

George Grosz

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

*Et si je suis désespéré,
que voulez-vous que j'y fasse ?*

GÜNTHER ANDERS

George Grosz

Traduit de l'allemand
et suivi de

Un mort est mort

par CATHERINE WERMESTER



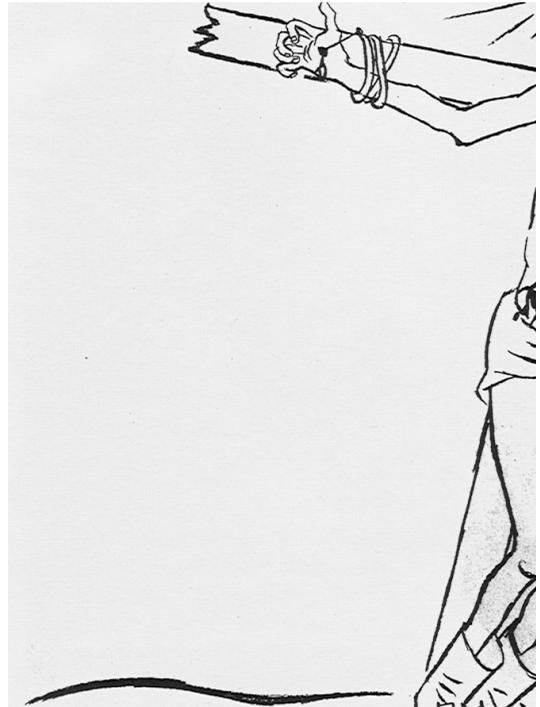
ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2005

TITRE ORIGINAL

George Grosz



La première édition de *George Grosz* a paru en 1961 à Zurich, aux éditions Die Arche.

© Verlag C. H. Beck oHG, München, 1993.

© Editions Allia, Paris, 2005 pour la traduction française.

“Si son œuvre semble extravagante, ce n’est pas sa faute. Car ce qu’il peint, ce sont nos vices. Tout le monde devrait s’imprégner de ses tableaux, pour apprendre à voir.”

Frère Siquenza sur Jérôme Bosch

En quelle qualité se tient-il devant nous ?

En tant qu’il est *le* dessinateur de l’Allemagne des pitoyables années berlinoises, après l’effondrement de 1918. Je dis : *le*, et non pas : *un des*, parce que sa relation à cette époque ne se confond aucunement avec le fait que, comme d’autres, il en fut l’enfant ; aller jusqu’à admettre qu’il en aurait été l’enfant le plus caractéristique serait encore insuffisant. L’élément décisif est au contraire que cette époque fut aussi *son enfant*. Ce que je veux dire par là, c’est que l’énergie avec laquelle il l’a enregistrée dans ses images – avec sa honte et sa misère, ses vices et ses plaisirs, ses révolutions et ses contre-révolutions menées sans grande conviction – était d’une acuité telle, que ceux qui eux aussi l’ont vécue et essaient

de se la remémorer, se trompent pour ainsi dire de pioche, et au lieu de leurs images-souvenirs personnelles, prennent en main les siennes. Un artiste qui s'entend si bien à reproduire son temps que sa propre image devient pour les époques suivantes celle du monde d'hier, n'est pas seulement un élément intéressant de cette époque, mais précisément un fabricant d'histoire, un fabricant du présent même : un homme donc qui mérite d'être distingué comme une figure.

I

CELUI qu'il dessinait en gardait la marque. Le type dont il réalisait un portrait frappant, était frappé, comme par une hache. Et celui dont son crayon fixait l'image, était immobilisé, fait prisonnier.

De même qu'un homme stigmatisé et cloué au pilori se distingue d'une sculpture le représentant, ces pièces de Grosz se distinguent de ce que l'on appelle d'ordinaire "images".

Il n'est pas d'œuvres dans l'histoire de l'art – et ni Bosch ni Goya eux-mêmes ne font ici exception – qui se soient plus éloignées de la fonction décorative de l'œuvre d'art que celles de Grosz. Ce sont des "anti-images". Leur ambition n'est pas de dériver dans la grisaille du quotidien, telles des îles bienheureuses de la "belle apparence", mais, à l'inverse, d'en perturber la splendeur fictive ou l'indolence, à la manière de vérités insulaires (abominables du reste). Là où la brillante cellophane de "l'apparence radieuse" enjolive la vie, le devoir de l'art est de devenir "sérieux" et, prenant sa revanche, de rompre le continuum de divertissement du quotidien pour le discréditer. La vie est-elle radieuse ? L'art sera infernal.

