



actes n° 4 | 2018

Doctorales 58 : L'épreuve de l'altérité

L'offense à la chair, ou l'emblème de la déshumanisation. Regards sur l'oeuvre guerrière d'Otto Dix

Thaïs Bihour

Doctorant

UFR 03

ED 441

Pantheon-Sorbonne University, Paris

Mots-clefs :

Édition électronique :

URL :

<https://www.doctorales.fr/articles/actes-4/6-l-offense-a-la-chair-ou-l-embleme-de-la-deshumanisation-regards-sur-l-oeuvre-guerriere-d-otto-dix>

DOI : 10.34745/numerev_131

ISSN : 2823-4367

Date de publication : 14/02/2018

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Bihour, T. (2018). L'offense à la chair, ou l'emblème de la déshumanisation. Regards sur l'oeuvre guerrière d'Otto Dix. *Doctorales 58*, (actes n°4).

https://doi.org/10.34745/numerev_131

En 1924, dix ans après son engagement au front lors de la Première Guerre mondiale, l'artiste allemand Otto Dix dévoile une série de cinquante gravures à l'eau-forte intitulée *Der Krieg* : paysages morcelés par les cratères d'obus, cadavres dans la boue, scènes de prostitution, Gueules cassées et corps estropiés ; autant de motifs qui matérialisent l'expérience guerrière de l'artiste avec force et violence. Dans sa quête de réalisme, Dix évoque aussi le sort des anciens soldats revenus à la vie civile, et dont les cicatrices apparentes, ces offenses à la chair, altèrent douloureusement le rapport à la société — plus encore pour les mutilés du visage. A ce titre, le sociologue Pierre Le Quéau met en lumière un aspect de l'altérité extrême qui touche à l'humanité même de l'individu, lorsqu'il pose la comparaison entre la blessure faciale et le masque antique terrifiant de la Gorgone Méduse ; une altérité qui n'est pas sans rappeler le concept freudien d'inquiétante étrangeté, déjà énoncé par Jentsch en 1906. En prenant ce postulat pour point de départ, nous verrons ce qui dans l'œuvre d'Otto Dix, matérialiserait cette notion d'altérité, en tant que marqueur de déshumanisation et de rupture du lien social.

Mots-clefs : Otto Dix ; Grande Guerre ; défiguration ; déshumanisation ; inquiétante étrangeté ; gueules cassées ; mutilations ; anthropologie ; art ; psychanalyse

Introduction

Les peintres engagés dans la Grande Guerre ont, comme tous les témoins du conflit, une expérience singulière. [...] Certains, comme Dix, ont une expérience combattante, d'autres comme Beckmann, une expérience auprès des soignants, d'autres encore, de peintres missionnés. Leur relation à la guerre — et plus spécialement à la mort, n'est pas la même. Ce que Dix représente ce n'est pas le traumatisme de la Grande Guerre mais bien son *trauma*, en particulier dans son cycle

Der Krieg. Les 4/5^e de ses eaux-fortes y représentent la mort^[1] !

Sensibilisé à l'art par sa mère et son cousin auquel il sert de modèle, Otto Dix suit une formation de peintre et entre à l'école des Arts Décoratifs de Dresde ; il s'y établira de 1909 jusqu'à l'émergence du premier conflit mondial, pour lequel il se porte volontaire dans l'artillerie. En effet, en 1914, lorsque le jeune peintre part à la guerre, il n'est pas encore question d'être critique envers le conflit : le sentiment généralement partagé à l'époque, est celui d'une purification de la société, d'un espoir en l'homme nouveau. Le style pictural de l'artiste à ce moment-là est à la mesure de cet état d'esprit : une esthétique cubo-futuriste aux couleurs expressives, à la composition empreinte de

dynamisme et aux contrastes saisissants^[2]. Pour lui, la guerre s'apparente à une expérience qu'il se devait d'appréhender et de vivre, afin de pouvoir en témoigner avec exactitude. C'est une volonté sincère de connaître l'être humain sous tous ses aspects qui transparaît à travers ses propos relatés en 1963 :

