# *the new*
# BERLIN
# 1912 – 1932

sous la direction de
INGA ROSSI-SCHRIMPF

Racine
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

**CAT. 15**

**PAUL JOOSTENS**

*Le Révolutionnaire*

Planche de *Ça ira ! Revue mensuelle d'art et de critique*, n° 6, septembre 1920
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bibliothèque, inv. RP III 30

# DE L'ART NOUVEAU À LA NOUVELLE OBJECTIVITÉ*

## Relations et échanges entre milieux artistiques allemand et belge

INGA ROSSI-SCHRIMPF

Depuis la fin de siècle jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, un transfert culturel intensif, quoiqu'assez unilatéral, s'opère entre l'Allemagne et la Belgique. Sophie De Schaepdrijver a montré dans son ouvrage fondateur paru en 1997[1] combien, en raison de ces liens, la violation de la neutralité, l'invasion et l'occupation avaient été vécues de manière intense par la Belgique, sa population et son monde culturel. Au-delà des conséquences politiques et sociales, de nombreuses études ont également mis en évidence une rupture dans le domaine littéraire que ce soit dans les relations intellectuelles avec l'Allemagne et, plus généralement, la sphère culturelle germanophone ou dans la façon dont la Belgique se percevait elle-même du point de vue culturel[2]. La «terre-entre-deux» avait perdu l'un des pôles auxquels elle se sentait liée. Désormais, la partie germanique de l'«âme belge» était associée à la barbarie allemande (cat. 16). De quoi provoquer une crise identitaire.

Les échanges culturels n'ont pas cessé pour autant. Au contraire, la guerre et l'occupation ont paradoxalement entraîné une certaine intensification de ce transfert entre les deux pays[3]. Nous constatons dans le domaine de l'art figuratif que les relations germano-belges ont subi non pas une rupture claire et nette, mais plutôt un glissement[4]. Celui-ci s'est traduit à la fois au niveau des contenus et des acteurs concernés, tout en donnant lieu à une réciprocité plus forte, menant même dans certains domaines à un retournement des rapports d'influence. Alors qu'en 1900, le «style belge» et les artistes belges comme Constantin Meunier, Fernand Khnopff, George Minne, Eugène Laermans ou Félicien Rops, ou les architectes comme Henry Van de Velde et Victor Horta avaient contribué à déterminer le développement de la modernité (classique) allemande, une jeune génération d'artistes et d'architectes belges découvrait à présent les possibilités de l'expressionnisme, puis des utopies liées à l'art communautaire, au Novembergruppe (Groupe de Novembre), au constructivisme et au Bauhaus,

CAT. 16

*Les Allemands peints par eux-mêmes*, frontispice de Lobel-Riche d'après le tableau *Le Combat* (1894) de Franz von Stuck, dans Émile Verhaeren, *Le Crime allemand: 1914–1915*, Paris, Maison du Livre, 1915; Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature (AML), inv. MLPO 17920

* Cet exposé se fonde sur des recherches en cours consacrées au transfert artistique belgo-allemand du XIXe siècle, au début du XXe siècle, en vue d'une synthèse. Voir les publications publiées parallèlement: Rossi-Schrimpf 2018b et Rossi-Schrimpf 2018c.

1. De Schaepdrijver 1997.

2. Entre autres Leonardy & Roland 1999; Roland, Beyen et Draye 2011.

3. À ce propos, voir dernièrement Rossi-Schrimpf 2018, en particulier l'introduction et l'article de Christina Kott et Hubert Roland.

4. Panhuysen 2011, p. 311-331; Devillez 2011, p. 424-455.

pour leur propre ambition à participer, à travers l'art (compris comme l'ensemble de ses pratiques), à la création d'un «nouveau monde». On notera également que l'intérêt des Belges pour l'art, l'architecture ou encore la littérature et le cinéma allemands s'inscrivait dans un internationalisme global. Cet échange culturel se distinguait donc fondamentalement du cosmopolitisme d'avant-guerre, sans pour autant être perçu comme contradictoire par rapport aux efforts nationaux fournis pendant la guerre par le biais de l'activisme flamand et restés d'actualité une fois la paix revenue[5].

Nous nous contenterons ici de résumer le thème très polymorphe des relations entre Allemagne ou sphère culturelle germanophone d'une part, milieu culturel belge, de l'autre, à une série de jalons pertinents pour la structure de l'exposition. Dans le cadre de ce projet, nous nous intéresserons particulièrement à la perception belge de l'art allemand et de son milieu entre 1912 et 1932, et, en particulier, à la signification de Berlin et du mythe de la ville entre 1918 et 1924-1925 environ.

