ne se réduit pas à quelques éléments formels ni à quelques motifs occasionnels; en fait, le symbolisme influença sa vision de la vie et sa conception des relations humaines, marqua son style littéraire et lui fournit la matière de son théâtre comme de son oeuvre pictural et graphique.

Le symbolisme touche Vienne quelques années avant que Kokoschka ne s'intéresse à ces questions, et demeure encore le mouvement moderne à la mode lorsqu'il décide d'étudier l'art. Une sorte d'affinité l'unit certainement aux symbolistes, car il ne tarde pas à adopter nombre de leurs idées. Plus tard, il élabore son propre symbolisme qui demeurera une composante importante de son art, même lorsque son style changera pour devenir expressionniste. Il est vrai que des liens étroits unissent l'expressionnisme au symbolisme, les deux mouvements s'attaquant au naturalisme et prônant l'expression subjective de l'émotion, du rêve et de la pensée. Il va sans dire que les deux mouvements constituent aussi des phases tardives du romantisme. Quant à Kokoschka, il demeurera expressionniste jusque vers 1924, mais même par la suite, il n'abandonnera jamais son symbolisme personnel.

Nous savons que Kokoschka a vu, à la Kunstschau de 1909, les oeuvres des principaux artistes symbolistes: Gauguin, Munch, Toorop, Hodler et Minne. En fait, il avait sans doute déjà eu l'occasion de voir certains de leurs tableaux. Hodler, par exemple, jouissait d'un grand renom à Vienne depuis l'exposition que la "Sécession" avait consacrée à son oeuvre en 1904. Les sculptures de Minne sont exposées dès 1901, l'un d'elles, Le garçon agenouillé, se trouvant alors dans l'atelier du peintre Carl Moll, l'un des organisateurs de la Kunstschau. Moll représente cette statue dans son tableau Autoportrait dans mon atelier (1906). Dans son livre Kokoschka (1963), L. Goldscheider rapporte les paroles suivantes de l'artiste: "Minne m'impressionna énormément... c'est de Minne que me vient ma prédilection pour ces jeunes corps gothiques et décharnés". D'autres oeuvres symbolistes sont reproduites dans "Ver Sacrum", organe de la "Sécession". Le symbolisme s'exprime aussi sur la scène dans les pièces de Strindberg, Maeterlinck et Wedekind, enfin dans toute la littérature de l'époque.

Kokoschka est naturellement très conscient de ce courant au coeur de la vie culturelle. Le pessimisme fin de siècle qui imprègne la plupart des tableaux symbolistes de cette période, se retrouve également dans les siens. Cette optique a alimenté nombre de discussions sur son oeuvre de portraitiste. Pourtant, tout reste à dire sur la présence du symbolisme dans l'oeuvre théâtral et graphique de Kokoschka. En plus de confirmer la pénétration de ce mouvement dans la culture du vingtième siècle, l'étude de son iconographie et de l'origine de ses idées, devrait mettre en lumière son emploi très personnel des éléments puisés à cette source.

Deux thèmes reviennent souvent, tant dans ses premières pièces que dans son oeuvre graphique: le conflit entre les sexes et la vulnérabilité de l'artiste, thèmes fondamentaux du symbolisme. Si, comme on n'a cessé de l'affirmer, les pièces de même que nombre de tableaux et de dessins produits à ses débuts par Kokoschka s'inspirent d'expériences personnelles, il n'en est pas moins évident que sa connaissance de certaines oeuvres symbolistes a orienté son interprétation et aiguisé sa sensibilité.

En 1907, Kokoschka écrit sa première pièce de théâtre "Sphinx und Strohmann" (1) (Le sphinx et l'épouvantail). En raison de l'usage courant du sphinx comme symbole de la femme fatale, notamment dans l'art et la littérature du XIX^e siècle, de Heine à Franz von Stuck, inutile de spéculer sur sa source d'inspiration. Rappelons, toutefois, que dans la pièce "Penthesilea" (Penthésilée) qu'admirait tant Kokoschka (2), Kleist nomme son héroïne Sphinx. Malgré son caractère fragmentaire, le texte de Kokoschka réussit à exprimer l'idée que l'amour est éphémère, et la femme, une créature pernicieuse. D'ailleurs, dans la pièce, le personnage féminin s'appelle ironiquement Anima. La femme demeure un mystère pour l'homme qui "ne peut la voir" parce qu'elle lui a tourné la tête sur les épaules. Dans la pièce "Hiob" (Job) (1917), version plus achevée de "Sphinx und Strohmann", Kokoschka indique clairement qu'Anima représente l'Eve de la Bible qui "a posé la lourde croix sur ses épaules". Les symbolistes emploient la représentation d'Eve aussi fréquemment que celle du sphinx.

Peu après, Kokoschka écrit une nouvelle pièce "Mörder, Hoffnung der Frauen" (L'espoir meurtrier des femmes) qui sera montée à la Kunstschau de 1908 (3). C'est le drame de l'amour et de la mort entre des personnages présentés comme "Homme" et "Femme" d'une époque indéfinie de l'antiquité. Kokoschka fut sans aucun doute inspiré par la tragédie de Kleist "Penthesilea" qui présente aussi l'amour comme une passion violente menant à la destruction. Cependant, si les personnages et le contenu des deux pièces offrent des points de similitude, Kokoschka n'a que faire d'une intrigue de type classique et il la remplace par une suite de monologues et de dialogues. Quant au langage, il exprime d'une façon on ne peut plus élémentaire, la relation étroite entre l'amour, la luxure et la soif de sang. Un langage aussi simple n'avait pas été utilisé par les auteurs allemands depuis que Büchner avait écrit "Woyzeck" en 1836, une pièce où la poésie et la prose s'enchevêtrent. Kokoschka nous a raconté (4) qu'il lisait volontiers les oeuvres de Büchner, et ce n'est donc pas un hasard si la dernière scène de "Mörder, Hoffnung der Frauen" rappelle le meurtre de Marie dans "Woyzeck". Il n'en demeure pas moins que, malgré ces réminiscences, la pièce de Kokoschka, de par son contenu, doit davantage à certains auteurs plus proches de lui dans le temps. Le plus important d'entre eux est Strindberg, qui traite souvent du conflit entre "la femme nouvelle" et sa victime mâle. Kokoschka est sensible au refus de

Strindberg de composer avec l'hypocrisie des conventions sociales autant qu'à la libre structure de pièces, comme Mademoiselle Julie, dans lesquelles la division traditionnelle en actes a été abolie. Mais ses oeuvres dramatiques ne se réduisent absolument pas à de simples imitations; ainsi, contrairement à ceux de Strindberg, ses personnages et les problèmes qui les hantent échappent à tout cadre réaliste; plus, n'appartenant à aucune période spécifique, ils revêtent le caractère de figures mythologiques.

L'affiche conçue par Kokoschka pour la représentation de "Mörder, Hoffnung der Frauen" résume la pièce d'une manière qui ne peut que retenir l'attention (illustration n° 4). Cette affiche montre le corps écorché, aux membres tordus, d'un homme agonisant ou mort dans les bras d'une femme livide, aux mains brutales et aux dents découvertes. Il s'agit à la fois d'une version étrange de la pietà et d'une évocation du monstre, la femme qui tue par son amour. La Mère de Dieu et "la femme" ne font qu'un à la fin d'un processus qui semblera moins extraordinaire, si l'on se rappelle que la femme a souvent été décrite comme étant, en même temps, la personnification de l'élément érotique et de l'élément maternel. Strindberg illustre le mieux la conscience qu'eut le symbolisme de cette dualité. Dans sa pièce, Père, Laura dit au capitaine: "Souviens-toi que je suis entrée dans ta vie comme une seconde mère... La mère est devenue la maîtresse - c'est horrible... La mère était ton amie... mais la femme ton ennemie" (5).

Il est sans doute normal que Kokoschka ait pensé à la pietà en cherchant un symbole d'amour funèbre: nous tenons de sources multiples que l'art religieux n'a jamais été éloigné de son esprit. Néanmoins, son affiche dissimule une autre image. Kokoschka a fatalement subi l'influence puissante de Munch, alors fort discuté dans les milieux d'art allemands, et dont l'oeuvre graphique fut publié, en 1907, dans un livre de Schiefler. On peut supposer que tous les étudiants en art de l'époque avaient vu ce livre. Il y a même lieu de penser que Kokoschka découvre les idées de Strindberg à travers l'oeuvre de Munch, qui les a faites siennes, et créé nombre de variations sur le thème de l'antagonisme entre les sexes. Le vampire de Munch, réalisé sur toile (1893) et en lithographie (1895), représente un homme, le visage caché sur les genoux d'une femme qui se penche tendrement sur lui tout en suçant le sang de son cou (illustration n° 5). Dans l'affiche de

Kokoschka, la mise en place des deux figures, la position du bras droit de la femme et sa longue chevelure dénouée, est la même. Le sens de la représentation demeure aussi le même, bien que celui de Kokoschka soit plus ambigu.

