



Max Beckmann, *Selbstbildnis in schwarz* [*Autoportrait en noir*], 1944, huile sur toile, 95 x 60, Munich, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, © photo BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image BPK

# Max Beckmann 1968, Otto Dix 1972

Un cas de réception comparée

**« Otto Dix : peintures, aquarelles, gouaches, dessins, gravures »,**

**« Max Beckmann » : un succès et un échec ?**

« Contrairement à Max Beckmann ou George Grosz, Otto Dix est en France pratiquement un inconnu. La première rétrospective de ce réaliste critique prend donc la signification d'un test, d'autant plus que l'exposition de Beckmann montée à Paris il y a trois ans fut un fiasco. La critique peu compréhensive, habituée aux catégories formelles, adopta une complète position de refus et le public partagea sa défiance<sup>1</sup>. » Ce « test », qu'évoque Günter Metken en 1972, Otto Dix semble l'avoir passé avec succès puisque l'exposition rétrospective organisée par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP) du 4 février au 9 avril 1972 peut être considérée comme une réussite. Elle l'est d'autant plus lorsqu'on la compare à la manifestation consacrée à Max Beckmann au Musée national d'art moderne (MNAM) du 25 septembre au 28 octobre 1968.

Ce succès est d'abord un succès public. La lettre que le conservateur du MAMVP, Jacques Lassaigue, adresse à Eugen Keuerleber, conservateur de la Galerie der Stadt de Stuttgart et organisateur de l'exposition, permet de connaître le nombre total de visiteurs de l'exposition<sup>2</sup>. Les 14 466 entrées constituent une fréquentation non négligeable et le conservateur français précise même dans une note de mars 1972 :

« Par rapport à l'accueil fait à l'exposition Beckmann (2869 entrées), je crois qu'on peut donc considérer que l'exposition Dix est un succès moral qui peut s'affirmer encore par la publication d'articles de revue<sup>3</sup>. »

Les chiffres sont éloquentes et semblent donner un net avantage à l'exposition Dix. Encore faut-il comparer ce qui est comparable. Le chiffre avancé par Lassaigue pour Dix est en effet celui du total des entrées, qu'elles soient payantes ou gratuites. Or les 2869 entrées de Beckmann citées par le même conservateur, à en croire les relevés conservés aux Archives des musées nationaux, n'incluent en réalité que les visiteurs payants. Si l'on y ajoute les entrées gratuites, ce sont en réalité 5691 visiteurs qui ont fréquenté l'exposition<sup>4</sup>, chiffre que l'on peut cette fois comparer aux 14 466 entrées de Dix. La différence est certes toujours significative, mais néanmoins moins marquée. De plus, l'exposition Dix dure deux mois entiers, alors que l'exposition Beckmann n'est accrochée que pour un mois. Si l'on se rapporte aux relevés journaliers de fréquentation, l'exposition Dix avait été vue, entre le 4 février et le 5 mars, par 8437 spectateurs<sup>5</sup>. En comparaison l'exposition Suzanne Valadon au MNAM en 1967 avait, en à peine un mois et demi, rassemblé 17 031

visiteurs<sup>6</sup>. Moins que sur une réussite importante pour Dix, il faudrait donc surtout insister sur le four que fut l'exposition Beckmann... D'après les relevés mensuels, la moyenne de fréquentation est d'à peine plus d'une centaine de visiteurs par jour et Georges Schlocker dans la *National Zeitung Basel* raconte que «l'on ne compte jamais plus de trente visiteurs dans les salles du fond du musée<sup>7</sup>».

La réussite de l'exposition Dix, comparativement à l'exposition «Max Beckmann» est surtout marquée en termes de réception dans la presse, et les organisateurs respectifs en ont parfaitement conscience. Ainsi Jacques Lassaingé écrit-il, toujours dans sa note de mars 1972 : «L'exposition, pour un peintre complètement ignoré jusqu'ici par le public parisien, suscite un intérêt certain notamment parmi les jeunes artistes. Les échos sont très favorables tant en ce qui concerne l'œuvre elle-même que la présentation de l'exposition<sup>8</sup>.» Peter A. Ade, directeur du Haus der Kunst de Munich, qui organise l'exposition Beckmann, confie au contraire à Antoinette Huré, documentaliste et assistante de Bernard Dorival : «Je regret [*sic*] beaucoup d'entendre que l'exposition n'est pas le succès que nous avons attendus [*sic*]. Il me semble que les critiques d'art ne voulaient pas ouvrir les yeux aux impressions inattendues<sup>9</sup>.»

Les articles consacrés à l'exposition Dix sont assez nombreux et le ton plutôt positif. Parmi ceux parus dans *Les Nouvelles Littéraires*, *Les Lettres françaises*, *Quinzaine littéraire*, *Le Figaro* ou *Carrefour*, certains sont même enthousiastes, à l'image de celui de José Pierre, qui qualifie Dix de «plus grand peintre allemand, peut-être, de ce siècle<sup>10</sup>». Tous insistent sur l'importance de l'exposition en raison de l'ignorance dans laquelle se trouvait encore le public français de l'art d'Otto Dix. Raymond Cogniat donne même une dimension internationale à l'art de Dix lorsqu'il écrit : «Malgré la plus exacte conscience que nous avons acquise de l'ampleur et de la puissance de la peinture allemande entre les deux guerres, l'exposition d'Otto Dix (1891-1969) qui vient de s'ouvrir et qui présente un ensemble dont nous n'avions encore jamais eu l'équivalent en France, prend le caractère d'une véritable révélation et place cet artiste dans la catégorie des grandes valeurs internationales<sup>11</sup>.» Frank Elgar reprend quant à lui la comparaison avec

Beckmann, au bénéfice de Dix : «Or, la seconde génération [expressionniste], la plus véhémement dans le pessimisme et la revendication sociale, est à peu près ignorée chez nous, sauf peut-être George Grosz, qui illustra de dessins satiriques plusieurs livres édités à Paris. Passe encore pour Beckmann, dont l'œuvre mélodramatique ne mérite guère d'être retenue par la postérité. Mais vouer à l'oubli Otto Dix, refuser à ce peintre d'aussi vigoureux tempérament la considération qu'il mérite, serait injuste<sup>12</sup>.»

Les comptes rendus de l'exposition Beckmann sont effectivement dans leur ensemble très négatifs. Le jugement de Elgar sur l'artiste en 1972 ne s'est pas modifié par rapport à ce qu'il écrivait en 1968 : «Il y a pis : les immenses triptyques de la dernière période, qui ne sont que mascarades prétentieuses et horribles, voire blasphématoires, comme la *Tentation de Saint Antoine* (1937) ou d'un symbolisme de pacotille comme *Beginning* (1949). Plus Beckmann avance en âge, plus son art paraît débraillé, cruel, ampoulé. Il semble avoir plaisir à se vautrer au milieu de formes convulsives, d'une matière boueuse et de couleurs crues, quand elles ne sont pas criardes : noirs visqueux, bleus glauques, blancs plâtreux, roses vineux<sup>13</sup>...» Si tous les articles ne sont pas aussi outranciers, la plupart rejettent néanmoins l'art de Beckmann en raison de sa soi-disant violence. Jean Delavèze souligne ainsi un «caractère souvent brutal», estimant qu'il manque à Beckmann «un peu d'esprit de finesse et d'émotion simple pour nous toucher plus qu'il ne le fait<sup>14</sup>. Ce sont donc assez logiquement les œuvres de la première période, la période d'avant-guerre, qui sont mises en avant. Michel Conil Lacoste, dans un article globalement très critique, précise ainsi : «Comme souvent, c'est la première, dont on peut penser quelque bien (en même temps que de quelques compositions isolées et d'une densité sans lendemain), par comparaison avec l'essentiel de sa production, devenue brusquement si outrancière et si brouillonne, à partir des années 30<sup>15</sup>.» Il cite notamment la *Mer Grise* de 1905<sup>16</sup>, tableau «plein d'intuition pré-abstraite, [...] intelligent et fin», souvent évoqué par d'autres critiques. S'il y a bien quelques voix plus positives, comme Dominique Roy évoquant un «univers excessivement attachant<sup>17</sup>» ou le vieux Pierre Mornand affirmant que «pour la première fois depuis longtemps le Musée National

LE FIGARO — LUNDI 7 FÉVRIER 1972

# Otto Dix et la tradition de la peinture allemande

par Raymond COGNAT

JUSQU'À la fin de la dernière guerre les Français étaient, convenons-en, à peu près ignorants de ce qu'est la peinture allemande du XX<sup>e</sup> siècle et ce n'est que depuis quelque vingt-cinq ans que nous sommes mieux informés sur le Blaue Reiter ou la Brücke et que nous acceptons de faire entrer l'expressionnisme et ses suites dans les grands courants de l'art moderne. George Grosz, Max Beckmann et Otto Dix étaient les plus connus, plus encore par leurs noms que par leurs œuvres. Peu à peu cette grave lacune se comble et nous comprenons combien les hautes qualités de nos peintres nous ont rendus injustes pour les autres. Malgré la plus exacte conscience que nous avons acquise de l'ampleur et de la puissance de la peinture allemande entre les deux guerres, l'exposition d'Otto Dix (1891-1969) qui vient de s'ouvrir et qui présente un ensemble dont nous n'avions encore jamais eu l'équivalent en France, prend le caractère d'une véritable révélation et place cet artiste dans la catégorie des grandes valeurs internationales.

Elle nous présente un artiste qui, avant tout, s'affirme comme un des témoins les plus impitoyables de la société de son temps, un observateur sans indulgence qui pour s'exprimer dispose d'un métier très sûr et d'un esprit étrangement critique et pénétrant. Il y a quelque chose d'impitoyable en lui, autant dans la critique que dans la tendresse, une attention crispée pour saisir sans indulgence l'expression humaine au moment de sa plus haute intensité. Témoin cruel d'une société qui, cyniquement, accepte de se dégrader, Otto Dix donne au monde de ce demi-siècle des allures de cauchemar. L'angoisse qui s'en dégage s'applique aussi bien aux scènes de guerre qu'aux festivités factices, car tout est infernal dans cet univers sans pitié. Ainsi s'insère-t-il dans ce que nous attendons de l'art allemand qui, croyons-nous, à ses problèmes d'esthétique ajoute une perspective sociale dont notre fauvisme est, lui, totalement dépourvu. De ce fait, le nazisme s'est montré monstrueusement logique en refusant un art aussi corrompu.

Pour nous, c'est justement dans la mesure où il atteint ce plus haut niveau de concentration et de violence qu'il s'élève bien au-delà des théories esthétiques et se classe parmi les plus grands témoignages de son temps. Encore, disant cela, est-ce le limiter, car l'exposition nous le montre dépassant les frontières de temps et de lieu pour devenir un langage plus universel. Très directement cette exposition nous démontre qu'il se rattache sans hiatus à la grande lignée de la plus haute peinture allemande. Il y a dans ses portraits et dans la façon minutieuse de cerner l'expression quelque chose de l'inquiétude de Dürer, et même dans l'attention qu'on trouve dans des visages de femmes ou d'enfants, quelque chose de l'attentive et cruelle tendresse de Cranach. Il y a aussi dans ses paysages une présence inquiète de la nature, comme dans ceux d'Altdorfer.

