

Beckmann & Amerika,

cat. exp. Städel Museum, Frankfurt am Main,

7 oct. 2011 – 8 janv. 2012,

Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2011, 280 pages

Max Beckmann. Die Landschaften,

cat. exp. Kunstmuseum, Basel,

4 sept. 2011 – 22 janv. 2012,

Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2011, 236 pages

Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht,

cat. exp. Museum der bildenden Künste, Leipzig,

17 sept. 2011 – 22 janv. 2012,

Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2011, 400 pages

Marie Gispert

« Comme préliminaire à ma tentative d'explication (c'est-à-dire une explication presque impossible *a priori*), j'aimerais insister tout d'abord sur le fait que je ne me suis jamais occupé de politique sous quelque forme que ce soit »¹. À la lecture des trois derniers catalogues d'expositions consacrées simultanément à Max Beckmann à l'automne 2011 à Bâle, Francfort et Leipzig, on ne saurait donner tout à fait raison aux propos de l'artiste tenus à Londres en 1938. En effet, s'il ne s'agit pas, ou pas directement, de politique, il y est en tout cas largement question de l'actualité, du monde contemporain de l'artiste, mais aussi de son quotidien. De la part allégorique et mythologique de son œuvre, de la complexité de signification mêlant réel et imaginaire des triptyques, il n'est ici que peu question. Abordant pour les uns des genres moins étudiés, le paysage et le portrait, pour l'autre les

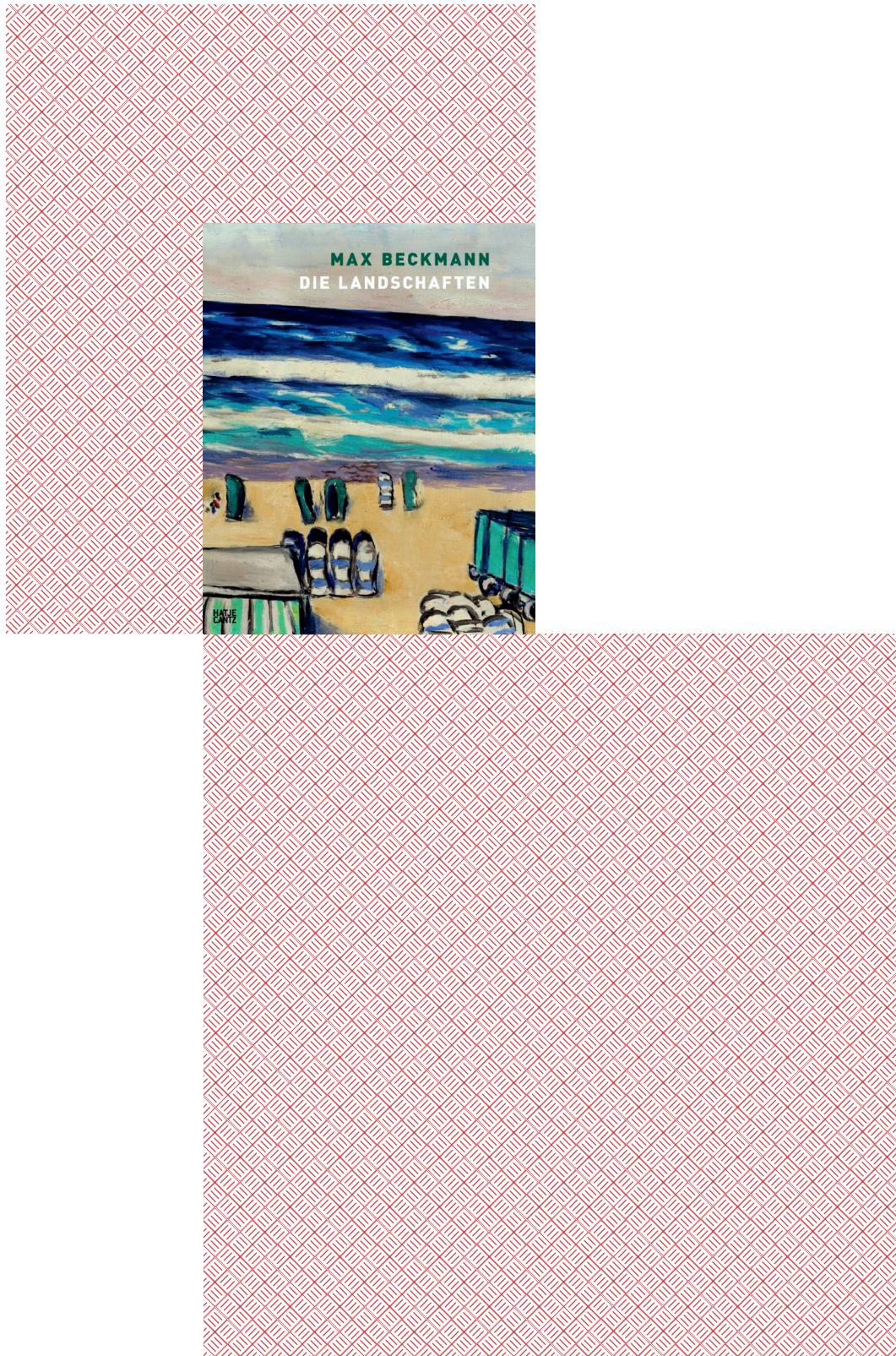
Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