## LE POINT DE DÉPART

1912. À Munich, Franz Marc et Wassily Kandinsky publient l'*Almanach des Blauen Reiters* («Almanach du Cavalier bleu»). *Du spirituel dans l'art*, de Kandinsky, a paru peu auparavant et fait référence aux positions de l'écrivain belge Maurice Maeterlinck. Deux galeries ouvrent leurs portes – Der Sturm, d'Herwarth Walden, à Berlin et la galerie Georges Giroux à Bruxelles – et collaborent dès l'année de leur création. En 1913, Walden répond avec son «Premier Salon d'automne allemand[6]» à l'«Exposition d'art internationale de l'association des amis de l'art et des artistes d'Allemagne occidentale», qui a eu lieu un an plus tôt à Cologne[7] et s'est avant tout attachée à la présentation large et systématique d'un art moderne controversé. Au Salon d'automne, l'avant-garde européenne apparaît pour la première fois de manière concentrée comme incarnation de la modernité. La sélection correspond à la conception de Walden d'une synthèse stylistique «cubo-expressionnisto-futuriste», qui influencera

5. À ce sujet, voir entre autres Servellon 2018.
6. Voir Moeller 1988, p. 63-76 et Selz 1991/1998, p. 107-122.
7. Schaefer 2012.

ILL. 1

Henry Van de Velde, *Théâtre du Werkbund*, Cologne, 1914. Vue du sud-ouest.

finalement aussi l'avant-garde belge. À Cologne, le Belge Georges Minne a en revanche occupé une place centrale dans le domaine de la sculpture et s'est vu célébré comme un précurseur de la modernité en compagnie de peintres comme Vincent van Gogh, Paul Gauguin et Paul Cézanne. En 1914, enfin, l'exposition du Werkbund allemand ouvre ses portes à Cologne, où le théâtre (ill. 1) conçu par Henry Van de Velde, suscite l'admiration à côté de la Maison de verre de Bruno Taut et de l'usine modèle de Walter Gropius. Van de Velde, qui dirige à Weimar l'Institut des Arts décoratifs et industriels dont émergera cinq ans plus tard le Bauhaus, trouve ici l'opportunité de renouveler ses propres conceptions esthétiques. Le théâtre du Werkbund inspirera plus d'un jeune architecte allemand[8]. Par contre, on cherche en vain de jeunes artistes belges lors de ces expositions révolutionnaires. Cela ne surprend pas outre-mesure quand on sait qu'à l'époque, l'art belge cultive surtout une forme régionale de néo-impressionnisme, le luminisme, et qu'il accuse à la veille de la Première Guerre mondiale un retard vis-à-vis de l'avant-garde internationale, occupée à gagner partout du terrain : « Il faut bien l'avouer : au moment où éclatait la guerre de 1914, nous n'étions, en Belgique, ni fort "européens", ni fort "modernes[9]". »

Au vu de l'influence visible des artistes et écrivains belges sur l'art moderne classique allemand et, pour une partie, de l'anticipation dans le symbolisme et l'Art nouveau des positions théoriques du Blaue Reiter, du Bauhaus, etc., on peut s'étonner du peu d'influence directe exercée dans l'autre sens par l'avant-garde allemande et, plus généralement, européenne, sur l'art belge entre 1910 et 1914. Cela interpelle d'autant plus que celle-ci est diffusée en Belgique non seulement via les revues et les voyages, mais aussi via des expositions. En dehors de Jules Schmalzigaug, on ne peut parler dans un premier temps que de réaction artistique tardive, se manifestant notamment dans les œuvres de Paul Joostens, de Prosper de Troyer ou d'Edmond van Dooren. Des œuvres qui, parallèlement, traduisent aussi l'intérêt pour la grande ville qui s'est développé pendant la guerre.

On peut encore moins parler d'une réception artistique de l'avant-garde allemande avant 1914. Les artistes allemands ont beau être invités régulièrement aux expositions des cercles progressistes comme Les XX, La Libre Esthétique ou Kunst van Heden depuis 1884, la presse n'exprime jamais davantage qu'une mention positive. Dans l'ensemble, l'art allemand contemporain est perçu jusqu'en 1900 environ comme plutôt rétrograde, une image que seuls les arts appliqués, alors en plein essor, secouent quelque peu[10]. En 1912, La Libre Esthétique expose les fondateurs du Sonderbund de Düsseldorf, Clarenbach, Kukuk et Ophey, tandis que l'année suivante, des artistes de l'école munichoise, dont Franz Marc, sont présentés au public par le groupe Kunst van Heden. En 1913, Kandinsky défend l'avant-garde expressionniste allemande à Bruxelles auprès de Giroux. L'exposition en question, qui peut être considérée comme aussi provocante pour le milieu artistique belge que l'exposition futuriste du printemps, se démarque comme celle-ci dans le programme habituel de

8. Voir, récemment, Fischer 2018 et dans le présent ouvrage.

9. André De Ridder, « L'école belge contemporaine », in *Cahiers de la Belgique*, 4e année, avril-mai, nos 4-5, p. 177.

10. Cf. à ce sujet également ma conférence inédite : « Turn of the Century German-Belgian Artistic Relations », *Workshop Internationalism and the Arts : Imagining the Cosmopolis at the long fin de siècle*, 5-6 septembre 2013, Londres, Tate Britain – Internationalism and Cultural Exchange, 1870-1920).

