

MASC

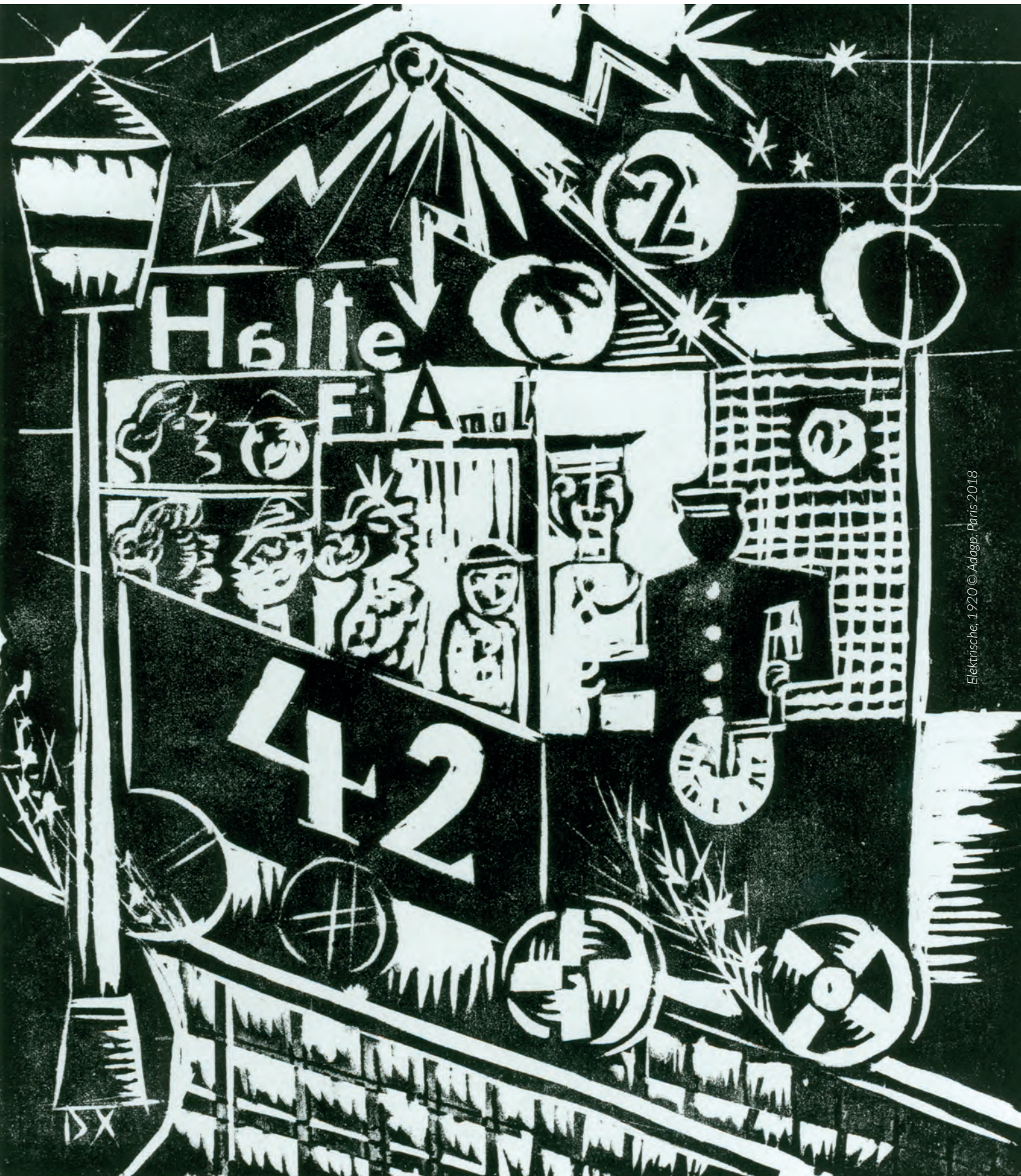
saison
18
/
19

MUSÉE DE L'ABBAYE SAINTE-CROIX
ART MODERNE ET CONTEMPORAIN
Les Sables d'Olonne

OTTO DIX

ESTAMPES

Collection Zeppelin Museum, Friedrichshafen
14 octobre 2018 - 13 janvier 2019



Elektrische, 1920 © Adagp, Paris 2018



OTTO DIX

ESTAMPES

Collection Zeppelin Museum, Friedrichshafen

14 octobre 2018 - 13 janvier 2019

1	SYNOPSIS
3	OTTO DIX ET L'ESTAMPE Marie Gispert
9	« JE DOIS TOUT VOIR » Ina Neddermeyer
15	THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ Itzhak Goldberg
21	REPÈRES BIOGRAPHIQUES
23	VISUELS DISPONIBLES
27	AUTOUR DE L'EXPOSITION
29	LE MASC
31	LE ZEPPELIN MUSEUM
33	INFORMATIONS PRATIQUES
35	PARTENAIRES ET MÉCÈNES

« Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur. Les œuvres de l'Adagp (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'Adagp : se référer aux stipulations de celle-ci

- Pour les autres publications de presse :

• exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page;

• au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation;

• toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'Adagp ;

• le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 201... (date de publication), et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.»

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1 600 pixels (longueur et largeur cumulées).

OTTO DIX ESTAMPES

SYNOPSIS

Exposition organisée en partenariat avec
le Zeppelin Museum de Friedrichshafen

L'œuvre et la vie d'Otto Dix (1891-1969), artiste reconnu aujourd'hui comme l'un des peintres allemands les plus importants du XX^e siècle, ont traversé des temps d'une violence et d'une cruauté extrêmes. Ils furent irrémédiablement marqués par les horreurs de la Première Guerre mondiale, à laquelle l'artiste participa comme engagé volontaire ainsi que par le nazisme qui stigmatisa son œuvre comme « art dégénéré ».

Otto Dix qui, malgré la tourmente, fit de la représentation fidèle de la réalité, tout aussi irreprésentable soit-elle, son credo, fut ainsi, à l'instar de Francisco de Goya, un témoin implacable de la société de son temps dont il saisit les fastes et la décadence, les crimes et les souffrances, dans une œuvre sans concession qui restitue la vérité dans toute sa crudité.

Issu d'une famille modeste de Thuringe, l'artiste poursuit ses études artistiques à Dresde. Sous la République de Weimar, il participe brièvement aux provocations Dada auprès de son ami George Grosz, avant d'être associé à l'aile vériste de la Nouvelle Objectivité allemande que l'historien d'art Gustav Friedrich Hartlaub met en avant en 1925 dans le contexte d'un retour à l'ordre de la peinture européenne.

Otto Dix, portraitiste recherché, affûte alors son style tranchant qui oppose à une technique virtuose et réaliste, empruntée aux maîtres anciens - Baldung-Grien, Cranach ou Altdorfer - des sujets modernes et crus, reflets de la société de l'entre-deux-guerres – scènes de crimes, de rue ou de cabarets.

Cette exposition, consacrée aux estampes de l'artiste - gravures sur bois, eaux-fortes, lithographies - que l'artiste réalisa tout au long de sa carrière en parallèle à son œuvre picturale, présente un ensemble d'œuvres issues du cabinet des estampes du Zeppelin Museum de Friedrichshafen, situé près du lac de Constance, qui conserve l'une des plus importantes collections consacrées à l'artiste. Elle revient sur les thèmes de prédilection d'Otto Dix : le nu, le portrait, la ville, la religion et la guerre, symptomatiques de sa volonté de saisir l'homme dans son entier, de la naissance jusqu'à la mort, comme un être de chair, de palpitations et de sang.

Le MASC présente régulièrement, au sein de ses collections, des œuvres représentatives de l'art moderne et contemporain allemand et a consacré plusieurs expositions monographiques à des artistes majeurs de la scène artistique internationale : Georg Baselitz, Max Beckmann, Emil Nolde. Cette nouvelle exposition, qui s'inscrit dans le cadre des célébrations de l'armistice de la guerre 1914-1918, sera l'occasion de présenter, au sein de l'œuvre gravé d'Otto Dix, la série de cinquante gravures à l'eau-forte intitulée *La Guerre (Der Krieg)*, éditée par Karl Nierendorf en 1924 à Berlin.

OTTO DIX ET L'ESTAMPE

Marie Gispert

« Quand on grave, on devient le plus pur alchimiste ».

Otto Dix & l'estampe

« Avec ce moyen beaucoup plus simple, on peut tout dire de manière bien plus forte, pénétrante ». L'estampe, dont parle ici Otto Dix, est un médium essentiel pour l'artiste : il l'a pratiquée sous toutes ses formes – gravure sur bois, taille douce, lithographie en noir et en couleur – depuis le sortir de la Première Guerre mondiale jusqu'à sa mort en 1969, s'arrêtant néanmoins de graver de 1925 à 1948. Certes, Dix fait à l'origine le choix de l'estampe – qui permet d'imprimer une œuvre en plusieurs dizaines d'exemplaires à partir d'une matrice – pour des raisons économiques. Conrad Felixmüller (1897-1977) raconte ainsi dans ses souvenirs comment, Dix fulminant de ne pouvoir vendre ses toiles, il l'aurait initié dans son atelier dresdois à la taille douce pour laquelle le matériel est moins coûteux et la vente plus facile. De même, à la fin des années 1940, alors que l'artiste, de retour d'un camp de prisonnier à Colmar, peine à faire reconnaître son œuvre dans un contexte de triomphe de l'abstraction, c'est par la production de lithographies qu'il tente de subvenir à ses besoins. Sa correspondance témoigne de cette nécessité. En août 1948, il écrit à son ancien élève Ernst Bursche (1907-1989) resté à Dresde : « Je tiens bon, chichement, avec la vente de mes lithos, 30 M. la pièce » ; encore en septembre à Adolph Rieth « Comme je suis tout à fait sans argent, je vous demande de vendre les lithos le plus tôt possible ».

