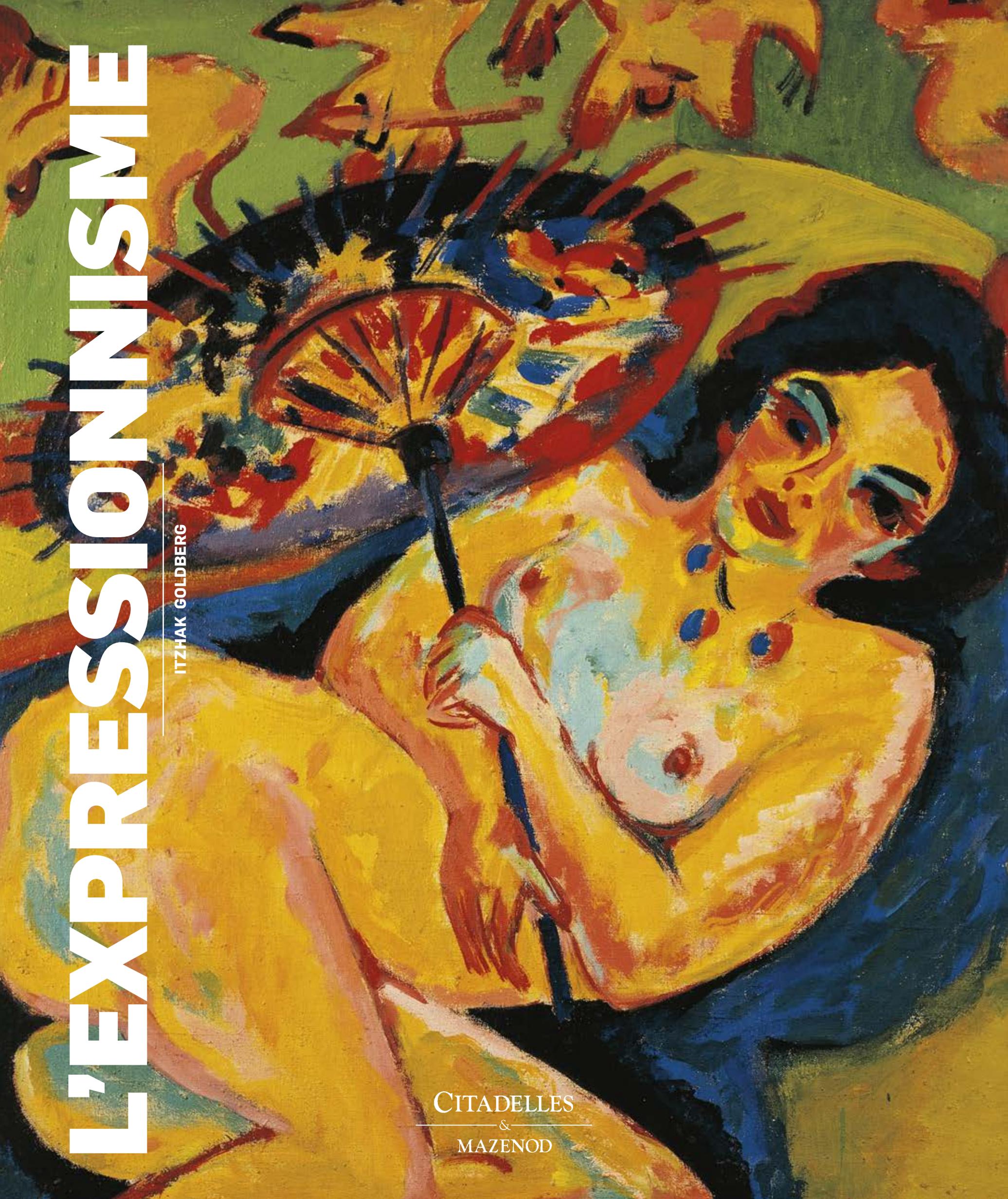