RAY NYST 161

qui réclament le silence, sous quelque motif que ce soit, paraissent, au premier abord, avoir des droits à l'obtenir. Il semble bien que le silence, une régalade, soit moins que rien... Il est évident que les artistes exposent, soit pour vendre, soit pour susciter l'admiration, et nullement pour être critiqués. Mais, comme tous, ils exposent, et si la critique, en tant que travail annexe le critique, c'est bien son droit aussi de critiquer pour avoir le plaisir d'exposer son avis.

Dessin de S. Van Offel.

A lui, c'est son genre d'exposition. Ainsi envisagée, la critique ne serait plus qu'une inepte vanité de critique?... Je m'arrête fort embarrassé de répondre. Ainsi profondément que je me scrute, je ne crois pas que ce soit ce sentiment qui, personnellement, me pousse à la critique... Je puis donc admettre qu'il en est de même pour beaucoup d'autres. Et affirmer que la critique a d'autres sources, moins prétentieuses. Lesquelles?

Je crois que la source de la critique, c'est le besoin de parler des choses que l'on aime. Ce serait donc, à l'inverse de ce que l'on pense-

6

**CAT. 17**

Stan van Offel, caricature à l'occasion de l'exposition Kandinsky à la Galerie Georges Giroux, 15 juillet 1913
Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature (AML), inv. MLR 00843

**CAT. 33**

**OTTO DIX**

*Modernes Tanzpaar* (*Couple de danseurs modernes*), 1922

Aquarelle, crayon et encre de Chine sur papier, 56,8 × 39 cm
Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, inv. 1.00820

# VISIONS DE L'ÉGALITÉ

## Les couples de danseurs et les acteurs de cirque vus par Otto Dix au début des années 1920

ÄNNE SÖLL

Après avoir vécu la Première Guerre mondiale en tant que soldat, le peintre allemand Otto Dix réintègre en 1919 l'Académie de Dresde pour y poursuivre son cursus. La même année, il y fonde avec quelques autres artistes la Sécession dresdoise[1]. Dix remporte ses premiers succès lors d'expositions collectives, avant de s'intéresser à Dada. En 1920, il participe à la Première foire internationale Dada, organisée à Berlin, au sein de laquelle il présente plusieurs collages. Deux ans plus tard, il part pour Düsseldorf, où il obtient un atelier d'«élève-maître» à l'académie locale. Dès les années de guerre, Dix avait produit un grand nombre d'aquarelles et de dessins. Au cours de son séjour à Düsseldorf de 1922 à 1925, il se consacre particulièrement à ces techniques: rapidement exécutées, ces feuilles sont en effet facilement négociables en ces temps où, étant donné l'inflation et la misère économique, peu de gens peuvent se permettre d'acheter des œuvres d'art. À cette époque, ses travaux commencent aussi à montrer une «Nouvelle Objectivité à la forme stricte, dans son stade précoce le plus pur[2]» au sein de laquelle son art évolue vers un mode de représentation sobre et plus lisse, éloigné des approches expressionniste et dadaïste.

Outre les marins, les prostituées et les enfants, les dessins, les aquarelles et les gravures d'Otto Dix traitent souvent des thèmes des artistes de cirque et des danseurs, objet du présent essai. Cependant, plutôt que d'aborder ces œuvres dans un contexte biographique, nous nous pencherons sur les images masculines et féminines qu'elles véhiculent. Comment Dix traite-t-il les rapports entre les sexes? Quelles solutions y apporte-t-il? Face aux grands bouleversements sociopolitiques qui secouent l'Allemagne des années 1920, parmi lesquels l'obtention du droit de vote pour les femmes, la population de la jeune République de Weimar n'est pas seulement confrontée aux conséquences traumatisantes de la Première Guerre mondiale, mais aborde également les questions de l'égalité des sexes. Dans les débats contemporains, il est question du rôle de la femme, mais aussi de celui de l'homme[3]. La discussion relative à un renforcement du corps masculin y joue un rôle décisif dans la mesure où l'on doit également opposer à la défaite militaire récemment subie une réaction d'ordre corporel. Quel physique doit-on posséder en tant qu'homme au début des années 1920 si l'on veut faire face au chaos politique et aux bouleversements sociaux de l'époque? Telle est la question que l'on se pose. George Grosz, concurrent d'Otto Dix et comme lui militant Dada, y répond dans un poème intitulé «Man muss Kautschukmann sein!» («Il faut être contorsionniste!»), paru en 1918. En empruntant le style fantaisiste du cirque et sur un ton ironique et provocateur, ce texte loue les avantages de l'extrême flexibilité corporelle, qui, selon l'auteur, ne sont pas seulement là pour divertir les bourgeois, mais aussi pour déranger le confort et l'autosatisfaction de leur mentalité étriquée:

