

FOCUS SUR LA COLLECTION IM OBERSTEG

DANSE MACABRE MODERNE

HAUPTBAU ENTRESOL / 07.03.2018 – 02.09.2018 / COMMISSAIRE: HENRIETTE MENTHA

Cette exposition est consacrée à des artistes bâlois qui, à l'orée du XXe siècle, explorent le caractère éphémère de l'existence. Thème omniprésent, la mort constituait déjà un objet d'étude avant la période de la Réforme comme en témoigne la copie de la danse macabre de Bâle exécutée par Emanuel Büchel. Ce motif pictural médiéval demeure actuel jusqu'au début du XXe siècle. En 1920, Otto Plattner aborde ce thème cher à Bâle à travers des caricatures rassemblées dans un portfolio figurant au sein de la Collection Im Obersteg. L'exposition réunit aux côtés des œuvres d'Otto Plattner celles de Niklaus Stoecklin, Kurt Seligmann et Charles Hindenlang.

L'histoire de la danse macabre

L'intérêt pour la brièveté de la vie et la propension de l'homme au péché ainsi que la croyance au Jugement dernier atteint son apogée dans l'art médiéval à travers des compositions où la mort joue de la musique et danse avec des représentants de différentes catégories de la société. Des livres imprimés, des gravures et des fresques monumentales peintes sur les murs des cimetières ont permis la diffusion de ces représentations dites danses macabres. L'association d'une image moralisatrice à un texte renvoie aux sources littéraires du genre : les vado mori (poèmes sur l'impermanence) et Le Dit des trois Morts et des trois Vifs originaire d'Orient. Ce dernier relate l'histoire de trois seigneurs qui, durant une partie de chasse, rencontrent trois cadavres surgissant de leurs cercueils. Ceux-ci adressent aux jeunes nobles un memento mori : « Ce que vous êtes nous l'avons été, ce que nous sommes vous le serez ». La danse macabre associe le topos de la fugacité de la vie au caractère incertain et inéluctable de la survenue de la mort ainsi qu'à l'égalité de tous les hommes devant la mort. Bien que l'ensemble des vivants partage le même sort funeste, la danse macabre reflète la hiérarchie de la société d'ordres médiévale en respectant les rangs des couples. La mort revêt tout à tour différents visages : celui d'un séduisant musicien, d'un partenaire de danse macabre ou d'un redoutable ennemi. À l'époque, il était courant d'envisager la mort comme un passage vers un au-delà inconnu déterminé par la conduite individuelle durant la vie. Face au danger permanent de la mort dont la prompt survenue exclut toute possibilité de pénitence préalable, ces séquences picturales accessibles à tous constituaient un avertissement afin d'encourager les individus à mener une existence morale et pieuse. Par ailleurs, il ne faut pas sous-estimer l'impact positif de telles œuvres picturales monumentales pour une ville et sa renommée.

La danse macabre de Bâle

D'une grande qualité artistique, la danse macabre réalisée par un peintre anonyme dans la Predigerkirche de Bâle est l'un des exemples les plus anciens et significatifs de ce genre. Elle date des années 1440 et ornait jusqu'en 1805 la face intérieure du cimetière du couvent des Dominicains (non loin de l'actuelle station de tramway Universitätsspital de la ligne 11), avant d'être démontée selon le souhait des citoyens bâlois. Longue d'environ 60 mètres et haute de 2 mètres, cette fresque commençait par une scène de prédication suivie d'un ossuaire et s'achevait par la représentation du péché originel. Au milieu de la séquence, 37 figures – presque grandeur nature – représentant la société d'ordres (clergé, noblesse, bourgeoisie et paysans) formaient des couples avec la mort. Nous n'avons pas connaissance de l'état d'origine de ce vaste cycle pictural car il fut restauré et remanié à plusieurs reprises au fil du temps. En 1568, la peinture murale subit

des interventions massives lors de la restauration menée par Hans Hug Kluber. Celui-ci prête au prédicateur figurant au début de la fresque les traits du réformateur bâlois Jean Husschin et, grâce à ce procédé, adapte l'œuvre aux nouvelles réalités de la Réforme. Ainsi, la fresque fut épargnée lors de la crise iconoclaste. Outre les nombreuses retouches, Kluber ajoute un autoportrait ainsi qu'une représentation de sa femme et de son fils à la fin de la composition.

