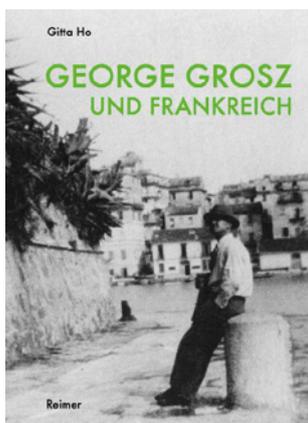


Gitta Ho

George Grosz und Frankreich

Marie Gispert



Berlin : Reimer, 2016,
279 pages

« Lorsqu'il disait oui, il pensait non la plupart du temps ».¹ Cette phrase de Richard Huelsenbeck pour caractériser la pensée de George Grosz pourrait avoir été formulée pour décrire ses relations avec la France. Si l'on s'en tient aux seuls écrits de Grosz en effet, l'artiste allemand est le plus souvent très critique quant aux réalisations plastiques de ses contemporains français. Force est pourtant de constater que son œuvre, tout comme sa vie, offrent une lecture bien plus complexe de ses liens avec la France. Entre son premier séjour parisien d'août à octobre 1913 – qui constitue le *terminus a quo* de cette étude – et son dernier passage à Paris en 1928, entre sa première exposition personnelle galerie Billiet en octobre 1924 et la dernière, dans le même lieu, en avril 1934 – *terminus ad quem* de l'ouvrage –,

ce ne sont pas moins de trois autres longs séjours que Grosz fait en France durant l'entre-deux-guerres. Partant de ces faits mais n'éluant pas la complexité des liens culturels franco-allemands, Gitta Ho propose une compréhension large du sujet, englobant dans son étude chronologique non seulement les séjours et les expositions français mais également les périodes durant lesquelles Grosz ne voyage pas outre-Rhin et se confronte à l'art du voisin depuis Berlin. L'ouvrage s'articule ainsi en six chapitres chronologiques traitant successivement du premier séjour parisien de 1913, des liens de Grosz à l'avant-garde et à l'art français en général depuis l'Allemagne entre 1913 et 1924, du second séjour parisien de mars à juin 1924, des voyages à Paris, en Bretagne et dans le midi de juin à octobre 1925, de la résidence en Provence d'avril à octobre 1927 puis des expositions parisiennes de 1927 à 1934 et de leur réception dans la presse, le tout complété par un chapitre conclusif.

Ce choix d'un continuum chronologique peut s'avérer extrêmement riche et pertinent lorsqu'il permet d'analyser par exemple la réception des œuvres peintes en France par Grosz en 1927 dans les expositions organisées en Allemagne ou de confronter le choix des œuvres exposées à la même époque dans l'un ou l'autre pays. Il s'avère néanmoins parfois artificiel, soit que l'auteur, pour tenir la chronologie, évoque des faits plus éloignés de son sujet, soit au contraire que la concentration sur la seule confrontation de Grosz avec les œuvres françaises ou sur l'exposition des seules œuvres réalisées en France par l'artiste ne permette pas de comprendre la singularité de cette réception par rapport à la réception de l'œuvre de Grosz en général en Allemagne.

Cette question des relations de George Grosz à la France n'est certes plus tout à fait nouvelle. Comme le rappelle Ho dans son introduction, de récentes publications et expositions allemandes, notamment celles organisées par Ralph Jentsch, ont mis en avant certaines œuvres jusqu'alors peu connues réalisées pendant les séjours en France² et la recherche française s'était déjà penchée sur la diffusion et la réception de l'art de Grosz en France.³ Néanmoins l'ouvrage, tiré d'une thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'Université de Hambourg, propose par la richesse de ses sources et la rigueur de leur exploitation une approche renouvelée et une synthèse bienvenue. Si l'on en revient à la phrase liminaire de Huelsenbeck, qui dit aussi toute la difficulté de la recherche groszienne, on ne peut que se féliciter de la diversité des sources convoquées par l'auteur : écrits publiés par Grosz, à commencer par la problématique autobiographie *Un petit oui et un grand non*,⁴ correspondance publiée ou inédite, notamment les fonds de l'Akademie der Künste de Berlin ou de la Houghton Library de l'Université de Harvard, mais aussi carnet tenu par Grosz pendant son séjour parisien de 1924 ou livre de comptes. Ces archives produites par Grosz sont confrontées aux articles et ouvrages écrits sur lui en France mais aussi en Allemagne. Si les cotes sont toujours données avec précision en note, on regrette cependant que l'auteur n'ait pas systématiquement précisé quand les lettres avaient déjà été publiées, notamment dans la sélection faite par Herbert Knust en 1979,⁵ et qu'une liste des fonds consultés ne soit pas proposée dans la bibliographie. De même, on s'étonne que les citations, parfois longues, de textes français, n'aient pas été traduites pour le lecteur allemand.