### IL FAUT ÊTRE CONTORTIONNISTE!

Oui, être contorsionniste – éventuellement mettre
la tête entre les jambes ou jaillir d'un tonneau pour
fendre l'air en tournoyant! vois, un paragraphe te

1. La biographie d'Olaf Peters offre une image détaillée des années de Dix à Dresde, à Düsseldorf et à Berlin: Peters 2013, chapitre 3.
2. *Ibid.*, p. 69.
3. Pour plus de détails à ce sujet, voir mon introduction dans Söll 2016, p. 9-18.

bouscule,

une affiche,

un cirque de puces . . . . . .

. . . . . .

(toutes les puces sont attachées à des nœuds coulants — pas question de déserter — saut de puces sur ordre donné, parade des puces . . . . . .

. . . . . )

Malgré tout, il est important de garder l'équilibre! Là où l'église gothique se dressait autrefois, c'est le grand magasin

qui s'élève à présent—!

— Les ascenseurs sifflent... accident ferroviaire, Explosions catastrophiques

— le train des Balkans traverse l'Europe centrale

comme un éclair, mais il y a aussi la floraison des arbres et le rationnement des confitures.

Comme nous l'avons dit, être contorsionniste

mobile dans chacun de ses os

Ne vous contentez pas somnoler dans votre fauteuil de poète

ou de peindre des tableaux joliment colorés sur le chevalet.

Le confort doit être dérangé

Pendant sa sieste digestive

Son derrière pacifiste doit être chatouillé,

Faites du bruit! Explosez! Éclatez! — ou pendez-vous à la croisée de la fenêtre . . . . . .

Laissez pendre votre cadavre dans la rue du

Brandy! Oui! Redevenir élastique, réactif en toute circonstance – se tordre – boxer!! Uppercut ou direct à la poitrine!

**Ladies and gentlemen!!**

**Tout le monde est le bienvenu!**

Approchez!! ... Approchez!! ...

[...][4]

Ici, «Être contorsionniste» ne signifie plus être exposé comme un phénomène de foire. Il ne s'agit pas non plus seulement de défier le monde bourgeois. La souplesse corporelle et la capacité d'adaptation apparaissent plutôt comme la condition indispensable pour affronter les défis de la modernité. «Somnoler dans un fauteuil de poète» ou «peindre à son chevalet des tableaux aux jolies couleurs» ne suffisent plus – ce qui est demandé à présent, ce sont des capacités extraordinaires et l'engagement total du corps, symbolisé par l'image du «contorsionniste».

Pourquoi l'idée de la flexibilité corporelle pour les hommes gagne-t-elle en intérêt dans ce contexte historique (ill. 1)? Alors qu'avant la Première Guerre mondiale, les médecins, les psychiatres et les hygiénistes s'appliquaient à faire retrouver à l'homme, et par-delà à toute la nation, la vigueur et en particulier la solidité nerveuse au moyen de divers thérapies et programmes d'entraînement[5], nous avons affaire dans le discours d'après-guerre sur l'éducation physique masculine à une définition de ce qui fait en fin de compte le corps masculin. Dès avant le conflit, l'organisme humain en bonne santé était, comme l'a montré Anson Rabinbach, décrit dans le sillage de l'industrialisation et de la popularisation du sport à l'aide de métaphores technologiques[6]. Un corps intact, le plus souvent conçu de manière implicite comme masculin, se devait d'être efficace, dynamique et performant, une définition qui était par ailleurs contestée par la culture du corps libre, la danse d'expression et d'autres mouvements d'orientation spirituelle[7]. Selon Michael Cowan et Kai Marcel Sicks, deux phénomènes s'opposent dans la République de Weimar: d'une part, le corps doit être blindé à la manière d'un char, pour se protéger des expériences traumatiques comme la guerre; de l'autre, il faut un corps «élastique», «qui

ILL. 1

Photographe anonyme, *Ausgleichsgymnastik*; photographie tirée de Eugen Matthias et Fritz Giese (dir.), *Männliche Körperbildung*, vol. 1, Grundlagen und Wege, S. Giese, ill. 3

4. Tiré de Grosz 1981, p. 58-60 (traduction d'Anne-Laure Vignaux).
5. Voir en rapport avec ce sujet Radkau 1998.
6. Rabinbach 1992.
7. Cowan & Sicks 2005, p. 15-16.

offre une réponse efficace aux impondérables de la modernité[8] ».

