

DIETRICH SCHUBERT

La mort dans la tranchée : La mort du portrait ?

Les autoportraits de guerre d'Otto Dix, 1915-1918

Ces mouvements naissent sur le seul visage, sur les traits qui révèlent clairement l'âme.

—Georg Simmel, « La signification esthétique du visage », 1901

Élémentaire est ce réalisme. [...] Élémentaire, la façon dont ce marginal s'est introduit dans le modernisme.

—Willi Wolfradt, *Otto Dix*, 1924

Les essais sur l'art du portrait de Georg Simmel reposent sur le principe d'une profonde unité de corps et d'esprit qui se manifeste par les formes caractéristiques du visage humain. L'autoportrait, surtout, exprime cette identité de l'objet et du sujet, la présence du mouvement de la vie et la conscience du peintre. L'œuvre devient ici, sous la loupe du sujet créateur, l'expression visible de la conscience de la vie.

Que l'époque moderne – psychologique par essence, selon Simmel – privilégie le visage à toute autre partie du corps humain tient du fait, d'après ce philosophe de l'art, qu'il montre l'être humain « dans le flux de la vie intérieure » ou peut lui-même en être l'expression¹. La vie intérieure d'un être humain ne peut être représentée dans l'art sans apparence physique. La psyché d'un sujet ne se révèle qu'à travers des formes résolument naturalistes et réalistes. Les formes hautement abstraites, stylisées et systématisées, comme dans le cubisme et l'abstraction, empêchent la quête et la découverte de l'expression de l'âme. Dix recherchait l'expression du caractère.

Avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale en août 1914, le jeune Dix explore, sous la direction de Richard Guhr à l'École des arts appliqués de Dresde, les sujets traditionnels de la peinture, du portrait en particulier, dans une importante série d'autoportraits. Vers 1910, il se représente en buste de face, portant une veste foncée et un chapeau de randonnée, à la manière des silhouettes sombres qu'affectionnait Hodler, sur fond de couleur vive (Collection Gunzenhauser, Chemnitz). En 1912, dans une remarquable composition, le modèle de trois-quart vers la gauche, tenant un œillet contre sa veste rayée, pose sur lui-même et sur le spectateur un regard sévère (fig. 1). Dix adapte ici un genre qui

fut développé par les maîtres du seizième siècle, Hans Holbein et Joos van Cleve². L'artiste choisit donc très jeune la tradition dans laquelle il travaillera par la suite. Son choix n'est ni apollinien, ni harmonieux. En avril 1912, il envoie à Otto Baumgärtel une carte postale dessinée où il se déclare « en désaccord avec l'infini ».

Dans la classe de Guhr, Dix exécute un portrait posthume en plâtre, hautement expressif, de son auteur favori, le philosophe Friedrich Nietzsche (fig. 2 ; aujourd'hui perdu), que les nazis retireront du Stadtmuseum de Dresde en 1937 et vendront aux enchères à Lucerne en 1939. Entre 1900 et 1910, le philosophe de la vie agissait comme un « lance-flammes » (Gottfried Benn), comme de la « dynamite » (Walter Muschg)³ ; il est simplement « dans l'air du temps » (Ernst Blass), surtout depuis la parution de ses œuvres en édition brochée. Tous, architectes, artistes et écrivains, y compris Dix et ses amis à Gera et à Dresde, lisent *Ainsi parlait Zarathoustra*, mais aussi *Le gai savoir*, *La volonté de puissance* et *Humain, trop humain*. Ces ouvrages, en particulier, se révèlent pour le peintre d'Untermhaus, près de Gera en Thuringe, des guides de la vie dionysiaque, de la vision artistique moderne et d'une psychologie intense de la dénonciation⁴. Impossible de savoir, bien entendu, s'il connaît à l'époque la notion nietzschéenne de la « multiplicité du sujet » – favorable à l'autoportrait –, ce d'autant plus qu'elle n'est mentionnée que dans une note des inédits du philosophe. Dix avait assurément senti l'activité créatrice passionnée comme « volonté de puissance ». Conscient de la polarité de l'apollinien en tant que mirage de la beauté (classicisme, principe de l'évolution vers le rigorisme, l'Être) et du dionysiaque en tant que vie ardente (anticlassicisme, principe du changement, le Devenir), Dix s'impose comme un artiste dionysiaque qui détruit le mirage de la beauté au profit de la puissance expressive de l'humain et du réel, entre Naissance, Éros/Sexualité et Mort.

De 1912 à 1914, les expériences avant-gardistes en peinture et en dessin se multiplient dans les capitales des arts que sont Paris, Moscou, Berlin, Dresde et Prague. En 1912, la galerie Ernst-Arnold à Dresde accueille une exposition organisée par Paul Cassirer⁵, réunissant

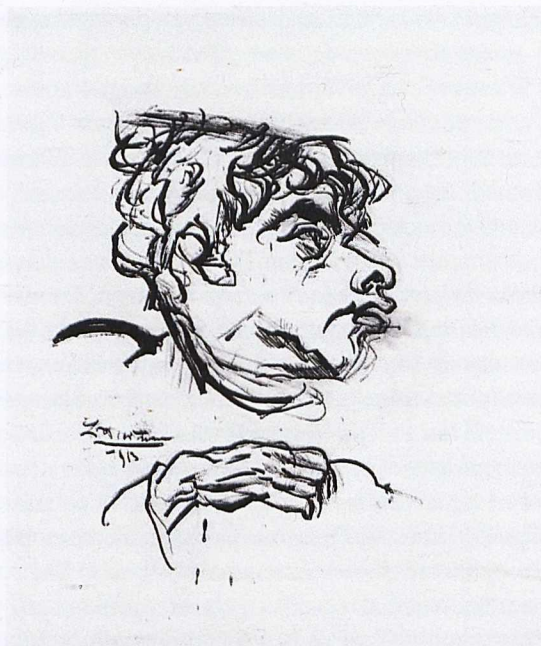


1
Page de gauche :
Otto Dix, *Selbstportrait mit Nelke* (Autoportrait à l'œillet), 1912, huile sur papier, 73 x 50 cm. À l'origine au Kunstmuseum, Düsseldorf, saisi en 1937 ; aujourd'hui dans la collection du Detroit Institute of Arts

2
Otto Dix, *Friedrich Nietzsche*, v. 1914, plâtre vert, presque grandeur nature. À l'origine au Städtische Kunstsammlungen, Dresde, saisi en 1937, perdu depuis 1939

3

Ludwig Meidner, *Der Dichter Jacob van Hoddis* (Le poète Jacob van Hoddis), 1913, encre de Chine et pinceau sur crayon, 56,6 x 46 cm. Städtische Kunstsammlungen, Darmstadt



4

Ludwig Meidner, Page de titre du portfolio *Krieg* (Guerre), 1914, encre de Chine et pinceau sur crayon, 66 x 41 cm. Collection particulière, Munich



quarante et un tableaux de Van Gogh. En janvier 1914, elle présente *Die neue Malerei. Expressionistische Ausstellung* (La nouvelle peinture. Exposition expressionniste), un survol des plus récents mouvements d'avant-garde dont le retentissement (malgré l'absence de Ludwig Meidner) marque l'œuvre du jeune Dix⁶.

En matière de portrait expressionniste, Oskar Kokoschka, en particulier, s'impose avec sa suite de portraits dits « psychologiques », notamment celui du docteur Auguste Forel, tout comme le fera, peu après, Max Beckmann. Les peintres du groupe *Die Brücke* (Le Pont), il faut le souligner, non seulement conservent le portrait comme genre, mais l'entretiennent, contrairement aux tenants de l'abstraction mystique du groupe *Der Blaue Reiter* (Le Cavalier bleu). Les membres de *Die Brücke* réalisent des portraits résolument modernes de leurs confrères. À retenir à ce sujet, le peintre solitaire Ludwig Meidner et ses portraits d'avant 1914, d'une incomparable vigueur, représentant, entre autres, Carl Einstein, René Schickele, Franz Werfel, Wilhelm Lehmbruck, Jakob van Hoddis et Paul Zech. Durant l'été 1914, Meidner exécute à Dresde plusieurs portraits, dont un gravé et d'autres posthumes, de son ami l'écrivain Ernst W. Lotz, mort au front près de Bouconville dans l'Aisne le 26 septembre 1914⁷.

Dans un portrait représentant Van Hoddis (fig. 3), l'auteur de *Weltende* (Fin du monde)⁸, résolument tourné vers la droite, Meidner atteint une modernité du trait et un surnaturalisme révélateurs de la lutte intérieure et de la fragilité psychologique du poète – la main, d'une grande expressivité, apparaît comme une forme à part entière devant le vide blanc de l'espace imaginaire. Comme le fera remarquer à la même époque le philosophe de l'art Georg Simmel au sujet de Rembrandt⁹, l'animation de la tête, de la physionomie, confère au portrait une remarquable expressivité grâce au dynamisme du profil, à l'évocation de l'émotion intérieure et au mouvement vers l'extérieur.

Le déclenchement de la guerre impérialiste durant l'été 1914, entre des nations européennes que Nietzsche voulait croire réconciliées, provoque des changements radicaux. Et pas seulement dans la vie et l'œuvre de Dix. Les vagues de nationalisme font penser à une folie collective qui atteint son paroxysme dans une grande guerre, annoncée dès 1890 par Friedrich Engels et d'une ampleur jusque-là inconnue. À l'automne de la même année, le peintre expressionniste Ludwig Meidner exécute une suite de huit feuilles intitulée *Krieg* (Guerre ; fig. 4). Dans le dessin à l'encre de Chine *Schlacht* (Bataille) des squelettes dansent sur un canon. Sur le dessin de la page

de titre c'est l'artiste lui-même qui brandit la faux, tandis qu'autour de lui se déchaîne l'apocalypse de la guerre, comme le triomphe de la Danse macabre¹⁰.

Pour August Macke, Ernst W. Lotz, Käthe Kollwitz, comme mère, le lieutenant Albert Weisgerber, Christoph Voll, Waldemar Rösler, Max Beckmann et Otto Dix, la guerre se traduit par des séparations douloureuses et des changements thématiques dans leur art. Seuls les artistes prédisposés à la réclusion, comme le mystique Franz Marc, qui mourut à la bataille de Verdun, ou le peintre abstrait Wilhelm Morgner, qui servit comme sergent en Russie en 1915 et près de Langemarck en 1917¹¹, demeureront fidèles à leurs formes esthétiques – ce qui ne fut pas le cas d'Otto Dix.

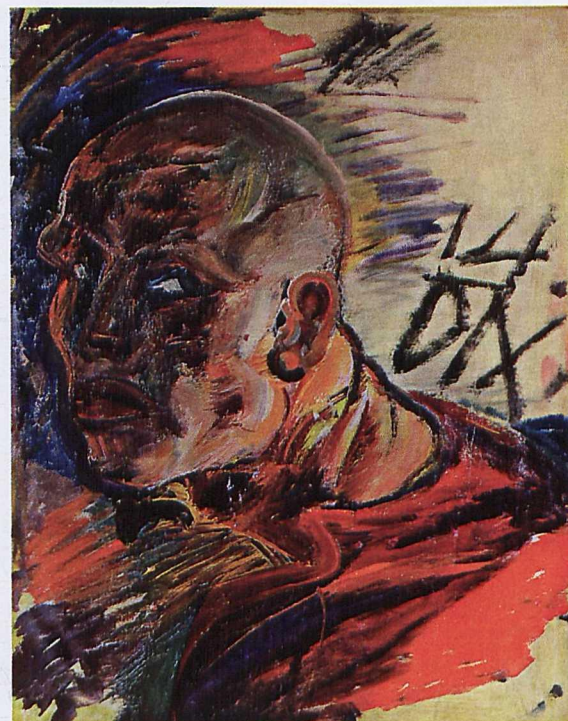
Fils d'une famille de classe ouvrière des environs de Gera, Dix est appelé sous les drapeaux à Dresde, comme son ami le peintre Kurt Lohse qui l'a représenté en fervent nietzschéen. Il choisit de s'impliquer au niveau émotionnel dans la guerre, se découvrant une sorte de soif de sensations. À la différence d'August Macke par exemple, Dix n'a pas fait de service militaire volontaire d'un an et doit entreprendre une longue période de formation. À l'automne de 1914, il se peint le crâne rasé, le visage ravagé par la fièvre, le cou tendu, comme dans son portrait en buste de Nietzsche (fig. 5). Le portrait trahit une parenté d'âme avec le philosophe. Formé comme caporal à Dresde et à Bautzen en septembre 1915, Dix le 21 du même mois – comme le poète Blaise Cendrars dans le camp opposé – rejoint ses camarades dans les tranchées en Champagne, à l'extérieur de Reims. Il se bat également à Thugny, Pont Favarger, Bétheniville, Aubérive, Saint-Souplet, à Dontrien, Saint-Hilaire sur la Suippe, Souain (théâtre de violents affrontements avant le 8 décembre 1915), Tahure et ailleurs, où il dessine les ravages de la guerre.