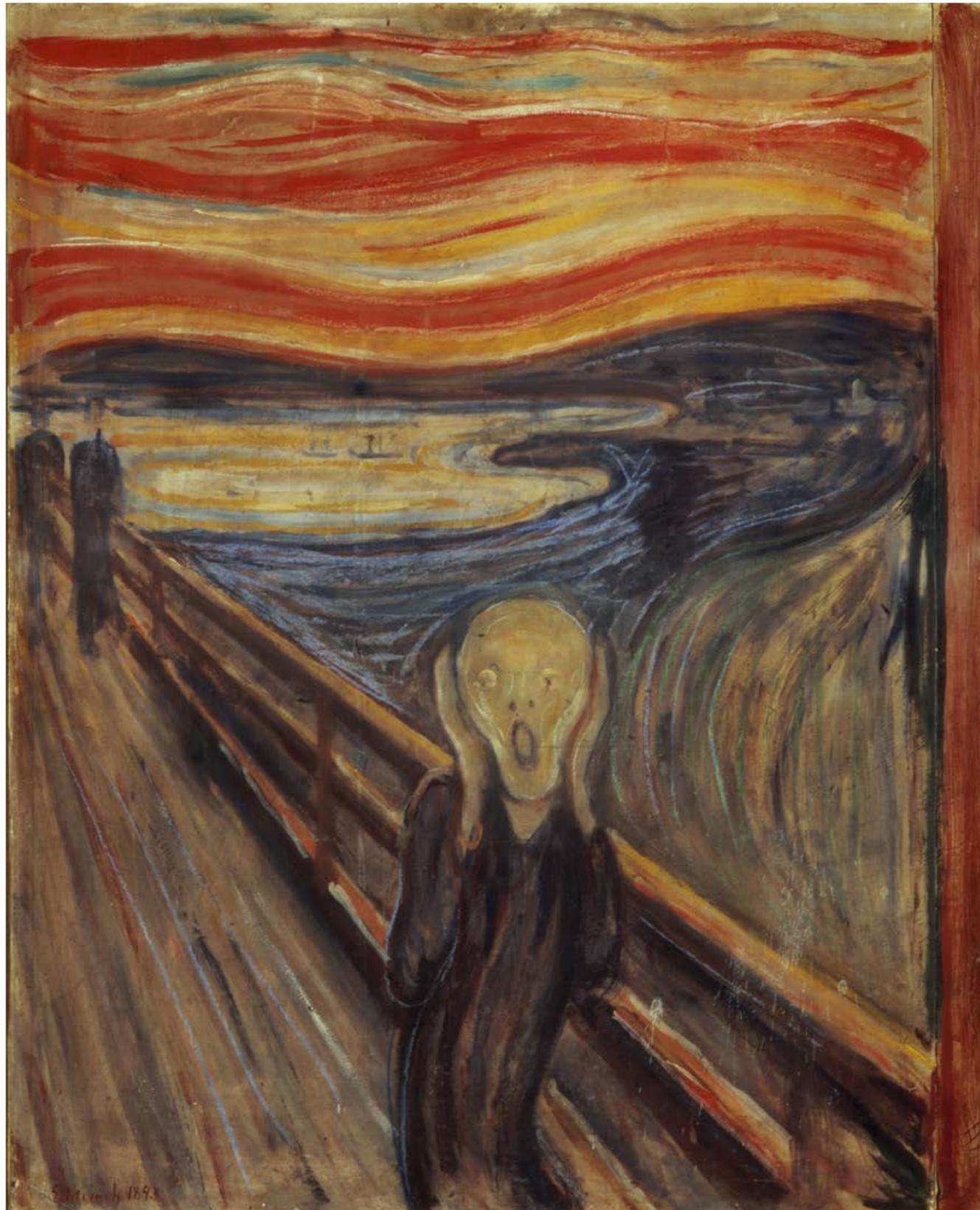


