

# Otto Dix, un regard sur le siècle



Otto Dix [1891-1969] est un peintre peu connu en France, classé par les critiques d'art parmi les représentants de la *Nouvelle Objectivité* (*Neue Sachlichkeit*). Otto Dix a toujours dénoncé les horreurs de la Première Guerre mondiale.

Dix est né le 2 décembre 1891 à Untermhaus, à proximité de Gera en Thuringe, d'un père ouvrier de fonderie. Un milieu modeste, ouvert cependant aux préoccupations de l'art; sa mère rédigeait des poèmes et c'est auprès de son cousin peintre Fritz Amann que se dessina sa vocation artistique. De 1909 à 1914, il étudie à l'école des Arts Décoratifs de Dresde. Ses premiers autoportraits sont clairement inspirés de la peinture allemande du XVI<sup>e</sup> siècle à laquelle il vouera toujours une sincère admiration. Ces tableaux de jeunesse témoignent déjà d'un pluralisme de styles, caractérisé par la volonté d'intégrer des approches diverses.

## La guerre : un nouveau départ

En 1914, Dix s'engageait en tant que volontaire dans l'armée. L'expérience devait, comme toute sa génération, profondément le marquer. S'il est une habitude de dépeindre Dix comme un pacifiste, son journal de guerre et sa correspondance montrent un caractère sensiblement différent. La guerre fut perçue par Dix, comme par beaucoup d'autres jeunes gens en Allemagne, comme l'opportunité d'un nouveau départ, d'une coupure radicale avec ce qui était ressenti comme la pesanteur de l'époque wilhelminienne (= de l'Empereur Guillaume II, Wilhelm II), sa mesquinerie, son étroitesse, sa provincialité. Elle annonçait la fin inévitable d'une époque. Les premiers combats, l'ampleur des destructions devaient, bien sûr, limiter l'enthousiasme des départs, mais le gigantisme des cataclysmes que réservait la guerre, n'en présentait pas moins quelque chose de fascinant. Le pacifiste Dix se rapproche par bien des aspects de Ernst Jünger et des journaux de guerre. L'épreuve de la guerre pour Ernst Jünger trempe de nouveaux types d'hommes dans le monde d'orages et d'acier qu'offrent les combats dans les tranchées.

*Strumtruppe geht unter Gas vor* (Assaut des troupes de choc sous les gaz) tiré du portfolio *Der Krieg* (1924). «Il me fallait cette expérience: comment quelqu'un situé juste à côté de moi pouvait tomber tout à coup et disparaître. Il me fallait l'expérimenter dans les moindres détails. Je le désirais. Je ne suis pas un pacifiste ou le suis-je? Juste quelqu'un qui se pose des questions. Je voulais



tout voir de mes yeux. Je suis un réaliste qui doit voir par lui-même pour avoir confirmation que cela se passe comme cela. Je dois expérimenter tous les abysses de la vie: c'est pour cela que je me suis engagé comme volontaire.»

« C'est dans les situations exceptionnelles que l'homme se montre dans toute sa grandeur, mais aussi dans toute sa soumission, son animalité ». C'est cette même réflexion qui l'incite à scruter le champ de bataille,

qui le pousse à observer de ses propres yeux, si importants pour le peintre, les feux des explo-

sions, les couleurs des abris, des tranchées, le visage de la mort, les corps déchiquetés. De 1915 à 1918, il tient une chronique des événements: ce sont des croquis dessinés sur des cartes



postales [ci-contre *Section de mitrailleurs à l'assaut* (Somme, novembre 1916)], visibles aujourd'hui à Stuttgart, qui ramassent de façon simple et particulièrement intense l'univers du front. Le regard du sous-officier Dix a choisi de tout enregistrer, de ne jamais détourner le regard puis de tout montrer dans sa violence, sa nudité. Les notes du journal de guerre montrent crûment sa volonté de considérer froidement, insatiablement le monde autour de lui. Ainsi, en marche vers les premières lignes: «Tout à fait devant, arrivé devant, on n'avait plus peur du tout. Tout ça,

ce sont des phénomènes que je voulais vivre à tout prix. Je voulais voir aussi un type tomber tout à côté de moi, et fini, la balle le touche au milieu. C'est tout ça que je voulais vivre de près. C'est ça que je voulais ». Dans cette perception de la réalité, Dix souligne le jeu des forces de destruction, les peintures ne semblent plus obéir à aucune règle de composition si ce n'est les repères que forment les puissances de feu, les balles traçantes, les grenades. Tout dans la technique du dessin sert, contribue vivement à cette impression d'éclatement, les traits lourds brusquement interrompus, hachures des couleurs, parfois plaquées. Le regard est obnubilé par la perception d'ensemble, la brutalité des attaques, vision cauchemardesque qui emporte tout.