Dès novembre 1915, il est promu sergent et décoré de la Croix de Fer, deuxième classe. Le 13, il écrit (en espéranto) à Helene Jakob : « Chère âme sœur ! Merci mille fois de votre gentil colis. Ce qui importe le plus à un sergent, c'est l'argent. Quarante marks par mois, c'est très bien. Ne savez-vous pas encore que Baumgärtel le magnifique est vivant ? Il est vivant, légèrement blessé à l'omoplate par un éclat d'obus. [...] J'ai rejoint il y a quatre jours le régiment de réserve entre St-Martin, Aubérive et St-Souplet. Il dispose d'abris souterrains dans une pinède. Vingt-quatre hommes vivent dans le nôtre. Voici à quoi il ressemble [dessins]¹². »

Le 1^{er} janvier 1916, il remercie Helene Jakob de son colis de Noël et ajoute : « Il va sans dire que je suis

absolument ravi du crayon graphite ; il est magnifique ! [...] Je vais beaucoup dessiner grâce à ce crayon neuf. [...] Si vous voulez, je vous enverrai de temps à autre une carte dessinée pour votre album¹³. » Mais le 7 janvier, il décrit la position ennemie comme « une carte géante [...] seules les pistes et les tranchées labyrinthiques blanches ressortent sur le gris vert du sol. » Le printemps venu, il en peint une gouache. Dix déplore de ne pouvoir dessiner davantage lorsqu'il est « en position ». Puis il raconte les violentes attaques des Français contre les lignes allemandes : « Hier après-midi, l'artillerie ennemie nous a rendu visite ; l'assaut de feu a duré trois bonnes heures ; le feu était par moments un véritable pilonnage, un bombardement continu (*Trommelfeuer*). Nous nous sommes tapis dans les abris. Sur le qui-vive – on attend la charge. [...] Mais les *Franzmänner* n'attaquent pas. Bilan : quelques blessés, hommes ensevelis [et] tranchées effondrées. Notre abri jouxte un poste d'observation d'artillerie, protégé par un bloc de béton armé de 30 cm et des rails de chemin de fer. Il suffirait d'un tir de plein fouet (*Volltreffer*) pour fendre les rails. [...] Le souffle aurait vite fait de nous déchiqueter. La tranchée s'en trouverait littéralement jonchée d'éclats de fer¹⁴. »

Chez Dix, la résistance du Moi est-elle à ce point profonde qu'elle lui permette de survivre au sentiment



5
Otto Dix, *Selbstbildnis als Soldat*
(Autoportrait en soldat), huile sur
papier, 68 x 53,5 cm, automne
1914. Kunstmuseum, Stuttgart

d'impuissance éprouvé durant les bombardements des Français et des Anglais sans traverser de crises psychologiques ou sombrer dans la folie ? Trouve-t-il son inspiration dans le *Zarathoustra* et le *Gai savoir* (texte n° 283) de Nietzsche et dans leur message : vivre dangereusement pour vivre plus intensément ? Dix fait savoir à sa correspondante que lorsqu'il aura touché sa solde il lui enverra un mark pour l'achat d'un carnet à dessins (comme celui de Bautzen) à feuilles jaunes et à la couverture brun-rougeâtre. Il reçoit le carnet à la mi-janvier, accompagné d'un pain aux fruits et de cigarettes. Dix la remercie le 17 : « Les études que je vous envoie aujourd'hui vous paraîtront peut-être étranges. Des fosses ! (entre Aubérive et Souplet). » Dix joint à la lettre deux cartes postales (auj. à Gera et annotées de la main d'Helene Jakob) *Schlechtes Grab (1/2 m tief)* (Mauvaise fosse 1/2 m de profondeur) et *Schönes Grab (3 m tief)* (Bonne fosse 3 m de profondeur) ; il lui décrit les tranchées près de Sainte-Marie-à-Py et les nombreux cadavres disposés sur la tranchée, têtes et jambes enfoncées, pour protéger les occupants contre les tirs d'armes légères : « C'est pire encore, cependant, quand il [un soldat mort] *lui arrive* par hasard de passer la tête dans la tranchée. » Dix ajoute qu'il lit Schopenhauer et remercie son amie de l'envoi de deux reproductions de Dürer qu'il a accrochées dans l'abri¹⁵.

Il avoue n'avoir pu dessiner pendant des jours : « Il faisait un temps affreux, de la neige et du vent. En plus, des troubles gastro-intestinaux m'ont forcé à demeurer dans l'abri pendant deux jours et à vivre « sainement », c'est-à-dire de biscottes et d'eau. Aussi, les Franzmänner ont pilonné le village ces derniers jours – à vous faire passer le goût de l'art. On voit des choses horribles. On a nous aussi un blessé (*Kopfschuss*). Espérons que ça

ira mieux dans quelques jours. [...] Dans divers secteurs, les tirs de barrage pleuvent sur les lignes françaises. Je pense que cela tient au grand style de l'opération en cours. Pour ce que ça me fait ! Meilleurs souvenirs à vous et à vos chers parents. Bien à vous, Dix¹⁶. »

Dix réfléchit longuement sur sa volonté de dessiner – la volonté de l'art assimilée à la *volonté de puissance* (Nietzsche) –, comme l'atteste une lettre non datée d'avril 1916, dans laquelle il remercie sa correspondante de l'envoi du *Katechismus Buddhas* (« j'espère que vous ne pas l'avez pas payé trop cher »)¹⁷. Il annonce que les permissions de Pâques ont été révoquées. « Je dessine énormément maintenant ; aujourd'hui j'en ai même la migraine. Il fait un merveilleux temps de printemps. » Il joint à sa lettre un dessin – *Kampfgraben bei A.* (Tranchée près d'A. [lire Aubérive]) – semblable à une carte postale du front à Gera, avec un soldat dans la tranchée vu de dos sous un soleil éblouissant¹⁸.

Jusqu'à juillet 1916, Dix combat dans le secteur à l'est de Reims (fig. 6)¹⁹ ; à l'été et à l'automne 1916, il participe aux batailles dévastatrices de la Somme, particulièrement près de Péronne, Cléry-sur-Somme (à la ferme de Monacu) et Templeux-la-Fosse. En septembre et octobre 1916, il se bat aux environs d'Arras, sur la colline de Notre-Dame-de-Lorette, près d'Angres, et en Flandre méridionale près de Langemarck. Au début de 1917, il tombe malade et séjourne à l'hôpital militaire de Hénin-Liétard, d'où il expédie des cartes postales à Baumgärtel et à Jakob²⁰.

En mars 1917, il sert dans l'Artois près d'Arras et de Lens (Angres) ; en mai et juin, sur l'Yser ; en novembre et décembre, sur le front de l'Est en Biélorussie, non loin de Vilnius (il envoie des cartes postales de Lagoerde et de Gorodniki, dont une représente un Russe assis).



6
Otto Dix (première rangée, au centre) et sa section de mitrailleurs sur le front en France. Champagne, 1916

7
Otto Dix (troisième de la gauche), avec ses parents, son frère et ses sœurs. Gera, probablement Noël 1917

Dix exécute sur deux feuilles le sujet *Finale* : des personnages s'offrent à un soleil surdimensionné – allégorie de la paix (Cabinet des dessins Dresde)²¹. L'armistice qui met fin aux combats sur le front de l'Est ne signifie pas la fin de la guerre, pas même pour Dix. Une photographie le montre, décoré de la Médaille d'honneur saxonne et de la Croix de Fer, entouré de sa famille à Gera-Untermhaus, probablement au Noël de l'année 1917 (fig. 7). Son passeport militaire porte la mention en page 8 : « Bonne conduite – aucune sanction ». En permission en février 1918, l'artiste tombe malade et séjourne à l'hôpital de Gera jusqu'en mars.

Cette même année, Dix sert de nouveau dans le nord de la France – entre Arras et Albert – et en Flandres (près d'Ypres). Le 8 août, il est blessé au cou par des éclats d'obus (sa vie n'est pas en danger). En octobre, il se bat sur l'Yser. Promu au grade de vice-adjutant²², il s'empresse d'écrire à Helene Jakob (8 octobre 1918) : « Aujourd'hui, j'ai une bonne nouvelle à vous apprendre. Je viens d'être fait vice-adjutant. Nous battons en retraite. Tout porte à croire que la fin est proche (en supposant que les *Tommies* suivent). Je pense cependant pouvoir obtenir une permission dans les prochaines semaines. Le courrier n'est sans doute pas distribué ; il y a longtemps que j'ai reçu de vos nouvelles. Même si c'est assommant ici, je ne produis absolument rien – par pur ennui. De plus, on est toujours bousculé. Mes amitiés à vous et aux vôtres. Bien à vous, Dix²³. »

Parce qu'il était issu d'une famille de classe ouvrière et qu'il n'avait pas fait son service militaire volontaire avant 1914, Dix n'est pas promu au grade de lieutenant de réserve – à la différence, entre autres, d'Albert Weisgerber, August Macke, Kurt Lohse, Ernst W. Lotz, Gustav Sack et Edlef Köppen. Somme toute, un parcours de guerre étonnant, d'autant plus que Dix réussit à survivre à des années de combat en tant que mitrailleur et chef d'un détachement de mitrailleuses. Le vécu de Dix trouve un pendant saisissant dans le roman d'Edlef Köppen, *Heeresbericht* (L'Ordre du jour), publié en 1930. Formé comme mitrailleur à l'âge de vingt et un ans, l'auteur est promu vice-adjutant et même lieutenant en l'espace de quatre ans. Il n'en qualifiera pas moins la guerre de crime. Il est emprisonné en 1918 et déclaré atteint d'aliénation mentale. Au chapitre V de son livre, il décrit une charge à la baïonnette de l'armée française dans les tranchées allemandes de la colline de Notre-Dame-de-Lorette (près de Lens) : « Des douzaines de Français jettent les armes et tombent à la renverse. Mais des douzaines d'autres continuent de mener une attaque

concertée. [...] Déjà, les mains du sergent enserrant le cou d'un Français. Il lui cogne la tête contre le mur. »

En 1961, à la fin de sa vie, Dix confie à Hans Kinkel : « La guerre est quelque chose de bestial : la faim, les poux, la boue, ces vacarmes d'enfer. Tout est complètement différent. En regardant les peintures plus anciennes, j'avais l'impression qu'il y manquait un aspect de la réalité : le laid. La guerre était quelque chose de terrible mais de néanmoins puissant. Il me fallait en tenir compte ! Il faut avoir observé des êtres humains à l'état sauvage pour parvenir à les comprendre²⁴. »

Dans la guerre de tranchées, dans diverses positions, en particulier dans les batailles de la Somme à l'été et à l'automne de 1916 (Bapaume, Cléry-sur-Somme, Angres, ferme de Monacu et nombre d'autres), Dix sert dans le 390^e détachement de mitrailleuses de campagne du 102^e régiment d'infanterie de réserve. Des années durant, il observe – de près – les blessures terribles et les morts atroces de soldats allemands, français et russes. À n'en pas douter, cette expérience exerce une influence décisive sur Dix l'être humain et l'artiste. Contrairement à Heckel, à Beckmann ou à Marc, Dix, le chef d'un détachement de mitrailleuses doit se défendre



8
Otto Dix, *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (Peloton montant à l'assaut sous les gaz), planche 12 de *Der Krieg* (La Guerre), 1924, eau-forte, aquarelle, pointe sèche, 35,3 x 47,1 cm. Collection particulière, New York

9

Otto Dix, *Sterbender Soldat* (Soldat mourant), planche 26 de *Der Krieg* (La Guerre), 1924, eau-forte, aquatinte, pointe sèche, 47,3 x 35,3 cm. Collection particulière, New York



10

Otto Dix, *Tote vor der Stellung bei Tahure* (Morts devant la position de Tahure), planche 50 de *Der Krieg* (La Guerre), 1924, eau-forte, aquatinte, pointe sèche, 34,7 x 47,3 cm. Collection particulière, New York



et attaquer ; réalité qu'il représente dans le dessin de 1917 *Fallende Reihe* (Tombés au champ d'honneur) et qu'il illustre plus tard avec vigueur dans l'eau-forte de 1924 *Sturmtrupp unter Gas geht vor* (Peloton montant à l'assaut sous les gaz ; fig. 8). Aussi lui faut-il tuer et voir les agonisants de son camp et de celui de l'ennemi. De la même façon qu'Henri Barbusse vit ce bain de sang chez les Français et le décrit tant dans ses lettres que dans son roman *Le feu*, première grande œuvre pacifiste d'Europe²⁵. Le récit, à l'instar des eaux-fortes de Dix, se distingue par sa grande authenticité. À la différence de Barbusse, qui est bien renseigné, Dix ne s'attarde pas aux causes de la guerre, au militarisme prussien et au nationalisme impérialiste, mais note plutôt dans son carnet de guerre : « *Auch den Krieg muß man als ein Naturereignis betrachten* [...] Il fut un temps où la guerre était menée au nom de la religion ; aujourd'hui, c'est au nom du commerce et de l'industrie – un recul²⁶. » Il venait de présumer le caractère capitaliste de la guerre.

Malgré les événements de la guerre qui l'entourent – il est infirmier et n'a pas à se battre au front – Max Beckmann réalise des portraits dans lesquels il cherche à reproduire la noblesse et l'intemporalité des physionomies des Flamands près de Courtrai, par exemple, qui lui rappellent Van Gogh²⁷. En revanche, Dix, qui commande un détachement de mitrailleuses, observe des années durant l'agonie des victimes, le défigurement sanglant, l'expression des hommes qu'on abat, comme dans les planches 26 et 38 de sa suite d'eaux-fortes de 1924 (fig. 9). Il observe la mort atroce des visages humains, les horribles blessures au visage. Dans ce contexte, il inscrit à la page 30 de son carnet de guerre, d'après Isaïe 13 : 12 : « Je rendrai les hommes plus rares que l'or fin. » En 1924, dans son quatrième portfolio, l'eau-forte *Transplantation* représente un soldat blessé à la tête dans un hôpital militaire – monstrueuse apparition, peut-être réalisée d'après une photographie²⁸. La planche 26 fait pendant au chapitre XX du récit *Le feu* dans lequel Barbusse décrit les cadavres de quatre camarades – Eudore, Biquet, Barque et Lamuse –, les blessures au ventre, les grimaces des visages, les poitrines criblées de balles. La face assombrie de Barque, « souillée de la tache visqueuse des cheveux qui retombent, et où d'épaisses croûtes de sang noir sont sculptées, ses yeux ébouillantés : saignants et comme cuits ». La description de la tête du caporal Bertrand tombé au combat, à la fin du chapitre, semble annoncer la planche 42 *Toter* (*St Clément*) (Un mort [Saint-Clément]). Si ce n'est que pour cela, il faut lire Barbusse. Bertrand avait maudit « le métier de soldat, qui change les hommes tour

à tour en stupides victimes et en ignobles bourreaux», et esquissé une vision de l'avenir ayant pour nom Karl Liebknecht, révolutionnaire allemand et pacifiste.

Au chapitre XII, « Le Portique », Barbusse décrit de manière très réaliste les morts en attente de sépulture près du village détruit de Souchez : « On s'approche d'eux doucement. Ils sont serrés les uns contre les autres ; chacun ébauche avec les bras ou les jambes, un geste pétrifié d'agonie différent. Il en est qui montrent des faces demi-moisies, la peau rouillée, jaune avec des points noirs. Plusieurs ont la figure complètement noircie, goudronnée, les lèvres tuméfiées et énormes. [...] Entre deux corps [...] un poignet coupé et terminé par une boule de filaments²⁹. »

Les soldats britanniques dans la Somme et l'Artois reçoivent eux aussi d'horribles blessures à la tête et au visage. Le médecin et artiste Henry Tonks exécute à la manière réaliste soixante-neuf pastels visant à documenter les blessures³⁰.

Après 1914, Dix expose rarement des portraits comme *Der Kanonier* (L'Artilleur)³¹ même si, comme l'atteste son confrère Otto Griebel³², il dessine souvent durant les accalmies et peint à la gouache sur papier kraft. Le massacre incessant de soldats pendant le pilonnage (bombardement continu) se disputant une parcelle de terrain réduit à l'absurde la raison d'être du portrait : identité individuelle, expression psychologique et présence sensorielle du visage. Et Dix en est pleinement conscient. Le véritable portrait exige l'animation de la physionomie et du spectateur qui en fait l'expérience, soit de l'artiste qui se retrouve du coup dans une relation de dialogue³³. Cette prémisse ne tient plus ; la mort est occasionnée par des engins – les nouveaux canons. Dix connaît non pas les qualités particulières d'individus, mais le massacre des heures durant de soldats au milieu des tirs de barrage – les vues rapprochées de têtes ensanglantées et de visages grimaçants de douleur, les blessures graves, la tête noire de *Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen* (Rencontre nocturne avec un fou) dans les décombres de la colline de Notre-Dame-de-Lorette (*La Guerre*, troisième portfolio, pl. 2)³⁴, le cadavre rigide de *Verwundeter* (*Herbst 1916, Bapaume*) (Un blessé [automne 1916, Bapaume] ; premier portfolio, pl. 6), et enfin les crânes. Comme on pouvait s'y attendre, la série de gravures de 1924 s'achève sur *Tote vor der Stellung bei Tahure* (Morts devant la position de Tahure), une eau-forte représentant à la manière d'un double portrait deux têtes en décomposition, bouches bées, une plaque nous renseignant sur l'identité d'un des soldats :

Unt.off. Müller geb. 8. V. 94 Köln (Sergent Müller, né 5/8/94 Cologne ; fig. 10)³⁵.