L'élément de brutalité, évident dans l'affiche, et qui contraste si étrangement avec l'attrait esthétique de ses contours rythmiques et de ses couleurs harmonieuses, l'est encore davantage dans les quatre illustrations conçues pour "Mörder, Hoffnung der Frauen". Ici, la lutte pour la suprématie n'est plus spirituelle, mais physique et sadique. Car le sadisme appartient également à l'héritage symboliste. Par exemple, il constitue un élément important dans l'oeuvre de J.K. Huysmans, et Des Esseintes collectionne des oeuvres d'art sadiques; enfin, la popularité du "divin marquis" amuse Beardsley qui place un livre de Sade sur la coiffeuse de Salomé. Dans l'oeuvre du jeune Kokoschka, le sadisme est fréquent, mais jamais drôle. Dans ses illustrations pour le "Tubutsch" (1911) d'Albert Ehrenstein, de même que pour "Die Chinesische Mauer" (Le mur de Chine) de Karl Krauss (1914), Kokoschka représente Phyllis, une autre femme fatale, à cheval sur le dos d'Aristote (7). Figure connue, utilisée par Hans Baldung, Lucas van Leyden et beaucoup d'autres artistes à travers les âges, Phyllis exprime mieux que tout autre symbole la relation perverse que Kokoschka veut rendre.

En vieillissant, sa conception des relations entre les êtres évolue et il commence à créer ses propres symboles. L'image de la femme fatale ne le satisfait plus. Il est vrai que dans la série de lithographies qu'il réalise pour sa pièce "Der Gefesselte Kolumbus" (Colomb enchaîné) (1913), il représente encore son héroïne sous les traits d'Eve avec la pomme. Mais en 1914, dans "Oh Ewigkeit, Du Donnerwort" ("Bachkantate"), (Cantate de Bach), (1914), la femme est devenue un symbole de vie. La même année, dans sa toile "La Tempête", l'homme et la femme affrontent ensemble les éléments déchaînés, la tête de la femme reposant paisiblement sur l'épaule du compagnon. Kokoschka a emprunté la composition de cette toile à Max Klinger, un artiste symboliste qu'admiraient beaucoup Klimt et Munch. Une des planches que Klinger avait gravées à l'eau-forte pour son album "Ein Leben" (Une vie) (1884), représente un couple lové dans une coquille entourée d'espace et rappelle les amants et le bateau entouré d'eau de Kokoschka.

La croyance en la complexité des relations entre hommes et femmes et l'association de thèmes bibliques et d'idées empruntées aux symbolistes qu'illustre l'affiche La pietà, se retrouvent jusque dans l'autoportrait exécuté par Kokoschka, en 1909. Celui-ci sert d'affiche à un numéro de la revue "Der Sturm", en 1910, et le peintre le fait reproduire deux ans plus tard en vue d'une conférence (8). Le geste de la main gauche pointant vers une blessure au côté droit de la poitrine dénudée constitue l'un des traits les plus frappants de cette image dramatique. Impossible de voir cette blessure sans songer à celle que reçut le Christ en croix, de la lance d'un soldat romain (9). Qu'un artiste s'identifie ainsi au Christ était certes osé, mais non absolument nouveau. Avant le XIX^e siècle, nous n'en connaissons qu'un seul cas: l'autoportrait de Dürer, peint en 1500, où l'identification au Christ revêt cependant un tout autre sens. Au XIX^e siècle, lorsque Gauguin se peint lui-même dans La vision après le sermon (1889), il est sans doute le premier peintre célèbre à associer l'artiste incompris et souffrant au Christ. Ensor développe le même thème dans son Autoportrait en enfer où il est accompagné du coq de Saint-Pierre. Cet autoportrait paraît, en 1898, en page couverture de La Plume, et Munch le voit probablement, car il se représente "en enfer" la même année (10). Munch réalise aussi une gravure sur bois intitulée Allégorie - La fleur du mal (1898) qui, sans être vraiment un autoportrait, représente un jeune homme tenant sa main contre une blessure à la poitrine de laquelle coule du sang donnant vie à une fleur: "la fleur de l'art que nourrit le sang de l'artiste" (11). Cette oeuvre se rapproche beaucoup de l'autoportrait de Kokoschka où la blessure est de première importance. On pourrait même dire que l'image de la blessure l'obsède. Elle réapparaît dans "Mörder, Hoffnung der Frauen", mais ici, c'est la femme qui inflige la blessure à l'homme. Cela confère un sens particulier à tous les autoportraits de Kokoschka pointant sa main vers une blessure ou tout simplement vers lui-même. Ainsi se ferme le cercle de la représentation: tout comme dans la toile de Munch Séparation (1894), où le jeune homme tient sa main sanglante contre sa poitrine (12), l'amour l'a fait souffrir plus que l'isolement et la persécution dont parlaient Gauguin et Ensor.

Dans ses autoportraits de 1913 et 1917, Kokoschka réitère le geste de la main qui rappelle l'autoportrait de Dürer, mais cette fois, sans représenter de blessure. Dès lors, ces oeuvres se rapprochent plus d'une

représentation du "Ecce homo". Sa toile Le chevalier errant (1915) confirme qu'il s'identifie encore au Christ. Dans ce tableau, il se représente prosterné, sous un ciel où l'on peut lire les lettres "ES" qui évoquent les paroles du Christ agonisant: "Eli, lama sabachthani - Mon Père, pourquoi m'avez-vous abandonné?" Par contre, la présence du petit sphinx à l'arrière-plan signifie qu'il tient toujours l'autre sexe pour l'une des causes de la souffrance humaine.

Kokoschka dessine, quelque temps après, L'Agonie dans le jardin (1916), (illustration n° 10), qui ne comporte plus aucune allusion symbolique, même si le Christ revêt encore les traits de l'artiste. Il s'agit du dessin préparatoire à l'une des lithographies de la série "Die Passion" (La Passion) illustrant le Nouveau Testament. Pour conclure, disons que Le Chevalier errant sera le dernier exemple de la dette de Kokoschka envers le symbolisme.

NOTES

1. "Oskar Kokoschka- Schriften", 1907-1955, éd. H.M. Wingler, Munich, 1956, pp. 153-167.
2. Edith Hoffmann: "Kokoschka- Life and Work", Londres, 1947, p. 33.
3. Wingler: op. cit., p. 455; d'après lui, il se peut que la pièce ait été représentée en 1908 ou 1909. Dans le livre de H.M. Wingler et F. Welz intitulé "Das druckgraphische Werk", Salzbourg, 1975, n° 31, qui traite, entre autres, de l'affiche conçue pour la représentation, c'est le 4 juillet 1909 qui est donné comme étant la date de la première.
4. Edith Hoffmann: op. cit., p. 33.
5. Cité dans "Six Plays of Strindberg", traduit par E. Sprigge, Doubleday, Anchor Books, 1955.
6. J.P. Hodin, dans Oskar Kokoschka- The artist and his Time, Londres, 1966, p. 87, a commenté leur "attitude ambivalente commune à l'égard des femmes".
7. Voir également W. Hoffmann, "Nana- Mythos und Wirklichkeit", Cologne, 1973, p. 174.
8. H.M. Wingler et F. Welz, "O. Kokoschka- Das druckgraphische Werk", Salzbourg, 1975, n° 32 et 33.
9. G. Svenaeus, "Edvard Munch - Das Universum der Melancholie", Lund, 1968, relie la poitrine dénudée à l'iconographie piétiste.
10. G. Svenaeus, op. cit., p. 120, semble supposer que la peinture de Munch a été inspirée par Une saison en enfer de Rimbaud.
11. Voir J.A. Schmoll gén. Eisenwerth, "Munch und Rodin" dans "E. Munch: Probleme- Forschungen- Thesen", éd. H. Bock et G. Busch, Munich, 1973, p. 104.
12. G. Svenaeus, op. cit., p. 168.

Les oeuvres graphiques tardives de Kokoschka: le point de vue d'un éditeur

Bernhard Baer

La première grande période de la production graphique de Kokoschka, qui comprend des oeuvres telles que "Tubutsch", "Hiob" et "Der gefesselte Columbus", atteint son point culminant avec la série "Bachkantate". Les paroles de la cantate en furent le point de départ, mais Kokoschka créa un drame allégorique sans paroles à contenu autobiographique. En 1962, après le long intervalle de la guerre et de l'après-guerre, la contemplation de ce chef-d'oeuvre à la Tate Gallery fut une révélation fulgurante. Rien dans l'oeuvre de Kokoschka ni dans celui de ses contemporains ne saurait se comparer à ces scènes où la passion et la souffrance atteignent à une dimension cosmique. Dans les "beaux livres" de l'Ecole de Paris, aussi beaux soient-ils, aucun lien n'existe entre l'oeuvre graphique et le texte qui sert uniquement de prétexte. Or, le don de dramaturge, de poète et de conteur de Kokoschka révèle bien la double racine de son imagination créatrice. Ce qui fait de lui un portraitiste unique parmi ceux de sa génération, à savoir son pouvoir de pénétrer l'âme du modèle et de l'intégrer à sa vision, le rend aussi très sensible à la littérature. Dans ses portraits, le modèle s'incorpore à son univers imaginaire. Il le recrée pour ainsi dire à sa propre image, ce qui explique peut-être cet air de famille qu'ont tous ses portraits. De la même manière, il s'identifie aux personnages, aux situations, aux tensions sous-jacentes des pièces de théâtre et des poèmes avant de les recréer visuellement. La contemplation de sa "Bachkantate" et l'effet de ces retrouvailles avec l'oeuvre de Kokoschka, après une longue absence, m'incitèrent à lui suggérer de créer une série de lithographies inspirées de "King Lear" (Le Roi Lear). J'écrivis: "Evidemment, nous ne songeons pas à une forme d'illustration purement descriptive, mais plutôt à une évocation des conflits et des passions de cette grande tragédie".

