

Max Beckmann, un peintre dans l'histoire

12 septembre 2002 – 6 janvier 2003, Galerie 1, niveau 6

Direction

de la communication

75 191 Paris cedex 04

attachée de presse

Emilia Stocchi

téléphone

00 33 (0)1 44 78 42 00

télécopie

00 33 (0)1 44 78 13 02

e-mail

emilia.stocchi@cnac-gp.fr

SOMMAIRE

1. communiqué de presse

2. biographie

3. textes de Max Beckmann

4. plan de l'exposition

5. publications

6. extraits de texte du catalogue de l'exposition

7. colloque au Centre Pompidou

8. informations pratiques

9. liste des visuels disponibles pour la presse

nocturnes: les jeudis jusqu'à 23 h

Max Beckmann, un peintre dans l'histoire

12 septembre 2002 – 6 janvier 2003, Galerie 1, niveau 6

Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04
attachée de presse
Emilia Stocchi
téléphone
00 33 (0)1 44 78 42 00
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
e-mail
emilia.stocchi@cnac-gp.fr

Du 12 septembre 2002 au 6 janvier 2003, le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne présente une rétrospective consacrée à l'œuvre de Max Beckmann (1884-1950).

Dans les pays anglo-saxons, Beckmann est considéré comme l'un des artistes les plus importants du XXe siècle. Toutefois, en France, l'artiste ne bénéficie pas de cette notoriété. En présentant un choix d'une centaine de peintures, soixante œuvres sur papier ainsi que trois sculptures, déployées sur 2 100 mètres carrés, le Centre Pompidou entend contribuer à la reconnaissance de cette œuvre majeure.

L'exposition retrace l'itinéraire artistique de Beckmann, suivant les étapes successives de son œuvre, tout en s'attachant aux thématiques qui la traversent. Plusieurs de ses triptyques, les principaux cycles de gravures (L'Enfer, 1918-1919, La Foire, 1921, Voyage à Berlin, 1922) ponctuent le parcours de l'exposition, qui s'ouvre sur un autoportrait de l'artiste.

Max Beckmann naît à Leipzig en 1884. A seize ans, il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Weimar. Ses toutes premières œuvres évoquent les travaux de Munch, Cézanne et Van Gogh. Il se rend à Paris dès 1903. Beckmann garde toutefois une certaine distance vis-à-vis du milieu artistique parisien, il manifeste une forte personnalité, un farouche souci d'indépendance qui va déterminer toute sa carrière.

Il séjourne ensuite à Berlin, réalise des peintures de grands formats qui justifient son rapprochement par la critique, d'un courant "idéaliste", dans la lignée de Hans van Marées et des peintres symbolistes allemands. *Jeunes Hommes au bord de la mer* de 1905 (Kunstsammlungen, Weimar) traduit, par le contraste de nus monumentaux avec l'espace infini du paysage, la fragile grandeur de l'homme face à la puissance de la nature.

Après le décès de sa mère en 1906, le caractère tragique de l'existence humaine devient le sujet privilégié de son œuvre. Beckmann affirme désormais sa préférence pour "[...] un art qui puisse nous être toujours immédiatement présent dans ce que la vie a de plus réel". Entre 1906 et 1913, il peint des tableaux monumentaux inspirés, pour la plupart, de drames chrétiens ou mythiques.

L'artiste est convaincu que la profondeur et la plasticité des formes sont l'expression même de la force vitale. Il considère que "la plastique et l'effet d'espace dans la peinture n'ont pas à rechercher un effet naturaliste. Le réalisme dépend de la puissance de transcription et du style personnel". Beckmann s'écarte, par là, de la conception

¹ Journal de l'artiste du 9 janvier 1909

² Beckmann dans une réponse à l'enquête "Das neue Program" Kunst und Künstler (1914)

¹ journal de l'artiste du 9 janvier 1909

² Beckmann dans une réponse à l'enquête "Das neue Program" - Kunst und Künstler (1914)

*transcription et du style personnel*². " Beckmann s'écarte, par là, de la conception picturale des avant-gardes qui prônent la réduction du tableau à sa surface, et visent une autonomie de la peinture vis-à-vis du réel.

La Première Guerre mondiale marque profondément Beckmann. Elle détermine une orientation complètement nouvelle de son art. Le spectacle de la guerre, à laquelle il participe comme infirmier, imprègne sa peinture d'un réalisme implacable. Le chaos des tranchées lui inspire dessins et gravures dont les compositions sont éclatées, bouleversées, semblables à la réalité qu'ils dépeignent. Dans *L'Obus*, une pointe-sèche de 1915 (Sprengel Museum, Hanovre), Beckmann brise les conventions picturales, les formes des corps, la structure de la composition, pour traduire la violence de l'explosion et la douleur des blessés. À la fin de l'année 1915, fortement ébranlé par les événements, Beckmann s'installe à Francfort et développe un nouveau vocabulaire formel, déclarant vouloir parvenir à une forme d' " *objectivité transcendante* ". Dans *La Nuit* (1918-1919, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), effroyable scène de meurtre et de torture, il déforme les proportions, décompose l'espace selon des perspectives fragmentées, durcit les contours, force les expressions. Dans cette pièce bancale et étroite, la réalité se transforme en un théâtre où se joue une parabole éternelle : l'impuissance de l'homme face à une société en proie à la guerre et à la violence.

Durant les années vingt, aux côtés d'Otto Dix, de Christian Schad et de George Grosz, Beckmann devient une des figures centrales de cette Nouvelle objectivité, à laquelle le Musée de Mannheim consacre une exposition en 1925. La représentation de l'objet est désormais au cœur de son œuvre, présent dans des sujets divers : natures mortes, paysages, portraits et scènes de bals. Son art témoigne d'un apaisement, d'une vision plus sereine du monde. Dans *La Passerelle de fer* (1922, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), les contours sont rigoureux, les formes ont cessé d'être anguleuses, brisées. Se référant au réalisme du Douanier Rousseau, au moyen de couleurs vives, l'artiste restitue fidèlement le paysage urbain. Si l'image n'est plus porteuse d'un message, tel que la révolte, la peur ou le cynisme, elle reste cependant riche en symboles. La représentation du pont de Francfort est le fruit d'une juxtaposition d'objets hétéroclites qui donne à l'image un caractère étrange et " *grotesque* ". Les œuvres de cette période sont souvent caractérisées par une ambivalence entre sérieux et comique. *L'Autoportrait en clown* (1921, Von der Heydt-Museum, Wuppertal) témoigne de cette nouvelle orientation de la peinture de Beckmann. L'artiste se présente au spectateur en costume de clown. L'univers du cirque et des saltimbanques, thème récurrent de cette période, devient une allégorie de la société d'après-guerre. Le clown est le double désabusé du peintre dans un monde privé de ses valeurs, qui contraint les hommes, confrontés à un vide intérieur, à jouer des rôles dont ils sont prisonniers.

La deuxième moitié des années vingt marque le début de la période la plus glorieuse de la carrière de Beckmann. Sa consécration a lieu en 1932 lorsqu'une salle monographique lui est consacrée à la Nationalgalerie de Berlin.

À partir de 1929, il loue un atelier à Paris. Ses œuvres témoignent d'une ambition de rivaliser avec la peinture parisienne la plus novatrice. L'art moderne devient pour lui l'enjeu d'un nouveau dialogue. L'artiste peint des nus (*Nu allongé* de 1929, The Art Institute of Chicago), des natures mortes, qui répondent au chromatisme de Matisse et aux formes pleines du néoclassicisme de Picasso. À la fin des années trente, le Museum of Modern Art de New York accroche son triptyque *Le Départ en face de Guernica*. Tout en restant figurative, la peinture de Beckmann subit pendant cette période une mutation radicale : il adopte des solutions techniques telles que des

plasticité des formes et une définition de l'espace. En 1933, Beckmann s'installe à nouveau à Berlin. L'iconographie de ses tableaux renonce au réalisme manifeste des années vingt, pour puiser dans la mythologie et le symbolisme universel. Il s'inspire turelles et politiques que pose le totalitarisme au pouvoir en Allemagne. Le mythe lui permet d'aborder des sujets fondamentaux, telle que la polarité Homme-Femme. Dans *Voyage sur le poisson* (1934, Staatsgalerie, Stuttgart), Beckmann recourt aux symboles de la mer et le poisson, afin d'explorer l'ambivalence et la lutte entre les sexes, dans une composition où l'absence de définition d'espace et de temps confèrent à la scène sa dimension mythique.

Le premier triptyque de Beckmann *Le Départ* (1932-33, The Museum of Modern Art, New York) possède une forte signification symbolique. Le choix inhabituel du triptyque, réservé pendant des siècles à la représentation chrétienne, rend compte du caractère transcendantal que Beckmann attribue à l'art. L'homme, victime de son destin, y trouve son salut et peut redonner un sens à son existence. Dans *Colin-maillard* (1944-45, The Minneapolis Institute of Arts), la réalité et le mythe, l'actualité et l'imagination se mêlent dans une iconographie au symbolisme de plus en plus complexe.

Beckmann quitte définitivement l'Allemagne le jour où il entend le discours d'inauguration de l'exposition "*Art dégénéré*" (le 18 juillet 1937), dans laquelle figurent ses œuvres. Entre 1937 et 1947, il vit réfugié à Amsterdam, où il peint les triptyques qui contribueront à sa renommée.

L'isolement propre à l'exil conduit Beckmann à se consacrer entièrement à la peinture. Période dense et fertile, caractérisée par une profusion des sujets, une peinture impulsive, spontanée, aux couleurs plus lumineuses, en contraste avec la réalité de son existence quotidienne. Une fois de plus, Beckmann démontre que la création artistique est un remède face à la menace omniprésente de la mort. En accord avec sa conception tragique du monde, il aborde les grands thèmes métaphysiques, celui de la vie, de la mort (*Naissance*, 1937, et *Mort*, 1938, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin), celui de la destinée humaine.

En 1947, ayant obtenu un poste d'enseignant aux Etats-Unis à Saint Louis dans le Missouri, Beckmann quitte l'Europe. Dans ce qui peut être considéré comme la quatrième période de son œuvre, l'artiste reste fidèle à un art figuratif. En 1949, il vit à New York et accepte une chaire à la Brooklyn Art School. Il continue de mêler le réel à l'allégorie, le spectacle de la vie la plus ordinaire à la fantasmagorie, dans des peintures qui deviennent de véritables "*rébus*" visuels. Son installation en Amérique marque un nouveau départ: il traque les sujets modernes, sa palette s'éclaircit, s'intensifie jusqu'à adopter des coloris acides. Ses œuvres expriment le rêve d'un recommencement toujours possible, d'un éternel retour. Beckmann reprend, dans *Les Argonautes* (1950, National Gallery of Art, Washington), une thématique plusieurs fois illustrée depuis *les Jeunes hommes au bord de la mer* de 1905. Ce dernier triptyque, achevé par l'artiste le 26 décembre 1950, la veille de sa mort, représente les artistes dans leur recherche du sens et de la connaissance des choses, ils sont les héritiers lointains des héros légendaires des Grecs qui partirent à la conquête de la Toison d'or. Le retour cyclique des motifs et des sujets est un processus constant de l'œuvre de Beckmann. Ces reprises illustrent une conception du temps et de l'histoire propre à son œuvre, qui se distingue radicalement de celle, linéaire et orientée, que le modernisme impose à l'historiographie d'après-guerre. Ses nombreux autoportraits révèlent la volonté d'introspection de Beckmann, soucieux de faire de sa psychologie, de sa biographie, le miroir d'événements universels.

Révélateurs des événements historiques et des métamorphoses de son art, ils constituent le fil conducteur de l'exposition.

La rétrospective *~Max Beckmann, un peintre dans l'histoire~* est ensuite présentée à la Tate Modern de Londres, du 13 février au 5 mai 2003, puis au Museum of Modern Art de New York, du 25 juin au 30 septembre 2003.

Cette exposition a été réalisé en collaboration avec la Tate Modern Londres et le Museum of Modern Art, New York.

Commissaire

Didier Ottinger, conservateur en chef au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

Pour la Tate Modern le commissaire est Sean Rainbird, conservateur.

Pour le Museum of Modern Art le commissaire est Robert Storr, conservateur, Département des peintures et des sculptures.

colloque

Max Beckmann, un peintre dans l'histoire ?

**le 28 septembre de 14h à 20h, petite salle, niveau - 1
organisé par les Forums de société
avec le Musée national d'art moderne du Centre Pompidou
en collaboration avec le Goethe Institut**

Ce colloque permettra de prolonger la réflexion sur un peintre dont la vie mais surtout l'oeuvre auront été traversées par les tragédies qui ont bouleversé l'Europe entre 1914 et 1950.

Saisi, balloté par les événements, Max Beckmann a choisi délibérément d'être aux prises avec l'histoire. Mais si l'artiste doit être à la hauteur de l'évènement, il ne saurait exercer son action dans le bruit et l'agitation.

Paradoxe ? Et si justement c'était ce décalage, cette distance qui permettaient à Beckmann d'aller au plus profond, de déjouer dans son art les pièges tendus aux peintres par l'histoire : la propagande, l'anecdote ou la tautologie.

Publications du Centre Pompidou

- Une importante publication, dans la collection "*Classiques du XXe siècle*" accompagne cette rétrospective.

Beckmann, Editions du Centre Pompidou, Format : 28 x 28 cm, 412 pages.

150 œuvres reproduites en couleur, 250 œuvres documentaires en noir et blanc, 56 €.

- L'album de l'exposition, 8 €.

Informations pratiques

Exposition ouverte au public du 12 septembre 2002 au 6 janvier 2003,
tous les jours sauf le mardi, de 11h à 21h

nocturnes: les jeudis jusqu'à 23h

Tarif : 8,5 €, tarif réduit : 6,5 €

Un jour au Centre: 10 €, tarif réduit : 8 €

Billet valable le jour même pour toutes les expositions en cours,
le Musée national d'art moderne, la Galerie des enfants et l'atelier Brancusi

Entrée gratuite pour les titulaires du laissez-passer annuel du Centre Pompidou

Renseignements pour le laissez-passer : 01 44 78 14 63

Pour plus d'informations : www.centrepompidou.fr

Site de l'exposition : www.centrepompidou.fr/expositions/beckmann/

2. biographie

1884

Naissance de Max Beckmann le 12 février à Leipzig. Il est le benjamin de trois enfants. Ses parents, Carl Christian Heinrich et Antoinette Henriette Bertha Beckmann, née Düber, sont issus de familles paysannes de Basse-Saxe, dans la région de Brunswick.

1892

Max vit chez sa sœur à Falkenburg où il fréquente l'école primaire jusqu'en 1894. Dans une lettre adressée le 1er juin 1921 à son éditeur Reinhard Piper, il évoque ses souvenirs d'enfance : *" Quand j'avais 8-10 ans, j'étais au village de Falkenburg en Poméranie où ma sœur avait épousé un pharmacien. Bien que beaucoup de choses fussent horribles dans la maison de ma sœur, j'ai des souvenirs extrêmement intenses de la solitude des grandes forêts de là-haut, des lacs, de la torpeur de midi et de la poussière blanche de la chaussée qui conduisait à la forêt. [...] Cette jeunesse avait quelque chose d'étrange. "*

1894

Mort du père. La mère s'installe à Brunswick avec ses deux fils.

Scolarité à Königslutter, puis à l'internat de Gandersheim qu'il quitte durant l'hiver 1899, après une fugue.

Premiers dessins : des portraits et des paysages. [À Reinhard Piper, Francfort, mars 1923] : *" À Brunswick, je me suis particulièrement distingué à l'école en édifiant une petite fabrique d'images que je faisais circuler et qui permettait à mes pauvres compagnons d'esclavage d'oublier pendant quelques instants leur triste sort. "*

Premiers signes d'intérêt pour l'art (Raphaël, Michel-Ange, Le Titien, Léonard de Vinci, Rembrandt, Vermeer...)

1899

Malgré l'opposition de sa famille, Beckmann décide de devenir peintre. Il se rend à Dresde pour passer l'examen d'admission de l'académie des Beaux-Arts. Il est recalé.

1900

Juin, admission à l'École des Beaux-Arts de Weimar. Beckmann fréquente la classe d'art antique d'Otto Rasch. Obtient le diplôme à la fin de cette année préparatoire.

1901

En avril, accède à la *" classe de nature "* dirigée par le peintre norvégien Carl Frithjof Smith, dont il adopte la méthode en commençant ses peintures par un dessin au fusain réalisé sur la toile ; technique à laquelle il restera fidèle.

1902

À Weimar, au cours d'un bal masqué, Max fait la connaissance de Minna Tube qu'il épousera en 1906.

1903

Selon son journal, Beckmann lit Kant, Nietzsche, Maupassant, Goethe. [Journal, 14 août] : *" Pour l'instant, j'ai plutôt indisposé mon estomac en consommant trop de philosophie "*

19 octobre, Beckmann et Minna Tube quittent l'École des Beaux-Arts de Weimar. Premier séjour à Paris pour un voyage d'études ; il y séjournera jusqu'en mars 1904. Loue un atelier au 117 rue Notre-Dame des Champs

Sa plus grande découverte à Paris est l'œuvre de Paul Cézanne :

[À Julius Meier-Graefe, Francfort, 10 mai 1919] : *" Déjà en 1903 mon plus grand amour était Cézanne, et je crois bien qu'il l'est resté. [...] Pour Delacroix aussi j'ai beaucoup de vénération, même si je ressens ici une différence consciente entre son élégance méridionale et mon existence plutôt nordique. "*

À partir de décembre, suit les cours aux académies Julian et Colarossi.
15 décembre, voyage à Amsterdam, où il retrouve Minna Tube occupée à copier des peintures de Rembrandt et de Van der Helst.

1904

Retour à Paris le 2 janvier. À Caesar Kunwald, peintre d'origine hongroise, ancien condisciple aux Beaux-Arts de Weimar, Beckmann relate sa fréquentation assidue des cafés et des cabarets. [Paris, 1er février] : *" Paris est magnifique. [...] À 1h tapante, la nuit, on me trouve dans mon café en train de boire de l'absinthe et beaucoup de café, avec barbe et chapeau haut de forme. [...] Quand je ne suis pas au café ou au lit, je peins des tableaux de 5,5 mètres sur 4. Bref, je me comporte comme il se doit pour un homme génial. "*

En février, visite le Salon des Indépendants. [À C. Kunwald, Berlin, 27 octobre] : *" Les Indépendants m'ont incité à ranger les impressionnistes parmi mes souvenirs les plus suaves et à les mettre au débarras, le Trocadéro, le bois, des hanches féminines et des sexes, etc. etc. "*

À la Closerie des Lilas, il aperçoit Edvard Munch. [Journal, 5 février] : *" Le noble Munch est assis en face de moi. Oui, j'aimerais bien faire sa connaissance. "* Six mois plus tard, à Berlin, il surmontera sa pudeur. [À C. Kunwald, Berlin, 5 août] : *" Je suis allé récemment dans l'atelier de Munch, ici, à Berlin. Un gars sympa. Plutôt aux antipodes de ce que je suis. [...] Tu t'étonnes que je sois soudain à Berlin, que j'y aie un atelier, que j'installe une fabrique de tableaux, et que je n'aie pas encore vraiment percé. "*

Fin mars, à Colmar, découvre le Retable d'Issenheim de Grünewald. Séjour à Genève, révélation de l'œuvre de Ferdinand Hodler. [À C. Kunwald, Genève, 17 avril] : *" En ce qui concerne mon style pictural, je viens de trouver ici, à Genève, chez Hodler, presque tout ce que j'avais élaboré de haute lutte comme étant mon futur langage. C'est décevant dans la mesure où il va me falloir reprendre ce travail. Mais je sens en moi de la force, beaucoup de force. "*

Fin avril, à Berlin, rend visite à sa mère gravement malade, y retrouve également Minna Tube : [À C. Kunwald, Agger, 14 août 1905] : *" C'est actuellement la ville du monde où s'est développée la plus importante vie artistique, ce qui n'est précisément pas le cas de Paris. Berlin n'est pas une ville aussi belle que Paris, mais elle est plus vivante. "*

Ses écrits commencent à rendre compte d'un intérêt durable pour l'œuvre de Jean Paul, son poète allemand préféré. [À C. Kunwald, Berlin, 9 juin 1906] : *" Lis Titan [de Jean Paul], une pure œuvre d'art que je place au-dessus de Wilhelm Meister [roman de Goethe]. Et si tu as encore du temps et de la patience et suffisamment de sens artistique, lis Hesperus. "* Parmi les philosophes, sa dilection va à Arthur Schopenhauer qu'il lit depuis 1903.

1905

À Berlin et lors d'un séjour dans le Jutland occidental (Danemark), Beckmann réalise ses premiers tableaux importants. Il met en chantier le catalogue de ses œuvres, *Jeunes Hommes au bord de la mer* porte le numéro 1 :

Beckmann porte de plus en plus d'intérêt à l'œuvre de Cézanne. [À C. Kunwald, Agger, 14 août] : *" Après de nombreux essais de style, je me situe définitivement entre Cézanne et Van Gogh. [...] Je crois que tu me connais assez pour savoir que lorsque j'écris entre Cézanne et Van Gogh, cela ne signifie pas que je me suis désormais modelé un style à moi, en utilisant leurs éléments à eux, mais plutôt que, sur la voie d'une réflexion propre et logique, je suis parvenu aux mêmes conclusions, tout en voulant maintenant les dépasser. "*

1906

En juin, participation à la 3e exposition de l'Association des artistes allemands à Weimar. Son tableau *Jeunes hommes au bord de la mer* de 1905 lui vaut un prix, assorti d'une bourse d'études à la villa Romana de Florence où il se rend à partir du mois de novembre.

Pour la 1re fois, deux de ses œuvres sont présentées dans les expositions de la Sécession berlinoise ; il participera régulièrement à ses expositions jusqu'en 1913. Rencontre avec Julius Meier-Graefe, historien d'art et critique.

Le 21 septembre, mariage avec Minna Tube.

1907

Paul Cassirer, marchand d'art et éditeur remarque l'œuvre de Beckmann. Dans sa galerie berlinoise : exposition collective où des œuvres du peintre figurent aux côtés de celles de Munch.

1908

Le 31 août, naissance de son fils Peter Beckmann.