L'EXPRESSIONNISME

ITZHAK GOLDBERG

CITADELLES
&
MAZENOD





Sommaire

- Prologue
- I. Die Brücke**
 - Naissance d'un groupe
 - « Lectures »
 - Précurseurs
 - Frères ennemis ?
 - Stratégies
 - Ouvertures
 - Nolde, à l'écart
 - II. Pratiques & imaginaires**
 - L'œuvre gravée
 - L'œuvre sculptée
 - Primitivismes
 - Une nature paradisiaque ?
 - La ville tentaculaire
 - Espaces urbains
 - Loisirs ou débauche ?
 - III. Der Blaue Reiter**
 - En quête d'une définition
 - Les années préparatoires – Murnau
 - Munich : la Nouvelle Association des Artistes
 - L'avènement du *Blaue Reiter*
 - L'Almanach
 - Parages
 - Jawlensky ou la quête du visage
 - IV. Apocalypse : entre cataclysme et utopie**
 - Kandinsky en prophète
 - Marc ou la pureté absolue
 - Die Brücke* ou l'utopie immédiate
 - V. D'une guerre l'autre**
 - Face à la guerre
 - Révolte
 - L'« art dégénéré »
 - Ambiguïtés expressionnistes
 - VI. Du côté de l'Autriche**
 - Le Moi inonde le monde
 - Le langage du corps : Schiele
 - Kokoschka ou l'éloquence des mains
 - VII. Héritages & postérités**
 - Expressionnistes français ?
 - Terres belges
 - L'expressionnisme abstrait est-il un expressionnisme ?
- Épilogue
Une tradition dans l'Allemagne de l'après-guerre
- Annexes
Bibliographie
Index

Couverture
Ernst Ludwig Kirchner
Jeune fille sous une ombrelle japonaise, 1909
Huile sur toile, 92,5 x 80,5 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Edvard

Munch
Le Cri, 1893
Tempéra et crayon sur papier, 91 x 73,5 cm
Oslo, Nasjonalmuseet

Si le terme « expressionniste » a été utilisé par l'histoire de l'art pour désigner un mouvement artistique, le sens qu'il a pris dans le langage courant indique immédiatement que ce mouvement est le plus souvent associé à la transmission d'un puissant sentiment intérieur, qui touche parfois au pathos.

Ainsi, à la différence du cubisme ou du fauvisme, qui restent inscrits dans une temporalité délimitée, cette sensibilité accrue peut être repérée à travers de nombreuses œuvres du passé – la *Crucifixion* de Grünewald en est l'exemple le plus probant. Une autre difficulté pour cerner l'expressionnisme est due à l'utilisation fluctuante qui a été faite de cette appellation dès ses débuts. Sous cette étiquette, on rangeait en effet les fauves, les cubistes, les futuristes, bref tout ce que l'Europe considère comme avant-garde au début de xx^e siècle.

Le présent ouvrage vise à cerner au plus près le style qui s'affirme entre 1905 et 1923 et qui a ses propres caractéristiques formelles et thématiques. Rapidement, il sera associé à l'Allemagne – une position consacrée par la majorité des historiens d'art. Tout en gardant cette optique, on peut voir que les limites géographiques sont souvent arbitraires et que l'expressionnisme se propage dans toute la zone de la culture germanique – l'Autriche essentiellement – mais également en Belgique et en France. De même, l'expressionnisme laisse ses traces au-delà du début du xx^e siècle puisque l'on retrouve bien plus tard aux États-Unis cette appellation étrange d'« expressionnisme abstrait » et celle, en Allemagne, de « néo-expressionnisme ».

L'histoire de ce mouvement commence avec deux pôles, *Die Brücke* (« Le pont ») à Dresde (1905) et *Der Blaue Reiter* (« Le Cavalier Bleu ») à Munich (1911). Le premier réunit quatre jeunes artistes, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff, dont les œuvres partagent une thématique et un style communs. Sans renoncer à la représentation de la réalité, ils la déforment pour atteindre une puissance expressive. Les participants du groupe, auxquels se joindront plus tard Max Pechstein et Otto Müller, furent particulièrement sensibles aux masques et aux fantômes d'Ensor, aux vampires de Munch, à l'atmosphère dramatique de Van Gogh ou à l'exotisme de Gauguin.

Contrairement à celles des fauves, auxquelles on les compare fréquemment, les œuvres des artistes de la *Brücke* illustrent souvent les tensions de leur société. L'autre trait distinctif de ces artistes est leur mode de travail collectif. Ils partagent le même atelier, qu'ils décorent avec des objets primitifs pour en faire une sorte de maison tribale. Pendant les années de Dresde (1905-1910), les membres de la *Brücke* font de longs séjours dans la campagne environnante pour y effectuer des études de nu dans le paysage. Les artistes vivent nus auprès de leurs modèles, dans une liberté sexuelle qu'ils imaginent proche de celle de ces peuples primitifs qui les fascinent autant qu'ils les idéalisent.

