

Catherine Wermester

Grosz. L'homme le plus triste d'Europe

Paris, Allia, 2008, 74 p., 10 ill. NB, 9 €

Après avoir traduit en 2005 les réflexions de Günther Anders sur George Grosz¹, Catherine Wermester offre un essai sur le célèbre satiriste allemand. Et c'est bien d'un essai qu'il s'agit ici, au plein sens du terme; une réflexion passionnante, dense, complexe mais toujours limpide, au cœur de laquelle précisément se trouve la satire.

Il n'est pas ici question de biographie. Si la trame de l'ouvrage est globalement chronologique, depuis l'expérience de Grosz de la Première Guerre mondiale jusqu'à son exil américain en 1932, les éléments biographiques n'apparaissent que ponctuellement, pour tenter d'expliquer telle œuvre, telle position ou tel écrit. Grosz lui-même, comme le rappelle Wermester, n'était pas convaincu de l'utilité des notices biographiques, ainsi qu'il l'affirme dans «*Statt einer Biographie*», paru en 1920 dans *Der Gegner*. Ce qui ne l'empêche pas néanmoins de succomber au genre avec *Un petit oui et un grand non*, paru d'abord en anglais en 1946 puis en allemand en 1955². Ainsi Wermester rappelle-t-elle dans un chapitre consacré au caractère de «*types*» des personnages de Grosz sa «*soif insatiable de saisir la réalité dans tous ses aspects, [son] goût pour la vie ordinaire, [sa] perméabilité au banal, qui le prédisposent à la caricature et à la peinture du laid*» (p. 40), depuis son premier carnet de dessin terminé à l'âge de 12 ans, inspiré par des peintres de genre allemands, les illustrations sur les murs du mess des officiers où travaille sa mère, jusqu'à la publication de sa première caricature dans *Ulk* en 1910. Dans ces notations biographiques, l'auteur n'hésite d'ailleurs pas à évoquer clairement certains aspects troubles, et troublants, de l'œuvre de Grosz. Ainsi, à l'occasion d'une analyse de l'œuvre *Fleurs des marécages du capitalisme*, de 1921, qui met en scène un bourgeois au profil très proche de ceux dont les antisémites affublaient les juifs dans leurs caricatures, Wermester souligne les tendances antisémites de Grosz. Elle rappelle que, né en 1893 et ayant passé son enfance dans une petite

ville de Poméranie à la frontière polonaise, il a «*sans doute baigné dans un climat antisémite*» (p. 36-37).

Pas de biographie donc, ni de simple analyse d'images. Les œuvres de Grosz, présentes par des illustrations noir et blanc en pleine page, sont au cœur de la réflexion de Wermester, mais, là encore, elles servent à étayer un propos plus large, qui mêle esthétique, politique et philosophie. Afin de montrer par exemple comment Grosz, adoptant le point de vue unique du prolétariat, cesse de multiplier les perspectives et adopte finalement un point de vue frontal, le plus à même de servir son propos, l'auteur analyse *Ces blessés de guerre finissent par devenir une véritable calamité*, œuvre de 1923. Elle étudie alors la forme de retable choisie par l'artiste, probablement en référence au *Saint Thomas d'Aquin, fontaine de la sagesse* d'Antoine Nicolas, que Grosz a pu voir lors de son séjour à Paris en 1913. Il y emprunte le principe d'une perspective reposant non sur l'éloignement des personnages par rapport au plan, mais sur leur place dans le système hiérarchique décrit : ainsi les blessés de guerre du premier plan sont-ils représentés plus petits que le bourgeois au second plan. Surtout, le choix même d'un retable, transposé du domaine religieux au champ du politique, permet de dénoncer le système politique établi : «*En dissociant la forme du retable de son contexte original pour la remobiliser dans une configuration historique et politique radicalement différente, et, a priori, radicalement étrangère aussi, Grosz l'expose, paradoxalement, dans sa dimension politique propre*» (p. 32).

Ni biographie, ni analyse iconographique, cet ouvrage constitue donc une réflexion éclairante sur Grosz et son œuvre, réflexion d'autant plus intéressante que Wermester a choisi de ne s'appuyer que sur des textes de Grosz ou de ses contemporains. Sont ainsi convoqués les textes d'Yvan Goll, Bertolt Brecht, Theodor Daubler, Walter Benjamin ou Kurt Tucholsky, dont un certain nombre sont encore inédits en français. L'ouvrage est aussi l'occasion de faire connaître les écrits oubliés du Français Marcel Ray sur l'artiste³. Surtout, il permet de donner un aperçu de l'incroyable correspondance de George Grosz qui n'a, cinquante ans après la mort de l'artiste, toujours pas été traduite en français⁴. À partir

de ces textes, Wermester construit son propos pas à pas, chapitre après chapitre, dans une démarche claire et logique qui la mène à réfléchir à la notion de satire. Après deux chapitres consacrés aux hésitations et évolutions de la Première Guerre mondiale au début des années 1920, elle consacre les cinq chapitres centraux à la mise en place du style satirique qui a valu à Grosz sa gloire, étudiant également les positions politiques auxquelles il est lié et la réception dont il a fait l'objet. Le dernier chapitre s'interroge sur la volonté de Grosz, et son échec, de se défaire de ce style lors de son exil aux États-Unis.