« Il fallait [...] que je voie comment un type à côté de moi, tombe soudain à la renverse et terminé, il s'est pris une balle de plein fouet. Il fallait que je voie tout ça exactement comme c'est. Je le voulais, donc je n'ai rien d'un pacifiste. Ou peut-être que j'étais quelqu'un de curieux. Il fallait que je voie tout moi-même. Je suis un tel réaliste, vous savez, que je dois tout voir de mes propres yeux pour vérifier que c'est bien comme ça que ça se passe^[3]. »

Dès lors, immergé au cœur du conflit, Dix réalise dans les tranchées des croquis pris sur le vif. Au total ce sont à peu près six cents ébauches de ces visions désolées qu'il reprendra dans son cycle de gravures à l'eau-forte intitulé *Der Krieg — La Guerre* en français. Éditée en 1924^[4] par Otto Felsing sous la direction même de l'artiste et publiée par le galeriste et marchand d'art Karl Nierendorf, la série compte cinq albums de dix gravures chacun, édités en soixante-dix exemplaires. Contenant cinquante-et-une gravures à l'origine, le portfolio comportait une estampe montrant le viol d'une nonne par un soldat, intitulée *Soldat und Nonne* ; cette dernière sera retirée sur les conseils de l'éditeur, jugée trop choquante en ce qu'elle entachait la vision du soldat héros de la guerre. Pour autant, ces eaux-fortes ne sont pas la simple transposition des croquis qu'il dessinait sur le front : dans ces derniers en effet, les thèmes du combat, de la mort et de l'horreur ne constituent pas des sujets récurrents ; ils représentent plus volontiers des paysages, des détails du terrain, des villages, et s'ils figurent des soldats et parfois des scènes de combat, ces motifs ne sont pas encore devenus une obsession pour l'artiste. Si ces croquis n'ont apparemment qu'un rôle mnémotechnique dans l'élaboration des gravures guerrières, ce qui inspire surtout Otto Dix dans l'époque d'après-guerre, ce sont les photographies du conflit, prises par les combattants eux-mêmes : des photographies extrêmement crues, qui n'hésitent pas à montrer les corps, les blessures et les cadavres sans complexe ou restriction ; celles-ci n'étant cependant pas aussi précises que le souhaitait l'artiste. Afin d'aller plus loin dans sa démarche et satisfaire sa quête obstinée de réalisme, Dix va alors trouver son inspiration dans l'imagerie médicale des Gueules cassées, allant même jusqu'à travailler directement « sur le motif, d'après des organes humains qui lui sont accessibles dans des salles de dissection ou des morgues [...]^[5] ».

Revenu à la vie civile, toujours poussé par sa volonté de connaissance et de réalisme, il s'attache à représenter la misère sociale qui découle de la guerre, notamment ces anciens combattants mutilés, transformés par la chirurgie réparatrice en pantins déshumanisés. Dès lors, face à ces hommes mécanisés et aux corps mis en pièces, face à ce tiraillement pour déceler l'individu caché derrière ces visages anéantis, un trouble de la perception s'installe, comme un sentiment d'altérité voire d'*inquiétante étrangeté*.

Pour autant, ce concept est-il légitimement applicable à l'œuvre de Dix sur la Grande Guerre ? Et par quels procédés picturaux l'artiste parvient-il à faire de l'offense faite au corps et au visage, un emblème de la déshumanisation qui corrompt le rapport au vivant ?

1. Otto Dix et l'altérité de la chair mutilée : une « manipulation virtuose^[6] » de l'inquiétante étrangeté ?

Dans son article intitulé « Le témoin d'Otto Dix^[7] », le sociologue Pierre Le Quéau s'appuie sur l'iconographie des Gueules cassées au sein de l'œuvre de Dix afin d'établir une comparaison entre la blessure au visage de ces soldats et le masque de la Gorgone Méduse — *Gorgô*. En posant ce masque comme la représentation de « l'extrême altérité, l'horreur terrifiante de ce qui est absolument autre, l'indicible, l'impensable, le pur chaos^[8] », il poursuit sa réflexion jusqu'à l'évocation du concept freudien de l'inquiétante étrangeté et s'exprime en ces termes : « Le motif de l'homme sans visage devient finalement assez représentatif de l'interrogation lancinante d'Otto Dix sur l'inquiétante étrangeté (*Unheimlich*) de l'Autre, qui traverse l'ensemble de ses portraits^[9]. »