Ce n'est pas dans les moments où il se rattache plus ou moins directement au cubisme ou au futurisme qu'il nous paraît le plus intéressant, même s'il y apporte une contribution personnelle. Au contraire, quand il oublie ces courants du moment pour s'engager vers l'expression de l'humain, il dresse un terrible constat, ce qu'il convient d'appeler un véritable message, malgré l'usage excessif que l'on a fait de ce mot. Faut-il insister sur le fait que pour atteindre ce but il use d'un métier remarquable, tant dans la peinture que dans le dessin ou la gravure, métier sévère comme sa pensée et qui lui permet d'éviter le recours à des artifices superficiels de technique pour retenir l'attention.

L'accord entre Jacques Lassaigne, conservateur du musée, et M. Keuerleber, directeur de la Galerie de la ville de Stuttgart, ayant réussi cette sélection, prouve une fois de plus que l'action des musées peut être particulièrement efficace — et même originale pour nous — dans des domaines et pour des artistes qui, quoique hautement réputés, nous sont encore mal connus.

Raymond Cogniat.

Musée d'Art moderne de la ville de Paris.  
Avenue de New-York. Jusqu'au 9 avril.

Raymond Cogniat, «Otto Dix et la tradition de la peinture allemande», *Le Figaro*, 7 février 1972, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Documentation du Musée national d'art moderne, fonds Yves Kovacs

d'Art Moderne nous révèle un artiste de valeur<sup>18</sup>», l'attitude générale est surtout l'incompréhension. Un certain nombre de critiques disent tenter d'entrer dans l'œuvre de Beckmann sans toutefois y parvenir. Ainsi Jean Bouret écrit-il, dans *Les Lettres françaises* : «Pourquoi se fait-il alors que je n'entre quand même pas dans ce jeu, que j'achoppe devant cette peinture qui est, je le vois bien que diable, de la véritable peinture<sup>19</sup>?» Mais cette incompréhension a tôt fait de tomber si ce n'est dans la germanophobie, en tout cas dans une lecture de l'art nationalement clivée. Raymond Charmet parle par exemple du «caractère intensément germanique<sup>20</sup>» de cette œuvre et précise : «C'est un peintre "costaud" qui va jusqu'à une dureté parfois brutale, sa sensualité un peu lourde, alliée à ce que Baudelaire appelait la modernité [...], et son goût compliqué, porté au symbolisme, qui le conduit à composer de vastes triptyques<sup>21</sup>.» De l'œuvre à l'homme il n'y a qu'un pas, que certains franchissent allègrement, aidés sans doute par l'omniprésence des autoportraits beckmanniens : «Massif, très germanique, une face ronde, burinée, une tête mi-claudélienne, mi-napoléonienne<sup>22</sup>.» La conclusion s'annonce donc, implacable, et exprimée dans un article de Jeanine Warnod : «Il faut sans doute être Allemand pour apprécier le réalisme de ce visionnaire<sup>23</sup>.»

La différence en termes de fréquentation et surtout en termes de réception critique est donc significative entre les expositions Beckmann et Dix. Le style de ces deux artistes, tout comme les thèmes dont traitent leurs œuvres, expliquent évidemment en partie ce hiatus. Néanmoins, ces facteurs ne peuvent constituer une explication suffisante et le travail de médiation qui a été réalisé lors de la préparation de ces expositions tout comme le contexte de leur présentation doivent être analysés afin de comprendre cette réception différenciée.

### Le rôle des conservateurs français

Ni l'exposition Beckmann ni l'exposition Dix ne sont conçues par des Français. Ce sont dans les deux cas les réalisations de conservateurs allemands. La chose est assez banale dans les années 1960 si l'on en croit par exemple l'exposition sur le Bauhaus de 1969 présentée simultanément dans les deux lieux, MNAM et MAMVP, et organisée par le tout jeune Wulf Herzogenrath pour

le Württembergischer Kunstverein<sup>24</sup>. L'exposition Beckmann s'inscrit dans la lignée des collaborations entre le Haus der Kunst de Munich et le MNAM, collaboration dont était également issue l'exposition de 1966 «Le fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand<sup>25</sup>». Présentée d'abord à Paris, elle l'est ensuite à Munich du 9 novembre 1968 au 6 janvier 1969 puis au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 16 janvier au 2 mars 1969. Néanmoins, ce n'est pas Peter A. Ade, directeur du Haus der Kunst depuis 1950, qui s'occupe de la conception scientifique, mais Günter Busch, directeur de la Kunsthalle de Brême, et il revient à la Gesellschaft Max Beckmann à Munich, et plus particulièrement à Barbara Göpel, de réunir la documentation nécessaire à l'exposition et au catalogue. Si l'on en croit la correspondance échangée entre Busch et Huré, c'est bien lui qui choisit les œuvres et les accroche. Il se charge également de rédiger la préface du catalogue.

Évidemment présent aux premières réunions préparatoires à partir de septembre 1967<sup>26</sup>, Bernard Dorival, conservateur en chef au MNAM, semble pourtant par la suite se désintéresser totalement du projet. Il renvoie ainsi systématiquement aux Allemands lorsque des questions lui sont posées, comme dans cette lettre du 29 avril à Ade : «Étant donné que l'organisation matérielle de l'exposition BECKMANN est de votre ressort, je préfère que vous preniez, à ce sujet, la décision que vous jugerez opportune». Peu sensible à l'art de Beckmann, en retrait vis-à-vis de ce qui concerne l'art allemand, il ne propose même pas de préface ou d'avant-propos au catalogue, sans doute occupé par la préparation d'une exposition Hans Hartung pour janvier 1969, dont l'abstraction lyrique rattachée à l'École de Paris correspondait davantage à ses goûts<sup>27</sup>. Les circonstances institutionnelles sont également complexes : l'exposition Beckmann est inaugurée au moment même où André Malraux, en partie à la suite des événements de mai 1968 et de la fermeture provisoire du MNAM, demande sa démission à Dorival. De manière significative, aucun comité d'honneur ou comité d'organisation n'est indiqué au catalogue, témoignage de cette vacance institutionnelle avant l'arrivée de Jean Leymarie. Elle est d'ailleurs relevée par certains critiques comme Georges Schlocker : «C'est aussi pour une autre raison que le

Stuttgart, le 17 janvier 1972

Monsieur le Conservateur,

Au cours de cette dernière semaine, assez mouvementée, je me suis rendu pratiquement tous les jours à Bad-Cannstadt, matin et soir, pour la correction des épreuves.

Après deux entrevues avec Monsieur Conzelmann, à une semaine d'intervalle, l'une à Stuttgart, l'autre à Fribourg, nous avons apporté au texte des retouches et des coupures substantielles. Je me suis attaché à suivre vos conseils en ce domaine pour éviter toute surcharge et tout commentaire superflu, ou par trop spécialisé. Monsieur Conzelmann m'a d'ailleurs proposé lui-même un bon nombre d'allégements.

Evidemment le temps très court qui m'était imparti pour un travail de cette ampleur (vacances de Noël et Jour de l'An, selon la terminologie usuelle!) n'était pas pour faciliter les choses, et il a manqué le temps de réflexion nécessaire pour une adaptation plus légère et plus personnelle. D'ailleurs le plus délicat a été la transposition de certains passages poético-métaphysiques (néologisme personnel!) cités en dehors de leur véritable contexte.

Aujourd'hui dimanche, alors que j'ai un peu le temps de respirer, j'ai tenu à vous relater en quelques lignes la façon dont s'est déroulée 'l'entreprise'. Et je dois vous dire que les contacts que j'ai eu presque tous les jours pour telle ou telle question avec Messieurs Keuerleber et Cantz, en liaison avec Monsieur Gehring dès son retour, ont été extrêmement fructueux et placés sous le signe d'une entente parfaite et sympathique.

J'ai obtenu de l'imprimerie un premier tirage de la liste des oeuvres exposées accompagnées de leurs commentaires, avant correction. A propos de La Guerre, page 7, et du cycle des gravures du même nom, nous avons choisi de mettre une minuscule pour ces dernières, c.à.d. cycle des gravures de 'La guerre' puisque ce sont des scènes vues et relatées et qu'elles n'ont pas un caractère allégorique aussi appuyé que le grand ensemble de 1929 - 32 aujourd'hui disparu.

6<sup>e</sup>

Permettez-moi maintenant de vous soumettre un bref exposé des questions concernant le transport, pour éclairer nos partenaires allemands.

1. Arrivée du transport à Paris le jeudi 27 janvier, avec les tableaux et les 3 000 catalogues. Le moment de la journée est encore à préciser.

2. Il reste à savoir de toute urgence à quelle adresse précise devront être libellées les factures accompagnant le convoi, à présenter à la douane, ainsi que la facture effective du catalogue. Accord de M. Cantz sur ce point.

3. Je joins à ma lettre le premier tirage de la liste des œuvres exposées, avec commentaires, afin de vous permettre de préparer les titres sans attendre l'arrivée du transport, comme il en avait été convenu par téléphone.

4. Monsieur Keuerleber souhaiterait également recevoir un plan des salles où seront présentées les œuvres au Musée d'Art Moderne.

Ayant fait le tour des questions dont on m'a chargé de vous informer, je vous prie d'agréer, Monsieur le Conservateur, l'assurance de mes sentiments dévoués.

Gen. 66 2723  
Vint 624 7798  
Rini 4317  
Rin Aug 5456

*Georges Roux*

N.B. Monsieur Keuerleber arrivera aussi le 27 janvier à Paris. Il m'a chargé de vous transmettre ses meilleures salutations.

ami  
Jan. 27 f  
Réserve / chambre

musée n'a rien fait pour cette exposition. Son conservateur Bernard Dorival a en effet été limogé depuis peu de manière très brutale par André Malraux<sup>28</sup>. »

En comparaison de ce désintérêt du conservateur français pour l'exposition Beckmann organisée dans son musée, la collaboration entre Eugen Keuerleber et Jacques Lassaïgne au MAMVP apparaît efficace et leur correspondance témoigne d'échanges de plus en plus cordiaux. Le conservateur allemand s'adresse le premier à son homologue français en novembre 1971<sup>29</sup> avant que celui-ci ne se rende à Stuttgart pour visiter l'exposition Dix qui s'y tient. Lassaïgne rédige alors pour *Le Figaro*<sup>30</sup> un compte rendu de cette manifestation organisée à la Galerie der Stadt pour les 80 ans de l'artiste, mort en 1969<sup>31</sup>, manifestation dont l'exposition parisienne est une reprise de moindre envergure. Keuerleber semble par la suite prendre en charge une bonne part de l'organisation du transfert de l'Allemagne vers la France, s'occupant de la plupart des prolongations de prêts ainsi que des contacts avec l'éditeur pour une version française du catalogue. Le lien entre les deux conservateurs se fait notamment grâce à Georges Roux, professeur et membre de l'Institut français à Stuttgart. Il écrit ainsi à Lassaïgne en janvier 1972 : « Aujourd'hui dimanche, alors que j'ai un peu le temps de respirer, j'ai tenu à vous relater en quelques lignes la façon dont s'est déroulée l'"entreprise". Et je dois vous dire que les contacts que j'ai eu [sic] presque tous les jours pour telle ou telle question avec Messieurs Keuerleber et Cantz [éditeur du catalogue], en liaison avec Monsieur Gehring [directeur de l'Institut français] dès son retour, ont été extrêmement fructueux et placés sous le signe d'une entente parfaite et sympathique<sup>32</sup>. » Keuerleber va même jusqu'à intervenir dans les choix muséographiques français puisque dans la même lettre Roux indique que celui-ci se rendra fin janvier en France pour procéder à l'accrochage. Conscient du rôle joué par son homologue allemand, Lassaïgne lui écrit en mars 1972 : « Je vous ai surtout une immense gratitude pour l'aide inestimable que vous m'avez apportée, non seulement dans la préparation de l'exposition mais aussi dans sa présentation qui a été presque unanimement appréciée<sup>33</sup>. »

