

L'âge des dictatures

René Viau et Constance Naubert-Riser

Volume 52, numéro 211, été 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58788ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Viau, R. & Naubert-Riser, C. (2008). L'âge des dictatures. *Vie des arts*, 52(211), 59-65.

L'ÂGE DES DICTATURES

APRÈS AVOIR RÉVÉLÉ LES COURANTS QUI, DES RÉALISMES À LA NOUVELLE OBJECTIVITÉ, SECOUENT LES ANNÉES 30, JEAN CLAIR REVIENT SUR CETTE DÉCENNIE AGITÉE. À L'OCCASION D'UNE GRANDE EXPOSITION ESTIVALE À OTTAWA, CES « TEMPS MENAÇANTS » SE DÉCLINENT SOUS LA FIGURE DE « L'HOMME NOUVEAU » TEL UN LEURRE DERRIÈRE LEQUEL SE PROFILERONT L'EFFROI ET L'ANÉANTISSEMENT.

Troublantes années 30. La décennie s'amorce presque avec le jeudi noir du krach de Wall Street du 24 octobre 1929 pour se terminer avec la déclaration de guerre du 3 septembre 1939. En art, le paradoxe des années 30 voit tout autant se renforcer en simultanée formes traditionnelles et modernes. Il fallait pourtant aller au-delà pour mieux comprendre l'étoffe de cette décennie et ne plus réduire ces années extraordinairement complexes à l'affrontement entre une modernité abstraite et les fanatiques des esthétiques régressives et nostalgiques.

De fait, la tendance majoritaire est celle du réalisme ou plutôt des réalistes. Surréalisme? Réalisme magique... Inquiétant, étrange, *Attente* (1936) de Richard Oelze apparaît emblématique au sein de l'exposition, des points de suspension le plus souvent accolés aux années 30. Vue de dos, une foule soudée contemple des nuages alarmants. Tandis que l'orage gronde et que le ciel se couvre à l'horizon, cette masse spectrale et grégaire s'agglutine avec une déroutante plasticité dans un décor bucolique, plutôt inhabituel pour ce genre de



Max ERNST
L'Ange du foyer, 1937
Huile sur toile
114 x 146 cm
Collection particulière

MAX ERNST, L'ANGE DU FOYER, 1937

Le déclenchement de la guerre d'Espagne ne manque pas d'être perçu comme un signe avant-coureur d'un plus vaste conflit, péril que représentent désormais les idéologies nazie et fasciste. « *L'ange du foyer* est un tableau que j'ai peint après la défaite des Républicains espagnols. Bien sûr, c'est un titre ironique, pour désigner une sorte d'animal monstrueux qui piétine, détruit et réduit à néant tout ce qu'il trouve sur son passage. C'était le sentiment que j'avais de ce qui allait se passer dans le monde, et la suite m'a donné raison. » La gigantesque figure hybride de Max Ernst occupe tout l'espace du tableau. Un corps volant, disgracieux, à tête de rapace, aux mains munies de griffes ou de serres, pose son pied droit en forme de sabot de cheval sur le sol désert. L'horizon bas et la lumière déclinante du ciel au crépuscule intensifient le sentiment d'oppression éprouvé devant cette apparition. On pense aux figures du diable inventées au XVI^e siècle par Jérôme Bosch. Dans une récente étude (*Mélancolie*, 2005), Werner Spies superpose une nouvelle référence à ce tableau diabolique : celle de la croix gammée, qu'il croit reconnaître dans la forme décrite par les membres écartés de « *l'Ange* ». La figure reptilienne qui s'agrippe aux vêtements du monstre déchaîné ne serait-elle pas alors une figure allégorique de l'ambition de Franco, « en train de se fusionner » à l'être maléfique descendu du ciel, et qui rappelle un « ange » – le pouvoir nazi – qui poursuit sa course infernale, agité comme un possédé plus exterminateur que protecteur? CNR