En 1919, Freud publie un essai où il reprend le concept de l'*Unheimlich*, déjà problématisé en 1906 par le psychiatre allemand Ernst Jentsch, dans un article intitulé « Zur Psychologie des Unheimlichen^[10] ». Cette expression, qui ne trouve pas de véritable équivalent en français, est communément reconnue sous la traduction d'*inquiétante étrangeté*, établie par Marie Bonaparte. Étymologiquement, la langue allemande utilise le mot *Heim* — le foyer, pour désigner ce qui se trouve *chez soi*, ce qui nous est *familier*, ce que l'on *cache*. Cependant, le préfixe *un-* est utilisé pour souligner un antonyme. Ce qui était *heimlich*, c'est-à-dire intime et rassurant, se transforme alors en une situation suscitant malaise et angoisse, face à ce qui aurait dû rester dissimulé dans l'intimité.

Ainsi, il est un aspect de l'inquiétante étrangeté qui serait à même de mettre en lumière, ces sentiments troublés que nous éprouvons face aux œuvres d'Otto Dix :

« Jentsch analyse le sentiment de malaise et de trouble que suscite, par exemple, la vue d'un objet animé dont on peut se demander s'il est ou non un être vivant [...]. Il cite de nombreux exemples, de la visite de musées de figures de cire aux automates en passant par d'autres cas où s'installe le doute quant au statut, vivant ou non, que l'on doit attribuer à l'objet. Si les cas de "dissonance cognitive" sont nombreux dans la vie quotidienne, Jentsch emprunte beaucoup de ses exemples à la littérature et aux arts pour montrer que le maniement de l'étrangeté est un "artifice psychologique" qui peut faire l'objet d'un usage très contrôlé, voire d'une "manipulation virtuose^[11]". »

Les corps mutilés représentés par Dix s'accordent parfaitement à cette définition : si l'artiste s'applique à montrer les dégâts causés par la guerre — tant physiques que psychologiques, il dépeint aussi les cicatrices laissées par la chirurgie réparatrice, ainsi que ces empreintes visibles que sont les prothèses, utilisées dans la vie courante^[12]. Suivant toujours le fil rouge de l'inquiétante étrangeté du corps estropié, Jérôme Thomas, dans son article « Passion de la mort et du monstrueux dans la peinture expressionniste allemande (1919-1930)^[13] », désigne les mutilés représentés par Dix comme des « êtres à la limite de l'humanité^[14] ». Plus loin, il ajoute : « D'ailleurs, la minutie avec laquelle il s'applique à représenter les mutilations oblige le spectateur à un effort de représentation du réel pour tenter de discerner l'humanité de ces hommes^[15]. »

De fait, en regardant la toile *Die Skatspieler*^[16] arrivons-nous encore à discerner l'humain derrière l'homme-machine qui se présente à nous ? Ici, l'utilisation du collage, qui instaure un frein supplémentaire à la reconnaissance de ce qui nous est familier, semble aussi coïncider avec la définition de l'inquiétante étrangeté. En intégrant un élément matériel au sein de la représentation, Dix souligne de manière encore plus évidente la déshumanisation causée par la guerre et cette altérité manifeste. Tout comme la prothèse, l'objet inséré grâce au collage s'apparente ici, non plus seulement à l'*artifice psychologique* tel que le définit Jentsch, mais bien à l'artifice tout court, à ce subterfuge technique visant à remplacer le membre amputé. Otto Dix opère donc bien une « manipulation virtuose^[17] » dans ses représentations, en faisant de l'inquiétante étrangeté un révélateur de l'absurdité du conflit.