Cette contradiction apparaît également, sous une forme légèrement différente, dans le discours sur l'éducation physique masculine. La masculinité fait, plus encore que la féminité, l'objet de débats, dès lors que les femmes ont entrepris dès le tournant du siècle de s'approprier certains de ses aspects, comme la pratique du sport, la puissance, l'endurance, etc. Néanmoins, ce n'est pas l'image de la musculature pure qui domine car, comme l'écrit Hans W. Fischer dans *Körperschönheit und Körperkultur, Sport, Gymnastik, Tanz*, paru en 1928, la jeune génération attache de l'importance à l'élégance musculaire et se rapproche à travers l'entraînement sportif de l'idéal grec ancien[9]. La mobilité et la flexibilité deviennent donc également souhaitables pour les hommes et se voient incorporées à un nouvel idéal physique masculin en tant qu'éléments anciennement féminins, sans que la virilité soit pour cela remise en question[10]. La beauté masculine, selon Fischer, résulte de la force physique et de la puissance masculines :

> « Notre intention n'est pas de former des bellâtres, mais des hommes capables de performances physiques à partir desquelles le don de la beauté masculine émane d'elle-même[11]. »

Quelle image plus appropriée pourrait-on trouver pour incarner ce nouvel idéal esthétique, que les artistes à la fois téméraires et souples, forts et courageux ? Dans les années 1920, l'intérêt pour les artistes et leurs aptitudes physiques ne repose plus sur une fascination pour la dimension exceptionnelle, mais représente, dans la situation de crise générale de l'époque, un modèle séduisant pour la gestion virtuose, au mépris de la mort, de situations périlleuses. Les facultés physiques présentées dans les cirques et le music-hall ne constituent plus des exceptions, mais sont désormais convoitées par tous, hommes et femmes. Quel regard Otto Dix nous offre-t-il sur le monde des artistes et des danseurs ? Et comment les hommes et les femmes se comportent-ils les uns vis-à-vis des autres ? De quelle façon cette fascination pour le risque, la performance, la danse et le mouvement influence-t-elle le rapport entre sexes au cours des années 1920 ?

Nous commencerons par le thème des artistes, avant de poursuivre avec les représentations de danse de Dix. Un historique du thème sortirait du cadre de cet article, de même qu'une comparaison avec les aquarelles, les gravures et les peintures d'autres artistes comme Pablo Picasso, August Macke, Ernst Ludwig Kirchner ou Emil Nolde, qui ont également pris le cirque, les artistes et les danseurs pour thèmes. Il m'importe bien davantage d'interpréter le sujet du cirque et de la danse comme une arène visuelle dans laquelle les thèmes de la masculinité, de la féminité et du rapport entre les sexes sont abordés grâce à des images de corporalité extrême et de mouvements coordonnés. Lorsque les gravures et les aquarelles de Dix représentent l'appariement, le dynamisme, la force, la coordination et le risque, je vois dans ces images de couples qui se balancent sur la piste de danse et d'artistes audacieux le motif idéal pour figurer le rapport entre les sexes dans un monde dynamisé, dangereux, et réfléchir aux possibles options à prendre. Davantage que le théâtre bourgeois, le cirque et la piste se présentent en raison de leur statut exotique, non bourgeois, comme des lieux de contre-culture, d'expérimentation de l'extrême. En tant que lieu de représentation centré explicitement sur la performance des corps et l'exhibition d'éléments exotiques et hors du commun, les images de cirque conviennent particulièrement à un traitement artistique des processus performatifs dont font partie le genre et le rapport entre les sexes. Il en va de même de la danse, qui, dans sa performativité, comprend à la fois une stabilisation de l'ordre social et un potentiel de déstabilisation[12]. L'un et l'autre, le cirque et la danse, sont explicitement pensés pour un public et renferment dans leur performativité une large mesure de dynamisme et de réflexivité, qu'Otto Dix a également exploitée de manière artistique dans ses représentations d'artistes et de danseurs. Celles-ci constituent donc une arène expérimentale, mettant en scène un monde alternatif, en partie utopique ou risqué, de masculinité et de féminité – un contexte dans lequel nous nous intéressons principalement aux figures masculines.

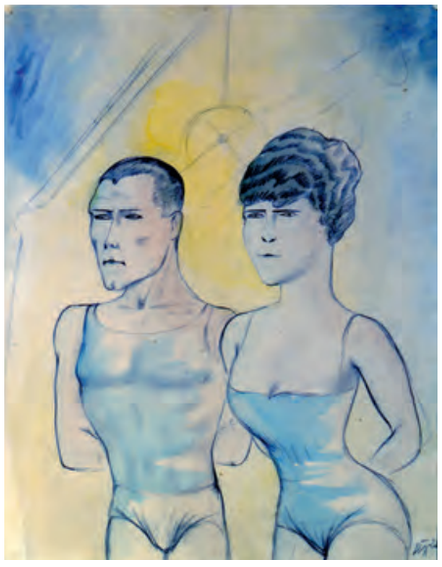
8. *Ibid.*, p. 19. Cowan et Sicks montrent en outre que la préoccupation constante et encouragée par les nouveaux médias des corps idéaux apparaît également dans le cinéma, les magazines et la danse d'expression en raison des circonstances de guerre et témoigne du besoin de réparer les corps blessés.