ALEX COLVILLE , *CORPS DANS UNE FOSSE*, 1946

Peintre aux armées depuis 1944, Alex Colville, d'abord en poste à Londres, se trouve aux Pays-Bas durant l'hiver de 1944-1945. De là, il est envoyé en Allemagne à Bergen-Belsen, quelques jours après la libération du camp. De son propre aveu, la vue de tous ces cadavres était si accablante que seuls des dessins objectifs, sobres et minutieux, pouvaient être exécutés sur place. Dans le tableau réalisé à son retour au Canada en 1946, Colville ne garde que quelques corps qu'il repositionne à l'intérieur d'un cadrage très serré, comme celui d'une image vue au téléobjectif. Il inverse le point de vue surélevé des dessins en celui d'une contre-plongée. Les corps presque translucides se détachent sur un fond boueux et semblent flotter, en état d'apesanteur, dans l'espace du tableau. Comme une tache indélébile, des lambeaux de vêtements rayés de bleu, caractéristiques des costumes de prisonniers des camps, ne laissent aucun doute sur la date et le lieu de cette scène.

Un travail subtil s'est accompli entre ce que le dessinateur a vu en avril 1945 et ce qu'il ressent en revoyant ses dessins plusieurs mois après. La mémoire opère une sélection et laisse place à l'imaginaire qui réordonne ce que l'artiste avait perçu dans le désordre. La violence, atténuée, fait place à un hommage sensible à l'égard de toutes les victimes de cette tragédie. CNR



Ivo SALIGER
Le jugement de Paris, vers 1939,
Huile sur toile,
105 x 185 cm.
Deutsches Historisches Museum, Berlin

rassemblement. À partir de ce « *belvédère pour une apocalypse* » (Karl Krauss), à voir tous ces gens hypnotisés par une menace évidente, aucun doute n'est possible sur la nature de cette attente.

**DES ANNÉES FOLLES
AUX ANNÉES DE FEU**

Fin annoncée des utopies. Échec des espoirs placés dans une révolution sociale et politique. Tout semble figé dans ce ciel chargé et assombri. La décennie voit s'ériger des régimes totalitaires en Italie, en Espagne, en Allemagne mais aussi en Union Soviétique. Aux années folles vont succéder des années de feu et de sang : dans l'intervalle, avec les



Alex COLVILLE
Corps dans une fosse,
Belsen 1946
Huile sur toile
76,3 x 101, 6 cm
Musée canadien
de la guerre, Ottawa
Collection Beaverbrook
d'art militaire

années 30, on assiste à l'instauration puis à l'affrontement de deux modèles sociaux et économiques inconciliables.