œuvres américaines de Beckmann entre 1947 et 1950, ces catalogues ne s'attachent certes pas à des sujets tout à fait inédits. Néanmoins, leur parution simultanée éclaire d'un jour différent la recherche beckmannienne et la richesse de leurs essais, tout comme les outils pratiques et méthodologiques qu'ils offrent, en font des sommes incontournables.

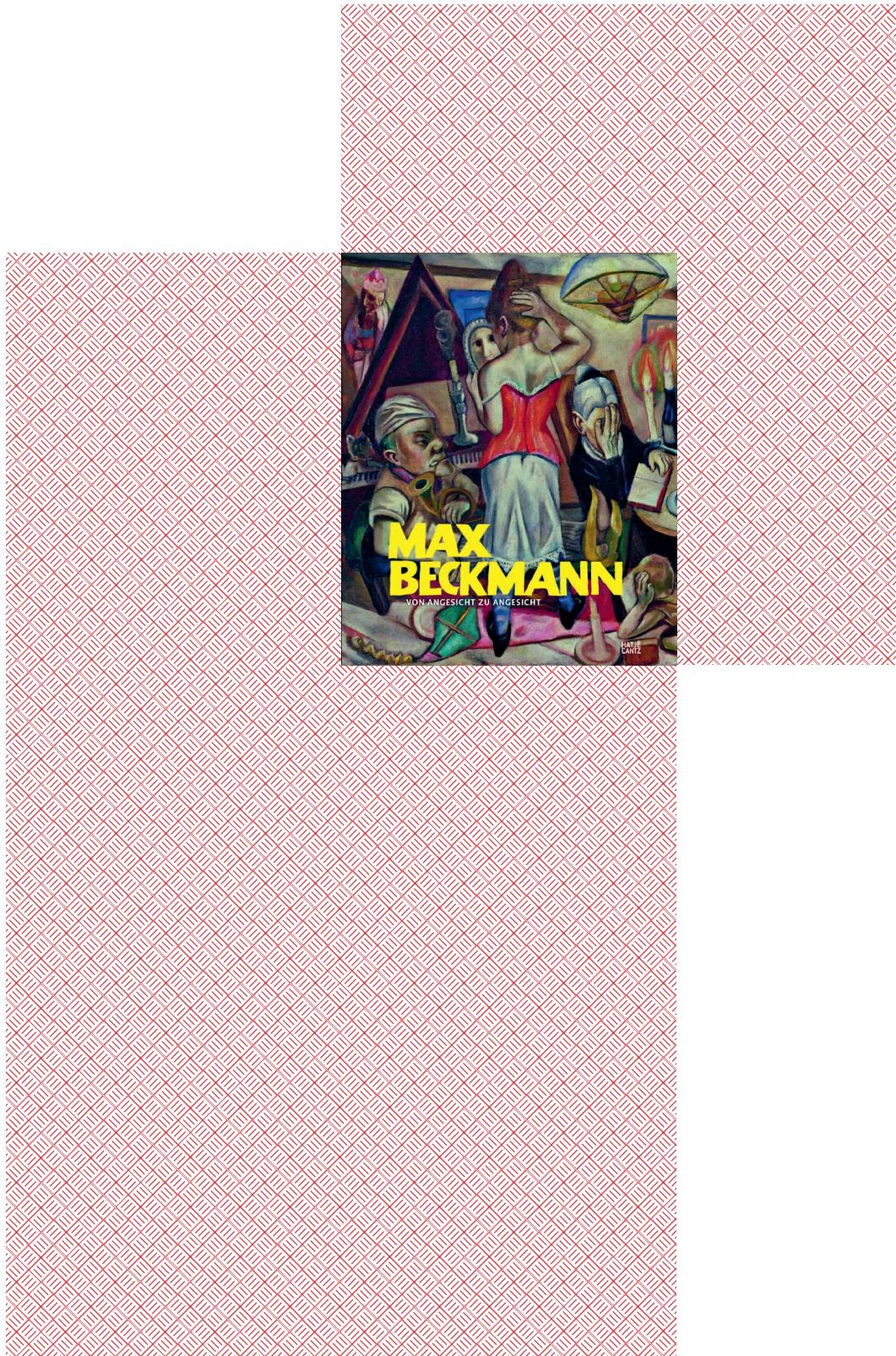
L'approche est donc ici plus historique et décrit une peinture plus ancrée dans le réel. Cette histoire, c'est d'abord celle du quotidien du peintre, présent de multiples manières dans ses œuvres. L'essai de Nina Peter dans *Max Beckmann. Die Landschaften* analyse ainsi l'importance pour les paysages de Beckmann des observations météorologiques, souvent notées dans son journal, et des événements naturels de manière générale². En 1928 par exemple, il réalise cinq toiles après un séjour à Scheveningen, sur les côtes hollandaises. Sans que l'on puisse à proprement parler de série, on peut néanmoins trouver dans quatre d'entre eux une sorte de cycle des jours³. Depuis une vue matinale sur la plage à cinq heures du matin jusqu'au rougeoiement du couchant observé d'une terrasse, Beckmann associe à chaque moment de la journée une tonalité dominante, tout en ménageant des accords de couleurs d'une œuvre à l'autre, allant dans le sens d'une compréhension globale de ces quatre œuvres. Ce réel, ce quotidien, est aussi celui d'une époque difficile. Dans un essai tout à fait éclairant, Beatrice von Bormann propose une typologie des paysages de l'époque néerlandaise⁴. À côté de paysages du souvenir de la riviera française visitée avant guerre ou de paysages néerlandais pittoresques, un certain nombre sont davantage liés au contexte historique, y compris dans ses contingences matérielles. On apprend ainsi qu'un paysage comme *Polderlandschaft mit Hembrug*⁵, où l'on découvre