Même si je connaissais l'intérêt que porte Kokoschka à Shakespeare, je me demandais s'il accepterait d'associer son oeuvre à un chef-d'oeuvre du passé, lui qui s'était toujours inspiré de ses propres idées et écrits ou encore de ceux de ses amis et contemporains dont Ehrenstein et Karl Krauss.

Mes doutes se dissipèrent à notre première rencontre. Durant cet après-midi où l'on discuta de tout, passant des personnages de la pièce au format des lithographies et au choix de l'imprimeur, Kokoschka me parla de son professeur d'anglais à l'école et de l'intérêt qu'il porta très tôt à Shakespeare. Il conclut: "Le Roi Lear, cela me passionne!... reviens dans trois jours". Lors de notre deuxième rencontre, il me montra le premier dessin dans lequel il avait prêté ses traits au personnage d'Edgar représenté en mendiant, tout comme plus tard il représenta le roi Lear à son image. Le dessin d'Edgar fut immédiatement envoyé à Wolfensberger, à Zurich, qui le reproduisit sur pierre et en tira une épreuve. Satisfait du résultat et poussé par un élan créateur Kokoschka, alors âgé de soixante-dix-sept ans, réalisa quatorze lithographies en moins de six semaines. Il exécuta une seconde version de deux de ces dessins, soit celui de la scène du fou dans l'apprentis et celui de Lear portant le corps de Cordelia. Une scène capitale manquait encore, la scène cathartique de la pièce où Lear clame sa prière dans la tempête. Elle me parvint trois semaines plus tard. Dans cette image d'une grande profondeur spirituelle et d'une originalité absolue, on voit le roi Lear, le visage empreint de mystère, sortir du sol sur un arrière-plan de tempête apocalyptique (illustration n° 11). A l'instar de toutes les autres images, celle-ci n'est pas la représentation d'une scène particulière, mais plutôt une interprétation visionnaire du sens profond de la pièce. Kokoschka unit la lecture rigoureuse du texte à la liberté totale de représentation. Edmond figure sur la page opposée au passage où il monologue sur son sort et se découvre lui-même. Tout ce dont parle le texte, les parents qui composent avec lui, les signes du zodiaque, le char du soleil, gravitent en un mouvement baroque autour de ce personnage enclin à la trahison et à l'aventure, et dont le visage rayonne d'une diabolique séduction. Kokoschka fit la remarque que, à l'exemple de Gonerille et Régane dans la pièce, toutes les femmes qui voyaient le dessin devenaient amoureuses d'Edmond. La rapidité avec laquelle il réalisa cette oeuvre inspira tous ceux qui travaillaient à la préparation du livre, y compris l'Oxford University Press qui en fit la composition à la main et l'imprima, selon le procédé traditionnel, sur feuilles humides. Dix mois après ma première rencontre avec Kokoschka, je pouvais lui soumettre le livre relié.

La lithographie est la technique d'impression préférée de Kokoschka; c'est le procédé le plus direct, car il suffit d'utiliser le crayon à litho pour rendre le dessin imprimable. Comme dans ses toiles, Kokoschka vise à rendre spontanément ce qui retient son regard et fait vibrer son âme. Voilà qui explique la rareté des gravures en couleurs dans son oeuvre graphique. En effet, dans la gravure en couleurs, il faut exécuter un dessin spécifique pour chaque couleur et s'assurer de l'exactitude de la surimpression, autant de détails techniques qui l'irritent et le préoccupent. Lorsqu'un jour, je lui ai proposé d'utiliser une deuxième couleur, et nullement en tant que support au réalisme, il va sans dire, Kokoschka refusa: "Cela ne pose peut-être pas de problèmes à des artistes qui travaillent dans le style décoratif français, mais moi, je devrais dessiner sur deux feuilles ou deux pierres à la fois. A la manière d'une tapisserie, il faudrait entrelacer tous les traits de l'un des dessins avec les traits correspondants de l'autre, ce qui freinerait mon imagination et ma spontanéité." Kokoschka n'a littéralement pas le temps de s'encombrer d'un processus graphique long et minutieux. Les retards dus aux difficultés techniques sont pour lui un agacement. Il évite donc d'utiliser la technique de l'eau-forte qui oblige à attendre que l'acide ait attaqué le cuivre, préférant dessiner directement à la pointe sèche sur la plaque de cuivre.

La spontanéité de l'exécution qu'il recherche n'exclut toutefois pas sa disponibilité à la préparation minutieuse de la pierre ou aux corrections. Kokoschka m'a raconté que c'est pour Le Roi Lear qu'il crayonna pour la première fois des esquisses et que, par la suite, il en fit d'autres pour l'Odyssée et pour Saül et David. Dans chaque cas, l'esquisse servit de tremplin ou encore d'échafaudage visuel à la version finale. L'esquisse se résume habituellement à la simple notation d'une idée, la version finale en étant le développement spontané et non pas la copie. Il paraît inconcevable à Kokoschka de quadriller un dessin pour le reproduire en un format ou sur un support différent. Il médite la conception d'un dessin- mais il l'exécute intuitivement. Après le transfert du dessin sur la pierre, il y apporte des corrections avec soin, modifiant des petits détails, accentuant la gradation des ombres, comme le révèle la comparaison du rendu du casque entre l'épreuve et la version finale des Troyennes. Dans la première version du merveilleux prologue poétique de L'Odyssée, Kokoschka avait représenté un escargot qu'il élimina par la suite pour ne conserver que la sauterelle et le lézard. Il prodigue des soins minutieux aux oeuvres auxquelles il a donné naissance dans un geste de création spontané.

Commentant la grande exposition présentée à Zurich à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, Kokoschka écrivit: "Comme lors de l'exposition de la Tate Gallery, je m'attristais quelque peu à l'idée que ma vie si courte se soit passée si vite. En tant que journal intime, elle semble unique". Nul doute qu'à force de fréquenter les oeuvres de grands artistes, l'on découvre un peu de leur personnalité. Chez Kokoschka, le besoin irrésistible de se découvrir traverse l'oeuvre en entier, de La tempête et du Chevalier errant à la gamme de ses autoportraits, de "Bachkantate" et de Colomb enchaîné jusqu'à ses grands cycles récents. Voici ce qu'il en dit: "J'ai adoré mon Odyssée et en dessinant ces images, je m'identifiais parfaitement au héros". Et encore: "Je pouvais m'identifier avec cette représentation d'Ulysse en vagabond, en éternel errant."

Kokoschka se délectait à penser qu'après vingt ans d'absence, Ulysse repartit le lendemain même de son retour, après une seule nuit dans le lit construit par ses soins. Au départ, Kokoschka prévoyait traiter du retour d'Ulysse à partir de son débarquement à Ithaque; mais il devint si passionnément épris du personnage qu'il décida d'illustrer l'oeuvre en entier. A la fin, il écrivit avec regret: "Ulysse est devenu pour moi un être réel qui court l'aventure et effectue des périples intérieurs. Il vit. Il m'a quitté et cette séparation m'est très douloureuse". Quand Kokoschka réalisa la série Saül et David, il s'identifia aussi aux personnages et en fut très ému. Il décrivit ce thème comme celui de la tête de Janus, se voyant vieil homme en Saül et jeune homme en David: "Saül est furieux comme moi d'avoir atteint l'âge de quatre-vingts ans. Il ne peut pas comprendre qu'il a maintenant quatre-vingts ans alors qu'hier, il n'en avait que dix-huit, comme David qui se tient debout à côté de lui. Il me semble qu'hier encore, j'avais dix-huit ans".

La pensée de Kokoschka a toujours été tournée vers les valeurs humaines. La quête de l'absolu, de la forme significative est tout à fait étrangère à son génie. C'est ce qui le distingue de ses contemporains dont l'oeuvre s'inspire de l'Ecole de Paris. Aucun peintre de cette école n'aurait pu concevoir les compositions mythiques de la révélation de soi, ni les paysages cosmiques, ni la galerie de grands portraits, uniques dans la production artistique de la génération de Kokoschka. Seule une compréhension absolue des oeuvres littéraires lui a permis d'illustrer en images évocatrices la mort de Cordelia, Euryclée reconnaissant Ulysse, Saül appelant David au secours.

Avec la même intuition et les mêmes impulsions créatrices, il réagit à toute l'antiquité grecque. L'on a déjà remarqué que les thèmes antiques ont inspiré un grand nombre des oeuvres tardives de Kokoschka - Apulée, L'Hellade, L'Odyssée, Les Troyennes, les tableaux des Thermopyles - alors que ses premières oeuvres ne se rattachaient en aucune façon à l'art grec. L'artiste a expliqué lui-même à maintes reprises ce qui l'a attiré vers la civilisation hellénique. A ses yeux, le passé n'est pas un univers clos et très lointain qu'il faut reconstituer; pour lui, il est toujours vivant. En Pygmalion moderne, il donne vie à la statue grecque. Le petit médaillon de terre cuite devient une jeune fille bien vivante, le fragment du chien de l'Acropole, devient un animal prêt à bondir (illustration n° 23). Il étend son pouvoir magique à des objets beaucoup plus humbles; ainsi, le jouet en papier mâché dans son atelier prend vie dans une de ses lithographies sous la forme d'un tigre féroce.

