Du dessin de presse à la gravure

Frans Masereel (1889-1972) et la Grande Guerre

From editorial cartoons to engravings, Frans Masereel (1889-1972) in WWI

Olivier Van den Bossche

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/843>

DOI : 10.4000/estampe.843

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2013

Pagination : 20-31

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Olivier Van den Bossche, « Du dessin de presse à la gravure », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 244 | 2013, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/843> ; DOI : 10.4000/estampe.843

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

DU DESSIN DE PRESSE À LA GRAVURE FRANS MASEREEL (1889-1972) ET LA GRANDE GUERRE

Olivier Van den Bossche

Sur Masereel, dans ce numéro, lire également le compte rendu de M. Melot, p. 74-75.

L'année 1917 est une année déterminante pour la Grande Guerre. C'est celle de l'entrée en guerre des États-Unis et des révolutions russes, des mutineries dans l'armée et des grèves dans l'industrie. C'est une année de lassitude générale et de basculements dans la représentation de la guerre, à la fois dans l'opinion publique et dans l'art. Une certaine contestation publique voit alors le jour, comme l'ont montré les grandes expositions « 1917 » au Musée d'histoire contemporaine en 1987 et, plus récemment, au Centre Pompidou Metz en 2012¹. Chez les artistes, une contre-propagande prend forme. En France, la censure et la tradition nationale incitent à ne pas montrer l'horreur sans un voile de pudeur (à l'image de la tristesse dans l'œuvre de Steinlen), tandis qu'à contrario en Allemagne, Otto Dix, Max Beckmann ou Willy Jaeckel intègrent déjà une violence brute dans leurs dessins². En Suisse, le graveur belge Frans Masereel (1889-1972) se livre à une attaque aussi violente qu'explicite contre la guerre et les belligérants. Sa série de linogravures *Debout les morts ! Résurrection infernale* date de mars 1917, et a été exposée lors des deux expositions citées plus haut comme un témoignage féroce et des plus célèbres contre la guerre, vue et vécue par un pacifiste en exil. Mais, âgé de vingt-huit ans en 1917, Masereel n'est pas encore connu et le public n'a pu découvrir qu'un aspect très limité de son travail.

LES PACIFISTES DERRIÈRE ROMAIN ROLLAND À GENÈVE

À partir de 1915, Masereel et d'autres hommes de lettres, artistes et poètes francophones parmi lesquels Pierre Jean Jouve, René Arcos, Henri Guilbeaux et Jean Salives, se rassemblent derrière Romain Rolland à Genève. L'écrivain a publié en 1914 des articles dans le *Journal de Genève*, connus sous le titre *Au-dessus de la mêlée*, manifeste dans lequel il prend publiquement position contre la guerre. De manière moins régulière, les écrivains austro-hongrois Andreas Latzko ou Stefan Zweig entre autres collaborent aussi à leurs côtés. De nombreux recueils de poèmes, pièces ou romans paraissent, mais c'est surtout par la presse que les pacifistes livrent combat. En tant que distanciation du combat et expérience indirecte du front, l'exil éclaire d'une autre lumière l'histoire culturelle de la guerre. Les pacifistes se revendiquent de l'internationalisme et essaient de combattre la guerre avec les moyens limités qui sont les leurs, à une époque dominée par le sentiment nationaliste. Outre l'illustration de plusieurs

1. Laurent Gervereau et Christophe Prochasson (dir.), *Images de 1917*, Nanterre, BDIC, 1987 ; Claire Garnier et Laurent Le Bon (dir.), *1917*, Metz, Ed. du Centre Pompidou-Metz, 2012.

2. Laurent Gervereau, « La propagande par l'image en France 1914-1918. Thèmes et modes de représentation », in *Images de 1917*, op.cit., p.98-202.

III. 1. Frans Masereel, sans titre, juillet 1917, linogravure, *Les Tablettes*, Genève.

livres, l'activité de Masereel contre la guerre consiste surtout à illustrer des revues ou journaux pacifistes³. Il illustre occasionnellement *Demain*, la revue révolutionnaire fondée par Henri Guilbeaux, qui, sous sa plume, se détournera rapidement du pacifisme pour faire l'apologie du bolchévisme. Masereel participe surtout au quotidien *La Feuille*, dans lequel il produit un dessin par jour pendant trois ans (1917-1920). Il illustre aussi de gravures la revue mensuelle d'inspiration tolstoïenne *Les Tablettes* (1917-1920), qu'il fonde avec Claude Le Maguet, et qui porte l'authentique reflet de son engage-