à l'horizon le pont de chemin de fer sur la Nordsee, n'a été possible que parce que Erhard Göpel, lors de son retour en Allemagne, a fait don à Beckmann de sa bicyclette, permettant ainsi des échappées hors d'Amsterdam et de nouveaux motifs. De même, l'insistance sur les polders n'est pas seulement d'ordre pittoresque, mais intimement liée à l'« hiver de la famine », cet hiver 1944 au cours duquel le Nord des Pays-Bas, encore occupé, subit à la fois un blocus allemand et, en réponse, une grève des chemins de fer ordonnée par le gouvernement en exil. Les polders, donc, pour rappeler la faim, et les poteaux pour faire écho au manque d'électricité. Si l'artiste ne s'est donc « jamais occupé de politique », il se fait en tout cas le témoin de l'histoire. Et, malgré les dénégations beckmanniennes, l'essai très convaincant de Christian Fuhrmeister et Susanne Kienlechner montre à quel point la politique était bel et bien présente dans les œuvres néerlandaises de Beckmann, et plus particulièrement dans ses triptyques⁶. Un impressionnant examen des sources, notamment des originaux complets des journaux de l'artiste et de sa femme Mathilde, conservés aux Archives of American Art de la Smithsonian Institution à Washington, et de la correspondance de la Beckmann Archiv de Munich, a ainsi permis aux deux auteurs d'identifier un certain nombre de personnages dans les triptyques *Schauspieler*, *Karneval* et *Blindekuh*⁷, triptyques qui ne sont cependant pas exposés à Leipzig. Parmi eux, une partie de la résistance intellectuelle néerlandaise, tout particulièrement parmi les comédiens et musiciens ; Beckmann prend bien position face à la situation de la culture et de la société dans les Pays-Bas occupés et donne forme plastique à la menace qui pèse sur ses représentants. Une peinture du réel, donc, qui est également, si ce n'est politique, du moins historique.