Kokoschka partage avec les plus grands artistes le pouvoir de transformer le verbe en image, de retenir le moment fugitif, de rendre le passé présent. Le poète résume en un mot tout ce qu'il nous apporte: "soulenliv'ning".

CATALOGUE

L'indication (WW) suivie d'un chiffre renvoie au livre entièrement illustré de Hans Wingler et Friedrich Welz O Kokoschka - Das druckgraphische Werk, Galerie Welz, Salzbourg, 1975.

Sauf indication contraire, les lithographies et les eaux-fortes sont en noir et les inscriptions sont imprimées.

Les dimensions sont données en centimètres, la hauteur précédant la largeur. Sauf indication contraire, il s'agit des dimensions de la surface dessinée ou, dans le cas des eaux-fortes, de la plaque.

L'astérisque renvoie aux illustrations du catalogue.

1. "Und das Wort ist Fleisch geworden" (WWI)
(Et le verbe devint chair)

Ex-libris du Dr. Lorenz Kellner, 1906. Signé et daté à l'encre "OK 06". Gravure sur bois. 13,5 x 8,5.

C'est la seule gravure sur bois réalisée par Kokoschka. Le Dr. Lorenz Kellner fut le professeur d'anglais de Kokoschka.
2. Madone

Projet d'ex-libris de Mme Emma Bacher, 1906. Au verso, figure un autre projet d'ex-libris, L'homme, les cerfs et les fleurs. Crayon et encore noire. 12,5 x 11.
3. Les amants

Projet d'ex-libris de Mme Emma Bacher, 1906. Au verso, figure un autre projet d'ex-libris, Nature morte, ananas, fleurs et oiseau exotique. Crayon et encore noire. 11,5 x 8,5.
4. Trois jeunes filles aux gerbes de blé

Ex-libris de Mme Emma Bacher, 1907. Signé "OX" et plus tard, au crayon, "O Kokoschka". Probablement cliché trait. 7,4 x 5,9.
5. Trois anges au-dessus d'un champ de blé

Conçue vraisemblablement comme ex-libris. Vers 1907. Signée "OK". Datée au crayon "um 1907". Probablement cliché trait. 7,2 x 7.
6. Ex-libris de Mitzi et du Dr. Joseph Binder, 1911. Signé "OK". Cliché trait. 10,2 x 6,4.

7. Ex-libris du Dr. Robert Freund, 1911. Signé "OK".
Cliché trait. 8 x 5,5.
8. Ex-libris du Dr. Lotte Franzos, 1911. Signé "OK".
Cliché trait. 5,8 x 6,7.
9. Ex-libris de Lily et Arthur Flirst, 1911. Signé "OK"
et une seconde fois "O Kokoschka fecit". Cliché trait.
4,3 x 3,2.
10. Projet d'ex-libris, 1911. Signé "OK". Encre,
dessin à la plume. 6,8 x 7,9.

Ce dessin réunit les projets d'ex-libris de Lotte Franzos
et de Robert Freund (voir les nos. 7 et 8).

11. Dix-huit cartes postales, y compris trois variantes,
éditées par le Wiener Werkstätte entre 1906 et 1908. Elles
portent toutes la signature "OK". Lithographies polychromes.
Format des cartes: 14,1 x 9.

"Reiter und Segelschiff" (Cavalier et voilier) (WW 3)
(Carte postale n° 55).

"Blumengarten" (Jardin de fleurs) (Carte postale (WW 4)
n° 64) et variante avec texte imprimé: "Herzlichen
Gruss" (Salut cordial).

"Jäger und Tiere" (Le chasseur et sa proie) (WW 5)
(Carte postale n° 72).

"Flötenspieler und Fledermäuse" (Le flûtiste et (WW 6)
les chauves-souris) (Carte postale n° 73).

"Biedermeierdame auf Wiese" (Dame dans un pré) (WW 7)
(Carte postale n° 76)

- "Mädchen mit Lamm, von Räubern bedroht" (WW 8)
(Brigands menaçant une fillette avec un agneau)
(Carte postale n° 77).
- "Musikanten" (Musiciens) (Carte postale n° 78). (WW 9)
- "Mädchen mit Schaf auf Bergwiese" (Jeune fille
au mouton dans un pré de montagne) (Carte
postale n° 79). (WW 10)
- "Sennerin und Kuh" (Vachère et vache) (Carte
postale n° 80). (WW 11)
- "Drei Hirten, Hund und Schafe" (Trois bergers,
un chien et des moutons) (Carte postale n° 116). (WW 12)
- "Mutter mit drei Kindern" (Une mère avec ses
trois enfants) (Carte postale n° 117). (WW 13)
- "Drei Mädchen, Lamm und Paradies-vögel" (Trois
jeunes filles, un agneau et des oiseaux de paradis)
(Carte postale n° 147) et variante avec texte
imprimé: "Froehliches Osterfest" (Joyeuses Pâques). (WW 14)
- "Mädchen am Fenster" (Jeune fille à la fenêtre)
(Carte postale n° 152) (WW 15)
- "Die Heiligen Drei Könige" (Les trois rois mages)
(Carte postale n° 155). (WW 16)
- "Mädchen auf Wiese vor einem Dorf" (Jeune fille
dans le pré devant un village) (Carte postale
n° 157) et variante avec texte imprimé:
"Froehliches Osterfest" (Joyeuses Pâques). (WW 17)

Entre 1906 et 1914, le Wiener Werkstätte publia
une série numérotée de plus de neuf cents cartes
postales.

12. Programme du "Fledermaus" (La chauve-souris), un cabaret De Vienne. (WW 20)

Publié à l'ouverture du cabaret en octobre 1907. Inscription au crayon sur la page intérieure de la couverture: "Frñh tritt der brave Bethusy den OK an (bin noch verschlafen...) O Kokoschka 1974." Ouvert sur "Hirsch, Funchs und Zauberer" (le cerf, le renard et le magicien), une illustration par Kokoschka de sa pièce d'ombres chinoises "Das getupfte Ei" (L'oeuf moucheté) montée au cabaret. Lithographie polychrome. Sans marges, 14,8 x 15,1. La marge décorative fut conçue par C.O. Czeschka.

13. "Die Träumenden Knaben" (Les enfants rêveurs) (WW 22-29)

Réimpression à Vienne et à Munich en mai 1968 par Verlag Jugend und Volk. Poème lyrique en prose écrit par Kokoschka en 1907 et dédié à Gustav Klimt. Publié d'abord par le Wiener Werkstätte en 1908 avec deux illustrations en noir et blanc et huit lithographies polychromes. Avec une dédicace sur la feuille de garde: "für den immer treuen Reinhold Bethusy-Huc mit freundlichen Gedanken Oskar Kokoschka 30.V.67" Photolithographies. 24 x 28,5.

Ouvert sur "Schlafeude Frau" (Femme endormie) (WW 22)

14. Affiche de l'exposition d'aquarelles et d'oeuvres graphiques de Kokoschka tenue au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 26 septembre au 17 novembre 1974. Il s'agit d'une reproduction de la lithographie "Pietà" (WW31) conçue comme affiche en 1908 et publiée par la Kunstschau internationale de Vienne en 1909. Offset polychrome. Format de la feuille: 109 x 57.

15. "Der Sturm"

Cinq numéros de la revue d'art publié par Herwarth Walden à Berlin de 1910 à 1932. Les numéros contiennent des reproductions de sa série de portraits dessinés "Menschenköpfe" (Têtes humaines)

Tous les portraits portent la signature "OK". Cliché trait, impression en relief.

Karl Kraus, n° 12, le 19 mai 1910. * 29,2 x 24.

Adolf Loos, n° 18, le 30 juin 1910. 28 x 25,5.

Herwarth Walden, n° 22, le 28 juillet 1910. * 24,2 x 18,4.

Yvette Guilbert, n° 70, juillet 1911. * 23,2 x 19,7.

Rudolf Blümmner, partie n° 7, octobre 1911. 30 x 19,5.

La série complète se compose de quinze portraits qui furent tous réimprimés sous forme d'album en 1916 (voir le n° 19).

16. "Zwanzig Zeichnungen" (Vingt dessins)

Quatre des vingt dessins de Kokoschka parus dans "Der Sturm" à Berlin en 1913. Le frontispice est signé et daté au crayon, "O Kokoschka 1913". La signature en fac-similé "OK" figure sur chaque dessin. Clichés trait. Format des feuilles, 42 x 30,5.

(7 et 8) deux illustrations de sa pièce "Mörder, Hoffnung der Frauen" (L'espoir meurtrier des femmes).

(11) "Himmlische und irdische Liebe" (L'amour céleste et terrestre).

(14) "Die schöne Rollschuhläuferin" (La belle patineuse à roulettes).

Tous ces dessins avaient été publiés antérieurement dans la revue "Der Sturm" (voir le n° 15).