Une absurdité également rendue visible dans la gravure intitulée *Tote vor der Stellung bei Tahure*, où deux crânes décharnés semblent osciller entre la vie et la mort. Bien sûr, le titre *Tote vor der Stellung bei Tahure* — littéralement *Des morts devant la position près de Tahure* — indique clairement que ces soldats ne font déjà plus partie de notre monde ; mais Dix les représente de telle sorte qu'ils semblent, de manière surprenante, continuer à se sourire et se parler. Alors que le crâne à gauche de l'estampe dévoile un sourire franc, la bouche grande ouverte, l'autre semble esquisser une grimace douloureuse de ses lèvres déchirées. Certes dérangeantes, ces œuvres n'en sont pas moins fascinantes : l'artiste joue d'une dualité propre à sans cesse faire hésiter le spectateur entre attraction et répulsion devant ces images de mutilés devenus mi-hommes mi-machines, ou ces gravures de crânes émaciés. Dès lors, il convient de souligner dans l'œuvre de Dix cette particularité donnée à l'outrage fait au visage ; cette blessure tellement évidente aux yeux de tous, deviendrait-elle synonyme d'une perte d'humanité ?

2. L'homme sans visage : de la déshumanisation à la

dénégation du vivant

« Parce que le visage est tout spécialement chargé de significations dans la culture occidentale moderne, et sa peinture notamment, la défiguration redouble et surdétermine en quelque sorte l'atteinte faite au corps, aussi bien individuel que social. Car, et c'est là tout l'intérêt que peut avoir le sociologue à méditer ce « détail » de l'œuvre de Dix, le personnage de l'handicapé de la face permet de souligner la dimension symbolique de toute blessure qui, parce qu'elle est trop visible, perturbe gravement, quand elle ne les interdit pas tout à fait, l'échange social et la compréhension réciproque qui constituent le fondement élémentaire de la vie sociale^[18]. »

Les représentations que Dix fait des blessés de la face sont effectivement d'un réalisme édifiant, dénué de jugement ou d'empathie ; par là même, elles revêtent un caractère très déstabilisant pour le spectateur, confronté à ce que l'on ne peut presque plus appeler un *visage*.

En se penchant sur la gravure *Leiche im Drahtverhau* — littéralement *Cadavre dans les barbelés* — tirée du portfolio *Der Krieg*, il est saisissant de voir avec quelle minutie Dix grave les mutilations sur les corps, comment il entaille la chair au point d'en défigurer totalement les individus qu'il représente. L'utilisation de l'eau-forte et de l'aquatinte apparaît à ce propos comme un choix affirmé de l'artiste : on peut y déceler une véritable symbolique, l'eau-forte étant un procédé qui utilise de l'acide pour ronger le cuivre. Celui-ci meurtrit la plaque, la blesse et la déchire, tout comme la guerre mutile et éreinte le corps des hommes. Nous avons même l'impression de voir les os des cadavres, de ressentir leur texture blanche et rugueuse ; nous pouvons imaginer la chair, rongée, en train de se putréfier ainsi que les déchirures des vêtements et l'impureté du champ de bataille. Le travail exécuté par Dix ici sur le bras et le crâne du soldat est aussi remarquable que terrifiant.

Mais l'élément le plus troublant est probablement ce tiraillement entre le monde du vivant et celui de la mort, et qui s'incarne dans l'habit du soldat encore visible, presque en bon état, alors que l'homme, lui, n'est plus qu'un cadavre au milieu de fils barbelés. Présent physiquement par le biais de ses ossements, et par son statut de soldat que lui confère son uniforme, il n'a cependant plus de visage : il n'est plus identifiable, il est impersonnel.

De plus, le cadrage très serré utilisé par l'artiste dans cette œuvre apparaît comme un artifice supplémentaire voué à la monstration d'une certaine altérité : centrée sur les cadavres et sur les visages souffrants, cette focalisation pourrait traduire ce sentiment de douleur qui accapare totalement non seulement le corps représenté par Dix, mais aussi le spectateur qui ne peut détacher ses yeux de l'image, comme fasciné. Les propos de David Le Breton dans son ouvrage *Anthropologie de la douleur*^[19] viennent alors à l'esprit :

« La douleur est un moment de l'existence où se scelle pour l'individu l'impression que son corps est autre que lui. Une dualité insurmontable et intolérable l'enferme dans une chair rebelle qui le contraint à une souffrance dont il est le propre creuset. Si la joie est expansion, élargissement de la relation au monde, la douleur est accaparement, intériorité, fermeture, détachement de tout ce qui n'est pas elle^[20]. »

Le rapprochement avec le propos de Le Breton semble d'autant plus justifié, tandis que ce dernier explique que : « L'émergence de la douleur est une menace redoutable pour le sentiment d'identité^[21] ».

