

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

## « ON ME TRAITE AU MIEUX COMME UN MONUMENT »

(OTTO DIX, 1951). LE SORT DES ARTISTES  
FIGURATIFS DANS LES ANNÉES 1950

sous la direction Catherine Wermester

OTTO DIX, ARTISTE « DÉGÉNÉRÉ » ET  
RÉACTIONNAIRE. LE PEINTRE ET LA  
CRITIQUE ALLEMANDE DES ANNÉES 1950,  
ASPECTS D'UNE RÉCEPTION

CATHERINE WERMESTER,

---

### Pour citer cet article

Catherine Wermester, « Otto Dix, artiste "dégénéré" et réactionnaire. Le peintre et la critique allemande des années 1950, aspects d'une réception », dans Catherine Wermester (dir.), « *On me traite au mieux comme un monument* ». (Otto Dix, 1951). *Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en décembre 2018, p. 80-91.

# OTTO DIX, ARTISTE « DÉGÉNÉRÉ » ET RÉACTIONNAIRE LE PEINTRE ET LA CRITIQUE ALLEMANDE DES ANNÉES 1950, ASPECTS D'UNE RÉCEPTION

CATHERINE WERMESTER

Maître de conférences HdR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Né en 1891, le peintre Otto Dix, considéré il y a peu encore comme l'enfant terrible de la République de Weimar, a 36 ans lorsqu'en 1927, il commence son enseignement à l'Académie de Dresde où il vient d'être nommé. Professeur épanoui et apprécié, il apprend à ses élèves à observer et dessiner avec rigueur, et à peindre à la manière des maîtres anciens. Brutalement destitué de son poste par les nazis en 1933, il quitte Dresde et s'installe finalement en 1936, avec sa famille, à Hemmenhofen, au bord du Lac de Constance. Isolé, évoluant dans un milieu de plus en plus rétréci à partir de 1937, le peintre s'adonne au paysage et réalise de nombreux portraits de commande, parfois pour le compte de personnages peu recommandables<sup>1</sup>. Dans les derniers temps de la guerre, il est enrôlé dans le *Volkssturm* avant d'être fait prisonnier en France où, interné dans un camp près de Colmar, il continue de peindre des paysages et des portraits. En 1946, à 55 ans, il est de retour à Hemmenhofen<sup>2</sup> et rapidement sollicité pour participer aux multiples expositions organisées au lendemain de la guerre dans toute l'Allemagne. Ces manifestations sont le fait des forces d'occupation qui toutes misent sur l'art et la culture pour rééduquer et déconditionner tout un peuple, et en particulier une jeunesse pervertie par treize années de nazisme. Héros de

- 1** Ainsi Dix avait-il été sollicité pour faire le portrait de la famille Ribbentrop. Finalement, il avait obtenu de ne peindre que les enfants. Sur ce sujet voir Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin, Reimer, 1998, p. 130. Sur les problèmes suscités par ces collaborations après 1945 – celle de Dix et de nombreux autres artistes, voir : *Rückkehr der Moderne – 1945 – Überlingen – 1995*, cat. expo., Überlingen am Bodensee, Städtische Galerie, Fulda, Vonderau Museum, Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg, Stuttgart, Landtag von Baden-Württemberg, 1995-1996.
- 2** Pour compléter ces informations biographiques, voir, notamment, Andrea Hollmann, Ralph Keuning, « Berühmt und berüchtigt : Otto Dix 1891, 1969 », dans *Dix*, cat. expo., Galerie der Stadt Stuttgart, Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, p. 11-28.

la liberté dans toute l'Europe, l'artiste d'avant-garde, autrefois considéré comme « dégénéré », fait en Allemagne figure de victime emblématique de la barbarie nazie. Parmi ceux qui sont alors mis à l'honneur, il y a les expressionnistes, actifs dès avant 1914, mais aussi les peintres devenus célèbres à l'époque de la République de Weimar, dernière génération d'artistes allemands *libres*.

L'intérêt que ces derniers suscitent est cependant sinon trompeur, du moins circonstanciel et, de fait, dès le début des années 1950, non seulement ces peintres, figuratifs pour la plupart, tendent à être écartés de la scène artistique au profit d'une nouvelle génération d'abstraites, mais le crédit dont ils pouvaient encore se targuer décline graduellement. Y compris auprès de ceux – amateurs et surtout critiques – qui, à l'époque de Weimar, avaient été leurs plus actifs promoteurs.