Parallèlement à la destruction des têtes humaines autour de lui, affinité existentielle en quelque sorte, Dix cherche et trouve son identité du Moi dans des autoportraits au crayon, à la gouache et à la craie qu'il continuera d'exécuter jusqu'en 1918³⁶. Parmi les portraits connus et appréciés du public de l'époque, mentionnons celui où il se représente, à la veille de son départ pour le front, le crâne rasé et résolument tourné vers la gauche, d'exécution grossière (Stuttgart Kunstmuseum), et *Selbstportrait als Schießscheibe* (Autoportrait à la cible, 1914-1915), témoignage de l'humour noir de l'artiste, peut-être réalisé durant sa formation à Bautzen en 1915 (fig. 11)³⁷. Dans le style naïf du Douanier Rousseau, il se représente de face de manière à être facile à atteindre, posant sur lui-même un regard à la fois comique et sarcastique.

Un sombre croquis à la pierre noire (dont il existe deux versions), probablement exécuté à la même époque que l'*Autoportrait à la cible* et où la consternation se lit dans le regard de l'artiste, présente le crâne chauve de Dix à la manière d'un masque sur une planche ou une étoffe. Le titre de l'œuvre *Selbstbildnis* (Autoportrait) est inscrit au-dessus de la tête, et la signature et la date 15

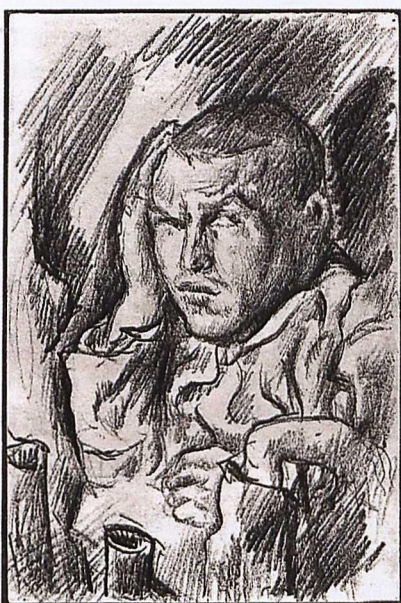


11
Otto Dix, *Selbstportrait als Schießscheibe* (Autoportrait à la cible), Bautzen 1915, huile sur papier sur carton gris, 62 x 51 cm. Städtische Kunstsammlungen, Otto Dix-Haus, Gera

12
 Otto Dix, *Selbstportrait II*
 (Autoportrait II), 1915, pierre
 noire, 44,1 x 34,5 cm. Stuttgart
 Staatsgalerie, Stuttgart



13
 Otto Dix, *Selbst im Unterstand
 zeichnend* (Autoportrait dessinant
 dans l'abri), mars 1916, carte
 postale du front, 12 x 9 cm.
 Städtische Kunstsammlungen,
 Otto Dix-Haus, Gera



14
 Albrecht Dürer, *Selbstportrait*
 (Autoportrait), v. 1492, encre
 de Chine, 20,4 x 20,8 cm.
 Universitätsbibliothek, Erlangen



apparaissent en bas à droite (fig. 12)³⁸. La profondeur des ombres suggère le tourment et le sacrifice. Quelle est ici l'intention de Dix ? Un prélude à l'idée de la cible ? La manifestation d'une « double vue » ? Un masque mortuaire ? Ou bien un soldat évoquant la tête du Christ sur le voile de Véronique ? Quoi qu'il en soit, la soif dionysiaque de combat et l'humour macabre ont disparu ; ses traits sont presque un masque mortuaire.

L'influence des maîtres anciens dans l'œuvre de Dix, avant la guerre et de façon marquée vers 1930³⁹, se manifeste dans un remarquable autoportrait sur carte postale de mars 1916 (fig. 13) que Dix envoie à son amie Helene Jakob à Dresde. C'est à n'en pas douter une des représentations clés de lui-même pendant la guerre. Il s'inspire d'un autoportrait d'Albrecht Dürer exécuté vers 1492 (fig. 14)⁴⁰, dont Dix possède une reproduction. Là où Dürer médite probablement sur sa maladie, Dix se représente en train de dessiner dans l'abri. Le miroir renvoie l'image d'un homme en proie à une mélancolie anxieuse, anticipant la prochaine bataille dans les tranchées et la mort de ses camarades.

Dans son rôle d'infirmier, Max Beckmann a la vie plus facile et court moins de risques. Cela dit, avant de prendre part à une attaque d'artillerie lourde près de Wervik en Belgique le 15 mai 1915, il se représente de face, devant un miroir, carnet de dessins et plume à la main. Dans une lettre du 3 octobre 1914, il note : « J'ai fait des dessins. Ça préserve de la mort et du danger⁴¹. » Dix aurait pu en dire autant. Là où, le 15 avril 1915, Beckmann réfléchit à la manière de « peindre la tête du Christ ressuscité contre les étoiles rouges du ciel du jour du Jugement dernier » et qualifie le vacarme des canons de « sons merveilleusement apocalyptiques⁴² », Dix doit d'abord survivre aux corps à corps sanglants et aux tirs d'obus avant d'espérer dessiner, lire ou peindre à la gouache. Ses dessins de guerre de 1915-1916 affichent dans leur forme et leur expression un réalisme prononcé et stylisé⁴³, qui contraste vivement avec son œuvre maîtresse de 1915 intitulée *Selbstbildnis als Kriegsgott Mars* (Autoportrait en Mars, Dieu de la guerre ; fig. 15). La composition futuriste est présentée dans le cadre de l'exposition du Groupe 19 à Dresde en 1919. La remarquable qualité de cette œuvre d'avant-guerre, qui adhère aux principes modernistes de la déconstruction de la forme, est mésestimée depuis trop longtemps⁴⁴.

Origine – expérience – idée – processus – forme – signification, telles sont les étapes de la réalisation d'une œuvre d'art. Dix inscrit aux pages 39/40 de son carnet de guerre un commentaire sur « la création d'une œuvre d'art⁴⁵ ». Pour lui, l'origine s'avère au départ sa curiosité

vitaliste de la guerre. De là lui vient l'idée de se représenter en Mars. Indépendamment de cet autoportrait, il exécute un dessin au fusain à la manière plutôt traditionnelle d'un homme nu à l'air sinistre en « dieu de la guerre » (Chemnitz, Coll. Gunzenhauser). Le registre supérieur de la composition est occupé par des yeux ailés et des nymphes ; le fou, qui comme Hercule est armé d'une massue, émerge d'une forme ovale⁴⁶. Dans le cas de l'*Autoportrait en Mars*, le processus de déconstruction de la réalité aspire à la nouvelle structure d'une simultanéité dynamique qui prête au sujet une efficacité visuelle. La tête et ce qui l'entoure ont été mis en lambeaux, en quelque sorte, et réunis dans un ensemble dynamique dont les éléments semblent tourbillonner. Le contraste stylistique entre ce tableau et le naïf *Autoportrait à la cible* ne saurait être plus saisissant.

Dans quel ordre ces tableaux ont-ils été réalisés ? Dans cette personnification démente du dieu de la guerre, où Dix se représente face à l'expérience de la guerre comme une force de destruction centrifuge, décombres, animaux, visages ensanglantés, maisons en ruine et têtes sont catapultés dans un tourbillon hallucinatoire, catastrophique. Les étoiles de son casque virevoltent et se métamorphosent comme autant d'éclairs de volonté. Dix crée ce chef-d'œuvre nietzschéen de l'esprit dionysiaque sans avoir vécu les combats mortels du front⁴⁷. Cet *Autoportrait en Mars, Dieu de la Guerre*, réalisé en période de formation militaire, se veut un exercice de style visant à démontrer une maîtrise des préceptes du cubo-futurisme alors considérés d'avant-garde. En 1915 et 1916, cependant, Dix adopte une manière plus réaliste, recourant à des formes rondes, simplifiées et ramassées pour représenter des paysages de guerre dans les environs de Thugny, Bétheniville et Aubérive, et à l'occasion des figures, comme dans *Schütze M. macht Frühstück* (Le soldat M. préparant le petit déjeuner), ou des camarades endormis dans *Pont Faverger, 2. Nov. 15*⁴⁸. Les corps des soldats sont encore intègres ; la constance des échanges de tirs dans la Somme transforme de plus en plus la guerre en une Danse macabre – un massacre technicisé dans un enfer moderne.

Du front de la Somme, Dix écrit à Helene Jakob en août 1916 : « Notre position se trouvait à droite de la ferme de Monacu si souvent mentionnée. Notre compagnie y été déployée trois semaines. [...] J'étais couché avec 5 autres mitrailleurs à la position "sol brun". À la deuxième position [...] les Français, qui sont postés sur la colline et en mesure de tout observer à merveille,

se sont mis à nous pilonner le troisième jour avec des 28 et, dans les intervalles, avec des 15 et de plus petits calibres. C'était affreux. La position *b* était défoncée au point où on ne pouvait plus distinguer les tranchées. [...] les corps jonchaient le sol, les bras et les jambes volaient. La 6^e compagnie de ce régiment ne compte plus que 9 hommes. [...] Nous sommes maintenant dans la commune de Maüyais (sic), loin de cet enfer⁴⁹. » Dix n'hésite pas à qualifier ces attaques d'enfer à l'instar de Maurice Genevoix, Henri Barbusse, Paul Zech, Erich M. Remarque et Fritz von Unruh (*Opfergang, Verdun*, 1916). En 1917, Théophile A. Steinlen exécute une remarquable eau-forte intitulée *Les échappés de l'enfer* et Georges Leroux peint *L'Enfer*.

À l'instar des autres artistes au front, et plus particulièrement Paul Klee⁵⁰, Dix est avide de nouvelles de sa ville et des expositions qui y sont présentées. Il connaît un succès retentissant dans le cadre de la *Zweite Ausstellung Dresdner Künstler, die im Heeresdienste stehen* (Deuxième exposition des artistes de Dresde appelés au front) tenue à la Galerie Ernst Arnold du 27 septembre au 29 octobre 1916⁵¹. Les onze dessins qu'il y présente témoignent de sa maîtrise du réalisme, du futurisme et du cubisme⁵². Durant son séjour à l'hôpital militaire d'Hénil-Liétard en janvier 1917, il envoie une carte postale photographique à son ami Baumgärtel s'enquérant des possibilités d'exposer « dans un proche avenir des dessins et études du front » à la galerie Gerstenberger à Chemnitz⁵³. À la fin de l'été de 1917, alors qu'il se bat en Flandre près d'Ypres avant d'être envoyé au front en Russie, Dix participe à la *Herbst-Ausstellung 1917* (Exposition d'automne) de la Künstler-Vereinigung Dresden (Association des artistes de Dresde) : le dessin *Geißelung* (Châtiment) est la seule de ses œuvres à être retenue, on lui attribue le n° 110. Dans une carte postale expédiée du front, il écrit à Helene Jakob : « Nous sommes au repos près de Bruges depuis 14 jours, après de violents combats [...] près d'Y. [...] Le 15 août est la date de l'inauguration de l'exposition Lennéstrasse, même moi j'ai des dessins qui y seront exposés. Pouvez-vous m'envoyer les journaux qui en font la critique⁵⁴ ? »

Le 12 décembre 1917, évoquant l'armistice, il fait part à Helene Jakob d'une invitation de la Nassauischer Kunstverein (Association d'art de Nassau) à participer à une exposition collective à Wiesbaden : « J'ai immédiatement écrit à Arnold, qui a toutes mes œuvres, pour lui demander de les faire encadrer et de les envoyer là-bas. L'exposition est prévue pour le début de janvier ; espérons que j'y arriverai. (Ma renommée s'étendrait déjà au-delà

de Dresde !?». Il lui demande également deux grands portfolios, 75 x 75 cm, avec des sangles, car il «croule pour ainsi dire sous mes œuvres ; je ne sais pratiquement plus où les mettre»⁵⁵.

Au cours de la guerre, son style évolue vers une simplicité et une schématisation, jusqu'à en arriver à l'abstraction cubiste, des aspects et des éléments dynamiques de la guerre qu'il avait observés et vécus. Dix ne s'attache pas à décrire la mort atroce des soldats sous les tirs d'obus (comme il allait le faire en 1924 dans son cycle d'eaux-fortes *La Guerre*, où il se concentre sur les conséquences des combats) ; il représente plutôt la dynamique de la guerre à des moments précis – attaque, explosion, lueur soudaine, violence, combat (*Überfall* [Attaque]; fig. 16) –, de même que les paysages détruits autour d'Aubérive, sur la Somme, à l'extérieur d'Amiens et près de Langemarck.

Des têtes de soldats apparaissent régulièrement dans l'œuvre de Dix : le gros plan du *Schlafende* (Homme endormi ; Musée Osnabrück) exécuté en 1915 à Pont Faverger ; la tête au cou de taureau de 1916 (Musée Albstadt) ; le *Schütze Späth* (Le soldat Späth ; fig. 17 ; signé et daté 1916) dans la lumière de la tranchée, où la mort se lit dans son regard mélancolique ; caricature, à la manière d'une carte postale du front de janvier 1916, du *Schütze Vogel* (Le soldat Vogel) ; ou, de la même année, *Kopf eines Mannes* (Tête d'homme, daté en bas à droite) ; le modèle perturbé de *Schütze Feder* (Le soldat Feder, 1917), à l'étonnant visage asymétrique et au regard

bigle, dont les traits «étrangement écrasés» rappellent Grünewald, selon Hans Kinkel. Et en novembre-décembre 1917 sur le front de l'Est, la tête lourde du modèle d'*Alter Russe* (Vieux Russe) ou la tête du *Schlafender Soldat* (Soldat endormi ; fig. 18)⁵⁶, dont le visage à l'aspect de masque s'assimile au fond à la manière cubiste, évoquant un bois sculpté. La systématisation de la forme, qui construit le sujet à partir des contours sombres et des ombres subtiles, caractérise son œuvre vers 1917. Par contre, en 1916, Dix réalise un autoportrait à l'aquarelle dans des tons éclatants de rouge, de bleu et de vert jaunâtre, mais dont l'expressivité n'est pas forcée⁵⁷. Parmi les gouaches, il convient de mentionner le portrait du *Soldat mit Stahlhelm* (Soldat au casque, 1917) ; le visage d'*Unt. Off. S.* (Sergent S. 1917, Galerie Valentien) aux yeux brillants réduit à sa plus simple expression⁵⁸ ; ou encore la tête d'un *Raucher* (Fumeur) qui se fond dans la composition.