Mais Dix ne révèle pas seulement l'outrage fait au corps : il métaphorise une déchéance aussi bien physique que morale, une détresse qui transparaît par exemple dans une gravure comme *Transplantation*, où il devient difficile de déceler l'humain derrière la blessure qui s'impose dans un premier temps à notre regard. Ainsi, en privant partiellement ou totalement ses cadavres et ses blessés de visage, Dix nous montre non seulement les ravages causés par la guerre, mais interroge aussi la société allemande d'après-guerre qui se refuse à avoir de la considération pour ces mutilés : privés de physionomie, nous sommes évincés de la société, et la plaie au visage apparaît comme la plus cruelle. Mutiler un faciès, l'occulter jusqu'à ne représenter que des crânes, des lambeaux de chair, des orbites vides ou des figures déformées par la douleur et la peur, signifie en réalité détruire l'humanité de la personne, à l'instar de ce que la guerre a pu faire comme ravages. Il est par ailleurs intéressant de rappeler que durant les années 1920-1930, Otto Dix s'attache à peindre beaucoup de portraits ; or ici, la volonté d'occulter volontairement cette reconnaissance du vivant est évidente.

Le philosophe et anthropologue Henri-Jacques Stiker s'appuie aussi sur l'exemple de Dix pour parler de l'infirmité, de l'altérité et du handicap. Dans son article « Le détournement et le retournement de l'infirmité dans l'art pictural^[22] », il se sert de la toile *Die Skatspieler* pour montrer comment Dix représente ce qu'il nomme « le corps (social) absurde^[23] ». Nous pourrions penser à première vue que l'auteur aurait pu se baser sur n'importe quelle représentation de mutilé peinte ou gravée par Dix ; en effet nous avons pu constater qu'elles concourent toutes à montrer explicitement la violence, la douleur et l'aspect profondément déshumanisant des offenses faites au corps. Mais il n'en est rien et le choix de cette toile n'est pas hasardeux. Au contraire, c'est sur un détail bien précis que s'appuie ici l'argumentation : celui du jeu de cartes, et plus précisément, celui du *jeu de l'écarté*. Henri-Jacques Stiker argumente alors : « [...] qu'est-ce qu'un jeu de cartes sinon des pièces détachées reliées par des règles arbitraires, conventionnelles, artificielles. Les cartes renvoient aux corps. On est dans l'agencement mécanique, et non dans le vivant^[24]. » En mettant en avant le fait que : « Les deux cartes les plus en vue sont celles que l'on appelle des jokers, ou des Mat, c'est-à-dire des pièces hors-jeu, non numérotées^[25] », l'auteur confirme ce que nous

avons montré jusqu'ici : les mutilés de guerre et les gueules cassées métaphorisent l'altérité, l'exclusion de l'Autre du domaine social, alors même qu'ils ont combattu au front pour défendre leur patrie. Ils ne sont plus que des stigmates, des réminiscences d'un mauvais souvenir auquel la société d'après-guerre tenterait vainement d'échapper.

Conclusion

De fait, même si elle ne constitue pas un motif récurrent dans l'œuvre de Dix, la symbolique de l'homme sans visage revêt une importance particulière dans ce questionnement sur la notion d'altérité. La manière dont Dix grave les mutilations sur les corps, dont il entaille la chair au point d'en défigurer totalement les individus qu'il dépeint, modifie notre perception : nous sommes tentés de reconstituer un visage, de reconnaître un homme, là où l'artiste souhaite justement dépeindre ce qui n'est plus. Mais s'il utilise cette image déshumanisée, ce n'est pas pour exprimer un rejet de la mort et du handicap causé par les blessures, mais plutôt pour dénoncer le système qui les a produits et qui à présent les rejette. À l'aide de ce que l'on ose à peine appeler un *visage* et par l'offense qui lui est faite, Dix dénonce la laideur qui s'est emparée du monde ; il désacralise les corps et la chair, métaphorisant ainsi, l'altération du vivant.