En 1770-1773, Emanuel Büchel réalise une copie de l'œuvre à l'aquarelle sous la forme d'un ouvrage relié qui figure au sein de la collection du Kunstmuseum Basel. Chaque page montre un couple dansant accompagné d'un vers. Les morts s'apparentent à des cadavres momifiés (des transis), certains jouant d'un instrument de musique.

En 1839, Jérôme Hess copie l'aquarelle de la danse macabre d'Emanuel Büchel en vue de l'élaboration d'un livre. Pour ce faire, Hess prend des libertés en attribuant à certains mourants des physionomies expressives et les traits de personnalités notoires. Par ailleurs, il ajoute la figure d'un Chinois, autre référence à l'actualité de l'époque : la guerre de l'opium (1839-1842).

Büchel est également l'auteur de la copie de la danse macabre du Petit-Bâle qui se trouvait à l'origine dans le couvent des sœurs dominicaines de Klingental. Réalisée quelques années après celle de la Predigerkirche, cette copie s'y réfère étroitement. Büchel a reproduit la danse macabre du Petit-Bâle de 1766 à 1768, avant que celle-ci ne disparaisse également lors de la destruction du cloître en 1860.

La danse macabre de Hans Holbein

En 1526, Hans Holbein le Jeune redéfinit le thème de la danse macabre à travers une suite de gravures sur bois publiées à Lyon en 1538. En s'appuyant sur le livre comme médium, Holbein décompose la traditionnelle farandole en images individuelles et privilégie des scènes choisies. Celles-ci ne représentent plus de simples couples dansants, mais montrent des scènes de genre riches en détails. Les représentants de divers statuts sont plongés dans leur travail et leur environnement quotidien. Sous les traits d'un squelette, la mort intervient dans leur vie quotidienne non sans porter de temps à autre un regard critique. Le nouvel esprit humaniste et réformiste transparaît ainsi dans certaines scènes sous forme de sentiments anticléricaux ou de critique sociale. Le motif de la danse ne joue plus qu'un rôle secondaire pour céder sa place à la rencontre entre un vivant et la mort.

La danse macabre moderne d'Otto Plattner

Otto Plattner (1886-1951) nous invite à un voyage dans le temps jusqu'à l'art moderne. Cet artiste liestallois a reçu une formation artistique auprès du peintre décorateur bâlois Franz Baur avant d'étudier à l'École des Beaux-Arts de Genève, puis à Paris et à Munich. Peintre muraliste et affichiste renommé dans la région de Bâle, il travaillait également en tant que paysagiste, peintre verrier, héraldiste et dessinateur. Il semblerait que son portfolio *Moderner Totentanz* (1920) qui rassemble 14 aquarelles n'ait été conservé ou n'existe que sous cette forme. Nous ignorons quand et dans quelles circonstances cette série picturale est entrée dans la Collection Im Obersteg. Plusieurs cartes postales destinées à Karl Im Obersteg et illustrées par l'artiste ainsi qu'un dessin à la plume faisant allusion à des moments de loisirs à Ascona attestent d'une relation amicale qui remonte aux années 1920.

Otto Plattner était un talentueux dessinateur. Outre des illustrations pour des livres, des caricatures et des affiches, il concevait également des lanternes pour le carnaval. Son cycle consacré à la danse macabre s'inscrit dans le cadre de ce travail au propos satirique. À travers ses aquarelles, Plattner se réfère à la tradition de la danse macabre bâloise, tout en proposant une version condensée et modernisée de ce thème – comme l'indique le titre du portfolio – qui reflète les conditions de vie au début du XXe siècle. Il conserve l'association motif pictural/vers mais gomme la hiérarchie ecclésiastique et civile qui prévalait autrefois. Les mourants de la société moderne sont tous issus de la vie profane, ils n'en représentent toutefois que certaines catégories