ment : un pacifisme plus humaniste que révolutionnaire⁴. Jour après jour, il produit plus de mille dessins et gravures contre la Grande Guerre, ce qui le range du côté de chroniqueurs tels qu'Otto Dix⁵. À rebours dans la tendance de ce conflit moderne, la guerre n'est pas seulement un motif esthétique ; elle devient pour lui un sujet à combattre ouvertement. L'art est mis au service de l'engagement pacifiste. Combattants de la dissidence, les pacifistes doivent trouver le moyen de se faire entendre sur le même terrain et avec le même instrument que les propagandistes : la presse. Mais, à Genève, ils restent isolés. Des mains sont tendues vers Paris – en vain. À l'autre bout du pays, d'autres exilés se rassemblent pour la même raison. Dépités par le désastre moral de la guerre, des artistes et poètes en viennent à créer contre la barbarie du conflit : c'est la naissance de Dada à Zurich avec le Cabaret Voltaire en 1915. Mais la différence est grande entre Genève et le berceau de Dada. Bien que quelques tentatives de collaboration entre les deux groupes aient lieu, de chaque côté on n'est pas intéressé⁶. Jouve et Masereel rendent

3. Theodor Pinkus et Bernard Antenen, *Frans Masereel, Bilder gegen den Krieg*, Francfort sur le Main, Zweitausendeins, 1981 [Première édition 1979] ; Paul Ritter « Die Genfer pazifistischen Periodika des Ersten Weltkrieges » in *Aus dem Antiquariat*, 3, 1993.

4. La lecture ici proposée ne comporte que certains aspects de l'art de Masereel, dont le sens politique et historique est développé plus précisément dans plusieurs travaux, parmi lesquels les ouvrages cités ou le mémoire de fin d'études de l'auteur : « Frans Masereel (1889-1972) et la Première Guerre mondiale : le pacifisme en exil ou la naissance d'un artiste engagé », Master d'histoire et histoire de l'art, école doctorale de Sciences Po, 2012, sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac.

5. Du 28 août 1917 au 19 août 1920, il signe 677 dessins et 81 vignettes de feuillets pour *La Feuille* ; 48 gravures sur bois et linogravures pour les 27 numéros des *Tablettes* d'octobre 1916 à janvier 1919 ; en 1917, neuf linogravures pour *Debout les morts* et sept pour *Les morts parlent* ; à cela il faut ajouter la suite *Une passion moderne* exposée à Zurich en 1918 et les gravures illustrant les livres des Editions du Sablier : plus de 200 gravures pour dix livres de 1919 à 1920.

6. Jouve ignorait tout de l'existence de la nouvelle génération des poètes emmenée par Breton, Aragon, Eluard et Soupault (in Daniel Leuwers, *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète 1906-1926*, Paris, Klincksieck, 1984, p.159). Dans une lettre à Tristan Tzara, Walter Serner écrit encore en 1919 qu'il a fait la « connaissance de Masereel. C'est un idiot complet. Incroyable ! » (Lettre du 9 décembre 1919 citée par Joris Van Parys, *Frans Masereel. Une biographie*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2008 [*Frans Masereel (1889-1972). Een biografie*, Anvers, Houtekiet, 1996, p.124]).

III. 2. Frans Masereel, *Assez*, juillet 1917, linogravure, *Les Tablettes*, Genève.

en 1917 une courte visite aux pacifistes germanophones de Zurich qui ne se conclut que sur le constat du fossé qui les sépare. Dans son journal, Romain Rolland rapporte leurs impressions, et nous offre en même temps un résumé de la situation des exilés à Genève :

Zurich et Genève sont les deux pôles opposés de l'émigration. Des deux côtés on trouve les esprits libres, qui ont fui leur pays et la guerre, par dégoût, par révolte, par horreur. Mais quelle différence dans leur liberté, et dans l'attitude du pouvoir à leur égard ! [...] La France met une sorte de fanatisme rageur à dénoncer, injurier, accuser et frapper ceux qui s'affranchissent de l'opinion d'État [...]. L'Allemagne est infiniment plus politique. *Elle ne veut pas de réfractaires*⁷.