Compositions ambitieuses inspirées de thèmes religieux ou historiques : *Déploration, Déluge et Résurrection* de 1909.

Beckmann devient membre de la Sécession berlinoise.

1909

Participation au Salon d'automne à Paris, ainsi qu'à l'exposition d'art international au Glaspalast de Munich.

Percevant les limites de la peinture d'histoire, Beckmann se tourne vers d'autres sujets.

Après avoir visité une exposition consacrée à l'art chinois, le 9 janvier, il écrit dans son Journal : *" Ma préférence va à un art plus rude, plus ordinaire, plus vulgaire, et non pas à celui qui suscite des états d'âme oniriques et féeriques. [...] Un art qui puisse nous être toujours immédiatement présent dans ce que la vie a de plus réel. "*

L'actualité augure de violences plus réelles. [Journal, 9 janvier] : *" Martin [le frère de Minna] pense qu'il y aura la guerre. La Russie, l'Angleterre, la France contre l'Allemagne. "*

1910

Beckmann est le plus jeune membre de la Sécession berlinoise à être élu au comité directeur.

En juin, séjour à l'île de Wangerooge, puis à Bad Nenndorf, près de Hanovre.

Peint des paysages.

1911

Avec le sculpteur August Gaul et le peintre Max Slevogt, Beckmann quitte le comité directeur de la Sécession berlinoise.

Premier contact avec le galeriste berlinois Israel Ber Neumann, éditeur dès 1912 de son œuvre graphique.

1912

Premières expositions personnelles à Magdebourg et à Weimar. En été, première rencontre avec Reinhard Piper, un des plus importants collectionneurs de son œuvre graphique, qui visite son atelier à Berlin. En mars, Franz Marc publie dans la revue Pan un article *" Die Neue Malerei "* [La nouvelle peinture]. Max Beckmann y répond dans le numéro suivant dans *" Gedanken über zeitgemässe und unzeitgemässe Kunst "* [Réflexions sur l'art à la mode et démodé]. Une polémique se déclenche opposant les artistes prônant l'abstraction (Marc, Kandinsky par exemple), à ceux qui restent attachés à un art figuratif (Beckmann, Egon Schiele et Wilhelm Lehmbruck) :

" Il [Marc] est spécialement désobligeant envers Gauguin dont l'influence lui semble funeste. [...] C'est un non-sens. Gauguin n'était pas peintre, il n'a réalisé que des images chinoises. [...] Débile, pour n'avoir pas été capable de créer à partir de notre époque, avec ses confusions et ses déchirements, des types susceptibles d'être pour nous, aujourd'hui, ce que les dieux et les héros étaient pour eux à l'époque. Matisse est encore un plus lamentable représentant de cet art de musée ethnographique, département d'Asie. J'ai déjà dit ce que je pense du cubisme de Picasso ! "

Nauffrage du Titanic peint d'après des coupures de presse synthétise les ambitions de Beckmann. Le sujet, résolument moderne, illustre à la fois la dimension implacable du destin et la lutte pour la vie.

1913

Janvier-février, à Berlin, Paul Cassirer organise une importante rétrospective Beckmann. À cette occasion, paraît la première monographie consacrée au peintre, par Hans Kaiser.

Beckmann, Max Liebermann, Ernst Barlach et Max Pechstein quittent définitivement la Sécession berlinoise.

1914

Beckmann est membre cofondateur du comité directeur de la Sécession libre à Berlin, la Berliner Freie Sezession.

Au début de la Première Guerre mondiale, il accompagne en Prusse orientale un convoi de denrées alimentaires. Il se porte volontaire comme infirmier.

[À Minna Beckmann-Tube, G., 11 octobre] : *" Dehors, le tumulte merveilleusement grandiose de la bataille. J'ai vu passer des hordes de soldats blessés et épuisés qui revenaient du champ de bataille, et j'ai entendu cette musique étrange, tout à la fois belle et effrayante. Quand une salve vient à retentir par ici, c'est comme si les portes de l'éternité s'ouvraient avec fracas. Tout suggère l'espace, la distance, l'infini. J'aimerais pouvoir peindre ce fracas. Ah ! cet abîme immense et beau à donner le frisson ! "*

Délaissant provisoirement la peinture, Beckmann traduit ses expériences de guerre dans des dessins et des pointes-sèches. Beckmann tient à être un témoin objectif de l'horreur. [À Minna Beckmann-Tube, V., 24 mai 1915] : *" Il ne s'agit pas non plus que je participe à cette affaire comme historien, mais que je vive moi-même dans cette chose qui est une composante de la vie, comme la maladie, l'amour ou la jouissance. [...] Tout est vie, merveilleusement variée, plein d'idées et d'inventions. Partout je découvre de profondes lignes de beauté dans la souffrance et l'endurance de cet horrible destin. Cette nuit, j'ai encore fait un merveilleux rêve apocalyptique pour la vingtième fois bientôt. "*

À l'automne, retour à Berlin.

1915

Beckmann est affecté comme infirmier dans les Flandres.

Publication dans le magazine Kunst und Künstler des *Lettres de guerre* envoyées à sa femme Minna.

[À Minna Beckmann-Tube, R. 16 mars] : *" Hier [...] je me suis mis à dessiner comme un forcené. [...] J'espère arriver progressivement à simplifier et à concentrer mon expression mais jamais, je le sais, je ne renoncerai à la plénitude, à la rondeur, aux pulsions de la vie. Au contraire, j'aimerais les intensifier. – Tu sais bien ce que j'entends par intensifier la rondeur : pas d'arabesque, pas de calligraphie, mais plutôt le plein et le volume. Je travaille beaucoup, mais surtout avec les yeux et la mémoire. Ce qui me ravit toujours le plus, c'est de rencontrer des gens. J'éprouve une passion folle pour l'espèce humaine. "*

Voyage à Lille, Bruxelles, Gand et Ostende, rencontre le peintre Erich Heckel, comme lui infirmier. [À Minna Beckmann-Tube, V., 14 avril] : *" [À Bruxelles] J'ai vu de splendides Bruegel, [...] des primitifs flamands qui me plaisent en fait le plus. Mais, ce qui m'a causé l'impression la plus forte est un admirable portrait de Cranach. [...] Quelques primitifs allemands inconnus m'ont paru splendides par leur ardeur presque brutale, crue, leur force robuste, presque paysanne. Ces tableaux m'ont infiniment stimulés et m'ont réconfortés. Je me sentais très proche d'eux et comme à la maison dans ce pays ennemi. "*

En été, ébranlé par la guerre, Beckmann fait une dépression nerveuse. Il est transféré à Strasbourg.

En octobre, envoyé en permission, il se rend à Francfort-sur-le-Main chez ses amis artistes de Weimar, Ugi et Fridel Battenberg.

1916

Beckmann réside à Francfort ; il ne se rend à Berlin qu'épisodiquement.

Il entreprend *Résurrection* (1916-19), toile de 3,45 sur 4,97 mètres, restée inachevée. Cette œuvre marque une rupture radicale de son langage formel.

À Berlin, paraissent chez Bruno Cassirer, cousin et associé de Paul, ses *Lettres de guerre*.

1917

Tableaux religieux, inspirés des primitifs allemands : *Descente de croix, Le Christ et la pécheresse* et *Adam et Ève*. [À R. Piper, 29 mai] : *" La seule chose encore possible, c'est l'art et, pour moi, la peinture. Il n'y a que dans ce mélange de somnambulisme et*

de terrible lucidité que l'on peut encore vivre, si l'on ne veut pas devenir tout simplement aussi stupide qu'une bête, en ces temps où toutes les idées sont par terre. "

En juillet, I.B Neumann et R. Piper lui rendent visite à Francfort.

Importante exposition organisée dans la galerie berlinoise de I.B. Neumann.

1918

Mise en chantier de *La Nuit* qu'il achèvera l'année suivante. [À J. Meier-Graefe, mi-mars] : *" Le plus important pour moi est d'arriver à une forme claire et parfaitement définie. Rondeur et profondeur dans la surface. L'architecture du tableau : capter le plus de vitalité possible au moyen de lignes et de plans d'une parfaite clarté. "*

[Entretien avec R. Piper, juillet 1919] : *" Dans ma Nuit aussi, il faut oublier le figuratif pour ne retenir que le métaphysique. Le métaphysique doit permettre de dépasser le figuratif. Il ne faut voir que la beauté, comme une marche funèbre est belle, même si elle exprime de la douleur. "*

" Une confession 1918 " est publiée dans les pages de la Tribune der Kunst und Zeit, éditée par Kasimir Edschmid.

1919

Janvier, insurrection spartakiste de Berlin. Il est probable que le portfolio *L'Enfer* ait été réalisé sous l'influence de ces événements sanglants.

Au mois de mars, Beckmann séjourne à Berlin où vit son fils Peter.

Vit temporairement à Francfort : en juin, rétrospective à la librairie Tiedemann & Uzielli qui lui vaut des critiques favorables.

Premiers achats d'œuvres de l'après-guerre par les musées allemands : *Le Christ et la pécheresse* (Kunsthalle, Mannheim), et *Descente de croix* (Städel, Francfort).

1920

Max Beckmann entretient des relations avec des personnalités influentes de Francfort : Georg Swarzenski, directeur du Städel, Georg von Schnitzler, directeur de l'entreprise I.G. Farben, et sa femme, Lilly von Schnitzler.

Peter Zingler organise dans sa galerie une importante exposition personnelle de son œuvre graphique.

Premier contrat avec le galeriste berlinois I. B. Neumann.

1921

Beckmann fait la connaissance de Günther Franke, collaborateur d'I.B. Neumann et galeriste munichois, un des principaux marchands de l'artiste qui lui apportera un soutien financier précieux pendant ses années d'exil.

Réalisation de dix pointes-sèches pour le portfolio *La Foire* publié l'année suivante. D'août à octobre, séjour à Graz où se sont installés sa femme et son fils Peter.

1922

Publication de la suite lithographique *Berliner Reise* [Voyage à Berlin].

En décembre, séjour à Munich où il rend visite à son éditeur R. Piper.

À la XIIIe Biennale de Venise, Beckmann est représenté par six œuvres graphiques.

1923

I. B. Neumann part pour New York et représente désormais le peintre aux États-Unis.

1924

Au printemps, Beckmann rencontre sa future femme Mathilde von Kaulbach.

En mai, à l'occasion du 20e anniversaire des éditions Piper, Beckmann écrit une courte autobiographie mordante et pleine d'humour.

Contrats d'exclusivité passés avec Peter Zingler (à Francfort), et Paul Cassirer (à Berlin).

1925

Début d'une période propice : signature d'un contrat d'une durée de trois ans avec I. B. Neumann qui lui garantit dix mille marks par an en échange de l'exclusivité des

ventes de ses œuvres. Divorce de Minna Beckmann-Tube.

En juillet, visite à Paris l'exposition "25 peintres contemporains" organisée par la galerie Druet, rue Royale. [A. M. Kaulbach, 28 juillet] : "Ce matin, je suis encore allé voir une exposition des Français célèbres Bonnard, Picasso, Matisse, etc., et j'ai constaté avec satisfaction que je fais tout ça mieux."

Le 1er septembre, à Munich, Max Beckmann épouse Mathilde von Kaulbach. Voyage de noces en Italie.

En octobre, la municipalité de Francfort lui confie, pour cinq ans, la direction de l'atelier de maîtrise de l'École des arts décoratifs.

À Francfort, le peintre loue un atelier qu'il occupera jusqu'en 1933.

Flechtheim expose pour la première fois des œuvres du peintre à Berlin.

Gustav F. Hartlaub organise à la Kunsthalle de Weimar l'exposition "Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus" [Peinture allemande depuis l'expressionnisme. [Dans le Frankfurter Zeitung, 20 juillet] : "Beckmann qui, il y a quelques années, semblait révolutionnaire et indomptable, tant son amour manifeste pour les belles tonalités l'engageait dans la voie de l'impressionnisme, paraît être l'initiateur qui donne la direction à ce mouvement. Il figure avec cinq œuvres connues, anciennes pour la plupart."

1926

Première exposition personnelle à New York, New Art Circle Gallery, chez I.B. Neuman.

En mars, à Paris, la Galerie Billet, rue de la Boétie, organise une exposition de gravures dans laquelle figurent des œuvres de Beckmann. Participation à la XV^e Biennale de Venise (avec La Passerelle de fer de 1922).

Nombreuses visites dans les cirques et les cabarets.

Prise de distance avec les courants néoclassiques de l'époque ainsi qu'avec Picasso et Derain : [À I.B. Neumann, Francfort, 25 janvier] : "[...] Je travaille vite et sans interruption : un grand nombre de petits tableaux, des marines, etc. Une grande scène de bains au bord de la mer [La Barque] et un grand tableau de société (avec une vingtaine de personnages) [Gesellschaft Paris (1925-1947)] sont en cours. [...] Ma forme s'améliore sans cesse, elle gagne en simplicité et en clarté. J'ai parfaitement conscience d'être actuellement au point extrême de l'évolution de ma peinture. Maintenant, j'ai seulement besoin de temps, de calme et d'argent pour mener à bien mon travail. Donc d'au moins trente ans encore."

Parution de l'ouvrage de Carl Einstein *L'Art du XX^e siècle* ; l'auteur consacre un chapitre au peintre.

1927

Beckmann achève "La position sociale de l'artiste", manifeste commencé en 1926, signé le funambule noir.

Parution de "L'artiste dans l'État" dans *Europäische Revue* : "L'artiste, dans le nouveau sens que lui donne notre époque est celui qui forme consciemment l'idée transcendante. Il en est le modèle et le moule. [...] Il est le véritable créateur du monde. La nouvelle idée à laquelle l'artiste, mais aussi l'humanité, doivent travailler est la responsabilité de soi. L'autonomie par rapport à l'infini. Nous n'avons plus rien à attendre de l'extérieur. Car nous sommes Dieu."

Décembre, dans le cadre de la Sécession berlinoise, participe au Salon d'automne à Paris.

1928

Du 19 février au 1er avril, Gustav F. Hartlaub organise à la Kunsthalle de Mannheim une importante rétrospective des œuvres de Beckmann. La presse allemande se montre favorable.

En France, le rédacteur en chef de la revue *Cahiers d'art*, Christian Zervos, rend compte de l'importance et de la singularité de l'œuvre de Beckmann : "Max Beckmann est sûrement l'artiste allemand qui, à l'heure actuelle, mérite de retenir notre attention. Il est, sans doute, le seul peintre d'outre-Rhin qui refusa de s'enrôler dans l'expressionnisme ou dans le nouvel objectivisme qui se partagent depuis quelque temps les admirations des artistes allemands, tourmentés de littérature et d'intellectualité. Beckmann tout en s'approchant de ces

deux tendances reste néanmoins le véritable peintre qui met toutes ses facultés au service de la plastique. Que l'on aime ou non son œuvre, on doit y reconnaître d'incontestables dons de plasticité, d'autant plus remarquables qu'il sont très rares chez les artistes allemands d'aujourd'hui. "

Beckmann obtient le prix d'honneur de l'art allemand et, pour sa *Grande nature morte avec télescope* (1927), la médaille d'or de la Ville de Düsseldorf.

1929

Prix d'honneur de la Ville de Francfort et 4e prix de la 28e Exposition internationale de peintures présentée à l'Institute Carnegie de Pittsburgh pour *La Loge* de 1928. Expositions personnelles à Francfort, Brunswick et chez Flechtheim à Berlin.

À propos de cette dernière Julius Meier-Graefe écrit dans le *Berliner Tageblatt* :

" Il est manifeste pour tous, même pour les sceptiques les plus invétérés, que Beckmann s'est imposé dans son art. Il suffit de voir un seul de ce grand nombre de tableaux, moisson d'une année, pour comprendre l'incompréhensible : nous avons encore une fois un maître parmi nous." En avril et mai, séjour à Berlin durant lequel il fait la connaissance du marchand d'art Curt Valentin, collaborateur d'Alfred Flechtheim. Beckmann vit, de septembre à mai, à Paris. Il passe à Francfort une semaine par mois pour enseigner. À Paris, il loue un atelier au 23 bis boulevard Brune et, de 1929 à 1930, un appartement au 24 rue d'Artois.

1930

Au Städtisches Kunstinstitut de Francfort, treize tableaux de l'artiste sont exposés en permanence dans une même salle..

À Bâle, la Kunsthalle et le Kunstmuseum présentent une importante rétrospective de son œuvre. Otto Fischer, directeur du musée dans son discours d'inauguration :

" C'est à la fois un nouveau et un ancien Beckmann. À Paris, où il vit depuis un an, il a acquis bien plus qu'une certaine liberté chromatique : plus d'audace et une respiration plus ample sur des tableaux de grand format. "

Prolongation, pour cinq ans, de son contrat d'enseignant à Francfort.

Le contrat d'exclusivité entre Neumann et Beckmann est reconduit pour sept ans. Flechtheim devient le représentant unique du peintre à Berlin pour une durée de trois ans.

Jusqu'au mois de mai et durant l'hiver 1930-31, le peintre travaille essentiellement à Paris où il loue un appartement à Passy, 26 rue des Marronniers.

1931

Première exposition personnelle à Paris, du 15 mars au 25 avril, à la Galerie de la Renaissance (avec trente-six peintures). Beckmann réalise enfin son désir d'exposer son œuvre au public français et de le confronter à ceux des artistes parisiens. [A I.B. Neumann, 4 décembre 1930 :] *" C'est un chemin difficile que nous parcourons. Mais c'est le seul possible ! C'est seulement de cette manière que nous allons nous faire des amis ici, et c'est cela qui fera aussi son effet aux Etats-Unis. [...] Nous allons gagner si nous sommes fermement solidaires et si, petits et tenaces, nous savons nous imposer. "*

Waldemar George, critique d'art français spécialiste de l'art allemand contemporain, publie deux essais : *" Beckmann et le problème de l'art européen "* dans le catalogue de l'exposition et *" Beckmann l'Européen "* dans la revue FORMES, revue internationale des arts plastiques : *" A ses yeux le monde s'anime soudain. L'homme pressent le mystère qui l'entoure. [...] Il vivifie le monde, il humanise, en projetant son moi sur les êtres, sur les choses. Un tel état, si discutable soit-il, à un point de vue purement philosophique, est le seul qui convienne aux grandes constantes morales de l'homme européen. "*

À cette occasion, article de Philippe Soupault pour la revue *La Renaissance* :

" Il est capable de ce lyrisme intérieur et contrôlé qui me paraît être une des qualités (essentielles et extrêmement rares) qui sont la marque d'un grand peintre. [...]

Beckmann, qui par certains côtés se rapproche de nouveaux peintres flamands, apporte dans le domaine pictural des éléments de puissance et de construction, des qualités de réflexion et de sang froid qui sont de précieux exemples. [...] L'œuvre de Max Beckmann, par sa puissance d'abord, par son originalité ensuite, est capable d'ouvrir mes yeux à ceux qui doivent voir et comprendre. "

Pablo Picasso et Ambroise Vollard visitent l'exposition.

La presse française lui fait un bon accueil : *" C'est véhément, massif, truculent, et – on est bien forcé d'appliquer le terme – colossal. Imaginez quelque chose comme un Picasso germanique (mais c'est Picasso qui a commencé) [...] L'on conçoit pourtant que cette peinture convienne à un public avide de sensations fortes. [...] C'est un résultat physique tout au moins. En somme, historiquement et logiquement c'est la suite de Böcklin à Corinth et de Corinth à Beckmann. "* (Le Figaro)

Wilhelm Uhde, critique d'art et marchand, un des premiers collectionneurs d'art cubiste, note :

" Je trouve le travail de Beckmann, tel qu'il a été visible à Paris, beau et important. Je trouve qu'il avait le droit de montrer cet œuvre à Paris. [...] Il n'est pas si facile, comme le pensent des amis enthousiastes, de déterminer la place exacte qu'une création occupera dans l'Histoire. En ce qui concerne le cas Beckmann, le dernier mot n'est pas encore prononcé. Aujourd'hui, nous savons seulement (ce que beaucoup de personnes contestent) que l'Allemagne ne doit pas avoir honte d'un tel artiste, que son œuvre dépasse beaucoup de choses aujourd'hui célébrées et reconnues à Paris. "

L'exposition a lieu simultanément avec celle de Grosz présentée à la Galerie de la Nouvelle Revue Française et celle de Kokoschka chez Georges Petit.

Parution à Berlin de la troisième édition du livre de Carl Einstein *L'Art du XXe siècle* :

" Nous constatons les efforts considérables de Beckmann pour sortir du provincialisme. L'Allemand du Nord se rendit à Paris pour se mesurer à la peinture internationale. Jamais il ne se commit à l'exotisme bon marché des décorateurs. Son départ pour Paris est un peu comme le voyage à Rome des Allemands de jadis. Il se peut que les visions entrecroisées à la cubiste, le chromatisme de Braque l'influencent. Toutefois une chose prédominera sans doute : l'héritage formel des primitifs allemands. "

1932

Assuré de la reconduction de son contrat à Francfort, Beckmann refuse le poste que lui propose l'académie des Beaux-Arts de Munich.

La société allemande est à la dérive : montée foudroyante du national-socialisme, crise économique. [À I.B. Neumann, Garmisch, 3 janvier] : *" [...] Croyez-moi, pour l'heure mes forces sont décuplées et nous avons encore une vingtaine d'années devant nous pour mettre les hommes face à une nouvelle réalité. En ces temps, nous sommes plus nécessaires que jamais et je forcerai de nouveau les hommes à l'art – pour leur propre salut. – Mon œuvre est loin d'être achevée et je la considère toujours comme le mode de transmission le mieux adapté. – Faut-il qu'une collaboration de plus de vingt ans soit anéantie à cause de cette panique ridicule ? Ce serait dommage. "*

La Nationalgalerie de Berlin aménage une salle Beckmann au Kronprinzenpalais (département d'art moderne) qui réunit dix tableaux de l'artiste. Ouverte au public le 15 février, elle sera fermée l'année suivante.

À Paris, du 20 mai au 10 juin, exposition personnelle organisée par la Galerie Bing. [à I. B. Neumann, 25 juillet] : *" L'exposition Bing à Paris a encore été un grand succès moral. Uhde, Bing et Waldemar George sont maintenant mes meilleurs amis. "*

Après l'exposition qu'il organise à Berlin, au mois de mars, Alfred Flechtheim résilie l'engagement passé avec Beckmann.