Mais l'estampe est pour Dix bien plus qu'un simple débouché commercial. Débutée presque par dépit – les peintures ne se vendent pas –, elle constitue néanmoins le terminus *ad quem* de son œuvre. Alors qu'il est victime d'une attaque cérébrale en novembre 1967, c'est essentiellement par la lithographie que Dix choisit de continuer à s'exprimer : portraits, nus, animaux et surtout autoportraits montrent alors toute la vigueur créatrice de l'artiste pourtant amoindri qui meurt d'une seconde attaque en juillet 1969. L'estampe est donc partie prenante de son œuvre et s'articule avec elle, tantôt la poursuivant, tantôt la précédant, toujours reprenant les motifs qui lui sont chers. Les grandes périodes que l'on peut distinguer dans la production gravée de Dix sont d'ailleurs sensiblement les mêmes que pour sa production peinte. Après une courte phase expressionniste au sortir de la guerre qui prend notamment la forme de gravures sur bois, la première moitié des années 1920 – qui est celle du vérisme en peinture – est dominée par la pratique précise de la taille douce qui trouve son apogée dans la série *La Guerre* de 1924. À partir de 1948, Dix lui préfère le procédé plus direct de la lithographie – à laquelle il s'était essayé en 1923-1924 –, tout comme il choisit en peinture de délaissé le complexe glacis pour une manière plus libre, *alla prima*.

Les correspondances entre l'estampe et le reste de l'œuvre de Dix sont nombreuses, aussi bien thématiquement que stylistiquement. Dix commence à graver en 1919, et les bois qu'il réalise alors sont très proches de ses peintures, dans le propos comme dans la forme, mais également de certaines des feuilles dessinées pendant la guerre. De cette époque datent plusieurs autoportraits dits « cosmiques » : avec *Désir (autoportrait)*, Dix se met en scène, le visage bleu déformé par des lignes obliques semblant constituer les rayons d'une roue qui désignent soleil,

lune, animal et rose, tous dotés de traits humains. L'ensemble de la composition est figé sur un fond noir où brille une unique étoile. Le procédé stylistique est repris dans la gravure sur bois *Je, Dix, suis l'alpha et l'oméga*. Les rayons de la roue sont cette fois clairement dessinés, et la roue trouve son centre, lequel est également le centre de la composition, dans un immense et unique œil représenté de face. Ces rayons n'excèdent plus la tête de l'artiste, de profil, mais s'y trouvent contenus. Ils ménagent plusieurs stations, qui sont autant de moments de l'existence humaine depuis la naissance jusqu'à la mort, et mettent en scène aussi bien l'attitude contemplative et la naissance de l'esprit que l'éveil à la vie sexuelle ; étapes bien humaines, dans leur éternel recommencement. Reprenant un thème nietzschéen emprunté au troisième livre d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, Dix le ramène à sa propre expérience et à sa propre personne : « Je, Dix, suis le A et le O », écrit-il tout autour de son visage. Peu à peu en effet, les réflexions de l'artiste sur la naissance d'un homme nouveau et le lien mystique entre l'homme et le cosmos ne le satisfont plus. C'est par la gravure qu'il va prendre une certaine distance ironique avec ces thèmes chers à l'expressionnisme tardif alors triomphant à Dresde. Une œuvre telle que *Apothéose* illustre ce basculement vers une réalité moins symbolique et plus objective. Si le titre semble encore relever d'une certaine mystique, le thème est en réalité tout autre. C'est en effet une prostituée qui accède à la divinité : la poitrine imposante, portant corset et bas, elle est affublée d'un sexe aux lèvres immenses qui constitue le centre de la composition. Autour d'elle, comme autour d'un dieu, tournent des morceaux d'hommes, tête, bras et jambes dans un environnement urbain lui aussi décomposé. L'éclatement de la figure n'est pas sans rappeler ici certains dessins à l'encre réalisés pendant la guerre comme *Nu (danseuse)*. Le style est encore proche du futurisme, jouant des forts contrastes de noir et blanc qui sont le propre de la gravure sur bois, procédé de gravure en relief qui n'autorise pas les nuances de gris. Dix introduit néanmoins progressivement des thèmes et une approche qui seront les siens dans les années suivantes.

À partir des années 1920 en effet, Otto Dix n'a qu'un credo : « voir la réalité, nue et claire, presque sans art ». Cette réalité est cependant une réalité choisie, et c'est sa laideur que Dix décide de mettre en avant – une laideur qui n'a d'après lui jamais encore été représentée. Un art du laid, donc, mais qui s'effacerait en tant qu'art. La grande ville – déjà suggérée dans des bois comme *Bruit de la rue* et *Rue* de 1920 –, les figures de ceux qui la peuplent et les conséquences de la guerre constituent autant de motifs qui circulent alors entre l'estampe et la peinture. Ils sont même parfois répétés, littéralement. La plupart des huiles du tout début des années 1920 sont en effet reprises à la taille douce, sans que l'on trouve de différence significative entre l'estampe et la toile : c'est le cas par exemple de *Meurtrier sexuel (autoportrait)*, des *Joueurs de Skat* ou du *Marchand d'allumettes*. De manière plus diffuse, le thème de la guerre irrigue aussi bien la peinture que la gravure de Dix. Certains motifs cheminent de l'une à l'autre : celui du boyau écroulé et des corps empalés sur les piques hérissées des boisseaux effondrés, d'abord traité dans *La Tranchée*, est ensuite repris dans deux planches de *La Guerre – Position abandonnée près de Neuville et Tranchée écroulée* – avant de constituer le motif principal du panneau central du polyptyque *La Guerre* en 1932. Mais, plus que des motifs précis, c'est surtout une approche commune du thème de la guerre que propose Dix par différents médiums. Il s'agit pour lui de témoigner de l'expérience du conflit tel qu'il l'a vécu : « C'est pour cela que je devais aller à la guerre [...] la vivre obligatoirement. [...] Je suis au fond un réaliste, vous savez, et il faut que je voie tout de mes propres yeux, pour constater que c'est bien comme ça ». Il dit avoir choisi « le reportage véridique sur la guerre ». Pourtant, si peintures et gravures usent bien d'un vérisme morbide parfois difficilement supportable, elles empruntent également aux maîtres anciens, comme ce paysage de piques dressées dans les tranchées déjà évoqué qui révèle aussi l'influence du paysage apocalyptique de la *Tentation de saint Antoine* du retable d'Issenheim de Grünewald.

Ce déploiement d'un même thème dans la peinture et dans l'estampe est tout aussi pertinent pour l'œuvre plus tardive de Dix, et notamment pour son œuvre inspirée de la Bible qui prend

une importance de plus en plus considérable à partir de la deuxième moitié des années 1930. À côté de saint Christophe ou de Job, les thèmes de la Passion nourrissent la production dixienne jusqu'à sa mort : l'une des toutes dernières estampes de l'artiste en 1969 est précisément une crucifixion dédiée à Nietzsche. En 1960, la série de 33 lithographies dessinée pour *L'Évangile selon saint Matthieu* réunit tous ces thèmes. On constate alors que les échos de motifs entre l'estampe et le reste de la production de l'artiste résonnent parfois sur une période bien plus longue. Ainsi de la planche représentant Jonas et la baleine dont la première et, à notre connaissance, seule autre occurrence, date de 1924 et trouve place dans un livre aquarellé réalisé par l'artiste pour sa belle-fille Hanna.

Otto Dix propose une compréhension très personnelle de la Passion du Christ, insistant sur son caractère humain : « Alors on le suspend comme... il est suspendu à la croix comme un danseur de ballet, n'est-ce pas, beau et net, merveilleusement bien lavé. Mais si vous lisez une description exacte de ce que c'est, un crucifiement... C'est quelque chose de si affreux, de si effroyable ». Plus humain que divin, le Christ apparaît alors naturellement comme un symbole de l'humanité et l'inscription contemporaine de la Passion est dès lors évidente. Nombreuses sont en effet les planches de *L'Évangile selon saint Matthieu* qui intègrent des détails rappelant le présent ou le passé immédiat de Dix. Les vierges sages et les vierges folles tout comme les protagonistes de *Salut à toi roi des juifs* sont ainsi habillés de vêtements contemporains. Les soldats de l'arrestation du Christ sont quant à eux affublés du stahlhem, casque de l'armée allemande qui constituait déjà l'un des motifs principaux du panneau gauche du polyptyque *La Guerre* près de trente ans plus tôt. De manière plus explicite encore, l'un des deux moqueurs du Christ aux outrages porte une courte moustache qui, associée à un crâne à demi rasé et à une raie impeccable, ne peut que faire référence à Hitler. En cela la lithographie reprend la version peinte de 1948, comme en témoignent également la robe à imprimés du personnage féminin de même que la construction exactement identique – l'inversion n'étant due qu'à l'impression. Elle fait également écho à la fresque à laquelle travaille Dix en 1960 pour la salle des conseils de la mairie de Singen, intitulée *Guerre et Paix*, ensemble dans lequel Hitler apparaît cette fois dans une scène de flagellation du Christ.

Les thèmes bibliques, « symboles de l'humanité », sont aussi pour l'artiste « des symboles de [lui]-même ». Cette incarnation personnelle de Dix dans l'histoire de la Passion est particulièrement visible dans l'un des tout derniers autoportraits lithographiés de l'artiste. Dans l'autoportrait en tête de mort de 1968, le motif de la couronne qui ceint la tête de l'artiste peut ainsi être compris de plusieurs manières. Il est d'abord une reprise d'un événement biographique : à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire en 1966, le fils de l'artiste Jan, orfèvre, avait offert à son père un gobelet en or ciselé. L'image de Dix, le front ceint d'une couronne de laurier, avait alors été fixée sur la pellicule, jouant ainsi le poème « Le Roi de Thulé » de Goethe. L'allusion à la mort est donc ici transparente, le roi de Goethe buvant une dernière fois à sa coupe avant de la lancer dans l'eau noire et de s'éteindre. Mais cette couronne de laurier, par son traitement stylistique singulier, pourrait aussi bien être comprise comme une couronne d'épines, et l'œuvre comme un *Ecce Homo*, thème souvent traité par l'artiste aussi bien en peinture qu'en lithographie. Il explicite ainsi ce qui était en germe dans *l'Autoportrait en prisonnier de guerre* peint en 1947 où les barbelés suggéraient déjà la couronne d'épines. De manière significative, la lithographie illustre finalement, dans *l'Œuvre lyrique* de Jean Cassou éditée chez Erker, le sonnet II des 33 sonnets écrits au secret, c'est-à-dire ceux-là même composés par l'auteur en prison après son arrestation pour résistance en décembre 1941, mémorisés et finalement publiés au printemps 1944 sous le pseudonyme de Jean Noir.