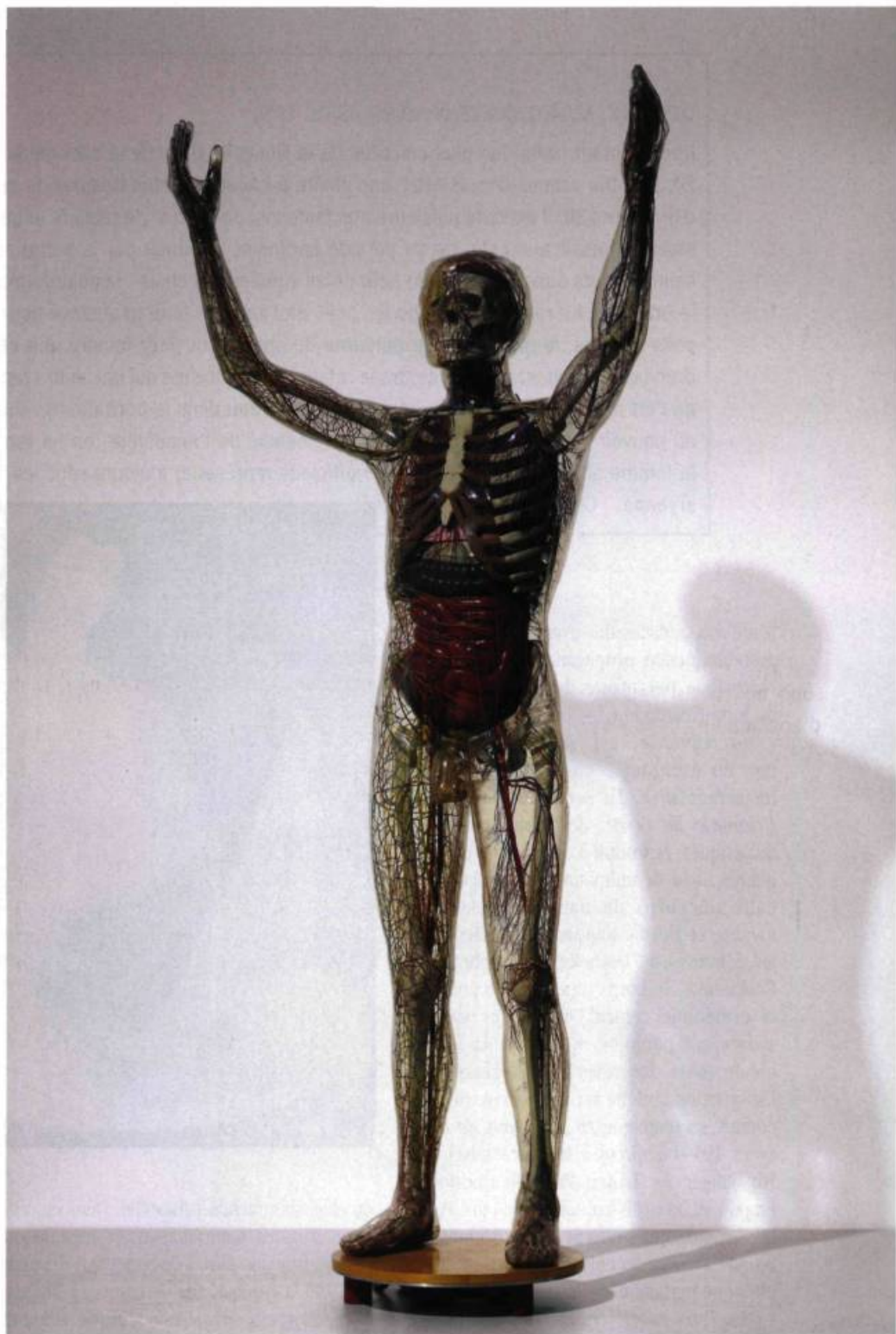
Plaçant les années 30 sous le signe des rapports tumultueux ou scandaleux, entre l'art et la politique, la thèse de l'exposition serait d'affirmer que les choses sont loin d'être simples et que l'art de ces « temps menaçants » recelait les germes de l'apocalypse à venir. Enjeu terrifiant. Choix délicat. Les lignes de partage se font bien hésitantes tant certains croient pouvoir faire retour à la culture classique et à son idéal de la représentation du corps. D'autres, à l'enseignement des avant-gardes, misent sur l'espoir d'un homme neuf projeté dans l'avenir et porté par les enjeux des mutations formelles.

En fin de compte, l'avènement de cet « Homme nouveau » sera soumis au pouvoir brutal dont il se fait l'agent et qui se dissimule sous les oripeaux de la tradition, du kitsch ou d'un agrarisme rassurant. La représentation de cet « Homme nouveau » dégagé des ornières du passé s'incarne sous les traits de l'homme « pur », du surhomme « régénéré ». Empruntant l'épithète à certaines théories biologistes racistes, les doctrines esthétiques du nazisme en déclarant, à l'opposé, un certain art moderne « dégénéré », auraient, selon la thèse de l'exposition, ouvert la voie aux camps d'extermination. S'insinuant entre histoire de l'art, histoire sociale et histoire des sciences, l'exposition saisit en neuf chapitres les soubresauts de la décennie 1930.

Genèse explore la thématique de la cellule et de l'inspiration biologique. Chez Arp, Ernst ou Kandinsky, l'imagerie abstraite épouse les formes de la profusion des cellules en foisonnement.

La beauté convulsive, titre emprunté à André Breton, met en scène avec Kertesz, Bellmer, Giacometti et Bertram Brooker, les distorsions surréalistes des corps.