9. Fischer 1928, p. 10.

10. Wedemeyer-Kolwe 2004, p. 367.

11. Fischer 1928, p. 9. À ce sujet, voir aussi Wedemeyer-Kolwe, « "Ein Ereignis für den ganzen Westen": Körperkultur in Weimar zwischen Öffentlichkeit, Kunst und Kultur », in Cowan & Sicks 2005, p. 187-199.

12. Astrid Kusser, *Körper in Schieflage: Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*, Bielefeld, transcription, 2013, p. 123 et sv.



ILL. 2

Otto Dix, *Verächter des Todes [zwei Artisten]*, 1922 ; aquarelle et crayon, 58,7 × 48 cm ; Vaduz, Otto Dix Stiftung

ILL. 3

Otto Dix, *Artistengruppe*, 1922 ; aquarelle et crayon, 58,5 × 43,7 cm ; Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Graphische Sammlung

Ce que nous découvrons en particulier dans les représentations d'artistes, c'est un modèle qui s'écarte de la répartition traditionnelle, bourgeoise, des rôles entre hommes et femmes, suite à la création d'une situation dans laquelle l'un et l'autre surmontent en *commun*, en couple, des situations périlleuses. Sur une piste, on exige les mêmes performances de la part des deux sexes. La souplesse, habituellement associée à la féminité, est aussi nécessaire que la force, la solidité et l'endurance, associée à la virilité, et n'est plus attribuée de manière exclusive à un sexe.

Quelques remarques «techniques» à présent. Otto Dix a réalisé sur le thème du cirque et des artistes des aquarelles et un portfolio de gravures. Il a abandonné ce thème au plus tard au milieu des années 1920. L'aquarelle intitulée *Deux artistes. Ceux qui défient la mort*, de 1922 (ill. 2), qui apparaît sous une forme légèrement modifiée dans le portfolio intitulé *Cirque*, est exceptionnelle. Dix y montre un couple d'artistes côte à côte, qui passe outre de la figure qui les observe en regardant devant eux d'un air pénétrant. On trouve aussi quelques aquarelles avec plus de deux personnages, comme le *Groupe d'artistes*, alignés face au spectateur, de 1922-1926 (ill. 3) ou les quatre voltigeurs des *Papillons*, de 1923. Dans le portfolio de gravures consacré au cirque en 1922, Dix nous présente l'ensemble du personnel du cirque et de ses prestations : *Ceux qui défient la mort*, un *Numéro d'illusionnisme*, un *Sketch* (cat. 34), un *Numéro de funambulisme*, la prodige tatouée *Maud Arizona*, un *Numéro de voltige internationale*, un *Numéro de voltige américaine*, *Le Personnel technique*, *Lili reine des airs*, une *Dompteuse* et pour finir, deux autres *Artistes*.

Plutôt que de capter des moments vécus, les scènes de cirque de Dix s'inspirent le plus souvent des représentations populaires telles qu'on les voit sur les affiches de promotion, qu'elles interprètent en partie de manière ironique et caricaturale, par exemple en abolissant la frontière entre cirque et bordel et en assimilant dans une certaine mesure l'artiste à une prostituée ou le directeur du cirque à un proxénète (ill. 4). Dans le monde du cirque tel que vu par Dix, les artistes féminines sont centrales et constituent l'attraction principale. Les hommes apparaissent certes comme directeur, clowns, auxiliaires ou également comme artistes, mais ils restent

**CAT. 34**

Otto Dix, *Sketch (issu de la série «Cirque»)*, 1913
Pointe sèche, 39,5 × 29,5; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, inv. S. III 135861

**ILL. 4**

Otto Dix, *Reitakt*; aquarelle et plume de roseau, 35 × 50 cm; Vaduz, Otto Dix Stiftung

généralement en retrait ou représentent plutôt la toile de fond devant laquelle la femme peut briller. Professionnellement active et sexuellement attirante, l'artiste est le prototype même de la «nouvelle femme» avant la lettre, propulsée par les hommes au-devant de la scène[13]. Mais en raison même de leur séduction et de l'étalage de leurs charmes et de leurs aptitudes physiques, les femmes du cirque sont également inaccessibles, mystérieuses et intimidantes, car, pour citer Thomas Mann dans *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*: «Se présenter comme épouse et mère était simplement ridicule, une épouse ou une mère (...) ne se suspend pas par les pieds à un trapèze la tête en bas... une inaccessible amazone de l'air sous le chapiteau, très haut au-dessus de la foule, qui sous les regards captivés fait naître la convoitise[14]».