Mise en chantier du triptyque *Départ*, achevé en 1935.

Rencontre l'historien d'art Erhard Göpel, futur rédacteur de son catalogue raisonné de peintures.

Pour des raisons financières, Beckmann abandonne son appartement et son atelier parisiens.

1933

Dès la fin du mois de janvier, inquiété par les menaces des nazis, Beckmann envisage un retour à Berlin où l'anonymat propre à la métropole lui laisse espérer plus de sérénité.

Deux mois après la prise du pouvoir par Hitler, le directeur F. Wichert de la Städelschule de Francfort est démis de ses fonctions le 15 avril, Beckmann et la plupart de ses collègues sont déchus de leurs postes d'enseignant.

Rencontre avec Mies van der Rohe avec lequel il se lie d'amitié.
En juillet, Justi, directeur de la Nationalgalerie, est démis de ses fonctions, la salle Beckmann est fermée, la collection du Kronprinzenpalais dispersée.

1934

Beckmann songe à l'exil. Il se rend probablement en juin à Paris pour s'enquérir d'une possible collaboration avec l'ancien directeur de la galerie Bing et rencontrer des émigrés allemands. Parallèlement, sa femme se rend à Amsterdam, chez sa sœur, pour évaluer la possibilité d'une installation en Hollande.

1935

À Berlin, contact avec le libraire et marchand d'art Karl Buchholz (qui, à partir de 1938, fait partie des marchands chargés par les nazis de l' "exploitation " des œuvres d'art confisquées) et Curt Valentin (qui dirige, depuis 1933, la librairie/galerie Buchholz). Au printemps, très éprouvé par la situation, Beckmann entreprend une cure au sanatorium Dengler de Baden-Baden.

1936

Commence son second triptyque *Tentation*, inspiré de *La Tentation* de saint Antoine de Flaubert, qu'il achèvera l'année suivante.
À Paris, Beckmann confie à Stephan Lackner, son ami, mécène et collectionneur, son projet d'émigrer aux États-Unis.
Le 30 octobre, le 1er étage de la Nationalgalerie est fermé. Le Kronprinzenpalais sera le 5 juillet 1937.

1937

Exposition " *Art dégénéré* " organisée par les nazis dans les locaux de l'institut archéologique à Munich, une dizaine d'œuvres de Beckmann y figurent.
Le 18 juillet, Beckmann entend à la radio le discours d'Hitler, prononcé à Munich lors de l'inauguration de la " *Grande Exposition d'art allemande* " qui a lieu parallèlement à l'exposition " *Art dégénéré* ". Le lendemain, Beckmann quitte l'Allemagne avec Quappi laissant leurs biens et ses œuvres qu'il récupèreront un peu plus tard. Le peintre ne remettra plus les pieds dans son pays natal.
L'historien d'art Hans Ludwig C. Jaffé, directeur-adjoint du Stedelijk Museum d'Amsterdam, lui procure un appartement.

En septembre, voyage à Paris où il rencontre Rudolf von Simolin, Käthe von Porada et Stephan Lackner.

1938

Le 7 juillet, vernissage de l'exposition " *Twentieth Century German Art* " aux New Burlington Galleries de Londres. Seul artiste invité, Beckmann donne une conférence intitulée *Ma théorie de la peinture : " Ce qui m'importe le plus dans mon travail, c'est l'idéalité cachée derrière les apparences. Je cherche, à partir de la réalité donnée, le chemin de l'invisible. [...]*

Transcrire en surface la hauteur, la largeur et la profondeur des choses, si bien qu'à partir de ces trois données spatiales s'élabore la surface abstraite du tableau : cela me protège de l'immensité de l'espace. [...] J'essaie de trouver l'unique, l'immortel Moi, parmi les animaux et les êtres humains, au ciel et en enfer, qui forment l'univers où nous vivons. L'espace, l'espace, et toujours l'espace, telle est l'infinie divinité qui nous entoure et à l'intérieur de laquelle nous nous trouvons. [...]

Quand surgissent dans ma vie des questions intellectuelles, métaphysiques, matérielles ou immatérielles, je ne peux les fixer que par la peinture. Le sujet ne joue aucun rôle, seul le fait de le transposer dans l'abstraction de la toile en joue un. C'est pour cela que je ne fais pas usage de l'abstrait – chaque objet est déjà suffisamment irréel, si irréel que je ne peux lui restituer sa vérité qu'en le peignant. [...] Les formes prennent corps ; elles m'apparaissent au cœur de ce vide et de cette incertitude immense que j'appelle Dieu. [...] Toutes ces choses m'assaillent comme la vertu et le crime, en noir et blanc. Oui, le noir et le blanc sont les deux éléments auxquels j'ai affaire. "

En septembre, contrat avec Stephan Lackner : le peintre s'engage à remettre deux œuvres par mois en échange d'un revenu mensuel.

En octobre, les Beckmann s'installent à Paris ; ils y louent un appartement meublé au 17 rue Massenet.

Plusieurs de ses œuvres appartenant à des musées allemands sont confisquées par le gouvernement pour être mises en vente.

1939

Beckmann, installé à Paris depuis octobre 1938, envisage une installation durable. Il obtient un permis de séjour de deux ans. [À lettre à I.B. Neumann, Paris, 17 mars] : *" Ici, à Paris, beaucoup de gens s'intéressent à moi et je pense qu'il n'est pas exclu que je puisse y avoir de l'influence. Toutefois, il faut du temps et, naturellement, le calme politique avant tout. "*

Pour des raisons politiques, annulation du projet d'exposition personnelle de la galerie Alfred Poyet (située rue de la Boétie) qui organise néanmoins, du 28 avril au 15 mai, une exposition privée.

Début avril, les Lackner émigre aux États-Unis, emportant une partie de sa collection d'œuvres d'art dont certaines de Beckmann.

En mai, les Beckmann retournent à Amsterdam.

Fin mai, cure thermale en Italie, à Abano Terme où il rencontre à nouveau Lilly von Schnitzler. Visite Venise, où il admire les tableaux du Tintoret, puis Padoue où il voit les fresques de Mantegna et de Giotto.

I.B. Neumann, Curt Valentin, Georg Swarzenski et son fils Hanns, Ludwig Mies van der Rohe, émigrés aux États-Unis, s'efforcent, depuis 1937, de lui trouver un poste d'enseignant.

À San Francisco, 1er prix de la Section européenne de la Golden Gate International Exhibition of Contemporary Art pour le triptyque *Tentation* (1936-1937).

1940

Le 10 mai, les troupes allemandes envahissent la Hollande.

Stephan Lackner est contraint d'interrompre les paiements mensuels qu'il versait au peintre, dont la situation matérielle – et ce jusqu'à son émigration aux États-Unis en 1947 – se dégrade de plus en plus.

Erhard Göpel, alors officier dans l'armée allemande, chargé de la surveillance des œuvres d'art en Hollande, apporte une protection aux Beckmann.

À la fin de l'année, Beckmann travaille intensément au triptyque *Persée*.

1941

Son fils Peter, médecin militaire de l'armée, lui rend visite et fait passer en Allemagne des œuvres de son père.

En été, Günther Franke se rend à Amsterdam et lui achète des tableaux.

1942

Du 20 mai au 7 juin, séjour à Valkenburg ; en septembre, à Laren, non loin d'Amsterdam. [Journal, jeudi 18 juin] : *" Mon existence s'améliore petit à petit. Mais ? Que deviendra l'Allemagne ? Tout est sombre, après tout ce qui s'est passé les derniers jours on deviendrait réellement fataliste. Bon, c'était la crise, une très sévère crise même. "*

En août, son fils Peter séjourne à Amsterdam et, à nouveau, exporte clandestinement des tableaux en Allemagne. Karl Buchholz, Klaus Piper, fils de Reinhard, Lilly von Schnitzler lui rendent également visite.

1943

Les bombardements sur l'Allemagne s'amplifient : en août, Lilly von Schnitzler met à l'abri les œuvres qu'elle possède et les entrepose dans un pavillon de la station thermale de Kissingen.

1944

Pneumonie et graves troubles cardiaques.

En février-mars, à l'occasion du 60e anniversaire de l'artiste, Günther Franke

organise à Munich une exposition clandestine présentant les œuvres de Beckmann appartenant à sa collection. Pendant toute la durée de la guerre, sa collection est cachée à Seeshaupt, près du lac de Starnberg ; elle reste néanmoins accessible sur rendez-vous. Erhard Göpel fait des allers et retours entre Amsterdam et l'Allemagne en transportant dessins et lithographies chez Georg Hartmann. Durant les mois de juillet et d'août, excursions quotidiennes à Overveen et Haarlem.

1945

Le 4 mai, les alliés entrent à Amsterdam. Grâce à l'intervention du directeur du Stedelijk Museum, Beckmann obtient un permis de séjour provisoire.

En juillet, Beckmann, malgré sa nationalité, peut éviter que ses biens personnels ne soient confisqués. En tant que citoyen allemand, il reste néanmoins sous haute surveillance. [À S. Lackner, Amsterdam, 27 août] : *" Le monde est bousillé, mais les fantômes sortent de leurs grottes et se comportent comme s'ils allaient redevenir des hommes normaux qui s'excusent mutuellement au lieu de se bouffer ou de se sucer le sang. [...] Pour ma part, je raconterais que je laisse derrière moi une période véritablement grotesque, emplie de travail et de persécutions nazies, de bombes et de faim. "*

Désireux d'émigrer aux États-Unis, Beckmann y cherche un poste d'enseignant. [À S. Lackner, Amsterdam, 27 août] : *" Malgré tout ce serait très bien, si quelque chose en provenance des États-Unis pourrait se passer pour moi.. Ce serait regrettable, si je devais maintenant rentrer en Allemagne, car une relation avec l'étranger deviendrait alors très, très difficile. "*

Malgré la présence de l'armée allemande en Hollande, en automne, le Stedelijk Museum d'Amsterdam consacre une salle à la présentation d'œuvres de Beckmann : c'est la première fois depuis 1932 que ses tableaux sont accrochés dans un musée européen.

1946

Il refuse le poste d'enseignant proposé par l'École des Beaux-arts de Munich, et celui de directeur de l'École des Arts décoratifs de Darmstadt.

En août, fort du statut de *" Non Enemy "*, Beckmann n'a plus à craindre d'être expulsé de Hollande.

Curt Valentin lui envoie des couleurs et des toiles. [À C. Valentin, Amsterdam, 1er mars] : *" C'est très réconfortant et stimulant pour moi d'être en contact étroit avec vous et j'espère que nos relations vont se renforcer avec le temps. Ici nous subissons encore une incroyable restriction et on ne peut rien acheter. [...] Mais au moins, il n'y a plus de bombes. [...] J'ai un besoin urgent d'une grande quantité de toiles. [...] Je me trouve dans une très intense période de travail !!! Et on ne peut presque rien avoir ici. Les derniers draps de lit ont été peints. "*

Durant l'été, Günther Franke organise dans sa galerie munichoise située dans des locaux de la Villa Stuck, la première grande rétrospective de l'artiste en Allemagne depuis la chute des nazis. À cette occasion, la presse allemande redécouvre l'œuvre de Beckmann. [Journal, 9 juillet] : *Une chose formidable à Munich, 81 tableaux au palais Stuck avec 400 personnes, dont Peter et Minna et un discours d'inauguration d'Hausenstein. Comme un rêve fou. [...] Eh bien, homme invisible, te voilà devenu désagréablement visible, et il est grand temps d'inventer une nouvelle poudre à faire disparaître. "*

1947

Mars-avril, premier voyage à l'étranger depuis la guerre. Accompagné de Quappi, il se rend à Nice pour *" y retrouver le soleil et l'air enfumé des salles de jeu "* ; à l'aller et au retour, ils passent par Paris : visite le Louvre et les Lackner.

L'Indiana University Department of Fine Art de Bloomington lui propose un contrat d'enseignant d'un an. Beckmann refuse, davantage intéressé par l'offre la Washington University Art School de Saint Louis qui lui propose la chaire d'enseignant, provisoirement vacante, de Philip Guston. Le 31 mai, Beckmann écrit dans son Journal : *" Nouvelle sensationnelle : l'université Washington de St Louis souhaite la venue de M. Beckmann comme Teacher. "*

Le 29 août, Les Beckmann embarquent à Rotterdam à bord du Westerdam. Arrivée à New York le 8 septembre, ils sont accueillis par Curt Valentin, Jane Sabarsky, Mary

Callery et Ludwig Mies van der Rohe. [Journal, 17 septembre] : *“ Magnifique départ de New York, puis le long de la rivière Hudson en passant par Indianapolis, longue nuit – à nous enfoncer de plus en plus profondément dans l’Amérique. ”*

Premières impressions d’Amérique. [À Minna Beckmann-Tube, St. Louis, [13 octobre] : *“ Les maisons - I semblent toutes avoir la maladie du mammoth, elles ne cessent de grimper dans les hauteurs et on s’y promène comme dans la plus profonde vallée des Alpes. [...] Tonnerre, tu ne peux pas t’imaginer à quel point tout est différent ici. [...] Des masses de gratte ciel et des 100 000 voitures qui foncent à toute allure ou sont parkées ensemble comme d’énormes colonies de cafards noirs et luisants sous le soleil. [...] Il se passe aussi d’étranges choses ici, pas une goutte d’alcool le dimanche et, dans les hôtels, les gens boivent de l’eau glacée aux repas. ”*

Prend ses fonctions à l’université de Saint Louis le 23 septembre.

1948

En janvier, voyage à Chicago. [À Minna Beckmann-Tube, Chicago, 17 janvier] : *“ Par -30° et une exposition Beckmann dans cette ville dangereuse. Le lac Michigan est pris par les glaces. ”*

Suite à l’invitation du Stephens College de Columbia (Missouri), Beckmann rédige ses *Trois lettres à une femme peintre* ; lecture publique par Quappi le 3 février.

Se rend à Boston puis à New York où il visite le Metropolitan Museum of Art.

En mai-juin, rétrospective à Saint Louis, au City Art Museum. Hanns Swarzenski, dans sa préface au catalogue : *“ On pourrait dire que la plus grande contribution de Beckmann à l’art moderne consiste en sa conception d’une nouvelle alliance et d’un nouvel équilibre de forces entre la forme et le contenu, entre le miracle et la réalité. Cette alliance réalisée dans ses grands triptyques [...] est réussie, parce que ces peintures portent en elles la qualité essentielle du véritable mythe, où le drame humain n’est ni embelli, ni enjolivé, ni idéalisé et où la magie devient réelle et convaincante par la force artistique de son rendu. ”*

De juin à septembre, séjour en Hollande pour l’obtention d’un visa. Le 14 septembre, ils embarquent sur Le New Amsterdam pour rejoindre les États-Unis.

Retour à Saint Louis où il reprend ses fonctions d’enseignant à l’université de Saint Louis, son contrat étant prolongé jusqu’en juin 1949.

Fait la connaissance du peintre mexicain Rufino Tamayo qui enseigne au Brooklyn Museum Art School.

1949

Voyage à travers les États-Unis : en janvier à Minneapolis, en février à Memphis, en avril, à New Orléans.

Contacts avec l’homme d’affaire et mécène Morton D. May, sa collection d’œuvres de Beckmann, dont il fera don au musée de Saint Louis, sera la plus importante jamais rassemblée.

Accepte le poste de professeur de peinture et de dessin à la Brooklyn Museum School of Art de New York. Les Beckmann s’installent à New York fin septembre.

Durant les mois d’été, enseigne à Boulder, à l’Art School of the University of Colorado.

Dans l’exposition *“ Painting in the United States Today ”* : 1er prix décerné par l’Institut Carnegie de Pittsburgh pour son tableau *Pêcheuses*. [Journal, 25 octobre] : *“ Le temps s’écoule et bientôt tout sera fini. Et moi aussi avec mon ridicule prix Carnegie. Aujourd’hui encore reçu quantité de coupures de journaux, c’est jusque dans les villages les plus reculés que pénètre “la gloire de mon nom” - oh mon Dieu. [...] Divers mécènes ont téléphoné. La vie continue. Au moins provisoirement, pas de soucis d’argent. ”*

1950

XXVe Biennale de Venise : le pavillon allemand lui est consacré ; il obtient le prix Comte Volpi décerné aux artistes étrangers.

Retour à Saint Louis le 6 juin pour recevoir le titre de docteur honoris causa que lui décerne la Washington University. [Journal, 2 juin, dans le train vers St Louis] :

“ Je m’achemine vers un docteur honoris causa et je me demande si, en fait, j’aime New York. I don’t know – en tous cas, je ne trouve pas la ville antipathique. On doit travailler et tout oublier, juste pour travailler, pour pouvoir continuer à travailler. Maintenant je voyage en rêvant. ”

Sur une invitation d’Alfred Neumeyer, le peintre donne des cours d’été au Mills College

d'Oakland (Ca).

Le 22 août, Beckmann, de retour à New York, enseigne à l'école privée, l'American Art School.

Vers Noël, travaille au panneau central de son triptyque *Argonautes* qu'il achève le 26 décembre.

Le 27 décembre au matin, Beckmann se rend au Metropolitan Museum of Art pour voir l'exposition "*American Painting Today*". Au coin de la 61th Street et Central Park West, il s'affaisse et meurt d'une crise cardiaque.

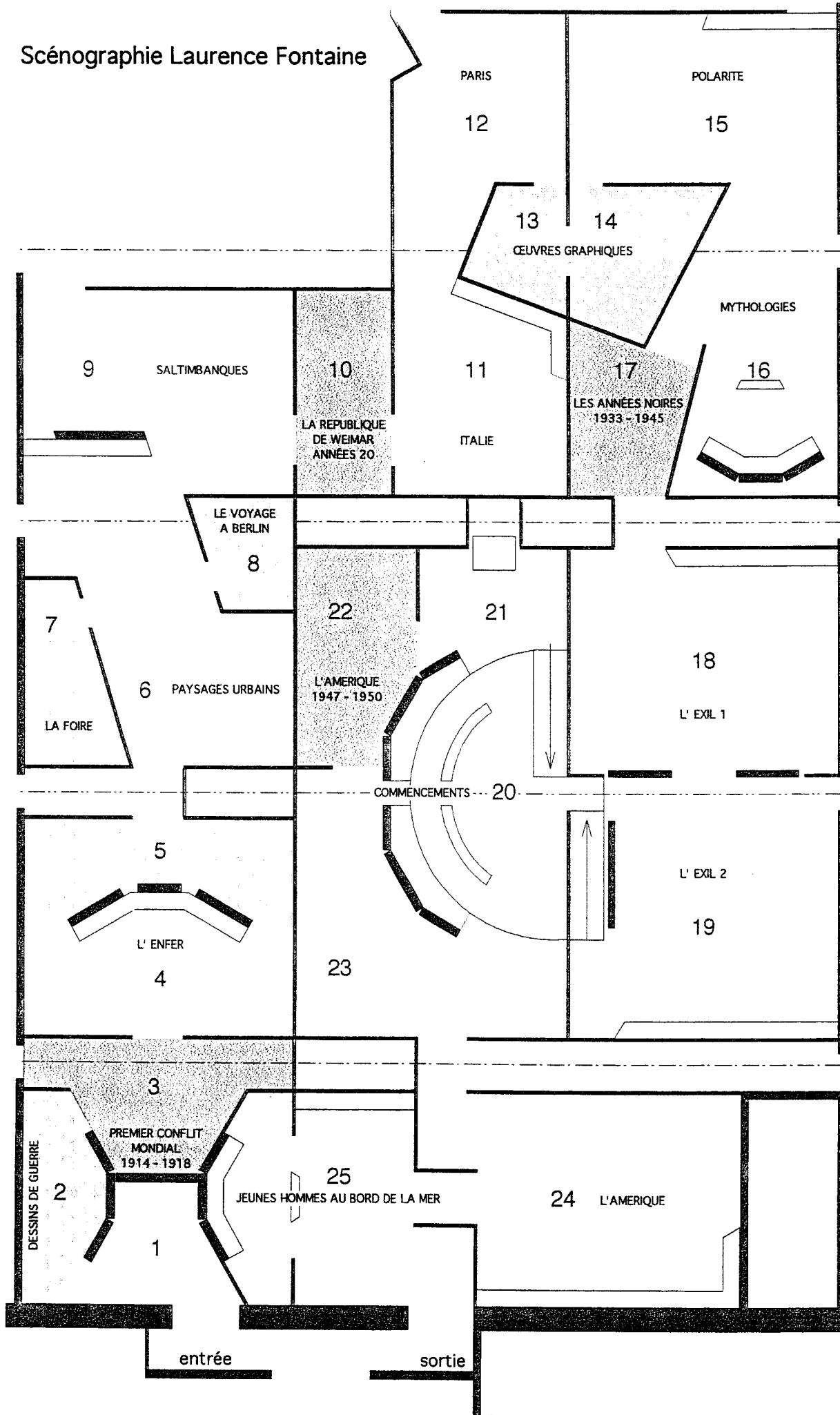
Dans la dernière lettre qu'il adresse à son fils Peter, le 17 décembre, il écrit : "*Après tout, il ne devrait pas être important de changer précocement ou tardivement de lieu. [...] Le rêve – qui commençait avec des larmes et qui se terminait en pleurant – de mort (Klopstock) est certainement, à ce niveau de conscience, notre véritable sort. Mais, s'il te plaît, n'interprète pas ceci comme du pessimisme ; maintenant, je peins en ce moment le triptyque les Argonautes, et nous nous verrons à "Dodone". [...] Si je peux et si monsieur Staline le permet, je suis presque sûr que je viendrai cet été et que nous pourrons en débattre. "*

3. textes de Max Beckmann

Autobiographie (1924)

- 1- Beckmann est un individu pas très sympathique.
- 2- Beckmann a la poisse, du fait, que la nature l'a pourvu non d'un talent pour la banque, mais d'un talent pour la peinture.
- 3- Beckmann est assidu.
- 4- Beckmann a commencé à Weimar, Florence, Paris et Berlin son éducation de citoyen européen.
- 5- Beckmann aime Bach, Pelikan, Piper et encore 2 ou 3 Allemands.
- 6- Beckmann est berlinois et vit à Francfort-sur-le-Main.
- 7- Beckmann s'est marié à Graz.
- 8- Beckmann est fanatique de Mozart.
- 9- Beckmann souffre d'une prédilection qui n'est pas près de s'éteindre pour la découverte imparfaite de la "vie". La nouvelle théorie, d'après laquelle l'atmosphère de la terre serait entourée d'azote gelé, le déprime.
- 10- Beckmann a cependant établi qu'il n'existe pas d'aurore australe. En outre, l'idée des météores le tranquillise.
- 11- Beckmann continue à très bien dormir.