La *Volonté de puissance* se donne à voir dans les effigies à la gloire de Staline, Hitler ou Mussolini. Sironi, en Italie, grand illustrateur du régime de Mussolini, dépeint le dictateur par des portraits équestres. Le *Duce* est ailleurs représenté dans des styles allant



Franz TSCHAKERT
L'homme de verre, 1930 (réplique de 1962)
Techniques mixtes
208 x 100 x 70 cm
Deutsches Hygiene-Museum,
Dresde (Allemagne)

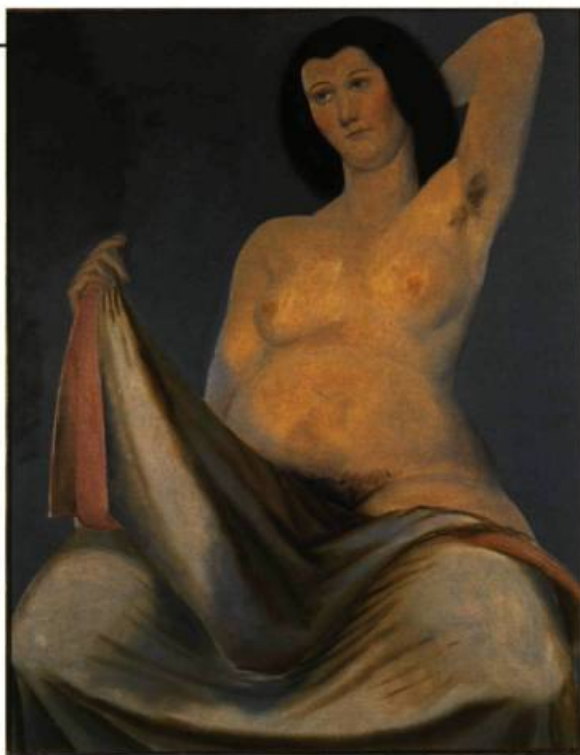
OTTO DIX, NU AUX CHEVEUX NOIRS, ASSIS, 1930

Représentant parmi les plus célèbres de la Nouvelle Objectivité allemande durant les années 20, Otto Dix occupe depuis 1927 une chaire à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde. Au début des années 30, il exécute plusieurs nus féminins, dans un style réaliste empreint d'un érotisme moins agressif que celui de sa période berlinoise dominée par la satire sociale. Cependant, il est toujours aussi soucieux du petit détail subtilement choisi : la posture frontale de la femme, le bras gauche relevé qui exhibe les poils de l'aisselle, le drap soulevé pour montrer quelques poils pubiens, le regard qui se détourne du spectateur pour feindre une certaine pudeur. Dix prend délibérément position contre le retour au classicisme qui deviendra rapidement l'apanage de l'art national-socialiste. Sa résistance s'exprime dans le portrait individualisé. Dès l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler, en 1933, il est licencié de l'Académie ; on lui reproche de dégrader la femme allemande que la peinture officielle représente toujours sous les traits d'une blonde aryenne. CNR

jusqu'aux audaces des avant-gardes. À cette grandiloquence propagandiste s'oppose la rhétorique percutante des photomontages de John Heartfield.

La Fabrique de l'« Homme nouveau » met en exergue le corps transparent et instrumentalisé. La section s'ouvre avec *L'Homme de verre* ; développé à des fins didactiques, reproduit à des milliers d'exemplaires, il va devenir l'un des emblèmes du culte du corps du national-socialisme. Idéalisé et glorifié tout autant en URSS avec les peintures de Deyneka ou les photos de Rodchenko, le corps joue un rôle politique et esthétique central. Aux corps sportifs s'associent l'homme modèle et la femme idéale issus des rêveries néo-classiques. L'inspiration antique est mise à contribution comme en témoigne *Le Jugement de Pâris* (vers 1939) apprêté à la sauce kitsch par Ivo Saliger. Le Troyen Pâris se transforme en paysan bavarois en culotte de cuir. Parmi les femmes qui s'offrent à lui, il choisit la blonde aryenne au corps parfait et à l'aspect physique parfaitement déterminé.