Les revues pacifistes sont pour la plupart interdites en France et en Allemagne. Si elles sont lues dans ces pays, c'est qu'elles passent clandestinement, et en quantité assez limitée. Romain Rolland a déjà acquis une notoriété certaine avant-guerre, mais les pacifistes regroupés derrière lui, au contraire, sont jeunes et quasiment inconnus du public⁸. Leur combat est d'autant plus difficile qu'aucun presque n'a fait l'expérience directe du front ; le témoignage direct est alors hors propos. Ils n'ont que leur art pour se faire entendre et convaincre (vaincre ensemble). C'est pendant la guerre – contre la guerre – que prend forme le style de Masereel, qu'on retrouvera dès ses premiers « romans sans paroles » au lendemain de la guerre et tout au long de sa carrière. Sa maturation artistique découle d'un approfondissement à la fois du style et de l'engagement en 1917 ; elle est étroitement liée à son choix pour la gravure⁹.

UNE ENFANCE GANTOISE AU TOURNANT DU SIÈCLE

Pour Pierre Vorms, le galeriste, éditeur et ami de Masereel, toute la personnalité du graveur est à étudier à la lumière de sa jeunesse à Gand : il y profite d'un double apprentissage social et artistique¹⁰. Né dans une famille de la bourgeoisie gantoise au tournant du siècle, Masereel parle français chez lui et le dialecte flamand de la rue¹¹. Il suit les cours de l'Académie royale des beaux-arts, mais se détourne de l'académisme

7. À la date du 15 décembre 1917, dans Romain Rolland, *Journal des années de guerre. 1914-1919*, Paris, Albin Michel, 1952, p.1374.

8. Dissymétrie relevée par Landry Charrier, « Romain Rolland, les relations franco-allemandes et la Suisse (1914-1919) », *Les cahiers Irice*, 2011/2 n°8, p.91-109 ; voir aussi Guillaume Juin, « Romain Rolland dans le contexte genevois de la Grande Guerre : Genèse, acteurs et combats du groupe des réfugiés français », mémoire d'histoire contemporaine, Paris-IV (dir. Georges-Henri Soutou), 2005.

9. Pour la création artistique en temps de guerre, lire par exemple Marine Branland et David Mastin (dir.), *De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre: approches plastiques et musicales au xx^e siècle*, Actes du colloque à l'université Paris 7-Diderot, Textuel n°63, 2010.

10. Pierre Vorms, « Frans Masereel – ein Mensch », in: Krista Tebbe et Peter Wippermann (dir.), *Frans Masereel 1889-1972. Über Krieg und Frieden*, Berlin, Kunstamt Kreuzberg, 1979, p.178-185.

11. Il parle aussi anglais et allemand et a l'occasion de partir en voyage à l'étranger lorsqu'il rend par exemple visite à sa famille maternelle en Allemagne, comme nous l'apprend son biographe. Voir l'excellente biographie de Joris Van Parys, *op.cit.*, dans laquelle l'on retrouve les données biographiques de l'artiste utilisées dans l'article.

III. 3. Frans Masereel, *Les Pantins*, 1913, gravure sur bois.

pour apprendre l'art dans la rue avec l'aquafortiste Jules de Bruycker ; sa production de cette époque est empreinte de l'influence réaliste de ce dernier. Parallèlement, il se forme aux métiers du livre à l'Ecole Technique, où il fréquente des élèves de la classe ouvrière flamande. La richesse de Gand repose sur sa puissance industrielle, et Masereel est sensible à la dualité sociale de la ville ; il dira avoir été révolté par les conditions de vie des ouvriers et avoir côtoyé des camarades issus du prolétariat flamand (seule la bourgeoisie est alors francophone).

« Etrangement¹² » selon lui, c'est avec ces derniers qu'il a les conversations les plus avancées sur l'art et la littérature. Dans les années 1960, au moment où il raconte ses souvenirs, la réputation de Masereel n'est plus à faire, et l'artiste jouit d'une reconnaissance sans doute plus élevée encore dans les pays socialistes. Au vrai, cette prétendue disposition sociale est un phénomène culturel assez fréquent : né en 1889, Masereel vit dans le « moment » de l'art social en Belgique¹³. Le Parti ouvrier belge, parti socialiste majoritairement francophone, est fortement implanté à Gand grâce à la popularité d'hommes politiques tels qu'Edward Anseele. Le lien entre art et politique est alors très fort en Belgique et la question sociale est au centre de l'art. Des poètes libertaires publient dans des revues socialistes, la Maison du peuple créée par le POB reçoit des artistes anarchistes... les distinctions idéologiques ne freinent pas l'ébullition : l'art doit être conduit au peuple et le peuple doit s'élever à l'art. À l'académisme il faut préférer un art social, utile, un art qui « montre ce que la vie actuelle a de laid » (Kropotkine, *Paroles d'un révolté*, 1885). L'art de Masereel portera l'esprit de ce moment culturel. Dans sa jeunesse, il admire Emile Verhaeren et lit les libertaires russes. Son oncle Julius MacLeod, botaniste réputé et flamingant notoire à l'université de Gand, a contribué à introduire Kropotkine en Belgique et son épouse l'a traduit. Pendant sa jeunesse, l'artiste baigne dans un climat où l'art doit être engagé¹⁴. Il dira plus tard ne pas se sentir assez esthète pour se contenter d'être artiste¹⁵.