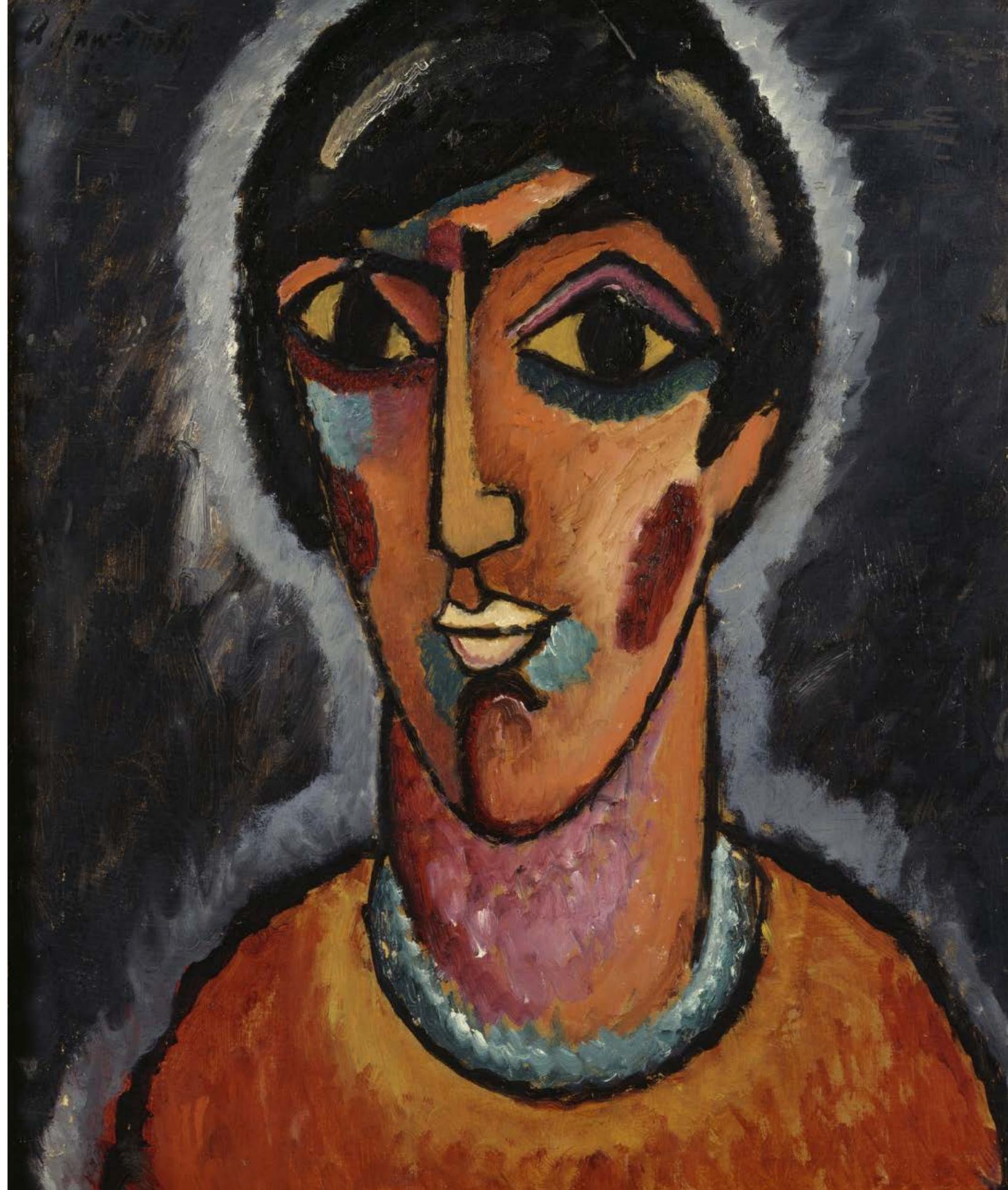
Avec l'installation du groupe à Berlin (1910), les membres de la *Brücke* – surtout Kirchner – réalisent de nombreuses représentations du paysage urbain, qu'ils perçoivent simultanément comme fascinant et effrayant. La ville est un thème fédérateur du mouvement expressionniste et d'autres artistes comme Grosz, Dix ou Beckmann attaqueront féroce­ment la société allemande de leur temps.