Dix cherche manifestement à exprimer la folie destructrice, engendrée par la peur de la guerre, dans une tête aux yeux écarquillés qui se fond dans un tourbillon de traits de couleur. Les yeux apparaissent comme des losanges en trois dimensions, tandis que des cernes rouge feu encerclent sa tête. À mon avis, le soi-disant *Wilder Mann* (Homme sauvage ; fig. 19)⁵⁹ de 1917 a effectivement été rendu fou par le pilonnage d'artillerie, tout comme la tête du cycle d'eaux-fortes de 1924 (pl. 2 du troisième portfolio ; voir cat. 39) qui se compose de petits cercles. L'art de Dix atteint ici un indiscutable

15
Otto Dix, *Selbstbildnis als Kriegsgott Mars* (Autoportrait en Mars, Dieu de la Guerre), 1915, huile sur papier, 81 x 66 cm. Museum Freital



16
Otto Dix, *Überfall* (Attaque), 1917, pierre noire, 39,7 x 38,9 cm. Städtische Kunsthalle, Mannheim





17
Otto Dix, *Schütze Späth*
(Le soldat Späth), 1916,
pierre noire, 29 x 28 cm.
Akademie der Künste, Berlin

18
Otto Dix, *Schlafender Soldat*
(Soldat endormi), v. 1916-
1917, pierre noire, 43 x 34 cm.
Staatliche Museen zu Berlin
Stiftung Preußischer Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett, Berlin

19
Otto Dix, *Wilder Mann* (Homme
sauvage), 1917, gouache,
28 x 28 cm. Collection particulière



sommet. Mais outre les batailles, le sort de ses camarades et les répercussions sanglantes de la guerre – il s'était représenté palette à la main dans une gouache verte⁶⁰ – Dix continue d'être absorbé par la pensée des Femmes (*das Weib*), qui sont pour ainsi dire inaccessibles en temps de guerre. Sa petite amie Marga Kummer vit à Dresde ; elle vient, avec les sœurs de l'artiste, le voir à Bruges en août 1917. Ce dont le simple soldat est privé, c'est d'amour physique – de l'acte d'amour dionysiaque –, ce qui nourrit les fantasmes de Dix, son œuvre (*Liebespaar zwischen Gräbern* [Couple d'amants entre les tombes], Stuttgart) et son imaginaire : *Fruchtschale* (Compotier) est le titre qu'il donne à un voluptueux nu féminin représenté dans plusieurs dessins de 1915-1917⁶¹. Après la guerre, il s'empresse d'exprimer cette idée dans des huiles sur toile, et dans le texte accompagnant la suite *WERDEN – von DIX* (DEVENIR – de DIX) il affirme que l'acte sexuel est la manifestation suprême de la vie. *Schwangeres Weib* (Femme enceinte ; 1919) doit vraisemblablement s'interpréter à la lumière de cette symbolique.

Trois autoportraits dessinés durant la guerre se distinguent par leur qualité. Dans la composition en diagonale *Selbstporträt als Soldat* (Autoportrait en soldat ; fig. 20 ; signé et daté 17)⁶², où il porte l'uniforme et la casquette d'un sergent, l'amalgame de courbes et d'arêtes laissent croire qu'elle est antérieure aux deux autres. Appuyé sur son bras, Dix contemple le miroir en fumant (comme dans l'autoportrait d'avant-guerre de 1912-1914). Aujourd'hui contempler le miroir revient à regarder le spectateur⁶³ ; le spectateur devient le « miroir » de cet art monologique⁶⁴. D'où la difficulté persistante d'interpréter ce regard et l'état d'âme de l'artiste. On peut sans trop s'avancer reconnaître la mélancolie et les soucis au sujet de son sort, voire un certain abêtissement. Tout bien pesé, Dix aurait pu se faire ou tuer ou estropier par un pilonnage de l'artillerie française durant une avance de sa section de mitrailleuses. En 1917, Max Beckmann se représente lui aussi un stylet à la main (c'est une eau-forte), mais il est à Francfort-sur-le-Main, loin du champ de bataille. Là où Dix doit se battre et ne dessine que durant les accalmies, épuisé, en fumant une cigarette, Beckmann étudie dans la glace son « soi » à propos duquel il philosophe sans fin, signalant sa volonté de ce faire par le poing au premier plan⁶⁵.

L'éloquente craie sur papier kraft *Selbst, grinsend, den Kopf aufgestützt* (Autoportrait ricanant, la tête reposant sur la main ; fig. 21)⁶⁶ s'accorde avec les autres en ce sens qu'elle montre le reflet de l'artiste dans le miroir,

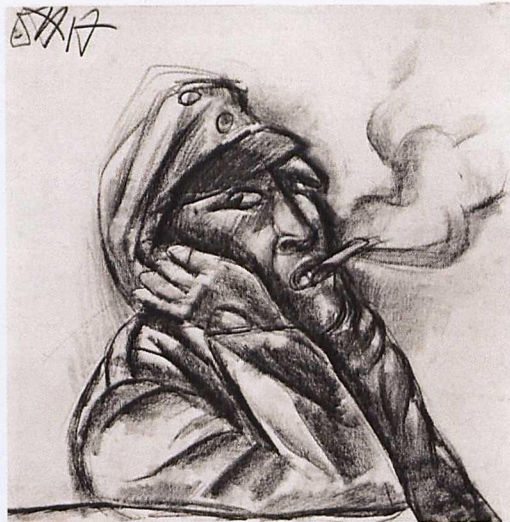
appuyé sur son gras gauche. Or ici, Dix le dionysiaque se rit du monde humain brutal, des techniques de massacre (canons, artilleries, chars d'assaut, mitrailleuses, gaz et lance-flammes) déployées dans une guerre moderne qui se moque du christianisme et de ses commandements (*Tu ne tueras point !*) et de la doctrine de la création divine. Le large sourire en surimpression de l'artiste s'oppose au sobre réalisme de la carte postale de mars 1916. Vient-il d'échapper à un danger mortel ? Se représente-t-il peu après avoir été blessé au cou en août 1918 (sa vie n'est pas en danger, mais il en rend néanmoins compte dans un portrait frontal de 1924) ? Vient-il de triompher de l'ennemi ? Cette convoitise diabolique a-t-elle été éveillée par une femme ? Ou s'amuse-t-il à faire des grimaces sarcastiques devant le miroir⁶⁷ ? On reconnaît les yeux déformés, tournés vers la gauche ; les canines sont démesurément longues – une altération lourde de sens : Dix se présente comme un vampire, c'est-à-dire comme une sorte de sangsue. À l'instar de tous les combattants, il est du camp des bourreaux et de celui des victimes. Telle fut la nature de cette guerre des années durant, jusqu'aux tueries de 1918 entre Albert et Arras⁶⁸. Dix, adepte de Nietzsche, possède – faut-il le répéter – une forte volonté de survie et, semble-t-il, une chance inouïe. Chef d'une section de mitrailleuses, il se trouve, comme les lieutenants et les capitaines de compagnie, dans les pires sites de déploiement, entre les tranchées (sauf durant les assauts), au milieu du feu d'artillerie et du tir de shrapnels, sous les bombardements d'obus, à preuve une lettre de la Somme, près de la ferme de Monacu, d'août 1916 : « Bombardement continu de 28 [obus français] de 10 h 30 le matin à neuf heures le soir. »

Le troisième autoportrait offre un contraste saisissant avec celui du vampire. De nouveau coiffé de sa casquette, Dix se représente les yeux fermés sous la visière, à la manière de quelqu'un qui fait preuve de patience – manifestation d'une étrange intériorisation (fig. 22). Bien qu'on lui ait attribué la date de 1916⁶⁹, le dessin témoigne de la transition des lignes courbes aux formes simplifiées du cubisme, les traits de craie se faisant plus larges pour les clairs-obscur. Cette transition, qui s'effectue au cours de 1917, trouve son aboutissement à l'automne dans les dessins du front russe : *Russische Landschaft* (Paysage de Russie), *Steppenritt* (Chevauchée dans les steppes), *Russisches Dorf* (Village de Russie), *Männer im Gehölz* (Hommes dans le taillis) ; à noter également, la graphie anguleuse de la signature en haut à droite.

Il convient de rappeler les deux pôles du processus artistique de la période moderne (v. 1888 à 1933) : d'une

part, le contenu peut dominer, voire supplanter la forme, d'autre part, le système formel peut dominer, voire taire le contenu, comme c'est parfois le cas dans les portraits cubistes. Bien que Dix élargisse ici les principes modernes de la simplicité et de l'abstraction, il le fait autrement et plus sobrement que dans son autoportrait en Mars (fig. 15) – c'est-à-dire, dans la mesure où est maintenu l'équilibre entre forme et contenu, entre structure et expression. La physionomie est reconnaissable. Qu'il ait choisi de se représenter les yeux fermés permet à Dix de se distancier de la tuerie qui l'entoure et vers laquelle il court malgré lui. Ce recul tient peut-être à sa volonté de survie nietzschéenne ou à son espoir de paix exprimé dans un carte postale écrite à l'extérieur de Reims à l'été de 1916⁷⁰. À la fin de 1917, en Russie, non loin de Vilnius, il vit finalement l'armistice sur le front de l'Est. Le 12 décembre, Dix écrit à Helene Jakob : « L'armistice a été conclu définitivement. Hier les musiciens de notre régiment, debout auprès d'une tranchée, ont donné [...] un concert. Les Russes ont franchi en foule nos barbelés (*Drahtverhau*) et serré les mains de nos soldats : un moment historique donc. [...] Je pense être transféré sous peu à l'armée de l'air ; le 17, je dois me rendre à Vilnius subir l'examen final⁷¹. »

Avec quoi les soldats se retrouvent-ils au terme de ce jour de survie ? La peur de mourir le lendemain dans un pilonnage d'artillerie ? L'alcool ? Le désespoir absolu ? La folie ? Le rire de Démocrite ? Quoi qu'il en soit, le parcours de Dix se veut un éloquent témoignage de la nature et du cours de la guerre ainsi que du sort de l'artiste⁷². De nombreux artistes et autres témoins de cette guerre y ont péri, parmi lesquels Macke, Weisgerber, Marc et Morgner ; d'autres ont cessé de dessiner durant la guerre, dont le sculpteur Christoph Voll⁷³. Aucun des autoportraits de Dix réalisés entre 1917 et novembre 1918 ne nous est parvenu. Ses œuvres se font progressivement plus abstraites, jusqu'à devenir de pures fantasmagories à l'encre de Chine noire, à preuve les dessins *Das Grausen der Stadt* (L'Horreur de la ville), *Weib und Tod / Tod und Mädchen* (Femme et la Mort / La Mort et la jeune fille)⁷⁴, et les cartes postales de guerre *Das tote Haus* (La maison morte) et *Luftkampf* (Bataille aérienne, Musée Gera)⁷⁵. Dans ces dessins ainsi que de nombreuses gouaches, Dix le réaliste démontre qu'il possède à fond les styles modernes du cubisme et du futurisme, en particulier dans le rutillement des gouaches de guerre d'une abstraction consommée⁷⁶. De retour à Dresde au sein du Groupe 19⁷⁷, outre ses peintures sur la naissance, éros et la mort, Dix entreprend en 1919 une série d'autoportraits, dont *ICH Dix das A und O* (Moi Dix suis le A et le O) du



20
Otto Dix, *Selbstporträt als Soldat* (Autoportrait en soldat), 1917, pierre noire, 40 x 39 cm. Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin



21
Otto Dix, *Selbst, grinsend, den Kopf aufgestützt* (Autoportrait ricanant, la tête reposant sur la main), 1917, pierre noire, 40,3 x 39,2 cm. Collection particulière, New York



22
Otto Dix, *Selbstporträt mit Mütze/ mit geschlossenen Augen* (Autoportrait à la casquette/Les yeux fermés), Russie, 1917, pierre noire, 43 x 34 cm. Collection particulière, New York

portfolio *DEVENIR*, l'autoportrait en Prométhée, et la personnification du désir à la tête auréolée de quatre symboles cosmiques dans *Sehnsucht* (Nostalgie ; fig. 23)⁷⁸, qu'il expose la même année à Dresde.

En 1919 et 1920, il renoue avec le réalisme et forme avec George Grosz l'avant-garde réaliste sous la République de Weimar. À l'époque, Dix, le nietzschéen radical, écrit un texte peu remarqué pour son cycle de six gravures sur bois *DEVENIR* (de DIX), qui est conforme à l'esprit de son philosophe préféré : « L'art triomphe de l'esprit de gravité. L'art est amoral, anti-chrétien, alogique, anti-pacifiste, anti-éthique. L'art pessimiste ou tout art qui aspire à la *tranquillité d'âme* est hostile à la vie⁷⁹. »

L'extrême habileté et le talent protéiforme de Dix ne sauraient aujourd'hui être niés⁸⁰. En 1923 et 1924, il exécute cinquante eaux-fortes sur les conséquences de la guerre mondiale, en particulier de la guerre de tranchées que se sont livrés les Allemands et les Français sur le front de l'Ouest. Il se représente, de mémoire, tel qu'il était avant 1918 : témoin combattant, sérieux, mais légèrement caricatural comme dans le dessin *vampirique* de 1917⁸¹, morne, prêt à se battre mitrailleuse en main, uniforme élimé, casque en acier sur la tête, cigarette au coin des lèvres. Il inscrit : « Voilà ce dont j'ai l'air en soldat. Je dédie cette seconde épreuve des portfolios de guerre à Karl Nierendorf, juin 1924, DIX⁸² » (fig. 24). En fait, l'éclat d'obus qui l'aurait atteint est fictif, Dix n'a jamais subi de blessure à la tête. Malgré son expérience de la guerre et des tueries, il semble avoir conservé son identité ambivalente d'artiste (et de nietzschéen) ou l'avoir redécouverte en 1924 – en particulier en tant qu'ancien combattant du front et désormais en tant que témoin et

artiste réaliste après la danse macabre de cette guerre. Il ne se représente pas dessinant devant le miroir à la manière de Rembrandt dans une eau-forte de 1648, mais en soldat fourbu, armé de sa machine à tuer ; il s'agit d'un portrait non pas héroïque, comme l'a affirmé Paul Fox, mais plutôt sarcastique, une sorte de d'autocaricature ou de mascarade. L'ambivalence est justement de détester cette sale guerre, d'avoir à en revivre l'enfer, mais d'y survivre – une volonté de survivre, qui échappe à Fox, que Dix puise dans la lecture de Nietzsche. Somme toute, aucun artiste ne partageait l'expérience de guerre de Dix, sauf Otto Griebel à Dresde et Arthur Kaufmann à Düsseldorf, qui avaient été grièvement blessés au combat.