Tout au long des années 1950, encore assombries par la disparition brutale de sa fille Nelly, le 11 janvier 1955, Dix se plaint amèrement du sort fait à sa personne autant qu'à ses œuvres récentes. Dans les lettres qu'il échange alors avec ses fidèles, il ne cesse de faire état de sa solitude et des expériences désastreuses auxquelles il doit faire face. Ses nouveaux travaux ne suscitent, au pire, aucun commentaire, et, au mieux, que de sévères critiques. Fritz Löffler, historien de l'art, désormais citoyen de RDA, et Otto Conzelmann, professeur de lycée à Stuttgart qui s'affirmera bientôt comme un spécialiste de l'artiste, font alors partie d'un cercle qui semble de plus en plus étroit. Le 29 mars 1954, Dix écrit à Löffler engagé dans l'écriture d'une monographie finalement publiée en 1960<sup>3</sup> :

À vrai dire, je subis des échecs retentissants. On ne devrait pas lire les critiques, ou seulement les bonnes peut-être. Vous pouvez me croire, ici, on se dessèche lentement. Pas le moindre écho, ni la moindre stimulation. Comme j'aurais besoin de paroles de réconfort amicales de la part de collègues qui comprennent quelque chose. J'ai parfois le sentiment que ma peinture n'a plus aucun sens. Je ne sens ni élan, ni envie de travailler. J'aimerais bien me rendre à Dresde en mai, mais il faudrait pour cela que j'aie des rentrées d'argent, je dois en laisser ici. Le printemps approche avec effervescence mais, malheureusement, mon moral est au plus bas<sup>4</sup>.

La présence de Dix lors de la première documenta, en 1955, ne doit à cet égard pas faire illusion. Pour reprendre les termes alors utilisés par Werner

**3** Fritz, Löffler, *Otto Dix Leben und Werk*, Verlag der Kunst, Dresde 1960.

**4** Otto Dix, *Briefe*, édition établie par Ulrike Lorenz, revue et commentée par Gudrun Schmidt, Cologne, Wienand, 2013, p. 631.

Haftmann dans son introduction<sup>5</sup>, cette première manifestation est celle des « vieux maîtres », appellation qui, en même temps qu'elle honore une génération d'artistes modernes, victimes d'une profonde injustice à l'époque nazie, la range pour partie dans une époque révolue. Certes, écrit alors en substance le critique, réunir en une exposition la peinture récente européenne eût été tâche plus aisée, mais, ce faisant, on n'aurait pas fait assez pour la situation particulière de l'Allemagne. Dix ans après la fin de la guerre, il lui paraît nécessaire d'affronter les douloureux souvenirs de l'isolement complet subi par le pays en matière d'art et de culture. Durant des années, le nazisme a lourdement pesé sur la vie quotidienne des artistes, sans les faire dévier de leur éthique affirme Werner Haftmann, lissant les compromissions plus ou moins importantes dont s'étaient rendus coupables les artistes déclarés « dégénérés » et, du même allant, celles de la communauté des critiques et historiens de l'art dont il fait partie. En rompant tout contact entre la culture contemporaine et la nation poursuit-il, c'est aussi cette dernière que le nazisme a frappée toute entière. Pour qu'elle soit à même de comprendre l'art contemporain, il faut donc rattraper le temps perdu. Ainsi, la première *documenta* a-t-elle pour charge de renouer des fils brutalement sectionnés, de réhabiliter ce qui, sous le Troisième Reich, avait été taxé de « dégénéré » et systématiquement disqualifié comme criminel, charlatanerie et duperie éhontée, tiré du côté de l'arbitraire et de l'hasardeux. Donner au pays tout entier les moyens de sortir de son isolement et de réintégrer l'Europe de la culture, telle est la mission fondamentale de la manifestation internationale. Elle vise en priorité la génération qui a grandi sous le nazisme, et que le régime a privée de toute fréquentation de l'art des premières décennies du siècle. Elle est un exposé le plus complet possible de ces années, et doit permettre à l'Allemagne de finalement reprendre pied dans l'art international. Parmi les œuvres mentionnées au catalogue, on trouve deux peintures d'Otto Dix, son *Portrait des parents II*, de 1924, huile conservée au Sprengel Museum à Hanovre, et le *Portrait du poète Däubler*, 1927, appartenant au Wallraf-Richardz-Museum de Cologne. Relativement représentatives de l'art de Dix à l'époque de Weimar, les deux œuvres comptent cependant parmi les moins provocantes de l'artiste. Rudolf Schlichter et George Grosz, souvent associés à Dix par la critique, sont quant à eux absents de l'exposition.