Mais Dix ne considère pas seulement l'estampe comme aussi apte que la peinture à dire les thèmes qui lui importent, elle peut le faire « de manière bien plus forte, pénétrante ». Il précise ailleurs « après avoir essayé toutes sortes de techniques, j'ai été emballé par celle de la gravure ». Il se

compare alors à un « alchimiste ». Que peut-donc offrir l'estampe que les autres techniques ne permettent pas à l'artiste ?

Il s'agit parfois simplement de proposer une approche différente. Ainsi, quand les portraits peints sont le plus souvent en pied ou aux genoux et ménagent un fond proposant des éléments de contextualisation – dans l'entre-deux-guerres comme après la Seconde Guerre –, les portraits lithographiés sont plutôt cadrés sur le visage ou en buste, devant un fond indifférencié. De manière tout à fait significative, et alors qu'il partage sa vie entre Hemmenhofen, à l'Ouest, et Dresde, à l'Est, Dix choisit la lithographie pour faire les portraits de ses proches restés en RDA quand les portraits de commande de personnalités locales en RFA sont traités à l'huile. L'architecte Hannes Ott est ainsi portraituré aux genoux, à l'huile, devant un mur de briques. Bursche, ancien élève de Dix ou l'artiste Carl Rade (1878-1954), comme lui limogé en 1933 et rappelé comme professeur dans la nouvelle école fondée par Will Grohmann en 1946, sont en revanche traités à la lithographie et l'accent de la composition est mis sur leur visage dans un face-à-face beaucoup plus intime. Cette intimité s'exprime plus clairement encore dans le dernier des portraits lithographiés dresdois : en 1961, Dix fixe une ultime fois les traits du peintre, graveur et dessinateur Joseph Hegenbarth (1884-1962), un an avant sa mort. Le cadrage présente de nouveau le seul visage, présenté de trois-quarts, coupé au niveau du cou. Toute l'attention est alors portée sur les signes du temps : la craie lithographique permet à la fois de sculpter le visage en le creusant et de le griffonner d'un dense réseau de rides.

Parfois simplement choisie en fonction du sujet, l'estampe permet également à l'artiste d'enrichir et préciser son propos tout à la fois. Là où une peinture oblige au choix d'un moment, à la cristallisation d'une action ou de ses conséquences, un portfolio – qui fait se succéder plusieurs planches – permet en effet de témoigner d'une expérience dans sa totalité, sa diversité et sa durée. C'est précisément l'expérience des tranchées dont Dix cherche à témoigner dans *La Guerre* : montrer non pas tel ou tel événement en particulier mais ce qui fait le quotidien du soldat, sa longue expérience de la guerre, et la succession des états. « *Quand vous avez touché le fond de l'abîme, connu les poux et la crasse, la faim, la peur, quand vous avez eu la chiasse, là vous êtes le héros* ». Aussi le portfolio ne comprend-il que peu de scènes de combat à proprement parler, mais s'attache plutôt à des épisodes de la vie du front. L'estampe, par son traitement sériel, dit mieux que la peinture la mort omniprésente. Le format du portfolio et la multiplication des planches peut également permettre de préciser un propos. En juin 1923 se déroule un procès pour impudeur contre Dix pour son tableau de 1921 *Jeune Fille devant le miroir*, où l'on voit une femme de dos en train de se regarder dans un miroir. Si le dos et le postérieur sont jeunes et fermes, le jeu du reflet dans le miroir montre le corps d'une vieille femme, dont les côtes saillantes et la poitrine flasque et tombante tranchent lamentablement avec ses dessous affriolants qui dévoilent les poils pubiens. Alors que l'artiste affirme pour sa défense avoir voulu dénoncer les effets de la prostitution sur le corps humain dans un but moralisateur, un portfolio de 1922 semble préciser son propos. *Six gravures. Œuvre gravée III* réunit en effet cinq portraits de prostituées et un autoportrait. Dans *Devant le miroir*, la poitrine tombante semble encore plus ridicule dans son corset que dans la peinture, tandis que le jeu de longues et fines tailles à la pointe sèche insiste encore davantage sur les poils et le sexe de la femme. Le propos est en outre répété par le portrait d'une *Vieille prostituée*, pour laquelle Dix ne prend même plus la peine de jouer la fiction du miroir, et par une fille de joie animale dont les longs poils pubiens sont cette fois doublés par ceux des aisselles, exposés sous le regard concupiscent d'un client. Loin de la dénonciation moralisatrice que l'artiste prétendait défendre lors de son procès, on est encore une fois du côté du constat, constat d'autant plus objectif qu'il a été expérimenté par Dix lui-même – le portfolio s'ouvre en effet sur un sévère autoportrait à la cigarette, de profil.

L'alchimiste Dix apprécie enfin les possibilités plastiques offertes par l'estampe. Au début des années 1920, lorsqu'il travaille au cycle de *La Guerre*, l'artiste perfectionne sa technique gravée auprès de

Wilhelm Herberholz (1881-1956) à l'Académie de Düsseldorf, apprenant plusieurs procédés d'eau-forte et notamment l'aquatinte. Il accorde également une importance particulière à l'impression de ses estampes, tout particulièrement de ses lithographies. Après-guerre, alors qu'il habite près du lac de Constance, il continue à les faire imprimer auprès d'Alfred Ehrhardt (1886-1963) puis de son fils Roland (1924-1999) dans leur atelier dresdois, sur la Brülsche Terrasse. En 1951, un portrait d'Alfred s'inscrit dans la série de portraits lithographiés dresdois, et en 1966, Dix affirme à propos de son fils qu'il est « *l'un des meilleurs imprimeurs d'Allemagne* » avant d'ajouter : « *En Allemagne de l'Ouest il est quasiment impossible de trouver un imprimeur de lithographies en couleur qui imprime avec autant d'attention* ». L'artiste travaille néanmoins aussi, depuis la fin des années 1950, avec August Bühler à la galerie Erker de Saint-Gall en Suisse. La meilleure preuve de la « relation de travail belle et ouverte » qui s'était nouée entre les deux hommes est sans doute la toute dernière lithographie de Dix avant sa mort en 1969 – un portrait de son imprimeur –, dont une émouvante photographie réunissant les deux hommes montre le dévoilement après impression.

Attentif au processus technique, Dix sait tout aussi bien utiliser la force du noir que la richesse de la couleur dans ses estampes, comme le montrent par exemple les portraits de prostituées du début des années 1920. L'artiste joue ainsi des effets permis par l'atmosphère nocturne dans son *Apparition nocturne*. Coincé entre un large chapeau à plumes et un extravagant boa tous deux d'un noir profond, le visage de la prostituée est traité comme en négatif : sur une carnation traitée d'un noir moins soutenu, Dix est venu gratter le contour des yeux, le nez ou les cernes, laissant ainsi apparaître une structure osseuse qui tire l'apparition du côté du crâne plutôt que du vivant. Dans l'arrière-fond traité à la craie se dessine subtilement, parmi les figures d'homme, un profil de l'artiste qui rappelle son *Autoportrait nocturne* de l'année précédente et suggère une nouvelle fois sa présence aux côtés des prostituées. L'attache des plumes sur le chapeau n'est d'ailleurs pas sans rappeler la roue du temps de *Je, Dix, suis l'alpha et l'oméga*. L'effet est différent mais tout aussi convaincant dans la version en couleurs du portrait de Léonie. Dix utilise ici le processus même d'impression de la lithographie en couleur, qui suppose d'encre et imprimer successivement chaque matrice de couleur, pour insister sur l'artificialité du personnage. Là où la peinture, comme *Trois filles des rues*, présente les femmes certes laides mais déjà toutes fardées et apprêtées, l'estampe montre comment le maquillage – ici des pommettes et une bouche exagérément rouges – vient se superposer, au sens propre, au masque de mort du visage de Léonie.

Sachant exploiter le noir et blanc autant que la couleur, Dix explore enfin toutes les subtilités techniques de l'estampe. La précision de la gravure lui permet ainsi d'entrer dans le détail des compositions, à l'image des maîtres anciens qu'il prend pour modèles. Mais cette précision est aussi le vecteur d'un vérisme morbide qui n'hésite pas à énumérer les pires détails et use des contrastes de clair-obscur pour contraindre le regard à se porter sur eux. *Cadavre dans les barbelés (Flandres)* propose un cadrage serré : l'horizon haut et le bras en putréfaction au premier plan barrent la composition, empêchant le spectateur de détourner le regard de ce crâne aux orbites vides et à la peau décollée qui semble s'enfler sous l'effet de la décomposition. La mort n'est pas ici chose symbolique mais elle est décrite telle que Dix l'a vue, l'a vécue, de manière physique, phénomène de corruption non encore achevé. Pour en rendre compte, l'artiste porte un soin tout particulier au traitement à l'aquatinte. Le procédé consiste à saupoudrer la plaque de métal de résine avant de la chauffer puis de la tremper dans l'acide, le creusement autour des grains de résine durcis permettant des effets de masses aux valeurs nuancées, à la manière d'un lavis. Mais c'est l'effet de corruption par zones différenciées qui intéresse ici Dix. Si elle sert parfois à rendre compte du paysage presque lunaire, défoncé, des tranchées qui l'entourent, comme dans *Repas dans la sape*, l'aquatinte permet surtout à l'artiste de rendre visible, presque palpable, le processus de putréfaction de la peau comme dans le bras et ce qui reste du visage du soldat mort dans les barbelés de *Cadavre dans les barbelés*. L'alchimiste était aussi vériste.

OTTO DIX

«JE DOIS TOUT VOIR»

Ina Neddermeyer

«JE DOIS TOUT VOIR»

Événement artistique majeur, peintre réaliste, expressionniste, dadaïste, paysagiste, figure de la Nouvelle Objectivité, portraitiste sans concession de la société, la liste des qualificatifs employés par de nombreux auteurs pour tenter de caractériser et souvent d'éclairer l'œuvre et la personne d'Otto Dix pourrait être poursuivie à l'infini. Toutes ces appréciations démontrent à quel point cet artiste reste difficile à saisir.