Au titre des sources de cette étude, on apprécie la large part donnée par l'auteur aux œuvres elles-mêmes. Ho analyse ainsi les œuvres réalisées en Allemagne proposant une réinterprétation, parfois sciemment à contre-emploi, de modèles français (l'étude sur Robert Delaunay et l'*Hommage à Oskar Panizza* dans le deuxième chapitre est par exemple édifiante), mais aussi celles dessinées ou peintes durant les séjours en France ou encore les carnets de croquis que remplissait l'artiste. Le chapitre consacré au séjour à Marseille et Cassis de 1927 et aux paysages et natures mortes réalisés alors par Grosz est particulièrement intéressant sur ce point. En confrontant croquis et peintures, l'auteur montre en effet comment Grosz combinait des motifs parfois redondants – objets ou types – pour créer des compositions nouvelles. Dans la réflexion sur les réalisations plastiques de Grosz, on apprécie également le travail mené par l'auteur sur les illustrations de l'artiste pour des textes français, illustrations généralement peu connues et, pour certaines d'entre elles, restées à l'état de projet. Sont alors convoqués des noms aussi divers que Rachilde pour *La Tour d'Amour* (projet de 1916), Alphonse Daudet pour *Les Aventures de Tartarin de Tarascon* (1921), Pierre Mac Orlan pour *Port d'eaux-mortes* (1926) ou Drieu La Rochelle pour *Music-Hall* (projet de 1931). Ce dernier projet d'illustrations est traité de manière particulièrement pertinente par Ho. Ainsi évoque-t-elle le dessin *Atelierfundus*, qui réunit dans une nature morte une palette, une faucille, un marteau, un avant-bras au poing levé, coupé au niveau du coude et tenu par deux simples fils noués, mais aussi un faisceau. Ces motifs peuvent donc aussi bien faire référence à un passage du texte de Drieu évoquant « fascistes et communistes » qu'à l'évolution de Drieu lui-même. Un important

appareil d'illustrations, dont on apprécie surtout d'y découvrir les réalisations moins connues de Grosz, vient soutenir ces analyses mais rend également quelque peu superflues les parfois trop longues descriptions des œuvres dans le texte.

La richesse des sources convoquées par Ho permet enfin de donner corps à cette histoire. Grâce à un travail de recoupement méticuleux de l'auteur, qui parfois frôle tout de même l'anecdotique, on prend plaisir à voir s'incarner les différents personnages rencontrés par Grosz, les paysages qu'il a pu voir, les maisons et les hôtels qu'il a habités, les bars qu'il a fréquentés – car c'est aussi en touriste qu'il a parfois visité la France, notamment de juin à octobre 1925, sillonnant en autobus les routes de la Bretagne, de la Touraine et de la Corse. À touriste, touriste et demi néanmoins, puisque dans le même temps l'artiste croque dans ses carnets les vacanciers qui l'entourent. Mais les lieux, et les hommes qui les fréquentent, relèvent aussi de l'histoire de l'art. Ainsi de l'environnement immédiat de l'artiste à Cassis, en 1927. Alors même que l'artiste allemand se consacre à la nature morte, proposant des rapprochements d'objets étonnants qui ne sont pas sans faire penser au surréalisme, l'auteur nous apprend que la villa « Les Mimosas » de Roland Penrose et Valentine Boué n'était qu'à quelques minutes de celle louée par les Grosz.