Cinq ans plus tard, en 1959, lors de la deuxième *documenta* vouée à « l'art après 1945 », l'art vivant [*die lebendige Kunst*] remplace les « vieux maîtres » et c'est maintenant la jeunesse qui concentre l'intérêt. L'art exposé à Cassel

5 Werner Haftmann, « Introduction », catalogue de l'exposition *documenta kunst des zwanzigsten jahrhunderts* organisée du 15 juillet au 18 septembre à Cassel, Munich, Prestel Verlag, 1955, n. p.

cette année-là est « nouveau », « actuel », « contemporain », « moderne », « international », « mondial », pour citer quelques-uns des qualificatifs utilisés par Haftmann. Il est le fait d'artistes souvent jeunes. Ils sont l'avenir de l'art, et ce dernier est abstrait<sup>6</sup>. Toutefois, plusieurs figures reparaissent : Henri Matisse, Georges Braque, Henri Laurens et Picasso (le seul de cette catégorie à figurer avec deux toiles quand, pour tous les autres il n'y en a qu'une) ; Delaunay, Franz Marc, Umberto Boccioni, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, Casimir Malevitch qui fait sa première apparition à la *documenta* ; Emil Nolde et Ludwig Kirchner, Georges Rouault, Oskar Kokoschka, Kurt Schwitters, Max Ernst et Oskar Schlemmer. Cette fois, la nationalité des uns et des autres n'est pas retenue comme critère de classement. Certes, cette deuxième exposition possède un caractère nettement moins pédagogique que la première, mais la présence renouvelée d'une partie des maîtres affirme leur statut particulier. Leurs œuvres sont des jalons de l'art du xx<sup>e</sup> siècle en général, et non plus seulement des premières décennies. Leur rayonnement va au-delà des limites de leurs pays sinon d'origine, du moins d'exercice. Eux seuls peuvent prétendre au titre d'*international*. Les « vieux maîtres » encore présents témoignent de ce qui manque à ceux qui n'ont pas reparu. Trois artistes enfin sont qualifiés de *Lehrmeister der Malerei des XX. Jahrhunderts* [Maîtres initiateurs de la peinture du xx<sup>e</sup> siècle] : Wassily Kandinsky, Paul Klee et Piet Mondrian.

Ainsi, de la *documenta* de 1955 à celle de 1959, l'existence de trois catégories au moins se trouve-t-elle affirmée. Celles des « *Lehrmeister* du xx<sup>e</sup> siècle » d'abord, peintres dont la leçon est sensible jusque dans les œuvres des années 1950, et qui se trouvent pour cette raison même, institués en modèles, pionniers et précurseurs. Celle des vieux maîtres ensuite, ceux qui sont d'ores et déjà entrés dans la grande histoire de l'art. Celles enfin de ceux qui ont fait un passage remarqué, mais ne sont pas appelés à laisser de trace durable. Otto Dix fait alors partie de ceux-là et ce ne sont certainement pas ses œuvres récentes qui feront la différence. Ignorées en RFA, elles ne sont pas admises en RDA. L'artiste que sa quête de reconnaissance et les liens qu'il entretient avec Dresde incitent à exposer en Allemagne de l'Est, apprend en 1953 que tous les envois qu'il avait faits à l'Académie allemande des Arts de Berlin Est ont été refusés, ce qui, écrit-il, « lui fait l'effet d'une blague<sup>7</sup> ». Mais sa figuration plutôt expressionniste est jugée trop formaliste. Toutefois, et contre toute attente, l'institution avec à sa tête Otto Nagel le sollicite deux ans plus tard. Le 12 février

6 Voir l'introduction de Werner Haftmann, « Die Malerei nach 1945 » [La peinture après 1945], II. *documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei, Skulptur Druckgrafik, Internationale Ausstellung*, cat. expo. 11 juillet-11 octobre 1959, Cassel, Cologne, Verlag DuMont Schauberg, 1959, p. 14-20.

7 Otto Dix, *Briefe*, op. cit., p. 613.

1955, Otto Dix répond au courrier et proteste : « Je ne comprends vraiment pas que vous invitiez des gens dont vous savez pourtant que leurs travaux seront rejetés parce que formalistes<sup>8</sup>. » Quelques mois après cependant, témoignant des relations pour le moins ambivalentes de la RDA à l'égard de Dix, ce dernier serait nommé membre de l'Académie de Berlin Est, en raison surtout de ses œuvres véristes des années 1920<sup>9</sup>. Cette nomination honorifique ne devait pas être la seule dont Dix bénéficierait dans les années 1950, en RDA comme en RFA. Pour l'heure, il n'est pas certain qu'elle soit de nature à améliorer son image à l'Ouest. Tout au contraire. À l'époque en effet, la politique artistique de la République Démocratique est volontiers assimilée en RFA à l'art nazi<sup>10</sup>. Au-delà de ces considérations, l'artiste, selon toute vraisemblance, ne se fait guère d'illusion sur le sens profond de ces récompenses symboliques, lui qui, dès 1951, écrivait à son fils Ursus être traité, au mieux, « comme un monument<sup>11</sup> ».