*Flandern* (Flandres, 1934-1936): ce paysage dantesque restitue l'univers décrit par Henri Barbusse dans *Le Feu (Journal d'une escouade)*. La lourde pluie a réduit le paysage à de la boue originelle, mélangeant vie humaine et formes primitives, suggérant peut-être que c'est seulement après le retour au limon originel que la vie pourra renaître.

Le réalisme de ces années 1917-1918 qui caractérise ces dessins et gouaches est dominé par cette absence d'unité, l'artiste a jeté sur la toile tel un forcené la violence de l'époque, la dissolution de toute référence stable. Cette peinture permettra pareillement à Dix de conjurer peu à peu les souve-

nirs de tranchées. Ce rôle de *catharsis* [purification], cette lente maturation s'est faite dans son esprit pendant les années qui suivent la guerre. L'évolution est sensible. Ce sont en premier, le cycle des gravures intitulé *La Guerre* qu'il réalise en 1924 puis les grandes compositions des années 1929-1936. Les gravures présentent un nouveau visage de la guerre, Dix s'attarde à représenter le corps des blessés, les détails de leurs souffrances. Ici, le terme d'objectivité est peut-être le plus approprié, il n'est pas sans évoquer toutefois les descriptions anatomiques du poète et médecin Gottfried Benn. Le soin ici de l'extrême précision, de la netteté du rendu prend chez ces guerriers mourants, mutilés ou dans la description de la décomposition des corps une force incroyable.

Les souvenirs de guerre ne se laissent pas oublier aisément, il avouait lui-même: «Pendant de longues années, j'ai rêvé sans cesse que j'étais obligé de ramper pour traverser des maisons détruites, et des couloirs où je pouvais à peine avancer». Dans les grandes toiles qu'il a peintes après 1929, il semble que Dix soit venu à bout des stigmates, entaillés dans sa mémoire, que lui avaient laissées la guerre, ou tout du moins que l'unité ait pu se faire dans son esprit. La manière dont l'art offre une issue aux troubles des passions, ce rôle pacificateur, il l'évoque à plusieurs moments dans des entretiens à la fin de sa vie. Dans ces toiles grands-formats qui exposent maintenant l'univers de la guerre, se conjuguent une extrême précision et l'entrée dans le mythe que renforce encore la référence aux peintres allemands du Moyen-Âge. Dix a choisi pour la plus importante de ces œuvres, un triptyque, *La Guerre* [*Der Krieg*, 1929-32], la forme du retable. Le renvoi au retable d'Issenheim de Mathias Grünewald, qui propose une ascension vers la clarté, l'aura de la Nativité et de la Résurrection, est explicite. En comparaison, le triptyque de Dix semble une tragique redite du premier volet de Grünewald, *La tentation de Saint Antoine*. Ici, l'univers apocalyptique de la guerre, la mêlée de corps sanglants, les dévastations de villages minés par les obus, correspondent aux visions délirantes de monstres horribles et déchainés, aux corps repoussants, aux gueules immondes mues par la bestialité de la destruction chez Grünewald.



Le triptyque *La Guerre*, 1929-1932: à cette période, Otto Dix s'est entre-temps emparé des leçons de Dürer, Grünewald et Cranach, celles des maîtres anciens dont l'écho abolit la temporalité et fait

de cette guerre toutes les guerres. Et aussi celles à venir. Ici elle est montrée dans sa nudité, pareille à la Passion du Christ. On lit de gauche à droite la montée des soldats au front, la bataille, puis la dévastation. Panneau de gauche (matin): la colonne de soldats se rend à la bataille aussi stoïquement que Jésus vers le mont Golgotha. Panneau central (après-midi): *La tranchée*. Règne de la mort mécanique, avec pour seul témoin, sur un terrain dévasté et lugubre comme un marécage, un homme au masque à gaz accroupi sous les ruines d'un pont sur lequel est empalé un cadavre. Panneau droit (soir): illuminé par les feux d'artillerie, un soldat (probablement Dix lui-même) emporte un camarade blessé loin de la ligne de feu. Sous les trois panneaux, la prédelle tient lieu de crypte aux combattants. Sommeil de mort du soldat? Les hommes dormant dans leurs tranchées fortifiées se retrouveront à leur réveil inéluctablement confrontés au même cauchemardesque destin.