Le *Blauer Reiter* est une aventure commune, partagée par Kandinsky et Marc. Ces derniers quittent la Nouvelle Association de Munich, trop conservatrice à leurs yeux, pour fonder ce groupe qui attire différents représentants de l'avant-garde européenne. On est loin cependant de la *Brücke*, d'où se dégagent, malgré la particularité de chacun de ses membres, un langage plastique



Ernst Ludwig Kirchner
Couverture du programme du mouvement Die Brücke, 1906
Gravure sur bois, 15,2x7,5cm
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Alexej von Jawlensky
Byzantine (Lèvres pâles), 1913
Huile sur carton, 64x53,5cm
Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne



et une thématique commune. Il est même possible que la diversité et l'ouverture stylistiques du *Blauer Reiter* expliquent tout à la fois son caractère insaisissable et son impact extraordinaire. L'exposition inaugurale du groupe a pour titre « Rédaction de l'Almanach du *Blauer Reiter* » et au cœur de cette entreprise se trouve un ouvrage exceptionnel qui mêle aux œuvres d'avant-garde des exemples d'art égyptien, extrême-oriental, populaire, des dessins d'enfants et des peintures d'amateurs. Pour appuyer leurs choix, Marc et surtout Kandinsky parlent de « nécessité intérieure », autrement dit d'une volonté d'exprimer un sentiment non filtré, instinctif et sans préméditation, de révéler la vie intérieure de ce

qui est représenté. Un lien s'établit ainsi entre l'expressionnisme et l'abstraction, l'un et l'autre visant l'expression d'une subjectivité absolue, intensifiée à l'extrême. Pour Kandinsky et Marc, l'art se situe au-delà du réel. Ils croient au rôle prophétique de l'artiste et développent un discours riche de visions apocalyptiques et d'aspirations messianiques. Cette apocalypse ne tardera pas à venir : elle aura pour nom la Grande Guerre.

Outre ces deux groupes, d'autres artistes plus ou moins isolés sont assimilés à l'expressionnisme. Membre éphémère de la *Brücke*, Emil Nolde est pratiquement le seul à s'intéresser aux scènes bibliques avec l'ambition d'en capter l'ardente spiritualité.



Erich Heckel
Jeune fille et poupée, 1910
Huile sur toile, 65x70 cm
New York, Neue Galerie



Ernt Ludwig Kirchner
Le bain des soldats, 1915
Huile sur toile, 140x153 cm
New York, The Solomon
R. Guggenheim Museum



Erich Heckel
Autoportrait, 1919
 Xylographie en couleur, 46 x 32,6 cm
 Hambourg, Kunsthalle

Otto Dix
Blessé, extrait de la série
La Guerre, 1923-1924
 Eau-forte, 19,7 x 29 cm
 Berlin, Kupferstichkabinett



Chez lui, la même violence traverse les thèmes exotiques et les paysages d'une force cosmique inquiétante. Macke, qui apporte une contribution précieuse au *Blaue Reiter*, pratique une peinture qui relève du goût pour la sensualité de la couleur et l'harmonie des formes au service d'une nature luxuriante. Jawlensky, longtemps compagnon de route de Kandinsky, a choisi comme thème principal la face humaine, qui s'éloigne progressivement de toute visée de ressemblance pour aboutir à une forme singulière, celle du visage abstrait.

La situation en Autriche, et plus particulièrement à Vienne, est bien différente. Le succès de la Sécession et le rayonnement de Klimt jettent une ombre géante sur les autres artistes de ce pays. L'expressionnisme autrichien a essentiellement deux représentants : Schiele et Kokoschka. Tous deux prennent pour sujet principal le corps et le visage humains, ou plus précisément, leur mise à nu. Chez Schiele, le corps, souvent emprisonné, s'impose avec une forte charge psychologique et offre la traduction la plus remarquable de l'état psychique présumé du modèle. Ses autoportraits nus, qui montrent ce qui est interdit et qui suggèrent des activités suspectes, ont un impact subversif. Toutefois, grâce

à leur élégance stylistique, ces œuvres gardent une séduction remarquable.