En revanche, sur la scène artistique de Dresde et de Düsseldorf, Dix, qui en 1920 peint une série de tableaux ayant pour thème les mutilés de guerre, apparaît tout autre – ambitieux, sûr de soi, soigné, élégant même, déterminé à réussir ; il avait été photographié par Dore Bartoley à Dresde vers 1921 en compagnie de Conrad Felixmüller (peut-être dans l'appartement de ce dernier ; fig 25)⁸³. Dix n'exécute cependant pas de double portrait avec son confrère du Groupe 19, sans doute en raison de leurs divergences idéologiques. Felixmüller accepte malgré tout de figurer dans un portrait de la famille de Dix, mais le résultat le rend furieux⁸⁴. En 1920, il peint Dix devant un chevalet.

Dix n'aspire pas seulement à la conquête du monde de l'art. Il se montre tout aussi ambitieux en danseur endimanché avec madame Martha Koch, qui allait devenir son épouse ; il les représente raides comme des mannequins dans *Doppelbildnis* (Double Portrait ; 1923 ; ancien Musée de Halle)⁸⁵. Il se présente sous les traits d'un présentateur sarcastique dans une boîte de jazz, faisant part de la misère du monde à « l'élite » dans *À la Beauté*, et, ailleurs, sous ceux d'un peintre dionysiaque fasciné par la sensualité voluptueuse d'un modèle diabolisé. Tout compte fait, Dix rejoint Munch et Beckmann au rang des maîtres de l'autoportrait de l'époque.

Ces années voient l'ascension des peintres à Dresde, à Düsseldorf et, en 1925, à Berlin. À ce propos, Dix déclare : « Après 1918, je me suis aperçu que je pouvais tout faire, je n'avais qu'à laisser sortir⁸⁶. » L'artiste avant-gardiste du réalisme critique inspire des textes majeurs au poète Theodor Däubler dans *Das Kunstblatt* (1920) ; à Paul Westheim, acquéreur – contre l'avis de Klinger – de l'autoportrait *À la Beauté* ; et à ses défenseurs, l'écrivain et critique d'art Carl Einstein (1923), Paul Ferdinand Schmidt, Curt Glaser, Paul Westheim et Willi Wolfradt⁸⁷.

Les cinquante eaux-fortes de *La Guerre* exécutées

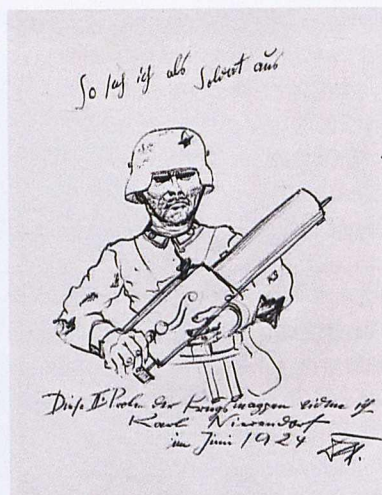
23
Otto Dix, *Sehnsucht* [*Selbstbildnis*]
(Nostalgie [Autoportrait]), 1919,
huile sur toile, 53,5 x 52 cm.
Galerie Neue Meister, Dresde



en 1924 et la somme de ses expériences de guerre sur une grande toile en 1923, en particulier, font de Dix le peintre tristement célèbre de la République de Weimar⁸⁸. Le tableau grand format *Schützengraben* (La Tranchée), que refuse la ville de Cologne après l'avoir commandé, est présenté à l'Internationale Kunstausstellung de Zurich en 1925 et à la galerie Nierendorf à Berlin en 1926 ; il ne figure pas dans la grande exposition *Nie wieder Krieg* (Plus jamais la guerre) de la Nouvelle Objectivité à Mannheim. Acquis de la ville de Dresde en novembre 1928, le tableau est qualifié de « dégénéré » par les nazis et présenté dans le cadre d'une exposition consacrée à l'« art dégénéré », où figurent des œuvres de Voll, Grosz, Schwitters, Heckel, Klee et Grundig, tenue à Dresde en septembre 1933. Le tableau de Dix fait partie d'une exposition d'art dégénéré présentée à l'hôtel de ville de Dresde et visitée par Hitler en août 1935. Lorsque l'exposition *Entartete Kunst* circule à Munich et à Berlin, à compter de 1937, la *Tranchée* est rangée sous l'étiquette de « *Wehrsabotage* » (sabotage de l'armée) et vendue deux cents dollars à un ami d'Ernst Barlach, le marchand d'art Bernhard Boehmer, à Güstrow, en janvier 1940 ; elle a vraisemblablement été détruite⁸⁹. En 1939, Georg Schmidt manque une occasion de l'acheter pour le Kunstmuseum de Bâle.

Dans sa monographie d'Otto Dix parue en 1924, Willi Wolfradt explique la réussite de l'artiste : « Otto Dix est un événement fondamental de l'art : un jaillissement irrépressible d'instincts primordiaux et inassouvis de la réalité. [...] La grande vitalité d'expression correspond au plaisir que tire le rebelle du matériel. Élémentaire est ce réalisme, élémentaire l'énergie frénétique de la création, élémentaire la façon dont ce marginal s'est introduit dans le modernisme⁹⁰. »

Dix sonne-t-il le glas du portrait ? Certainement pas ! Du moins pas pour les artistes se réclamant du réalisme. Quant aux peintres privilégiant le cubisme et l'abstraction pure, ils ne sont pas en mesure de représenter les événements de la guerre, même les portraits de soldats sont d'exception. Le système formel cubiste échoue à représenter les événements et les morts effroyables de la guerre. Les artistes français Dunoyer de Segonzac, Charles Camoin, Luc-Albert Moreau⁹¹, mitrailleur, et l'artiste italien Mario Sironi, lui aussi mitrailleur comme Dix et Erich Heckel, comptent parmi ceux qui ont réalisé des portraits de leurs frères d'armes entre 1914 et 1918. La fin du portrait s'observe plutôt chez les peintres abstraits, soit František Kupka, Wassily Kandinsky, Wilhelm Morgner, Fernand Léger, Umberto Boccioni. Déployé à Verdun en 1916, Franz Marc se distingue de Dix, Meidner et



24
Otto Dix, *So sah ich als Soldat aus* (Voilà ce dont j'ai l'air en soldat), 1924, encre de Chine et pinceau, 80 x 60 cm. Sammlung Karsch, Berlin

25
Otto Dix et Conrad Felixmüller, Dresde, v. 1921. Nachlass Dix, Germanisches National Museum, Nuremberg. Photographie : Dore Bartoley

Beckmann en dessinant des « formes guerrières » plutôt que des hommes. Marc pleure les « pauvres chevaux » et non pas les soldats qui souffrent⁹². Le contraire semble vrai de Dix pour qui, dans l'immédiat après-guerre, le portrait et l'autoportrait jouent de nouveau le rôle clé qu'ils remplissaient avant 1914. Aux tableaux mystiques, cosmiques de 1919 – *Roter Kopf* (Tête rouge), *Leda*, *Mondweib* (Leda, Femme lunaire), *Mann im Mond* (Homme dans la Lune), etc. –, succède le double portrait résolument « objectif » de 1920 *Kurt Günther et Otto Dix*⁹³. Il ne réalise aucun double portrait avec Felixmüller, comme pourrait le laisser croire la photographie ci-haut mentionnée (fig. 25). Les portraits d'ouvriers (Max John), d'écrivains (Alfred Günther), de femmes (fig. 26), d'intellectuels dresdois (Heinar Schilling) ainsi que les autoportraits font toujours partie de son répertoire. C'est comme si après le chaos de la guerre et les tueries insensées, Dix aspirait à rendre le visage et son expression psychologique dans un portrait intemporel – les préservant ainsi de la mort⁹⁴.

26
Otto Dix, *Frauenkopf mit Hut* [Viola Schulhoff?] (Tête de femme au chapeau [Viola Schulhoff ?]), 1919, pierre noire, 41 x 31 cm. Hamburger Kunsthalle, Hambourg



Notes

- 1 Georg Simmel, « La signification esthétique du visage », dans Georg Simmel et Vladimir Jankélévitch, *La tragédie de la culture et autres essais*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Éditions Rivages, 1988, p. 139 ; Georg Simmel, « Fragments d'une philosophie de l'art », dans *id.*, *Esthétique sociologique*, trad. Lambert Barthélémy, Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Théron, Québec, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 139 ; Georg Simmel, « Rodin (avec une remarque préalable sur Meunier) », dans *id.*, *Philosophie de la modernité/II. Esthétique et modernité, Conflit et modernité, Testament philosophique*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Éditions Payot, 1990, p. 105 ; Georg Simmel, « Le problème du portrait » dans *id.*, p. 149 ; Georg Simmel, *Rembrandt*, trad. Sibylle Muller, Saulxures, Circé, 1994. Voir également l'ouvrage majeur sur l'histoire de l'art, Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, trad. E. Martineau, Paris, Éditions Klincksieck, 1978 ; Ursula Merkel, *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Berlin, Akademie, 1995, p. 21-22. Pour citer Botho Strauss, « Le visage [...] n'est pas seulement l'organe social le plus actif de l'homme, il est aussi la seule partie du corps qui [...] reste pratiquement toujours nu, il est le dénuement même », dans *Couples, Passants*, trad. Claude Porcell, Paris, Gallimard, 1983, p. 67.
- 2 Dietrich Schubert, « Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen des Otto Dix », dans Werner Hager et Norbert Knopp (dir.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 38, Munich, Prestel, 1977, p. 203-224. Dans le même ordre d'idées, voir Uwe M. Schneede, « Wer war Otto Dix? », dans *Geisterbahn und Glanzrevue: Otto Dix; Aquarelle und Gouachen*, cat. exp., Bucerius Kunst Forum Hamburg, Munich, Hirmer, 2007, p. 10-11.
- 3 Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus*, Munich, Piper, 1961, p. 32.
- 4 Georg Simmel, *Schopenhauer*

- und Nietzsche, Leipzig, Duncker & Humblot, 1907 ; l'interprétation faisant autorité demeure Karl Löwith, *Nietzsche : philosophie de l'éternel retour du même*, trad. Anne-Sophie Astrup, Paris, Hachette littératures, 1998 ; Albert Camus, « Nietzsche et le nihilisme », dans *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 88-105. Sur cette impulsion chez Dix avant 1914, voir Dietrich Schubert, *Otto Dix*, 6^e éd., Reinbek-près-Hambourg, Rowohlt, 2005, p. 54-57 ; Otto Conzelmann, *Der andere Dix: Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983, p. 211-1212 – ouvrage qui se ressent d'une perspective antipolitique ; voir ma critique dans *Kritische Berichte*, vol. 12, n° 1, 1984, p. 84-94 ; le compte rendu d'Uwe M. Schneede dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 novembre 1983 ; et l'étude fouillée d'Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik, 1931-1947*, Berlin, Reimer, 1998 ; Ulrike Lorenz (dir.), *Dix avant Dix: Das Jugend- und Frühwerk, 1903-1914*, cat. exp., Kunstsammlung Gera, Jena, GlauX, 2000. On trouvera à la note 79 d'autres sources sur Nietzsche et Dix. Dès 1980, je soulignais que Dix n'était pas tant un pacifiste engagé (comme Grosz et Heartfield) qu'un admirateur de Nietzsche.
- 5 L'exposition comprend, entre autres, *Coquelicots* (mai 1989 ; Kunsthalle, Brême). Dans sa contribution au catalogue, Hans Rosenhagen écrit : « Ce qu'il y a de plus extraordinaire dans cette poésie, c'est peut-être qu'elle apparaît comme une fonction de la vie, du corps (notre traduction). » Voir Stephan W. Laux, « Die Van Gogh-Ausstellung der Galerie Arnold, Dresde, 1905 », *Oud-Holland*, vol. 106, 1992, p. 33 ; voir également ma critique au sujet des *Coquelicots* de Van Gogh dans *Kritische Berichte*, vol. 31, n° 4, 2003, p. 38-46.
- 6 Birgit Schwarz, « Dix, 1910 bis 1914 », dans U. Lorenz, *Dix avant Dix*, op. cit., p. 133-143 ; D. Schubert, *Otto Dix*, op. cit., p. 17.
- 7 Paul Raabe et H. L. Greve (dir.), *Expressionismus, 1910-1923*, cat. exp., Marbach, Deutsches Literatur-Archiv, 1960, p. 35 et 110 ; voir Dietrich Schubert, « Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus », dans Joachim Heusinger von Waldegg, (dir.), *Die Zwanziger Jahre im Porträt: Porträts in Deutschland, 1918-1933 ; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik*, cat. exp., Kunstmuseum Bonn. Cologne, Rheinland, 1976, p. 34-55 ; Martina Padberg (dir.) *Ludwig Meidner: Weltentamel*, cat. exp., August Macke-Haus, Bonn, Verein August-Macke, 2004, p. 52-53.
- 8 Le portrait d'homme de Dix conservé au musée Friedrichshafen ne représente pas Ernst W. Lotz, comme le soutiennent Rainer Beck et Birgit Schwarz ; ces auteurs devraient examiner les traits avec plus de soin ; voir Rainer Beck, « Dix-Neuland », dans Lutz Tittel (dir.), *Die Friedrichshafener Sammlung* (1992), p. 24 et 110 ; B. Schwarz, « Dix, 1910 bis 1914 », op. cit., p. 142. Les observations de Beck au sujet du dessin qu'a exécuté Meidner de son ami Lotz (1913) sont également erronées ; il est daté de 1913 ; le nom et la croix sont postérieurs à la mort de Lotz au front. Ludwig Meidner, « Erinnerungen an Jakob van Hoddis », dans Jakob van Hoddis, *Weltende*, Paul Pörtner (dir.), Zurich, Arche, 1958, p. 88 ; Ludwig Kunz (dir.), *Ludwig Meidner: Dichter, Maler und Cafés*, Zurich, Arche, 1973, p. 69-70 (repr.) ; et Klaus Wolbert (dir.), *Ludwig Meidner: Zeichner, Maler, Literat, 1884-1966*, 2 vol., cat. exp., Darmstadt, Matildenhöhe et Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, vol. 2, p. 218.
- 9 G. Simmel, *Rembrandt*, op. cit., p. 22-23 : « Beseeltheit des Porträts » (Animation du portrait).
- 10 K. Wolbert, *Ludwig Meidner*, op. cit. ; M. Padberg, *Ludwig Meidner*, op. cit., p. 47-64 ; Bertrand Lorquin (dir.), *Allemagne—les années noires*, cat. exp., Musée Maillol, Paris, Gallimard, 2007, p. 58-61 ; les textes d'Annette Vogel sur Meidner, Beckmann, Grosz et Dix sont superficiels et mal documentés.
- 11 Franz Marc, *Lettres du front*, trad. Laurent Bonzon, Paris, Fourbis, 1996 ; Jürgen Wissmann (dir.), *Wilhelm Morgner, 1891-1917: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, cat. exp., Westfälisches Landesmuseum Münster, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, p. 283. Morgner meurt le 17 août 1917 en résistant aux soldats anglais. Le mysticisme de Marc est perçu comme une idéologie par Carl Einstein. Voir sa lettre à Tony Simon-Wolfskehl, janvier 1923, dans Bernd Hüppauf (dir.), *Expressionismus und Kulturkrise*, Heidelberg, Carl Winter, 1983, p. 238.
- 12 Otto Dix à Helene Jakob, le 13 novembre 1915, collection de Fritz Gras, Berlin (notre traduction). Otto H. Baumgärtel est, avec Kurt Lohse, le meilleur ami de Dix à Dresde avant la guerre – un trio thuringien ; voir Rainer Beck dans U. Lorenz, *Dix avant Dix*, op. cit., p. 280-281. Kurt Lohse est fait lieutenant et survit à la guerre. Ses postes militaires n'ont pas fait l'objet d'une étude.
- 13 Cité dans Ulrike Rüdiger (dir.), « Grösse aus dem Krieg »: *Die Feldpostkarten der Otto-Dix-Sammlung in der Kunstgalerie Gera*, cat. exp., Gera, Kunstgalerie Gera, 1991, p. 10 (notre traduction).
- 14 Otto Dix à Helene Jakob, s.d., collection de Fritz Gras, Berlin (notre traduction). Lettres et cartes postales constituant des documents et des sources de première main inestimables des expériences de la guerre, comme l'ont observé, entre autres, les historiens Klaus Latzel et Bernd Ulrich. Clemens Zimmermann examine les importants inédits – des centaines de lettres – de deux soldats ; voir « Krieg, Individualität und Selbstbehauptung », dans Richard van Dülmen (dir.), *Entdeckung des Ich: Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Cologne, Böhlau, 2001, p. 439-463.
- 15 Dans une lettre du 13 février 1916, on lit : « Je ne pense pas exposer avant la fin de la guerre ; c'est très difficile quand on ne peut se procurer les choses dont on a besoin. De plus, je n'espère tirer aucun avantage, ni financier ni moral (notre traduction). » Chose curieuse, dans ce contexte – il lit Schopenhauer –, Dix ne pense pas du tout à « son » philosophe, Nietzsche. L'extrait de cette lettre du 17 janvier 1916 est cité dans U. Rüdiger, « Grösse aus dem Krieg », op. cit., p. 16, voir les cartes postales de guerre conservées à Gera, les n° 11 et 12 ; le village est Sainte-Marie-à-Py sur la Suippe (à l'est de Reims) ; « la tête enfoncée par hasard dans le fossé », telle est mon interprétation. Plus tard, Dix représentera dans une gouache