Scénographie Laurence Fontaine



5. publications du Centre Pompidou

Catalogue de l'exposition

Première importante publication en français consacré à Max Beckmann.

Max Beckmann
Collection "*classiques XXème siècle*", Editions du Centre Pompidou

Essais : Daniel Arasse, Hans Belting, Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Yves Kobry, Sean Rainbird, Didier Ottinger, Robert Storr.

Catalogue des œuvres : Alain Bonfand, Sabine Eckmann, Karin Franck von Maur, Sylvie Lecocq-Ramond, Nina Piper, Reinhard Spieler, Maria Stavrinaki, Barbara Sthele-Akhtar, Christiane Zeiller

Format : 28 x 28 cm
412 pages
150 illustrations couleur et 250 œuvres documentaires en noir et blanc
prix : 56 €.
ISBN : 2-84426-142-6

L'album de l'exposition

Max Beckmann,
Editions du Centre Pompidou

format: 27x27 cm
60 pages
50 illustrations couleur
prix: 8 €.

6. extraits de textes du catalogue de l'exposition

Le somnambulisme lucide de Max Beckmann

" La seule chose dont nous disposons, c'est la réalité de nos rêves dans les images. "
(M. Beckmann, Journal du 4 avril 1946)

Le 13 juillet 1929, Max Beckmann annonce à son marchand berlinois I.B. Neumann qu'il vient de procéder à la location d'un atelier¹, ainsi qu'à celle d'un appartement² à Paris³. (...)

À Paris, la peinture de Beckmann gagne en ampleur et en autorité. Ses formes se simplifient, se dilatent, sa palette s'éclaircit. Les œuvres les plus récentes qu'il présente en mars-avril 1931 à la galerie de la Renaissance témoignent de son assimilation brillante de la peinture parisienne. (...)

L'évolution parisienne de Beckmann ne saurait toutefois se résumer à sa conversion aux normes d'un " classicisme moderne ". Certains tableaux de son exposition témoignent du dialogue, complexe, durable, qu'il n'a jamais cessé de vouloir engager avec Pablo Picasso⁴. (...) Le mano a mano qu'il veut engager avec l'artiste espagnol se fait avec le peintre dont il se sent le plus intimement proche : celui qui, alors, engage un flirt durable avec le surréalisme. (...)

Coïncidences surréalistes

Beckmann surréaliste ? La question vaut qu'on s'y arrête.

Quel "*hasard objectif*" nous fait découvrir Philippe Soupault, pionnier historique du surréalisme, en auteur du texte qui sert d'introduction à l'exposition parisienne de Beckmann ?

Le plus surprenant, dans cette rencontre en forme de lapsus, est encore la cécité de Soupault. L'"*inventeur*" du surréalisme passe étrangement à côté du " surréalisme " de Beckmann. Il loue ses "*qualités de réflexions et de sang froid*"⁵, s'obstine à voir en lui "*un architecte*", qui "*estime qu'un des éléments les plus importants de la peinture est la construction*"⁶. (...) Pour sa première exposition parisienne, Beckmann, indubitablement, s'est avancé masqué.

Les spécialistes de l'œuvre de Beckmann s'accordent à reconnaître que son séjour parisien coïncide avec l'apparition, dans son œuvre, de motifs surréalistes. Adam et Eve, qu'il peint en 1932, est son tableau le plus "*surréaliste*". (...) L'année trente-deux, durant laquelle fut peint *Adam et Eve*, marque un tournant de l'œuvre de Beckmann. Il met en chantier son premier triptyque *le Départ*. Ce tableau introduit dans son art bien plus qu'une forme nouvelle. Il remet radicalement en cause la nature du lien de l'œuvre de Beckmann avec le réel. *Le Départ* introduit dans sa peinture une iconographie nouvelle, celle du symbolisme (...).

Le tournant mythologique de l'œuvre de Beckmann succède à une phase de son œuvre marquée par un réalisme trop vite rapprochée de la Nouvelle Objectivité. Il s'interprète à l'aune d'un intérêt plus général des années trente pour la pensée mythique⁷.

En 1931, l'historien d'art Carl Einstein rédige un texte consacré aux "*problèmes de l'art actuel*" qui rend compte de ce phénomène. Il constate une mutation dans la nature de la relation des artistes au réel (...).

Einstein appuie son étude, son diagnostic de la mutation de l'art, sur l'évolution récente de l'œuvre de Picasso, qui délaisse l'"*architectonique cubiste*" au profit d'un enregistrement des dictées de l'inconscient. (...)

Beckmann, alors proche d'Einstein⁸, ne peut méconnaître cet article. C'est avec ce Picasso "*romantique*", surréaliste, que Beckmann va vouloir dialoguer à Paris.

Mythologies modernes

Dans le champ de la création littéraire, Hermann Broch diagnostique, comme Einstein l'a fait dans le domaine des arts plastiques, l'avènement d'un art dont les principes sont ceux de la pensée mythique. Dans une étude de 1936, consacrée à l'œuvre de James Joyce, usant de termes littéralement transposables à l'œuvre "mythologique" de Max Beckmann, Hermann Broch pose la question de la relation de la subjectivité individuelle avec ce qu'il nomme "l'esprit du temps" [...].

Cette universalisation de faits, d'existences singulières, s'obtient au prix d'une remise en cause des fondements d'une culture moderne confondue avec une conquête rationaliste du monde : " *Le bouleversement qui retentit dans son œuvre [celle de Joyce] va bien au-delà du rationnel et du conscient [...] mais il est aussi rempli d'un pessimisme profond, d'une aversion profonde pour toutes les formes traditionnelles et pourtant déjà mortes de l'existence, d'une aversion profonde pour la pensée rationnelle qui, tout aiguisée qu'elle soit, n'est plus capable d'émettre un jugement [...] bref, c'est un bouleversement plein de dégoût pour la culture, - dégoût lui aussi accordé à son époque car c'est le dégoût de la rationalité qui fait se précipiter dans l'irrationnel une époque exagérément rationnelle* ".⁹

L'association, décrite par Broch, entre création mythique et "dégoût de la culture", éclaire le sens du parcours artistique de Beckmann au sortir de la Première Guerre mondiale. C'est bien d'une remise en cause des valeurs de la culture "avancée", dont rendent compte les œuvres peintes par Beckmann au début des années vingt. Ce rejet n'a d'égal en radicalité que celui, contemporain, des artistes dadaïstes. [...] Cette désillusion s'exprime formellement et iconographiquement. Le temps de quelques tableaux (*Adam et Ève, Descente de croix, Christ et femme adultère* de 1917) [...].

[...] Beckmann hésite entre le cynisme et une innocence retrouvée à dessein. De 1919 à 1923, ses tableaux frappent par leur "naïveté". Ses vues urbaines ressemblent à des villages de poupées. Ses constructions ignorent les règles savantes de la perspective. Comme dans les œuvres "primitives", ou dans les dessins d'enfants, elles adoptent les principes d'une "perspective hiérarchique", qui fixe la taille des objets en fonction de l'intérêt subjectif que leur accorde l'artiste. Durant ces années, la référence artistique principale de Beckmann est le Douanier Rousseau. Cette revendication a valeur de manifeste. Elle dit une volonté de trouver un regard neuf, un œil que n'aurait pas affecté la culture moderne. [...]

L'alternative à la naïveté [...] est celle du cynisme, revu sous les auspices de l'"ironie" romantique. Elle revêt deux formes : la fuite hors du monde, ou son travestissement grotesque, qu'illustrent deux tableaux de 1921. *Le Rêve* est le premier d'une longue série d'œuvres évoquant l'onirisme ; *l'Autoportrait en clown* est une critique du réel, une mise à nu de la "farce de la vie", évoquant son cortège de saltimbanques". [...] Ce réel parodique actualise "l'ironie" des romantiques, pour qui le monde n'était qu'un jeu, un rêve du créateur. [...]

A la différence des romantiques, Beckmann vit au temps de la "mort de Dieu", à celui de la crise des fins transcendantes. Sur la scène du théâtre de l'existence, l'artiste a cessé d'être le guide qu'avaient rêvé les romantiques, celui qu'avaient fantasmé les révolutionnaires, il n'est plus qu'un clown, un amuseur, l'éternel bouffon des antichambres du pouvoir. [...]

Paranoïa Kritik

"*Une autohypnose*"¹⁰, ainsi Beckmann définit-il son art dans une lettre qu'il adresse en 1943 à Lilly von Schnitzler. Outre qu'elle souligne les affinités profondes de sa peinture avec le surréalisme, cette définition le rattache encore à la tradition romantique. Cette filiation – que le peintre revendique en arborant, dans son autoportrait de 1938¹¹, le cor associé aux auteurs romantiques¹² – suffit à justifier la difficulté de la doxa moderniste à intégrer son œuvre. Sa peinture peine à trouver sa place dans une histoire de l'art qui, de Hebart à Hildebrand, de Fiedler à Clement Greenberg, s'est efforcé d'assimiler l'art à la connaissance objective [...]. Si le tableau, décrit par Vasari au temps de la Renaissance s'est voulu une "fenêtre" ouverte sur un monde,

histoire de l'art qui, de Hebart à Hildebrand, de Fiedler à Clement Greenberg, s'est efforcé d'assimiler l'art à la connaissance objective (...). Si le tableau, décrit par Vasari au temps de la Renaissance s'est voulu une "fenêtre" ouverte sur un monde, il a aussi été l'outil de sa connaissance et de son objectivation. (...) Cette entreprise d'objectivation conduit le XXe siècle à fermer la "fenêtre" classique, ceci pour pouvoir affirmer la réalité matérielle de l'œuvre. Le tableau est pour Beckmann d'une toute autre nature. Dans le panneau de gauche du triptyque *The Beginning*, le quadrillage caractéristique de la structure des toiles se superpose au réseau d'un vitrail. L'image que traverse la lumière est celle d'un rabbin tenant une Thora. Le tableau est ce vitrail. Il ne donne plus sur un monde profane, mais s'ouvre aux Idées, à la révélation.

La bibliothèque de Beckmann, les commentaires que lui inspirent les volumes qu'elle renferme (qui nous sont connus grâce à l'étude menée par son fils Peter¹³) nous permettent de mieux identifier sa famille spirituelle. Ces lectures dessinent une généalogie qui ne cesse de réinterpréter les leçons des romantiques d'Iéna. A la suite de Novalis et Schlegel, Jean-Paul Richter, par son apologie du rêve, Heinrich Wölfflin avec sa notion d'"*Einfühlung*", Carl Einstein, par son principe d'"*animisme formel*"¹⁴, Carl Gustav Jung, avec son "*inconscient collectif*", spéculent sur l'existence d'un art, dont le maître mot est celui d'Unité, un art né d'une fusion entre l'artiste et le monde, fruit d'une "*extase*" délibérément poreux aux images hallucinatoires, à celles du rêve ou du fantôme. Ces auteurs partagent avec le surréalisme une même définition du sujet, du réel, s'accordent avec lui quant à la définition du processus créatif.

(...) Jean Paul formule sa "*théorie*" du rêve dans *Sur la Magie naturelle de l'imagination* (1795), qui associe onirisme et poésie, fait de l'Imagination la seule voie d'accès au symbolisme universel. Beckmann retient et adapte cette poétique. (...)

(...) Dans son étude des triptyques, Reinhard Spieler décrit comment Beckmann trouvait les sujets de ses tableaux dans ses rêves et dans ses expériences. Il réalisait une ébauche rapide qui, en quelques lignes, définissait la composition. Cette forme générale précédait toute recherche iconographique. Pendant sa réalisation, l'œuvre changeait plusieurs fois de titre. Il travaillait à rendre le sujet le plus abstrait possible¹⁵, pour multiplier les formes de son interprétation. La signification de l'œuvre devait rester la plus ouverte et générale possible. Ces lignes pourraient s'appliquer à la genèse des tableaux de Picasso, tel que l'a montré le film de Henri-Georges Clouzot¹⁶. Beckmann, comme Picasso, pratique ce que Carl Einstein, à propos de Masson, nomme un "*training extatique*". (...)

Einfühlung, les avatars d'une notion

Les débats qui se cristallisent en Allemagne autour de la publication du livre de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, sont à l'origine de ce que Dora Vallier nomme la "*rupture épistémologique*" qui donne l'avant-garde. Ces débats, auxquels prend part Max Beckmann, permettent de préciser sa place au sein de l'art allemand du début du XXe siècle. Au début des années dix, il pouvait encore se réclamer de l'avant-garde. (...) Worringer (...) qualifie Cézanne, Van Gogh, Matisse, d'artistes "*synthétistes et expressionnistes*", rangeant par la même leur art dans sa catégorie de "*l'Einfühlung*"¹⁷. (...)

L'*Einfühlung* trouve son origine dans la littérature romantique, dans celle de Novalis, de Schlegel, de Jean Paul. Dans son introduction à l'édition française de l'ouvrage de Worringer, Dora Vallier rappelle qu'en 1873, Robert Vischer décrit l'*Einfühlung* comme "*une tendance panthéiste propre à la nature humaine de ne faire qu'un avec le monde*"¹⁸. Déconnecté de ses liens avec le réel par les artistes du Blaue Reiter, l'*Einfühlung* va changer de sens. (...) Franz Marc (...) déclare que "*l'art a toujours été, est dans son essence, l'éloignement le plus audacieux de la nature et du "naturel", le pont vers l'empire spirituel*"¹⁹. Beckmann lui répond dans la livraison de mars de la même revue. Plaçant son art sous la bannière de "*l'Einfühlung*", il applique aux œuvres de Marc (et à celles du Blaue Reiter plus généralement) les caractères que Worringer avait assimilés à la doctrine de "l'abstraction". (...) Beckmann se réclame du "*sens de l'espace*" de

Cézanne, stigmatise la *"platitude artisanale"* des œuvres du Blaue Reiter. Worringer associait l'art de l'Einfühlung à l'expression du monde organique. (...) Lorsque, enfin, il résume ce qui le distingue de Marc, il oppose ses propres tableaux, capables d'évoquer *"la totalité d'un univers personnel et organique", à ceux que produit une esthétique de la mise à distance, de l'éloignement du monde, inhérente à la démarche abstraite. (...)*

Le combat que mène Beckmann en 1918 est déjà d'arrière-garde. (...) En s'appropriant l'Einfühlung, l'avant-garde expressionniste et abstraite disqualifie son application aux arts encore réalistes, les condamnant à ne trouver de légitimité historique que dans un formalisme.

(...) Les principes d'une peinture surréaliste qu'énonce Breton s'inscrivent dans la tradition du romantisme (...). Le second chapitre du *"Surréalisme et la peinture"* (...) s'ouvre par l'apologie d'une vision, modelée par les images de l'inconscient (...). Le cubisme *"extatique"* de Breton annonce celui que décrira bientôt Carl Einstein dans la revue Documents : *"Les cubistes éliminèrent d'abord le motif conventionnel, qui est situé à la périphérie des processus visuels. Le motif n'est plus une chose objective séparée du spectateur, la chose vue participe de l'activité de ce dernier, qui la range selon l'a suite de ses perceptions optiques subjectives"*. Ces lectures du cubisme n'auront aucune postérité. La *"rupture épistémologique"* du début des années dix a *"dépassionné"* le cubisme, pour en faire l'acte de naissance d'une entreprise vouée à l'expression de la *"forme pure"*, dont l'abstraction sera le dernier mot. Lorsque l'Einfühlung fera sa réapparition dans le contexte de l'art d'avant-garde, il ne sera supportable qu'à condition de concerner un art rigoureusement abstrait. (...)

On peut dater des alentours de 1912, le moment où l'art de Beckmann sort de ce qui commence à s'imposer comme le mainstream de l'art moderne. (...)

La position sociale de l'artiste

Dans la querelle qui l'oppose à Franz Marc en 1912, Beckmann insiste sur son parti pris de modernité, engagement auquel son œuvre ne dérogera jamais. (...) Il partage avec le surréalisme un projet de *"créer des archétypes issus de notre époque"*. (...) Max Beckmann emprunte à Carl Gustav Jung sa théorie du mythe. La Dialectique du Moi et de l'inconscient compte au nombre des ouvrages annotés par le peintre. Par sa théorie de *"l'inconscient collectif"*, Jung rattache sa pensée à celle des premiers romantiques. Comme eux, il croit à l'existence de valeurs universelles, communes à l'ensemble de l'humanité (...). Lorsque Jung relate que *"les Elgonyis, habitants des forêts vierges de l'Elgon, m'ont expliqué qu'il existe deux catégories de rêves, le rêve courant de l'homme ordinaire et la "grande vision", qui est l'apanage des hommes supérieurs, par exemple du sorcier ou du chef de la tribu"*, il attribue au shaman des sociétés primitives un rôle que les romantiques assignaient au poète.

En 1926, Beckmann formule une théorie de l'art qui substitue le créateur au *"sorcier"* de Jung : *"L'artiste, dans le nouveau sens que lui donne notre époque est celui qui forme consciemment l'idée transcendante. Il est le modelleur et le moule. (...) L'artiste, dans le nouveau sens du terme, est le véritable créateur du monde, qui n'existait pas avant lui"*. Cette responsabilité sociale de l'artiste est aussi revendiquée par les surréalistes. Sur un mode élégiaque, André Breton évoque le lien unissant le poète et le peuple : *"Rien tant que cette possibilité soudaine, fugitive de fusion de l'âme du poète avec l'âme des foules à la faveur d'événements extérieurs bien déterminés, n'est pour faire déplorer qu'entre temps le contact soit perdu"*. (...)

Parerga et paralipomena

Beckmann a vingt-deux ans lorsqu'il lit pour la première fois le *Parerga et paralipomena* d'Arthur Schopenhauer. (...) Il y découvre une théorie qui réintègre l'activité onirique dans le processus de la connaissance. Réhabilitant une tradition enracinée dans l'Antiquité grecque²⁵, Schopenhauer attribue au rêve le pouvoir de révélation des vérités supérieures. (...) Schopenhauer privilégie l'intuition à la *"faculté de raison"* kantienne : "Que le temps et l'espace, d'après leur forme, se représentent a priori, Kant l'a enseigné ; mais que cela puisse se faire aussi d'après leur contenu, c'est ce

qu'enseigne le somnambulisme lucide²⁶. " *Ces idées, auxquelles s'associe une conception " extatique " de l'art, contribuent à façonner le processus créatif de Beckmann, la nature de sa relation avec le réel. Une relation, qui en fait le lieu de tous les leurre, de toutes les illusions (...) mais aussi le seul gisement d'où il est possible d'extraire Idées et Vérités. Le travail d'extraction du sens, auquel s'attache Beckmann, reproduit celui de l'avènement de la pensée, décrit par Schopenhauer (...).*

Les " *images précises, les pensées claires et distinctes* " de Schopenhauer se nourrissent du bruit des profondeurs. Les images de Beckmann émergent d'une confusion assumée de formes et de symboles. Leur intensité est proportionnelle à la confusion du chaos d'où elles sortent. Les lectures des ouvrages d'Helena P. Blavatsky qu'entreprend précisément le peintre fin 1932 (au moment de la mue mythologique de son art), répond à ce programme d'agitation volontaire. Beckmann n'a que faire du sens " *religieux* " des écrits de la théosophie. Il annote ces ouvrages de commentaires acerbes : " *Non-sens formidable* ", " *toutes ces bêtises se lisent agréablement* ", qui disent assez l'estime qu'il leur porte. Ce qu'il y cherche n'est pas de l'ordre de l'éclaircissement, mais de la confusion²⁷. Le syncrétisme religieux prôné par Blavatsky s'appuie sur une compilation des récits, contes, légendes, mythes de tous temps et de toutes origines. Ces ouvrages constituent un parfait corpus d'images, un trésor auquel ne cesse de puiser Beckmann. Son art vise à faire émerger de ce fatras les " *images primordiales* ", les " *archétypes* ", utiles au sens de ses œuvres. Cette poétique d'un sens " *anadyomène* " (sorti des flots) rend aussi compte de la relation de l'art de Beckmann à l'histoire. Sa peinture se nourrit de ses soubresauts ; elle y est intimement liée. Plutôt que son miroir passif, elle est son sismographe. Elle enregistre la violence, les enjeux essentiels : ceux d'une lutte de la culture et de la barbarie, des forces brutales contre la civilisation (peut-être l'unique sujet des triptyques de Beckmann). Comme le Guernica de Picasso, par leur symbolisme, les peintures de Beckmann transmutent les images d'un lieu et d'un temps dans des figures universelles.

