

Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon

Marie Gispert



Cat. exp. : Staatliche
Kunstsammlungen
Dresde, Dresde :
Sandstein, 2014,
288 pages

« Je suis persuadé que mon tableau de guerre est l'une des œuvres les plus significatives de la première moitié de ce siècle et se place sur un pied d'égalité avec le "Guernica" de Picasso »¹. À la lecture du catalogue consacré par les musées de Dresde au triptyque *La Guerre*, il semble qu'il faille considérer avec sérieux ces propos d'Otto Dix, bien qu'ils soient tenus seulement dans le cadre privé d'une lettre à Fritz Löffler. C'est en effet ce triptyque avec prédelle qui, après avoir fait l'objet en 2013 d'une étude scientifique extrêmement poussée, a été mis en avant lors d'une exposition au printemps 2014 dans les galeries dresdoises auprès de nombreuses autres œuvres consacrées par l'auteur à la Première Guerre mondiale et à son expérience du front. Rien de neuf pourrait-on avancer. L'œuvre de guerre

d'Otto Dix est depuis longtemps étudiée et même la France, pourtant encore frieuse en ce qui concerne l'art allemand, a déjà consacré de nombreuses publications à ce sujet : l'année dernière encore, l'Historial de la Grande Guerre et les éditions Gallimard se sont associées pour faire paraître un nouveau volume sur le portfolio d'estampes *Guerre* de 1924². Mais, précisément, le portfolio n'est pas le triptyque et tout le catalogue s'attache à montrer que, né des œuvres de guerre précédentes, *La Guerre* n'en est pourtant pas seulement le résultat et la conséquence logique mais se singularise également par sa technique, ses motifs, voire l'interprétation que l'on peut en faire.

L'ouvrage, très clairement structuré, propose trois ensembles distincts d'essais, chacun étant associé à des reproductions d'œuvres exposées. La première partie, « Pendant la guerre », s'attache à la fois à retracer le parcours militaire de Dix (chronologie commentée de Simone Fleischer, essai de Bernd Ulrich) et à resituer son œuvre de guerre, notamment ses autoportraits (Olaf Peters). La seconde partie, « Après la guerre », revient à la fois sur les productions de Dix au début des années 1920, notamment *La Tranchée* (1920-1923) et le portfolio *Guerre* (Peters et Birgit Dalbajewa) et sur le contexte sociologique et culturel de l'époque (Gerd Krumeich, Thomas F. Schneider). La troisième partie enfin est entièrement consacrée au triptyque, avec deux essais particulièrement denses, comme un point d'orgue des recherches sur *La Guerre* : Olaf Peters propose ainsi une riche synthèse sur le triptyque, tandis que les deux restauratrices Marlies Giebe et Maria Körber reviennent sur les différents

apports de l'étude scientifique de l'œuvre. Cette dernière partie est complétée par un essai sur les cartons du triptyque (Olaf Simon), sur l'huile sur toile *Guerre des tranchées* (Birgit Kurz), autre version du panneau droit, et sur la réception de l'œuvre en RDA (Birgit Dalbajewa). L'ouvrage est enfin enrichi d'une bibliographie et surtout d'une somme conséquente d'écrits de Dix sur la guerre entre 1947 et 1968.

Les apports scientifiques du catalogue sont nombreux. Ils sont d'abord d'ordre factuel, et historique. Les essais des premières et deuxième parties, écrits par des historiens spécialistes de la période, permettent ainsi de dissiper certains malentendus et de comprendre la place du triptyque dans l'Allemagne de la fin des années 1920 et du début des années 1930. À titre d'exemple, Dix n'a pas été, comme on le lit très souvent, et comme il l'écrit lui-même, engagé volontaire. L'étude de son dossier militaire montre qu'il était en réalité réserviste, ce qui complexifie encore un peu plus la question de son rapport à la guerre. Complexe également est la question de l'inscription du triptyque dans le contexte culturel allemand. Comme le montre l'essai de Schneider, tout aussi passionnant que polémique, 1928, date à laquelle Dix commence son travail sur *La Guerre*, n'est pas 1920, début des études sur *La Tranchée*. Dix ans après la fin de la Première Guerre mondiale, le réalisme avec lequel l'artiste traite des paysages dévastés ou des corps déchiquetés est devenu banal. Représenter les horreurs de la guerre n'est plus alors le monopole de pacifistes convaincus, dès lors que les partisans d'une nouvelle guerre punitive s'attellent eux aussi à cette tâche. Tout est alors une question de point de vue et l'on trouve chez Dix les mêmes *topoi* que dans nombre de descriptions de l'époque : soldats reconnaissables à leur casque (*Stahlhelm*), porteurs de masques à gaz, trous d'obus, villages détruits et jusqu'au soldat soutenant un camarade mort pour le ramener du front. Si l'essai de Peters revient en partie sur ses *topoi* pour en indiquer malgré tout le caractère engagé, les éléments mis en avant par Schneider restent néanmoins extrêmement stimulants pour la recherche.