- la tombe d'un Français entourée de fleurs jaunes et rouges (Chemnitz, Musée Gunzenhauser).
- 16 Otto Dix à Helene Jakob, le 13 février 1916, collection de Fritz Gras, Berlin (notre traduction). Dans U. Rüdiger, « *Grüsse aus dem Krieg* », *op. cit.*, p. 9-10, l'ordre des phrases est modifié. Son espoir de jours meilleurs sera déçu ; à l'été, il se battra sur la Somme. Voir la lettre d'août 1916 (note 49) ; Gera ne conserve aucune carte postale de cette période.
- 17 Walter Markgraf (dir.), *Kleiner Buddhistischer Katechismus: Zum Gebrauch für Eltern und Lehrer*, Breslau, Markgraf, 1912. Dans son carnet dit « de guerre » (calepin de caporal), il évoque la « loi de causalité bouddhique », la hiérarchie des castes naturelles et la question de la réincarnation.
- 18 Il s'agirait soit du dessin de 28,3 x 28,3 cm intitulé *Aubérite 16*, auj. à Albstadt, repr. dans Alfred Hagenlocher (dir.), *Otto Dix: Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons und Druckgraphik der Jahre 1912-1969 aus der Stiftung Walther Groz in der Städtischen Galerie Albstadt*, cat. exp., Rupertinum Salzburg, 1984, n° 49 ; soit du dessin repr. dans Otto Conzelmann, *Otto Dix, op. cit.*, fig. 131. La feuille ne porte aucune date ; Dix lui attribuera à tort la date de 1915 à l'occasion de l'exposition *Der Krieg* organisée en 1961 par Jean Cassou à Saint Gall ; voir *Cahiers d'art*, n° 1, 1979, p. 60, où l'on donne comme date 1916. U. Rüdiger, « *Grüsse aus dem Krieg* », *op. cit.*, p. 15, est d'avis que la feuille date de 1915 et que la carte postale du front correspondant (FPK Gera n° 25 *Posten am Stauwerk bei A.*) a été exécutée des mois plus tard. On peut en douter. Le grand dessin et les petites cartes postales ont été produits au même moment, soit en novembre 1917, voir FPK Gera n° 42 et le dessin *Männer im Gehölz*.
- 19 Voir U. Rüdiger, « *Grüsse aus dem Krieg* », *op. cit.*, p. 22-23. Dix envoie la même photo-carte à son père depuis Juniville ; il lui apprend qu'il se trouve entre Reims et la Somme à Py (Sommepy-Tahure) et qu'on déploie sa division dans un nouveau secteur de l'offensive franco-britannique, « là où se trouve Fritz » ; voir Nachlass Dix (ci-après NL Dix), Germanisches National Museum, Nürnberg (ci-après GNM Nürnberg), s.d.
- 20 Selon le passeport militaire de Dix (NL Dix, GNM Nürnberg), p. 11, ce dernier est malade du 17 décembre 1916 au 2 mars 1917, ce qui me semble bien long ; voir ses cartes postales à Otto Baumgärtel, comportant quatorze lignes de texte (auj. au Dix-Haus Hemmenhofen) et à Helene Jakob dans U. Rüdiger, « *Grüsse aus dem Krieg* », *op. cit.*, p. 94-95. Dans sa carte à Baumgärtel, Dix s'enquiert de la possibilité d'une exposition à Chemnitz (voir note 53).
- 21 Le titre du dessin de Dresde, *Finale*, exprime l'espoir de paix du soldat. O. Conzelmann, *Der andere Dix, op. cit.*, m'a accusé à tort d'avoir modifié les titres de Dix, parce qu'il ne connaissait pas le dessin de Dresde. Le lecteur trouvera à la page 90 de son ouvrage, la seconde version du dessin datée 1917, déjà reproduite dans Hans Kinkel (dir.), *Otto Dix: Protokolle der Hölle; Zeichnungen*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1968, n° 40 ; Hans-Ulrich Lehmann, *Otto Dix: Die Zeichnungen im Dresdener Kupferstich-Kabinett; Katalog des Bestandes*, Dresde, Kupferstich-Kabinett, 1991, p. 82, lui attribue une date plus tardive, v. 1918, qui n'est pas convaincante ; la manière du dessin, avec ses hachures parallèles sombres, correspond à celle du séjour de Dix en Russie à la fin de 1917.
- 22 D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 23 ; U. Rüdiger, « *Grüsse aus dem Krieg* », *op. cit.*, p. 22-23.
- 23 Otto Dix à Helene Jakob, s.d., collection de Fritz Gras, Berlin (notre traduction) ; son passeport militaire fait état de la promotion du 8 octobre 1918 ; voir les détails dans D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 24, et U. Rüdiger, « *Grüsse aus dem Krieg* », *op. cit.*, p. 22-23.
- 24 Hans Kinkel, « *Begegnung mit Otto Dix* », *Stuttgarter Zeitung*, le 30 novembre 1961 (notre traduction) ; repr. dans *Otto Dix: Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle*, cat. exp., Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1962, p. 13.
- 25 Henri Barbusse, *Le feu (Journal d'une escouade)*, 2e éd., Paris, Flammarion, 1917 ; éd. orig. 1916, éd. all. (bannière par le III^e Reich) sous le titre *Das Feuer: Tagebuch einer Korporalschaft*, Zurich, Rascher-Verlag, 1918 ; voir Henri Barbusse, *Lettres à sa femme 1914-1917*, Paris, Buchet-Chastel, 2006. On trouvera de nombreux documents dans Jean-N. Cru, *Témoins*, Paris, Gallimard, 1929 ; Horst F. Müller, « La vision du caporal Bertrand ou Plaidoyer pour une lecture historique du *Feu* », *Cahiers Henri Barbusse*, n° 14, 1989, p. 21-39 ; Jean Relinger, *Henri Barbusse écrivain combattant*, Paris, PUF, 1994 ; et Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS, 2006.
- 26 À l'origine à la Galerie Saxonia-Kempe, Dresde, aujourd'hui à la Städtische Galerie, Albstadt, le carnet de guerre a été analysé dans O. Conzelmann, *Der andere Dix, op. cit.*, p. 129-133. L'auteur prête à « *Naturereignis* » (événement de la nature) le sens de « *Naturerscheinung* » (phénomène de la nature). Voir A. Hagenlocher, *Otto Dix, op. cit.*, p. 31-36 (texte de Conzelmann) et fig. p. 158-159 ; Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Schreckensbilder: Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin, Reimer, 1993, p. 263 et note 98 ; voir le commentaire sur le portfolio de Dix dans Dietrich Schubert (dir.), *Otto Dix, "Der Krieg" : 50 Radierungen von 1924*, Marburg, Jonas, 2002, p. 9-34.
- 27 Voir *Max Beckmann, Self-Portrait in Words: Collected Writings and Statements, 1903-1950*, Barbara Copeland Buenger (dir.), trad. Barbara Copeland Buenger et Reinhold Heller avec David Britt, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 167 et 170. Le 20 mai 1915, il dessine des Belges mais aussi la tête d'un mourant : « J'ai vu des choses remarquables. Dans la pénombre de l'abri, des hommes à demi nus, couverts de sang, à qui l'on mettait des pansements blancs. Expressions magnifiques et douloureuses. Visions nouvelles des flagellations du Christ (notre traduction) ». Voir Dietrich Schubert, *Beckmann: Auferstehung und Erscheinung der Toten*, Worms, Werner, 1985, p. 58 ; Anne Peters, « Das Kriegserlebnis bei Beckmann und Dix », dans Adolf Smitmans et Anne Peter. (dir.), *Max Beckmann: Weltbild und Existenz*, cat. exp., Albstadt, Städtische Galerie, 1994, p. 36-53 ;

- Matthias Eberle, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik*, Stuttgart, Belsler, 1989.
- 28 Gabriele Werner, « Otto Dix, *Der Krieg* », dans Jörg Duppler et Gerhard p. Groß (dir.), *Kriegsende, 1918: Ereignis, Wirkung, Nachwirkung*, Munich, Oldenbourg, 1999, p. 299-314, fig. 17 ; voir aussi Michael Hager, « Verwundete Gesichter, verletzte Gesichter », dans Claudia Schmolders et Sander L. Gilman (dir.), *Gesichter der Weimarer Republik: Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Cologne, 2000, p. 78-95 ; et Sophie Delaporte, *Les gueules cassées : Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, Noësis, 1996.
- 29 H. Barbusse, *Le feu*, op. cit., p. 147, 228 et 259. Il importe de souligner la similitude entre les descriptions du front près de Souchez de Barbusse et les eaux-fortes de 1924 de Dix, mais sans les stylisations héroïques d'Ernst Jünger (voir *Orages d'acier*, 1920). Sur les faces et les têtes des blessés graves, voir S. Delaporte, op. cit.
- 30 Voir Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*, cat. exp., Londres, Barbican Art Gallery, et New Haven, Yale University Press, 1994, p. 132 s. ; Kai Artinger, *Agonie und Aufklärung: Krieg und Kunst in Grossbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg*, Weimar, VDG, 2000, p. 195.
- 31 Voir *Otto Dix*, op. cit., cat. 3 ; WVZ : Löffler 1914.13.
- 32 Otto Griebel, « Erlebnis und Vorbild Otto Dix », *Bildende Kunst*, n° 11, 1966, p. 582 ; *idem*, *Ich war ein Mann der Straße: Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1986.
- 33 Sur le rapport entre le sujet et l'objet, entre le vous et le moi dans l'avènement du portrait moderne, voir G. Simmel, *Rembrandt*, op. cit., p. 5-8. À la fin de sa vie, Dix souligne le fait qu'il ne veut pas connaître ses modèles, l'essence humaine résidant dans le visible. Également pertinentes sont ses observations sur l'art du portrait publiées dans *Internationale Bodensee-Zeitschrift*, mars 1955, p. 59-60.
- 34 « *Diesem Mann begegnete ich nachts ... vor der Lorettohöhe* » dans *Otto Dix, Der Krieg*, cat. exp., Albstadt, Städtische Galerie, 1977, n° 43 ; Ausst.-Kat. Veit Loers (dir.), *Otto Dix und der Krieg: Zeichnungen und Grafik, 1913-1924* ; voir aussi l'article de Dietrich Schubert, cat. exp., Regensburg, Städtische Galerie, 1981, p. 78.
- 35 Cette eau-forte a inspiré à Werner Haftmann un essai convaincant sur la représentation de la guerre dans l'œuvre de Dix ; voir *id.*, « Lachende Totenköpfe: Zum Radierzyklus 'Der Krieg' von Otto Dix », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 avril 1984 ; voir aussi Heinz Lüdecke (dir.), *Otto Dix, "Der Krieg": 50 Bildtafeln*, cat. exp., Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1963 ; W. R. Tyler et C. Vershbow, *Bellum: Two Statements on the Nature of War, by Erasmus and Dix*, Barre, Mass., Imprint Society, 1972 ; Lutz Tittel (dir.), *Dix, "Der Krieg," 1924*, cat. exp., Friedrichshafen, Städtisches Bodensee-Museum, 1986 ; D. Schubert, *Otto Dix, "Der Krieg"*, op. cit., fig. 99.
- 36 *Künstler sehen sich selbst: Graphische Selbstbildnisse unseres Jahrhunderts*, cat. exp., Brunswick, Städtisches Museum, 1976, p. 102-113 ; pour une analyse plus détaillée voir Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, 2^e éd., Berlin [Ost], Henschel, 1981, p. 29-45 ; voir aussi B. Lorquin, *Allemagne*, op. cit., p. 8, 12 et 103.
- 37 *Otto-Dix-Stiftung*, Vaduz, en prêt à la Otto-Dix-Haus, Gera. Dix ajoutera plus tard à cette image comique la dédicace : *Mutz, Mai 1923*, voir Eugen Keuerleber (dir.), *Otto Dix zum 80. Geburtstag: Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen und Radierfolge "Der Krieg"*, cat. exp., Stuttgart, Galerie der Stadt, 1971, cat. 24 ; *Otto Dix, Menschenbilder: Gemälde, Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen*, cat. exp., Stuttgart Galerie der Stadt, Stuttgart, Cantz, 1981, cat. 6 ; Eugen Keuerleber (dir.), *Otto Dix*, cat. exp., Kamakura/Japon, Musée d'art moderne, 1988, cat. 6 ; Ulrike Rüdiger (dir.), *Otto Dix*, cat. exp., Gera, Kunstsammlung, 1996, cat. 14 ; R. Cork, *A Bitter Truth*, op. cit. ; Ulrike Lorenz, *Welt und Sinnlichkeit: Otto Dix*, cat. exp., Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2005, p. 140-141. Voir aussi Philippe Dagen, *Le silence des peintres : Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996, p. 212-217 ; et B. Lorquin, *Allemagne*, op. cit., p. 16, bien qu'il ne
- tienne pas compte de la littérature allemande. Remarque qui vaut également pour Philippe Dagen dans sa préface de *1914: La vanguardia y la gran guerra*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008-2009, p. 108. L'essai d'Annette Vogel dans Dieter Dieter Buchhart (dir.), *Otto Dix: Zwischen Paradies und Untergang*, cat. exp., Kunsthalle Krems, Munich, Hirmer, 2009, p. 40-41, en part. note 19, est lacunaire, et la reproduction de *Der Krieg* à la p. 47 est inversée. *Selbst als Schießscheibe* se veut plus cocasse que « sérieux ». Ni A. Vogel ni U. Lorenz, *Welt und Sinnlichkeit*, op. cit., p. 12, n'abordent le sujet de Dix et le Groupe 19 à Dresde.
- 38 Voir H. Kinkel, *Otto Dix*, op. cit., n° 16 ; Karl Diemer dans E. Keuerleber, *Otto Dix*, op. cit., p. 58 ; Ulrike Lorenz, *Otto Dix: Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle*, 8 vol., Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2003, WK 3.0.3 (et une variante de 1915).
- 39 Sylvie Lecoq-Ramond (dir.), *Otto Dix et les maîtres anciens*, cat. exp., Colmar, Musée d'Unterlinden, 1996.
- 40 Voir D. Schubert, *Rezeptions- und Stilpluralismus*, op. cit., p. 218 ; D. Schubert, *Otto Dix*, p. 23 ; O. Conzelmann, *Der andere Dix*, op. cit., p. 78 ; U. Rüdiger, « *Grüsse aus dem Krieg* », op. cit., n° 23 ; D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis* et O. Conzelmann persistent à dater la carte de 1917. Une seconde version de la carte postale, 14 x 9 cm, est apparue récemment : Dix à Lili Schultz, le 23 mars 1916 ; voir cat. Villa Grisebach Auktionen, Berlin, décembre 2006, lot 251.
- 41 Max Beckmann à sa femme, le 3 octobre 1914, dans B. Copeland Buenger, *Self-Portrait in Words*, op. cit., p. 140 (notre traduction) ; D. Schubert, *Beckmann*, op. cit., p. 63.
- 42 Voir B. Copeland Buenger, *ibid.*, p. 157 et 169. Le 21 mai 1915, il écrit : « Nous sommes maintenant dans les tranchées où vit cette espèce qui a dit adieu à la vie. Hier, un caporal assis devant son abri a été tué par le ricochet d'une balle ».
- 43 Ici la notion de « style » ne s'entend pas dans le sens superficiel de « formel », mais comme un concept plus élevé, comme l'unité du sujet, l'intention formelle et le sujet (lire