La Terre-mère rassemble des images rassurantes et agricoles conjuguant souvent sur un mode idyllique la trilogie travail-famille-patrie. Or, ces images n'ont que peu à voir avec la réalité bouleversée de l'époque



OTTO DIX
Nu assis aux cheveux noirs, 1930
Techniques mixtes sur toile,
montée sur contreplaqué
93 x 72 cm
Otto-Dix-Stiftung, Vaduz (Liechtenstein)
© Succession Otto Dix / SODRAC (2008)

qu'elles cherchent à camoufler. Dans ce registre, s'inscrit naturellement la fresque du peintre français Alfred Courmes qui dépeint, en 1939, à l'Ambassade de France, à Ottawa, une *France heureuse* édénique d'avant le chaos.

La Tentation classique fait place à des œuvres où l'Antiquité est bousculée par des modèles souvent placés dans un décor

contemporain. Elle se décèle dans deux expressions diamétralement opposées : celle des figures du sculpteur allemand Arno Breker fort différente de celle du sculpteur français Aristide Maillol. Cependant que dans des œuvres d'Oscar Schlemmer ou de Georg Schrimpf, la référence à la culture antique est davantage vécue sur le mode de l'exil et de la dépossession. Ouvrant la section *Visages de ce temps*, on sent chez Christian Schad l'inquiétude qui affleure derrière la facture

ultraprecise tandis qu'une ombre envahit l'arrière-fond du portrait. Ces visages se traduisent par des scènes poétiques de Christian Bérard, un nu d'Otto Dix ou un portrait de petite fille de Balthus, proche du réalisme magique. Le photographe allemand August Sander veut dresser un inventaire complet du peuple allemand et de ses activités professionnelles : fermiers, ouvriers,

LE CATALOGUE COMPREND UNE INTRODUCTION DE JEAN CLAIR, ESSAYISTE, AUTEUR RÉPUTÉ ET ÉGALEMENT COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION. IL COMPREND 9 CHAPITRES RÉDIGÉS PAR LES MEMBRES DU COMITÉ DES CONSERVATEURS : GENÈSE, UNE BEAUTÉ CONVULSIVE, LA VOLONTÉ DE PUISSANCE, LA FABRIQUE DE « L'HOMME NOUVEAU », LA TERRE-MÈRE, LA TENTATION CLASSIQUE, « VISAGES DE CE TEMPS », « MASSE ET PUISSANCE » ET LE CHARNIER. PARMI LES ARTISTES REPRÉSENTÉS, MENTIONNONS : JEAN ARP, VASSILY, KANDINSKY, ALEX COLVILLE, IVO SALIGER, MAX ERNST, SALVATOR DALI. (396 PAGES, 250 ILLUSTRATIONS, 70\$)

Rudolf SCHLICHTER
Pouvoir aveugle, 1937
 Huile sur toile
 179 x 100 cm
 Berlinsche Galerie, Landesmuseum für Moderne
 Kunst, Photographie und Architektur, Berlin.

avocats, médecins, soldats nazis mais aussi chômeurs, prisonniers politiques, handicapés mentaux et physiques. Comme ces images vont à l'encontre des théories racistes et eugénistes, elles seront condamnées par le Troisième Reich qui imposera sa vision aseptisée d'un « Homme nouveau ».