Réel ne veut cependant jamais dire « réaliste ». Beckmann poursuit ainsi son discours de 1938 : « J'ai seulement essayé, aussi intensément que possible, de réaliser ma vision du monde »⁸. Au réel en effet, à l'histoire, à l'actualité même, Beckmann imprime sa marque, son



moi. Hans Belting, dans le catalogue *Max Beckmann. Die Landschaften*, consacre un essai à la présence du moi dans le paysage, à cette « mise en scène biographique du monde ». Absent physiquement des paysages qu'il représente, l'artiste y imprime néanmoins sa marque, son regard. *Der Hafen von Genua*, de 1927⁹, semble ainsi une image programmatique. Sur le dossier d'un fauteuil, un châle est jeté, sorte de nature morte devant le paysage rappelant la présence du peintre, procédé repris à plusieurs reprises par Beckmann. Le port de Gênes est vu de nuit, mais cette nuit relève moins d'un rêve surréaliste que d'une nuit vécue, une ville re-découverte dans la nuit, re-vue d'une autre manière que le jour, par un peintre qui affirme : « j'ai vu cela ». Beckmann introduit également son quotidien, ses proches dans ses œuvres, y compris dans ses grandes scènes de genre qui n'ont *a priori* rien à voir avec eux. Uwe M. Schneede revient ainsi sur les personnages familiers présents dans les œuvres de Beckmann de l'immédiat après-guerre¹⁰. Dans *Die Nacht*¹¹, on identifie généralement dans deux des bourgeois les Battenberg, amis chez qui Beckmann a trouvé refuge à Francfort pendant la guerre ; dans la femme aux jambes écartées, sa femme Mina, et à côté d'elle son fils Peter. Pour autant, y insiste l'historien d'art, il serait réducteur de chercher à donner une signification à l'œuvre à partir des personnages familiers qui y apparaissent. Beckmann teste ici l'effet plastique de scènes de torture et de supplice avec de nombreuses figures dans un espace très étroit. Pour cela, il a besoin d'utiliser non des épures de personnages, mais de véritables physionomies, concrètes. Il utilise donc les traits de ses proches.