Histoires de rêves

C'est dans les salles de cinéma que l'on peut voir les images les plus comparables à celles des tableaux de Beckmann. Parmi celles-ci, le monde que décrit Stanley Kubrick dans son film *Eyes Wide Shut* en livre le sens et la constitution. Kubrick façonne une réalité poreuse aux images du rêve et du fantasme. Le scénario de *Eyes Wide Shut* s'inspire d'une nouvelle d'Arthur Schnitzler, *L'Histoire d'un rêve* (Traumnovelle, 1926). Ce récit est imaginé par un écrivain proche de Sigmund Freud. Il décrit une lente, une subtile contamination du réel par les images des arrières-mondes du désir et des instincts, mis à jour par la psychanalyse. Kubrick donne une forme visible à cette montée des eaux fantasmatiques qui, graduellement, submerge un réel barricadé dérisoirement, à l'abri de murs d'habitudes, de folie, précautionneusement dosés (la consommation de haschich par les personnages). Bientôt, réel et fantasmes fusionnent (dans la scène de l'orgie du château). Au terme de cette contamination, la vie n'est plus qu'un songe, les règles qui l'ordonnaient des rituels absurdes. Un autre film, *Mulholland Drive* de David Lynch, s'emploie lui aussi à rendre visible l'irruption du rêve dans le réel. Il est aussi une anatomie de cette fantasmagorie qui a nom : cinéma. Deux héroïnes, dont les personnalités s'échangent et fusionnent, font alterner leur récit des mêmes événements. L'une est le double rêvé de l'autre. Leurs histoires entremêlées effritent peu à peu la fiabilité de ce que l'on pensait être le réel le plus stable et ancré. Comme dans les tableaux de Beckmann, tout comme dans les films de Hitchcock, des objets acquièrent le caractère obsessionnel de fétiches. Comme les " *objets à fonctionnement symbolique* " des surréalistes, il sont les agents d'une révélation de destins personnels (une clef bleue, la somme d'un " *contrat* " chez Lynch ; le cor, la bougie, l'épée chez Beckmann). Lynch transforme Hollywood - sa géographie, ses rites sociaux - en une allégorie du cinéma, en proie à l'hubris d'un désir qui en est la monnaie courante. Lorsque l'héroïne de *Mulholland Drive* veut chercher la réponse à l'énigme de sa vie, elle se rend dans un théâtre. Elle y découvre une réponse paradoxale : sur scène, un chant émouvant qu'elle prenait pour l'expression de la plus haute vérité, s'avère n'être qu'une musique pré-enregistrée.

autre, projeté ; des images nourries du réel, de l'Histoire, pétries du rêve et de l'hallucination. Il a appris de Schopenhauer que l'existence n'était qu'un voile, une illusion. Il en a pris son parti, peuplant ses tableaux d'une humanité d'acteurs et de clowns. Dans son exemplaire du *Parerga et paralipomena*, il a souligné : " *le monde est une cavité obscure, dans laquelle nous sommes enfermés* ". Dès la fin de la guerre, en Hollande d'abord, puis aux Etats-Unis, Beckmann fréquente assidûment les salles de cinéma. Dans ces cavernes que sont les salles obscures, il contemple les ombres d'un réel, dont il fixe sur ses toiles le chatolement précaire. A voir le réel comme un rêve, à confondre ce rêve avec l'image du cinéma, il arrive à Beckmann de prendre la vie pour un film. Le 11 octobre 1946, il note dans son journal : " *Au Gaité, ai été voir danser Gary Grant avec une femme qui l'accompagnait. J'ai cru tout d'abord qu'il s'agissait d'une scène de film.* "

En 1937, Max Beckmann quitte définitivement l'Allemagne. Son premier réflexe est de rejoindre Paris. De façon directe cette fois, il souhaite prendre contact avec André Breton et les surréalistes. Il s'ouvre de ce projet à son ami et mécène Stephan Lackner. Celui-ci approche Max Ernst, dont le double mérite, en cette occasion, est d'être à la fois, surréaliste et allemand. Ernst refuse d'introduire Beckmann auprès des surréalistes²⁸. L'histoire de Beckmann et du surréalisme est celle de ce rendez-vous manqué.

Didier Ottinger

Notes

1. 23 Boulevard Brune.
2. 24 rue d'Artois.
3. *M. Beckmann*, Briefe II, p. 142.
4. En novembre 1947 encore Beckmann décrit sa visite de la maison de Mr. K " où les différents Picasso accrochés au mur de pierre ricanent à mon encontre ", journal, p. 233.
5. P. Soupault, " *Max Beckmann* ", La Renaissance, 1931 // dans *Michael V. Schwarz, Philippe Soupault über Max Beckmann. Beckmann und der Surrealismus*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach Verlag, 1996, p. 12.
6. *Ibid.*, p. 9.
7. Cette préoccupation mythologique concerne également l'idéologie politique. En 1932, l'idéologue nazi Alfred Rosenberg publie son *Mythus des 20. Jahrhunderts* [Mythe du XXe siècle], dans lequel, il affirme clairement son projet de substituer un corpus de valeurs alternatives à celles du catholicisme romain. La " *volonté* ", l'énergie des héros des mythologies nordiques, est opposée à la passivité, à la féminité, aux séductions chtoniennes et dépressives que le christianisme partagerait avec une " *Asie* " de circonstance.
8. Ils se connaissent depuis 1915. Dans son ouvrage *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [L'Art du XXe siècle] (Berlin, Éditions Verlag, 1926), Einstein consacre un chapitre à l'œuvre de Beckmann.
9. *Ibid.*, p. 192.
10. *M. Beckmann, Briefe III*, p. 87 (lettre du 17 août 1943).
11. Il s'agit de l' *Autoportrait au cor*.
12. Cf. C. Brentano, A. von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn* [Le cor merveilleux de l'enfant] (1806-1808), Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag [Edition française: Nantes, Editions du Petit Véhicule, 2002].
13. *Die Bibliothek Max Beckmanns. Unterstreichungen ; Kommentare, Notizen und Skizzen in seinem Büchern* [Bibliothèque de Max Beckmann. Commentaires, notes et croquis dans ses livres] (sous la dir. de Peter Beckmann et Joachim Schaffer), Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992.
14. Terme employé par Carl Einstein à propos de la peinture cubiste, dans " *Notes sur le cubisme* ", Documents, n° 3, juin 1929, p. 155.
15. Cf. le chapitre III " *Werkprozess* " [Processus de création], dans R. Spieler ,

- Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen* [Max Beckmann. Monde des images et image du monde dans les triptyques], Cologne, DuMont Buchverlag, 1998, p. 64-81.
16. *Le Mystère Picasso*, film réalisé par Henri-Georges Clouzot en 1956.
17. Première parution à tirage limité en 1907, édité en 1911 à Munich, R. Piper & Co. Edition française : *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Editions Klincksieck, 1978 (Présentation de Dora Vallier).
18. Il est symptomatique de constater que l'historiographie française, au nom de son adhésion aux principes du formalisme, a oblitéré la dimension " *expressionniste* " de ces œuvres, encore visible au début du siècle à un observateur objectif.
19. Cité par D. Vallier, " *Lire Worringer* ", dans *Abstraction et Einfühlung...*, p. 8.
20. Franz Marc, " *Die neue Malerei* ", Pan, 1912.
21. C. Einstein, " *Notes sur le cubisme* ", Documents, n° 3, juin 1929, p. 153.
22. Ibid., p. 124 (Mont Elgon au Kenya où Jung se rendit en 1926).
23. M. Beckmann, " *La position sociale de l'artiste* " (1926).
24. A. Breton, " *La nuit du tournesol* ", Minotaure, n° 8, 15 juin 1936, p. 52.
25. Celle de Synésios de Cyrène (IV-Ve siècle), qui opère la synthèse des spéculations anciennes sur le caractère divinatoire des songes.
26. A. Schopenhauer, *Esthétique et métaphysique*, ouvrage regroupant trois des essais de Parerga et Paralipomena, 1851) Paris, Le Livre de poche (Librairie générale française), 1999, p. 99.
27. Il serait vain de chercher chez Beckmann le mysticisme, la transposition à l'art du messianisme de la théosophie, que Kandinsky, Mondrian, Kupka lui empruntent au même moment.
28. Il répond à Stephan Lackner : " *Comme je vous l'ai déjà dit, je n'ai que peu d'intérêt pour la peinture de monsieur Beckmann.* ", dans Philippe Soupault, *Voyageur magnétique*, Paris Cercle d'art, 1989

L'effet Beckmann

Quelle a été l'influence de l'œuvre de Max Beckmann ? Quelle est-elle aujourd'hui ? Si l'influence exercée par un peintre est une mesure de son importance historique, Beckmann est peut-être, parmi les grands peintres de son temps, celui qui a eu le moins d'effet sur ses contemporains et sur les générations ultérieures. Non pas, naturellement, qu'il n'ait pas eu d'imitateurs entre les années 1920 et les années 1950, qui correspondent à sa période de plus grande activité. (...) Mais (...), contrairement à ses pairs allemands du Bauhaus, aux artistes néerlandais du groupe De Stijl, aux suprématistes et aux constructivistes russes qui propagèrent leurs idées à travers les organes et les académies de l'Avant-garde soviétique, ou encore aux peintres français comme Léger qui créèrent leurs ateliers libres, Beckmann n'avait pas de méthode d'enseignement formellement codifiée. Paradoxalement, donc, Beckmann apparaît parmi les grands modernistes du XXe siècle comme un père spirituel sans descendance.

(...) Bien que marqués par des accents d'ironie pugnace, ses écrits retiennent l'attention du lecteur par leur ton élevé et leur vocabulaire mystique (...) tout en dressant un écran d'images verbales secondaires qui obscurcissent partiellement la logique visuelle fondamentale de son œuvre¹. Pour ce qui est de cacher une chose par une autre, Beckmann est naturellement un maître, et la logique visuelle de son œuvre porte précisément et fondamentalement sur ces recouvrements et ces amalgames (...). (...) l'intérêt porté avant tout à la personnalité hors du commun de l'artiste et à sa rhétorique élaborée nous a partiellement détournés de son œuvre.

D'un côté, beaucoup de critiques favorables au peintre ont eu tendance à se laisser emporter par l'exégèse d'ordre essentiellement littéraire à laquelle se prête son travail, évoquant la dynamique picturale de son œuvre sous la forme de quelques brèves et rares généralisations relatives à ses aspects théâtraux et archaïsants (aspects sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure). De l'autre, les sceptiques et les

son travail, évoquant la dynamique picturale de son œuvre sous la forme de quelques brèves et rares généralisations relatives à ses aspects théâtraux et archaïsants (aspects sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure). De l'autre, les sceptiques et les détracteurs du peintre ont eu tôt fait de le réduire à n'être qu'un artiste "littéraire", particulièrement crédule et conservateur et, par conséquent, suspect. Pour ces critiques hostiles (...) son œuvre est fondamentalement, sous des habits modernes, un exercice de mystification rétrograde. (...)

(...) Le rôle que joue sa poétique spiritualiste dans sa pensée esthétique est très patent au milieu et à la fin de sa carrière, et il était déjà sensible au début. (...) quand Beckmann s'exclame dans son *ars poetica* de 1938, " *Sur ma peinture* ", que " *l'espace, et l'espace encore, est la divinité infinie qui nous entoure et dans laquelle nous sommes nous-mêmes contenus* ", il nous faut oublier ses accès d'abstraction grandiloquents mais vagues et nous demander non pas à quelle théologie souscrit Beckmann, ni quel précédent romantique il souhaite évoquer, mais bien plutôt quel modèle spatial il entend décrire par ces sentiments exaltés, quelles circonstances ou quels facteurs les expliquent, et pourquoi, après avoir tant servi Beckmann, ils ont été si difficiles à transmettre tout en étant si importants pour les quelques peintres qui les adoptèrent à leur tour ?

Dès le début, il est évident que l'espace que ressent Beckmann (...) se développe dans son imaginaire dans un sens totalement différent de l'espace de plus en plus réducteur élaboré par le modernisme dominant. (...) il ne cessera jamais de s'opposer à l'aplatissement décoratif et à la peinture " *en motifs* " typique des œuvres influencées par le Jugendstil et l'Art nouveau. (...)

Beckmann admirait Cézanne, van Gogh et Munch – toujours avec des réserves, mais il était dur pour Gauguin, il ignorait Seurat et, avant la Première Guerre mondiale, il méprisait Matisse et Picasso. (...) Il éprouvait le même mépris pour Vassily Kandinsky que pour Picasso. À propos de leurs œuvres abstraites, il parle dédaigneusement de " *damier* " ou d'art " *pour cravate* " ³.

(...) Beckmann juge l'abstraction en tant que telle inutile ou redondante, car elle n'est jamais que la structure formelle qui fonde la composition de toutes les grandes œuvres mais, tout en servant cette fonction essentielle, elle n'a pas besoin d'être rendue visible. À un ami qui situait hiérarchiquement la " *structure* " des tableaux en-dessous de " *l'impression globale* ", Beckmann a rétorqué : " *Je la situerais au-dessus. La structure est l'écriture de la peinture.* " ⁴ Il développera cette idée à une autre occasion : " *De toute façon, il est ridicule de tellement parler de cubisme ou d'idées de structure, comme s'il n'y avait pas d'idée de structure incarnée dans toute bonne peinture, nouvelle ou ancienne, y compris dans celles conçues pour réaliser des effets cubistes. Le grand art consiste à cacher ces idées de composition – fondamentales en un sens – de telle sorte que la composition paraisse totalement naturelle et, en même temps, rythmique et équilibrée. Construite au meilleur sens du mot ! La faiblesse de la peinture dite nouvelle, c'est son esthétisme trop apparent, son incapacité à distinguer entre l'idée d'un papier peint ou d'une affiche et celle d'un tableau.* " ⁵ (...)

(...) Au moment même où le fauvisme atteint son apogée et où l'influence de Matisse sur l'expressionnisme allemand est la plus importante, au moment où Vassily Kandinsky s'aventure sur le territoire inexploré de la peinture non objective et où le cubisme commence à tenir ses promesses, notamment grâce à Picasso et à Braque, Beckmann refuse les voies qui s'ouvrent à lui et défend l'idée de repartir d'un " *point antérieur du chemin* ", qu'il ne précise pas. Il révisera plus tard son jugement sur Braque et Picasso, dont il tirera des enseignements et avec lesquels il entrera en concurrence, mais jamais il ne changera d'avis sur l'abstraction pure. (...) Dès le début (...) Beckmann s'éloigne du monde ordonné défini par la perspective de la Renaissance et entreprend de construire un espace pour lui-même et pour ses personnages, ceux-ci occupant un lieu ambigu entre la surface plane sur laquelle travaille le peintre et la réalité sculpturale qu'il imagine. C'est l'espace, en somme, d'un bas-relief pictural. L'expérience de la Seconde Guerre mondiale donnera à cet espace que cherche à appréhender Beckmann une précision toute particulière et une dimension inattendue.

(...) l'enthousiasme de Beckmann pour les visions et les bruits de la guerre – c'est en effet de cela qu'il s'agit – se fonde sur cette idée instinctive que la guerre lui offre un sujet (bien que, en comparaison avec Otto Dix ou Ludwig Meidner, Beckmann réalise relativement peu de tableaux en rapport direct avec son expérience de la guerre), mais aussi une manière de voir dont il avait déjà eu l'intuition mais qu'il n'avait encore jamais concrétisée dans son œuvre.(...)

D'une certaine façon, les paysages anéantis et les hommes déchiquetés que Beckmann étudie avec son crayon, sa plume ou sa brosse, imitent d'une manière grotesque les plans disjoints et les volumes brisés de l'abstraction moderniste dans des tons alternativement criards ou exsangues. (...)

Cette plongée de Beckmann dans la modernité meurtrière coïncide avec son immersion imprévue dans l'art de la fin du gothique et de la Renaissance nordique. C'est lors d'un séjour à Bruxelles, en 1915, qu'il voit pour la première fois – ou du moins qu'il découvre d'un œil neuf – les œuvres de Bruegel, Lucas Cranach, Rogier van der Weyden, et des primitifs anonymes allemands et flamands. Ce qui l'impressionne le plus, c'est "*leur sincérité brute, presque brutale, leur force robuste, presque rurale*". (...) Selon les généalogies habituelles du style, l'anachronisme délibéré de la volte-face de Beckmann pourrait trouver un parallèle, à la même époque, dans celui des peintres italiens de l'école métaphysique et du Novecento, encore plus tournés vers le passé. Parmi eux, figurent Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Gino Severini et Mario Sironi, autant d'anciens modernistes qui, après la Première Guerre mondiale, rompent leurs liens avec l'avant-garde et cherchent à faire revivre les traditions de la Renaissance italienne et, plus généralement, du classicisme. Puis, naturellement, il y a Picasso, qui sonne le "*retour à l'ordre*" (...). Cette réaction d'après-guerre contre le cubisme et l'expressionnisme de la part de certains artistes d'avant-garde (...) est symptomatique d'un retranchement culturel général qui touche toute l'Europe et traverse l'Atlantique. Cependant, pour les peintres qui ont fait la guerre ou qui, comme Beckmann, ont vu passer les morts et les blessés, l'idée de fracturer les formes et l'espace qu'elles occupent prend une signification totalement différente, et plus littérale, qu'avant la guerre.

(...) Pour les adeptes de la Nouvelle Objectivité (Neue Sachlichkeit), tels Beckmann ou Otto Dix, l'insistance sur la solidité palpable des images n'est pas seulement une réaction contre les déformations modernistes de la réalité ; c'est aussi une réponse à la dislocation et à la dévastation littérales de cette réalité. (...) Pour Beckmann en tout cas, les visions déchirantes de la fin de la guerre devaient être représentées dans toute leur nudité, ce qui exige que chaque élément de la composition assume une densité spécifique plus grande encore que celle que l'on trouve dans la nature, et que l'ensemble soit conçu de manière à supporter, ou du moins à enregistrer, les tensions extrêmes qui les entourent.

Par ses intervalles spatiaux resserrés entre la figure et le fond (qui correspond à la préférence première de Beckmann pour la compression frontale, désormais rendue par des contours raides plutôt que déliés) et par sa structure complexe, souvent cellulaire, la peinture sur panneau du Moyen-Age et de la Renaissance – et, par extension, les vitraux qui présentent les mêmes qualités, soulignées par le contraste entre les plombs et les couleurs lumineuses – fournit à Beckmann un prototype formel qui apporte une solution à la désorganisation de ses peintures surchargées de personnages, tout en lui permettant d'exprimer la dynamique picturale éminemment physique qu'il recherche.(...)

(...) Dans *La Nuit* (1918-1919), Beckmann complète son évolution artistique et concrétise ses pressentiments d'avant la guerre. La révolution lui fournit son sujet, mais l'horreur des images s'explique aussi par la violence faite aux conventions de la représentation. Égalant en horreur les martyres et les crucifixions du *Moyen-Age*, Beckmann décrit les atrocités de la guerre civile moderne avec une ambiguïté politique lourde de sous-entendus. Il est difficile de savoir qui est ce bourreau en train de fumer la pipe et de tordre le bras du pendu, ou la brute devant la fenêtre, et de connaître leurs affiliations politiques. Mais la douleur viscérale que provoque cette scène résulte non seulement

d'une cruauté explicite mais aussi d'une contraction et d'une inversion exténuantes des convexités et des concavités (...). Le cadre horizontal de *La Nuit* torture l'espace. Pour Beckmann, un tableau est une entité organique, et ce tableau particulier est un spasme corporel. Dans la lumière blafarde de cet enfer nocturne, aucune distinction n'est faite entre les images animées et inanimées.(...)

Bien que moins insoutenables, d'autres toiles comme *Tableaux de famille* ou *Fastnacht* (Carnaval), tous deux de 1920, ou encore *Le Rêve* (1921) compriment ou détendent la perspective d'une manière comparable. Il en est de même de certains paysages urbains comme *Passerelle en fer à Francfort* (1922). Chargés d'incidents divers, ces tableaux de la fin des années 1910 et du début des années 1920 définissent un cadre formel que l'on retrouvera tout au long de la carrière de Beckmann.(...)

La composition latérale en zigzag et les gonflements et réductions volumétriques de l'art septentrional du Moyen-Age et de la Renaissance (...) sont d'autres caractéristiques communes avec les retables. En les adaptant à sa façon, Beckmann invente sa propre version à plusieurs facettes du "push-pull" moderniste. Ce terme appartient naturellement à Hans Hofmann (...). Sa théorie du push-pull repose sur la faculté de couleurs d'intensités différentes, réparties sur différentes parties de la toile, d'avancer ou reculer les unes par rapport aux autres et de créer une sensation optique de profondeur en évitant tout tracé littéral. Le push-pull de Beckmann diffère de celui de Hofmann, car il repose sur des formes définies et modelées, mais il n'a pas plus de cohérence sur le plan de la perspective que celui de Hofmann et, comme chez ce dernier, il trouve une grande partie de sa force dans la tension de surface qu'exerce le plan du tableau sur les différents aspects de la composition. Chez Hofmann, la "planéité" règne en maître. L'énergie formelle de l'œuvre de Beckmann résulte d'une compétition entre le volume et la compression ; la planéité est atténuée par des formes courbes ou des angles obliques, mais, globalement, elle domine.

Dans l'évolution de son esthétique, Beckmann se réconcilie avec Matisse. Ainsi, le sol penché et la barre inclinée dans la marge droite du *Bain* (1930) ou la balafre colorée sur le bord de *Autoportrait à la trompette* (1938) rappellent des procédés comparables (...) utilisés par Matisse dans *Grand Intérieur à Nice* (1921) (...). Les surfaces ondulées ou tactiles du Beckmann de la fin des années 1910 et des années 1920 offraient une alternative à la syntaxe des tableaux cubistes et fauvistes, mais elles assimilaient parallèlement un certain nombre de leurs qualités en transformant les étendues tonales ou les membranes chromatiques en facettes ciselées qui se juxtaposent en ignorant les exigences du réalisme. Avec le temps, Beckmann allègera la tension exercée sur les structures qui maintiennent soudé cet ensemble de formes excentriques et de géométries corrompues, autorisant finalement les zones planes ou les formes aplaties à se placer discrètement les unes derrière les autres.(...)

Les triptyques permettent à Beckmann de concentrer davantage sa vision et d'élaborer une chorégraphie de l'image plus développée que sur de simples toiles. Selon Peter Selz, le retour au polyptyque date, dans l'art allemand, de 1880 (...). En fait, cette pratique a été remise à l'honneur par les romantiques dès 1814, et elle fut très répandue en Belgique, en France, en Allemagne et aux Pays-Bas (...). Parmi les peintres appartenant à peu près à la génération de Beckmann et ayant peint des polyptyques avant lui, citons Piet Mondrian et son *Evolution* (1910-1911), Erich Heckel et sa *Femme convalescente* (1913), Emil Nolde avec *Marie d'Égypte* (1912), August Macke et son *Jardin zoologique* (1912) ou Otto Dix avec *La Grande Ville* (1927-1928). Pour sa part, Matisse a composé un triptyque marocain en 1912 et, en 1931-1932, il peindra *La Danse II* en trois parties, à la fondation Barnes. Autrement dit, quand, en 1932, Beckmann entreprend son premier triptyque, *Le Départ*, il a derrière lui un riche héritage de variations modernes sur la peinture polyptyque en plus des prototypes médiévaux auxquels il fait plus ou moins explicitement référence.(...)