Fruit d'un investissement important de la Galerie der Stadt et d'une collaboration fructueuse entre les

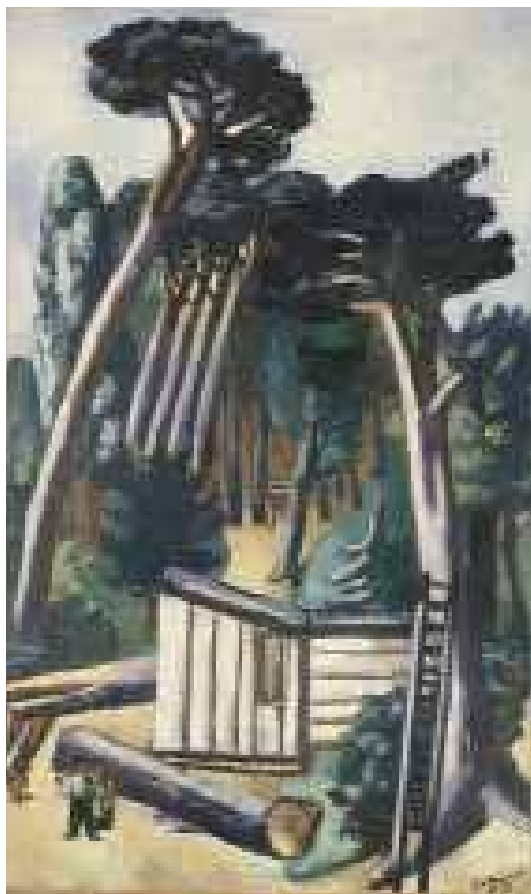
musées allemands et français, l'organisation de l'exposition n'en est pas moins supervisée par les autorités françaises. Lassaïgne rédige ainsi plusieurs comptes rendus à destination du conseiller Culturel français et la composition du comité d'honneur, qui compte de très nombreux officiels, rappelle la dimension diplomatique de la chose. Surtout, au-delà des questions diplomatiques, si Keuerleber s'occupe de l'accrochage, c'est bien Lassaïgne qui choisit les œuvres présentées à Paris parmi celles qui étaient accrochées à Stuttgart, passant de 142 peintures et 124 aquarelles, gouaches et dessins à 70 peintures, 43 dessins et gouaches, ainsi que 50 estampes, comme l'indique une note manuscrite dans laquelle il relève dans les catalogues allemands les numéros des œuvres qu'il souhaite garder pour l'exposition parisienne<sup>34</sup>.

### Une mise en valeur des collections françaises inégale

Le désintérêt des autorités et des conservateurs français pour l'exposition Beckmann apparaît encore plus marqué si l'on compare la mise en valeur des maigres collections françaises dans les deux expositions. En 1972, les musées parisiens ne conservent qu'une seule et unique œuvre d'Otto Dix, le *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden*<sup>35</sup>, acquis directement auprès de l'artiste par le MNAM en 1961<sup>36</sup>. Dans le catalogue français, ce tableau est particulièrement mis en avant : la mise en pages est quelque peu modifiée par rapport au catalogue allemand pour placer l'œuvre en tête d'ouvrage, en pleine page, et non parmi les autres reproductions<sup>37</sup>. L'importance de ce portrait est également accentuée par la préface française de Keuerleber, légèrement différente de la version allemande : « Otto Dix est encore pour beaucoup le peintre des années vingt comme en témoigne le remarquable "Portrait de la journaliste Sylvia von Harden", actuellement propriété du Musée National d'Art Moderne de Paris<sup>38</sup>. »

En 1968, le MNAM possédait deux œuvres de Max Beckmann, acquises dans les années 1930 : le *Paysage de forêt avec bûcherons*, achetée auprès de la galerie de la Renaissance après l'exposition monographique du peintre de 1931<sup>39</sup>, et *Le Petit Poisson*, donnée par Beckmann au Musée du Jeu de Paume en 1933. Or, non seulement elles ne sont pas particulièrement mises en valeur (elles ne sont pas reproduites dans la version





Max Beckmann, *Waldlandschaft mit Holzfäller* [Paysage de forêt avec bûcherons], 1927, huile sur toile, 101 x 61, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, © photo Centre Pompidou, Mnam-Cci, Dist. RMN-Grand Palais / DR

française du catalogue), mais il semble même que les conservateurs français ignoraient jusqu'à l'existence de la première. Le 9 août 1968, Barbara Göpel écrit ainsi à Antoinette Huré à propos des *Bûcherons* : « En 1955, le tableau figura dans une exposition à Zurich comme en possession du Musée National d'Art Moderne. Maintenant votre musée m'informe que la peinture ne figure pas dans les collections du Musée<sup>40</sup>. » Une note de la Max Beckmann Gesellschaft précise un peu plus tard : « Le 3 mai 67 le Musée National d'Art Moderne (DF/TJ) nous a écrit : "[...] Je vous informe que notre musée ne possède qu'un tableau de Beckmann : 'Le Poisson' de 1933 [...]" Plus tard, le 22 mai 1967 le Service de la Documentation Photographique de la Réunion des Musées Nationaux (Château de Versailles) nous a informés : "[...] et nous vous informons que le tableau

*Les Bûcherons* ne fait pas partie des collections de [sic] Musée d'Art Moderne; qu'il a sans doute figuré lors d'une exposition et qu'il provient sans doute d'une collection particulière [...]"<sup>41</sup>. » Antoinette Huré mène donc l'enquête et écrit finalement à Bernard Dorival pour lui demander la valeur d'assurance de l'œuvre : « Cette demande n'avait pas été fait [sic] plus tôt parce qu'il avait été répondu l'an passé à la Max Beckmann Gesellschaft Archiv que cette toile ne nous appartenait pas. Quand j'en ai parlé à Mademoiselle Domino à la demande des Allemands, elle m'a assuré que cette toile non seulement appartenait aux collections du musée mais était exposé [sic] dans les salles<sup>42</sup>. » Le manque d'intérêt des Français pour l'exposition Beckmann vire ici à l'absurde...

### Choix des œuvres et accrochage

Si l'on ne possède de photographies ni de l'exposition Beckmann, ni de l'exposition Dix, il est néanmoins possible de retracer le choix des œuvres et la manière dont elles ont été présentées. L'exposition Dix de 1972 est donc réduite à 70 peintures. Lassaing explique son choix dans une note manuscrite : « Nous avons conservé presque intégralement la suite impressionniste des autoportraits, et la plupart des portraits si caractéristiques de la société allemande. Dans la partie satirique, nous avons allégé le nombre des œuvres d'une grande outrance en conservant toutefois les plus marquées. Des dessins et quelques gouaches viennent compléter l'illustration des différents thèmes. Pour la période finale, nous avons conservé une très belle suite de paysages, et l'exposition se conclut par les derniers portraits et une puissante crucifixion très symbolique<sup>43</sup>. » De plus, dans une soi-disant volonté de « simplifier les formalités de prêt, de réduire les frais d'assurance et de transport », ont été éliminées de fait « toutes les œuvres des Musées de l'Allemagne de l'Est et de certaines collections particulières très fermées »<sup>44</sup>. C'est sans doute la difficulté des relations avec les musées est-allemands qui peut expliquer, dans l'exposition de Stuttgart comme dans celle de Paris, l'absence d'une œuvre aussi capitale que le triptyque *La Guerre*<sup>45</sup>, acquis depuis peu par les musées de Dresde<sup>46</sup>. Il est néanmoins reproduit au catalogue sous la lettre C, accompagné des *Mutilés de guerre* de 1920 (A) et de



Max Beckmann, *Der kleine Fisch* [*Le Petit Poisson*], 1933, huile sur toile, 135 x 115, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, © photo Centre Pompidou, Mnam-Cci, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat

*La Tranchée* de 1920-1923 (B) avec la mention : « Les tableaux A et B ont disparu. Le tableau C n'a pas pu être présenté à l'exposition<sup>47</sup>. » Le choix de réduire le nombre d'œuvres « de grande outrance » peut être discuté : la période 1919-1922 passe ainsi de 48 œuvres à Stuttgart à seulement 20 à Paris. Néanmoins, la comparaison entre la version allemande et la version française de l'exposition montre que Lassaingne en a conservé l'esprit. Des œuvres essentielles comme *Rue de Prague*<sup>48</sup> ou *Les Joueurs de skat*<sup>49</sup> pour les années 1920 sont présentées à Paris, de même que le triptyque *La Grande Ville* de 1927-1928<sup>50</sup>. La période d'après 1933 n'est pas oubliée avec une partie heureusement intitulée « 1935-1944 : Randegg et Hemmenhofen : la fuite dans le paysage »<sup>51</sup> et l'après-guerre est représentée notamment par *l'Autoportrait en prisonnier* de 1947<sup>52</sup>, essentiel pour comprendre à la fois la nouvelle manière *alla prima* de l'artiste et son état d'esprit à l'époque. Surtout, le fait de réduire l'exposition à 70 œuvres semble avoir permis une approche plus facile pour le public et la critique française.