À la différence de l'expressionnisme raffiné de Schiele, Kokoschka oppose des formes frustes et une brutalité crue. Pour exprimer la psychologie de ses personnages, l'artiste invente un langage singulier : celui de mains qui exécutent des gestes étranges. Immenses, disproportionnées, les mains surgissent souvent sur un fond noir comme des êtres autonomes qui monopolisent l'attention du spectateur. Le thème récurrent chez les deux artistes est le portrait – plus encore l'autoportrait. Cette thématique picturale, centrée de façon obsessionnelle sur l'introspection, a probablement partie liée avec la naissance de la psychanalyse. Mais on peut y voir aussi un rapport avec le penchant de la société viennoise pour le repli sur soi et sa propension à se tourner vers le monde intérieur.

La Première Guerre mondiale ralentit les activités expressionnistes. Si, au début des hostilités, la majorité des artistes y voit un bouleversement exaltant qui pourra mettre un terme à une société corrompue par le matérialisme, ils déchantent rapidement. Marc



Wassily Kandinsky
Improvisation VI (Africaine), 1909
Huile sur toile, 107 x 95,5 cm
Munich, Städtische Galerie im
Lenbachhaus

Wassily Kandinsky
Composition V, 1911
Huile sur toile, 190 x 275 cm
Collection particulière

Double page suivante
Wassily Kandinsky
Composition VII, 1913
Huile et détrempe sur toile,
200 x 300 cm
Moscou, Tretjakov Gallery





Franz Marc
Cheval dans un paysage, 1910
Huile sur toile, 85x112cm
Essen, Museum Folkwang

Arnold Schönberg
Vision (Autoportrait), 1910
Huile sur toile, 32x20cm
Washington, The Library
of Congress



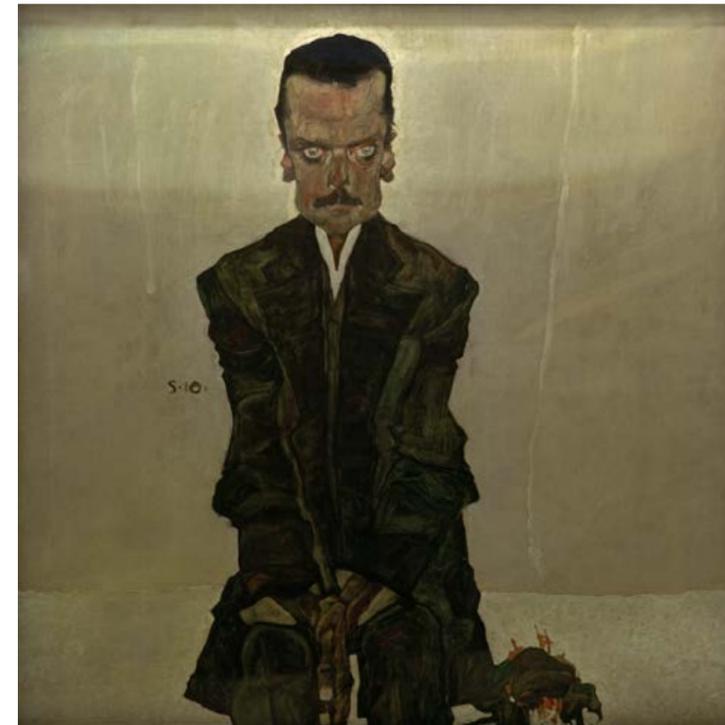


et Macke y perdent la vie, les russes Kandinsky et Jawlensky sont obligés de quitter l'Allemagne. Longtemps après la fin de la guerre, un impact perdure sur le travail de l'ensemble des artistes, même ceux qui n'avaient pas directement participé au conflit. Kirchner, Grosz, Dix ou Beckmann laisseront ainsi des images terrifiantes du champ de bataille.