17. Karl Kraus, "Die chinesische Mauer" (La muraille de Chine) * (WW 35-42)

Récit publié par Kurt Wolff à Leipzig en 1914 avec huit lithographies exécutées par Kokoschka en 1913. Tirage: deux cents exemplaires. Toutes les lithographies portent la signature "OK" et une autre au crayon, "O Kokoschka".

18. Herwarth Walden, "Die Judentochter" (La fille du Juif)

Recueil de chansons paru aux éditions "Der Sturm" à Berlin en 1916. L'illustration figurant en frontispice est de Kokoschka. Signée "OK". Probablement cliché trait. Coloriée à la main. 30,5 x 24.

19. "Menschenköpfe" (Têtes humaines)

Trois des quinze portraits dessinés de Kokoschka parus aux éditions Der Sturm à Berlin, en 1916. Tous les portraits sont signés "OK". Cliché trait. Format des feuilles: 42 x 30,2.

(4) Richard Dehmel

(14) Gertrud Eysoldt. Identifié et daté "Frau Eysoldt 1916".

(15) Clair Waldolff

20. "Christus am Oelberg" (L'agonie dans le jardin) *

Dessin pour le cycle de La Passion paru dans la revue "Der Bildermann" à Berlin en 1916. Ce dessin n'a pas été lithographié (voir le n^o 21). Avec une dédicace de l'artiste et une inscription sur le passe-partout: "20 Jahre lang kennen wir uns, lieber Graf Bethusy und noch finden Sie solche köstliche verlorene Dinge, ich danke Ihnen von Herzen Ihr O Kokoschka I.V.70" Dessin à la craie noire. 36 x 31.

21. "Die Passion" (La Passion) (WW 78-83)
- Deux de la série de six lithographies de La Passion parue dans la revue "Der Bildermann" et publiée chez Paul Cassirer à Berlin en 1916. Format des feuilles: 28 x 35.
- "Christus am Kreuz" (Christ en croix), 20 septembre 1916. (WW 80)
Signée "Kokoschka".
- "Der Jadaskuss" ("Gefangennahme Christi") (Le baiser de Juda - Le Christ est arrêté), 20 novembre 1916. Signée "OK". (WW 82)
22. "Der Traum" (Le rêve) (WW 86)
- Illustration de la scène I de l'acte IV de La Tempête. Tirée de l'album "Shakespeare-Visionen" (Visions d'après Shakespeare), exécutée en 1916-1917, et publiée pour Marées-Gesellschaft par R. Piper & Co. à Munich en 1918. Signée "OK" et portant l'inscription: "We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep...". Signée au crayon "O Kokoschka". Lithographie. 26,5 x 23,8.
- Au moins trente artistes ont collaboré à cet album.
23. Oskar Kokoschka, "Hiob" (Job) * (WW 87-100)
- Edition de luxe comprenant quatorze lithographies de Kokoschka, dédiée à Fritz Neuberger et éditée chez Paul Cassirer à Berlin en 1917. Exemplaire n° 33 portant au crayon "von 90". Signée au crayon "O Kokoschka". Ouvert sur la première illustration, imprimée à l'encre rouge: Adam et Eve. (WW 87)

La version originale du drame fut écrite en 1907 et publiée dans "Dramen und Bilder" à Leipzig en 1913, sous le titre "Sphinx und Strohmann". (Le spinx et l'épouvantail). En 1919, Cassirer en publia une version augmentée intitulée "Hiob", mais sans illustrations. Montée d'abord au Wiener Werkstätte en 1907 par des collègues de Kokoschka, la pièce fut aussi représentée au cabaret "Fledermaus" en 1911 et au "Cabaret Voltaire" dans le cadre de la deuxième soirée "Sturm" à la Galerie Dada de Zurich, le 14 avril 1917.

24. Victor von Dirsztay, "Lob des hohen Verstandes" (Eloge de la raison pure) (WW 104-109)

Publié par Kurt Wolff à Leipzig en 1917, avec six lithographies et une vignette frontispice de Kokoschka. Avec la dédicace de l'auteur et une autre inscription: "Baron LW. Rothschild mit herzlichen Empfehlung gewidmet vom Verfasser. März 1930 Wien. XVIII Plenergasse 24. Atelier." Toutes les lithographies portent les initiales "OK", et sont signées au crayon "O Kokoschka".

Ouvert sur la première illustration: "Den Strick bloss zu beschaffen" (Du moment qu'on tient le fil). (WW 104)

25. Romana Kokoschka (La mère de l'artiste) (WW 110)

Editée chez Paul Cassirer à Berlin en 1917. Tirage total: quatre-vingts exemplaires. Du tirage de trente exemplaires sur papier Japon. Signée. Lithographie. 28,9 x 21,4.

26. Dr. Fritz Neuberger (WW 111)

Editée chez Paul Cassirer à Berlin en 1917. Tirage de cent exemplaires. Lithographie. 38,5 x 27,5.

Kokoschka fit la connaissance de M. Fritz Neuberger au cours de l'hiver 1916, et il se lia d'amitié avec le groupe d'artistes réuni autour de ce philosophe et écrivain à Dresde. Kokoschka lui dédia sa pièce "Hiob" (voir le n^o 23). M. Neuberger mourut de consommation en 1923.

27. Corona I

(WW 126)

Dessinée en 1918, et éditée à Berlin en 1919 chez Paul Cassirer. Tirage: cinquante exemplaires. Signée et datée au crayon "Oskar Kokoschka 1918". Lithographie. 55,7 x 43.

28. Katia

(WW 133)

Dessinée en 1918, et éditée à Berlin en 1919 chez Paul Cassirer. Tirage: soixante-quinze exemplaires. Outre "Katia OK", porte la signature au crayon "O Kokoschka". Lithographie en bleu. 69,3 x 49,9.

L'actrice Käthe Richter était l'un des modèles préférés de Kokoschka. En plus de ce portrait, il réalisa d'elle deux autres portraits lithographiés. Elle figure dans quatre de ses peintures et elle posa pour la lithographie intitulée Pause durant la fuite en Egypte (WW 84). Elle tint le premier rôle dans plusieurs de ses pièces, et "Der Brennende Dornbusch" (Le buisson ardent), publié dans "Vier Dramen" chez Paul Cassirer en 1919, lui est dédié.

29. Max Reinhardt*

Editée chez Paul Cassirer à Berlin en 1919. Tirage: cent vingt-cinq exemplaires. Signée au crayon "O Kokoschka". Lithographie. 62,5 x 47,3.

En 1919, Kokoschka exécute deux portraits lithographiés du metteur en scène et directeur de théâtre Max Reinhardt (1873-1943). Sa pièce "Hiob" (voir le n^o 23) est présentée la même année au Kammerspiele de Reinhardt, à Berlin.

30. Hermine K rner

(WW 138)

Edit e chez Paul Cassirer   Berlin en 1920. Tirage: cent vingt-cinq exemplaires. 2e épreuve. Porte la signature au crayon "O Kokoschka" et l'inscription "Litho Probedruck". Lithographie en bleu. 67,7 x 47,5.

Kokoschka rencontra Hermine K rner (1898-1960), cette grande actrice de la génération expressionniste, à Dresde et à Berlin.

31. "Das Konzert" (1e Concert)

(WW 140-144)

Quatre de la série de cinq lithographies  dit e chez Paul Cassirer   Berlin en 1921. Toutes les lithographies sont sign es au crayon "O Kokoschka".

"Das Konzert I (Naemi)". * Lithographi e en orange. 69,8 x 46,7.

(WW 140)

"Das Konzert II (Hagar)". Numérotée 48/100. 66,7 x 48,5.

(WW 141)

"Das Konzert IV (Mirjam)". Numérotée 41/100. 69,3 x 49,1.

(WW 144)

"Das Konzert V (Deborah)". Tirage: cent exemplaires. Avec l'inscription "Wenn Camilla Beethoven gehört hat O Kokoschka Villeneuve 1920." 68,4 x 52,3.

En 1920, Kokoschka réalisa plus de vingt dessins de Camilla Swoboda, épouse de l'historien d'art viennois Karl Maria Swoboda. Les cinq dessins lithographiés sous le titre général "Das Konzert" font également partie de la série de dix lithographies intitul e "Die T chter des Bundes" (Les filles de l'Alliance),  dit e chez Paul Cassirer en 1921 et 1922. Dix de ces dessins furent reproduits en fac-similé dans "Variationen  ber ein Thema" (Variations sur un thème) (voir le n  32). Les images pr sent es ici correspondent respectivement aux numéros, 3, 10, 6 et 5 de cette série.

32. "Variationen über ein Thema" (Variations sur un thème)

Cinq (n° 1, 4, 7, 8 et 9) d'une série de dix fac-similés de dessins de Kokoschka, préfacée par Max Dvorak, annotée par Bohuslaw Kokoschka, éditée chez Richard Lanyi à Vienne, et chez Ed. Strache à Vienne, Prague et Leipzig en 1921. Au verso de la page frontispice figure cette dédicace inscrite à la craie bleue: "Dem verehrten Herren Dr. Schwarzmann mit freundlichsten Gedanken zugeeignet Oskar Kokoschka Wien 29.V.24." Chaque fac-similé porte un numéro au verso. Phototype. Format des feuilles; 70 x 50.