L'exposition Beckmann, au contraire, est pléthorique. Avec plus de 220 œuvres, dont 109 huiles sur toile, elle propose un large panorama de la création de l'artiste depuis les peintures impressionnantes de 1905 jusqu'à *Derrière les coulisses*<sup>53</sup>, à laquelle Beckmann travaillait encore la veille de sa mort. De nombreux critiques sont marqués par l'ampleur de l'exposition. Ainsi Jeanine Warnod écrit-elle : « Ces deux cent vingt-cinq peintures, sculptures, gravures et dessins de Beckmann, occupant deux étages du Musée d'art moderne, provoquent un choc physique difficilement supportable au premier abord<sup>54</sup>. » Et Jean Delavèze ajoute : « Peut-être [l'exposition] aurait-elle gagné à être quelque peu resserrée. Une sélection plus rigoureuse servirait certainement mieux encore la mémoire de celui qu'elle entend honorer<sup>55</sup>. » Au-delà du nombre, c'est surtout la présentation qui semble avoir choqué les visiteurs. À en croire les articles critiques, la douzaine d'autoportraits<sup>56</sup> peints, ainsi que les portraits, sont réunis dans les deux premières salles, confrontant immédiatement le spectateur à l'autoreprésentation de l'artiste, omniprésente chez Beckmann. Si cet accrochage semble cohérent d'un point de vue scientifique dans la mesure où l'autoportrait est effectivement l'un des aspects essentiels de

l'œuvre de l'artiste, il semble en revanche avoir été tout à fait inefficace en termes de médiation. Comme le souligne Georges Schlocker : « Max Beckmann n'est pas connu du public parisien. Il aurait dû lui être présenté. L'équipe de Günter Busch n'a pourtant pas jugé cela nécessaire<sup>57</sup>. » De nombreux critiques admirent certes *l'Autoportrait en noir* de 1944<sup>58</sup>, « où la grandeur est indiscutable » selon Charmet<sup>59</sup>, et *l'Autoportrait au saxophone* de 1930<sup>60</sup> est plusieurs fois utilisé comme illustration<sup>61</sup>. Mais le nombre gêne les spectateurs, « sorte de malaise éprouvé dans les galeries des glaces, où les visiteurs se multiplient à l'infini, détachés d'eux-mêmes<sup>62</sup> ». « Il y a là quelque chose d'oppressant et d'inquiétant<sup>63</sup>. »

### Les catalogues

Le manque de pédagogie qui a présidé à l'accrochage de l'exposition Beckmann trouve également un écho dans le catalogue. Entièrement conçu par Günter Busch et traduit de l'allemand, le catalogue Beckmann est un petit in-octavo de 64 pages auxquelles s'ajoutent 23 planches d'illustrations dont deux en couleurs (*La Rue*, cat. 12 et *Danse d'apaches*, cat. 71). Il réunit une préface de Günter Busch, un texte de Beckmann intitulé « Ma théorie de la peinture » et diverses informations sur Beckmann (biographie, liste des expositions, bibliographie). La liste des œuvres exposées est accompagnée d'extraits du journal de Beckmann. La différence essentielle d'avec le catalogue allemand tient au nombre des illustrations puisque l'ouvrage imprimé pour le Haus der Kunst reproduit la quasi-totalité des œuvres exposées. Si la partie documentaire du catalogue est importante, il n'en reste pas moins qu'aucune adaptation n'a été faite de l'allemand vers le français et le texte de Günter Busch semble mal se prêter à l'exercice de la médiation. Plutôt qu'une introduction à l'artiste, le texte du conservateur allemand, grand spécialiste de Beckmann<sup>64</sup>, s'ouvre au contraire sur l'exercice de l'autoportrait. Resituant ces autoportraits dans l'histoire de la peinture, il les présente comme « les fragments d'une grande confession » au sens où l'entendait Goethe<sup>65</sup>, « clés du monde intérieur de cette œuvre »<sup>66</sup>.

Cette insistance sur le caractère introspectif, métaphysique de l'œuvre de Beckmann est accentuée

par le choix du texte. Celui-ci est simplement intitulé «“Ma théorie de la peinture” de Max Beckmann. Extrait de l’ouvrage de Stephan Lackner : *Ich errinere mich gut an Max Beckmann*», sans autre précision sur le contexte de son énonciation, alors que le catalogue allemand propose le commentaire attaché de Stephan Lackner. Il faut lire la préface de Busch pour apprendre qu’il s’agit de la conférence prononcée par Beckmann le 21 juillet 1938 à Londres lors de l’exposition «*Twentieth Century German Art*» aux New Burlington Galleries<sup>67</sup>. Or, non seulement ce texte n’est pas le plus accessible des écrits de l’artiste, mais il est en outre publié dans une version incomplète, sans que l’on sache si cela tient du choix de Busch ou du texte même de Lackner. Trois passages ont en effet été coupés, dans le catalogue français comme dans le catalogue allemand. Le premier est celui qui introduit le texte, et dans lequel Beckmann, dans le contexte de 1938, explique qu’il faut pour lui dissocier clairement art et politique : «Cependant, je prétends qu’il y a deux mondes ! Celui de l’esprit et celui de la réalité politique ! Tous deux sont des fonctions nettement distinctes de la manifestation de la vie ; ces fonctions se touchent de temps à autre, mais en principe elles sont fondamentalement différentes<sup>68</sup>.» Il n’est pas impossible que ce passage ait été coupé pour mieux pouvoir mettre en avant la dimension de résistance politique de Beckmann, qui aurait pu sembler contredite par ces quelques lignes. Ainsi Busch insiste-t-il dans son essai : «On a dit, on a cru, on a redit sans réfléchir, sans interroger directement les tableaux, que Beckmann et son œuvre étaient “brutaux”. [...] Dans le cas de Beckmann, peintre allemand, de telles erreurs d’interprétation se confondent avec des généralisations dues à l’histoire de notre siècle infortuné. Pour s’exprimer clairement : puisque Beckmann appartenait à un peuple dont les armes ont apporté à beaucoup d’innombrables calamités à notre époque, on a voulu voir dans sa personnalité vigoureuse, et le langage lapidaire de son art l’expression d’une même idéologie de la violence – sans avoir réellement interrogé auparavant l’homme et son œuvre. Pratiquement jamais un ennemi de la violence et un partisan de la liberté de l’esprit ne fut plus tragiquement incompris que Beckmann<sup>69</sup>.»

De manière étonnante, les deux autres passages coupés sont ceux qui, dans le texte, sont les plus spé-



Otto Dix, *Prager Strasse*, 1920, huile sur toile et collage, 101 x 81, Stuttgart, Kunstmuseum, © photo BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Hermann Buresch

cifiquement consacrés au travail du peintre, l’un sur la lumière, l’autre sur la couleur. Le second suit une phrase particulièrement commentée dans les comptes rendus français de l’exposition : «Qui es-tu ? Qui suis-je ? telles sont les questions qui me poursuivent et me torturent sans répit, mais dont il est possible qu’elles m’aident aussi dans mon travail d’artiste<sup>70</sup>.» Dans le texte du catalogue, cette assertion est directement suivie par la précision : «Néanmoins, tout cela n’est que théories, les mots ne suffisent pas pour définir complètement les problèmes posés par l’art<sup>71</sup>.» En réalité, Beckmann propose entre les deux tout un paragraphe sur la couleur, «évidemment belle et importante». Il entre alors dans une réflexion pratique sur l’emploi de la couleur et sa subordination à la forme, car «une prépondérance de cet élément au détriment de la forme et de l’espace serait le début d’un traitement bidimensionnel de l’espace et se rapprocherait en conséquence des arts décoratifs<sup>72</sup>». Le sens du propos de Beckmann est donc ici biaisé, et les auteurs

français, privés de ces explications, sont nombreux à critiquer l'emploi de la couleur chez l'artiste et à se focaliser sur ses interrogations métaphysiques. Comme une seule voix, les articles reprennent tous le même passage du texte : « Et les deux questions, qu'il avouait lui-même le hanter, étaient "Qui es-tu ? Qui suis-je ?". En somme, les deux essentielles, celles qui, résolues, livreraient la nature de l'homme, le sens de la condition d'homme. Bien entendu, il n'y a pas de réponses autres que fragmentaires, n'éclairant furtivement que certaines zones d'ombre. De là vient le malaise que nous ressentons devant beaucoup de toiles de Beckmann, et le sentiment d'angoisse et de solitude qu'elles provoquent en nous<sup>73</sup>. »

Entièrement dérivé de la publication allemande lui aussi, le catalogue Dix semble cependant avoir fait l'objet d'une attention plus poussée de la part des conservateurs français. Bel in-quarto, l'ouvrage, bien que réduit de moitié par rapport à la version germanique, propose tout de même plusieurs dizaines d'illustrations dont quinze en couleurs. Le triptyque *La Grande Ville* fait même l'objet d'une belle reproduction sur une double-page. De plus, là où Dorival s'était contenté de faire appel à un germaniste « mari de M<sup>lle</sup> Monod, assistante au Musée d'Art Moderne<sup>74</sup> », qui demande une rallonge budgétaire du fait de « 280 pages pas lisibles, beaucoup de noms allemands<sup>75</sup> », les textes du catalogue Dix sont traduits par l'Institut français de Stuttgart et parfois révisés par leurs auteurs eux-mêmes. Georges Roux écrit ainsi en janvier 1972 : « Après deux entrevues avec Monsieur Conzelmann, à une semaine d'intervalle, l'une à Stuttgart, l'autre à Fribourg, nous avons apporté au texte des retouches et des coupures substantielles. Je me suis attaché à suivre vos conseils en ce domaine pour éviter toute surcharge et tout commentaire superflu, ou par trop spécialisé. Monsieur Conzelmann m'a d'ailleurs proposé lui-même un bon nombre d'allègements<sup>76</sup>. »

Dans ce souci d'accessibilité au grand public, on note quelques variantes entre la version allemande et la version française du catalogue. Une préface de deux pages de Jacques Lassaïne<sup>77</sup> accompagne cette fois les textes de Otto Conzelmann et Eugen Keuerleber. Outre la référence au portrait de Sylvia von Harden déjà évoquée, le conservateur de la Galerie der Stadt

précise également : « Dix était un ami de la France et en appréciait sa culture et son art de vivre. Les voyages d'étude qui le menèrent, entre autres, à travers la Provence et à Marseille, comme ses séjours à Paris, lui avaient laissé une profonde impression<sup>78</sup>. » De même, Otto Conzelmann enrobe un peu son texte trop abrupt pour des lecteurs français non avertis<sup>79</sup>, supprime un développement sur la Nouvelle Objectivité et l'exposition organisée par Hartlaub en 1925 et ajoute à son texte une référence à Jean Cassou qui n'existait pas dans la version allemande : « Aucun de ses fidèles n'oubliera l'instant mémorable où, lors d'une visite que Jean Cassou avait rendu au peintre à Hemmenhofen, la période jusque-là méconnue de l'expressionnisme du jeune Dix fut enfin dévoilée. La série des gravures de la guerre, trésor jalousement conservé pendant près de quarante ans, apparut au grand jour à l'exposition de 1961 de la "Galerie im Erker", à Saint-Gall<sup>80</sup>. » Les souvenirs de Fritz Löffler proposés dans le catalogue allemand sont supprimés et est enfin ajouté un texte du critique d'art et de littérature Jean-José Marchand, qui produit alors les entretiens « Archives du xx<sup>e</sup> siècle » pour l'ORTF, intitulé « Otto Dix et la Nouvelle Objectivité »<sup>81</sup>. Les Français sont donc bien plus impliqués dans le catalogue Dix que dans le catalogue Beckmann et le souci de rester accessible au plus grand nombre semble avoir porté ses fruits.

### **Le contexte artistique de la fin des années 1960 et du début des années 1970**

L'intérêt moindre porté par les conservateurs français à l'exposition Beckmann, tout comme l'attention plus grande de Jacques Lassaïne et son équipe à la dimension vulgarisatrice de la manifestation peuvent en grande partie expliquer la différence marquée dans la réception des deux expositions. Ces raisons ne sont cependant pas suffisantes et le contexte artistique en 1968 d'une part et en 1972 d'autre part, ainsi que l'évolution des outils théoriques pour comprendre l'art allemand au tournant des années 1970 ont également joué un rôle déterminant.