Le sort qui échoit alors à Dix est symptomatique de celui réservé, dans les années 1950, à une génération de peintres figuratifs actifs avant 1933. Plusieurs parmi eux avaient en effet mené des carrières plus ou moins officielles durant le Troisième Reich, faisant peser sur l'ensemble de ceux qui se trouvaient alors rassemblés sous l'étiquette imprécise de « Nouvelle Objectivité » inventée par Gustav Hartlaub en 1925, ou de « Réalisme magique », par Franz Roh la même année, le soupçon d'une compatibilité essentielle avec l'art de la dictature. Certes, tout le monde sait que des membres en vue du Bauhaus ont également collaboré avec le Reich<sup>12</sup> et aucun de ceux qui, dans le milieu de l'art, étaient en exercice entre 1933 et 1945, n'ignore qu'un peintre comme Nolde, avait, à la même période et sans être mis sur le devant de la scène, occupé une place de choix au sein du marché<sup>13</sup>. Mais si tous ceux qui sont restés en Allemagne

**8** *Ibid.*, p. 891.

**9** Sur les relations de Dix avec la RDA voir Tanja Frank, « Otto Dix und die DDR oder ein deutscher Künstler beharrlich zwischen den Stühlen sitzend », dans cat. expo. *Dix*, Galerie der Stadt Stuttgart ; Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, p. 295-299.

**10** Voir Pamela C. Potter, *Art of suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the visual and performing Arts*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 138.

**11** Lettre à Ursus Dix reproduite dans Otto Dix, *lettres et dessins*, traduit de l'allemand par Catherine Teissier, Sulliver Editions 2010, p. 112.

**12** Sur ce sujet voir par exemple Kathleen James-Chakraborty (ed.), *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

**13** Sur ce point, voir, en particulier, Bernhard Fulda, « "Hinter jedem Busch lauert Verknennung und Neid". Emile Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten », dans Wolfgang Ruppert (ed.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die "Deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 2015, p. 261-286.

durant les treize années du régime et ont participé à une vie artistique et culturelle presque entièrement contrôlé par le pouvoir, se sont nécessairement compromis – directement ou indirectement, et plus ou moins gravement –, la partition politique entre figuration à l’Est, et abstraction à l’Ouest, pèse de tout son poids dans les deux Allemagnes, servant souvent à séparer le bon grain de l’ivraie. Dans les milieux officiels, Dix est rangé parmi les victimes du nazisme, du fait, notamment, de sa présence à l’exposition « Art dégénéré » de 1937, terrible expérience qui sert pour ainsi dire de sauf-conduit dans les deux Allemagnes après 1945, grâce, notamment, aux efforts déployés en ce sens par l’historien de l’art Paul Ortwin Rave<sup>14</sup>. Mais, dans le même temps, dans des cercles plus larges, Dix est parfois soupçonné et même accusé d’acointances avec le nazisme. Ainsi que le rappelle Tanja Frank, dans un article publié en février 1947 par le *Tagesspiegel* à propos d’une nomination jugée imminente de l’artiste au poste de professeur à l’académie de Dresde, l’auteur, Hans Eckstein, vite démenti par la RDA, compare explicitement les paysages peints par Dix entre 1933 et 1945 à la peinture nazie<sup>15</sup>. Si l’œuvre de Dix après 1945 – corpus que l’on qualifierait aujourd’hui avec pudeur « d’œuvre tardif » ou de « dernières œuvres » – n’est pratiquement pas commentée, la valeur de sa contribution à l’époque de Weimar, celle qui lui vaut l’essentiel de sa reconnaissance, est discutée dans les articles et histoires de l’art qui, après-guerre, reviennent sur la période. Tous confirment un diagnostic posé dès la fin des années 1920, tout en déployant un argumentaire conforme au nouveau contexte.