33. Oskar Kokoschka et Paul Hindemith, "Mörder, Hoffnung der Frauen", (L'espoir meurtrier des femmes), op. 12. Partition de piano de l'opéra d'Hindemith dont Kokoschka a écrit le livret. Parue chez S. Schott's Söhne à Mayence, en 1921. Sous la photographie du compositeur, on peut lire: "Soll er nur Komponieren" schrieb ich damals als ich seine Composition genehmigte O Kokoschka."

34. "Der Künstler und die Muse" (L'artiste et sa Muse) *

Matrice d'une plaque exécutée en 1922 pour l'Association des artistes de Dresde. Au recto, on peut lire: "ANIMA" et au verso: "MANIA". Relief de plâtre peint de forme circulaire. Diamètre: 11,2.

La Staatliche Porzellanmanufaktur en réalisa une version en porcelaine. Au recto, elle présente un motif différent. Cette version figure dans H.W. Wingler, Oskar Kokoschka, l'oeuvre du peintre, Salzburg, 1958, p. 338, n° D13.

35. Ruth II

(WW 135)

Éditée chez Paul Cassirer à Berlin, en 1922. Signée au crayon "O Kokoschka". Numérotée 100/176. Lithographie. 45,9 x 37,4

Fait partie de la série "Die Töchter des Bundes" (Les filles de l'Alliance) (voir le n° 31). Fille d'actrice, Ruth Landshoff (1904 - 1966) monta elle-même sur les planches et devint par la suite écrivain.

36. Lily Christiansen - Agoston

Editée sans doute chez Fritz Gurlitt à Berlin, en 1922. Signée au crayon "Litho O Kokoschka". Le modèle data la lithographie et inscrivit "Eipperchen, dem treuen Kollegen in Freud und Leid zur Erinnerung an Lily 6.IV.20-6.IV.22-10.VII.22." Lithographie. 48,3 x 52,2.

Lily Christiansen-Agoston (1894 - 1950) était une actrice.

37. Maria Orska

(WW 158)

Editée chez Paul Cassirer à Berlin, en 1922. Signée au crayon "O Kokoschka". Numérotée 16/247. Lithographie. 55,9 x 39,9.

Maria Orska (1893/4 - 1930) était une actrice.

38. Autoportrait sous deux aspects

(WW 164)

Affiche pour l'exposition Kokoschka qui eut lieu au Kunstsalon Wolfsberg à Zurich, en septembre et octobre 1923. L'artiste la signa et la data au crayon ultérieurement "O Kokoschka 1923". Lithographie polychrome. Format de la feuille: 127,5 x 91,4.

39. Oskar Kokoschka et Ernst Krenek, "Orpheus und Eurydike"
(Orphée et Eurydice), op. 21.

Parition de l'opéra de Krenek dont Kokoschka écrivit le livret à partir de sa pièce du même nom. Publiée par Universal-Edition à Vienne et New York, en 1973. La première édition date de 1925. Signée au crayon "O Kokoschka" et dédiée à l'encre par le compositeur "Für Reinhold, Count Bethusy-Huc zur guten Erinnerung an die Grazer Aufführung Ernst Krenek 20. Oct. 1973."

40. Bohuslav Kokoschka, "Geh mach die Tür zu, es zieht I" (WW 167-168)
(Ferme la porte, veux-tu, il y a un courant d'air).

Publié chez Johannes-Presse à Vienne, en 1926, en trente-trois exemplaires avec deux illustrations d'Oskar Kokoschka, frère de l'auteur, interfolié. Porte une dédicace de l'auteur, à l'encre: "Freund Bethusy mit den herzlichsten Grüßen, Weihnachten 1974 Bohuslav Kokoschka."

"Hahn, eine Henne tretend" (Un coq couvrant une poule). (WW 167)
Illustration de la page frontispice. 1925 - 1926.
Signée au crayon "Oskar Kokoschka". Pointe sèche reproduite en brun sur papier Bible. 11 x 13,6.

"Zwei Menschen" (Deux hommes). (WW 168)
Illustration sur la page opposée à la page 32.
1925 - 1926. Signée au crayon "Oskar Kokoschka".
Pointe sèche sur papier Bible. 21 x 17,6.

41. "Empfang König David" (Salut, roi David)

1928. Identifiée et signée "Touggourt OK". Par la suite, l'artiste inscrivit le titre sur le passe-partout et "O Kokoschka 1926". Crayon. 20,6 x 26.

Kokoschka exécuta ce dessin durant la seconde moitié de février 1928, alors qu'il voyageait en Afrique du Nord. Il venait tout juste de terminer près de Biskra sa peinture intitulée Exode, et il se rendit en train à Touggourt où il peignit Le Marabout de Temacin.

42. Trudl (WW 171)

1931. Signée "OK" et une autre fois, au crayon, "O Kokoschka". Lithographie en rouge. 31,5 x 24.

Trudl était une fillette viennoise de onze ans qui servit de modèle à Kokoschka pour quatre toiles et pour environ vingt dessins.

43. "Trudl mit Strouhhut" (Trudl au chapeau de paille)* (WW 173)

1931. Signé au crayon "O Kokoschka". Lithographie en rouge. 35,2 x 43,4.

44. K.B. Palkovsky, "Svitani" (L'aube) (WW 176-179)

Manuscrit dactylographié de la pièce originale en tchèque (1939), avec une traduction allemande intitulée "Morgendaemmerung". Contient quatre illustrations à l'eau-forte de Kokoschka et des photographies de ses esquisses préliminaires (1942). Dédicace de l'auteur: "Meinem lieben Freund Reinhold freundschaftlich K.B. Palkovský Praha 6.8.1973".

- (1) "Dorfschenke" (Auberge de village) (WW 176)

10,4 x 14,9.

- (2) "Dorfgericht" (Tribunal de village)

11 x 14,9.

- (1) "Szene am Ufer" (Scène au bord de l'eau) (WW 178)

10,4 x 14,9.

- (2) "Schlittenpartie" (Randonnée en traîneau) (WW 179)

11 x 15.

Kokoschka fit la connaissance de Palkovský en 1914, à Vienne. Ils se rencontrèrent à nouveau en 1935, après le déménagement de Kokoschka à Prague, et Palkovsky devint plus tard son beau-père. En 1942, Madame Lida Palkovska traduisit "Svitani" en allemand. Cette série d'épreuves des illustrations fut réalisée à Londres. Il ne s'agit pas d'une des séries de Salzbourg relevés par Wingler et Welz.

45. "In memory of the Children of Europe who have to die of cold and hunger this Xmas" (A la mémoire des enfants d'Europe qui mourront de faim et de froid à Noël)*

Affiche, 1945. Porte la signature "OK". Signée et datée à l'encre "Original Litho Oskar Kokoschka London Dez. 45". Lithographie. 61 x 48.

Kokoschka lança un appel en faveur des enfants affamés d'Europe et fit afficher cinq mille exemplaires de ce dessin dans Londres.

46. Bohuslav Kokoschka, "Logbuch des B.K."

Edité chez Franz Ehrenwirth à Munich, en 1972. Achievé en 1919 sous le titre "Ketten in das Meer" (Chaînes à la mer), le roman demeura inédit. En 1947, Oskar Kokoschka exécuta huit dessins qui devaient illustrer le roman de son frère. Ceux-ci ne furent jamais édités. Dédicace de l'auteur: "Ein Buch!" Geschenkt am Tage des Erscheinens, R. Bethusy-Huc, geschrieben aber schon vor fünfzig Jahren! Doch was damals mich umdrängte, der guten und der bösen Geister Scharen, ob wir sie nun hassen oder lieben, ob aus dem Licht sie oder aus dem Dunkel waren, bis heute sind die gleichen sie geblieben! 22. Nov. 1972 Bohuslav Kokoschka."

47. Olda Kokoschka (L'épouse de l'artiste)*

(WW 183)

Publiée dans l'édition de luxe du livre de Michelangelo Masciotta intitulé Oskar Kokoschka parue chez Del Turco à Florence, en 1949. Signée au crayon "Oskar Kokoschka". Numérotée 22/55. Pointe sèche. 20,8 x 14,6.

48. "Leda mit dem Schwan" (Leda et le cygne)

(WW 184)

Editée chez Rudolf Hoffmann à Hambourg, en 1951. Au verso, figurent la signature "OK" et l'inscription "hommage à Sèvres". Signée au crayon "O Kokoschka". Numérotée 1/15. Lithographie en terre de Sienne. 32,6 x 32,2.

49. "Die magische Form" ("Der Zauberer") (WW 185)
(La forme magique, le magicien)
- Editée chez Rudolf Hoffmann à Hambourg, en 1951. Signée au crayon "O Kokoschka". Numérotée 6/15. Lithographie en vert olivré. 50,5 x 37.
- Cette gravure représente l'artiste comme un magicien d'ombres chinoises. Il existe une version picturale inversée de cette composition.
50. "Der Fuchs und die sauren Trauben" (Le renard et les raisins) (WW 186)
- Illustration de la fable de La Fontaine éditée par la Guilde de la Gravure à Genève, en 1952. Tirage: deux cents exemplaires. Signée au crayon "O Kokoschka". Lithographie polychrome. 40,9 x 55,3.
51. "Windhund" (Lévrier) (WW 187)
- Editée par la Guilde de la Gravure à Genève, en 1952. Imprimée par Emil Matthieu à Zurich, dans une édition de deux cents exemplaires. Signée au crayon "O Kokoschka". Lithographie polychrome. 37,3 x 63.
52. "Amor und Psyche" (Amour et Psyché) (WW 205)
- Editée par la Galerie Beyeler à Bâle, en 1955. Tirage: soixante-dix exemplaires. Epreuve. Avec la signature de l'artiste et une inscription: "Probeandruck O. Kokoschka Xmas Villeneuve 73." Lithographie polychrome. 58,5 x 51,3.
- Il existe une version picturale inversée de cette composition, réalisée de 1950 à 1955. La composition fut aussi reproduite en tapisserie, en 1956, par la Wiener Gobelin-Manufaktur de Vienne.