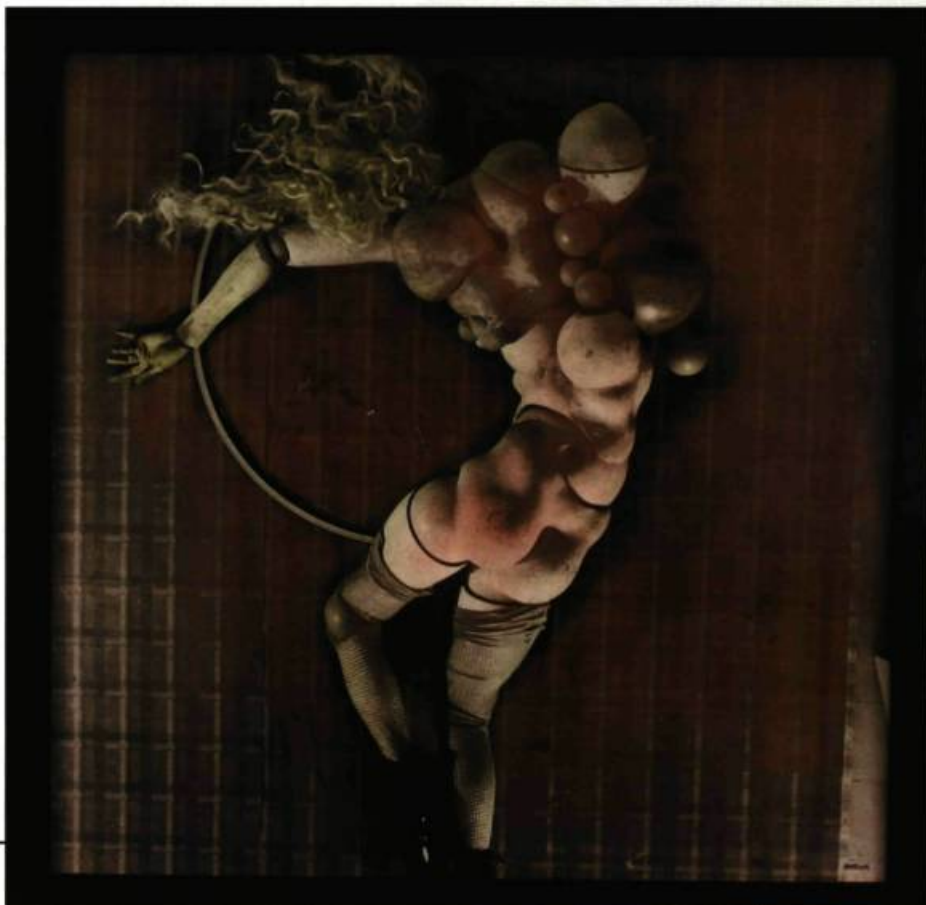
Masse et puissance : aux représentations de l'individu isolé s'opposent celles de la foule. Dans cette section, sous la férule de Leni Riefenstahl, il y a l'orchestration de la grande messe païenne du régime aux Olympiades de Berlin mais aussi avec Rodchenko, en URSS, les clameurs des stades comblés lors des défilés d'athlètes. En parallèle, au pas de l'oie, les bottes des militaires martèlent les pavés.

Exécutée en 1936, *Construction molle avec haricots bouillis*, la toile de Dali, témoigne d'une autre prémonition, celle de la Guerre civile espagnole : dernière mise en garde ; dernier avertissement. Sur un mode halluciné, ce que l'on voit, c'est bien l'Espagne écartelée en train de s'autodétruire.

On le sait : il n'y aura pas de *bappy end*. Face à cet art jugé dégénéré, après avoir utilisé des images agrestes et rassurantes tandis que l'imagerie elle-même cherchait refuge dans le passé pour travestir le réel, ce que les idéologies fasciste, nazie ou communiste communiquent à la veille de la guerre,

c'est bien la force aveugle et brutale de milliers de militaires armés et casqués, prêts à intervenir. Cette *Puissance aveugle* (1937), c'est aussi l'œuvre fascinante de Rudolf Shlichter: les yeux voilés d'un heaume, un soldat géant et casqué porte en son sein les stigmates de la désolation. Le surhomme a fait place au monstre.

Le charnier: «*L'individu n'est plus qu'une matière première, un objet de l'élevage, une partie insignifiante dans la masse de la Volksgemeinschaft. Ce sera la solution finale. Lorsque la mort des victimes sera décidée et organisée à l'avance et de manière industrielle, la production de «l'Homme nouveau» dans*



Hans BELLMER
La poupée, 1935
 Épreuve à la gélatine argentique peinte
 à la main sur support d'origine
 66 x 66 cm
 Ubu Gallery, New York, et Galerie Berinson, Berlin
 © Succession Hans Bellmer/SODRAC (2008)

HANS BELLMER, LA POUPEE, 1935

Face à la montée du nazisme qui lui répugne, Hans Bellmer décide de fermer son atelier de dessinateur publicitaire dans une banlieue de Berlin et de se consacrer, dès 1934, à la fabrication d'une poupée de bois articulée à laquelle il peut faire prendre des postures dont le potentiel érotique n'a pas échappé aux surréalistes parisiens. Inspiré par les photographies de mannequins de vitrines (Paul Citroën) et de têtes de poupées (Xanti Schawinsky), il documente son activité par des photos où il varie les angles de vue, les poses et l'éclairage de *La Poupée*.