Bien plus tôt, en 1926, Paul Westheim commente dans sa revue *Das Kunstblatt*<sup>16</sup>, le *Portrait du Docteur Mayer Hermann*, et plus spécialement la minutieuse technique mixte mise en œuvre par Otto Dix. Fasciné, Westheim multiplie les métaphores et, parlant de « mécanique de précision », de « l’élégance miroitante d’un roulement à bille » et de « l’effectivité d’un photogramme », tire du côté de la rivalité mimétique un rapport à la machine et la technique que de nombreux auteurs analysent comme un simple rejet. Mais tout à son admiration, le critique allemand n’en met pas moins l’artiste en garde contre la possibilité d’un virage

**14** Voir la thèse de Jeanne-Marie Portevin, *L’art moderne à l’épreuve du nazisme. Historiographie critique de sa réception (1945-2015)*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Marina Vanci, 2016. Voir aussi Pamela C. Potter, *op. cit.*, p. 136 et suiv. L’une et l’autre rappellent que, Directeur de la Nationalgalerie à partir de 1937, P. O. Rave l’était resté jusqu’en 1950. Suite à la division de Berlin, il avait démissionné et été nommé à la direction de la Kunstbibliothek de Berlin Ouest, poste qu’il conserva jusqu’à 1961.

**15** Tanja Frank, *op. cit.*, p. 295. Ces paysages de Dix avaient d’ailleurs obtenu les faveurs de la critique nazie. Cf. l’article paru dans *Die Kunst*, vol. 71, cahier 9, 1935, p. 272-277.

**16** Paul Westheim, Dix, *Das Kunstblatt*, X<sup>e</sup> année, 4 (avril 1926), p. 142-146.

académique de sa peinture. À la même époque, Franz Roh, plutôt minoritaire à cet égard, accueille quant à lui favorablement le changement intervenu dans la manière désormais « plus classique » de Dix, et se félicite que l'agressivité perdue permette que s'exprime d'une manière « plus virile », la « magie » comme « coulée dans du métal » de sa peinture. Telle est la voie nouvelle et prometteuse, ajoute-t-il en substance, empruntée par Dix<sup>17</sup>. Deux ans plus tard, en 1928, Will Grohmann, ami de l'artiste, confirme avec prudence les craintes de Westheim, et évoque une sorte de pause sensible dans son œuvre. D'autres sont moins enclins à la bienveillance comme en témoigne, en 1933, Karl Nierendorf, marchand de Dix. Dans une lettre datée du 6 février ce dernier se plaint ainsi que le désamour dont le peintre fait alors l'objet rejaillisse négativement sur lui. Il rapporte les termes de ceux qui taxent désormais Dix d'une « impuissance pathétique ». Mais, poursuit-il, « les plus écoeurants sont ceux qui parlent avec ménagement du « tragique cas Dix » et affirment sans vergogne suivre depuis des années ta descente ininterrompue dans le banal. C'EST À VOMIR!!<sup>18</sup> ».

En 1952, Paul Ferdinand Schmidt publie son *Histoire de la peinture moderne*<sup>19</sup>. L'auteur qui consacre plusieurs paragraphes à Otto Dix<sup>20</sup> oppose sa créativité des années du premier après-guerre à l'éclectisme de ses œuvres plus tardives, marquées surtout par la confusion des choix formels de l'artiste. Ainsi, conclut Schmidt, pour évaluer véritablement son œuvre, il convient de ne retenir que celles réalisées avant 1926. Lorsqu'il prend connaissance de l'ouvrage, en 1953, Otto Dix s'emporte : « Le papier de P. F. Schmidt est regrettable, écrit-il à Otto Conzelmann, parce que superficiel, et ça m'agace que ce monsieur me fasse mourir dès 1926<sup>21</sup>. » Mais cette même année 1952, Franz Roh, un des critiques les plus investis dans la promotion de la nouvelle figuration à l'époque de Weimar, rédacteur du seul ouvrage ayant alors tenté de cerner le phénomène<sup>22</sup>, a changé d'avis. Désormais, comme Schmidt, il regrette le tournant pris par l'œuvre de Dix après 1925. Resté intéressant tant que son travail avait été d'un

**17** Article publié dans *Der Cicerone*, en juillet 1926, cité par Andreas Strobl, *Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre*, Berlin, Reimer Verlag, 1996, p. 11-112.

**18** Lettre dactylographiée datée du 6 février 1933 reproduite dans : Lothar Fischer, *Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin, Nicolai, 1981, p. 86.