[...]Les "décors" de Beckmann traduisent en équivalents picturaux tout l'appareillage habituel du théâtre. Les "châssis" et les "couronnements" définissent le cadre dans lequel l'action se déroule, en coupant les détails s'il le faut ; la "scène" inclinée donne

(...)Les "*décors*" de Beckmann traduisent en équivalents picturaux tout l'appareillage habituel du théâtre. Les "*châssis*" et les "*couronnements*" définissent le cadre dans lequel l'action se déroule, en coupant les détails s'il le faut ; la "*scène*" inclinée donne une vue à la fois frontale et plongeante tout en rapprochant les "*acteurs*" vers l'avant, jusque sur les genoux du "*public*" (...). Se superposent alors plusieurs narrations ou tableaux vivants en simultané, répartis dans les différentes zones du tableau (...). À l'intérieur de cette construction spatiale complexe, les membres de la "*troupe*" de Beckmann se réunissent pour former un chœur, s'affronter dans des luttes, jouer la pantomime, faire le pitre sur le devant de la scène ou se tenir dans leur isolement introspectif (...). Et comme toujours dans la tradition grotesque, Beckmann réunit de façon discordante un thème tragique et un relief comique. Par exemple, le panneau gauche du *Départ* dépeint des tortures horribles qui rappellent *La Nuit* alors que le panneau de droite représente un joueur de tambour à la fois drôlatique et solennel, apparemment indifférent à la souffrance qu'il laisse derrière lui. Tous les acteurs de ces tableaux, quel que soit leur rôle, s'adressent au "*public*", adoptant des poses qui projettent de façon exagérée leur personnage stéréotypé ou cryptique en direction du spectateur (...). Dans la théâtralité de Beckmann, il n'y a donc pas de suspension de l'incrédulité, pas de naturalisme ni de surnaturalisme. Mais il y a une suspension et une compression du temps (...).

Par ces divers moyens, Beckmann exprime à sa manière personnelle la notion de "*simultanéisme*" chère au début du XXe siècle (...). Invention de la peinture et du collage cubistes, le simultanéisme, introduit dans les nouveaux médias par les collages photographiques et cinématographiques, est une trope essentiellement moderniste. (...) chez Beckmann, le composé de théâtre traditionnel et de peinture gothique opère une désunion et une recombinaison visuelles des images qui lui permettent d'explorer la dynamique de la narration et de la représentation, mais dans un style qui se situe à part des pratiques dominantes de l'avant-garde cubiste, dadaïste, constructiviste ou surréaliste, tout en s'en inspirant. Fondamentalement, Beckmann synthétise une manière cohérente mais manifestement artificielle, créant un cadre bien délimité mais disjoint dans lequel peuvent être incorporées les images apparemment incohérentes ou contradictoires qui participent à cette mise en scène.(...)

(...) Les tableaux de Beckmann sont dialectiques : leurs symboles insaisissables et leur structure picturale tendue mais instable font coexister des termes antithétiques – souvent au summum de leur contraction – et les maintiennent dans cet état de tension pour que le spectateur puisse les examiner, les déchiffrer, les assimiler ou les réordonner dans son esprit sans espoir que le peintre ne vienne le libérer de ce malaise ou mettre un terme à ces contradictions en lui donnant les clés de ses codes sémiotiques.

De manière générale, cette composante dialectique de l'œuvre de Beckmann n'est guère reconnue dans le discours critique contemporain qui, par conséquent, ignore aussi les parallèles que l'on pourrait établir avec les collages et montages avant-gardistes des années 1910, 1920 et 1930. On a considéré Beckmann comme un défenseur inconditionnel des vérités de la peinture traditionnelle – ce qu'il était effectivement dans ses écrits – beaucoup plus que comme un inventeur de formes à l'intérieur de cette tradition (...). Réduite à une simple description ou à quelques qualificatifs excessifs, la richesse de l'art de Beckmann perd de sa définition et de son intérêt critique. (...)

(...) Le legs de Beckmann reste sous-estimé, mais, nous l'avons dit au début, la recherche de ses héritiers immédiats est, dans l'ensemble, un exercice frustrant ou déroutant. Dans la génération même du peintre, par exemple, on constate que Beckmann a de nombreuses qualités en commun avec le moderniste américain Marsden Hartley (...). En 1946, un an avant que Beckmann n'émigre aux États-Unis et un an après son exil à Amsterdam pendant la guerre, époque durant laquelle il disparaît presque entièrement de la scène artistique, Clement Greenberg refait

sur Hartley, qui ne mentionne jamais ce dernier dans ses très nombreux écrits, et certaines de ses œuvres les plus "*beckmanniennes*" sont antérieures à celles de Beckmann lui-même (...).

En dehors donc de similitudes stylistiques superficielles avec l'œuvre d'autres artistes (...) il est difficile de trouver un "*effet Beckmann*" avant les années 1970. (...) Les deux exemples les plus marquants de cette influence sont l'Américain Philip Guston et l'Allemand Jorg Immendorf.

Guston a été le premier à comprendre le potentiel contenu dans le mélange de symboles encastrés et de constructions spatiales théâtrales que pratique Beckmann (...). Sa première rencontre importante avec Beckmann date de l'exposition des œuvres de ce dernier, organisée en 1939 à la Buchholz Gallery à New York. Cette rencontre intervient vers la fin de la période consacrée par Guston à la peinture murale (...). (...) tout au long des années 1940, Guston a cherché à adapter au contexte américain, et avec plus ou moins de bonheur, la démarche de Beckmann et l'atmosphère métaphysique de Giorgio de Chirico. À partir de 1950, il abandonne la figuration avant d'y revenir pleinement en 1959 (...). (...) Guston révèle un gestualisme brillant, mû par une grande maîtrise de l'expressionnisme abstrait mais orienté vers la caricature. Néanmoins, tous les traits essentiels du modèle beckmannien sont là, métamorphosés par des différences de circonstances historiques et par l'extraordinaire aisance picturale (et don d'improvisation) de Guston. Ainsi, les scènes que Beckmann composait à partir de morceaux récupérés de tableaux prémodernes ou d'éléments théâtraux réapparaissent dans les visions de Guston sous la forme d'une Amérique impériale ravagée, avec son Américain moyen informe et abattu et ses voyous de farce. Si Guston n'a jamais utilisé le format du triptyque (...) on retrouve les mêmes problèmes de congestion et d'enfermement des images que chez Beckmann. (...)

Le même phénomène se reproduit, semble-t-il, vers la fin des années 1970 quand Jorg Immendorf, acolyte farceur de Josef Beuys et, plus tard, peintre agit-prop pour la gauche maoïste, commence à peindre une série de tableaux sur le thème de la confrontation Est-Ouest, le passé nazi occulté mais omniprésent, la grandeur et la décadence de la contre-culture des années 1960. La série d'Immendorf porte le titre collectif de *Café Deutschland* (...). (...) Il met en scène, dans une chorégraphie tumultueuse, des symboles représentant les idéologies contradictoires de l'Allemagne et les générations de la guerre. La touche est d'une gestualité vigoureuse et anarchique, et l'ambiance est plus hallucinogène qu'"*objective*" mais, là encore, on reconnaît facilement, malgré leurs déformations, les structures et les stratégies fondamentales inspirées de Beckmann. Les séries ultérieures comme *Café Flore* (...) où ses préoccupations s'éloignent de la politique pour s'orienter davantage vers l'art. Néanmoins, fondamentalement, il conserve la même façon de manipuler un cadre spatial dans lequel des histoires se chevauchent et se fragmentent, et d'introduire des interactions dialectiques entre ses personnifications de l'histoire. (...)

(...) Les tableaux de Guston réalisés entre 1967 et 1980 constituent le complément le plus abouti de l'œuvre de Beckmann, du moins sur certains plans, grâce à cette sensation de densité matérielle des choses humaines qui s'oppose clairement à l'immensité spatiale de tout ce qui transcende l'existence individuelle. Un élément fondamental de cette dynamique est la manière dont le volume, la masse et la tactilité appartiennent aux objets et non à l'espace lui-même. (...). Et si les armatures du tableau de Beckmann sont parfois lourdes, elles n'atteignent jamais en gravité le poids des figures et de leurs attributs symboliques. Les acteurs et les accessoires de Guston ont cette même matérialité, mais dans des tableaux comme *Painter's Table* (1973), et plus encore dans *Painter's Forms* (1972) ou *Painter's Forms II* (1978), une équivalence s'établit entre les objets et le langage. (...) comme chez Guston, les protagonistes de Beckmann et les formes emblématiques avec lesquelles ils coexistent deviennent les sujets et les objets, les noms, les verbes et les adjectifs de phrases picturales dont la syntaxe est l'architecture globale du tableau, chaque panneau du triptyque ressemblant à des paragraphes dans une fable fragmentaire ou,

plus exactement peut-être, à des strophes dans un poème symboliste incomplet.(...)

En poursuivant cette filiation, nous arrivons à l'œuvre du Jasper Johns de la fin. Ce n'est pas un peintre que l'on associe communément à Beckmann (...). Ses tableaux, depuis *Racing Thoughts* (1983) ou *The Seasons* (1985) jusqu'aux toiles de "Caténaïres" réalisées entre 1990 et 1995 environ (...) évoquent le même type de lutte entre la congestion symbolique et une ouverture – ou une profondeur – qui donne le vertige. En évoquant Johns, nous ne voulons pas dire que Beckmann a exercé sur lui une influence méconnue, mais appeler l'attention sur ce peintre pictural, connu pour son utilisation des techniques du collage et du montage et pour sa manière de substituer librement l'image au signe, et qui continue en fait d'approfondir certains problèmes posés par Beckmann. Des problèmes d'art littéraire ou symbolique, dont la solution repose non pas sur le style au sens général, ni sur la touche en tant que geste personnel, mais sur une conception globale de la logique, de la poétique et – vers la limite que Beckmann s'est efforcé d'atteindre – de la métaphysique de l'espace pictural.(...)

Robert Storr,

Conservateur, Département des peintures et des sculptures
The Museum of Modern Art, New York.

Notes

1. *Max Beckmann : Memories of a Friendship*, par Stephen Lackner, University of Miami Press, Coral Gables, Floride, 1969, 126 pages. Cet ouvrage, qui témoigne des relations qui ont uni l'artiste et son mécène, est une source essentielle pour comprendre le travail de Beckmann et son état d'esprit entre la fin des années 1920 et sa mort. Nous avons personnellement eu la chance d'entendre feu Joseph Pulitzer décrire avec délectation ses rencontres avec Beckmann à Saint Louis à la fin des années 1940. Parmi les scènes décrites, citons cette visite matinale au peintre, allongé sur un canapé recouvert de tapis d'Orient, qui se lamente sur les effets du champagne qu'il aimait tant et dont il avait abusé la veille au soir ; autrement dit, une scène de la bohème de l'Ancien Monde dans le Middle-West guindé de l'immédiat après-guerre.
2. Max Beckmann, *Self-Portrait in Words : Collected Writings and Statements, 1903-1950*, texte en anglais édité et annoté par Barbara Copeland Bünger, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1997.
3. Max Beckmann, *Self-Portrait in Words : Collected Writings and Statements, 1903-1950*, texte en anglais édité et annoté par Barbara Copeland Bünger, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1997.
4. *Ibid.*, p. 91-92.
5. *Ibid.*, p. 116.
6. *Ibid.*, p. 158.
7. Avec son arrogance habituelle et sa tendance – également habituelle, même si on l'oublie ou qu'on l'excuse – à se tromper dans ses jugements étonnamment présomptueux et à courte vue, Greenberg reconnaît l'autorité de Beckmann tout en étant condescendant à son égard à cause des défauts esthétiques qu'il perçoit chez lui. "Pour ceux dont la connaissance du peintre allemand Max Beckmann se limite à son triptyque maladroît et immature *Le Départ*, au Museum of Modern Art, l'exposition à la galerie Buchholz de quinze tableaux exécutés en Hollande entre 1939 et 1945 sera une surprise [...] Et il y a cinq ou six toiles qui permettent de considérer Beckmann comme un grand artiste, même s'il n'est sans doute pas un grand peintre [...] Bien sûr, il nous rappelle beaucoup de choses que nous avons déjà vues dans l'Expressionnisme allemand et chez Marsden Hartley, avec qui il a des affinités étonnamment étroites. Bien sûr aussi, il peint souvent mal, utilisant des contours noirs pour animer et soutenir sa couleur, couleur qui devient boueuse par moment et qui est rachetée par le dessin et l'unité que lui donne la surface peinte plus que par l'harmonie de la composition. Mais, malgré cela, le pouvoir de l'émotion chez Beckmann, la ténacité avec laquelle il insiste sur les déformations qui expriment le plus exactement cette émotion, la vision picturale aplatie qu'il a du monde et l'unité que cette vision impose – réalisant ainsi un motif

la composition. Mais, malgré cela, le pouvoir de l'émotion chez Beckmann, la ténacité avec laquelle il insiste sur les déformations qui expriment le plus exactement cette émotion, la vision picturale aplatie qu'il a du monde et l'unité que cette vision impose – réalisant ainsi un motif décoratif en dépit de son inaptitude à la penser consciemment – tout cela suffit à faire oublier son absence de don technique et à hisser son œuvre vers des sommets. À mon avis, Beckmann est supérieur à Rouault. Rouault exploite le noir et la terre d'ombre brute, mais l'habileté avec laquelle il révèle son métier et la qualité picturale de son tempérament font honte à la technique de Beckmann. Pourtant, Beckmann exprime son être entier dans la peinture ; pas Rouault.. "

Arrogant Purpose 1945-1949, Clement Greenberg : *The collected Essays and Criticism*, Volume 2, édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago et Londres 1986, p. 80-81.

Notes

1. Cette œuvre appartient depuis 1945 au Stedelijk Museum.
5. Gottfried Benn, "Epilog und Lyrisches Ich "[*Épilogue et moi lyrique*], in *Gesammelte Werke*, t. 4, "Autobiographische und Vermischte Schriften", Wiesbaden, Limes, 1977, p. 7.
7. Titre d'un manifeste figurant dans le recueil publié en 1918 par Kasimir Edschmid.
10. Aujourd'hui à Ann Arbor, Museum of Art, University of Michigan.

Le miroir dans l'œuvre de Max Beckmann

"Il faut beaucoup de miroirs pour voir derrière le miroir"

Max Beckmann, *Journal*, 7 juillet 1949.

Les miroirs ont accompagné fidèlement l'œuvre de Max Beckmann. Ils font partie de ces multiples objets dont il se sert pour construire plastiquement ses compositions et organiser leur signification, aussi manifeste qu'allusive. Certains de ces objets - cigarettes et cigares, saxophones et gramophones, attirail de cirque - appartiennent au monde contemporain et manifestent certains des goûts et des intérêts de Beckmann pour son temps. La plupart cependant s'inscrivent aussi dans la longue tradition de la peinture classique et, en particulier, de la nature morte : bougies, vases et fleurs, rideaux, instruments anciens et partitions de musique. Les miroirs font partie de cette tradition et c'est à ce titre que les exégètes de l'artiste y reconnaissent, en général, un rappel du thème classique de la Vanité - ses reflets évoquant la nature éphémère de l'existence humaine et du *"monde d'ici bas"*. (...)

On ne saurait cependant réduire à cette seule fonction iconographique la présence des miroirs chez Beckmann. Non seulement, comme tous les objets qui constituent son iconographie personnelle, ils sont susceptibles de superposer et de condenser des significations différentes mais, plus que les autres, leur mise en œuvre confère à leur présence une puissance de suggestion énigmatique particulière. Les pages qui suivent supposent montrer que cette puissance est étroitement liée à la conception que le peintre se fait de son art et à certains de ses enjeux les plus intimes. (...)

Comme l'a bien montré Hans Belting, la relation avec la tradition est au cœur de l'inspiration et du travail artistiques de Beckmann et, dès 1931, Carl Einstein estimait que la recherche d'une synthèse entre tradition et modernité constituait un problème *"tragique"* pour un artiste hésitant *"entre une dureté ironique et l'héritage d'une forme ancienne"*. Cette hésitation se marque bien dans ses natures mortes. Alors que les Cubistes exploitent ce *"genre"* classique pour les possibilités qu'il offre d'élaborer des constructions formelles fondées sur une analyse détachée, *"objective"*, des objets représentés, Beckmann en fait un emploi plus complexe. Tout en répliquant, formellement, aux compositions cubistes et en réarticulant parfois certaines de leurs propositions, il continue de pratiquer la nature morte dans l'esprit des peintres hollandais du XVII^e siècle, en lui conférant une signification symbolique et en y introduisant parfois des détails autobiographiques². Les textes de Beckmann sont d'ailleurs là pour déclarer cet attachement à une conception classique de l'art. Dans la controverse qui l'oppose à Franz Marc en 1912, après avoir exalté Rembrandt, Leibl, Cézanne et Hals, il n'hésite pas à affirmer que *"les règles de l'art sont éternelles et, comme l'art moral en chacun de nous, elles ne peuvent pas être changées"*. (...) bien plus tard, dans la conférence qu'il prononce en 1948, *les Lettres à une femme peintre*, il affirme toujours une conception fondamentalement classique de la relation entre l'art et la nature. Dans la ligne de Cézanne, il estime que *"la Nature est un chaos merveilleux qui doit être ordonné et complété"* et, contre les artistes qui se perdent dans la géométrie,

il préfère, dans des termes qui font penser à Caspar David Friedrich, *"les formes qui nous sont données : un visage humain, une main, la poitrine d'une femme ou le corps d'un homme, une expression joyeuse ou triste, les mers infinies, les rochers sauvages, le langage mélancolique des arbres noirs dans la neige, la force sauvage des fleurs au printemps et la pesante léthargie d'une chaude journée d'été quand Pan, notre vieil ami, dort et que chuchotent les fantômes de midi"*. (...)

(...) Pour Beckmann, l'art demeure, dans un esprit très classique, une *"transfiguration de la Nature"* mais les modalités de cette *"transfiguration"* se sont déplacées. S'il rejette l'*"imitation irréfléchie de la nature"* au profit de *"cette transformation qui, seule, fait de l'art une abstraction réelle"*, s'il estime qu'*"on doit avoir le plus profond respect pour ce que l'œil voit et pour sa représentation sur la surface de la peinture en hauteur, largeur et profondeur"*, il ne s'agit pas pour autant de représenter cette profondeur de manière illusionniste : il faut *"observer ce qu'on peut appeler la Loi de la Surface, et cette loi ne doit jamais être rompue par la fausse technique de l'illusion"*⁵. Il ne s'agit pas pour autant de réduire la toile à *"une conception bi-dimensionnelle de l'espace"* qui ne donnerait qu'un *"art appliqué, ou ornement"*. La peinture seulement bi-dimensionnelle *"ennuie"* Beckmann car elle *"ne lui donne pas assez de sensation visuelle"*. Au contraire, *"transformer trois dimensions en deux est pour [lui] une expérience pleine de magie où [il] entrevoit pour un instant cette quatrième dimension que tout [son] être recherche"*⁶. On est ici au plus près de l'intérêt continué de Beckmann pour le miroir. Le propre du miroir est en effet d'opérer la transformation de l'espace tridimensionnel en surface et il peut ainsi devenir, au sein du tableau de peinture, l'emblème de l'opération picturale elle-même, de sa *"magie"*, et le relais de ses enjeux les plus intimes et les plus profonds.

Opérateur de la transformation bidimensionnelle de l'espace, le miroir se présente lui-même, inséré dans la surface du tableau, comme une surface (de peinture). Il est présenté comme un corps opaque sur lequel peuvent par exemple, en toute invraisemblance illusionniste, se projeter les ombres portées des corps : (...) dans la *Nature morte aux poissons et à la fleur en papier* (1923), une feuille de poireau projette son ombre (et non son reflet) au cœur du miroir ovale - qui ne reflète pas la tige de la fleur en papier. Chez Beckmann, les miroirs n'instaurent pas un espace illusoire, spéculaire, qui doublerait, en le reflétant, l'espace de la réalité. Comment le pourraient-ils d'ailleurs puisque, en transférant hauteur, largeur et profondeur *"sur un seul plan pour former la surface abstraite du tableau"*, Beckmann peint pour *"se protéger de l'infinité de l'espace"*? Les miroirs de Beckmann ne redoublent pas l'espace, ils instaurent un lieu spécifique qui se donne, parfois, comme celui d'une apparition, d'une révélation.

Ce refus délibéré de la transparence spatiale du miroir se concrétise à travers les divers moyens que Beckmann utilise pour empêcher qu'on reconnaisse des reflets dans ce qui se montre là. (...) Dans d'autres cas, le miroir ne comporte aucun *"reflet"* mais propose seulement une surface de couleur plus ou moins modulée. Dans *Les Artistes aux légumes* (1943), le visage du peintre Otto Herbert Fiedler se détache ainsi sur le fond d'un miroir rectangulaire occupé seulement par une couleur rouge fortement modulée ; en 1938, dans *l'Autoportrait au car*, un miroir équivalent, presque uniformément sombre, servait déjà de fond au visage de Beckmann. (...) Dans *Naissance* (1937), un grand miroir ovale substitue au reflet une articulation de sa surface en rouge et noir, que rien ne légitime dans la pièce où s'affairent les figures. (...) L'idée de ce *"signe-miroir"* semble apparaître en 1921. (...) dans *l'Autoportrait en clown* de la même année, l'opposition tranchée du blanc et du noir radicalise et structure arbitrairement la division de la surface spéculaire. (...) L'intérêt de Beckmann pour la mystique kabbalistique est connu. (...) Le choix du noir et du blanc en effet rapporte cette disposition à la poésie propre de ces deux couleurs chez Beckmann, telle en particulier qu'il l'a exprimée dans sa conférence de 1938 intitulée *"Sur ma peinture"*. Après avoir évoqué l'aide que lui fournit *"le rythme constructif de la Kabbale"*, Beckmann insiste sur l'importance qu'ont pour lui le blanc et le noir, au point que *"c'est seulement dans les deux, seulement en noir et en blanc, qu'[il peut] voir Dieu comme une unité créant encore et encore le grand drame terrestre, éternellement en*

*devenir*⁸ ". Dans les miroirs blanc et noir, c'est donc l'unité de Dieu, telle qu'elle se donne à percevoir dans le monde, diffractée, fragmentée et contradictoire, qui vient se superposer à la configuration de l'Ein-Sof kabbalistique. Or le fait que cette vision de Dieu se manifeste dans un miroir renvoie moins à la Kabbale qu'il ne fait entendre l'écho de la célèbre formule de saint Paul dans sa première Epître aux Corinthiens : *"Nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face-à-face. A présent, je connais d'une manière partielle ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu"*. Cette référence à saint Paul est loin d'être indifférente ou arbitraire à propos d'un artiste qui estime que *"tout ce qu'il y a eu d'important en art [...] a toujours trouvé naissance dans le très profond sentiment du mystère de l'Etre"*⁹. On peut penser en effet que ces miroirs "kabbalistico-pauliniens" font vraisemblablement voir, en énigme, le mystère de l'Être dans sa relation avec *"le grand drame terrestre"*. (...)