12. Citation extraite de Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, Dresde, Verlag der Kunst, 1967. Ce livre d'entretiens a valeur de mémoires de l'artiste. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'une seule édition en est disponible, publiée en allemand en RDA en 1967. Les autres notes mentionnant Pierre Vorms se rapporteront à ce livre.

13. Voir la *Lettre du Séminaire Arts & Sociétés* n° 12 de Catherine Méneux « L'art social au tournant du siècle », et Christophe Prochasson, « Ni doctrine, ni école, ni mouvement », du 21 septembre 2006, disponibles en ligne sur le site du séminaire.

14. Pour le climat anarchiste ou libertaire de l'époque : David Gullentops et Hans Vandevoorde (dir.), *Anarchisten rond Emile Verhaeren* [Les anarchistes autour d'Emile Verhaeren], Bruxelles, VUB Press, 2005, p. 71-109 ; ou de Raf De Bont, Geraldine Reymanants et Hans Vandevoorde (dir.), *Niet onder één vlag. Van Nu en Straks en de paradoxen van het fin de siècle* [Pas sous le même drapeau. Van Nu en Straks et les paradoxes de la fin-de-siècle], Gand, Académie royale de la langue et de la littérature néerlandaises, 2005.

15. Vorms, *op.cit.*, p. 211.

LES DÉBUTS SATIRIQUES À PARIS

Avant la guerre, Masereel passe un temps à « se chercher » artistiquement. Il découvre la gravure à Paris et y vivra ce qu'il appelle ses « *Bildungsjahre*¹⁶ », ses années d'apprentissage. Sans contraintes financières, il passe son temps à dessiner et exécute aussi quelques gravures sur bois et eaux-fortes, qu'il juge non réussies. Il ne se tournera durablement vers la gravure qu'en exil à Genève et, lorsqu'on l'interroge sur ses années d'avant-guerre à Paris, Masereel en garde un souvenir flou. Elles importent pourtant en tant que point de départ de sa carrière de graveur : sa production artis-

tique, dessinée et gravée, manifeste une influence flamande par les thèmes (kermesses, bals populaires...) et par un style dessiné où les hachures et les grisés contrebalancent les espaces blancs dominants – un style encore éloigné de ses gravures les plus connues¹⁷.

À cette époque, il expose à plusieurs reprises au Salon des Indépendants¹⁸. Avec des titres tels que : *Intérieur de café arabe* (1912) ou *Boulangier arabe* (1914), l'œuvre de Masereel rejoint la tendance dominante de la Belle Époque, qui consiste à mettre en scène l'exotisme de l'ailleurs¹⁹. Nombre d'artistes partagent leur art entre les salons d'exposition et les journaux ou revues, souvent satiriques. Une étude de leur profil type a indiqué que, comme Masereel, ils proviennent souvent d'un milieu aisé et ont suivi une formation artistique académique²⁰. À Gand, le jeune Masereel lisait la revue parisienne *L'Assiette au Beurre*. Il avouera avoir été attiré par le style de Steinlen, Bernard Naudin, Jules Grandjouan, mais surtout par Aristide Delannoy, dont le dessin linéaire caractérise l'influence durablement. Rétrospectivement, les « *Bildungsjahre* » de Masereel semblent une occasion pour lui de se familiariser avec le milieu des dessinateurs de la presse satirique.

En 1913, Masereel fait ses premiers pas dans la presse satirique en signant un dessin dans *Le Rire* (15 février) et plusieurs dans *Les Hommes du jour* (17 mai et 1^{er} novembre). La société est divisée en classes stéréotypées, les personnages moqués sont laids, les banquiers ont le nez crochu, les bourgeois sont

16. Mot allemand souvent utilisé dans le contexte des romans d'apprentissage, et employé par Masereel dans l'entretien télévisé qu'il accorde à la BRT (voir Joos Florquin, *Ten huize van...* Louvain, Davidsfonds, 1969, transcription écrite du documentaire diffusé le 26 mai 1961).