L'impossibilité de s'élever vers la clarté et l'éternel recommencement du cycle de destructions sont accentués par l'anéantissement du pont qui ferme tout axe de fuite et le dérisoire cadavre du soldat planté sur l'arche de ce pont qui forme une courbe dont l'index tendu pointe en direction du sol. Le cycle du jour est rythmé par la marche d'une colonne dans les brouillards de l'aube, le paroxysme des combats du jour, et le calme, la torpeur du sommeil, les corps allongés dans leur abris que montre la prédelle (le socle du tableau). L'effet mythique est encore accentué par la technique qu'utilise Dix pour ces toiles: la superposition de plusieurs couches de glacis transparents, technique empruntée aux primitifs allemands, qui nécessite de nombreuses esquisses et qui confère une perfection, une exactitude extraordinaire aux scènes représentées.

## Des tranchées aux marges de la société

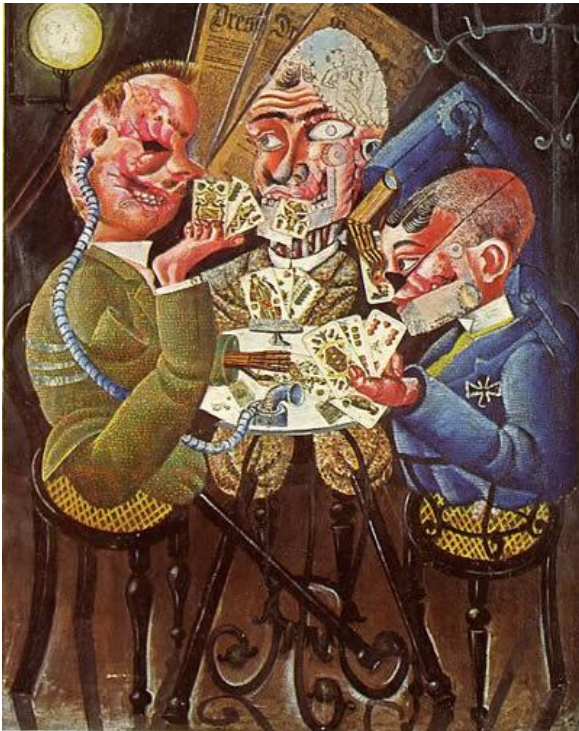
Sous la République de Weimar, Dix conserve en grande partie le style éclaté des peintures de guerre. Il demeure successivement à Dresde, Düsseldorf, Berlin puis à nouveau Dresde jusqu'en 1933. Les thèmes que traite Dix se laissent difficilement résumer: le regard froid des tranchées se tourne vers la société pour montrer ceux qui sont en marge. Dix est fasciné par le mauvais goût, la laideur, les situations macabres, grotesques. L'esprit du temps n'est pas étranger à cette fascination le sordide. Le cynisme hésite entre le sarcasme et l'ironie la moins voilée. Une des figures qui apparaît le plus souvent et qui est la plus caractéristique, est celle du mutilé. Dix ne voit dans la société weimarienne qu'estropiés, éclopés, que des bouts d'humanité.

*Streichholzhändler I* [*Le marchand d'allumettes I*, 1920]:

À son retour à Dresde, Dix fonde le Groupe 1919 avec Conrad Felixmüller (1897-1977) et réalise des collages Dada décrivant la réalité sociale contemporaine et les affreuses conséquences du conflit, en particulier la perte de la dignité des hommes blessés au front. Il se met à peindre des images grotesques de la nouvelle société allemande. Son *marchand d'allumettes* montre un combattant, aveugle et cul-de-jatte, qui fait fuir tous les passants en essayant de gagner sa vie. Dans *Prager Straße* de 1920 également, on voit une main gantée déposer un timbre-



poste dans la main artificielle d'un paraplégique, tandis qu'un autre handicapé se déplace sur une planche à roulettes. Celle-ci roule sur un tract antisémite où on peut lire « Juden raus » (les juifs dehors).



Un de ses collages les plus admirés, *Les joueurs de skat*, est une satire amère du célèbre tableau de Cézanne *Les joueurs de cartes*. Trois personnages sont assis autour d'une table, jouant au skat, un jeu de cartes allemand. Les trois hommes ont fait la guerre, et en gardent de nombreuses séquelles, telles que des membres en moins remplacés par des prothèses en bois. Ces visages portant de lourdes séquelles ont un nom: "Les gueules cassées".