Quelles sont les implications pour les hommes dans l'univers du cirque et de la variété? Qu'en est-il quand plusieurs artistes des deux sexes apparaissent ensemble? Commençons par l'aquarelle intitulée *Ceux qui défient la mort*. En représentant ces personnages dans une attitude et une forme corporelle identiques et en les positionnant de la même façon par rapport à l'observateur, Dix donne ici l'impression qu'il s'agit d'une équipe équilibrée, dans laquelle la différence de sexe ne joue qu'un rôle marginal. Les deux artistes, «ceux qui défient la mort», nous ignorent également, regardant tous deux devant eux d'un même air intrépide. Bien qu'ils soient physiquement différents – la femme a la taille corsetée et les fesses plus amples, tandis que l'homme a les épaules plus larges, des pectoraux plus visibles et une taille plus étroite, Dix égalise les corps à travers la large carrure et la position semblable des bras. L'image est donc dominée par la correspondance entre sexes. Dans l'espace de la piste, la force et le courage ne semblent donc plus réservés à l'homme, mais peuvent également être incarnés par une femme, de sorte que ces caractéristiques ne sont plus intrinsèquement liées à la virilité. En même temps, ce qui vaut pour le corps féminin s'applique aussi au corps de l'homme: il est exhibé, c'est-à-dire livré au regard du public et transformé de ce fait en objet de convoitise.

Si les qualités essentielles du corps féminin et masculin se fondent dans la représentation de ce couple d'artistes, nous avons pratiquement affaire,

13. Dominique Jando, «Venuses of the Age: The Female performer emnacipated» in Noel Daniel et Dominique Jando (dir.), *The Circus: 1870-1950*, Cologne, Taschen, 2008, p. 201-207.

14. Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstabler Felix Krull: Der Memoiren erster Teil* (1954), 2 éd. réimpr. de l'éd. orig., Francfort-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 2005, p. 224-225.

*La différence est claire, à Paris, les snobs achètent Picasso, à Berlin Kandinsky ou Marc ; à Anvers [Émile] Claus.*

– VAN OSTAIJEN 1917

*Pendant l'occupation allemande, on a fait connaissance avec l'expressionnisme popularisé. Quelques impressionnistes plagiaires ont, à leur grand détriment personnel, su l'imiter. D'autres ont su exploiter de manière personnelle la vision plus large acquise à l'étranger.*

– PEETERS, 1924, p. 6.

*On peut ne pas comprendre Kandinsky, […] on peut aussi n'avoir aucun goût pour les œuvres de Kandinsky, […] mais je ne vois pas comment je démontrerais que c'est Kandinsky qui a tort ?*

– NYST 1913, p. 528

# I

## AVANT-GARDE URBAINE & GUERRE

Au moment où le carrefour culturel que représentait Bruxelles perd son éclat au firmament des métropoles culturelles et qu'Anvers, avec le groupe Kunst van Heden, célèbre encore avant tout la génération de 1890, une nouvelle force se développe à partir de 1910 à Berlin. Dans le domaine artistique, cette évolution s'accélère avec l'arrivée des membres du groupe Die Brücke, qui ont quitté Dresde, et, surtout, la fondation de la galerie Der Sturm par Herwarth Walden en 1912. Berlin est en train de devenir la ville de l'avant-garde.

À Berlin, l'expressionnisme se transforme. L'expérience de la métropole et la confrontation avec le futurisme et l'orphisme exercent une influence décisive, surtout pour les artistes du groupe Die Brücke. Ludwig Meidner rédige une «Introduction à la peinture des vues de grandes villes» dans laquelle il fait une analogie entre bombardement et vécu des métropoles et demande finalement que l'on peigne l'univers de ces dernières comme l'évidence. L'expérience de la ville moderne et celle de la guerre moderne déterminent l'une comme l'autre le développement de l'art. Dans notre optique, la conviction selon laquelle la guerre aurait comme une apocalypse un effet purificateur et ouvrirait la voie à un « nouveau monde » semble paradoxale.

# AVANT-GARDE

Dans les années qui précèdent immédiatement la guerre, plusieurs importantes revues expressionnistes, dont *Der Sturm* (1910) et *Die Aktion* (1911), voient le jour. *Das Kunstblatt* (1917) viendra s'y ajouter pendant le conflit. À Berlin, les membres de Die Brücke suivent des chemins séparés. La galerie Der Sturm propulse à la fois l'expressionnisme allemand sur la scène internationale et l'avant-garde à Berlin. Sa 6e exposition, consacrée aux «jeunes peintres belges», présentait James Ensor et Rik Wouters – lequel entre effectivement dans la catégorie annoncée. L'année suivante, Walden envoie en retour la rétrospective Kandinsky à Bruxelles, chez son correspondant de la galerie Georges Giroux. Les futuristes italiens organisent une exposition itinérante qui passe entre autres de Berlin à Bruxelles. Expressionisme, futurisme, cubisme, orphisme, abstraction et impressionnisme tardif: tous se rencontrent à Berlin.