Au lendemain de la guerre, les expressionnistes vont entretenir des rapports compliqués avec la république de Weimar. L'effondrement du régime impérial laisse espérer une véritable transformation des structures du pouvoir, y compris dans les institutions artistiques. De nombreux artistes rejoignent des groupes qui se donnent pour objectif de fixer les règles du nouveau régime. Mais si nombre d'entre eux ont soutenu la révolution spartakiste, ils sont rapidement désillusionnés par l'évolution politique. À la ferveur artistique se substitue le désenchantement. Ainsi, les années d'après-guerre correspondent à la fois à la reconnaissance de l'expressionnisme et à son essoufflement.

La critique la plus violente est venue de dada qui dénonce la « trahison » expressionniste – Nolde, Schmidt-Rottluff et Kirchner sont élus membres de l'Académie des arts de Prusse. L'expressionnisme qui avait été rangé du côté de l'avant-garde, de l'expérimentation et de la révolte se voyait désormais accusé de collaboration avec le pouvoir en place. Pire encore, son adhésion aux idées progressistes dans l'immédiat après-guerre lui vaudra dans les années 1930, face à l'idéologie nationale-socialiste, le reproche d'être transgressif. En 1937, le « triomphe » de l'expressionnisme à l'abjecte exposition sur « L'art dégénéré », inaugurée par Hitler, signe son arrêt de mort. Il faudra attendre la défaite du nazisme pour que les œuvres de ces artistes retrouvent la place qu'ils méritent sur les cimaises des musées allemands.

En dehors de la zone culturelle germanique et après l'expressionnisme allemand ou autrichien, l'expressionnisme belge se développe essentiellement à la veille de la Première Guerre mondiale. Chez ses représentants principaux, De Smeth, Frits Van den Berghe et Constant Permeke, c'est l'esprit du terroir, attaché à une tradition nationale, voire régionaliste, qui domine. Les peintres sont sensibles à l'aspect social, aux luttes ouvrières, au sort des classes laborieuses. Cette identité profonde, enracinée dans la ruralité, qui exprime, dans un style grave et souvent hiératique, un appel à la simplification et au rendu synthétique, trouve une expression d'une puissance exceptionnelle dans l'œuvre de Permeke. Ailleurs, un peu partout en Europe – comme en Tchécoslovaquie ou en Hongrie –, sous l'influence croisée de l'expressionnisme et du fauvisme, les artistes proposent des versions « mixtes » de ces deux styles. En France, où les fauves occupent pourtant l'avant-scène, plusieurs créateurs peuvent sans peine revendiquer leurs affinités avec les expressionnistes : Auguste Chabaud et ses visions nocturnes de la ville, Georges Rouault et ses représentations tragiques de la condition humaine ou Chaïm Soutine, dont l'œuvre exprime en permanence la violence des pulsions, de la rage et de l'inquiétude.



Egon Schiele
Autoportrait avec la tête baissée,
1912
Huile sur bois, 42,2 x 33,7 cm
Vienne, Leopold Museum

Egon Schiele
Portrait d'Eduard Kosmack, 1910
Huile sur toile, 100 x 100
Vienne, Österreichische Galerie
Belvedere

Oskar Kokoschka
Peter Altenberg, 1909
Huile sur toile, 76 x 71 cm
Collection particulière

Le parcours de l'ouvrage s'achève avec les deux réémergences les plus récentes de ce que l'on peut nommer le « phénomène expressionniste » : l'expressionnisme abstrait et le néo-expressionnisme. Pour ce qui est du premier, l'association entre ces deux termes étonne quand on songe à l'abstraction radicale d'un Pollock ou d'un Rothko. Elle est cependant moins surprenante si l'on examine De Kooning qui, avec sa série *Women* (1950-1953), rejette clairement la nécessité d'un choix définitif entre ces deux modes de représentation. Quant au néo-expressionnisme, le lien visuel s'impose davantage. En Allemagne, ce terme accompagne l'émergence dans les années 1960 d'une peinture figurative qui prend ses distances avec l'abstraction alors dominante. Il s'agit d'artistes nés pendant ou après la guerre, qui revendiquent leur identité : Baselitz, Markus Lüpertz ou Anselm Kiefer. Cette peinture gestuelle, en lutte avec la surface du tableau et avec la matière, porte l'empreinte de la tradition inaugurée par la *Brücke*, provocation en plus. Empruntant à l'imagerie allemande traditionnelle et peignant sans tabous, ils s'attaquent aux symboles glorieux de l'histoire germanique, entachés pour toujours par la propagande nazie. Tous ces artistes réalisent une peinture émotionnelle et agressive, en d'autres termes une peinture expressionniste.