Les apports quant au processus de création de *La Guerre* en particulier et de l'œuvre de Dix en général sont essentiels. Si la technique picturale de l'artiste est notamment connue par les leçons qu'il a rédigées en 1958 pour la Washington School of Art³, rares ont été les occasions de confronter cette approche théorique à la réalité de la conception d'une peinture. Cela a été rendu possible pour *La Guerre* grâce à la redécouverte de documents inédits⁴ et à l'analyse scientifique du triptyque, largement mises en avant dans le catalogue grâce à une illustration particulièrement pertinente. Outre les trois esquisses d'ensemble de l'œuvre et l'aquarelle préparatoire, sont proposés pour chaque panneau le carton, la photographie d'époque d'un état peint intermédiaire, un cliché aux rayons X ainsi que des photographies de détails en lumière rasante. L'essai de Griebe et Körber revient sur ces découvertes (p. 219-252). Si l'essai a quelques longueurs et est parfois un peu technique pour qui n'est pas spécialiste de la technique mixte tempera-huile, il y a quelque chose de jubilatoire pour l'historien d'art à comprendre les hésitations et revirements d'un artiste avant l'état final, à rentrer dans son métier de peintre. Les deux restauratrices montrent ainsi comment Dix a su employer toutes les possibilités plastiques offertes par la

technique mixte exposée par Max Doerner dans son ouvrage de 1921⁵, jouant tantôt de la transparence d'un glacis, tantôt de l'épaisseur d'une couche de tempera, tantôt de l'humidité d'une surface pour y tracer de fins détails. Les coupes des couches de peinture au microscope comme les photographies de détails permettent ainsi de donner corps aux propos de Dix trente ans plus tard : « À un endroit la touche est lourde, là elle est fine, c'est à peine si on le voit. En chaque endroit, d'une manière ou d'une autre, la touche diffère. Le tableau est, à vrai dire, une sorte de relief. Dans le fond, oui, c'est un relief. Si vous l'examinez bien, il y a des creux et des bosses, c'est un relief »⁶. L'essai montre également à quel point Dix a travaillé son triptyque, jusqu'au dernier moment : la brume dans laquelle se dissolvent les soldats au *Stahlhelm* dans le panneau de gauche n'a ainsi été ajoutée qu'après l'encadrement comme le montre la couleur essentiellement différente sous le cadre (ill. 30, p. 242). On peut donc ici, grâce aux différents états de l'œuvre documentés, savoir non seulement quels ont été les changements apportés par Otto Dix mais aussi à quel moment de la genèse de l'œuvre ceux-ci ont été réalisés.