Bibliographie

Catalogues d'expositions

Dix : Otto Dix, peintures, aquarelles, gouaches, dessins et gravures du cycle de « La guerre », cat.exp., Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 4 février au 9 avril 1972, trad. Georges Roux, Stuttgart, La Galerie de la Ville de Stuttgart, 1972.

Otto Dix, Der Krieg = La Guerre, Cycle de 50 eaux-fortes, Helmut R. Leppien, cat.exp., Bruxelles, Hamburger Kunsthalle : Goethe-Institut Brüssel Deutsche Bibliothek, du 4 au 29 mars 1980, Hamburg, Kunsthalle, 1979.

Otto Dix, cat.exp., L'Isle-sur-la-Sorgue, Hôtel Campredon, 1987, L'Isle-sur-la-Sorgue, Association Campredon art et culture, 1987.

Otto Dix : un monde effroyable et beau, cat.exp., Peters Olaf (dir.), Neue Galerie New York du 11 mars au 30 août 2010 / Musée des beaux-arts de Montréal du 24 septembre 2010 au 2 janvier 2011. Trad. Lucie Chevalier, Julie Desgagné, François-Marie Guérin, et alii., Munich ; Berlin ; Londres, Prestel, 2010.

Ouvrages

Becker Annette, Thomas Compère-Morel et Philippe Dagen, *Otto Dix : La guerre [Der Krieg]*, Péronne, Historial de la Grande Guerre ; Milan, 5 continents, 2003.

Le Breton David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995.

Articles et chapitres

Blanc Alain et Stiker Henri-Jacques, « Laideur et monstruosité : l'insupportable / fascinant », dans *Le handicap en images*, Toulouse, Érès, coll. « Connaissances de la diversité », 2003, p. 139-140.

Cassou Jean, « Otto Dix parle de la guerre, de la religion, de l'art », trad. Michel Vallois, dans *Cahiers du musée d'art moderne*, n°1, 1979, p. 62-63.

Delaporte Sophie, « Les joueurs de Skat d'Otto Dix : le corps, entre guerre et médecine », publié à l'occasion de la 2ème journée d'étude du colloque *Guerre et médecine*, organisé à la Bibliothèque inter-universitaire de médecine de Paris, le 7 février 2004, p. 1-5, [En ligne : <http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/histmed-guerre-journee2004-x11delaporte.pdf>]. Consulté le 10 janvier 2016.

Grimaud Emmanuel et Vidal Denis, « Aux frontières de l'humain », dans *Gradhiva*, n°1, 2012, p. 5-25.

Jentsch Ernst, « Zur Psychologie des Unheimlichen », dans *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*, n°22, 1906, p. 203-205.

Le Quéau, Pierre, « Le témoin d'Otto Dix », dans *Le handicap en images*, Toulouse, Érès, coll. « Connaissances de la diversité », 2003, p. 111-123.

Stiker Henri-Jacques, « Le détournement et le retournement de l'infirmité dans l'art pictural », dans *Le handicap en images*, Toulouse, Érès, coll. « Connaissances de la diversité », 2003, p. 125-137.

Thomas Jérôme, « Passion de la mort et du monstrueux dans la peinture expressionniste allemande (1919-1930) », *Champs psychosomatique*, n°57, 2010, p. 175-195.

Entretien

Entretien écrit accordé par Sophie Delaporte, Historienne, Maître de conférence à l'Université de Picardie – Jules Verne et Membre du comité scientifique de l'Historial de la Grande Guerre, le 8 mai 2013.

Biographie de l'auteure

Thaïs Bihour est doctorante en histoire à l'université Paris I – Panthéon Sorbonne. Son projet de thèse s'intitule « "À feu ! À poils ! Et à sang !" : approches culturelles de l'iconographie des atrocités allemandes durant la Grande Guerre ».

[1]

___ Propos rapportés durant l'entretien écrit accordé par Sophie Delaporte, Historienne, Maître de conférences à l'Université de Picardie – Jules Verne et Membre du comité scientifique de l'Historial de la Grande Guerre, le 8 mai 2013.