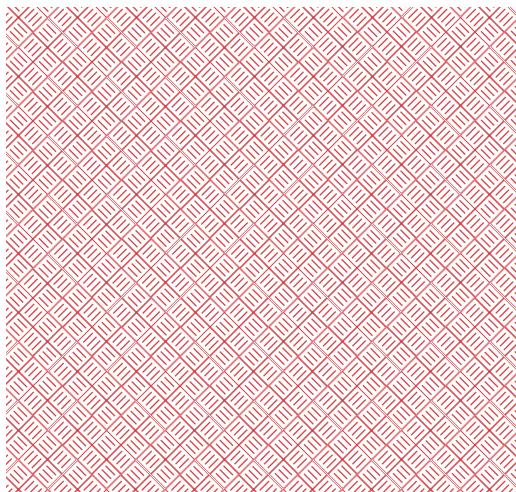
Apportant un éclairage original sur les œuvres de Beckmann, les trois catalogues s'intéressent également de près à l'artiste au travail. Les essais du catalogue *Max Beckmann. Die Landschaften* reviennent par exemple à plusieurs reprises sur le rôle joué par les cartes postales dans la conception du paysage et sur les reprises de construction et de motif d'une œuvre à l'autre. Comme le note Nina Peter, le soleil à moitié caché par un nuage, se reflétant sur la mer à marée basse dans *Meeresstrand*¹², est ainsi emprunté à une carte postale de Zanvoort se trouvant dans le fonds de l'artiste. La contribution la plus éclairante reste néanmoins celle de Lynette Roth dans *Beckmann & Amerika*¹³. L'auteur étudie de manière tout à fait exemplaire plusieurs natures mortes réalisées par l'artiste lors de son arrivée aux Etats-Unis, et la façon dont celles-ci mettent en œuvre les mêmes principes plastiques et les mêmes processus de construction que ceux enseignés par Beckmann au même moment à ses étudiants de Saint Louis. Lors de l'allocution pour son premier cours le 23 septembre 1947, traduite et lue par sa femme Quappi, il insiste sur le fait qu'en peinture il ne peut jamais s'agir d'une simple imitation de la nature : « Premièrement, l'identification avec l'objet doit être parfaite et, deuxièmement, quelque chose de tout différent doit entrer en jeu. Il est difficile d'expliquer ce second élément, presque autant que de trouver son propre moi ». Beckmann espaces donc ses corrections, ne venant que deux fois par semaine, afin de permettre à ses étudiants de chercher ce « quelque chose ». Lorsqu'il intervient en revanche, c'est parfois de manière directement physique à même les œuvres de ses élèves. Il en va de même avec les siennes. Dans *Souvenir Chicago*¹⁴, Beckmann travaille une nature morte nocturne dans une chambre d'hôtel. Il s'inspire pour cette œuvre d'un dessin à la plume montrant une vue des grattes ciel et rampes d'incendie depuis une fenêtre¹⁵. Et il applique ici l'un des conseils donnés à ses étudiants, à savoir que même dans les dessins, « [on] doit dès le début respecter la répartition dans l'espace ». Néanmoins, « en peinture la composition – la disposition dans l'espace et la répartition des surfaces – doit



- s'étendre jusqu'aux derniers recoins du tableau »¹⁶. Dans *Souvenir Chicago*, toute la surface est soumise à une construction complexe, délimitant un espace dense, sans aucun moyen perspectif véritable. De plus, il apparaît clairement que plusieurs aspects des relations entre objets au sein de cet espace ont en réalité été déterminés une fois la composition posée, comme des ajouts, des « corrections » à l'image de celles que Beckmann imposait à ses élèves, ici afin d'accentuer l'étroitesse de l'espace.

De Beckmann enseignant à Beckmann source d'inspiration, il n'y a parfois qu'un pas, que les catalogues interrogent également. Qu'en a-t-il été, et qu'en est-il, aujourd'hui, de la postérité de Beckmann auprès des artistes ? Stefana Sabin revient ainsi sur le décalage entre un Beckmann reconnu, adulé parfois, lorsqu'il arrive aux Etats-Unis en 1947, et le fait qu'il reste totalement étranger, dans tous les sens du terme, au nouvel art abstrait qui s'y développe à cette époque¹⁷. C'est donc une génération plus tard qu'il faut chercher des artistes inspirés par l'artiste allemand et Marcus Andrew Hurtig dresse un parallèle tout à fait intéressant entre Beckmann portraitiste et Alex Katz ou Marlène Dumas¹⁸. David Anfam tente néanmoins dans un essai stimulant de mettre en perspective les chronologies parallèles des années américaines de Beckmann et de la naissance de l'expressionnisme abstrait, en dépassant les mots très durs de Greenberg sur le triptyque *Departure* ou le rejet de l'abstraction du peintre allemand¹⁹.

Extrêmement riches, les trois catalogues sont également exemplaires en terme de méthode. Chaque œuvre, peinture, dessin, gravure ou même sculpture, puisque l'exposition francfortoise en propose quelques unes, fait l'objet d'un commentaire précis. Surtout, les outils à destination du chercheurs sont nombreux et essentiels : chronologie détaillée avec carte à l'appui du séjour américain, photographies et textes majeurs de Beckmann écrits aux Etats-Unis pour *Beckmann & Amerika*, double dictionnaire biographique extrêmement complet (l'un général, l'autre plus spécifiquement lié à l'exil amstellodamois) et souvenirs de plusieurs personnes portraiturées par Beckmann pour *Von Angesicht zu Angesicht*, importante bibliographie pour les trois catalogues. Ils forment donc un tout conséquent, qui rend finalement possible cette « tentative d'explication » qu'évoquait Beckmann dans son discours de 1938.