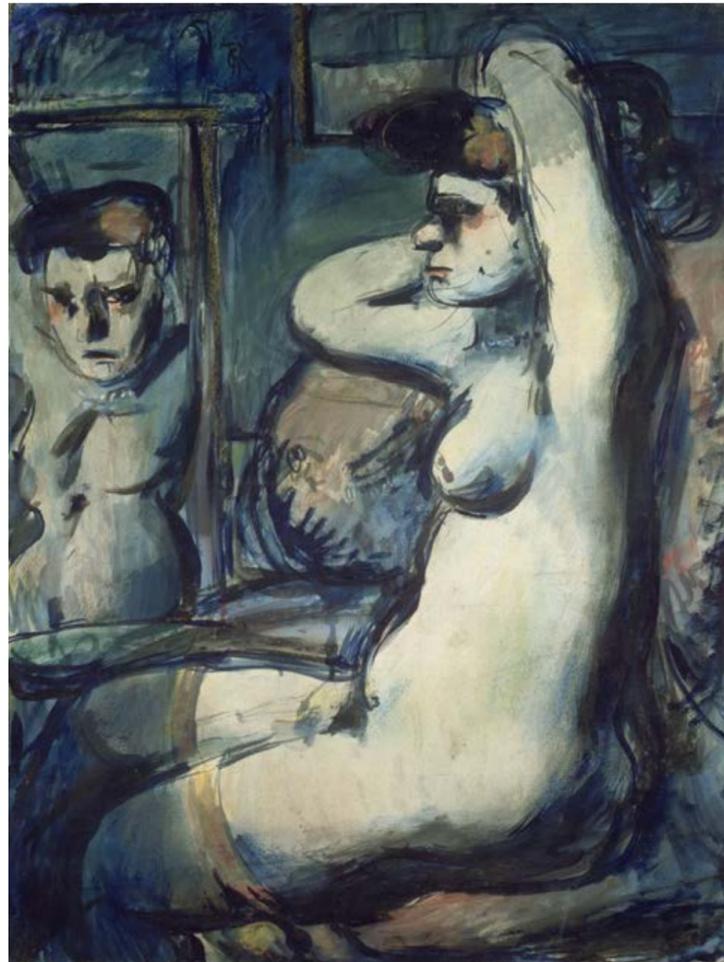


Chaïm Soutine
Le Groom (Le Chasseur), 1925
Huile sur toile, 98 x 80,5 cm
Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne

Georges Rouault
Fille au miroir, 1906
Aquarelle, encre de Chine et pastel sur carton, 70 x 55,5 cm
Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne

Ernst Ludwig Kirchner
Scène de rue berlinoise, 1913
Huile sur toile, 121 x 95 cm
New York, Neue Galerie

4^e de couverture
Franz Marc
Les Grands chevaux bleus, 1911
Huile sur toile, 105 x 181 cm
Minneapolis, Walker Art Center



L'auteur

Itzhak Goldberg est professeur émérite d'histoire de l'art contemporain à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne. Critique au *Journal des Arts*, il est l'auteur de nombreux articles dans des revues spécialisées et dans des catalogues. Il est également conseiller scientifique (George Grosz, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Alexej von Jawlensky...) et commissaire d'expositions : *La Promesse d'une ville*, Paris, Galerie Univer, 2010, *L'autre visage*, Paris, Galerie Univer, 2015. Il est également l'auteur d'un grand nombre de publications, parmi lesquelles : *Jawlensky ou le visage promis* (Paris, L'Harmattan, 1998), *Marinette Cueco et le Land Art* (Paris, Cercle d'art, 1998), *Le Visage qui s'efface – de Giacometti à Baselitz* (Toulon, Hôtel des Arts, 2008) et *Installations* (Paris, CNRS éditions, 2014).

Spécifications

Collection « L'art en mouvement »
Un ouvrage de 416 pages
Relié sous coffret illustré
Format : 27,5 x 32,5 cm
300 ill. couleur environ
ISBN : 978 2 85088 712 3
Hachette : 4156755