Dès 1972 en effet, plusieurs critiques mettent en parallèle le succès de l'œuvre réaliste de Dix en France et l'émergence d'un nouveau réalisme contemporain. Jean-José Marchand écrit ainsi dans le catalogue : « La mort de Dix a mis en pleine lumière ses



Otto Dix, *Grossstadt (Metropolis) [La Grande Ville]*, 1927-1928, triptyque, technique mixte sur bois, 181 x 402, Stuttgart, Kunstmuseum, © photo BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Hermann Buresch / Jochen Remmer (centre)

grandes œuvres objectives. Elle nous permet de mieux comprendre l'importance de la *Neue Sachlichkeit* au moment même où s'affirme à nouveau, en France, en Allemagne, et en Europe, l'hyperréalisme et le retour au dessin. Les jeunes artistes d'aujourd'hui sont mieux préparés que ceux d'hier à comprendre sa leçon<sup>82</sup>.» Cette idée est notamment reprise par Raoul-Jean Moulin lorsqu'il précise au détour d'une phrase : «Le parti de description de l'objet, du personnage dans ses détails jugés les plus signifiants – auquel reviennent certains peintres aujourd'hui – prime sur toute autre démarche créatrice<sup>83</sup>.»

Au-delà de ce retour en grâce du réalisme, Günter Metken souligne également l'écho que peut recevoir en 1972 un art engagé comme celui de Dix. Dans l'article déjà cité, il poursuit : «Entre temps [entre l'exposition Beckmann et l'exposition Dix] s'est accompli un changement remarquable. L'ouverture vers l'extérieur est aujourd'hui – grâce à l'activité du Centre National d'Art Contemporain – une réalité; et le jeune public, à qui l'on en parle, ne craint plus la peinture avec du contenu : au contraire, elle est mise en avant de manière agressive par tout un groupe de peintres français d'aujourd'hui dans des œuvres au contenu social et politique. Otto

Dix arrive donc au bon moment. Comme on ne l'a jamais vu, l'effet de choc est d'autant plus fort<sup>84</sup>.»

Reste à confronter ces théories à la réalité des expositions parisiennes entre 1968 et 1972, période tout de même relativement courte. Dans sa contribution au catalogue Beckmann du Centre Pompidou en 2002, Yves Kobry affirme à propos du contexte artistique de 1968 : «Enfin, contrairement à ce que l'on tente de nous faire croire aujourd'hui, la scène artistique parisienne, à la fin des années soixante était encore largement dominée par l'art informel et l'abstraction lyrique, si bien que la peinture de Beckmann, aux antipodes, ne pouvait susciter que condescendance ou haussement d'épaules affligé<sup>85</sup>.» Les expositions qui encadrent la manifestation Beckmann au MNAM semblent effectivement bien éloignées des préoccupations de l'artiste. Sont ainsi présentés des artistes de l'École de Paris – Henri Hayden fait l'objet d'une rétrospective à la fin du printemps<sup>86</sup> et Joseph Sima à l'automne 1968<sup>87</sup> – et l'abstraction lyrique est mise à l'honneur lors de la grande exposition Hartung de 1969<sup>88</sup>. Néanmoins une autre voie est également explorée en 1968 puisque l'aile parisienne du Palais de Tokyo, dans le cadre de l'ARC, accueille en même temps que Beckmann une exposition Robert





Rauschenberg<sup>89</sup>. Des reliefs de Karel Appel sont exposés à la même période au CNAC (Centre national d'art contemporain)<sup>90</sup>, reliefs qui sont d'ailleurs parfois mis en parallèle avec les œuvres de Beckmann en raison de leur expressivité. Ainsi Elgar, déjà très critique vis-à-vis de l'Allemand, écrit-il sur le Hollandais : « Si choquant que soit l'expressionnisme de Beckmann, il est du sirop comparé au vitriol que nous jette en pleine figure l'expressionniste hollandais Karel Appel<sup>91</sup>. » Il est donc assez évident que l'exposition Beckmann tombe plutôt mal dans une actualité artistique parisienne qui est de plus encore marquée par les événements de mai.

On peut néanmoins s'interroger sur ce qui aurait pu fondamentalement changer moins de quatre ans plus tard. Les artistes français auxquels font référence les différents critiques lors de l'exposition Dix pourraient certes être ceux de la figuration narrative. Mais celle-ci existe déjà en 1968 puisqu'elle émerge comme groupe lors de l'exposition « « Mythologies quotidiennes » qui se tient au MAMVP en juillet 1964. Il est vrai cependant que la dimension politique en est plus marquée après les événements de 1968 et que les nouvelles institutions dédiées à l'art contemporain – CNAC et ARC –, créées en 1967, sont encore trop jeunes au moment de l'exposition Beckmann pour avoir déjà un impact fort sur le public. Il en est autrement en 1972. L'ARC a en effet entretemps organisé par exemple « La Salle rouge pour le Vietnam » (1969)<sup>92</sup> ou « Vérités sur un fait divers : Gabrielle Russier » (1970)<sup>93</sup>, expositions qui promouvaient une figuration critique et le passage à une peinture contestataire et politique. « Vérités sur un fait divers : Gabrielle Russier » rappelait l'importance au tout début des années 1970 de la coopérative des Malassis<sup>94</sup>, association de peintres fondée en octobre 1970 et réunissant alors Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré et Gérard Tisserand pour produire une peinture collective, politique et figurative. Ils s'illustrent par exemple par le décrochage de leurs œuvres qu'ils brandissent contre les CRS lors de l'exposition « 72-72, 12 ans d'art contemporain en France (1960-1972) »<sup>95</sup> voulue par le président Pompidou, et qui suit donc directement l'exposition Dix. Si l'on ajoute à cette liste l'exposition personnelle de Gilles Aillaud, « Peinture 1961-1971 », prévue à l'ARC du 30 septembre au 7 novembre 1971 mais décrochée par l'artiste pour protester contre un

acte de censure exercé par les pouvoirs publics sur l'un de ses confrères, il apparaît assez clairement que le contexte artistique est plus propice à la réception de l'exposition Dix en 1972 qu'à celle de l'exposition Beckmann en 1968.

### **Des outils théoriques pour comprendre l'art allemand**

Si la réalité des œuvres et de leur exposition à Paris est essentielle, la compréhension théorique des œuvres de Beckmann et de Dix est non moins importante. Celle-ci dépend en grande partie de la connaissance de l'art allemand du xx<sup>e</sup> siècle au cours des années 1960, alors encore plus que lacunaire. Aucune exposition d'envergure n'est organisée pendant l'entre-deux-guerres et il faut attendre d'abord 1960, avec « Les sources du xx<sup>e</sup> siècle », organisée par Jean Cassou, puis « Le Fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand » de Dorival en 1966 pour que le public français soit confronté à l'art allemand de la première moitié du siècle. Encore ne l'est-il qu'avec les artistes de Die Brücke et du Blaue Reiter.

Or, si Cassou insiste pour que « Les sources du xx<sup>e</sup> siècle » ne proposent pas un accrochage par nation<sup>96</sup>, Guili Carlo Argan, dans son essai général intitulé « Les arts plastiques », traduit par Anne-Marie Pericoli, n'en affirme pas moins : « Les Fauves n'ont pas de préoccupations de nationalité [...] ; chez les Expressionnistes [...] il y a un "germanisme" qui veut se sublimer, devenir européen. C'est pourquoi l'œuvre des Expressionnistes, qui remet à nouveau en question le problème d'une expérience romantique non résolue, est plein d'anxiété problématique<sup>97</sup>. » Quant à l'exposition de Dorival, elle semble s'attacher bien plus à la mise en valeur du fauvisme qu'à une véritable interrogation sur les liens entre les deux mouvements, puisque les œuvres françaises sont exposées distinctement des œuvres allemandes et les reproductions au catalogue classées par pays et alphabétiquement (contrairement à l'exposition de 1960 qui proposait un simple classement alphabétique). L'art allemand présenté aux Français l'est donc sous le signe de l'expressionnisme, d'un expressionnisme national, et c'est avec cet outil théorique qu'il va être reçu<sup>98</sup>. Si Beckmann et Dix ne sont pas, de manière logique, présentés aux expositions de 1960 et 1966, celles-ci



n'en restent pas moins des points de référence dans les comptes rendus de l'exposition de 1968. Beckmann étant alors presque inconnu, on le rattache à ce qu'on connaît désormais le mieux de l'art allemand de cette époque, à savoir l'expressionnisme. On l'y rattache d'autant plus facilement que l'autre source sur laquelle peuvent s'appuyer les critiques est l'ouvrage de Waldemar George paru en 1960, *La Peinture expressionniste*<sup>99</sup>. Jean Bouret écrit ainsi dans *Les Lettres françaises* : « Il est faux de dire qu'en France le courant expressionniste allemand a été méconnu car nombreuses ont été les publications, ne seraient-ce que celles de Waldemar George. Il serait plus vrai de dire qu'il n'a pas été très apprécié<sup>100</sup>. » Or Waldemar George, qui avait écrit plusieurs articles sur l'exposition Beckmann à la galerie de la Renaissance en 1931, a une vision très extensive du terme d'« expressionnisme », qu'il emploie de manière transhistorique et comprend comme un état d'esprit et non comme un style. Déjà en 1956 dans le petit essai qui avait précédé ce volume, il traitait d'artistes de Van Gogh à Rouault. Trois Beckmann étaient reproduits dans le cahier d'illustration<sup>101</sup>. De manière logique en raison des sources disponibles, mais selon un point de vue très discutable scientifiquement, la plupart des critiques analyse donc l'œuvre de Beckmann comme celle d'un « peintre expressionniste allemand », expression qui revient à plusieurs reprises. Elgar, encore une fois le plus virulent, écrit ainsi :

[...] il a cédé à la tentation d'un expressionnisme brutal, dramatique, crispé. Qu'il s'agisse de figures, de paysages, de natures mortes ou de vastes compositions, Beckmann, qui vise à la puissance, évite rarement l'enflure et la lourdeur. [...]

*Peut-être me trouvera-t-on trop sévère dans mon jugement sur Beckmann. J'avoue l'incompatibilité de mon goût avec l'expressionnisme en général, et l'expressionnisme germanique en particulier, lequel, jusque dans certaines manifestations récentes de l'art non figuratif, a été un grand malheur pour l'évolution de la peinture*<sup>102</sup>.

Certains critiques contournent le problème posé par les dates en parlant de « deuxième vague » de l'expressionnisme allemand<sup>103</sup> ou de « seconde génération de l'expressionnisme germanique<sup>104</sup> », ou nuancent le propos comme Joseph Pichard affirmant

que Beckmann est « un peintre d'expression, quoique étranger au groupe dit “des expressionnistes”<sup>105</sup> ». Peu nombreux sont ceux qui se fient à ce qu'ils ont sous les yeux, à savoir les différences essentielles d'avec les groupes expressionnistes présentés à Paris deux ans auparavant.