**19** Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1952.

**20** Paul Ferdinand Schmidt, *op. cit.*, p. 230-232.

**21** Otto Dix, *Lettres et dessins*, *op. cit.*, p. 221-222.

**22** Franz Roh, *Postexpressionnisme, réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente* [1925], traduit annoté et présenté par Jean Reubrez, Dijon, Les Presses du réel, 2013.



vérisme agressif, le peintre s'était ensuite « "détendu" » écrit-il, usant alors d'une formulation un peu sibylline dont le sens devait s'éclaircir quelque temps plus tard. Dans le même temps, « une sorte de manière de maître ancien » avait pris le dessus. Mais Dix n'était pas le seul à s'être ainsi égaré. Roh évoque notamment Georg Schrimpf, lequel s'était finalement enfermé dans des styles du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Quant à George Grosz, autrefois engagé, il était devenu un de ces conteurs romantiques effrayants qui s'étaient multipliés depuis 1900. Ainsi, en dépit de leur vitalité initiale, le vérisme et le réalisme magique des années 1920, « retardements » typiques des périodes de changements trop rapides selon Roh, avaient, en outre, été des impasses, condamnant les artistes à n'être pas de leur temps. Le critique ne dit rien des circonstances ayant pu mener à cette conclusion – et d'ailleurs, il n'avait pas non plus tenté d'expliquer l'apparition du « réalisme magique » dans son ouvrage de 1925.

En mars 1933, Franz Roh avait été arrêté par la SA et enfermé pendant trois mois à Dachau. Par la suite, il avait continué d'être étroitement surveillé pour « bolchevisme culturel » en raison de la publication d'un ouvrage de photographie reproduisant un El Lissitzky en couverture. Quelques mois plus tard, il avait sollicité son inscription à la Chambre culturelle du Reich. Cette dernière avait répondu favorablement à sa demande et, une fois devenu membre, il avait accepté d'écrire le scénario d'un documentaire<sup>23</sup>. En ce début des années 1950, son désintérêt pour l'art abstrait à l'époque de Weimar, son rejet des expressionnistes en 1925, et sa reconnaissance alors accordée au jeune et, selon lui, très prometteur Adolf Ziegler – lequel devait devenir presque une décennie plus tard une des têtes d'affiche de la peinture dite « nazie » et un agent particulièrement zélé de la politique culturelle du Reich –, pèsent négativement sur sa réputation et son activité de défenseur de l'abstraction. Souhaitant sans doute se disculper, il écrit regretter ne pas s'être intéressé à l'art abstrait à l'époque de Weimar, tout en affirmant l'égale validité de la figuration et l'abstraction, et la possible coexistence, à un moment donné, de ces deux pôles opposés. En conclusion d'un raisonnement somme toute très inspiré des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) de Wölfflin, Roh cite, sans le nommer, le célèbre historien de l'art : « tout n'est pas possible à toutes les époques ». Or, si une œuvre, quelle qu'elle soit, se doit d'être de son temps par la forme et le contenu, il ne fait aucun doute, affirme Roh, que les œuvres abstraites récentes sont bien meilleures que les figuratives. En 1958, dans sa *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. Malerei, Plastik, Architektur* [Histoire de l'art allemand de 1900 à aujourd'hui. Peinture, sculpture, architecture]<sup>24</sup>,

**23** Voir Pamela C. Potter, *op. cit.*, p. 140.

**24** Munich, Bruckman Verlag, 1958.

Roh revient une fois de plus sur la Nouvelle Objectivité pour écrire : « Les traits initiaux de cette orientation ont pour origine l’*“arte metafisica”* italien ou les environs du constructivisme, lequel fut partiellement appliqué au figuratif. » En insistant sur l’origine avant-gardiste du réalisme des années 1920, Roh, dans un premier temps, le sauve. Mais l’auteur ajoute cependant, suggérant l’idée que la Nouvelle Objectivité ait pu mener à l’art dit « nazi » : « Dès le moment où ces fondements disparurent, il en sortit ce réalisme banal qui devait par la suite s’épanouir sous le Troisième Reich<sup>25</sup>. » Dans le long passage qu’il consacre à Dix<sup>26</sup>, Roh le qualifie de « Thuringien d’origine prolétaire », du côté « agressif » de la Nouvelle Objectivité, instaurant par la proximité des propositions un lien de causalité entre elles, inspiré sans doute par une sorte de primitivisme social. Avec ses œuvres « d’une puissance pessimiste et d’une raideur jamais vue », créées pour s’opposer à l’expressionnisme, il avait jusqu’en 1925-26 été à son meilleur. Par la suite, Dix qui était devenu professeur à l’académie de Dresde avait commencé à abuser des moyens plastiques des maîtres anciens. Lorsque le National-socialisme l’avait mis au ban, « protégé par un bon mariage », il s’était installé « plutôt confortablement » sur les bords du lac de Constance. Là, influencé par Cranach, Brueghel ou les Hollandais, il avait développé sa technique mixte, mélange d’huile et de tempera. Mais il semblait après-guerre avoir été lassé de cette peinture lente et méticuleuse, réalisée touche par touche<sup>27</sup> et, dès lors, « s’était jeté dans un expressionnisme sommaire, trop tard venu et qui faisait l’effet d’un simple cours de rattrapage tant Dix ne réussit que rarement à laisser parler la couleur dans toute sa puissance<sup>28</sup> ». Sans concession, proche à certains égards du commérage, le texte brosse un portrait peu flatteur de Dix et multiplie les insinuations. On peut à cet égard se demander si, entretemps, le critique n’a pas eu, de quelque manière, vent de l’enthousiasme de l’artiste pour les publications hostiles à l’art abstrait. En 1954, Otto Dix reçoit ainsi chez lui, directement adressé par l’auteur, Aloïs Melichar, un pamphlet contre l’art abstrait et la musique atonale, *Überwindung des Modernismus [Dépassement du modernisme]*<sup>29</sup>. Enthousiasmé, il en recommande immédiatement la lecture