professionnelles : paysan, infirmière, dactylo, peintre, critique, journaliste communiste, chanteur, mère de famille et soldat. Des personnages singuliers ou des caractères typés tels que le philanthrope, le démagogue ou le subversif apparaissent également. Plattner modifie la forme traditionnelle de la danse macabre – un cortège de couples dansants – au moyen de scènes, certaines effroyables, voire violentes, où la mort, secondée de temps à autre par un monstre, confronte les hommes à leur immoralité, arrogance et vanité et ne cesse de les persécuter. Seuls quelques protagonistes bénéficient de l'indulgence de la mort, voire s'attirent ses éloges, en raison de leur existence et de leur esprit exemplaires, et échappent ainsi à une caricature acérée. Un calme presque stoïque imprègne ces images, tandis que la plupart des scènes sont marquées par un réalisme cru et l'agressivité de la mort. L'artiste bourgeois affiche sa couleur politique en représentant un journaliste communiste et un personnage révolutionnaire. Il accompagne ses caricatures de vers incisifs qui émanent également de sa plume. À la fin de la série, le peintre se représente lui-même face à la mort sous les traits d'un créateur de porte-drapeau doté d'une physionomie rappelant celle de Hodler. Ironie du sort, l'artiste sera brutalement fauché par la mort trente ans plus tard en pleine séance de travail.

Charles Hindenlang (1894-1960, Bâle)

Sur le plan artistique, le tableau *Totentanz* qu'il réalise en 1945 doit beaucoup aux réalisations d'un certain Picasso, en particulier les éléments néo-classiques et le langage pictural élaboré à partir de la surface. Par ailleurs, le contenu met en évidence un lien avec l'univers du cirque, la culture du carnaval de Bâle et la tradition locale de la danse macabre. Ces différentes composantes sont réunies dans la figure de l'arlequin joueur de tambour.

Niklaus Stoecklin (1896-1982, Bâle)

Élevé à Bâle dans un environnement artistique, ce peintre de renommée internationale étudie la présence de la mort dans la vie quotidienne bâloise. *Sargschreinerei*, œuvre de la Collection Im Obersteg, montre la vitrine d'un fabricant de cercueils dont la boutique se trouvait probablement au numéro 52 de la Utengasse au Petit-Bâle, là-même où Stoecklin avait vu le modèle qui inspira l'urne funéraire du tableau *Die Kondolenzurne*. L'œuvre *Der Soldat* représente un ami de Stoecklin, le sculpteur Ernst Sulzbachner (1895-1915), qui se suicida le 26 septembre 1915, peu après son 20^e anniversaire. Le jeune homme en uniforme se tient debout dans l'exiguïté d'un angle sombre de la pièce et semble condamné à la solitude. Dans le style de la Nouvelle Objectivité, *Rheingasse*, qui figure également au sein de la Collection im Obersteg, reproduit en détail l'entrée d'immeuble et les deux vitrines qui faisaient face à l'atelier de l'artiste situé au rez-de-chaussée du Café Spitz dans la Rheingasse. Des motifs ordinaires tels que le cercueil visible à travers la fenêtre au-dessus de la boucherie ou bien la vieille femme seule avec son chat semblent présager la fin. Derrière ce qui semble être une idylle provinciale se profile en réalité une inquiétante étrangeté.

Kurt Seligmann (1900, Bâle -1962, Sugar Loaf/New York)

Après avoir passé son enfance à Bâle, Kurt Seligmann quitte son pays natal. Il vécut longtemps à Paris où il fut membre du collectif d'artistes Abstraction-Création (1931-1937) et rejoignit le cercle des surréalistes autour d'André Breton. Fin 1939, il s'établit en Amérique. La ville de Bâle demeure cependant une base culturelle et une source thématique importante dans son œuvre, comme en témoignent *Le menuet* et *La ronde*, deux dessins tardifs qui figurent au sein de la Collection Im Obersteg. Situés à la croisée de l'art du dessin des maîtres anciens dans le style d'Holbein et de la mascarade de carnaval, ils font écho à l'intérêt de Seligmann pour les thèmes de la danse et de la danse macabre. En 1937, l'artiste réalise une eau-forte intitulée *Danse macabre* et par la suite maintes représentations de danses et de défilés qui, comme ses dessins à la plume antérieurs, associent des éléments surréalistes à d'anciens signes héraldiques.