Il en va différemment avec l'exposition Dix. La compréhension de son œuvre est en effet diverse et c'est au travers de la réception critique de cette exposition que se joue l'émergence de la notion de Nouvelle Objectivité dans la presse française. C'est en effet à l'occasion de l'exposition du MAMVP que l'œuvre de l'artiste commence à être expliquée dans ce cadre. Lors d'une petite exposition d'aquarelles et de dessins organisée au Goethe Institut de Paris en 1970<sup>106</sup>, les textes du catalogue comme les articles critiques insistaient encore sur une lecture expressionniste de l'œuvre de l'artiste et s'inscrivaient dans la lignée de la réception critique de Beckmann. Jean-Jacques Levêque écrivait par exemple dans *Les Nouvelles littéraires* : « Ses portraits, littéralement jetés dans le flot de la couleur (l'aquarelle a conservé toute la gestualité d'une possession hardie des traits d'un visage), ont l'aspect hagard ou ridicule, si fréquents chez les artistes allemands de ce siècle, entièrement dominé par l'expressionnisme, et, souvent, un aspect caricatural<sup>107</sup>. »

En 1972, le cadre d'analyse de l'œuvre de Dix évolue et l'on peut même considérer l'exposition au MAMVP comme le point de basculement pour la critique française. Ce basculement est illustré de manière tout à fait éclairante par les différentes versions de présentation de l'exposition rédigées par Lassaigue. Un premier communiqué, fin 1971, commence en ces termes : « Des peintres expressionnistes allemands, dont la deuxième génération s'est imposée après la grande guerre, Otto Dix est sans doute le plus méconnu en France et à l'étranger en général<sup>108</sup>. » Le brouillon manuscrit pour l'introduction du catalogue reprend cette notion tout en l'attachant plus spécifiquement à Dix : « C'est d'abord une grande rétrospective de l'œuvre du peintre expressionniste [barré dans le texte] allemand Otto Dix qui est sans doute le moins connu en France des peintres expressionnistes allemands qui se sont imposés après la grande guerre. » Le tapuscrit suivant supprime quant à lui toute réfé-

rence à l'expressionnisme, qui n'apparaît plus dans la version finale de l'introduction : « Des peintres allemands qui se sont imposés après la grande génération expressionniste à partir des années 1920 [barré dans le texte] la grande guerre, Otto Dix est sans doute le plus méconnu en France, bien que le Musée national d'Art moderne possède de lui le portrait d'un étonnant personnage monoclé (La journaliste Silvia [sic] von Harden) acheté grâce à la sagacité de Jean Cassou, alors que l'artiste vivait encore<sup>109</sup>. »

La Nouvelle Objectivité n'était certes pas inconnue en France dans les années 1960 et avait déjà servi à analyser les œuvres de Dix et même de Beckmann. Mais cela était toujours fait conjointement à une lecture expressionniste. C'est le cas par exemple dans l'ouvrage de Marcel Brion *La Peinture allemande*, paru en 1959 et cité dans la bibliographie du catalogue Beckmann. Si Beckmann est classé dans le chapitre sur l'expressionnisme et Dix dans celui sur la Nouvelle Objectivité, l'auteur utilise systématiquement les deux notions pour expliquer leurs œuvres. Ainsi Beckmann est-il « un de ces peintres qui harmonisent cette sorte de passion pour le "vrai" qui gouverne la Nouvelle Objectivité, et cette passion pour l'"expression", qui est la subjectivité absolue<sup>110</sup> », tandis que Dix peut apparaître comme un exemple de ce que « la Nouvelle Objectivité débouche du visible dans l'invisible, du terre-à-terre prosaïque dans le grotesque et le tragique, où elle rejoint l'Expressionnisme<sup>111</sup> ».

Le basculement d'une lecture expressionniste de l'œuvre de Dix à l'insistance sur l'objectivité de son art est renforcé par la contribution au catalogue de Jean-José Marchand. Intitulé « Otto Dix et la Nouvelle Objectivité », le texte oppose cette fois clairement objectivité et expressionnisme, proposant une nouvelle généalogie de l'art de Dix :

*La Nouvelle Objectivité est née organiquement, sans programmes ni manifestations bruyantes, d'un besoin de réaction contre les excès de l'expressionnisme. [...] En Allemagne, DADA fécondera les aspects les plus divers de l'art moderne : l'abstraction, le Bauhaus et, par intercession de Grosz, la Nouvelle Objectivité. Qu'ont en commun ces trois mouvements ? Le refus du lyrisme, le souci de poser sur le monde un regard critique et réaliste (ce qui ne veut pas dire nécessairement un regard froid). Comme l'abstrac-*

*tion et le Bauhaus, la Nouvelle Objectivité refuse les effusions sentimentales à la manière du « Sturm und Drang », donne la priorité au statique sur le dynamique, ne craint pas la sécheresse de la raison et de l'intellect, préfère la teinte plate aux orgies colorées des disciples de Van Gogh. Mais là s'arrête l'analogie. Il s'agit de revenir aux objets, à la précision, et même au détail<sup>112</sup>.*

Le basculement est moins radical dans la presse mais l'on peut tout de même noter une nette évolution. Le même Jean-Jacques Lévêque qui insistait sur l'expressionnisme en 1970 rattache cette fois Otto Dix à la Nouvelle Objectivité :

*De l'expressionnisme, Dix n'aura que fugitivement le ton relâché, la facture véhémence. [...] En fait c'est dans un resserrement de son écriture que Dix trouve sa vraie et puissante personnalité. Il sera l'un des représentants les plus notoires de l'école de la « Nouvelle Objectivité ». Entendez cette manière d'écrire scrupuleusement la réalité, comme on le revoit aujourd'hui chez les jeunes artistes de « l'Hyper-réalisme ». Mais qui vous a, avec Dix, un ton de satire qu'il mettra au service du portrait<sup>113</sup> ?*

De même Raoul-Jean Moulin estime que l'on peut considérer Dix comme la personnalité la plus forte de la *Neue Sachlichkeit*, la « Nouvelle Objectivité » qui marqua profondément la peinture allemande des années vingt, pour réagir contre les déchainements tempétueux et subjectifs de l'expressionnisme<sup>114</sup> ». Seul le vieux Charensol, déjà hermétique à Dix dans les années 1920, semble véritablement faire exception lorsqu'il écrit :

*On a avancé que l'expressionnisme ne l'avait marqué que dans sa jeunesse. Il n'est que de feuilleter le catalogue pour constater qu'il n'en est rien. Tant par les thèmes que par les formes emportées par un délirant tourbillon, tous les caractères dominants de l'expressionnisme se retrouvent dans Les Amours inégales de 1925, Les Noctambules de 1928, Les Sept pêchés capitaux de 1933, Loth et ses filles de 1939, la Grande Crucifixion de 1948 ou Le Portrait de Fritz Perls de 1966.*

*Otto Dix a toujours souffert, dans son pays, d'un malentendu. Alors que le caractère expressionniste des œuvres que je viens de citer et de bien d'autres nous paraît évident, ses compatriotes mettent l'accent sur son réalisme<sup>115</sup>.*

Encore ces quelques lignes montrent-elles que

Charensol a bien conscience des débats autour de l'œuvre de Dix, même s'il n'en partage pas les conclusions.

De l'expressionnisme à la Nouvelle Objectivité, les outils pour comprendre les œuvres de Beckmann et de Dix évoluent donc rapidement entre 1968 et 1972, voire entre 1970 et 1972. Et c'est précisément cette pro-

blématique du réalisme qui réunira les deux artistes deux ans plus tard dans l'exposition « Réalismes en Allemagne 1919-1933 », organisée par Bernard Ceysson à Saint-Étienne<sup>116</sup>, avant l'événement fondateur que fut « Paris Berlin ».

## Notes

1. Günter Metken, « Otto Dix kommt im richtigen Augenblick », *Stuttgarter Zeitung*, 14 fév. 1972 (« Anders als Max Beckmann oder Georges [sic] Grosz ist Otto Dix in Frankreich praktisch ein Unbekannter. So kommt der ersten Werkübersicht dieses kritischen Realisten die Bedeutung eines Testfalls zu, um so mehr, als seine vor drei Jahren veranstaltete Ausstellung Max Beckmanns in Paris zum Fiasko geschult, versagte damals vollständig, und das Publikum teilte ihr Misstrauen »).
2. Lettre de Jacques Lassaigue à Eugen Keuerleber, 8 mai 1972, Archives du MAMVP, Dix-1972 : « Voici les résultats définitifs de l'exposition Dix. Le nombre des entrées s'est élevé à 14 466. »
3. Note de J. Lassaigue du 5 mars 1972, Archives du MAMVP, Dix-1972.
4. « EXPOSITION : BECKMANN. Entrées journalières du mercredi 23 octobre au lundi 28 octobre », Archives des musées nationaux, 2HH64(53)1, 1968, Max Beckmann.
5. « État des entrées. Exposition Otto Dix. Période du 4 Janvier au 5 Mars 1972 », Archives du MAMVP, Dix-1972.
6. « Suzanne Valadon », Paris, Musée national d'art moderne, 17 mars-30 avril 1967. Ce chiffre de fréquentation est donné par Bernard Dorival, organisateur de l'exposition, dans une note intitulée « Expositions organisées du 1<sup>er</sup> janvier au 1<sup>er</sup> octobre 1967 », Archives des musées nationaux, Dossier Dorival 030 53.
7. Georges Schlocker, « Überwindung der Inzucht? », *National-Zeitung Basel*, n° 531 [1968], coupure conservée dans le dossier Beckmann, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Documentation du Musée national d'art moderne (« In der Tat mehr als dreissig Besucher zählt man kaum in den weiten Räumen des Museums [...] »).
8. Note de J. Lassaigue du 5 mars



Carton invitation à l'inauguration de l'exposition « Otto Dix : peintures, aquarelles, gouaches, dessins, gravures », Paris, Musée d'art moderne moderne de la Ville de Paris, 4 février au 9 avril 1972, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Documentation du Musée national d'art moderne

1972, Archives du MAMVP, Dix-1972.

9. Lettre de Peter A. Ade à Antoinette Huré, 22 [octobre] 1968, Archives des musées nationaux, 2HH64(53)1, 1968, Max Beckmann.

10. José Pierre, « Otto le Grand », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 mars 1972, p. 18.

11. Raymond Cogniat, « Otto Dix et la tradition de la peinture allemande », *Le Figaro*, 7 février 1972.

12. Frank Elgar, « Un expressionniste allemand de qualité : Otto Dix », *Carrefour*, 8 mars 1972.

13. Id., « Rentrée en force. Beckmann au musée national d'art moderne. Appel au Centre national d'Art contemporain », *Carrefour*, 9 octobre 1968.

14. J[ean].D[elavèze], « Un monstre de vitalité », *Les Nouvelles littéraires* [1968], coupure conservée dans

le dossier Beckmann, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Documentation du Musée national d'art moderne.