1. Max Beckmann, « A propos de ma peinture », in *Écrits*, Paris, Ensb-a, 2002, p. 215.
2. Nina Peter, « "Heimatgefühl im Kosmos" . Naturereignisse in den Landschaften Max Beckmanns », in *Max Beckmann. Die Landschaften*, cat. exp. Kunstmuseum, Basel, 4 sept. 2011–22 janv. 2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p.27–39.
3. Max Beckmann, *Scheveningen, fünf Uhr früh*, 1928, huile sur toile, 56,5 x 63cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München, cat. 22 ; *Badekabine (grün)*, 1928, huile sur toile, 70 x 85 cm, Bayerische

- Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München, cat. 23 ; *Grauer Strand*, 1928, huile sur toile, 35,5 x 78,5cm, collection privée, Allemagne, Courtesy Villa Grisebach, Berlin, cat. 24 ; *Abend auf der Terrasse*, 1928, huile sur toile, 95,5 x 35,5 cm, Richard L. Feigen, cat. 25.
4. Beatrice von Bormann, « Landschaften des Exils – Max Beckmanns niederländische Jahre 1937–1947 », in *Max Beckmann. Die Landschaften*, op.cit., p.41–53.
 5. Max Beckmann, *Polderlandschaft mit Hembrug*, 1944, huile sur toile, 56 x 95cm, collection privée, cat.61.
 6. Christian Fuhrmeister, Susanne Kienlechner, « Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden. Überlegungen zu *Schauspieler* (1941/42), *Karneval* (1942/43) und *Argonauten* (1950) », in *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*, cat. exp. Museum der bildenden Künste, Leipzig, 17 sept. 2011–22 janv. 2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p. 38–52.
 7. Max Beckmann, *Schauspieler*, 1941–42, huile sur toile, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge ; *Karneval*, 1942–43, huile sur toile, University of Iowa Museum of Art, Iowa City ; *Blindekuh*, 194–45, huile sur toile, The Minneapolis Institute of Art.
 8. Max Beckmann, op. cit., p.215 [souligné par nous]
 9. Max Beckmann, *Der Hafen von Genua*, 1927, huile sur toile, 90,5 x 169,5 cm, Saint Louis Art Museum, cat. 18.
 10. Uwe M. Schneede, « Bildnisse in der Moderne. Bedeutungen, Funktionen », in *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*, op. cit., p.18–25.
 11. Max Beckmann, *Die Nacht*, 1918/19, huile sur toile, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
 12. Max Beckmann, *Meeresstrand*, 1935, huile sur toile, 65 x 95,5 cm, Museum Ludwig, Köln, cat. 42.
 13. Lynette Roth, « „Erstes Problem“ . Max Beckmanns Stillleben aus Saint Louis », in *Beckmann & Amerika*, cat. exp. Städel Museum, 7 oct. 2011–8 janv. 2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p.60–68.
 14. Max Beckmann, *Souvenir Chicago*, 1948, huile sur toile, 109,2 x 79 cm, Harvard Art Museum, Cambridge, Mass., cat. 73.
 15. Max Beckmann, *View from hotel window in Chicago*, 1948, dessin à la plume, 265 x 180 cm, Karin und Rüdiger Wolhard, Frankfurt am Main, cat. 72.
 16. *Ibidem*, p.519.
 17. Stefana Sabin, « „Und bin damit gewissermassen schon halber Amerikaner“ . Beckmann zwischen ideeller Anpassung und realer Isolation », in *Beckmann & Amerika*, op.cit., p.52–59.
 18. Marcus Andrew Hurtig, « Beckmann-Dialog : Marlene Dumas und Alex Katz », in *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*, op. cit., p.59–65.
 19. David Anfam, « Beckmann und der abstrakte Expressionismus. Existenz in Raum », in *Beckmann & Amerika*, op.cit., p.262–269.