LA COLLECTION IM OBERSTEG AU KUNSTMUSEUM BASEL

Le transporteur bâlois et amateur d'art Karl Im Obersteg (1883-1969) et son fils Jürg (1914-1983), professeur de médecine légale, se sont employés, pendant quelque soixante-dix ans, à réunir une collection d'art international du XXe siècle. La part essentielle de cette remarquable collection qui compte aujourd'hui près de 260 œuvres, il convient de l'attribuer tout d'abord à l'indéfectible passion et à l'activité de Karl Im Obersteg, qui ne tardent pas à rejoindre d'importantes œuvres de Marc Chagall, Alexej von Jawlensky, Paul Klee, Pablo Picasso ou Chaïm Soutine notamment. On ne saurait prétendre qu'il y a eu, à l'origine de la collection et la gouvernant ensuite, un concept directeur et ce sont bien davantage les liens d'amitié entretenus par Karl Im Obersteg avec certains artistes et sa prédilection pour une peinture expressive et figurative qui en ont déterminé les acquisitions successives. A ce titre, on peut tout de même relever deux constantes qui ont valeur de leitmotiv : le pouvoir d'expression de la couleur et, par ailleurs, le regard pénétrant, jusqu'à devenir parfois mélancolique, sur l'existence humaine. La rencontre de hasard, à Ascona, pendant l'hiver 1918/19, avec des artistes russes en exil a été au fondement de l'incessant enthousiasme de collectionneur de Karl Im Obersteg et trouva son accomplissement dans des amitiés qui se perpétuèrent durant toute sa vie, avec Jawlensky en particulier. Aujourd'hui, la collection Im Obersteg a le privilège de posséder plus de 30 œuvres du peintre russe, représentatives de chacune des périodes de son activité créatrice.

Dès les années 1920, Karl Im Obersteg dirige de plus en plus résolument ses initiatives de collectionneur vers l'art international. Il réalise son premier coup d'éclat en achetant deux chefs d'œuvre de Pablo Picasso: *Arlequin* (1923), que la famille fut malheureusement contrainte de vendre à sa mort, en 1969, et *Buveuse d'absinthe* (1901), une des réalisations les plus anciennes de la première période stylistique propre de l'artiste, sa période bleue. Inspirée par Degas et Toulouse-Lautrec, ce portrait en buste montre un personnage féminin assis, le regard fixe, le corps prostré, à la marge de l'existence bourgeoise. Un autre tableau a été peint au revers de la toile, *Femme dans la loge*, qui fut probablement exécuté peu avant la *Buveuse*. On ne sait quand ni pourquoi cette scène du demi-monde de Pigalle, tout animée d'une touche nerveuse et colorée, a été recouverte. La couche de peinture noire qui la cachait n'a été ôtée que partiellement, il en reste encore certaines traces visibles aujourd'hui. Escorté par un nu surréaliste de petit format datant des années 1930 et par le moulage en bronze de *La guenon et son petit* (1951) — une sculpture que l'artiste réalisa d'abord comme un assemblage d'objets, avec une voiture d'enfant, des morceaux de céramique, de métal et de plâtre —, ce double portrait forme un ensemble hétérogène d'œuvres de Picasso.

Stimulé par son intérêt pour Picasso et mu en outre par des impératifs professionnels, Karl Im Obersteg se tourne toujours plus nettement vers Paris, où il fait l'acquisition d'œuvres de Paul Cézanne, André Derain, Aristide Maillol, Amedeo Modigliani, Maurice de Vlaminck, Georges Rouault et Auguste Rodin. Paris, c'est aussi la ville où travaillait alors l'artiste d'origine biélorusse Chaïm Soutine. Sept tableaux de ce «peintre maudit», constituent un des points culminants de la collection.

En 1936 — par la seule grâce, sans doute, de ses liens personnels avec Marc Chagall —, le collectionneur peut acquérir un autoportrait où le jeune peintre s'est représenté avec facétie sous des traits qui ressemblent à un masque, ainsi que les trois célèbres et impressionnants portraits de vieillards juifs réalisés en 1914. On ne saurait contester que cet achat a conféré à l'exquise collection de Karl Im Obersteg, d'un goût très personnel, une importance qui en fait éclater le cadre strictement privé.