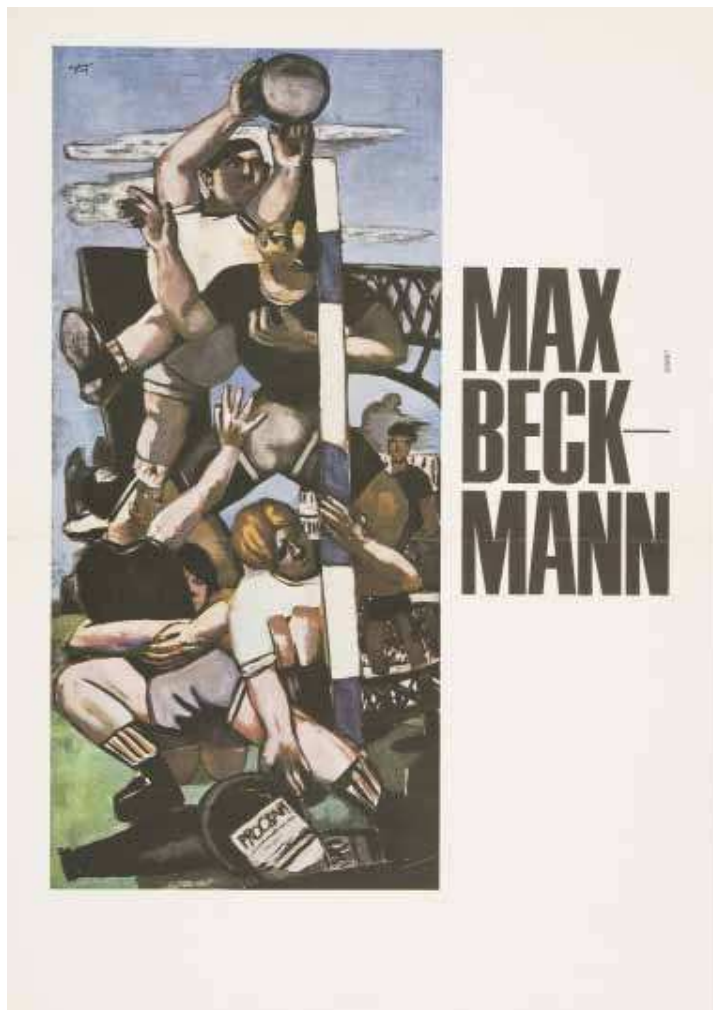
15. M. Conil Lacoste, « Max Beckmann : un expressionnisme brouillon à résonance humaine », *Le Monde*, 3 octobre 1968.

16. « 2. Mer grise, 1905 », dans *Max Beckmann*, cat. d'expo. (Paris, Musée national d'art moderne, 25 sept-28 oct. 1968), Paris, Réunion des musées nationaux, 1968, p. 31. Il s'agit de Beckmann, *Große graue Wellen*, 1905, huile sur toile, 96 x 110 cm, collection privée.

17. Dominique Roy, « Musée national d'art moderne de la Ville de Paris. Max Beckmann », *Vision sur les arts. Béziers*, n° 61, 1968.

18. Pierre Mornand, « Max Beckmann

- (Musée National d'Art Moderne)», *La Revue Moderne*, 1 novembre 1968.
19. Jean Bouret, «Sept jours avec la peinture», *Les Lettres françaises*, octobre 1968.
20. Raymond Charmet, «Beckmann. Un robuste expressionniste allemand», *Galerie des Arts*, n° 57, octobre 1968.
21. *Ibid.*
22. Colette Boillon, «Max Beckmann : Un regard sombre», *La Croix*, 21 octobre 1968.
23. Jeanine Warnod, «Beckmann, ce réaliste visionnaire», *Le Figaro*, 14 octobre 1968.
24. «Bauhaus 1919-1969», Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Musée national d'art moderne 2 avril-22 juin 1969, Jean Leymarie précise ainsi dans l'introduction au catalogue : «Sa réalisation et son installation dépendent du comité d'organisation allemand» (*Bauhaus 1919-1969*, cat. d'expo., Paris, s. n., 1969, p. 7).
25. L'exposition est présentée au MNAM à Paris du 15 janvier au 6 mars 1966 puis, sous le titre «Der französische Fauvismus und der deutsche Frühexpressionismus», au Haus der Kunst, Munich, du 26 mars au 15 mai de la même année.
26. Lettre de Geneviève Domino à Peter A. Ade du 24 août 1967 l'invitant à déjeuner chez les Dorival et précisant : «vous pourrez ainsi, tranquillement, parler de l'exposition BECKMANN» (Archives des musées nationaux, 2HH64(53)1, 1968, Max Beckmann).
27. «Hartung», Paris, Musée national d'art moderne, 7 janvier-24 février 1969. La préface est rédigée par Bernard Dorival.
28. «Das Museum hat aber auch aus einem anderen Grunde nichts für diese Ausstellung getan. Sein Leiter Bernard Dorival wurde ja vor kurzem von André Malraux sehr brüsk entlassen» (G. Schlocker, «Überwindung der Inzucht?», art. cité).
29. Lettre de Eugen Keuerleber à Jacques Lassaïgne, 23 novembre 1971, archives du MAMVP, Dix-1972.
30. J. Lassaïgne, «Otto Dix et l'objectivité», *Le Figaro*, 1971, coupure de presse conservée dans les archives du MAMVP, Dix-1972.
31. «Otto Dix zum 80. Geburtstag», exposition à la Galerie der Stadt, Stuttgart, 2 octobre-28 novembre 1971.
32. George Roux à Jacques Lassaïgne, 17 janvier 1972, archives MAMVP, Dix-1972.
33. Jacques Lassaïgne à Eugen Keuerleber, 6 mars 1972, archives MAMVP, Dix-1972.
34. Note de Jacques Lassaïgne [1971], archives MAMVP, Dix-1972.
35. Otto Dix, *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden*, 1926, huile et tempera sur bois, 121 x 89 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
36. Pour une histoire détaillée de l'acquisition de cette œuvre, voir Marie Gispert, «Je pensais que tu étais beaucoup plus grande : Otto Dix et Sylvia von Harden», *Les Cahiers du Mnam*, n° 118, hiver 2011-2012, p. 3-21.
37. Dix. *Peintures, aquarelles, gouaches, dessins et gravures du cycle de la «Guerre»*, cat. d'expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1972, p. XI.
38. E. Keuerleber, «Préface», *ibid.*, p. XIII.
39. «Max Beckmann», Paris, galerie de la Renaissance, 16 mars-15 avril 1931.
40. Barbara Göpel à Antoinette Huré, 9 août 1968, Archives des musées nationaux, 2HH64(53)1, 1968, Max Beckmann.
41. Lettre de la Max Beckmann Gesellschaft à Antoinette Huré, 2 septembre 1968, Archives des musées nationaux, 2HH64(53)1, 1968, Max Beckmann.
42. Lettre manuscrite de Antoinette Huré [à Bernard Dorival], 23 août 1968, Archives des musées nationaux, 2HH64(53)1, 1968, Max Beckmann.
43. Brouillon d'une lettre de Jacques Lassaïgne, 7 décembre 1971, Archives du MAMVP, Dix-1972.
44. *Ibid.*
45. Otto Dix, *Der Krieg*, triptyque avec prédelle, 1929-1932, technique mixte sur bois, panneaux latéraux 204 x 102 cm, panneau central 204 x 204 cm, prédelle 60 x 204 cm, Dresde, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
46. Exposée comme prêt depuis 1946 dans les collections dresdoises, l'œuvre n'est acquise qu'en 1968. À ce sujet voir Birgit Dalbajewa, «Das Triptychon "der Krieg" in der DDR. Der Ankauf für Dresden», dans *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, cat. d'expo., Dresde, Sandstein Verlag, 2014, p. 259-269.
47. Dix, cat. d'expo., *op. cit.*, p. 1.
48. «27. Rue de Prague 1920», *ibid.*, p. 26 (reproduite en couleurs p. 31). Il s'agit de Otto Dix, *Prager Strasse*, 1920, huile sur toile et collage, 101 x 81 cm, Stuttgart, Kunstmuseum.
49. «25. Les joueurs de skat 1920», *ibid.*, p. 26 (reproduite en noir et blanc p. 29). Il s'agit de Otto Dix, *Die Skatspieler*, 1920, huile et collages sur toile, 110 x 87 cm, Berlin, Neue Nationalgalerie.
50. «48. Les noctambules 1927/28», *ibid.*, p. 55 (reproduite en couleurs p. 56-57). Il s'agit de Otto Dix, *Grossstadt (Metropolis)*, 1927-1928, technique mixte sur bois, 181 x 402 cm, Kunstmuseum Stuttgart. L'œuvre était alors prêtée au Musée Folkwang de Essen et est acquise par le musée de Stuttgart juste après l'exposition.
51. *Ibid.*, p. 66.
52. «68. Autoportrait en prisonnier 1947», *ibid.*, p. 71. Il s'agit de Otto Dix, *Selbstbildnis als Kriegsgefangener*, 1947, huile et tempera sur panneau de fibres de bois, 60 x 54,5 cm, Vaduz, Otto-Dix Stiftung.
53. «109. Derrière les coulisses, (1950)», dans *Max Beckmann*, cat. d'expo, *op. cit.*, 1968, p. 52. Il s'agit de Beckmann, *Hinter Der Bühne*, 1950, huile sur toile, 101,5 x 127 cm, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.
54. Jeanine Warnod, «Beckmann, ce réaliste visionnaire», *Le Figaro*, 14 octobre 1968.
55. [Jean].D[elavèze], «Un monstre de vitalité», *Les Nouvelles littéraires* [1968], coupure conservée dans le dossier Beckmann, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Documentation du Musée national d'art moderne.
56. L'exposition propose treize autoportraits de Beckmann, depuis l'*Autoportrait à Florence* de 1907 (cat. 7, Hamburger Kunsthalle) jusqu'à l'*Autoportrait au veston bleu* de 1950 (cat. 105, St Louis Art Museum).
57. «Max Beckmann ist dem Pariser Publikum nicht bekannt. Er hätte ihm vorgestellt werden sollen. Das jedoch hielt die Equipe um Günter Busch nicht für nötig» (G. Schlocker, «Überwindung der Inzucht?», art. cité).
58. «86. Autoportrait en noir, 1944», dans *Max Beckmann*, cat. d'expo, *op. cit.*, 1968, p. 45. Il s'agit de



Affiche de l'exposition «Max Beckmann», Paris, Musée national d'art moderne, 25 septembre au 28 octobre 1968, Archives nationales

Beckmann, *Selbstbildnis in schwarz*, 1944, huile sur toile, 95 x 60 cm, Munich, Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

59. «Il atteint ses meilleures réussites quand il consent à être simple, comme dans le *Bord de Mer* (1935), et dans ses autoportraits, notamment celui en noir (1944), où la grandeur est indiscutable» (R. Charmet, «Beckmann et Pomey. Un Allemand et un Français», *Le Nouveau Journal*, 28 septembre 1968).

60. «46. Autoportrait au saxophone, 1930», dans *Max Beckmann*, cat. d'expo, op. cit., 1968, p. 39. Il s'agit de Beckmann, *Selbstbildnis mit Saxophon*, 1930, huile sur toile, 140 x 69,5 cm,

Brême, Kunsthalle Bremen.

61. Il est choisi comme illustration dans *Les Nouvelles littéraires*, *Aux écoutes* et le *Herald Tribune*. *L'Autoportrait en noir* est quant à lui reproduit dans *Valeurs actuelles*.

62. J. Dalevèze, «Un Narcisse inquiétant», *Aux écoutes*, 30 sept-6 oct. 1968.

63. *Ibid.*

64. Günter Busch (1929-1995) est l'auteur de *Max Beckmann. Eine Einführung*, München, Piper, 1960 et de *Max Beckmann*, Frankfurt a.M., Wien, Zürich, Büchergilde Gunterberg, 1962. À la tête de la Kunsthalle Bremen depuis 1950, il est à l'origine de l'achat

de sept œuvres de l'artiste, dont l'*Autoportrait au saxophone* en 1954 et la *Danse des apaches* en 1958.

65. G. Busch, «Préface», *Max Beckmann*, cat. d'expo, op. cit., 1968, p. 6.

66. *Ibid.*, p. 7.