En deça cependant de cette thématique "kabbalistico-paulinienne", à un registre plus terre à terre, si l'on peut dire, mais aussi plus général, la poétique beckmannienne du miroir en fait le lieu énigmatique de la vision, ou de l'apparition, d'un invisible se manifestant sous l'aspect d'un impossible reflet. (...)

D'une manière générale, même quand ils sont résolument opaques, les miroirs de Beckmann fonctionnent comme des lieux de passage entre un visible et un invisible et l'on peut donc, chez un peintre qui considère que la fin de la peinture est de montrer *"l'idée qui se cache derrière la prétendue réalité"*, qui veut *"rendre l'invisible visible à travers la réalité"* et cherche *"le pont qui mène du visible à l'invisible"*¹⁰, considérer ces miroirs comme l'emblème intime de sa propre activité. (...)

(...)Le nombre limité d'objets représentés dans les portraits intensifie l'effet de leur présence et leur rôle dans la composition. On y constate plus nettement encore la puissance du sentiment avec lequel Beckmann investit poétiquement le miroir pour en faire cette porte du visible vers l'invisible - et réciproquement. (...)

Comme on peut s'y attendre, l'importance imaginaire du miroir se marque avec une force particulière dans les autoportraits. Beckmann en a réalisé plus de quatre-vingt, toujours intimement liés aux circonstances de sa vie¹¹ et, quand ils comportent un miroir, celui-ci constitue, toujours, un élément déterminant de l'enjeu du tableau.

Dès 1919-20, dans *l'Autoportrait à la flûte de champagne*, un miroir placé derrière la figure de l'artiste donne à voir un rideau rouge orangé partiellement relevé et un visage déformé, au rire grimaçant, grotesque. (...) avec son visage grotesque et monstrueux dévoilé par le rideau soulevé, le miroir de *l'Autoportrait à la flûte de champagne* donne à voir la réalité hideuse qui se cache sous le voile de la bonne société berlinoise et de ses lieux de plaisir - et dont Beckmann est le témoin crispé, sinon consentant.

Par la suite, les miroirs des autoportraits s'opacifient et ne sont plus le lieu d'aucune apparition figurée mais la force intime de leur investissement n'en est que renforcée. En 1921, dans *l'Autoportrait en clown*, le miroir ne présente que l'opposition tranchée du noir et du blanc - dont les résonances théologiques signalées plus haut s'accordent au traitement de la figure qui évoque la pose traditionnelle du Christ aux outrages. On a vu qu'en plaçant le visage de Fiedler devant un miroir rougeoyant, *Les Artistes aux légumes* reprenait en 1943 la disposition adoptée en 1938 pour *l'Autoportrait au cor*. Il est possible que le rapport ne soit pas seulement formel et que le portrait de groupe, réalisé après six années d'exil, annonce une conscience plus pessimiste que l'autoportrait, peint dans l'année qui suit le départ d'Allemagne et l'installation à Amsterdam. En 1943 en effet, non seulement ce n'est plus Beckmann qui est présent devant l'énigmatique miroir mais son miroir à main "reflète" un visage blafard de clown angoissé, qui pourrait évoquer la conscience assombrie de l'artiste après plusieurs années de guerre, avec les difficultés et les privations auxquelles font par ailleurs une allusion manifeste les attributs des figures et l'atmosphère générale de la toile. Le contraste est net, en tout état de cause, avec l'autoportrait peint cinq ans plus tôt : malgré la solitude et le caractère oppressant de l'espace, la figure du peintre y

demeurait celle, mythique, d'un voyant et, presque, d'un médium entre les hommes et l'éternité. Dans ce contexte, *l'Autoportrait au cor* pourrait même constituer une version intime, réalisée par un artiste en exil, de la haute conscience artistique de soi qui éclatait, en 1927, dans le célèbre *Autoportrait en smoking*. Peint alors que Beckmann était au faite de la gloire, cet autoportrait constituait une extraordinaire affirmation de confiance dans la puissance de l'artiste, en accord avec le texte que Beckmann publiait la même année, *L'Artiste dans l'Etat*. Dans ces pages aux accents nietzschéens, Beckmann annonçait l'émergence d'une nouvelle génération d'hommes, devenus Dieu, "libérés de leur dépendance métaphysique, [...] maîtres conscients de l'éternité"; il exaltait une nouvelle forme de culture et d'état, "une sorte de bolchevisme aristocratique", une nouvelle religion de l'homme dont les artistes seraient les grands prêtres et auraient pour habit le smoking ou la queue de pie. De façon significative, le "miroir théologique" était absent mais l'opposition du noir et du blanc structurait l'ensemble de la composition, jusqu'à la figure de l'artiste dont le plastron répète et concentre la partition colorée du fond. L'Autoportrait en smoking affirmait visuellement cette "autonomie face à l'éternité" que proclamait *L'Artiste dans l'Etat* : dans ce moment d'exorbitante confiance dans la mission de l'artiste, c'était l'art lui-même qui était devenu, "le miroir de Dieu incarné par l'homme"¹². Quand il peint *l'Autoportrait au cor*, Beckmann a quitté l'Allemagne depuis plus de dix ans, très exactement depuis le 19 juillet 1937, le jour même de l'ouverture de l'exposition sur l'"art dégénéré" (où près d'une quinzaine de ses œuvres sont présentées) et le lendemain de l'inauguration de la "Maison de l'art allemand" où il entend le discours prononcé par Hitler à cette occasion. En 1938, la confiance dans le rôle de l'artiste demeure mais son expression a changé de registre : Beckmann replie dans la sphère intime l'affirmation du rôle de "guide" dévolu à l'artiste dans la société. Il le pouvait - et le devait sans doute - d'autant plus que cette affirmation est alors aussi celle des idéologues du national-socialisme qui font du Führer "l'artiste des artistes"¹³.

[...]Les miroirs ont donc, en effet, fidèlement accompagné et servi Max Beckmann. Modèles de la transformation "magique" de l'espace tridimensionnel en surface bidimensionnelle, ils ont été le relais du travail et des attentes d'un artiste narcissique qui, dès quinze ans, faisait son autoportrait de profil en homo bulla, plongé dans la contemplation (vanitas vanitatum) de miroitantes bulles de savon s'élevant sur le fond d'un vaste paysage et devant ce qui apparaît, rétrospectivement, comme un rideau mystérieux et opaque, baissé sur le bleu infini du ciel. (...)

Daniel Arasse

Notes

1. C. Einstein, cité par H. Belting, *Max Beckmann : Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, Deutschler Kunstverlag, Munich, 1984 (édition consultée, Max Beckmann. *Tradition as a Problem in Modern Art*, Timken Publishers Inc, New York, 1989), p. 20.
2. Cf. H. Belting, op. cit., p. 41. On a ainsi pu voir dans le profil féminin masqué qui apparaît dans le miroir de la *Nature morte avec un gramophone et des iris* (1924) un portrait déguisé de sa maîtresse, cf. Cornelia Stabenow dans *Max Beckmann. Retrospective*, The Saint Louis Art Museum in collaboration with Prestel-Verlag, Munich, Munich, 1984, p. 226.
3. M. Beckmann, "Gedanken über zeitgemässige und zeitgemässige Kunst", Pan, 2, avril 1912, p. 499, cité par Peter Selz, *Max Beckmann*, Abbeville Press Publishers, New York, 1996, p. 17.
4. M. Beckmann, "Letters to a Woman Painter", College Art Journal, 9, automne 1949, p. 43, cité par H. Belting, op. cit., p. 126.
5. M. Beckmann, "Letters to a Woman Painter", op. cit., p. 126 et 124.
6. M. Beckmann, *On my painting*, op. cit., p. 120.
7. Beckmann, *ibid.*, p. 117. Il y insiste dans ses Letters to a Woman Painter en jetant

quelque lumière sur les raisons de cet effroi de l'espace dans des termes qui évoquent le mythe kabbalistique du tsimtsum de la Création divine : *"Rappelez vous que la profondeur spatiale dans une oeuvre d'art [...] est toujours capitale. La signification essentielle de l'espace ou du volume n'est autre que l'individualité, ce que l'humanité appelle Dieu. Car, au début, il y avait l'espace, cette invention effrayante et impensable de la Force de l'Univers. Le Temps est l'invention de l'humanité ; l'espace ou le volume, le palais des dieux"* (H. Belting, op. cit., p. 123).

8. M. Beckmann, *"On my painting"*, op. cit., p. 118.

9. Ibid.

10. Ibid., p. 117.

11. Les lignes qui suivent s'inspirent en partie des belles analyses de Cornelia Stabenow, ibid., passim.

12. M. Beckmann, *"Der Künstler im Staat"*, Europäische Revue, 3, 1927, p. 288 sq., cf. H. Belting, op. cit., p. 112-115.

13. Sur le rôle central de l'art dans le projet politique nazi, cf. Eric Michaud, *Un art pour l'éternité*, Gallimard, Paris, 1996, en particulier p. 49 sq.

Max Beckmann à Paris

Sur la voie d'une " maîtrise élégante du métaphysique "

Max Beckmann a quarante-trois ans lorsqu'il fait son entrée en scène vêtu d'un smoking. Affirmation d'une nouvelle identité, son *Autoportrait en smoking* de 1927 a valeur de manifeste : le peintre n'est plus l'outsider rebelle qu'il était encore dix ans plus tôt, quand, dans l'étroite mansarde de Francfort, chemise ouverte sur son torse dénudé, un foulard rouge autour du cou, il appliquait sur la toile un pinceau acéré comme un scalpel. Il arbore désormais une élégance désinvolte, celle d'un homme du monde, d'un très grand bourgeois. Sa tête massive, aux traits vigoureux, est animée de lumières vacillantes et d'ombres portées ; son bras droit s'appuie sur sa hanche ; sa main gauche, qui se détache plastiquement sur le noir du costume, tient, comme si souvent, une cigarette.(...)

Le nouveau credo de Beckmann

Une fois dépassés les ébranlements de la guerre – tant psychiques qu'artistiques –, il importe à Beckmann de définir un nouveau projet artistique. L'année où il peint son *Autoportrait en smoking*, il publie dans *Europäische Revue* " *L'artiste dans l'État* ", manifeste dans lequel il réclame un " *nouveau centre de culture* " et attribue à l'artiste une mission sacerdotale. (...)

Il s'emploie dès cette époque, " *en toute simplicité et clarté* " , à obtenir cette " *maîtrise élégante du métaphysique* " , grâce à laquelle il espère en outre pouvoir s'imposer en France.

Rencontre avec la peinture française avant 1914

(...) Après avoir étudié trois ans à l'Académie de Weimar, Beckmann, " *jeune Allemand résolu* " , se rend à Paris en 1903. Il loue un atelier dans la rue Notre-Dame-des-Champs et suit les cours des académies privées Colarossi et Julian. Il se lance dans la réalisation d'une " *peinture colossale* " , qui ne fut jamais achevée, fréquente cabarets et cafés.

(...) De Paris, le peintre écrit à son camarade d'études Caesar Kunwald : " *C'est superbe. Au Louvre, chez les primitifs français, nous avons découvert une déploration du Christ, école d'Avignon, milieu du XVIe siècle. C'est tout simplement incroyable. Est-ce que tu connais ça ?* " Beckmann fait allusion ici à la *Pietà* d'Enguerrand Quarton, le maître de Villeneuve-lès-Avignon, dont le Louvre vient de faire l'acquisition en 1905. Par sa tectonique des surfaces structurant l'espace du tableau, cette œuvre coïncide avec les propres aspirations de Beckmann.

En novembre 1909, Beckmann expose six peintures au Salon d'Automne du Grand

Palais, notamment *Déploration* et *Mars et Vénus*, de 1908, et deux compositions grand format de 1909, *La Crucifixion du Christ* et le *Double portrait* de Max Beckmann et de Minna Beckmann-Tube. Le choix de ces œuvres montre qu'il entend se présenter avant tout comme un peintre traitant de thèmes historiques et religieux, avec une prédilection pour les groupes à plusieurs figures et les nus. (...) Ces tableaux, réalisés à Berlin, rattachent Beckmann à la Sécession berlinoise, à ce style pictural inspiré de Manet et forgé par Liebermann, Slevogt et Corinth, devenu la caractéristique du " *style de la Sécession* ". Manet est aussi pour Beckmann la découverte de son premier séjour parisien de 1903-1904 (...).

Mais c'est aussi de ce même séjour que date " *une aversion très marquée pour la marée d'imitations impressionnistes qui régnait alors à Paris* " (...).

Tandis que l'influence de Delacroix se devine dans les grands tableaux inspirés de catastrophes que Beckmann peint entre 1909 et 1912, comme *la Scène du tremblement de terre de Messine* (1909) ou *Le Naufrage du Titanic* (1912), celle de Manet s'impose dans les portraits de sa première femme Minna Tube. Certains paysages et panoramas urbains des premières années reflètent, quant à eux, la structure chromatique prismatique de Cézanne.

Avant son séjour à Paris, Beckmann entre en contact avec l'art moderne français, à Berlin déjà, où le directeur de la Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, le peintre Max Liebermann et le critique d'art Julius Meier-Graefe, mais aussi le marchand d'art et galeriste Paul Cassirer, l'éditeur de la revue *Art* et artistes Bruno Cassirer ont érigé la peinture française en modèle. (...)

Paris dans le collimateur : 1925-1928

Après une période de séjours épisodiques dans la capitale française, Beckmann s'y installe plus durablement en 1929. (...) Wilhelm von Uhde et Waldemar George se démènent sans compter pour que Beckmann réussisse en France. George, en particulier, n'a de cesse de célébrer en lui l'artiste paneuropéen, de lui reconnaître un " *esprit d'universalité* ".

À Paris, Beckmann participe à des expositions collectives, présente des travaux graphiques à la galerie Billiet en mars 1926. En 1927, il prend part à l'exposition " *Peintres de quatre pays* " (Allemagne, Angleterre, France, États-Unis), baptisée également " *Multinationale* ", organisée à la galerie Bernheim-Jeune à l'initiative de l'influente Mrs. E. H. Harriman (l'épouse du futur ambassadeur des États-Unis). En décembre 1927, il participe au Salon d'automne dans le cadre de la Sécession berlinoise. (...)

Résidence à Paris : 1929-1932

En septembre 1929, lorsqu'il emménage à Paris, où il a loué un appartement rue d'Artois et un atelier boulevard Brune, la " *stratégie parisienne* " de Beckmann (sans doute élaborée avec l'aide de Lilly von Schnitzler) change de nature, connaît un regain d'intensité. Avec le concours de ses amis familiers des lieux, il sonde les possibilités d'exposer ses œuvres. Il suit l'évolution de ses rivaux artistiques reconnus, Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, avec lesquels aucun contact ne s'effectue cependant. (...)

En janvier-février 1930, Beckmann participe à une exposition de portraits d'Ingres à Picasso dans la galerie du jeune Suisse Kurt Mettler, rue du Faubourg Saint-Honoré, où il présente *le Portrait d'un Argentin*. Mettler apprécie l'œuvre du peintre allemand. Après lui avoir rendu visite dans son atelier, il note dans son journal : " *Beckmann m'a montré son travail. Un géant ! Il bâtit quelque chose, nous présente un monde. Tension. Il me coupe le souffle. [...] La conception : quel courage, le travail : quelle concentration et quel ressort ! Mais le tragique : nous avons beau en éprouver la grandeur, nous ne ressentons aucune sympathie* ".

Mettler, qui a projeté une exposition Beckmann, mourra à l'âge de trente ans, quelques mois après avoir exposé le portrait.

Le moment culminant du séjour parisien de Beckmann est le 16 mars 1931, jour de l'inauguration de sa première exposition individuelle dans la capitale française, à la galerie de la Renaissance, rue Royale, où 36 tableaux sont présentés. Beckmann a préparé l'exposition avec acharnement. À son marchand d'art, I. B. Neumann, il écrit

avoir eu une " *chance extraordinaire* ", considérant la galerie de la Renaissance comme aussi importante que la galerie Rosenberg, qui expose régulièrement Picasso et son cercle. L'exposition est organisée avec le soutien de l'Union culturelle européenne et allemande dirigée par Lilly von Schnitzler. Depuis 1926, Beckmann entretient des liens avec les cercles aristocratiques paneuropéens qui ambitionnent de former une union européenne contre le bolchevisme. Ce parrainage confère à l'exposition une certaine importance sur le plan politico-culturel. Celle-ci explique la présence des critiques d'art les plus éminents, de " *l'élite de la colonie allemande* ", celle de l'ambassadeur d'Allemagne à Paris et du ministre français de la Culture. (...)

On rapporte qu'en quittant la galerie, Picasso, qui visite l'exposition en compagnie d'Ambroise Vollard, laisse échapper un bref : " *Il est très fort*". Dans Le Figaro, Arsène Alexandre écrit que Beckmann est " *quelque chose comme un Picasso germanique* ". Dans la presse, les réactions sont majoritairement assez frileuses. Le gouvernement français fait l'acquisition du Paysage avec bûcheron de 1927, la première œuvre allemande à être exposée au musée du Luxembourg. (...)

Du 20 mai au 10 juin 1932, une deuxième exposition personnelle se tient à la galerie Bing, rue de La Boétie. Dix-sept peintures y sont présentées. Tandis que la presse française ne s'en fait que médiocrement l'écho (...).

La crise économique qui frappe la France et l'Allemagne en 1931 accroît la pression financière qui pèse sur le couple Beckmann, tandis que la contrainte politique exercée par le parti nazi se fait toujours plus sensible. Les Beckmann sont contraints de quitter leur domicile parisien à la fin de l'année 1932. (...)

L'œuvre " *insouciant* " de Beckmann : 1925-1932

Paysages, panoramas urbains et natures mortes de fleurs ou de fruits, instruments de musique, bougies ou bouteilles de vin sont représentés dans la première exposition parisienne de Beckmann à la galerie de la Renaissance. (...) Si le travail du peintre est dominé jusqu'au début des années vingt par la brutalité, les impressions de guerre, des visages blafards, des membres écartelés, une angoissante profusion de figures, le temps est désormais celui d'une clarté lumineuse qui semble nous faire signe à distance, d'une simplification généreuse, d'une relation moins sèchement tendue entre surface et profondeur. La palette de Beckmann se réduit à une échelle de tons pastels froids, qui se condensent pour composer des formes chromatiques simplifiées, séparées par de vigoureux contours de couleur sombre. (...)

Les natures mortes forment un autre ensemble par lequel Beckmann s'emploie à concurrencer les grands peintres français. *La Grande nature morte aux instruments de musique*, de 1926, *Harengs*, de 1928, ou *la Nature morte aux chandelles renversées*, de 1929, notamment. Dans ce genre riche d'une longue tradition, Beckmann, dans les couleurs chatoyantes et le trait de pinceau enthousiaste de la Grande nature morte aux poissons, révèle tout son savoir-faire pictural. Comme toujours, il y intègre une symbolique chiffrée qui confère aux tableaux leur énigmatisme profond. (...)

Au début des années trente, l'œuvre de Rouault ne contribue pas seulement à réchauffer la palette de Beckmann, elle entraîne un assombrissement partiel de sa peinture. On peut le constater par exemple dans *Le Roi*, de 1933-1937, que Beckmann représente sous les traits d'un roi des fous, sujet souvent traité par Rouault. Visages et silhouettes sont recouverts d'ombres vacillantes et inquiètes, tandis que les couleurs de feu de Bengale concourent à créer une ambiance exotique qui plonge le roi et son entourage dans une sphère transcendante. (...)

Rêve de Paris, *Colette*, *Tour Eiffel*, que Beckmann achève en janvier 1931, est une des œuvres les plus secrètes, les plus délicates sur le plan chromatique, que l'artiste expose à la galerie de la Renaissance. Au centre de cet ovale horizontal, un trou noir ressemblant à un pavillon de trompette attire l'attention du spectateur. Deux ballons se détachent d'une sorte de poupée flottant à l'horizontale. Ces formes énigmatiques rappellent les feux d'artifice chinois destinés à éclater au grand jour en projetant dans les airs, suspendues à des fusées, des figures de papier qui se déploient lentement avant de retomber à terre. L'échelle chromatique raffinée de rose, bleu argent, brun, noir et blanc, et les motifs étrangement irréels des objets flottant dans les airs font naître une atmosphère visionnaire dans laquelle le réel et l'imaginaire se mêlent

abruptement. L'absence de profondeur de champ, le chevauchement des motifs renforcent l'impression de collage, rapprochant l'œuvre, sans rien sacrifier de la poésie et de la mystique caractéristiques de Beckmann, des derniers travaux cubistes de Braque et Picasso.(...)

Un nouveau thème : le dualisme des sexes

(...) Le dualisme des sexes (...) devient le thème dominant du travail de Beckmann au début des années trente, sujet qu'on voit se décliner dans *Adam et Ève*, de 1932, ou *Frère et sœur*, de 1933. Simultanément, le peintre oppose à la pression politique croissante du monde extérieur une fuite intérieure dans un monde spirituel qui se nourrit de ses lectures toujours plus assidues de textes philosophiques et théosophiques. Elle conduit à une codification symbolique de sa peinture, qui dissimule le sens profond de son art aux tenants du nouveau régime.

Dans *le Voyage en poisson*, que Beckmann peint en août 1934, le peintre pousse plus avant son exploration de la thématique du dualisme des sexes commencée à Paris, l'associant à des circonstances de son existence personnelle. Il donne une portée mythique à cette idée qu'on ne saurait affronter la menace extérieure que par une fusion toujours plus étroite d'un couple, transformé, dès lors, en une communauté de conspirateurs soudés par le destin.(...)