Dix a traversé tant de situations extrêmes, à la fois comme artiste et comme homme : de la Première Guerre mondiale à la République de Weimar, avant sa mise au ban par les Nazis en tant qu'artiste « dégénéré », à sa retraite au bord du lac de Constance, comme un exilé à l'intérieur même de son pays, puis à l'après-guerre, où il ne cessa d'aller et venir entre l'Allemagne de l'Ouest et de l'Est, deux mondes totalement différents.

C'est aussi dans ce contexte qu'il convient de comprendre son exclamation valant programme : « Je dois tout voir ! ». Des nus aux portraits et aux sujets religieux jusqu'aux œuvres consacrées à la guerre ou aux villes, son œuvre est d'une exceptionnelle diversité et ne saurait être réduite aux seuls travaux célèbres des années 1920 et 1930. Ce faisant, il convient aussi de reconnaître l'étroitesse des liens qui existent entre ces différentes thématiques : Éros et Thanatos, l'érotique et le religieux, la grande ville et la guerre tissent la trame d'une seule et même entité marquée par la multiplicité de leurs rapports réciproques. Cependant, au centre de sa création, on trouve toujours l'homme qu'il convient de révéler sous toutes ses facettes et dans ses expériences de vie les plus extrêmes.

VILLES

Dresde, Berlin, Düsseldorf, Otto Dix resta un homme des grandes villes et ce même quand il vivait au bord du lac de Constance. Il ne cessa de se rendre à Dresde, en dépit des difficultés de la situation politique d'après-guerre.

Ses œuvres témoignent de la vie urbaine, avec ses lieux de divertissements – bordels, cafés, bars, foires. Il convient d'y ajouter le cirque qui offrit à l'artiste nombre de motifs grotesques et riches en contrastes. Dans le cycle gravé *Cirque* de 1922, Dix célèbre cet univers comme l'incarnation d'un autre monde : artistes, numéros d'équilibristes ou d'illusion et animaux permettent au spectateur d'échapper à un quotidien morne et étriqué. Le cirque lui offre un monde parallèle où il devient possible de dépasser les normes et les frontières sociales. Les acrobates, doués d'une exceptionnelle habileté, sont magnifiés par Otto Dix sous les traits de *Lili, reine de l'air* ou de *Trompe-la-mort*. À travers leurs numéros particulièrement dangereux, ils évoluent à la limite entre vie et trépas.

Dans la série des *Neuf gravures sur bois* (1919–1921), Otto Dix se saisit des éléments de la vie urbaine des années 1920 : rues, bruits, lumières électriques, chiens levant la patte, pans de mur, clôtures, immeubles. Chiffres et lettres symbolisent les activités de la grande ville. Chapeaux haut-de-forme, jambes féminines juchées sur de haut talons et bottes grossières, tous réduits à des formes simplifiées, figurent les protagonistes de la vie urbaine. Dynamique et vitesse effrénée de la grande ville sont représentées par une roue réunissant quatre jambes entraînées dans la course d'un mouvement ininterrompu, celui de l'agitation urbaine sans fin.

L'artiste cherche autant à représenter l'énergie des masses avec *Vue de rue* (1927), qu'à figurer des individus au destin singulier, comme dans son dessin *La Mendiant* (1924) ou son portrait de *L'imprimeur Max John (le chômeur)* (1920). Otto Dix veut saisir la réalité dans toute sa crudité. Il met l'accent sur les personnes en marge, mais qui, vivant dans la grande ville, participent de son tissu social. Il se consacre avant tout aux oppositions qui marquent les grandes métropoles : bas-fonds et brillants mondes illusoire, misères et distractions innombrables, richesse et pauvreté.

Pour Dix, les prostituées constituent un élément important de la vie des métropoles. Dans la gravure *Anvers (St. Pauli)* des années 1921–1922, il les représente en compagnie d'un proxénète. Souvent, elles sont figurées aux côtés de marins. Il s'agit en l'occurrence de deux groupes en marge de la société, objets de projection ils sont censés incarner l'autre, l'aventure, l'absence de convention et l'érotisme.

Au thème de la ville est aussi étroitement associé celui de la guerre, situé de façon répétée dans un contexte urbain. En 1920, Dix réalise l'étude préparatoire à sa peinture *Mutilés de guerre*, aujourd'hui disparue. Comme à la parade, les blessés de guerre défilent l'un derrière l'autre : un estropié, un blessé et un paralysé en chaise roulante. Car Otto Dix ne fait que peindre ce qu'il voit. Le critère qui détermine son travail est la réalité à laquelle il se consacre entièrement.

Chez Dix, la confrontation centrale avec le thème de la ville court jusqu'en 1933. Dans son œuvre tardive, comme en témoignent la *Vue de la ville de Salzbourg* (1969) ou *La Cathédrale de Dresde* (1955), la perspective change. L'accent ne porte plus sur la ville comme lieu d'oppositions sociales mais relève davantage du simple paysage urbain traité par le biais de surfaces colorées.

PORTRAITS

Dans l'œuvre d'Otto Dix, les portraits occupent une place importante qui n'est pas seulement quantitative. Leur thématique occupe l'artiste tout au long de sa vie. De la prostituée à l'intellectuel, du travailleur à l'entrepreneur, Dix a portraituré aussi abondamment que sans ménagement, toutes les couches de la société. Ces portraits témoignent par ailleurs d'une combinaison entre l'homme, vu comme le représentant d'un certain « type social », et l'individu doté d'une personnalité propre.

De 1921 à 1923, Dix fait le portrait d'acteurs majeurs de la scène artistique allemande comme le marchand d'art Israel Ber Neumann (1922), l'historien de l'art Alfred Salmony (1923) ou l'écrivain Paul Westheim (1923). Ces représentations sont de singuliers portraits de caractères où l'artiste ne figure pas seulement des personnalités mais développe aussi une véritable « physionomie de l'époque ».

Otto Dix produit par ailleurs de nombreux portraits de famille. Il a composé des représentations intimes de ses enfants (*Nelly I*, 1923–1924, *Ursus*, 1930), de ses petits-enfants (*Bettina une capucine à la main*, 1953, *Autoportrait avec Marcella*, 1968–1969), de sa mère (*Ma mère à 86 ans, III*, 1949) et de sa femme (*Mutzli*, 1924).

L'œuvre d'Otto Dix compte aussi de très nombreux autoportraits, reflets de sa vie à tous les âges. De ce point de vue, une place centrale est occupée par son *Saint Luc peignant la Vierge* (1943), peinture laissée inachevée et que l'artiste ne signa pas. Il s'agit du seul tableau où Dix s'est représenté en train de dessiner. L'œuvre souligne toute la force des Muses, ici incarnées par la Vierge, et qui constituent une source d'inspiration essentielle pour le peintre. Il est vrai que cette dernière est tenue à bonne distance de l'artiste par le cours d'une rivière. Dix prête ses propres traits à saint Luc et se figure, sous la forme de cet autoportrait, en patron des arts. La Vierge évoque quant à elle son amante de l'époque, Irmgard Bahle, dont un portrait au fusain de 1940 se trouve aussi dans la collection de Friedrichshafen.

Dix a de plus peint un chien assis sur les genoux de la Vierge, symbole de fidélité non dénué d'ironie, puisqu'à cette époque Irmgard Bahle était elle aussi mariée.

Après 1933, de nombreux portraits de commande voient le jour, permettant à Otto Dix de subvenir à ses besoins, citons, entre autres, celui du pionnier et pilote de dirigeables Hugo Eckener (1948) et du constructeur de dirigeables Ludwig Dürr (1953). On trouve aussi d'éminentes personnalités d'après-guerre comme les écrivains Max Frisch et John Knittel, le philosophe Martin Heidegger, le diplomate Carl Jacob Burckhardt et le président de la République Fédérale d'Allemagne Theodor Heuß (l'ensemble de ces portraits fut peint en 1961). Dix fit la connaissance de ses modèles à

l'occasion d'une réunion, en Suisse, d'intellectuels et d'artistes d'Allemagne du Sud. L'artiste a raconté cette rencontre dans une lettre à son épouse Martha :

J'ai, tant bien que mal, fait des dessins de Burckhardt et nous avons dû attendre une heure en bavardant devant un verre de vin rouge, car il a fallu faire venir les plaques de zinc de Saint-Gall. Mais la conversation fut très agréable [...] Puis nous avons dîné à l'Amriswil, l'Hôtel de la gare, grande salle agréablement décorée de tableaux et de sculptures, environ cent convives, le président de la Confédération helvétique était présent et aussi le vieux Heuß. Après le repas, l'ambiance devint très chaleureuse et ce fut à qui dessinerait l'autre. Je croquai d'abord Heuß et John Mittel puis Heuß et Knittel firent mon portrait. De jolis dessins d'amateurs !

Otto Dix réalisa en outre le portrait de nombreux amis et connaissances de Dresde : les peintres dresdois Carl Rade (1949) et Ernst Bursche (1949), l'historien de l'art Fritz Löffler (1949), qui a établi le catalogue des œuvres de Dix, et son imprimeur Alfred Ehrhardt (1951).

Après 1945, l'œuvre s'enrichit aussi de nombreux portraits d'animaux. Coqs, chats ou cygnes illustrent le nouvel intérêt pour la nature de l'artiste, qui lui consacre des séries complètes.

NUS

La représentation du nu constitue un élément central de l'œuvre de Dix : des figures féminines difformes, marquées par la vie, y contrastent avec des corps jeunes et sensuels. L'artiste est fasciné par la diversité de l'anatomie féminine qui constitue pour lui une source d'inspiration essentielle.

Dix expose le nu avec une radicalité et une franchise provocantes. Seins pendants, corps déformés par la maladie, visages marqués par les rides, ossature apparente, ses portraits féminins sont d'un naturel impitoyable, qui prend parfois un caractère grotesque. Parmi ses modèles, l'on trouve aussi nombre de femmes enceintes, nues et allaitantes (*Femme et enfant*, 1951), incarnations par excellence de la fécondité et de la reproduction. Il saisit aussi des scènes d'enfantement, comme dans le dessin *Naissance* (enfant dans les mains) de 1927, figurant sans doute sa femme Martha tenant son nouveau-né. Comme l'a montré Jung-Hee Kim, chez Dix, la féminité est associée, soit à la maternité, soit à la sensualité.