Deux d'entre eux ont de fausses mâchoires en métal (dont l'une porte l'inscription "Prothese Marke: Dix", ce qui peut signifier qu'Otto Dix s'identifie au personnage), l'un n'a plus d'oeil et son visage est déformé du fait qu'il lui manque un bout de chair.



Dix lance un regard quasi-clinique, s'apparentant à celui des médecins du front, dans cette scène d'invalides de guerre, aux gueules cassées, jouant aux cartes.

Entre 1918 et 1933, une nouvelle génération d'artistes et d'intellectuels allemands affirme sa responsabilité sociale. Les années de guerre s'éloignent, le regain de stabilité politique et économique et les avancées techniques vont rassurer les artistes. Ceux-ci tentent, après l'expressionnisme, un retour au réalisme pour illustrer la vérité sociologique, montrer l'homme moderne et son entourage quotidien avec rigueur et exactitude. La tendance *Neue Sachlichkeit* (« Nouvelle Objectivité ») manifeste cette attitude dans les domaines de la littérature, du cinéma, de la photographie, de l'architecture et de la peinture. Les peintres optent pour une figuration réaliste détaillée et rejettent l'effusion sentimentale et picturale des expressionnistes. Beaucoup d'entre eux proviennent du mouvement Dada. Certains peintres s'expriment dans un style naïf, peu avant-gardiste, entre surréalisme et réalisme. En revanche, des artistes comme Dix poussent l'idée de réalisme à l'extrême et montrent le monde avec toute sa laideur. En peignant sur leurs toiles les horreurs de la guerre, des gros industriels ou des prostituées, ils dénoncent la politique et la société de leur époque (ainsi que les conséquences effroyables de la guerre et les dérapages sociaux entraînés par le capitalisme) et forcent le spectateur à regarder la vérité en face et à y réfléchir. L'objet de cet art est la réalité vécue (*Erlebnis*) imbriquée dans le social et l'historique. La Nouvelle Objectivité revient à l'ordre, à la rigueur. On distingue au sein de la nouvelle objectivité une aile appelée le vérisme ou vériste dénonçant âprement la République de Weimar. En 1925,

l'exposition « La Nouvelle Objectivité – La peinture allemande depuis l'expressionnisme », organisée à la *Kunsthalle* de Mannheim consacre le style. Les artistes pratiquent beaucoup le portrait et l'autoportrait. Ils analysent la société contemporaine avec cruauté et pessimisme. Les tableaux présentent la ville industrielle sous ses aspects les plus sombres, renvoient l'image d'une société médiocre et malsaine et exposent les trafiquants, les profiteurs de guerre, les militaristes, les mutilés, les prostituées et les mendiants. Les physionomies apparaissent simplistes ou caricaturales. En revanche, les objets sont minutieusement détaillés. Le dessin analyse avec la même précision le premier plan et le fond. Les artistes accusent la froideur des tableaux par l'insensibilité de la touche.



Ci-contre: « *Transfiguration* ». Dix était fasciné par tous les aspects de l'existence humaine et surtout par les plus extrêmes. « L'extérieur des choses est important pour moi, car en exprimant la forme extérieure on saisit également l'intérieur... La première impression est la bonne et doit être conservée dans toute sa fraîcheur. Je ne veux voir que l'extérieur, l'intérieur en découle de lui-même. » Au cours de toutes les phases de son évolution, il resta absolument fidèle à cette attitude ouverte et impartiale qui fait de lui un cas particulier à l'intérieur du groupe des artistes de la «Nouvelle Objectivité».

Une des peintures les plus justement célèbres de Dix, *La rue de Prague* [*Prager Straße*, 1920], fournit un parfait résumé des thèmes de l'époque.

Cette toile est une dénonciation de la guerre dont on voit ici les séquelles sur deux mutilés, un mendiant et un bourgeois, et un regard sur l'Allemagne des années 20. L'image du mutilé, privé à jamais d'une vie normale, souvent horriblement défiguré, était alors utilisée par les revues pacifistes qui publiaient régulièrement des photos insoutenables de visages ou de corps ayant perdu presque toute apparence humaine.

Dans un style proche de la caricature, Dix reprend le même argument contre la guerre mais là aussi le dépasse. Le processus de déshumanisation est complet, les infirmes détraqués, derniers restes de l'humain trouvent leur exact répondant dans la vie des marionnettes. La composition du tableau (huile et collage) accentue d'autant plus la désarticulation des corps, la régression des mouvements et des pensées de l'être humain à des processus mécaniques dont l'aboutissement symbolique est la prothèse. En même temps, il renvoie aux Allemands le reflet de leur époque. Une époque d'après-guerre où, dans les vitrines de la rue la plus animée de Dresde, se mêlent accessoires de modes de prothèses ; sur les trottoirs, les mutilés mendient ou vont fièrement sur leur chariot de fortune alors que le monde des biens portants, au dessus d'eux, les ignore. Une époque où l'extrême droite menace avec son refus de la démocratie et son antisémitisme étalés dans les tracts qui précèdent les élections de juin 1920.