53. Autoportrait

(WW 206)

Editée par la Galerie Welz à Salzbourg, en 1956. Signée et datée au crayon "O Kokoschka 1956". Numérotée 6/90. Lithographie polychrome. 58,2 x 42.

Il y eut également une édition de dix-neuf exemplaires en noir.

54. L'Enfant de Bethléem

(WW 209)

Editée par Schweizer Lithographenbund, en 1956. Signée "O Kokoschka", datée "1956" et inscription du titre. Signée et datée à nouveau au crayon "Pr. Dr. Litho OK 56". Lithographie polychrome. 50,5 x 42,7.

Don de l'artiste à la campagne d'Aide à la Hongrie.

55. "Dornengekrönter Christus" (Le Christ à la couronne d'épines)

(WW 210)

Editée par Woldemar Klein à Baden-Baden, en 1956. Signée au crayon "Litho. O Kokoschka". Numérotée 61/65. Lithographie. 53,9 x 38,8.

Don de l'artiste à la campagne d'Aide à la Hongrie.

56. "Hamburger Hafen" (Le porte de Hambourg)

(WW 216)

Editée en 1961 par Vereinigung Griffelkunst, Hambourg-Langenhorn. Tirage: cinquante exemplaires. Epreuve. Signée, datée et inscription au crayon "Probe druck O Kokoschka 61". Lithographie en ver brun. 46 x 61. Hambourg vu du bord de l'Elbe.

57. "Steigendes Pferd" (Cheval en montée)

(WW 220)

Editée en 1961 par Griffelkunst, Hambourg-Langenhorn.
Signée et datée "OK 62". Lithographie. 43,5 x 39.

Le dessin de cette gravure est emprunté à une sculpture
T'ang.

58. King Lear (Le Roi Lear)

(WW 223-238)

Cinq de la série de seize illustrations du texte original
de Shakespeare, éditées par Ganymed Original Editions Ltd
à Londres, en 1963. Tirage: deux cent soixante-quinze
exemplaires plus quatre exemplaires supplémentaires. Toutes
les lithographies sont signées au crayon "O Kokoschka".
Numérotées par l'éditeur "168" et signée "O Kokoschka Ville-
neuve 28 x 70". Lithographie en brun. Format des feuilles:
45,7 x 36,5.

(3) "Edmund". "C'est une des meilleures sottises
de ce monde," Acte I, scène 2. (WW 225)

(6) "Lear, Regan, Goneril". "O la raison et non le
besoin". Acte II, scène 3. (WW 228)

(7) "Lear". "Pauvres misérables nus," Acte III,
scène 4. "*" (WW 229)

(13) "Cordelia". "O vous, dieux compatissants, réparez
cette grande brèche qu'a reçue sa nature outragée!"
Acte IV, scène 7.

(15) "Lear with Cordelia in his arms". "Si son souffle
répand un nuage ou fait tache sur la surface, eh
bien! alors, elle vit." Acte V, scène 3. (WW 237)

59. Hommage à l'Hellade

(WW 242-267)

Six planches tirées des deux suites lithographiques, comprenant chacune douze lithographies accompagnées d'extraits de textes de la littérature grecque ancienne choisis par Edgar Horstmann. Editées par Marlborough Fine Art Ltd à Londres, en 1964. Edition courante de soixante-cinq exemplaires et édition de luxe de quinze exemplaires comprenant deux lithographies supplémentaires. Toutes les lithographies sont signées "O Kokoschka". Numérotées 61/65. Format des feuilles: 53 x 67,5.

- | | | |
|---------|--|----------|
| (1.8) | <u>Sirène</u> | (WW 249) |
| (1.10) | <u>Hygie</u> | (WW 251) |
| (1.11) | <u>Chien de berger*</u> | (WW 252) |
| (11.4) | <u>Egine II</u> | (WW 258) |
| (11.6) | <u>Acropole II</u> | (WW 260) |
| (11.13) | <u>Ephèbe aux cheveux blonds</u> (Figure uniquement dans l'édition de luxe). | (WW 268) |

60. Voyage en Apulie

(WW 268-287)

Trois d'une série de vingt lithographies réalisées en 1963 et éditée par Marlborough Fine Art Ltd à Londres, en 1964. La maison Ganymed Original Editions de Londres supervisa la production. Tirage: cinquante exemplaires. Format des feuilles: 51,5 x 66,8.

- | | | |
|------|---|----------|
| (4) | <u>L'âne Ciccio</u> | (WW 271) |
| | Signée "O Kokoschka". Numérotée 37/50. | |
| (5) | <u>Amandiers</u> | (WW 272) |
| | Signée au crayon "O Kokoschka". | |
| (20) | <u>Cora</u> | (WW 287) |
| | Signée au crayon "O Kokoschka". Numérotée 2/50. Copie rare ne faisant pas partie de l'édition courante. | |

61. "Fische, Langusten"(Poissons, langoustes) (WW 290)

Dessin inédit réalisé en 1963. Identifié et signée au crayon "Proof O Kokoschka". Lithographie. 35,5 x 66,4.

Dans la veine des lithographies de la série Apulie, mais n'en fait pas partie.

62. "Vier Schweine" (Quatre porcs)

Dessin inédit réalisé en 1963. Epreuve. Lithographie. 27,5 x 48,4. (voir la note au numéro 61).

63. Lézard et sauterelle

Signature et date à la craie noire "O Kokoschka 64". Avec l'inscription "Villeneuve". Aquarelle. 36,5 x 37.

64. L'Odyssée (WW 294-338)

Six de la série de quarante-quatre lithographies accompagnées d'une vignette frontispice. Chaque lithographie est contenue dans une pochette avec des citations de la traduction du texte de Robert Fitzgerald. Exécutées en 1964 et 1965, et éditées conjointement par Marlborough Fine Art et Ganymed Original Editions Ltd à Londres, en 1966. Edition courante de cinquante exemplaires plus neuf séries contenant chacune un original et quatre séries réservées à l'artiste. Toutes les lithographies portent la signature au crayon "O Kokoschka". Numérotées 14/50. Format des feuilles: 57 x 39,5.

- | | |
|--|----------|
| (3) <u>Athéna prête à partir à Ithaque</u> | (WW 297) |
| (12) <u>Circé transformant les hommes en pourceaux</u> | (WW 306) |
| (17) <u>Scylla et Charybde</u> | (WW 311) |
| (34) <u>Euryclée reconnaissant Ulysse</u> | (WW 328) |
| (37) <u>Ulysse bandant l'arc</u> | (WW 331) |
| (39) <u>Après la mise à mort des prétendants.</u> | (WW 333) |

65. Autoportrait*

(WW 358)

Editée par le Kunstsalon Wolfsberg à Zurich, en 1966.
Signée "OK". Signée à nouveau et datée au crayon "Litho
O Kokoschka 1966". Avec la dédicace "Für Reinhold Graf
Bethusy-Huc Erinnerung and OK Villeneuve 31.5.69".
Numérotée VII/LXXV. Lithographie en rouge.

Réimprimée en noir, avec texte, en cinquante exemplaires
en vue de servir d'affiche d'exposition. Galerie Welz,
Salzbourg, Museum de Lakenthal, Leyde et Kunstsalon
Wolfsberg.

66. Konrad Adenauer

(WW 359)

Editée par Willy Hahn à Stuttgart, en 1966. Edition de
luxé de trente-cinq exemplaires plus cinq épreuves, et
dix exemplaires réservés à l'artiste. Signée et datée
"OK 16.IV.66". Signature au crayon "O Kokoschka".
Numérotée III/XXV. Lithographie. 40,5 x 34,5.

Konrad Adenauer (1876-1967) fut chancelier de la République
fédérale d'Allemagne de 1949 à 1963.

67. "Pegasus" (Pégase)

(WW 360)

Editée par le Kunsthaus à Zurich, en 1966. Signée "OK"
et, au crayon, "Oskar Kokoschka". Numérotée 27/100. Avec
la dédicace "Lieber Bethusy, erinnern Sie Ihre liebe Frau
Mutter in dieser Ausstellung in Zurich 1966, ich sicher Ihr
OK". Lithographie. 93 x 64.

Egalement imprimée avec texte comme affiche pour l'exposition
Kokoschka au Kunsthaus de Zurich.