Dans son œuvre, un lien étroit existe aussi entre le nu et le mort, comme le montre de façon extrême sa gravure *Crime sadique* (1922). Une femme assassinée y est allongée sur un lit, jambes écartées, ses organes intimes baignés de sang. Au premier plan, deux chiens sont figurés en train de copuler. Pour Otto Dix, l'acte sexuel et le désir sont les forces motrices centrales de l'être humain et font partie du cycle sans fin de la naissance et de la disparition.

Dans sa *Vanité* de 1932, Dix reprend le thème classique de « la jeune fille et la mort ». La jeune femme se présente au spectateur pleine d'assurance et de force de séduction, tandis qu'à l'arrière-plan apparaît, légèrement dissimulé, le corps d'une vieille femme. Cette œuvre est exemplaire de la représentation récurrente que fait Dix de la dichotomie entre la jeunesse et la vieillesse, la vie et la déchéance, la vitalité et le déclin.

Ces œuvres furent souvent objet de scandale, comme sa *Jeune fille devant le miroir*. Cette peinture aujourd'hui disparue, qui donna lieu en 1922 à une version gravée intitulée *Devant le miroir*, figure sans ménagement la réalité de la prostitution. Tournant le dos au spectateur, la femme ne révèle son véritable âge que par son reflet, symbole classique de la vanité.

Plusieurs procès en pornographie, pour « diffusion d'images obscènes », furent intentés à Dix et abondamment médiatisés. On lui reprochait non seulement la représentation indécente de l'acte sexuel (*Les amants*, 1920) ou de la prostitution, mais aussi la figuration explicite des organes sexuels, particulièrement visibles et, de plus, rehaussés de couleurs dans les *Dessins érotiques* des années 1960 et 1965. Le vagin, les mamelons et la bouche de son amante Käthe König « objets d'intenses pulsions sexuelles » sont soulignés au stylo-bille rouge. Qui plus est, le motif tabou de la déchéance du corps

vieillissant (*Vieille prostituée*, 1922 et *Vieille femme*, 1931) vient s'ajouter aux sujets de controverses.

Jusque dans l'œuvre tardive de Dix, les représentations de nu ne manquent pas, les femmes y apparaissant en *Sphinx I* (1969) égyptien ou sous les traits d'*Hécate* (1968), déesse grecque de la magie et intermédiaire avec l'au-delà.

GUERRES

« Je suis un homme de vérité. Je dois tout voir. Je dois vivre par moi-même tous les abîmes de la vie. C'est pourquoi je vais à la guerre. »

C'est par ces mots qu'en 1963, Dix explique les raisons de son engagement volontaire pendant la Première Guerre mondiale, à l'image de celui de nombre de ses contemporains. Comme pour Nietzsche, la guerre est aux yeux de l'artiste un phénomène naturel qu'il ne saurait négliger, afin de vivre des situations humaines extrêmes. Comme en témoignent nombre d'œuvres conservées au Zeppelin Museum, Dix prend pour sujet son expérience des tranchées, en première ligne : la mort de ses camarades, sa propre peur de mourir, le combat contre l'ennemi.

Ses représentations de la guerre s'illustrent par des travaux réalistes, marqués ensuite par des accents plus expressionnistes et futuristes (*Explosion de grenade*, 1916–1917), pouvant aller jusqu'à l'abstraction (*L'Assaut*, 1918). La brutalité de la guerre transparaît à travers l'éclatement des formes, les lignes brisées, les objets décomposés et les contours anguleux des surfaces géométriques.

En 1923, Dix peint son tableau *La Tranchée*, dont le Zeppelin Museum conserve un dessin préparatoire. L'œuvre provoque un scandale. En raison de sa représentation brutale et clinique de la guerre, elle fait figure d'outrage à la décence et est soupçonnée de servir des buts antimilitaristes. La polémique fait rage et implique artistes, journalistes, conservateurs de musée et politiciens. Après l'acquisition du tableau par le Wallraf-Richartz-Museum en 1924, son directeur, le dr. Hans Friedrich Secker, doit présenter sa démission. L'œuvre est rendue à l'artiste et à son marchand. À la suite de plusieurs déménagements, le tableau disparaît en 1938.

Six années après la fin du conflit, Dix réalise son cycle *La Guerre* (1924), qui rassemble cinquante gravures et reflète ses expériences existentielles extrêmes, vécues à la limite de la vie et de la mort. Les motifs, très divers, vont des portraits individuels aux scènes de combat, en passant par des vues détaillées de ruines, de cadavres, de carcasses d'animaux, de blessés, d'abris et de tranchées. En s'aidant de photographies et de dessins récoltés pendant la guerre (*Galerias d'abri*, 1915) mais aussi d'études réalisées après 1918, dans les catacombes de Palerme (*Têtes de mort*, 1924) et à la morgue d'un hôpital de Dresde, l'artiste développe une forme de « super-réalisme » afin de mieux restituer ses expériences. Il élabore alors une représentation de la guerre fidèle jusqu'au moindre détail, qui se distingue de ses travaux antérieurs. La collection de Friedrichshafen conserve aussi quelques études dessinées du triptyque de la guerre, peint de 1929 à 1932 et considéré jusqu'à aujourd'hui comme l'une de ses œuvres majeures. En se référant à des motifs et des compositions classiques de l'histoire de la peinture, Otto Dix y développe une représentation saisissante des horreurs de la guerre.

L'artiste a aussi à vivre la Seconde Guerre mondiale en soldat, car il est enrôlé dans le Volkssturm en mars 1945. Fait prisonnier par l'armée française, il est interné dans un camp près de Colmar.

C'est seulement en 1946 qu'Otto Dix retrouve sa maison de Hemmenhofen. Conservées au Zeppelin Museum, la peinture *Femme et enfant dans les ruines* (1946) et l'épreuve d'essai *Enfant dans les ruines* (1949) comptent parmi les dernières œuvres à avoir la guerre, en l'occurrence l'immédiat après-guerre, pour sujet explicite.

Les représentations de guerre d'Otto Dix se situent dans un monde fait de destruction et de renouveau, de vécus extrêmes et de dépassement des limites, de fascination et de dégoût. À partir de sa propre expérience au front, il a développé un vocabulaire artistique qui, sur un mode à la fois précis et impitoyable, propose une expérience de l'extrême à caractère universel.

SAINTS

« L'homme est ton dieu. » C'est par ces mots qu'Otto Dix a commenté son *Christ devant Pilate*, un dessin au fusain de 1948, soulignant ainsi son intérêt pour les thèmes religieux. Pour Dix, il y va de l'homme lui-même, de ce qui est proprement humain, de la confrontation avec les expériences humaines les plus extrêmes. En 1964, l'artiste déclare ce qui suit à propos de Jésus-Christ :

« En définitive, c'était un homme ! Qu'entend-on par le fils de Dieu ? C'était un homme ! Tout homme est un enfant de Dieu. C'était un homme ! »

Chez Dix, les premières représentations religieuses voient le jour durant la Première Guerre mondiale. Elles se caractérisent par un vocabulaire expressionniste (*Saint Georges*, 1915). Dans les années qui suivent la guerre et jusqu'en 1933, elles passeront à l'arrière-plan.

C'est seulement à la faveur de son exil au bord du lac de Constance que Dix se confronte à nouveau davantage aux thèmes religieux. En se saisissant des mythes chrétiens, l'artiste cherche à compenser le « tarissement de sa source d'inspiration », car, une fois sur les rives du lac Constance, il ne peut plus puiser dans la réalité multiforme des motifs que lui offraient les grandes villes et n'a d'autre choix que de se concentrer sur de nouveaux sujets.

Dix se tourne alors vers des thèmes liés aux questions existentielles de l'être, du devenir et de la mort, mais aussi aux interrogations sur la foi. C'est ainsi que, de 1937 à 1944, il peint quatre représentations de saint Antoine. Dans le premier tableau, qui se trouve dans la collection de Friedrichshafen, il se représente lui-même en artiste ermite, au milieu d'un « paysage semblable à celui du lac de Constance ». Ce tableau, qu'il faut comprendre comme une critique allégorique de la société, illustre l'émigration intérieure à laquelle est contraint l'artiste. Saint Antoine, entouré de démons et de toutes sortes de créatures animales grotesques, est précipité au sol par une femme dénudée. Le saint apparaît ainsi menacé à la fois par cette féminité sensuelle, qui donne avec ostentation sa sexualité en spectacle, et par le nazisme.

En 1946, Dix peint une *Pietà* et, en 1948, *Le Christ aux outrages*, deux œuvres qui s'inscrivent dans la tradition de l'iconographie chrétienne et que le peintre relie ici à la Passion vécue par les hommes, en particulier pendant ce difficile après-guerre.

Le Zeppelin Museum de Friedrichshafen conserve aussi une série de représentations de saint Christophe. Réalisées de 1938 à 1944, pendant le régime de terreur nazi, elles illustrent le thème du salut du monde. Dix est fasciné par la figure légendaire de celui qui porte le Christ sur ses épaules et appartient au groupe des quatorze saints salvateurs ou auxiliaires. L'artiste donne une nouvelle signification à ce sujet chrétien. L'enfant Jésus, incarnation du verbe, symbolise ici l'Occident, ou encore, dans d'autres interprétations, l'art qui surmonte les périls du temps, le lac de Constance servant de décor à cette scène biblique.

L'année 1960 voit la réalisation de l'important cycle graphique de *l'Évangile selon saint Matthieu*, composé de 37 lithographies, dans lesquelles Otto Dix se consacre entièrement à la vie du Christ. Dans les années qui précèdent la disparition de l'artiste, l'élément essentiel de son œuvre tient à sa confrontation avec les thèmes religieux et avec la « physionomie de la souffrance ». La lithographie en couleur *Ecce Homo* (1968), composée par Dix après sa première attaque, montre Jésus supplicié et souffrant, et la lithographie *Le Crucifié* (1969), l'une de ses dernières œuvres, nous présente l'homme qui, face à la mort, est renvoyé à lui-même.

OTTO DIX

THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

Itzhak Goldberg

THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

«Aujourd'hui, je vis à Düsseldorf, je suis marié et père d'une fille prénommée Nelly. J'ajoute simplement que je ne suis ni politisé, ni tendancieux, ni pacifiste, ni moralisateur, ni rien d'autre. Ma peinture n'est ni symbolique, ni d'influence française. Je ne suis ni pour ni contre.»