**25** *Ibid.*, p. 113.

**26** *Ibid.*, p. 119.

**27** Roh écrit *“genauen Knäubeln”*, expression utilisée par Dürer pour désigner une peinture illusionniste, particulièrement méticuleuse et chronophage.

**28** [...] stürzte er sich in einen verspäteten, summarischen Expressionismus, der etwa wie ein blosser Nachholkurs wirkte, da es Dix nur selten gelang, die farbe mit primärer Wucht sprechen zu lassen, *ibid.*

**29** Aloïs Melichar, *Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker*, Vienne/Francfort/Londres, Josef Weinberger, 1954.

à Otto Conzelmann et Fritz Löffler<sup>30</sup>, tous deux engagés dans la rédaction d'une monographie consacrée à son œuvre, le premier en RFA, et le second en RDA. Le livre de Melichar réjouit Dix qui écrit à Conzelmann : « Cet homme massacre les abstraits à l'aide de leurs propres déclarations. Vous allez mourir de rire<sup>31</sup>. » Mais ce qui lui plaît sans doute encore davantage, à lui qui se sent si injustement écarté, c'est ce que l'auteur affirme des « abstractionnistes », accusés de peindre ainsi « par défi, désespoir ou rage de manquer de talent, de maîtrise technique, ou de véritable originalité<sup>32</sup> ». Comme tous les ennemis de l'abstraction de l'Ouest et de l'Est, Melichar parle des « abstractionnistes » plutôt que des « abstraits ». Et de poursuivre : « Ils préféreraient pratiquer la peinture figurative, mais ils savent qu'au premier nez de leur première tentative de portrait, leur incapacité et leur académisme se révéleraient au grand jour<sup>33</sup>. » Particulièrement réactionnaire et insultant, le livret de Melichar cite notamment Franz Roh pour s'en moquer. L'année suivante, l'historien et critique d'art, répondant « à contrecœur<sup>34</sup> » aux sollicitations de la revue *Das Kunstwerk*, rédige un compte-rendu de la publication. À l'issue d'une critique soulignant à juste titre l'incohérence du propos de Melichar, Roh écrit : « Curieusement, quelques personnes importantes et sérieuses ont adhéré au contenu du cahier lorsqu'il leur fut adressé gratuitement. Que la "zone orientale" et assimilés applaudissent tout particulièrement (aujourd'hui et demain) n'a rien d'étonnant. Lorsque la Radio de Munich l'a invité à discuter avec moi, il s'est dérobé<sup>35</sup>. » Si Roh, peut-être, n'avait pas de griefs particuliers contre Dix, Dix en avait sans doute contre Roh. Dans une lettre du 3 novembre 1951 à Conzelmann, il se montrait en effet contrarié que le jeune auteur qui cherchait alors à étayer son projet de biographie ait sollicité Roh. Dix regrettait qu'il l'ait fait dans la mesure où quelques temps auparavant, le critique ne s'était pas donné la peine de répondre à Fritz Löffler qui avait formulé une demande similaire<sup>36</sup>.