67. «21 juillet 1938, Londres. À propos de ma peinture. Conférence tenue lors de l'exposition *Twentieth Century German Art* aux New Burlington Galleries», dans *Max Beckmann, Écrits*, trad. de l'allemand par T. de Kayser, Paris, Ens-b-a, 2002, p. 215-222.

68. *Ibid.*, p. 215.

69. G. Busch, «Préface», art. cité, p. 8.

70. «"Ma théorie de la peinture" de Max Beckmann. Extrait de l'ouvrage de Stephan Lackner :

*Ich errinere mich gut an Max Beckmann*», dans *Max Beckmann*, cat. d'expo, op. cit., 1968, p. 14.

71. *Ibid.*

72. «21 juillet 1938, Londres. À propos de ma peinture. Conférence tenue lors de l'exposition *Twentieth Century German Art* aux New Burlington Galleries», dans M. Beckmann, *Écrits*, op. cit. p. 220.

73. J[ean].D[elavèze], «Un monstre de vitalité», *Les Nouvelles littéraires* [1968], coupure conservée dans le dossier Beckmann, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Documentation du Musée national d'art moderne.

74. Note manuscrite conservée dans le dossier Beckmann, Archives des musées nationaux, 2HH64(53)1, 1968, Max Beckmann.

75. *Ibid.*

76. Georges Roux à Jacques Lassaïgne, 17 janvier 1972, archives MAMVP, Dix-1972.

77. J. Lassaïgne, «Préface», dans *Dix*, cat. d'expo., op. cit., p. IX-X.

78. E. Keuerleber, «Préface», *ibid.*, p. XIII.

79. Le début du texte précise par exemple les raisons pour lesquelles l'œuvre de Dix n'a d'abord pas été appréciée. Là où la version allemande se contente de : «Es liegt im Wesen seiner Malerei begründet, dass Dix von Anfang an mehr gehasst wurde als geliebt», le français développe : «Une vision crue de la réalité, une peinture sans concession, ni complaisance, l'œuvre de Dix, dès le début, se heurta à un mur de haine et d'incompréhension» (Otto Conzelmann, «Le cas Otto Dix», dans *Dix*, cat. d'expo., op. cit., p. XVII).

**CARREFOUR**

des arts

15

## RENTRÉE EN FORCE

**BECKMANN**  
au musée national d'Art moderne

**APPEL**  
au Centre national d'Art contemporain

[illegible][illegible][illegible][illegible]

was behind the movement, and Wilson  
said that in 1944 he didn't feel really  
connected.

[illegible]

MEILLEUR DRESSING  
QUE PRINTEMPS

It is further noted, in connection with the 1. September, 1944, meeting in Berlin, that the discussion was not limited to the subject of the German situation, but also covered the general situation in Europe and the world. It was further noted, in connection with the 1. September, 1944, meeting in Berlin, that the discussion was not limited to the subject of the German situation, but also covered the general situation in Europe and the world.

These two organizations have at least once been engaged in discussions with the Government of the United States regarding the possibility of providing assistance to the people of the United States in the form of food, clothing, and shelter. The Government of the United States has indicated that it is interested in the possibility of providing such assistance, but that it is not yet in a position to do so.



\* = bei Finden des 1. von ungetriggert zu Buchenau vertrieben im 1918

proposés des concours et des distinctions  
et après la lecture par l'Assemblée des  
des mémoires contemporains et par un  
autre article.

[illegible]

## Les monstres d'Appel

Il s'agit d'un projet qui vise à améliorer la situation des personnes âgées de 65 ans et plus, en particulier celles qui sont seules et qui ont des difficultés financières. Le projet est financé par le gouvernement fédéral et les provinces. Il vise à améliorer la situation des personnes âgées de 65 ans et plus, en particulier celles qui sont seules et qui ont des difficultés financières. Le projet est financé par le gouvernement fédéral et les provinces. Il vise à améliorer la situation des personnes âgées de 65 ans et plus, en particulier celles qui sont seules et qui ont des difficultés financières. Le projet est financé par le gouvernement fédéral et les provinces.

[illegible][illegible]

Frank Burton



© 1997 by Princeton University Press

Frank Elgar, «Rentrée en force. Beckmann au musée national d'art moderne. Appel au Centre national d'Art contemporain», *Carrefour*, 9 octobre 1968, Paris, Centre Pompidou. Bibliothèque Kandinsky. Documentation du Musée national d'art moderne



80. *Ibid.*, p. XVIII.

81. Jean-José Marchand, «Otto Dix et la Nouvelle Objectivité», *ibid.*, p. XV.

82. *Ibid.*

83. Raoul-Jean Moulin, «Otto Dix, ou la décomposition d'une société», *Les Lettres françaises*, 16-24 février 1972.

84. Günter Metken, «Otto Dix kommt im richtigen Augenblick», *Stuttgarter Zeitung*, 14 fév. 1972.

85. Yves Kobry, «Beckmann et la France. Un malentendu paradoxal», dans *Beckmann*, cat. d'expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 100.

86. «Hayden. Soixante ans de peinture», Paris, Musée national d'art moderne, 3 mai-2 juin 1968.

87. «Joseph Sima», Paris, Musée national d'art moderne, 7 novembre-3 décembre 1968.

88. «Hartung», exposition citée.

89. «Robert Rauschenberg. Œuvres de 1949 à 1968», Paris, ARC, 10 octobre-10 novembre 1968.

90. «Karel Appel. Reliefs 1966-1968», Paris, CNAC, 1968.

91. F. Elgar, «Rentrée en force. Beckmann au musée national d'art moderne. Appel au Centre national d'Art contemporain», art. cité.

92. «Salle rouge pour le Vietnam», Paris, ARC, Salon de la Jeune Peinture, 17 janv.-23 fév. 1969. L'exposition, organisée par Pierre Gaudibert, réunit des œuvres de Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, René Artzoul, Bernard Alleaume, Baratella, Zipora Bodek, Francis Biras, Pierre Buraglio, Louis Cane, Henri Cueco, Maxime Darnaux, Loïc Dubigeon, Lucio Fanti, Lucien Fleury, Philippe Leroy, Olivier Olivier, Fabio Rieti, Michel Parré, Gérard Tisserand, Jean-Pierre Peraro, Gérard Schlosser, Spadarri, Vilmar et Christian Zeimert.

93. «Vérités sur un fait divers : Gabrielle Russier», Paris, ARC, 15 avril-3 mai 1970. Cette exposition, qui interroge le suicide de l'enseignante Gabrielle Russier en 1969, après sa condamnation pour une histoire d'amour avec l'un de ses élèves mineurs lors des événements de 1968, réunit des œuvres de B. Alleaume, H. Cueco, Jean-Claude Latil, Hervé Mikaeloff, M. Parré et G. Tisserand.

94. À ce sujet voir le récent catalogue d'exposition *Les Malassis. Une coopérative de peintres toxiques (1968-*



Otto Dix, *Selbstbildnis als Kriegsgefangener* [Autoportrait en prisonnier], 1947, huile et tempera sur panneau de fibres de bois, 60 x 54,5, courtesy Otto-Dix Stiftung, Vaduz

1981), cat. d'expo., Vincent Chambarlac, Amélie Lavin et Bertrand Tillier (dirs), Montreuil, L'échappée, 2014.

95. «72-72, 12 ans d'art contemporain en France», Paris, Grand Palais, mai-septembre 1972.

96. Sur cette exposition voir Sandra Persuy, ««Les sources du xx<sup>e</sup> siècle. Une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne», *Les Cahiers du Mnam*, printemps 1999, n° 67, p. 30-63.

97. Giulio Carlo Argan, «Les arts plastiques», trad. de l'italien par A.-M. Pericoli, dans *Les Sources du xx<sup>e</sup> siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, cat. d'expo. Paris, Musée national d'art moderne, 1960, p. XXXIX.

98. Sur cette assimilation de l'art allemand avec l'expressionnisme, voir Marie Gispert, «L'expressionnisme est-il allemand?», dans Dominique Jarassé et Maria Grazia Messina, *L'Expressionnisme. Une construction de l'autre. France et Italie face à*

*l'expressionnisme / L'Espressionismo. Una costruzione d'alterità. Francia e Italia di fronte all'espressionismo*, Paris, Éditions Esthétiques du divers, 2012, p. 125-138.

99. Waldemar George, *La Peinture expressionniste*, Paris, Somogy, 1960.

100. Jean Bouret, «Sept jours avec la peinture», *Les Lettres françaises*, octobre 1968.

101. Sur la compréhension de l'expressionnisme par Waldemar George, voir Yves Chèvrefils-Desbiolles, «Expressionnisme et artistes expressifs dans les essais critiques de Waldemar George», dans Dominique Jarassé et Maria Grazia Messina, *L'Expressionnisme. Une construction de l'autre*, op. cit., p. 77-87.

102. F. Elgar, «Rentrée en force. Beckmann au musée national d'art moderne. Appel au Centre national d'Art contemporain», art. cité.

103. Georges Hilaire, «Max Beckmann



au Musée national d'art moderne », *Valeurs actuelles*, 21-27 octobre 1968.

**104.** Yvon Taillandier, « Art moderne. Un expressionniste allemand à Paris », *Connaissances des Arts*, octobre 1968.

**105.** Joseph Pichard, « Propos sur l'art. Expositions de musées », *La Croix*, 21 octobre 1968.

**106.** « Otto Dix. Aquarelles, dessins », Paris, Centre culturel allemand, Goethe Institut, 17 novembre-18 décembre 1970.

**107.** Jean-Jacques Lévêque, « Otto Dix. La lucidité terrible », *Les Nouvelles littéraires*, 26 novembre 1970.

**108.** Communiqué de presse, 1971, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Documentation

du Musée national d'art moderne, dossier Otto Dix.

**109.** Tapuscrit avec annotations manuscrites de la préface de J. Lassaingne [1972], Archives du MAMVP, Dix-1972.

**110.** Marcel Brion, *La Peinture allemande*, Paris, Éditions Pierre Tisné, 1959, p. 138.

**111.** *Ibid.*, p. 141.

**112.** J.-J. Marchand, « Otto Dix et la Nouvelle Objectivité », art. cité, p. XV.

**113.** J.-J. Lévêque, « Otto Dix au Musée d'art moderne. La vie n'est pas "rose bonbon" », *Les Nouvelles littéraires*, 20-26 mars 1972.

**114.** R.-J. Moulin, « Otto Dix, ou la décomposition d'une société », art. cité.

**115.** Charensol, « Otto Dix », *Revue des*

*deux mondes*, mai 1972, p. 429-432.

**116.** « Réalismes en Allemagne, 1919-1933 », Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 15 février-28 mars 1974. Sur l'organisation de cette exposition et notamment le rôle joué, encore une fois, par Georges Roux à l'Institut français de Stuttgart, voir Mathilde Arnoux, *Les Musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2007, p. 292-295.

**Marie Gispert** est maître de conférences en histoire de l'art

contemporain à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur les échanges artistiques franco-allemands au xx<sup>e</sup> siècle et leur inscription dans une histoire culturelle européenne. Ses derniers travaux s'intéressent plus particulièrement au rôle de la critique d'art dans la circulation des œuvres et des idées.