Même si, en 1913, les toiles de Kandinsky paraissent plus incompréhensibles encore aux yeux des Belges que celles des futuristes, et que le problème de l'identification correcte du haut et du bas de l'œuvre fait dire au critique Ray Nyst que l'on est entré dans l'ère de la peinture sans signification, Kandinsky et Marc finiront, dans les années 1920, par être particulièrement appréciés. D'autres artistes, comme Robert Delaunay ou Alexander Archipenko, exercent également une forte influence à la fois sur l'art belge et allemand, bien qu'à des niveaux et à des moments tout différents. Herwarth Walden et Der Sturm jouent un rôle décisif pour le développement futur de l'art belge et la naissance d'une avant-garde dans le pays. Ce n'est pas pour rien que les Belges affirment eux aussi que si l'on veut s'occuper sérieusement d'expressionnisme, ce galeriste allemand est tout bonnement incontournable. Kandinsky, Marc, Boccioni, Chagall, Archipenko, Delaunay, mais aussi Braque et Picasso (ré)apparaissent dans les écrits théoriques d'une jeune génération qui veut renouveler l'art belge de fond en comble ou presque.

Après la guerre, Paul van Ostaijen conçoit enfin à Berlin un projet de galerie destinée à concurrencer Der Sturm et fondée sur le programme suivant : «Adossement direct au Blaue Reiter. Il ne s'agit pas [pour cela] de créer quelque chose de neuf; tout ce que nous pouvons offrir maintenant a été formulé de manière satisfaisante par les pôles Picasso-Kandinsky, comme principe et non de manière individuelle.» En 1921, Clément Pansaers résume à son tour l'expressionnisme allemand: «Kandinsky crée un monde nouveau, extrait de sa propre nature, plus du tout transposable en mots. [...] Marc Chagall, sous un certain angle, est à l'antipode de Kandinsky. C'est un poète, des plus désopilants, [...].» Le spirituel est le dénominateur commun de l'art allemand et de l'art belge (et la liaison entre symbolisme et expressionisme). Bien que l'expressionisme allemand soit généralement décrit positivement comme «la volonté, chez le peintre, d'exprimer une utopie, une idée, un symbole, un rêve» (*L'Art libre*, 1920), une distinction est faite entre Der Blaue Reiter et Die Brücke, le second ne trouvant son entrée dans l'art belge que de manière très circonstanciée, à travers la gravure sur bois. Après la guerre, des xylogravures des premiers membres de Die Brücke, comme Max Pechstein et Karl Schmidt-Rottluff, seront entre autres présentées lors des expositions du groupe Lumière.

CAT. 39

**ERNST LUDWIG KIRCHNER**
*Frauen auf der Straße*
(*Femmes dans la rue*), 1915

Huile sur toile, 126 × 90 cm
Wuppertal, Von der Heydt-Museum, inv. G 681

CAT. 40

**KARL SCHMIDT-ROTTLUFF**
*Die Sonne* (*Le soleil*), 1914

Gravure sur bois, 39,6 × 49,6 cm
Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, inv. S. V 75028

CAT. 41

**MAX PECHSTEIN**
*Mittag* (*Midi*), 1919

Gravure sur bois, 31,7 × 40,2 cm
Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, inv. S. V 75933

**CAT. 42**

**ERICH HECKEL**

*Aus einem Irrenhaus* (*Dans un asile*), 1914–1917

Huile sur toile, 70,5 × 80,5 cm
Kunstmuseum Gelsenkirchen, inv. Ib 59/7

CAT. 43

**ALEXANDER ARCHIPENKO**
*Walking Woman* (*Femme marchant*), 1912

Bronze, 135 cm (163 cm avec socle)
Collection particulière

CAT. 44

**UMBERTO BOCCIONI**

*Visioni simultanee* (*Visions simultanées*), 1911

Huile sur toile, 60,5 × 59,5 cm
Wuppertal, Von der Heydt-Museum, inv. G 1315

CAT. 45

**ROBERT DELAUNAY**

*La Tour rouge*, 1911–1912

Huile sur toile, 125 × 90,3 cm
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, inv. 46.1036

*Je ne suis pas encore bien revenu sur terre après notre excursion à Ostland. […]*

*Je suis allé dans quatre camps différents. Celui de Der Sturm, où j'ai un peu de travail. Dans le Novembergruppe, dont le sculpteur Belling est l'un de mes amis proches. Chez Behne, qui a toujours le vent en poupe, où les Russes et les Hongrois se trouvent en ce moment avec leur revue Ma.*

*Puis chez Vasari « le futurisme » où j'ai en prime rencontré Marinetti. J'ai donc rencontré une masse de gens, y compris Westheim, avec lequel j'ai fêté la Saint-Sylvestre au punch de 10 heures du soir à 6 heures du matin.*

– JOZEF PEETERS (6 JANVIER 1923)