Mais, le jugement émis sur Dix par Leopold Zahn dans son *Histoire de l'art moderne*<sup>37</sup> publiée en 1958, ne diffère pas fondamentalement de celui de Roh. Cité dans la rubrique dada avec George Grosz et Rudolf Schlichter comme

**30** Otto Dix, *Briefe, op. cit.*, p. 642, 643, 644, 646, 648.

**31** Otto Dix, *Lettres et dessins, op. cit.*, p. 227

**32** Aloïs Melichar, *op. cit.*, p. 88.

**33** *Ibid.*

**34** Franz Roh : « Ein Pamphlet gegen die Weiterentwicklung der Kunst. Melichars Überwindung des Modernismus », *Das Kunstwerk*, Cahier 1/IX 1955/56, p. 56.

**35** *Ibid.*, p. 58.

**36** Otto Dix, *Briefe, op. cit.*, p. 593.

**37** Leopold Zahn, *Eine Geschichte der modernen Kunst. Malerei, Plastik, Architektur*, Berlin (Ouest), 1958.

figures de dada Berlin<sup>38</sup>, l'artiste est mis en valeur avec une reproduction, une gravure sur bois de 1920 (*Nächtliche Szene*). La suite du commentaire est moins enthousiasmante. Parcourant la carrière de Dix jusqu'à 1933, Zahn rappelle que le Saxon Otto Dix, et le Berlinois George Grosz avaient étudié à l'Académie de Dresde chez Richard Müller, « peintre prosaïque, restituant les choses avec une exactitude photographique ». Durant leur phase dadaïste, tous deux pratiquaient le collage et le montage, tous deux visant des effets de choc avec un vérisme<sup>39</sup> exacerbé, ne reculant devant aucune vérité crue, ils attaquaient sans merci la société d'après-guerre allemande. [...] Otto Dix, « le Cranach du prolétariat », dépeignait la putréfaction bourgeoise avec la technique picturale raffinée des maîtres anciens et, à l'instar du wurtembergeois Rudolf Schlichter, était fasciné par l'obscène et le repoussant. Plus tard, les trois peintres qui avaient fait la paix avec la société bourgeoise, réalisèrent des tableaux souvent empreints d'un romantisme biedermeier docile<sup>40</sup>. »

Ainsi, formé par Richard Müller qui avait également contribué à son renvoi de l'Académie de Dresde en 1933, Dix avait néanmoins fini par lui ressembler.

*Redécouvert* dans les années 1960, Dix reste aujourd'hui dans l'histoire de l'art pour ses œuvres réalisées jusqu'en 1926, voire 1928. Quant à sa crise de la fin des années 1920, identifiée dès l'époque de la République de Weimar, elle n'avait guère de chance de trouver une issue favorable dans les conditions qui furent les siennes sous le National-Socialisme. Cette crise n'était sans doute pas seulement *personnelle*, ni seulement *artistique* – sauf à considérer, comme Roh, que le devenir académique et conservateur de la figuration des années 1920 était inévitable. Dans les années 1950, tout ce que l'artiste pourrait dire ou écrire pour sa défense et celle de l'art figuratif tel qu'il l'avait pratiqué, et continuait de le faire d'une autre manière, l'enfermerait toujours un peu plus dans la posture du vieil artiste aigri et réactionnaire. Prise dans l'étau de l'opposition entre l'Ouest et l'Est, la réception de Dix fut aussi parasitée par le silence et les non-dits à propos du comportement des uns et des autres durant les treize années d'une dictature effroyable qui venait à peine de s'achever, et une conception de Weimar comme « temps du pré-fascisme<sup>41</sup> ». Quant à l'artiste, confronté à

**38** On notera que, parmi les Allemands, seuls Paul Klee, Franz Marc, August Macke ou Kandinsky bénéficient de paragraphes spéciaux. Ce n'est pas le cas ni pour les artistes de Die Brücke, ni pour aucun de ceux associés de près ou de loin à la Nouvelle Objectivité

**39** Plus loin dans son ouvrage, Zahn définit le vérisme comme aile gauche du réalisme magique et « orientation parallèle à la « *Pittura metafisica* », *ibid.*, p. 113.

**40** *Ibid.*, p. 98.

**41** Voir Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Bourgois, 1987, p. 480 et suiv.

cette situation extraordinairement complexe, il s'était attaché à *durer*<sup>42</sup>. Avec ses moyens.

**42** Ce terme est entendu au sens d'Alan Bowness lorsqu'il écrit : « Une fois qu'il a fait sa percée et eu ses cinq ou dix bonnes années, l'artiste doit affronter un nouveau problème : continuer à faire carrière. » Alan Bowness, *Les Conditions du succès*, traduit de l'anglais par nos soins, Paris, Allia, 2011, p. 48.