(Otto Dix, 1924)

En France, on connaît cette partie de l'œuvre de Dix, qui a été profondément marquée par la guerre et dont le peintre a laissé maints témoignages d'une vérité parfois à peine supportable. Et pour cause ; il est impossible de rester indifférent face à ces images d'horreur, version moderne des *Désastres de la guerre* de Goya.

Dix dépeint la guerre, mais également le climat politique, confus et violent, de l'Allemagne d'après l'armistice. Le peintre a orchestré avec une incroyable puissance satirique toutes les visions, négatives et morbides de ces années - corps mutilés, moignons hideux et spectacles de déchéance physique - qui ont profondément marqué la société allemande de l'époque.

[...] *La Guerre*, une suite de 50 estampes en 5 portfolios de 10 planches chacun, est éditée par son galeriste berlinois, Karl Nierendorf, un soutien infaillible pour l'artiste. Dix décide lui-même de la subdivision des gravures dans chaque portfolio, sans qu'une logique apparente s'en dégage. Entre les 70 exemplaires tirés, un seul est vendu. Un « détail » important : une réédition de 1925 comprend un avant-propos de Henri Barbusse. Impossible, avec un tel auteur, de douter de l'impact pacifiste que représentait ce cycle.

Mais *La Guerre* renvoie-t-elle directement aux souvenirs de Dix ? Peut-on la considérer comme une œuvre biographique ? On pourrait le croire au vu des titres souvent composés d'un nom de lieu précis ou d'une date. Comme l'écrit Philippe Dagen, « à la différence de Callot ou de Goya, Dix n'est pas un témoin indirect, mais un soldat qui se souvient. Chaque image a l'autorité de l'expérience immédiate ». L'auteur, toutefois, rejette l'idée d'une illustration « authentique » et évoque plutôt des « images de synthèse ». Synthèse, dont les sources sont nombreuses, montrant que Dix avait besoin d'une documentation importante pour cette série. C'est surtout aux photographies, empruntées aux services des armées, photographies que les journaux ont publiées abondamment pendant la guerre, qu'il fait appel.

On pense également que, dans une tradition qui remonte à Géricault, l'artiste a visité des salles de dissection et des morgues. Enfin, il s'est rendu aux catacombes de Palerme pour y voir des cadavres momifiés. En somme, il se constitue un abécédaire de l'horreur et réalise des images – collages où les souvenirs acquièrent une portée universelle.

De fait, la mort et le pourrissement y tiennent une place centrale, les corps sont meurtris, blessés, déchiquetés, troués par les éclats des obus, déformés par la douleur, surgissant d'une sorte de magma informe. Dans des gestes de violence, l'artiste n'épargne personne.

«La guerre se mue en Apocalypse. C'est une irruption volcanique, un monstre de puissance vitale et anonyme détruisant sur son passage tout ce que l'homme a pu construire, déchirant par ses tranchées

les agglomérations, effaçant toute trace de civilisation et mettant à leur place des paysages de ruines et de désolation. La terre elle-même est vue comme une victime de la guerre : couverte de plaies, éventrée, vomissant ses entrailles les hommes réduits à vivre une existence de taupes, d'êtres rampants, plongés dans l'obscurité suintante».

Méfions-nous toutefois d'un accès d'optimisme face aux images qui figurent des combattants non terrés : souvent ce sont des morts-vivants ou des morts tout-court : mi- allongés (*Cadavre dans les barbelés - Flandres*), appuyés ou plutôt posés contre un talus *Sentinelle (de sape) morte* ou transpercés par des balles (*Criblés de balles*). Ailleurs, avec *Danse Macabre, année 17*, la mise en scène remonte le fond au premier plan, soulève les cadavres, les plaque contre les barbelés dans des torsions invraisemblables. Danse macabre? Ne faudrait-il pas utiliser, pour ces corps qui ne touchent plus terre, une autre métaphore, plus appropriée, non moins atroce : *Cirque Macabre*. C'est que le cirque, ce terrain fertile d'expérimentations plastiques, invente une esthétique de l'excès : « excès des corps dénudés et disloqués...excès de la grimace, excès enfin dans le risque qui conduit l'aérien à faire des pirouettes entre deux balancements de trapèze». Est-ce simple coïncidence si, en 1922, Dix exécute quelques dessins autour du cirque, davantage inquiétants que divertissants. Ainsi, dans *Numéro équestre américain*, un indien écrase pratiquement un cheval allongé par terre, un animal semblable à ceux employés par l'armée et dont Dix dessine les carcasses. Ailleurs, dans *Croquis*, un personnage en déséquilibre à l'épaule transpercée par un énorme clou et la tête tranchée par une hache. *Cirque*, une œuvre d'art totale où les limites entre la vie et la mort deviennent incertaines.

Ailleurs, particulièrement choquantes sont les images qui montrent les visages déformés et défigurés sous l'effet des gaz expérimentés à Ypres.

Ces représentations terribles sont inspirées par des photographies de « gueules cassées », en provenance des hôpitaux. En détournant ces métabolismes difformes et en les prêtant à toutes les outrances, Dix invente des tortures picturales dignes d'une chirurgie anti-plastique (*Transplantation*). Cette gravure ressemble à une autre, rehaussée de couleur, de 1922. La moitié droite du visage n'y est qu'une bouillie repoussante de chair écarlate dénudée, un trou indistinct de la bouche-béance qui le prolonge.

La technique de la gravure à l'eau-forte, à laquelle Dix travaillait depuis 1920, lui permettait de représenter avec toute une gamme de nuances les déformations du corps humain. Lorsqu'on grave à l'eau-forte, confie Dix, on devient un alchimiste. En incisant de plus en plus profondément le vernis, il matérialise les degrés de mutilation du corps humain ; les variations dans le procédé de l'eau-forte permettent de rendre les différents stades de décomposition du crâne et des os.

Dès la parution de ces planches l'artiste subit les attaques de ses compatriotes, choqués par la représentation bestiale donnée des soldats allemands. À l'encontre des tableaux d'histoire traditionnels, on n'y trouve plus le geste de noblesse, l'héroïsme de l'acte courageux pour la défense de la patrie. Ce qu'on y voit, c'est l'extermination méthodique, la cruauté, la violence. Aucun sentiment pathétique de la vie ne vient plus ennoblir l'évènement. Le temps du réalisme héroïque et des allégories patriotiques n'est plus. Chez Dix, ce ne sont pas seulement les humains qui se font tuer mais l'idée même d'humanisme, qui est assassinée. En d'autres termes, la guerre est une parenthèse qui gomme toutes les distinctions entre les êtres humains qui partagent le même destin tragique.

Les critiques sont d'autant plus violentes que Dix est un récidiviste. En 1923 il a déjà provoqué un scandale avec *La Tranchée*, un panneau monumental qui représente un carnage ignoble, sous les faux airs d'un tableau d'histoire respectable. L'ampleur de la réaction dépasse largement le domaine esthétique. « En Allemagne, après l'humiliant traité de Versailles, l'amputation de l'Alsace et de la Lorraine, l'occupation de la Ruhr par les troupes françaises...la guerre perdue sous la forme d'un cataclysme économique sans précédent, doublé d'un désastre des valeurs morales ». En s'attaquant à l'image de l'armée, Dix s'attaque à l'honneur de la nation.

Une année plus tard, la situation dans le pays se modifie sans que, pour autant, une critique sur le passé récent devienne acceptable. Certes, le passage du Reichmark au Rentenmark stoppe l'inflation plus que galopante, la République se stabilise mais il est toujours « peu opportun de rappeler l'horreur de la guerre (...) Les Allemands aspirent à oublier la Grande Guerre, souffrance rendue insupportable encore par la capitulation (...) Dix œuvrait donc à contre-courant (...) Le soldat exemplaire est ainsi devenu un peintre sacrilège ».

La provocation de Dix n'est pas toutefois un geste isolé. Elle s'inscrit dans le cadre d'une année placée sous le signe du pacifisme. *La Guerre* ressemble aux photographies de Ernst Friedrich publiées dans un ouvrage intitulé *Krieg des Krieges (Guerre à la guerre)*. Friedrich est également le fondateur du musée de l'anti-guerre à Berlin. Par ailleurs, le cycle de Dix participe à l'exposition itinérante *Nie wieder Krieg, (Plus jamais la guerre)*, organisée par la Ligue des Droits de l'Homme.

Les années d'après-guerre et l'ensemble des années 1920 avec leur lot d'instabilité sont autant celles de l'orgie, du sexe et de l'argent, auxquels se livrent les profiteurs du régime, que celles de la misère des gens de l'arrière-cour. Les œuvres de Dix illustrent parfaitement la cohabitation entre une société insouciance et le spectacle quotidien de corps mutilés, de moignons hideux et de toutes formes de déchéance physique – spectacle d'autant plus insupportable qu'il est accepté par tous, à commencer par les victimes elles-mêmes. Dix a orchestré avec une incroyable puissance satirique tous les thèmes négatifs et morbides de ces années qui ont profondément marqué l'histoire allemande. *Le Marchand d'allumettes (1920)*, représente un ancien combattant, « homme-tronc-aveugle », qui s'efforce de survivre. L'artiste montre ici le paysage quotidien des principales villes de l'Allemagne de l'après-guerre, marqué par l'antagonisme entre la condition des anciens combattants invalides et celle du reste de la société.

Avec *La Rue de Prague*, de la même année, ce sont encore les corps démembrés de deux « gueules cassées », devenues mendiants qui sont représentés. L'avenir s'annonce sinistre, quand on lit l'inscription qui figure sur le journal en bas de la toile, « *Juden Raus* » (*Les juifs dehors*).