Bien des toiles de cette époque pourraient être interprétées comme une allégorie méchante et sarcastique de la phrase de Leibniz selon laquelle «nous sommes automates dans la plus grande partie de nos actions». L'absence de plan fixe, de point d'appui suggère cette dégringolade vers l'inhumain.

Pour Dix, le mal est beaucoup plus profond. La société tout entière se vend, tel est le thème du grand triptyque de 1927-1928, *La grande ville*, misère et concupiscence d'une part, apparence de richesse, faste et vénalité de l'autre. Rien ne rachète rien. On a souvent reproché à Dix son attirance pour la laideur, la déchéance physique et la violence avec laquelle il traite ses sujets. La volonté de provocation rentre directement en ligne de compte, mais plus profondément, ces thèmes se présentaient comme un renouvellement de la peinture. Il avouait d'ailleurs: «j'ai eu le sentiment, en voyant les tableaux peints jusque-là, qu'un côté de la réalité n'était pas encore représenté, à savoir la laideur».



*Métropolis (La grande ville)*. Retable triptyque (1927/28). Les années 20, ce sont les années folles. Une vision mythique des années 20 en retient surtout l'époque de la beauté et du plaisir. C'est le jazz, la revue nègre, les cabarets, Sydney Bechet, le strip-tease, le strass, les paillettes. Mais cela n'est qu'une façade. L'envers du décor, c'est la réalité cruelle et sordide d'une époque contre laquelle vont s'engager les artistes. Cette réalité, Otto Dix va la peindre en 1928 à travers ce triptyque – *Métropolis, la grande ville* – opposant le luxe des riches bourgeois de la république de Weimar au milieu sordide des prostitués. Dix nous rappelle qu'à cette époque le corps et la sexualité sont des valeurs marchandes dans un monde où tout s'achète. Les grandes villes sont des labyrinthes de plaisir mais aussi un enfer terrestre. C'est la nouvelle objectivité esthétique de l'Allemagne des années 20. On peint la réalité sociale de façon objective et détachée pour mettre en avant l'absurdité des grandes villes (*Neue Sachlichkeit*). Au-delà de l'art déco, les années 30 furent des années de doute, de drame, de crise voyant la montée de tous les dangers en Europe.

Vue la façon dont Dix, révolté, tire sur les conformismes du temps, on comprend le dégoût des contemporains devant ces corps qui semblent jouir du seul privilège de leur laideur. Cet intérêt pour toutes les parcelles d'inhumanité occupait déjà l'œuvre d'Otto Dix. Dans un souci d'objectivité et pour représenter la réalité sous son aspect le plus cruel, il se faisait apporter, du service de pathologie de l'hôpital de Friedrichstadt, les entrailles, boyaux et cadavres dont il faisait des esquisses, des aquarelles. Son tableau *Tranchées* (1920-1923) suscita de véhémentes critiques de la part de ses contemporains qui le qualifièrent d'infâme, avec cette joie insupportable du détail: la cervelle, le sang, les entrailles, et tout cela magnifiquement représenté. Ailleurs (le triptyque *La Grande Ville*, 1927-1928), d'autres corps apparemment inconciliables s'affrontent du regard: deux

hommes diminués, impuissants, l'un amputé des deux jambes, l'autre gisant sur le pavé, se font toiser par deux prostitués. Les laissés-pour-compte de la société, corps détruits par la guerre, regardent impuissants, résignés, passer ces "objets sexuels".

À partir de 1927, Dix fut nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde. En 1933, il est licencié quelques temps après l'arrivée au pouvoir du nouveau régime pour qui il représente le prototype de l'art au service de la décadence. Des œuvres telles que *Tranchées* [*Schützengraben*], *Invalides de guerre* [*Kriegskrüppel*], eurent même l'honneur de figurer dans l'exposition itinérante "art dégénéré" (*entartete Kunst*) organisée par la Propagande du Reich en 1937. Dix fut dès lors "condamné" à peindre des paysages. Mais ce qui reste caractéristique de son œuvre, c'est bien cette peinture où l'horreur et la laideur sont sublimées.