- la signification), c'est-à-dire que l'antithèse universelle du « style » et de l'iconographie n'est pas admise. La « forme » (forme/structure) est évaluée en tant que l'être du sujet (Theodor Lipps, 1906). Voir Günther Fiensch, *Form und Gegenstand: Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Cologne, Böhlau, 1961.
- 44 Voir D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 24-25 ; M. Eberle, *Der Weltkrieg und die Künstler, op. cit.*, p. 32. Le chapitre qu'Eberle consacre à Dix laisse à désirer et fait abstraction de la notion de réalisme. Les parallèles entre Barbusse et Dix sont plus profonds et évidents, et ne se limitent pas au tableau *Flandern* ; ils ont trait à l'expérience de la guerre et à les regards réalistes de la mort ; voir G. Werner, "Otto Dix, *Der Krieg*", *op. cit.*, p. 301 ; et mon récent article sur Barbusse chez Souchez et Dix chez Cléry dans : *Die Realität des Todes*, Dominik Groß (dir.), Campus Francfort-sur-le-Main, 2010, p. 195-221. Keith Hartley et Sarah O'Brien Twohig, dans *Otto Dix, 1891-1969*, cat. ex., Londres, Tate Gallery, 1992, p. 79, parlent d'un « superman nietschéen ». Le terme *Übermensch* de Nietzsche ne se laisse pas traduire par Superman mais par *Surhomme* – un type d'homme idéal mentalement et spirituellement !
- 45 O. Conzelmann dans Hagenlocher, *Otto Dix, op. cit.*, p. 34. *Selbstportrait als Kriegsgott Mars* est également cité dans *1914: La vanguardia y la gran guerra, op. cit.*, p. 227-229.
- 46 *Gott des Krieges*, fusain, 54,5 x 47 cm, sans titre au dos, signé en bas à droite : *DIX 15* (Chemnitz, Museum Gunzenhauser). Je remercie Franziska Pucher de son aide.
- 47 Dix expose le tableau avec cinq autres œuvres en avril 1919 à la première exposition collective de la Sécession de Dresde, *Gruppe 1919*, à la Galerie Emil Richter. Voir D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 24-25 ; D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis, op. cit.*, p. 37 ; sur son œuvre de 1919, voir notamment Rainer Beck, *Otto Dix, Die kosmischen Bilder: Zwischen Sehnsucht und Schwangerem Weib*, Dresde, Verlag der Kunst, 2003, p. 65 ; Rolf Günther, *Die Städtische Kunstsammlung Freital*, Freital, Städtische Kunstsammlung, s.d., p. 29.
- 48 Reproduit dans Fritz Löffler, *Otto Dix: Leben und Werk*, 6^e éd., Dresde, Verlag der Kunst, 1989 (éd. orig. 1960), fig. 10, et Serge Sabarsky (dir.), *Otto Dix*, cat. exp., Berlin, 1987 et Paris, Éditions Herscher, 1992, fig. 67.
- 49 Otto Dix à Helene Jakob, le 15 août 1916, collection de Fritz Gras, Berlin (notre traduction). La ferme de Monacu se trouve à l'ouest de Cléry-sur-Somme ; cette lettre est reproduite intégralement dans D. Schubert, *Otto Dix, "Der Krieg"*, *op. cit.*, p. 11 ; des extraits de la lettre, comportant des erreurs, sont cités dans O. Conzelmann, *Der andere Dix, op. cit.*, p. 147 (« Mauvais ») ; voir aussi Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig, 1986, p. 10. Ces extraits de Conzelmann sont repris dans Gerd Krumeich, « Die deutsche Erinnerung an die Somme », dans Gerhard Hirschfeld (dir.), *Die Deutschen an der Somme, 1914-1918: Krieg, Besatzung, verbrannte Erde*, Essen, 2006, p. 242 ; voir aussi Jay Winter, « Otto Dix brûlé par l'eau-forte de la guerre », dans *'14-18 : la très Grande Guerre*, cat. exp., Centre de Recherche de l'Historial de Péronne/Paris, Le Monde Éditions, 1994. Le village de « Mauvais » n'existe pas ; il doit s'agir de Maurois ou Mauvois. Le sculpteur Christoph Voll a certainement vécu de telles batailles en tant que caporal sur le front de l'Ouest, mais à la différence de Dix, il ne dessine pas. Mentionnons également Waldemar Rösler, membre de la Sécession de Berlin, qui en tant que lieutenant et chef de compagnie a été déployé près de Messines, près d'Ypres et sur le canal de l'Yser en 1915-1916 ; il s'est enlevé la vie le 16 décembre 1916 alors qu'il était en permission.
- 50 À la différence d'August Macke, d'Ernst W. Lotz, d'Albert Weisgerber, de Christoph Voll et d'Otto Dix, Paul Klee ne sert pas au front et dispose donc de plus de loisirs pour se préoccuper d'expositions ; voir Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Francfort-sur-le-Main, Syndikat, 1981, et *idem, The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- 51 Voir D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 33 ; précision aimablement apportée par Otto Karl Werckmeister en 1987. Dix expose onze feuilles à la Galerie Arnold dont une, *Stollen zum Unterstand*, figure au catalogue sous le n° 238c. Font également partie de l'exposition, *Granatloch, Friedhof St. Hilaire, Minenstollen, Pont Faverger, Straße Souplet-Aubériver (rue Souplet-Aubériver), Dontrien, Schlafender Soldat Pont Faverger*. Le titre du n° 243 est donné incorrectement comme *Vontrieu* ; il s'agit en fait du village de Dontrien en Champagne ; voir Dietrich Schubert, « Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix: Zur Frage der Abfolge seiner Kriegsarbeiten 1915-1918 », *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 38, 1996, p. 167 ; voir aussi H.-U. Lehmann, *Otto Dix, op. cit.*, p. 54 ; voir B. Lorquin, *Allemagne, op. cit.* ; et Andreas Strobl, *Otto Dix: Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre*, Berlin, Reimer, 1996, p. 242 ; sur les feuilles individuelles, consulter U. Lorenz, *Otto Dix, op. cit.*
- 52 Sur une carte postale illustrée de Méricourt, dans l'Artois, Dix écrit à ses parents : « Jusqu'ici, ça va, et la santé est bonne. L'exposition des artistes de Dresde à la Galerie Arnold est en cours, et j'ai fait l'objet d'une très bonne critique ; une feuille a même été reproduite dans le catalogue. [...] Ne vous étonnez pas si mes envois d'argent se font plus rares ; le carton est cher. Avec un peu de chance, je vendrai quelque chose. Meilleurs souvenirs à vous tous. Votre Otto (notre traduction) » (s.d., v. le début d'octobre 1916 ; NL Dix, GNM Nürnberg).
- 53 Il reste à établir qui ou ce qu'était Gerstenberger à Chemnitz (une galerie ?). Je remercie Jan Dix de son aide en juillet 2008.
- 54 Le timbre de la carte a été oblitéré le 14 août 1917 à Ypres. Dix participe à l'exposition d'automne de la Künstler-Vereinigung Dresden (Lenné-Strasse), aux côtés de Pechstein, Marc et Segal ; il n'y est représenté que par le dessin *Geißelung* (peut-être fig. 50 dans O. Conzelmann, *Der andere Dix, op. cit.*) ; voir D. Schubert, *Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix, op. cit.*, p. 167.
- 55 Otto Dix à Helene Jakob, le 12 décembre 1917, collection de Fritz Gras, Berlin (notre traduction) ; il s'agit de l'exposition *Große Kunstausstellung März-April 1918* organisée par la Nassauischer Kunstverein et

- présentée à Wiesbaden. Sans doute retardataire, Dix ne figure pas au catalogue.
- 56 *Otto Dix: Handzeichnungen, 1912–1961*, cat. exp., Singen, Rathaus, 1961 ; H. Kinkel, *Otto Dix, op. cit.*, n° 32 (*Alter Russe*, 1917) et n° 20 (*Schlafender Soldat*) ; voir *Vor 50 Jahren: Erster Weltkrieg, Novemberrevolution, Nachkriegszeit*, cat.exp., Berlin: Kupferstichkabinett, 1968, fig. 1 ; WVZ : Lorenz WK 4.1.20, 4.1.21, 4.1.23, 4.2.5.
- 57 Aquarelle, 29 x 20 cm, datée 1916 en haut à gauche, mais signée ultérieurement (peut-être 1960-1962?) ; Auktion Hauswedell + Nolte 199, Hambourg, 1974, n° 377 ; WVZ : Pfäffle A 1916/4 ; voir D. Schubert, *Kriegsbild*, *op. cit.*, fig. 9, p. 160.
- 58 E. Keuerleber, *Otto Dix zum 80. Geburtstag*, *op. cit.*, n° 151 ; S. Sabarsky, *Otto Dix, op. cit.*, fig. 78 ; Suse Pfäffle, *Otto Dix: Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart 1991, p. 268-269, reproduit d'autres têtes. La liste a été établie à la hâte et, partant, est sujette à caution ; par exemple, la gouache *Angres* de 1917 figure sous l'année 1915 en raison d'une datation postérieure (mais Dix se trouvait à Angres non pas en 1915 mais en 1917) ; cette méprise s'observe également chez B. Lorquin, *Allemagne* *op. cit.*, p. 95 ; la feuille WVZ : Pfäffle G 1915/3, est de 1917.
- 59 Cette magistrale gouache (Collection particulière, Genève) a été vendue aux enchères chez Christie's à Londres en octobre 1999 sous le titre *Tête d'homme* (lot 175) ; elle a été reproduite dans *Geisterbahn und Glanzrevue*, *op. cit.*, p. 206 ; et elle a été montrée dans l'exposition *Allemagne* à Paris en 2007 (voir B. Lorquin, *op. cit.*, p. 91).
- 60 Cet autoportrait figurait dans l'exposition Dix tenue à Berlin-Est en 1963 ; voir H. Lüdecke, *Otto Dix, "Der Krieg"*, *op. cit.* ; également reproduit dans D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, *op. cit.*, n° 21 ; WVZ : Pfäffle G 1916/9.
- 61 H. Kinkel, *Otto Dix, op. cit.*, p. 42 ; S. Sabarsky, *Otto Dix, op. cit.*, fig. 65 (1915) et fig. 89 (vers 1917) ; voir Dietrich Schubert, « Otto Dix zeichnet im 1. Weltkrieg » dans Wolfgang J. Mommsen (dir.), *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Munich, Oldenbourg, 1996, p. 192 ; R. Beck, *Die kosmischen Bilder*, *op. cit.*, fig. 6 (1919 ? 1917 à mon avis). Je pense que *Fruchtschale* et le tableau *Schwangeres Weib* sont identiques : la femme enceinte est un compotier.
- 62 *Selbst als Raucher* (Berlin), à l'origine dans la collection de Diether Schmidt, craie, 39 x 38 cm, dans D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, *op. cit.*, n° 22 ; D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 31 ; D. Schubert, « Dix zeichnet im 1. Weltkrieg », *op. cit.*, p. 191 ; WVZ : Lorenz WK 3.0.7.
- 63 Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, Gebr. Mann, 1964, p. 68 ; D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, *op. cit.*, fig. 22, p. 42.
- 64 Je reprends ici la distinction entre art monologique et « art devant témoins » que fait Friedrich Nietzsche dans *Le gai savoir*. Les gouaches aux couleurs vives étaient indubitablement conçues en vue d'expositions présentées dans son pays. Or, Dix ne montre que des dessins dans le cadre de l'exposition tenue à la Galerie Ernst Arnold en octobre 1916 (voir aussi note 51).
- 65 D. Schubert, *Beckmann Auferstehung*, *op. cit.*, p. 76 ; Alexander Dückers, *Gesichter der Zeit: Ein Panorama aus Physiognomien in Zeichnung und Graphit*, cat. exp., Kupferstich-kabinett, Berlin, Nicolai, 1999, p. 72-73.
- 66 Voir H. Kinkel, *Otto Dix, op. cit.*, n° 43 ; D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, *op. cit.*, fig. 23, acquise d'une collection particulière à la cinquante-troisième vente aux enchères de la Villa Grisebach de Berlin, novembre 1996, lot 26 ; auj. dans une collection particulière, New York ; WVZ : Lorenz WK n° 3.0.8, le chiffre accolé à « Dix » est 17.
- 67 On aurait tort de confondre chez Dix sarcasme et cynisme. Le cynisme a toujours partie liée avec la brutalisation, tandis que le sarcasme depuis Victor Hugo, est empreint de mélancolie ; à ce propos, voir Dietrich Schubert, « Krüppel-Darstellungen im Werk von Otto Dix nach 1920: Zynismus oder Sarkasmus? », dans Gertrude Cepl-Kaufmann et Gerd Krumeich (dir.), *Krieg und Utopie: Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, cat. exp., Bunkerkerche Düsseldorf, Essen, Klartext, 2006, p. 293-308.
- 68 À ce sujet, voir Heinz-Dieter Kittsteiner, « Dix, Friedrich und Jünger », dans *Otto Dix zwischen den Kriegen, 1912–1939*, cat. exp., Berlin, Haus am Waldsee, 1977, p. 35.
- 69 Reproduit dans O. Conzelmann, *Der andere Dix*, *op. cit.*, fig. 97 ; S. Sabarsky, *Otto Dix, op. cit.*, p. 11-14 et fig. 70 ; Serge Sabarsky, *Otto Dix: Die frühen Jahre; Zeichnungen, Aquarelle, Graphik*, cat.exp., Erfurt, Angermuseum, 1992, p. 12, mais daté erronément 1916 ; D. Schubert, « Dix zeichnet im 1. Weltkrieg », *op. cit.*, p. 179-193 ; WVZ : Lorenz WK n° 3.0.6.
- 70 Otto Dix à Helene Jakob, le 4 juin 1916, carte postale du front, auj. à Gera, n° 31, avec le trépied de la mitrailleuse. U. Rüdiger, « Grösse aus dem Krieg », *op. cit.*, p. 86.
- 71 Otto Dix à Helene Jakob, le 12 décembre 1917, auj. collection de Fritz Gras, Berlin (notre traduction).
- 72 Voir Dietrich Schubert, « Otto Dix und der Krieg », dans Dietrich Harth, Dietrich Schubert et Ronald Michael Schmidt (dir.), *Pazifismus zwischen den Weltkriegen: Deutsche Schriftsteller und Künstler gegen Krieg und Militarismus, 1918–1933*, Heidelberg HVA, 1985, p. 185-202. Texte intégral accompagné des cartes postales du front (auj. à Gera) dans U. Rüdiger, « Grösse aus dem Krieg », *op. cit.*, p. 22-23, selon la note de son passeport militaire (auj. GNM Nürnberg) ; D. Schubert, *Otto Dix, "Der Krieg"*, *op. cit.*, p. 101.
- 73 *Christoph Voll: Skulptur zwischen Expressionismus und Realismus*, essais d'Arie Hartog et de Dietrich Schubert, cat. exp., Gerhard-Marcks-Haus, Brême, Gerhard-Marcks-Stiftung, 2007.
- 74 Reproduits dans H. Kinkel, *Otto Dix, op. cit.*, nos 49 et 53 ; S. Sabarsky, *Otto Dix, op. cit.*, fig. 86. Dix a exécuté un dessin à l'encre de Chine ayant pour sujet la *Mort et la jeune fille* sur une carte postale qu'il a expédiée à Lili Schultz à l'occasion du Nouvel An avec cette inscription : « Dame Fortune rit et chante, tandis que *Freund Hein* agite la faux (notre traduction) » ; enchères de Villa Grisebach, Berlin, 2006, lot 141. Au dix-huitième siècle, *Freund Hein* (!Ami Hein) représentait la Mort, notamment dans un cycle de 1785 de Johann R. Schellenberg.