Certes, usant des moyens de corrosion, de démontage et d'explosion les plus divers, les artistes dont il était le contemporain (non, déjà le précurseur, car cette évolution commence à l'époque du premier impressionnisme) étaient tous sans exception occupés à dissoudre, mettre en pièces, faire éclater et rendre non objectif le *monde de l'image*, bref : à le détruire. Mais, précisément, seulement le monde de l'image. Et ce "seulement", cette concentration exclusive sur la destruction du monde de l'image, rendait leur activité ambiguë. De même qu'on peut être sûr que chacun de ceux qui introduisaient un nouveau mode de destruction se prenait pour un révolutionnaire, de même, il ne fait aucun doute qu'aucun ne souhaitait que toutes ces révolutions se déroulassent ailleurs que sur des chevalets ; que l'on prenait le risque d'organiser des tempêtes d'autant plus violentes et des catastrophes d'autant plus définitives que les verres d'eau dans lesquels on les faisait se déchaîner étaient plus inoffensifs. Et à la vérité, les résultats de ces explosions et de ces catastrophes avaient toujours le statut d'objets d'art, d'objets de plaisir, ils étaient négociés sur le marché de l'art, le continuum assuré de cette révolution étant précisément ce qui faisait l'attrait de la

vie artistique et la remplissait de fierté. Qu'on ne s'étonne pas si régulièrement, et qu'importe que ce soit volontairement ou non, l'illusion naissait de ce que la démolition en question représentait un événement interne, arrangé spécialement pour les congrès ou les revues culturels, une "*apparence macabre*" (analogue à la "belle apparence"). C'est en tout cas ainsi que le voyaient et que le voient les consommateurs distingués. Accrocher un *désastre encadré*, des décombres surréalistes ou tachistes aux murs de villas bien solides et intactes, comme s'il s'agissait de décorations ou de meubles de prestige, était considéré comme chic. Et, naturellement, c'est encore le cas aujourd'hui.

Au moins pour ce qui le concerne, Grosz a totalement rompu avec cet illusionnisme, cette relégation de la destruction dans le monde des images. De ce point de vue, il fut incomparablement plus radical que ses contemporains peintres. Plus radical également que le Picasso de *Guernica* : dans ce tableau-là aussi, la destruction – quand bien même elle serait "née de l'émotion" suscitée par des ruines réelles – est retraduite en un événement plastique ; et le résultat de cette retraduction reste encore et toujours un

tableau à part entière qui, comme l'attestent ses expositions itinérantes, n'a rien à opposer au fait d'être contemplé, savouré et *appreciate* comme le serait un *Delacroix* par des amateurs d'art et des experts en la matière. Affirmer que la réalité aurait donné à Grosz des occasions d'être "ému", confinerait à la bêtise. Il était aussi peu "ému" qu'un agresseur l'est par des ennemis quand il frappe. Au contraire, frapper et cogner sans égard sur son ennemi sont une seule et même chose. Ce qui a amené Grosz à frapper, c'est-à-dire à dessiner, n'a jamais été autre chose que la réalité ; plus exactement, n'a jamais été autre chose que le dégoût et la rage dont cette réalité le remplissait parce qu'à ses yeux, elle n'était qu'ignominie : brutes et brutalisés, destructeurs et détruits. Cette infamie n'était nullement pour lui une "source d'inspiration" occasionnelle, c'était au contraire le "charme" de la vie, auquel il répondait de façon extrêmement sensible, c'est-à-dire en en étant effroyablement "irrité". *Sa muse*, sans laquelle aucune de ses images vraisemblablement n'aurait existé, *s'appelait "dégoût"* ; et c'était une muse effroyable parce que sœur des furies ; une muse odieuse parce qu'elle lui laissait à peine le temps de souffler.

On objectera que le dégoût et la rage, si intéressants qu'ils puissent être pour les psychologues et les historiens, n'ont rien à faire dans l'interprétation d'une œuvre. L'art appartiendrait à un autre registre. Mais dans l'histoire réelle de l'art, les choses ne se passent pas de manière aussi propre et lisse ; ce n'est valable que pour "l'histoire de l'art". Si l'on veut vraiment comprendre le style de Grosz, il faut d'abord se résoudre à prendre au sérieux la répulsion que suscite chez lui le monde. A tout le moins, le fait qu'il ait été presque le seul peintre essentiel de son époque à demeurer "objectif" trouve ici son fondement.

*Car la répugnance est incapable de renoncer à son monde*¹. Celui qui brûle d'agresser son ennemi, et de le livrer aux regards, il lui faut bien l'observer, il lui faut en faire un portrait *frappant*. Avec ce mot (déjà utilisé au début de notre texte), presque tout est dit. En tout cas, qui-

1. Tout autant que l'amour. Je ne connais pour ma part aucune image non-objective témoignant d'un amour ou d'une haine du monde. L'alibi semble parfait. C'est aussi à cette neutralité émotionnelle que l'art non-objectif doit d'avoir si souvent bénéficié d'un patronage politique.