Les chapitres consacrés aux premières années créatives de Grosz mettent l'accent sur le lien profond entre ses positions esthétiques et politiques et les moyens formels qu'il utilise. Les années de guerre sont pour l'artiste celles de la perte de repères, qui s'accompagne de transgressions de plus en plus violentes dans la perspective, soit que les points de fuite se démultiplient, soit que les angles s'affrontent. Après 1915, le cube scénique n'existe même plus, l'espace étant « gagné par la vacuité » ou « saturé de motifs et de lignes » (p. 12). Ainsi les procédés stylistiques qu'emprunte Grosz au futurisme, comme le principe de superposition ou de transparence, n'existent en réalité que pour donner l'image d'un monde apocalyptique tel que le ressent le soldat Grosz, maintenant démobilisé. Après la guerre civile, Grosz, qui a choisi son camp, celui du prolétariat, choisit également son « point de vue » ; sa représentation du monde n'est plus indifférenciée mais « devient lisible » : « Ce sont maintenant les figures, par la position qu'elles occupent dans le champ abstrait de la page, qui constituent ce dernier en espace » (p. 18). Or cette évolution de l'espace groszien correspond également à une évolution de ses positions esthétiques : dans ses articles du début des années 1920, souvent coécrits avec Wieland Herzfelde, Grosz rejette l'idée d'un art créateur, révélateur d'une essence, pour s'arrêter à son rôle, à son utilité sociale, et tente de créer un nouveau statut pour l'artiste. C'est donc d'abord un art non-subjectif, machiniste, proche des dessins d'ingénieur que le satiriste allemand cherche à trouver. Mais très vite, la collusion possible de ce machinisme avec le capitalisme, et de l'appartenance communautaire avec le totalitarisme fait à nouveau évoluer l'art de Grosz.

Le choix de l'artiste se porte donc sur la satire politique, objet des chapitres suivants. Selon Wermester, elle constitue en effet, « considérée des points de vue programmatique, stratégique et méthodologique [...] l'outil idéal » (p. 28). Cette satire suppose alors trois acteurs : l'émetteur, le récepteur idéal partageant la compréhension politique de l'émetteur, et la cible, catégories que l'auteur étudie successivement. La satire apparaît alors comme la meilleure façon pour Grosz d'adopter le point de vue supposé du récepteur : « Feignant de restituer objectivement la parole de son ennemi, le satiriste, en réalité, la capte pour mieux la discréditer. En en dénonçant le caractère mensonger, il disqualifie, par avance, tout système de défense et, idéalement, fait obstacle à toute récupération » (p. 28). C'est ce « point de vue », précisément, qui se retrouve également dans le langage formel de Grosz et dans le choix d'une vision frontale. Les figures nous font face et organisent elles-mêmes l'espace, souvent dans un état d'inachèvement ou au contraire de débordement qui montrent l'interconnexion des processus, « comme si Grosz, écrit Wermester avec pertinence, avait voulu inventer un équivalent plastique du matérialisme dialectique en tant que méthode » (p. 35).

Poursuivant sa réflexion sur la satire, Wermester propose enfin un chapitre particulièrement éclairant dans lequel elle parvient à montrer à quel point la compréhension de l'œuvre de Grosz par les critiques contemporains dépend de leur conception même de cette notion de satire. Celle-ci, en effet, mêle esthétique, éthique et politique, diversement appréciées dans leur équilibre. Wermester cite alors à la fois Bertolt Brecht et Carl Einstein, dont les visions diamétralement opposées déconsidèrent également l'œuvre de Grosz. Pour Brecht, le discours politique de Grosz est disqualifié car ce dernier ne s'oppose au bourgeois que parce que, comme artiste, il y trouve une physionomie intéressante, non par inimitié politique : « Ce qui frappe les œuvres de Grosz de nullité politique réside dans ce qu'elles manifestent d'une sublimation de l'agressivité par l'esthétique, et sa conversion sinon en comique, du moins en "divertissement" » (p. 55-56). Einstein, à l'inverse, regrette que le message politique de Grosz l'ait emporté sur les questions formelles, « l'agressivité qui caractérise [ses travaux] excéd[ant] les limites de l'esthétique » (p. 56).

Le dernier chapitre, qui dit l'incapacité de Grosz non pas tant à être réaliste qu'à « peindre la beauté du monde » (p. 70), vient comme une conclusion en creux à cette passionnante réflexion sur l'art satirique en général et sur celui de Grosz en particulier. Nourri de références politiques, esthétiques et philosophiques, cet essai permet de mieux comprendre la complexité de l'œuvre et des positions politiques de l'artiste allemand, trop souvent abordées avec autant de légèreté que celle que l'on croit voir dans ses dessins.

Marie Gispert