Le sujet principal du tableau, la symbiose d'un couple de poissons avec un couple humain, ouvre de vastes perspectives à l'interprétation. En point de mire, la symbolique du poisson, qui joue un rôle capital dans la mythologie de Beckmann depuis le milieu des années vingt. Le poisson apparaît comme symbole phallique et de fertilité, comme incarnation de l'âme et – rattaché à l'eau et aux marées – comme métaphore du renouvellement cyclique. Mis en relation avec un couple d'amoureux, il peut également être considéré comme créature spirituelle et véhicule du destin. En outre, la tradition lui a toujours accordé une fonction rédemptrice.(...)

Bien que brutalement interrompu, le séjour de Beckmann à Paris lui permit d'accéder à une reconnaissance internationale. L'espoir du peintre d'apparaître comme l'égal des maîtres de l'art moderne, de Picasso, de Matisse, demeura cependant largement insatisfait. Son expérience parisienne lui fut profitable en Amérique, où on avait l'habitude, dans les années quarante, de le rapprocher de Chagall et de Rouault, et où le Museum of Modern Art de New York l'exposait dans la même salle que Picasso. C'est au cours de ses années parisiennes que l'œuvre de Beckmann connut, du point de vue thématique et technique, une évolution, un anoblissement durables, qui lui permirent d'atteindre cette " *élégante maîtrise du métaphysique* " à laquelle il aspirait.

Karin von Maur

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

Notes

4. Max Beckmann. *Briefe*, t. II, Munich/Zurich, Piper, 1994, lettre à I. B. Neumann, 25 janvier 1926, p. 30.
5. " *Der Künstler im Staat* " [" *L'artiste dans l'État* "], op. cit., p. 39.
6. " *Selbstportrait* " [" *Autoportrait* "], lettre à la rédaction des éditions Piper, mars 1923, Almanach 1904-1924, Munich, R. Piper, 1924, repris in R. Pillep, op. cit., p. 32. Trad. fr. in *Max Beckmann. Gravures 1911-1946*, RMN/ Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 1994, p. 128.
7. *Max Beckmann. Briefe*, t. I, op. cit., lettre à Caesar Kunwald, 30 septembre 1906, p.49.
10. " *Beckmann et le problème de l'art européen* ", préface au catalogue Max Beckmann, galerie de la Renaissance, Paris, 1931, et " *Beckmann l'Européen* " in *Formes. Revue internationale des arts plastiques*, n° 13, mars 1931, p. 50.
11. L'exposition a été inaugurée l'année précédente à la Nationalgalerie de Berlin, avant

d'être présentée ensuite à Berne, Londres et New York.

12. 1er janvier 1930, in Ruedi Mettler (dir.), Abschrift des handschriftlichen Tagebuchs von Kurt Mettler [“ *Transcription du journal manuscrit de Kurt Mettler* ”], Journal III, du 1er octobre 1929 au 20 janvier 1930, tapuscrit (vers 1985), p. 158.

13. Catalogue “ *Max Beckmann et Paris* ”, Kunsthaus Zurich / The Saint Louis Art Museum, Taschen, 1998-1999, p. 213.

14. Ibid., p. 139.

“ Que serait le monde sans Frac ¹ ? ”

Max Beckmann. Les autoportraits en habit du grand monde

Dans ses autoportraits, Beckmann le peintre représente Beckmann l'homme, projette Beckmann sur Beckmann. Le résultat est époustouflant, grandiose. Ce dédoublement, qui conduit à la superposition de l'homme souhaité sur l'anatomie du réel, témoigne de la détermination de Beckmann à se créer lui-même, à sculpter sa propre image pour qu'elle s'accorde à l'ambition de son art. (...)

L'autoportrait est un exercice qui le fascine, l'occupe plus qu'aucun autre, et qui ponctue, comme chez Rembrandt, l'œuvre et les étapes de sa carrière. Beckmann y revêt tous les costumes (...). L'artiste se met en scène et varie ses rôles (...). Cependant, dans la vie comme dans les tableaux, son costume préféré, pour sortir et se montrer, reste infailliblement le smoking – queue de pie à l'occasion –, noir en hiver, blanc en été ².

C'est dans le grand monde que Beckmann pense trouver les appuis pour son art, les collectionneurs et les influences qui lui ouvriront les portes de la gloire. Seulement voilà, Beckmann est maladroit en société, sa timidité et sa réserve bourrue ne facilitent pas les contacts. L'habit compense alors son manque de grâce et de manières, il flatte sa carrure et l'intègre aisément parmi les groupes élégants. (...)

Autoportrait avec flûte de champagne (1919) représente le peintre en smoking, assis au bar, cigare allumé, coupe et seau à ses côtés. (...) Quelques mois auparavant, en juin 1919, il a exposé ses toiles pour la première fois depuis la guerre ³. La réception critique est bonne (...). Plusieurs musées acquièrent ses œuvres, les plus influents citoyens de Francfort admirent son art, le peintre commence à bénéficier de solides soutiens. Il a donc toutes les raisons de célébrer en grande pompe ; pourtant le portrait reste sombre et cynique. Malgré l'entourage bourgeois et les atours de la fête, le peintre reste un boulevardier de la Nouvelle Objectivité, portant l'habit avec un demi-sourire, le regard acide, la chair grisâtre et les traits creusés. (...)

En 1923, dans *l'Autoportrait devant le rideau rouge*, Beckmann adopte plus amplement la pose bourgeoise. (...) Beckmann se tient debout, chic et sérieux, dans le simulacre d'un lieu cossu (...). Le rideau de scène, le miroir ou le tableau placés derrière lui sont les signes redondants de l'artificialité de la représentation sur laquelle est fondée sa carrière. À cette image plus qu'à une autre, le peintre aime à se référer pour définir l'artiste qu'il est.

En 1926, la Nationalgalerie de Berlin invite pour la première fois Beckmann à prêter une nature morte ou un paysage pour une exposition internationale itinérante ⁴. (...) Beckmann choisit d'être représenté (...) par *l'Autoportrait au rideau rouge*. (...) Le geste de Beckmann porta ses fruits : en 1928, avec l'aide de Julius Meier-Graefe, la Nationalgalerie fait la première acquisition d'une de ses œuvres ⁵. Le choix est sur un sujet semblable : *l'Autoportrait en smoking* (1927).

Le peintre réussit, en un minimalisme noir et blanc qui doit beaucoup à Manet ⁶, à imposer une présence virile, intense et pénétrante. La ténacité de l'image est captivante, l'autoportrait est un exercice brillant de glorification du soi, d'illusion, d'élégance et de pouvoir. En 1927, la carrière de Beckmann est en pleine expansion. (...) Il a une solide équipe de marchands, qui réunit Alfred Flechtheim, Günther Franke et I. B. Neumann, pour forger sa renommée à Berlin et à New York et tenter de conquérir Paris. (...)

Dans *l'Autoportrait en Smoking* de 1927, Beckmann travaille au mythe d'une présence titanique, aussi mondaine que spirituelle. En juillet de cette même année, il écrit sous le titre "*L'artiste dans l'État*" qu'il aimerait, en tant qu'artiste contemporain, incarner dans la vie publique "*le créateur conscient de l'idée transcendante*"¹⁸, "*parvenir à une maîtrise élégante de la métaphysique*"¹⁹. (...)

Bien évidemment, pas plus que président de la république, Beckmann n'est un prophète ou un prêtre en habit du grand monde. Pourtant, il en cultive la pensée et l'image avec une grandiloquence sérieuse, bien que parfois ironique. Comme avec les triptyques qui viendront plus tard, le peintre explore avec l'autoportrait les sphères symboliques du théâtre du soi. (...) Aux autoportraits en smoking revient le rôle, à la fois politique et existentiel, de le représenter comme un homme de la haute société, méditant de ces hauteurs. Dans *l'Autoportrait en queue de pie* (1937), la pose élaborée depuis plus de dix ans donne sa dernière représentation avant que le monde ne soit bouleversé. (...) Notre homme du grand monde échange le smoking contre la queue de pie. Il n'est plus qu'une marionnette de papier, placardée comme un papier collé sur le grand escalier, posant avant la sortie, les mains géantes et impuissantes, le regard résigné. (...)

Proche du smoking, mais dépourvu de sa qualité festive, le costume noir avec cravate que Beckmann choisit en 1944 pour *l'Autoportrait en noir* est d'une sobriété solennelle. (...) Le peintre, dans ce portrait au ton élégiaque, semble rendre un dernier hommage à l'artiste européen chic et ambitieux de son passé. Après cet autoportrait, la pose mondaine en smoking noir disparaît à jamais de sa peinture. Seul un dessin de 1945 réintroduit le luxe dans un autoportrait au champagne intitulé, en un français proustien, *Le Temps passé*.

Barbara Stehlé-Akhtar

Notes

1. Propos de Max Beckmann tenu à Käthe von Porada lors d'un jeu de salon à la fin des années vingt : "*Wie wäre es aber ohne Unterrock und Frack ?*" ["*Mais ce serait comment, sans jupon ni frac ?*"], in Käthe von Porada, *Der Rote Teppich Bericht einer Pilgerfahrt*, 1969, voir chapitre intitulé "*Max Beckmann der Titan*", p. 144. Toute ma gratitude va à Madame Hilde Randolph pour m'avoir communiqué les mémoires de sa mère.
2. Lilly von Schnitzler, "*Erinnerung an Max Beckmann*", in *Kölner Stadtanzeiger*, 8 février 1958.
6. Exposition "*Vereinigung für neue Kunst, Max Beckmann Ausstellung seiner neueste Werke*", Francfort, Buchhandlung Tiedemann & Uzielli, juin 1919.
10. *Max Beckmann. Briefe*, t. II, Munich/Zurich, R. Piper, 1994, lettre à Günter Franke, 24 juin 1926, p. 46.
13. L'important critique d'art francophile Julius Meier-Graefe joua, dès 1906, un rôle décisif dans la vie de Max Beckmann. À partir des années vingt, il s'enthousiasme de plus en plus pour le travail du peintre. En 1927, un premier tableau de Beckmann (*La Barque*, 1926), entre par donation, à l'occasion de l'anniversaire du critique, dans les collections du Kronprinzenpalais, aile de la Nationalgalerie de Berlin consacrée à l'art moderne. Le musée, mis devant le fait accompli, ne peut refuser. En 1928, Ludwig Justi (1867-1957), le directeur du musée, procède pour la première fois, convaincu par ses qualités, à l'achat d'un Beckmann. C'est à Meier-Graefe, qui avait acquis *l'Autoportrait en smoking*, que le musée rachète l'œuvre.
14. Il serait intéressant de mettre ici en regard certaines œuvres de Manet, tels le Portrait de Clemenceau (1879) et le Portrait de Zacharie Astruc (1864). Beckmann portait une grande estime à Manet et avait pu voir, lors de ses séjours parisiens de 1904, 1906, 1908, 1925 et 1926, la collection du musée du Luxembourg.
18. Max Beckmann, "*L'artiste dans l'État*", *Europäische Revue*, juillet 1927, repris in *Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern*, Munich, 1990, p. 39.
19. Ibid.

8. informations pratiques

Exposition ouverte au public du 12 septembre 2002 au 6 janvier 2003,
Tous les jours, sauf le mardi, de 11h à 21h
Billets en vente jusqu'à 20h

Nocturnes : les jeudis jusqu'à 23 heures
Billets en vente jusqu'à 22h

Tarif : 8,5 €, tarif réduit : 6,5 €

Un jour au Centre : 10 €, tarif réduit : 8 €
Billet valable le jour même pour toutes les expositions en cours,
le Musée national d'art moderne, la Galerie des enfants et l'atelier Brancusi

Entrée gratuite pour les titulaires du laissez-passer annuel du Centre Pompidou.
Renseignements: 01 44 78 14 63

Visites commentées

Tout public

à 19h tous les jeudis
tarif 4 €, réduit 3 € (+ billet expo)
Laissez-passer 3 €
rendez-vous à l'entrée de l'exposition Niveau 6 muni des billets

En langues des signes

à 14h30 le 19 octobre inscription Minitel Dialogue 01 44 78 14 37
4 € (incluant le billet de l'expo)
rendez-vous espace éducatif, Niveau 0

Groupes sur réservation

tout public 01 44 78 12 57
public handicapé 01 44 78 49 54

Audioguide

Une autre façon de visiter l'exposition en français, anglais et allemand
Location à l'entrée de l'exposition : 4,50 €

Pour plus d'informations : www.centrepompidou.fr

Site de l'exposition : www.centrepompidou.fr/expositions/beckmann/

9. liste des visuels disponibles pour la presse

Toute reproduction doit faire l'objet d'une demande d'autorisation préalable auprès de l'ADAGP et les droits d'auteurs dus devront être acquittés auprès de cet organisme au 01 43 59 09 79

CD-Rom 1

3. *Die Nacht* [La Nuit], 1918-1919

Huile sur toile, 133 x 154 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, 2002, Paris

4. *Der Eiserne Steg* [La Passerelle de fer],
1922

Huile sur toile, 120,5 x 84,5 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, 2002, Paris

10. *Reise auf dem Fisch*

[Voyage sur le poisson], 1934
Huile sur toile, 134,5 x 115,5 cm
Staatgalerie, Stuttgart
© Staatgalerie, Stuttgart
© ADAGP, 2002, Paris

11. *Traum von Monte-Carlo*

[Rêve de Monte-Carlo], 1939-1943
Huile sur toile, 160 x 200 cm
Staatsgalerie, Stuttgart
© Staatsgalerie, Stuttgart
© ADAGP, 2002, Paris

17. *Sicht aus dem Fenster* (Eiffelturm)

[Vue de la fenêtre (Tour Eiffel)], 1930
Pastel, 64,9 x 50,2 cm
Museum Ludwig, Cologne
© Rheinisches Bildarchiv, Cologne.
Photo Sander Citylab
© ADAGP, 2002, Paris

36. *Die Granate* [L'Obus], 1915

Pointe sèche sur papier jupon imité,
38,6 x 28,9 cm
Exemplaire 5/20
Sprengel Museum, Hanovre
Photo Michael Herling
© ADAGP, 2002, Paris

41. *Geburt* [Naissance], 1937

Huile sur toile, 121 x 176,5 cm

Staatliche zu Berlin, Nationalgalerie
Museen

© Staatliche Museen zu Berlin –
Preussischer Kulturbesitz,
Nationalgalerie ;
Photo : Joerg P. Anders
© ADAGP, 2002, Paris

55. *Familienbild* [Portrait de famille], 1920

Huile sur toile, 65,1 x 100,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Abby Aldrich Rockefeller, 1935
Photograph
© 2001 The Museum of Modern Art,
New York
© ADAGP, 2002, Paris

65. *Blindekuh* [Collin-maillard], 1944-45

Triptyque, huile sur toile
Panneau central : 205 x 230 cm.
Panneau de gauche : 191 x 110 cm.
Panneau de droite : 191 x 110 cm
The Minneapolis Institute of Arts,
Minneapolis
Don de Mr et Mme Donald Winston
© The Minneapolis Institute of Arts
© ADAGP, 2002, Paris

84. *Junge Männer am Meer* (Jeunes
hommes au bord de la mer), 1905

Huile sur toile
148 x 235 cm
Kunstammlungen, Weimar
© ADAGP, 2002, Paris

86. *Argonauten*, (Argonautes), 1949-1950

Triptyque (détail)
205,8 x 122 cm (panneau central)
huile sur toile
National Gallery of Art, Washington
Don de Mme Max Beckmann
© ADAGP, 2002, Paris

CD-Rom 2

5. *Italienische Fantasie*

[Fantaisie italienne], 1925
Huile sur toile
127 x 43 cm
Kunsthalle, Bielefeld
© ADAGP, 2002, Paris

14. *Begin the Beguine*, 1946

Huile sur toile
176,7 x 120,6 cm
The University of Michigan Museum of Art,
Ann Arbor
© ADAGP, 2002, Paris

15. *The Cabins*, (Les Cabines), 1948
Huile sur toile
140,5 x 190,5 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
© ADAGP, 2002, Paris
31. *Selbstbildnis mit Zigarette*,
[Autoportrait à la cigarette], 1947
Huile sur toile
63,5 x 45,5 cm
Museum am Ostwall, Dortmund
© ADAGP, 2002, Paris
33. *Die Kriegserklärung*,
[La Déclaration de guerre], 1914
Pointe-sèche sur papier
20 x 24,9 cm
37 x 50 cm (dimensions de la feuille)
Sprengel Museum Hanover, Hanovre
© ADAGP, 2002, Paris
39. *Tod*, (Mort), 1938
Huile sur toile
121 x 176,5 cm
Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin
© ADAGP, 2002, Paris
57. *Kreuzabnahme*,
[Descente de croix], 1917
Huile sur toile
151,2 x 128,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
Legs de Curt Valentin, 1955
© ADAGP, 2002, Paris
62. *Die Synagoge in Frankfurt am Main*,
[La Synagogue à Francfort-sur-le-Main],
1919
Huile sur toile
90 x 140 cm
Städtische Galerie im Städelchen
Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main
© ADAGP, 2002, Paris
84. *Junge Männer am Meer*,
[Jeunes hommes au bord de la mer], 1905
Huile sur toile
148 x 235 cm
Kunstsammlungen, Weimar
© ADAGP, 2002, Paris
85. *Abstürzender*, (La Chute), 1950
Huile sur toile
141 x 88,9 cm
National Gallery of Art, Washington
Don de Mme Max Beckmann
© ADAGP, 2002, Paris
86. *Argonauten*, (Argonautes), 1949-1950
Triptyque, huile sur toile
184,1 x 85,1 cm (panneau de gauche)
205,8 x 122 cm (panneau central)
185,4 x 85 cm (panneau de droite)
National Gallery of Art, Washington
Don de Mme Max Beckmann
© ADAGP, 2002, Paris
93. *Traum des Soldaten*,
[Rêve de soldat], 1942
Huile sur toile
90 x 145 cm
Collection particulière
Avec l'aimable concours de Richard L.
Feigen Co., New York
© ADAGP, 2002, Paris
100. *Selbstbildnis im Smoking* (Autoportrait
en smoking), 1927
Huile sur toile
139,5 x 95,5 cm
Avec l'aimable concours du Busch-
Reisinger Museum, Harvard University Art
Museums, Cambridge (MA) Association
Fund
© ADAGP, 2002, Paris
102. *Christus und die Sünderin*,
[Le Christ et la femme adultère], 1917
Huile sur toile
149,2 x 126,7 cm
The Saint Louis Art Museum, Saint Louis
Legs de Curt Valentin
© ADAGP, 2002, Paris
107. *Der Hafen von Genua*,
[Le Port de Gênes], 1927
Huile sur toile
90 x 169 cm
The Saint Louis Art Museum, Saint Louis
Legs de Morton D. May
© ADAGP, 2002, Paris
108. *Liegender Akt*, (Nu couché), 1929
Huile sur toile
83,5 x 119 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago
Collection Joseph Winterbotham
© ADAGP, 2002, Paris
112. *Selbstbildnis mit Horn*,
[Autoportrait au cor ou Autoportrait
avec trompette (à rayures rouges)], 1938
Huile sur toile
110 x 101 cm
Neue Galerie New York
et collection particulière
© ADAGP, 2002, Paris
117. *The Town*, (La Ville), 1950
Huile sur toile
165 x 190,5 cm

The Saint Louis Art Museum, Saint Louis
Legs de Morton D. May
© ADAGP, 2002, Paris

121. *Die Hölle*, [L'Enfer], 1918-1919
Portfolio comprenant 11 lithographies
sur imitation de papier Japon,
dont une sur la couverture
Édité par I. B. Neumann, Berlin,
automne 1919 ; tiré à 75 exemplaires,
dont 50 dans un portfolio avec
l'autoportrait en 1^{re} de couverture.
Toutes les planches intérieures sont
signées, titrées et numérotées
Sprengler Museum Hanover, Hanovre
© ADAGP, 2002, Paris

Diapositives

72. *Perseus' (Herkules') letzte Aufgabe*,
[Le dernier des travaux de Persée
(Hercule)], 1948
Plume, encre, lavis, crayon
et fusain sur papier
34 x 50,5 cm
Collection particulière,
avec l'aimable concours de la galerie.
Pels-Lensden AG, Zurich
© ADAGP, 2002, Paris

73. *Zirkuswagen ou Artistenwagen*,
[La Roulotte du cirque ou
La Roulotte des artistes], 1940
Huile sur toile
86,3 x 118,5 cm
Städtische Galerie im Städelschen
Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main
© ADAGP, 2002, Paris

74. *Messingstadt*, [Ville d'airain], 1944
Huile sur toile
115 x 150 cm
Saarland Museum Saarbrücken,
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
© ADAGP, 2002, Paris

76. *Stilleben mit Fischen und Papierblume*,
[Nature morte avec poissons
et fleur en papier], 1923
Huile sur toile
60,4 x 40,3 cm
Frederick R. Weisman Art Museum,
University of Minnesota, Minneapolis
Don de Ione et Hudson Walker
© ADAGP, 2002, Paris

77. *Rugbyspieler*, [Joueurs de rugby], 1929
Huile sur toile
23 x 100 cm
Fondation Wilhelm Lehbruck Museum –
Zentrum Internationaler Skulptur,
Duisburg
© ADAGP, 2002, Paris

81. *Die Rumänin ou Bildnis Frau Dr. Heidel*,
[Roumaine ou Portrait de
Mme le docteur Heidel], 1922
Huile sur toile
100 x 65 cm
Kunsthalle, Hambourg
Photo : Elke Walford
© ADAGP, 2002, Paris

82. *Grosses Fisch-Stilleben*,
[Grande Nature morte aux poissons], 1927
Huile sur toile
96 x 140,5 cm
Kunsthalle, Hambourg
Photo : Elke Walford
© ADAGP, 2002, Paris

88 *Selbstbildnis als Clown*,
[Autoportrait en clown], 1921
Huile sur toile
100 x 59 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
© ADAGP, 2002, Paris

89. *Landschaft bei Frankfurt* [mit Fabrik],
[Paysage près de Francfort [avec usine]],
1922
Huile sur toile
66 x 100,5 cm
Rose Art Museum, Brandeis University,
Waltham (Mass.)
Don de Mr et Mme Harry N. Abrams,
New York
© ADAGP, 2002, Paris

90. *Luftakrobaten*, [Acrobates de l'air], 1928
Huile sur toile
215 x 100 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
© ADAGP, 2002, Paris