Face à ces images, l'histoire de l'art hésite quant à la classification de Dix. Lui, mais aussi Grosz qui pratique également une critique violente contre la guerre, sont-ils encore expressionnistes ? Chez l'un comme chez l'autre, l'influence dadaïste est indéniable. Dix participe à la grande foire dada de 1920 avec ses pantins désarticulés, *Invalides de guerre*. Comme le remarque Annette Becker, le sous-titre de cette œuvre, *Inaptés au travail à 45 pour cent*, est très révélateur. Mais, après une courte période de pratique de collages, Dix ne voit aucune raison de renoncer à la peinture. Toutefois, le style lisse et précis, l'importance du contour, la séparation nette entre les couleurs, le classent désormais au sein de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*). Cette forme de néo-classicisme est apparue sur la scène allemande au début des années 1920 et a été consacrée par une exposition très médiatisée, qualifiée de post-expressionniste, qui s'est tenue à la Kunsthalle

de Mannheim en 1925 avec comme théoricien le directeur du musée, Gustav Friedrich Hartlaub. La Nouvelle Objectivité se caractérise par une volonté de représenter le réel sans fard. Jugement ou constat, elle tend à la société malsaine et corrompue de l'après-guerre un miroir glacé. Les œuvres de Dix, toutefois, semblent être à part. Ce n'est pas par hasard que sa production plastique entre dans ce que l'on considère comme la branche de gauche de la Nouvelle Objectivité. Lui ou Grosz, selon Hartlaub, font partie d'un groupe « criardement contemporain [...] plutôt né de la négation de l'art, [qui] cherche, avec une pulsion primitive du constat et de la nerveuse mise à nu de soi, à dévoiler le chaos, le vrai visage de notre époque».

Qu'il s'agisse du visage grimaçant du mendiant du *Marchand d'allumettes* ou des corps déformés, aux membres déboîtés de ces invalides, paradoxalement, la précision méticuleuse employée ne supprime pas l'intensité expressive, exceptionnelle. On pourrait même parler à propos de ces œuvres d'une expressivité exagérée qui ouvrirait une nouvelle perspective sur l'expressionnisme. En comparant ces images à celles de la *Brücke*, on constate qu'il faut probablement nuancer l'association qui est faite entre l'expressionnisme « historique » et l'expression. Il semble que, chez les artistes de Dresde – ville où Dix a fait sa formation artistique - on ait affaire moins à des images de violence qu'à la violence des images, plus difficile à cerner. L'effet qui se dégage de cette production picturale est moins repérable, plus diffus ; la déformation que subit la représentation se situe moins dans l'excès et encore moins dans l'ironie.

Par contre, en faisant appel à une satire mordante, en ayant recours à une technique proche de la caricature, Dix force les traits, accentue les déformations et affiche clairement les expressions. Autrement dit, pour les artistes de la *Brücke*, la violence reste souvent intériorisée, tandis que dans les œuvres de Dix ou de Grosz, elle est extériorisée.

Un autre point commun avec les autres expressionnistes est la fascination pour la ville. « Ce n'est que lorsque la Première Guerre mondiale éclate que s'éteint la fascination qu'exerce le paradigme de la grande ville sur les expressionnistes. D'une certaine façon, la guerre prend sa place, la guerre que l'on craignait et prévoyait, la guerre que l'on voulait et que l'on condamnait. Un Moloch en chasse un autre ».

L'oscillation entre fascination et crainte, entre enthousiasme et aveuglement, qu'avait suscitée déjà Berlin, cette métropole perçue alternativement comme sublime ou terrifiante, se prolonge à l'approche de la catastrophe mondiale. Dans le cas de Dix, ces deux thèmes se télescopent car la ville qu'il met en scène est marquée par la guerre.

L'histoire, comme toujours, n'a pas de fin mais plutôt une logique, même si souvent on ne la voit qu'*a posteriori*. Une dizaine d'années plus tard, Dix achève son grand triptyque, *La Guerre*, synthèse monumentale de toute son œuvre. L'œuvre suit de près *La Grande Ville* (1929) et marque clairement les deux préoccupations de l'artiste.

La Guerre ? « Mon intention n'était pas de semer la peur et la panique, mais de partager mon expérience de ce que la guerre a d'affreux et, partant, de réveiller les mécanismes de défense », note Dix.

On est à la veille de l'arrivée au pouvoir de Hitler. Certes, les artistes ne sont pas les prophètes mais, écrit Kafka, « un artiste c'est celui qui sent l'odeur du brûlé avant qu'on voie l'incendie ».

OTTO DIX

Repères biographiques

- 1891 Naissance le 2 décembre d'Otto Dix à Untermhaus, près de Gera, en Thuringe.
- 1905 Apprentissage de peintre décorateur à Gera.
- 1908 Otto Dix réalise ses premières peintures à l'huile.
- 1909-1914 Dix arrive à Dresde à l'âge de 18 ans où il poursuit sa formation artistique à l'École des Arts Décoratifs.
- 1912 Visite de l'exposition Van Gogh à Dresde. Dix exécute une série d'autoportraits.
- 1914 Dix s'engage comme volontaire dans l'artillerie de campagne à Dresde.
- 1915 Mitrailleur volontaire et chef de campagne au front de Flandres, de Pologne, de Russie, puis en France.
Réalisation de nombreux dessins sur la guerre.
L'influence de l'expressionnisme de *Die Brücke* et du futurisme est perceptible dans ses œuvres.
- 1919 À la fin de la guerre, Dix poursuit ses études à l'École des Beaux-Arts de Dresde, auprès des peintres Max Feldbauer et Otto Gussmann.
Fondation du groupe de la Sécession de Dresde.
- 1920 Rencontre de George Grosz.
Participation avec Georg Grosz, Rudolf Schlichter et John Heartfield à la *Erste Dada Messe* qui se tient à la galerie Burchard, à Berlin.
Influence du mouvement dada.
Collabore à Berlin au *Groupe de Novembre (Novembergruppe)*.
- 1922 Contrat d'exclusivité avec la galerie Nierendorf, à Berlin. Dix poursuit ses études artistiques à l'École des Beaux-Arts de Düsseldorf où il est l'élève de Heinrich Nauen et Wilhelm Herberholz.
Il fréquente le cercle de la galeriste Johanna Ey et le *groupe Jeune Rhénanie*.
- 1923 Mariage avec Martha en février.
Naissance de leur fille Nelly en juin.
- 1924 Membre de la Sécession berlinoise.
Réalisation de la suite d'eaux-fortes *La Guerre (der Krieg)* qui paraît chez Nierendorf.
Voyage d'études en Italie et à Paris.
- 1925 Installation à Berlin. *La Tranchée*, œuvre peinte entre 1920 et 1924 et acquise par le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne fait scandale lors de son exposition à l'École des Beaux-Arts de Berlin.
Participation à l'exposition *Nouvelle objectivité (Neue Sachlichkeit)* organisée à Mannheim par Gustav Friedrich Hartlaub.
- 1926 Expositions à Berlin, galerie Nierendorf et Munich, galerie Thannhauser.
- 1927-33 Retour à Dresde où Otto Dix est professeur de peinture monumentale à l'École des Beaux-Arts.
Naissance de son fils Ursus.
Il réalise de grands polyptyques peints au glacis, à la manière des maîtres anciens (*La Grande ville*).
- 1929-32 Réalisation du grand triptyque *La Guerre*, aujourd'hui conservé au musée d'art moderne de Dresde.
- 1933 Le 7 avril, Otto Dix est destitué par le pouvoir nazi de son poste d'enseignant à l'École des Beaux-Arts. Il quitte Dresde et s'installe au Château de Randegg près de Singen.
- 1936 Installation à Hemmenhofen, au bord du lac de Constance, où il restera jusqu'à sa mort.
- 1937 Deux cent soixante œuvres d'Otto Dix sont saisies par les nazis et huit de ses tableaux, parmi lesquels *Les Invalides de guerre*, figurent en juillet à l'exposition *Art dégénéré (Entartete Kunst)*, organisée à Munich.
- 1945 Otto Dix est mobilisé dans le Volkssturm.
- 1946 À la fin de la guerre, libéré du camp de prisonnier de Colmar, retour d'Otto Dix à Hemmenhofen. Il commence à peindre des sujets religieux.
- 1955 Participation à la *Dokumenta* de Kassel.
- 1964 Participation à la *Dokumenta III* de Kassel.
- 1967 À l'automne, à la suite d'une attaque apoplectique, paralysie de la main gauche.
- 1969 Mort d'Otto Dix le 25 juillet à l'hôpital de Singen.

VISUELS DISPONIBLES

COLLECTION
Zeppelin Museum Friedrichshafen



*Elektrische (Electricité),
1920, gravure sur bois*

*Liebespaar (Couple),
1921, gravure sur bois*



*Selbstbildnis mit Zigarette
(Autoportrait à la cigarette),
1922, eau-forte*

*Alte Dirne (Vieille femme),
1922, eau-forte*





Am Spiegel (Devant le miroir),
1922, eau-forte

Sturmtruppe geht unter Gas vor
(Bataillon d'assaut à l'attaque sous les gaz),
1924, eau-forte



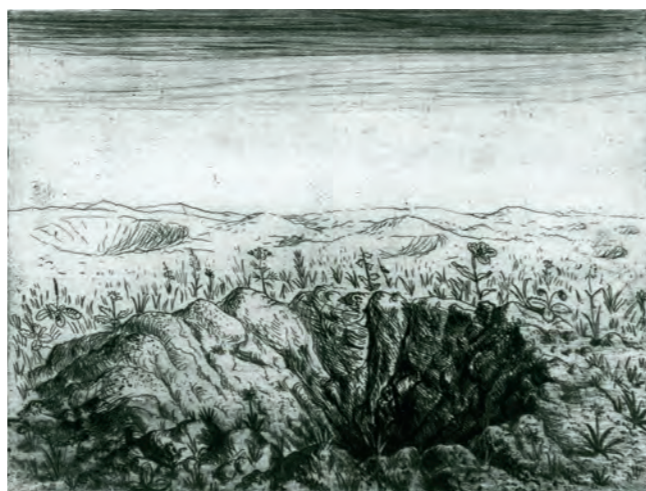
Lens wird mit Bomben belegt
(Lens sous les bombes),
1924, eau-forte

Essenholer bei Pilkem (On va chercher à
manger à Pilken, Ypres, Belgique),
1924, eau-forte



Leiche im Drahtverhau, Flander
(Cadavre dans les barbelés, Flandre),
1924, eau-forte

Granattrichter mit Blumen, Frühling 1916
vor Reims
(Trou d'obus avec fleurs, printemps 1916,
près de Reims),
1924, eau-forte