- 75 U. Rüdiger, "Grüsse aus dem Krieg", *op. cit.*, n^{os} 52 et 48.
- 76 Chose qu'on a mis longtemps à reconnaître. Dans les années 1960 et 1970, les spécialistes sont nombreux à surévaluer Der Blauer Reiter, les futuristes italiens et les peintres abstraits. En 1991, Johann Karl Schmidt persiste à dire que Dix n'avait pas su peindre à la manière constructiviste, surréaliste et abstraite (voir *Otto Dix: Zum 100. Geburtstag, 1891-1991*, cat. exp. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart, Hatje, 1991, p. 37). Observation non seulement fautive, mais polémique : Dix dédaigne ces « styles » parce qu'ils sont des réductions partiales de la peinture. Il aspire à inscrire les réalités de la vie dans un cadre nietzschéen. À l'instar de Beckmann, il préfère puiser aux sources des maîtres anciens.
- 77 Voir Dieter Gleisberg, « Conrad Felixmüller und die Gründung der Dresdner Sezession Gruppe 1919 », *Dezennium II*, 1972, p. 172-182 ; D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 37 ; on trouvera à ce sujet une étude exhaustive dans R. Beck, *Otto Dix, Die kosmischen Bilder, op. cit.*
- 78 R. Beck, *Otto Dix, Die kosmischen Bilder, op. cit.*, p. 58 ; Birgit Dalbajewa, *Otto Dix in der Dresdener Galerie*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, Sandstein, 2007, p. 36. Ulrike Lorenz dans D. Buchhart, *Otto Dix, op. cit.*, p. 12, passe sous silence l'importance du Groupe 19 à Dresde.
- 79 Sur l'ascendant de Nietzsche sur Dix, voir Paul Ferdinand Schmidt, *Otto Dix*, Cologne, Nierendorf, Neue Kunst, 1923, p. 6 ; D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 54-55 ; O. Conzelmann, *Der andere Dix, op. cit.*, p. 54-55 ; Rainer Beck, « Dix Dionysos », *Weltkunst*, vol. 54, n^o 10, 1984, p. 1411-1412 ; Karl Diemer, « Otto Dix oder : Das Leben ohne Verdünnung », dans E. Keuerleber, *Otto Dix, op. cit.*, p. 44-57 ; Sarah O'Brien-Twohig, « Dix and Nietzsche », dans *Otto Dix, 1891-1969*, p. 40-48 ; O. Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, op. cit.*, p. 211-212. - Le fait que le texte de Dix (WERDEN) paraphrase Nietzsche n'est mentionné ni dans O. Conzelmann, *Der andere Dix, op. cit.*, p. 217-218 ni dans Freya Mülhaupt (dir.), *Otto Dix: Das graphische Werk; aus der Schenkung Karsch/Nierendorf an die Berlinische Galerie*, cat. exp., Berlin, Berlinische Galerie, 1999, p. 14-15 ; ni dans R. Beck, *Otto Dix, Die kosmischen Bilder*, p. 214-215.
- 80 Voir Paul F. Schmidt, *Otto Dix, op. cit.*, et Carl Einstein, « Otto Dix », *Das Kunstblatt*, vol. 7, 1923, p. 97-102.
- 81 La charge (exagération) ou caricature fait partie intégrante du réalisme d'avant-garde ; elle en est en quelque sorte le sel, par exemple chez Hogarth, Goya, Daumier, Courbet, Rops, Dix, Grosz, Grützke et Hrdlicka.
- 82 Christian Derouet (dir.) *Otto Dix: Dessins d'une guerre à l'autre*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou et Gallimard, 2003, n^o 42 ; Paul Fox, « Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix », *Oxford Art Journal*, vol. 32, n^o 2, 2006, p. 247-267, une étude comparative de Dix et de Jünger qui s'achève par une mise en valeur des différences. Exercice effectué de façon convaincante dans H.-D. Kittsteiner, « Dix, Friedrich und Jünger », *op. cit.*, dont Fox ne fait aucune mention. Infiniment plus révélateurs sont les parallèles avec Henri Barbusse (*Le feu*, 1916), qui témoigne sans héroïsme des événements représentés par Dix dans ses eaux-fortes. Fox tourne autour du pot en persistant à opposer le peintre Dix au légionnaire Jünger. La lecture de Barbusse lui aurait permis d'en venir au fait et d'apprécier la grande similitude entre *Le feu* et *Der Krieg* (1924). Fox aurait mieux fait de reproduire intégralement la lettre de Dix (citée à la note 53) plutôt que de l'abrégé d'après Linda McGreevy. Voir D. Schubert, *Otto Dix, "Der Krieg"*, *op. cit.*, p. 11. La littérature allemande sur Dix et la guerre – Löffler, Schröck-Schmidt, Peters, etc. – ne cite pas Fox, mais renvoie plutôt à Linda McGreevy, *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*, New York, Peter Lang, 2001 ; il n'y est pas davantage question du texte que Barbusse a consacré à Dix en 1924.
- 83 Cette photographie a été reproduite dans Lothar Fischer, *Otto Dix: Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin. Nicolai, 1981, p. 25, mais attribuée à tort à Franz Pfemfert. Voir Dieter Gleisberg, *Conrad Felixmüller*, Dresde, Verlag der Kunst, 1982, p. 281.
- L'hypothèse que j'ai émise dans le cadre du catalogue Erfurth – Bodo von Dewitz et Karin Schuller-Procopovici (dir.), *Hugo Erfurth, 1874-1948: Photograph zwischen Tradition und Moderne*, cat. exp., Agfa Foto-Historama, Cologne, 1992 –, selon laquelle la photographie est de Londa Berg-Felixmüller ou de Hugo Erfurth lui-même, s'est avérée fautive. Un exemplaire conservé dans les inédits de Felixmüller a permis d'attribuer la photographie à Dore Bartoley, Dresde (GNM Nürnberg). Je suis redevable à Claus Pese de Nuremberg et à Bodo von Dewitz de Cologne de leur aide précieuse en 1993. La comparaison de ce cliché avec les photos de Dix prises par Erfurth, notamment en ce qui a trait aux vêtements, suggère une date autour de 1921.
- 84 Aujourd'hui au Saint Louis Art Museum ; voir Conrad Felixmüller, « Otto Dix », dans *Das EY: Galerie Ey, Düsseldorf 1920*, n^o 3 ; F. W. Heckmanns, « Conrad Felixmüller und Otto Dix », dans *Conrad Felixmüller: Zeichnungen, Aquarelle, und Druckgraphik*, cat. exp., Hemmenhofen, Otto Dix-Haus, 1993, et Constance, 1995 ; voir R. Beck, *Otto Dix, Die kosmischen Bilder, op. cit.*, p. 26.
- 85 Voir WVZ : Löffler 1923/1 ; le tableau est documenté dans une photographie de Hugo Erfurth.
- 86 Dix à Hans Kinkel, cité dans L. Fischer, *Otto Dix: Ein Malerleben in Deutschland, op. cit.*, p. 24 (notre traduction). Voir également Peter Barth, *Otto Dix und die Düsseldorfer Künstlerszene, 1920-1925*, cat. exp., Düsseldorf, Galerie Remmert und Barth, 1983.
- 87 C. Einstein, « Otto Dix », *op. cit.*, p. 97-98 ; Paul F. Schmidt, « Die deutschen Veristen », *Das Kunstblatt*, vol. 8, 1924, p. 367-372. Sur les frontières souvent floues et changeantes entre le réalisme critique (vérisme) et la soi-disant « Nouvelle Objectivité », voir l'incontournable Roland März (dir.), *Realismus und Sachlichkeit: Aspekte deutscher Kunst, 1919-1933*, cat. exp., Nationalgalerie Berlin [Ost], Berlin, Staatliche Museen, 1974 ; Sergiusz Michalski, *Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland, 1919-1933*, Cologne, 1992 ; D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 78-82. Les réalistes documentent

- la guerre et ses conséquences ; les artistes de la Nouvelle Objectivité, tels Schrimpf et Kanoldt, s'en abstiennent. Dans le débat autour du naturalisme dont rend compte *Das Kunstblatt* en 1922, Gustav Friedrich Hartlaub établit d'ores et déjà une distinction entre l'aile gauche et l'aile droite ; voir Lutz Windhöfel, *Paul Westheim und das Kunstblatt: Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Cologne, Böhlau, 1995.
- 88 Dennis Crockett, « The Most Famous Painting of the 'Golden Twenties'?: Otto Dix and the Trench Affair », *Art Journal*, vol 51, n° 1, 1992, p. 72-80 ; Wolfgang Schröck-Schmidt, « Die Rezeption des *Schützengraben* », mémoire de maîtrise, Universität Heidelberg, 1990, et *id.*, « Der Schicksalsweg des *Schützengraben* », dans *Otto Dix, op. cit.*, p. 161-164 ; Dietrich Schubert, « Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben* (1923) von Otto Dix », dans Rolf Klopfer et Bernd Dücker (dir.), *Kritik und Geschichte der Intoleranz*, Heidelberg, Synchron, 2000, p. 351-370 ; O. Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, op. cit.*, p. 194-205 ; p. Fox, « Confronting Postwar Shame in Weimar Germany », *op. cit.*, p. 256-257, mais sans mention de l'exposition *Nie wieder Krieg*. Le titre finalement retenu est *Schützengraben*, et non *Der Schützengraben*, car il s'agit d'une tranchée parmi tant d'autres.
- 89 Bernhard Boehmer de Güstrow au Dr Rolf Hetsch, Berlin, ministère de la Propagande national-socialiste, le 13 janvier 1940. Je suis redevable à Andreas Hüneke de cette précision ; voir D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 69-70. Daniel Spanke soutient toujours que la peinture a « probablement été brûlée en 1939 », voir Marion Ackermann (dir.), *Getroffen: Otto Dix und die Kunst des Porträts / Match : Otto Dix and the Art of Portraiture*, cat. exp., Kunstmuseum Stuttgart, Cologne, DuMont, 2007, p. 211 ; Gabriele Werner, « Otto Dix, *Der Krieg* », p. 311, partage cet avis.
- 90 Willi Wolfradt, *Otto Dix*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, « Junge Kunst », 1924 (notre traduction) ; D. Schubert, *Otto Dix, op. cit.*, p. 150.
- 91 Elizabeth L. Kahn démontre avec brio que pour les artistes français témoins de la guerre le portrait d'un frère d'armes et l'autoportrait étaient de très importantes expressions de l'existence humaine, par opposition au tir de barrage déshumanisant – « un symbole de la résistance à la vaste machine de la mort ». Voir Elizabeth L. Kahn, « Art from the Front: Death Imagined and the Neglected Majority », *Art History*, vol. 8, 1985, p. 196. On peut sans conteste en dire autant de Dix et de ses têtes de soldats.
- 92 F. Marc, *Briefe aus dem Felde, op. cit.*, p. 60 et 137. Marc le « cavalier bleu » est muet sur les souffrances que la guerre inflige aux êtres humains.
- 93 Voir Dietrich Schubert, « Die Elternbildnisse von Otto Dix: Beispiel einer Realismuswandlung », *Städte-Jahrbuch*, n° 4, 1973, p. 271-298.
- 94 Wilhelm Perpeet, « Von der Zeitlosigkeit der Kunst », *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 1, 1951, p. 1-28.