68. Le Bal masqué

(WW 367)

Quatre de la série de sept lithographies polychromes illustrant l'opéra "Un Ballo in Maschera" de Verdi. Réalisées entre 1965 et 1967, ces lithographies furent éditées en 1967 par Les Grands Livres Illustrés Par Les Peintres Contemporains. Texte de Marcel Jouhandeau. Edition de soixante et onze exemplaires plus douze séries réservées à l'artiste, trente-huit aux collaborateurs, et trente-quatre sans texte. La série numérotée "XX" porte la signature de l'artiste, au crayon "O Kokoschka" et l'inscription "Félia Léal Marcel Jouhandeau". Toutes les lithographies sont signées au crayon "OK". Format des feuilles, pliées: 52,5 x 75,5.

- | | |
|--|----------|
| (1) <u>Le Cerf, le Cygne sont des masques...</u> | (WW 367) |
| (3) <u>Pour moi, notre physionomie réelle...</u> | (WW 369) |
| (4) <u>L'Enlèvement est un symbole...</u> | (WW 370) |
| (6) <u>Les Perspectives de la Mort...</u> | (WW 372) |

Kokoschka conçut cette série en vue de la production de cet opéra au Teatro Comunale de Florence, en 1962.

69. Manhattan I

(WW 375)

Tirée d'une série de cinq lithographies exécutées en 1966 et éditées par Marlborough Fine Art à Londres, en 1967. Signée "OK" et, au crayon, "O Kokoschka". Numérotée 74/75. 57,7 x 63,7.

70. El Djem

(WW 379)

Dessinée en 1967. Editée par J.E. Wolfensberger à Zurich, en 1971. Signée au crayon "O Kokoschka". Numérotée 1/50. Lithographie. 47,7 x 66,4.

Vue de l'amphithéâtre d'El Djem en Tunisie que Kokoschka visita en 1967.

71. Saül et David

(WW 392-432)

Quatre de la série de quarante et une lithographies présentée sous pochette avec un extrait de l'Ancien Testament. Dessinées entre 1965 et 1968, et éditée conjointement par Marlborough Fine Art et Ganymed Original Editions Ltd à Londres, en 1969. Edition courante de soixante exemplaires plus six séries comportant chacune un dessin original et quatre séries (A-D) réservées à l'artiste. Toutes les lithographies sont signées au crayon "O Kokoschka" et numérotées 1/60. Format des feuilles: 44,5 x 35.

- | | |
|---|----------|
| (4) <u>L'Esprit de Dieu descendit sur Saül</u> | (WW 395) |
| (13) <u>David se cachant*</u> | (WW 404) |
| (26) <u>David dansant devant l'arche</u> | (WW 417) |
| (39) <u>David, vieil homme*</u> | (WW 430) |

72. Longévité

(WW 436)

Edit e   Berne, en 1968, par le Centre suisse de recherche clinique sur les tumeurs, Hôpital Tiefenau. Edition de cent vingt-cinq exemplaires plus cinq autres r serv es à l'artiste. Epreuve. Identifi e par son titre, sign e et dat e "O Kokoschka 1968". Annot e au crayon "gut zum Druck OK". Lithographie. 47,5 x 39,2.

73. Kouros I

(WW 449)

Dessin e en 1968 et  dit e à Munich, en 1970, par les Editions Olympia 1972 GmbH. Tir e d'une série de vingt-sept épreuves. Sign e au crayon "O Kokoschka", S riographie polychrome. 94,1 x 60,5.

74. Kouros II

(WW 450)

Dessinée en 1968 et éditée en 1970. Signée
 "O Kokoschka". Porte aussi la même signature au
 crayon. Numérotée 41/70. Lithographie en brun.
 89 x 50,3.

75. Autoportrait

(WW 468)

Pointe sèche réalisée en 1970. Reproduite dans la
 première et la deuxième édition de luxe du livre de
 Kokoschka intitulé "Dichtung und Dramen", soit le
 volume I de "Das Schriftliche Werk", publié à Hambourg,
 en 1973, par Hans Christians sous la direction de
 Heinz Spielmann. Nombre total d'exemplaires: cent
 cinquante-deux. Tirée de la première édition.
 Signature au crayon "O Kokoschka". Numérotée 1/40.
 15,3 x 9,2.

76. Autoportrait avec tortue

(WW 465)

Dessinée en 1969 et éditée, en 1970, par le Cercle
 Graphique Européen. Edition de deux cents exemplaires.
 Epreuve. Signée et datée "O Kokoschka 12.12.69".
 Lithographie. 66 x 52.

Les bénéfices ont été versés en don à la Prince Bernhard
 Foundation d'Amsterdam.

77. Le pont de Londres

(WW 475)

Frontispice du livre de Jan Tomeš intitulé, "Oskar
 Kokoschka, Londoner Ansichten, Englische Landschaften
 publié à Munich en 1972, par F. Bruckmann. Edition
 courante de deux cents exemplaires. Signée et datée
 au crayon "O Kokoschka 72". Numérotée X/X. Lithographie.
 20 x 24,5.

78. Les Troyennes

(WW 476-490)

Quatre d'une série de quinze lithographies dessinées en 1971 et 1972 et éditées à Londres, en 1973, par Marlborough Graphics. Edition courante de cinquante exemplaires plus six séries comportant chacune un dessin original et dix séries réservées à l'artiste. Toutes les lithographies sont signées au crayon "O Kokoschka" et numérotées 1/50. Format des feuilles: 56 x 45,8.

- | | |
|---|----------|
| (1) <u>Le casque d'Hector*</u> | (WW 476) |
| (9) <u>Cassandra prédit la défaite aux vainqueurs</u> | (WW 484) |
| (10) <u>Cassandra est emmenée au vaisseau d'Agamemnon</u> | (WW 485) |
| (15) <u>Hécube se détourne de Troie en flammes.</u> | (WW 490) |

79. Olda

(WW 491)

Pointe sèche réalisée en 1972. Reproduite dans la première et la deuxième édition de luxe du livre de Kokoschka intitulé "Erzählungen", soit le volume II de "Das Schriftliche Werk" publié à Hambourg, en 1974, par Hans Christians sous la direction de Heinz Spielmann. Nombre total d'exemplaires: cent cinquante-neuf. Tirée de la première édition. Signature au crayon "O Kokoschka". Numérotée 1/40. 15,8 x 9,8.

80. Autoportrait

(WW 492)

Pointe sèche réalisée en 1972. Reproduite dans la première et la deuxième édition de luxe du livre de Kokoschka intitulé "Vorträge, Aufsätze, Essays", soit le volume 3 de "Das Schriftliche Werk", publié à Hambourg, en 1975, par Hans Christians sous la direction de Heinz Spielmann. Nombre total d'exemplaires: cent soixante. Tirée de la première édition. Signature au crayon "O Kokoschka". Numérotée 1/40. 15,2 x 9,1.

81. Oskar Kokoschka et Gottfried von Einem, "Die träumenden Knaben" (Les enfants rêveurs), Cantate, op. 41.

Editée à Londres, en 1972, par Boosey et Hawkes Ltd.
Dédicacée au crayon par l'auteur: "für den eifrigen Sammler von OK graf Bethusy zum Vergnügen". Inscription du compositeur, à l'encre: "Graf Bethusy-Huc diese Erstfassung mit herzlichen Dank und guten Wünschen Gottfried Einem 10/111/74."

A la demande de la Radio autrichienne, Gottfried von Einem mit en musique le poème lyrique en prose de Kokoschka (poème écrit en 1907 et édité d'abord, en 1908, par le Wiener Werkstätte).

82. "His Beatitude Benedictos I, Greek Orthodox Patriarch of Jerusalem" (Sa Béatitude Benedictos 1^{er}, patriarche grec-orthodoxe de Jérusalem)* (WW 495)

Troisième d'un album de six lithographies intitulé "Jerusalem faces" (Visages de Jérusalem), réalisé en 1973 et édité à Londres, en 1974, par Marlborough Graphics, Vaduz et George Weidenfeld and Nicolson Ltd. Edition courante de cent cinquante exemplaires plus dix exemplaires signés par l'artiste et le modèle, ainsi que vingt épreuves réservées à l'artiste. Porte l'inscription, "Patriarch Benedicte". 62 x 50.

L'album fut édité au bénéfice de la "Jerusalem Foundation".

83. Golda Meir II

(WW 499)

Dessinée en 1973 et éditée à Londres et à Jérusalem, en 1974, par Marlborough Graphics Ltd, Vaduz et George Weidenfeld and Nicolson Ltd. Edition courante de cent cinquante exemplaires plus dix exemplaires signés par l'artiste et le modèle, ainsi que vingt épreuves réservées à l'artiste. Edition courante imprimée en sépia. Au verso, inscription à l'encre: "For Bethusy-Huc from Barbara 8 May 75." Lithographie en noir. 41,3 x 31,4.

Dessiné à la même époque que le portrait de Golda Meir faisant partie de "Jerusalem Faces", ce dernier fut aussi édité au bénéfice de la "Jerusalem Foundation".

84. Buste d'Oskar Kokoschka

Par Karel Vogel (1897-1961). L'ébauche en glaise faisait partie de la collection de Bohuslav Kokoschka, frère d'Oskar. Il s'agit du seul bronze dont l'artiste autorisa la réalisation. Bronze. 30 x 30.

85. Buste d'Oskar Kokoschka*

Par Berta Patockova-Kokoschka, soeur d'Oskar. Exécuté sans doute en 1962. Marqué "O B K". Porcelaine. 20 x 13.