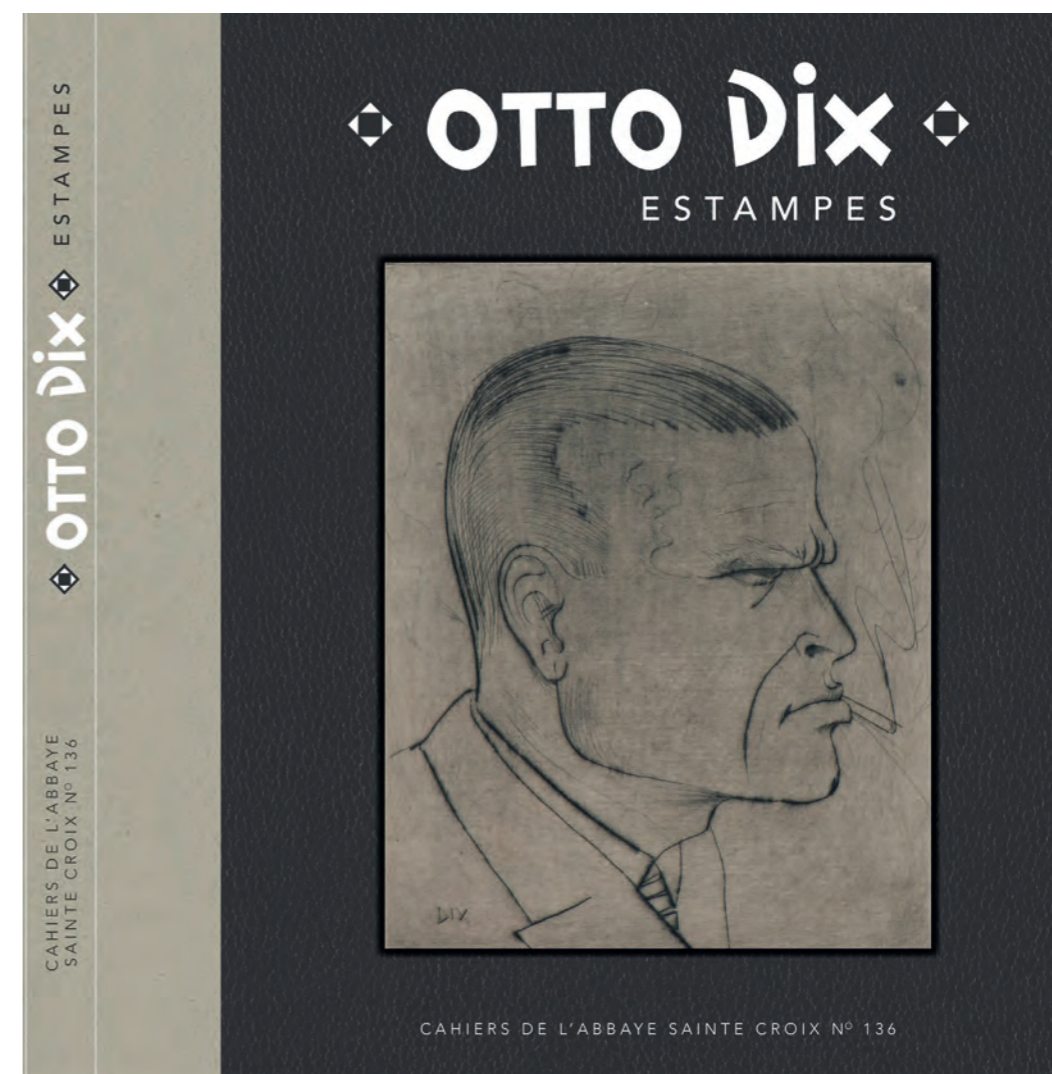


Gethsemane (Getsemani),
1960, lithographie

Die Verspottung
(La Dérision du Christ),
1960, lithographie



AUTOUR DE L'EXPOSITION



PARUTION

Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix n° 136 à l'occasion de l'exposition
Avec des textes de Claudia Emmert, Ina Neddermeyer, Maire Gispert,
Itzhak Goldberg

192 p., 35 €

ISBN 978-2-913981-66-9

CONFÉRENCES

- Itzhak Goldberg, critique d'art:
« Les expressionnistes face à la guerre », le 8 novembre à 18h30
- Marie Gispert, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à
l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne :
« Les autoportraits peints et gravés d'Otto Dix », le 15 novembre à 18h30

Salle des conférences – entrée libre

VISITES GUIDÉES

les 14 et 27 octobre, 11 et 24 novembre, 9 et 29 décembre 2018, 5 et 13 janvier
2019 à 15h

LE MASC

MUSÉE DE L'ABBAYE SAINTE-CROIX
ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

Les Sables d'Olonne



Le Musée de l'Abbaye Sainte-Croix est un pionnier en France. Créé en 1963, il n'a eu de cesse de s'agrandir et d'affirmer sa vocation de diffusion de l'art moderne et contemporain. Les fleurons de sa collection, tournée vers la peinture et pariant sur l'art de son temps, rendent compte aujourd'hui de sa programmation d'hier. Ils ont sans aucun doute contribué à forger sa belle réputation, aux côtés des deux figures tutélaires du musée : Gaston Chaissac (1910-1964) et Victor Brauner (1903-1966).

Aux Sables d'Olonne, le Musée de l'Abbaye Sainte-Croix est tout proche de la mer. S'il occupe une place singulière dans le monde des musées, de par son contexte littoral et balnéaire dont il rend compte au sein de son département marine, il doit surtout sa réputation au fait de s'être attaché, très tôt, à défendre l'art moderne et contemporain. Sa création, réclamée entre autres voix, par l'historien et romancier Jean Huguet, est actée en 1963 avec l'arrivée de son premier conservateur Pierre Chaigneau. Au fil du temps et sous l'impulsion de ses directeurs successifs (Claude Fournet, Henry-Claude Cousseau, Didier Semin, Didier Ottinger, Benoît Decron, Gaëlle Rageot-Deshayes), les expositions se succèdent et assoient la réputation du musée. Elles coïncident avec une politique d'acquisition qui suit la création de son temps.

Dans les collections figurent des œuvres de Georg Baselitz, Max Beckmann, Rémi Blanchard, Marcelle Cahn, Philippe Cognée, Robert Combas, Philippe Decrauzat, Marc Desgrandchamps, Blaise Drummond, Jean Dubuffet, Richard Fauguet, Gilgian Gelzer, Philip Guston, Philippe Hortal, Armand Jalut, Jean Launois, Alberto Magnelli, Albert Marquet, Marlène Mocquet, François Morellet, Nam June Paik, Anton Prinner, Jean-Michel Sanejouand, Daniel Schlier, Peter Saul, Fabien Vershaere, Claude Viallat, etc.

ZEPPELIN MUSEUM

ART ET TECHNIQUE

Friedrichshafen



Le Zeppelin Museum abrite la plus importante collection au monde consacrée à l'histoire du ballon dirigeable, qui remonte au XIX^e siècle, et constitue un pôle de référence pour l'histoire du transport aérien en Allemagne.

Le musée consacre également une partie de sa collection à l'art de la région du lac de Constance et conserve nombre de pièces majeures, notamment un ensemble de plus de quatre cents œuvres du peintre Otto Dix.

La collection d'art inclut aussi des œuvres d'artistes d'Allemagne du sud, du Moyen-Age jusqu'à nos jours : œuvres-phares des sculpteurs de l'École d'Ulm (Hans Multscher et Jörg Stocker, Ivo Strigel), de la période baroque (peintures de Johann Heinrich Schönfeld et de Johann Heiß).

Otto Dix et Max Ackermann sont les deux artistes particulièrement représentés dans les collections consacrées à l'art du XX^e siècle. L'ensemble de 406 œuvres d'Otto Dix est constitué principalement de dessins et d'estampes. Seize peintures, représentatives de toutes les périodes de l'artiste, permettent également d'avoir une vision globale de son œuvre.

Le Zeppelin Museum conserve également la plus importante collection publique d'œuvres de Max Ackermann (127 œuvres, incluant un ensemble de seize peintures) et consacre un fonds à l'artiste et ingénieur Andreas Feininger : plus de 500 photographies, mais aussi ses appareils photo, des pellicules et des archives comprenant de nombreux numéros du magazine *Life*, ainsi que des livres et des catalogues publiés par l'artiste.

Ces collections font régulièrement l'objet d'expositions temporaires permettant de poursuivre la recherche en lien avec l'actualité scientifique. En 2017, à l'occasion du 125^e anniversaire d'Otto Dix, le Zeppelin Museum lui a consacré une importante exposition : « Alles muss ich sehen! » ; à l'occasion du 130^e anniversaire de l'artiste, il a rendu cette année (du 8 décembre 2017 au 8 avril 2018) hommage à Max Ackermann : « Der Motivsucher ».

LE MASC

Informations pratiques

www.lemasc.fr

Musée de l'Abbaye Sainte-Croix
Rue de Verdun
85100 Les Sables d'Olonne

Horaires

Week-end et jours fériés

de 11 h à 13 h et de 14 h à 18 h

Vacances scolaires (toutes zones)

du mardi au vendredi de 11 h à 13 h et de 14 h à 18 h

Période scolaire

du mardi au vendredi de 14 h à 18 h

Fermé les lundis

et les 1^{er} janvier, 1^{er} mai et 25 décembre

Tarifs

Plein tarif : 5 €

Tarif réduit : 3 €

Gratuit pour les jeunes de moins de 18 ans, les demandeurs d'emploi, les bénéficiaires des minima sociaux (sur présentation d'un justificatif de moins de 3 mois).

Gratuité pour tous – le 1^{er} dimanche de chaque mois

Contact presse

Alambret Communication

Hermine Peneau

01 48 87 70 77

hermine@alambret.com

Communication

Michelle Massuyeau

02 51 32 01 16

musee@lessablesdolonne.fr

Service des publics

Stéphanie Kervella

02 51 32 21 75

stephanie.kervella@lessablesdolonne.fr

Documentation

Lydie Joubert

02 51 32 36 54

lydie.joubert@lessablesdolonne.fr

LE MASC

Partenaires & mécènes

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS



PARTENAIRES CULTURELS



LE MASC REMERCIE SES MÉCÈNES



Le MASC est le musée d'art moderne et contemporain de la Ville des Sables d'Olonne. Il bénéficie de l'appellation Musée de France et de l'aide du Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC des Pays de la Loire, de la Région des Pays de la Loire et des Sables Agglomération.