Ce moment, ce contexte dans lequel les modifications ont été décidées, est au cœur de l'ouvrage. En effet, même si certains essais semblent plus anecdotiques (Fleischer sur les affiches de propagande ou Bernhard Maaz sur la récente acquisition *Blessé de guerre*), la force de ce catalogue reste finalement la convergence des analyses. Les propositions faites par les historiens ou par les restauratrices ne sont ainsi jamais gratuites et toujours mises en relation avec l'interprétation par l'historien d'art. Cette convergence trouve son expression dans l'essai d'Olaf Peters (p. 139-159). Grâce aux recherches réalisées par chacun, il peut en effet dégager le sens des changements intervenus pour chaque panneau lors de la genèse de l'œuvre et démontrer ainsi ce qui constitue finalement la thèse de ce catalogue : *La Guerre n'est pas La Tranchée*. Dans le panneau de gauche, la figure du chien qui apparaît encore dans le carton préparatoire (p. 180) est finalement remplacée par une roue, à la fois description réaliste de véhicules détruits et roue du temps permettant de mettre en avant la composition essentiellement circulaire de l'œuvre, depuis le paquetage du soldat du panneau de gauche en passant par le cadavre empalé et son doigt pointé, jusqu'au bandage du soldat mort du panneau de droite et à la bâche couvrant les soldats endormis de la prédelle. La guerre se répète, encore et encore, dans cet éternel recommencement décrit par Nietzsche dans *Zarathoustra* que Dix relit de façon intensive en 1930-31. Il ne saurait dès lors être question de rédemption christique. Si le format même de l'œuvre a déjà été largement analysé en référence aux polyptiques de la Passion, le personnage crucifié tête en bas du panneau central, encore absent du carton final (p. 188), et la couronne d'épines à la tête décapitée en bas à gauche, ajoutée seulement dans les dessus (p. 191), indiquent que la souffrance est ici humaine et ne saurait être rachetée par un sauveur. Le panneau de droite inscrit enfin ces réflexions dans un contexte de résurgence du militarisme. Il est le seul panneau à avoir fait l'objet de deux cartons et la figure du soldat a pris dans le second les traits de Hitler, donnant ainsi corps à ce risque de recommencement perpétuel de la guerre. Peters compare de manière convaincante ce visage aux affiches du NSDAP de 1932 (ill. 12,

p. 152), utilisé également par Dix dans *Les Sept pêchés capitaux* en 1933. Si un auto-portrait de Dix est finalement préféré dans la version finale, les études montrent bien « contre quoi le triptyque de *La Guerre* a été peint » (p. 152). Même si le panneau central lui doit beaucoup, *La Guerre* n'est donc pas *La Tranchée*. Il ne s'agit pas là d'un témoignage aux accents véristes, mais d'une œuvre qui se veut universelle, inscrite dans une tradition artistique, dans un contexte de militarisme renaissant. « Aussi bien que les maîtres anciens, et pourtant aussi actuel que le présent l'exige »⁷, écrivait Will Grohmann dès 1928...

¹ Lettre d'Otto Dix à Fritz Löffler, 8 avril 1968 : « Ich bin überzeugt, dass mein Kriegsbild eines der bedeutendsten Werke der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ist und ebenbürtig neben der "Guernica" von Picasso steht ». Citée dans Ulrike Lorenz (éd.), *Otto Dix. Briefe*, travaillé et commenté par Gudrun Schmidt, Cologne : Wienand, 2013, p. 762. Cette lettre est écrite alors que les musées dresdois s'apprêtent à faire l'acquisition du triptyque après plusieurs années de prêt.

² Voir Hervé François (éd.), *La Guerre. L'intégrale des 50 eaux-fortes*, Paris : Gallimard, 2015.

³ Seule la traduction anglaise de ces leçons a été conservée. Elles ont été traduites et publiées pour la première fois en allemand par Diether Schmidt dans : *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin : Henschelverlag, 1978, p. 229-250. Ces deux leçons, intitulées « Peinture et composition » et « Peindre une composition figurative à la *tempera* et à l'huile », ont été traduites en français en 2011 : *Otto Dix, Comment je peins un tableau. Deux leçons de peinture*, traduction de l'anglais et introduction de Catherine Wermester, Paris : INHA, Éditions Ophrys, 2011.

⁴ Un album a été retrouvé dans les archives du Kunstmuseum de Stuttgart contenant des photographies prises par Otto Dix avant la peinture des dessus, photographies dont les négatifs sur verre se trouvent à Vaduz, à la fondation Otto Dix. L'artiste évoque ces clichés dans une lettre de 1932 concernant la présentation du triptyque lors de l'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde.

⁵ Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Munich et al. : Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921.

⁶ *Otto Dix spricht über Kunst, Religion, Krieg. Gespräch mit Freunden am Bodensee*, retranscription d'une discussion avec Otto Dix à la galerie Erker, St Gallen, 1963. Cité p. 233. Traduction française dans : « Otto Dix parle de la guerre, de la religion, de l'art », dans : *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1979, no 1, p. 62-66.

⁷ Will Grohmann, « Otto Dix in der Fides », dans : *Cicerone*, XX, 18 septembre 1928, p. 602. Traduction française dans : *Otto Dix, Comment je peins un tableau, op. cit.*, p. 129.