[2]

___ Dans sa contribution au catalogue d'exposition *Otto Dix* édité en 1987, l'historien d'art Rainer Beck utilise l'exemple de l'huile sur papier *Sterbender Krieger* — peinte en 1915 — pour illustrer cette idée ; il explique ainsi : « Cette attitude extatique au départ s'exprime dans un traitement de la couleur comme pâte très expressive, aux contrastes primaires pleins de vie, ainsi qu'on peut le voir dans son "combattant agonisant" (*Sterbender Krieger*), 1915. ». Rainer Beck, « Otto Dix. Remarques sur sa conception du monde et de l'homme », in *Otto Dix*, cat.exp., (L'Isle-sur-la-Sorgue, Hôtel Campredon, 1987). L'Isle-sur-la-Sorgue : Association Campredon art et culture, 1987, p. 11.

[3]

___ Otto Dix cité dans : Jean Cassou, « Otto Dix parle de la guerre, de la religion, de l'art », dans *Cahiers du musée d'art moderne*, n°1, 1979, p. 62-63. Trad. Michel Vallois. Transcription d'une conservation spontanée enregistrée sur disque microsillon, 30-317, Saint-Gall, Erker Verlag, 1963.

[4]

___ La série de gravures *Der Krieg* fut publiée à l'occasion de l'année « Contre la guerre ».

[5]

___ Philippe Dagen, « La morale de l'horreur », dans Annette Becker, Thomas Compère-Morel et Philippe Dagen, *Otto Dix : La Guerre – Der Krieg*, Péronne : Historial de la Grande Guerre ; Milano : 5 continents, 2003, p.21.

[6]

___ Nous empruntons ici l'expression à l'article suivant : Emmanuel Grimaud et Denis Vidal, « Aux frontières de l'humain », *Gradhiva*, n°15, 2012, p. 6.

[7]

___ Pierre Le Quéau, « Le témoin d'Otto Dix », dans Alain Blanc et Henri-Jacques Stiker, *Le Handicap en images : les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Toulouse, Érès, coll. « Connaissances de la diversité », 2003, p. 111-123.

[8]

___ *Op. cit.*, p.111. Cité d'après Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1998, p. 12.

[9]

___ Pierre Le Quéau, *ibid.*, p. 111.

[10]

___ Ernst Jentsch, « Zur Psychologie des Unheimlichen », dans *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*, n°22, 1906, p. 203-205.

[11]

____ Emmanuel Grimaud et Denis Vidal, « Aux frontières de l'humain », *op.cit.*, p.6.

[12]

____ De nombreuses évolutions dans le domaine du médical ont pu être observées durant la Grande Guerre et dans les années qui suivirent la fin du conflit. Si dans le cas des prothèses de mains ou de jambes entre autres, le métal vient remplacer le bois, d'autres innovations peuvent être soulignées : en effet, certaines prothèses, à l'instar des gouttières de contention, visent à atténuer les déformations causées par la guerre et les lourdes opérations chirurgicales subies par les victimes.

[13]

____ Jérôme Thomas, « Passion de la mort et du monstrueux dans la peinture expressionniste allemande (1919-1930) », dans *Champ psychosomatique*, n° 57, 2010/1, p. 175-195.

[14]

____ *Op. cit.*, p.192.

[15]

____ *Ibid.*, p.192.

[16]

____ Otto Dix, *Die Skatspieler (Les joueurs de skat)*, 1920, huile et collage sur toile, 110 x 87 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart.

[17]

____ Emmanuel Grimaud et Denis Vidal, « Aux frontières de l'humain », *op.cit.*, p. 6.

[18]

____ Pierre Le Quéau, *op.cit.*, p. 111-112.

[19]

____ David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995.

[20]

____ David Le Breton, *op. cit.*, p. 24.

[21]

____ *Ibid.*, p.25.

[22]

____ Henri-Jacques Stiker, « Le détournement et le retournement de l'infirmité dans l'art pictural », dans Alain Blanc et Henri-Jacques Stiker, *Le Handicap en images*, Toulouse, Érès, coll. « Connaissances de la diversité », 2003, p. 125-137.

[23]

____ *Ibid.*, p. 133.

[24]

____ *Ibid.*, p. 134.

[25]

____ *Ibid.*, p. 134.