L'ouvrage apporte donc des éléments nouveaux, importants, sur la chronologie et les circonstances des rencontres entre Grosz et les artistes ou les auteurs français, ou encore sur la diffusion et la réception de de son œuvre en France. Il laisse aussi quelques questions en suspens, sans doute faute de sources, et on regrette par exemple de n'en savoir pas plus sur le galeriste Joseph Billiet ou sur la manière dont les dessins de Grosz se sont retrouvés reproduits dans *Clarté* par exemple. Cela ne l'empêche pas de soulever des questions plus essentielles encore pour l'étude des relations culturelles transnationales au travers de l'exemple de Grosz. Ho montre tout d'abord à quel point la stratégie commerciale prend une place importante en leur sein. Alors qu'on avait coutume d'opposer un Max Beckmann cherchant à tout prix à s'imposer à Paris – sans succès – à un Grosz rencontrant le succès à Paris sans l'avoir vraiment cherché, l'auteur montre que les enjeux commerciaux sont en réalité parfaitement compris par le marchand de l'artiste Alfred Flechtheim dont la figure est ici omniprésente.⁶ C'est lui qui déconseille de monter telle ou telle exposition monographique à la galerie Katia Granoff ou à la galerie Billiet, lui, encore, qui finance, par le biais de mécènes, le voyage en Provence de 1927 afin que l'artiste réalise des œuvres « vendables » (*verkäuflich*), lui, enfin, qui fait parvenir son fonds de galerie à Billiet à son départ d'Allemagne en 1933. Cette figure du galeriste a pour pendant celle du critique d'art, dont Ho souligne ici un certain nombre de travers. Les enjeux de la réception de Grosz en France – caricature des Allemands ou caricature à portée universelle, graveur par excellence ou également peintre – avaient déjà été étudiés (et il est dommage que l'auteur ne replace cette réception groszienne dans des problématiques plus générales concernant l'art allemand et l'Allemagne de cette époque que dans son chapitre conclusif). Mais en reconstituant par le menu le contenu des expositions de Grosz à Paris, en précisant, donc, quelles œuvres les critiques avaient sous les yeux pour écrire leurs textes, l'auteur montre à quel point ces écrits, y compris les préfaces

de catalogue, ont finalement peu à voir avec les œuvres montrées, chacun suivant sa ligne d'analyse sans souvent se soucier de la nouveauté de ce qui est présenté. Ce qui est vrai pour les détracteurs de Grosz l'est aussi pour ses partisans. Ho montre ainsi dans son sixième chapitre que même le texte de Paul Westheim pour la dernière exposition chez Billiet en 1934 s'appuie essentiellement sur des natures mortes qui ne sont pas présentées. Du point de vue de la méthode, enfin, l'ouvrage est une nouvelle preuve, s'il en était besoin, de la nécessité pour le chercheur de travailler également sur les lacunes : projets de publications non aboutis, rencontres ratées, occasions manquées, qui, une fois reconstitués, sont autant d'infléchissements dans la compréhension des relations de Grosz à la France. Ces infléchissements sont aussi liés au déploiement, pas toujours assez théorisé, de ce titre faussement facile en autant de problématiques distinctes et en même temps liées : Grosz et la France, Grosz et l'art français, Grosz et les Français, Grosz et les artistes vivant en France, comme autant de facettes de cet homme qui disait « se sentir ici [à Cassis] plus libre qu'en Allemagne ». ⁷

- 1 Richard Huelsenbeck, « Erinnerung an George Grosz » [1959], dans : Richard Huelsenbeck (ed.): *Phantastische Gebete*, Zürich: Verlag Die Arche, 1960, p. 86. Cité dans Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, op. cit., p. 15 : « Wenn er Ja sagte, meinte er meistens Nein ».
- 2 Voir notamment *George Grosz. Deutschland, ein Wintermärchen*, cat. exp., Brühl, Max-Ernst-Museum, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011.
- 3 Nous nous permettons de renvoyer ici à nos propres travaux et notamment à *L'Allemagne n'a pas de peintre. Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, thèse inédite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006 et « Clarté, matelots et bouillabaisse. La diffusion de l'œuvre de George Grosz en France durant l'Entre-deux-guerres », *Cahiers du MNAM*, n° 102, hiver 2007/2008, p. 78-101.
- 4 Cette autobiographie très libre a d'abord paru en anglais en 1946 sous le titre *A little Yes and a big No. The Autobiography of George Grosz* puis en allemand, avec des variantes, en 1955, sous le titre *Ein kleines Ja und ein grosses Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*.
- 5 Herbert Knust (ed.), *George Grosz. Briefe 1913-1959*, Hamburg : Rowohlt, 1979.
- 6 Voir aussi à ce propos Ralph Jentsch, *Alfred Flechtheim und George Grosz. Zwei deutsche Schicksale*, Bonn : Weidle Verlag, 2008.
- 7 Georges Grosz, *Lettre à Mark Neven DuMont, 1927*, citée p. 182 : « [...] fühle ich mich hier freier als in Deutschland ».