Il réalise bientôt une deuxième poupée articulée, cette fois, au moyen de jointures à boules qui lui donnent plus de souplesse et qu'il photographie dans des mises en scène théâtralisées où il donne libre cours à son imaginaire érotique. Il démultiplie les excroissances organiques «contre nature» qui suscitent un certain malaise pour le spectateur par leur allure inquiétante, voire repoussante. Ici affublée d'une perruque blonde et vêtue simplement de longs bas, cette fille artificielle est posée sur un cerceau, ce qui l'associe à l'innocence des jeux d'enfants.

La Poupée, grandeur nature (1,40 m), démembrée et recomposée, parfois même mutilée, est présentée au public par l'intermédiaire d'une centaine de photographies dont certaines sont publiées dans la revue surréaliste *Le Minotaure* dès décembre 1934. À partir de 1935, Bellmer sera présent dans les expositions collectives organisées par le groupe parisien. Son œuvre se conforme en tous points au vœu formulé par André Breton: «La beauté sera convulsive: érotique-voilée, explosante-fixe [...]», réunissant de manière explicite plaisir esthétique et plaisir érotique. CNR

JEAN ARP, TORSE, 1931

Membre fondateur du groupe Abstraction-Création, Jean Arp élabore un langage biomorphique qui se distingue de l'abstraction géométrique par la production de formes artistiques libres qui cherchent à redonner une place aux structures organiques. L'analogie avec les formes naturelles primitives (amibe, cellule, œuf) et avec celles de la vie microscopique alimente l'imaginaire de plusieurs artistes (Ernst, Kandinsky), préoccupés d'intégrer à leur œuvre une réflexion sur la genèse et les structures en cours de croissance. Cet intérêt correspond à un engouement pour les théories biologiques, engouement engendré par la redécouverte de *La Métamorphose des plantes* de Goethe (1790), par la diffusion des écrits de Darwin sur l'évolution et de ceux de son disciple allemand E.H. Haeckel, spécialiste de l'embryologie, dont *Les formes d'art dans la nature* (1904) eut un impact décisif sur l' Art Nouveau au début du siècle.

L'univers sculptural d'Arp donne souvent l'impression d'une métamorphose inachevée. Ses formes sont gonflées par une puissante vitalité. On songe à des racines, à des rhizomes, à des germes. Grâce à leurs contours mouvants, ses sculptures présentent des formes non encore pleinement déterminées. Inspiré par la morphologie, il cherche, durant les années 30, à renouveler les canons de la beauté, plutôt que d'adopter ceux, plus conventionnels, des adeptes d'un « retour à l'ordre ». CNR



Jean (Hans) ARP
Torse, 1931
Bronze
47 x 19 x 12,3 cm
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V.,
Remagen (Allemagne)
© Succession Jean Arp / SODRAC (2008)

les camps se transformera en production de cadavres » écrit, dans le catalogue, Laura Bossi. En 1945, parmi les premiers soldats canadiens à atteindre les camps de la mort, figure le peintre Alex Colville (*Corps dans une fosse*, 1945). Rescapé de l'holocauste, Zoran Music, quant à lui, témoigne par des dessins de cette mort au quotidien. Dénégation des « Dieux du stade » de Leni Riefenstahl: voici l'accumulation des corps affamés, mutilés, voici les cadavres par milliers entassés. En ce dernier chapitre, avec les images de Rohner, Picasso, Fautrier et d'autres visions de l'indicible, l'exposition s'achève sur *Le charnier*. □



Thomas Hart Benton
Les semeurs, tirée de l'année périlleuse, 1941-1942
The State Historical Society of Missouri
© T.H. Benton and R.P. Benton Testamentary Trusts/
UMB Bank Trustee/VAGA (New York)/
SODART (Montreal) 2008