17. Extrait d'un article de Henry Van de Velde dans la revue *Genius* (Munich, 1920, p.57), d'après une lettre que lui envoie Masereel en 1920, et citée à nouveau à l'occasion de l'ouverture de la première rétrospective de l'artiste en 1929 à Mannheim, Allemagne, reproduite dans la *Frankfurter Zeitung* du 21 novembre la même année.

18. Eaux-fortes 14 juillet, *Les bouchers*, *Emigrants à Marseille*, *Boulangier arabe*, et *Chanteurs des rues* aux Indépendants de 1914 (in G. Dugnat et P. Sanchez, *Dictionnaires des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers (1673-1950)*, tome IV, Editions de l'Echelle de Jacob, Dijon, 2001). Van Parys a recensé sa participation aux Indépendants de 1912 avec trois dessins intitulés *Intérieur de café arabe*, *Marché Saint Médard*, et *Les charbonniers*, et évoque une nouvelle participation l'année suivante, mais n'a pas trouvé trace de l'exposition de 1914. Le 3 avril 1913 le journal gantois *La Flandre Libérale* écrit dans un article que « le jeune peintre gantois » Frans Masereel fait parler de lui aux Indépendants.

19. Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 90.

20. Christian Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°35, juillet-septembre 1992, p. 29-41.

III. 4 (à gauche). Frans Masereel, *Le Fléau*, 1917, (Émile Verhaeren, *Quinze poèmes*, Paris, Crès, 1917). Gravure sur bois (de 1915 ou 1916 probablement, publiée en 1917).

III. 5. Frans Masereel, *La Loi de trois ans*, 17 mai 1913, Les Hommes du jour, Paris.

bedonnants et fument le cigare dans le salon. Masereel traite majoritairement de faits divers, et par deux fois d'une question contemporaine qui mobilise l'opinion publique : la question du service obligatoire rallongé à trois ans. Cette loi, qui devait permettre aux troupes françaises de rattraper le retard accusé par rapport aux effectifs militaires allemands, ne le touche pas personnellement, lui qui est ressortissant belge. La position du dessinateur tient de la simple raillerie, on ne note pas de pacifisme acharné. En satiriste moderne, Masereel doit surtout traiter de questions d'actualité qui intéressent le public. Les thèmes sont ceux que l'on retrouve dans la presse du moment (attaques contre les institutions de l'État et la société capitaliste), et la disposition du texte et de l'image est conforme au genre : une image exagérant les traits vient illustrer une légende sarcastique, faite de jeux de mots et de langage populaire. Masereel publie dans la presse satirique grâce à Henri Guilbeaux, qu'il rencontre en 1912 lorsqu'il présente des planches pour un numéro de *L'Assiette au Beurre*²¹. Cette rencontre sera décisive pour la personnalité de Masereel. Dans le climat de la guerre qui se prépare, il publie et traduit des poètes allemands afin de favoriser un rapprochement des peuples. Via Guilbeaux, Masereel rencontre des ténors du mouvement anarcho-syndicaliste. Il n'est pas activement impliqué dans le combat du mouvement ouvrier, et son engagement ne dépasse pas ses quelques participations ponctuelles au *Rire* et aux *Hommes du jour*, mais il entend discourir. Il fréquente aussi d'anciens membres de « l'Abbaye », ces hommes de lettres ou artistes adhérant aux idéaux socialistes sans pour autant se réclamer d'un parti, qui s'étaient regroupés jusque 1908 sous une communauté d'artistes à Créteil, et qui privilégiaient une vie de création et d'amitié dans un milieu internationaliste et pacifiste éloigné des conventions de l'époque²². Parmi eux, Léon Bazalgette lui fait découvrir la poésie de Walt Whitman. Il en côtoiera certains pendant la guerre à Genève et dans les milieux pacifistes de l'entre-deux-guerres, et la plupart publieront des livres aux éditions du Sablier.

21. Elizabeth et Michel Dixmier, *L'Assiette au Beurre. Revue satirique illustrée*, Paris, Maspero, 1974.

22. Jean Maitron, Georges Haupt (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier international*, Paris, les Éditions ouvrières, 1971, p. 323.

III. 6. Frans Masereel, sans titre, Roland de Marès, *La Belgique envahie*, Paris, Crès, 1915.

III. 7 (à droite). Frans Masereel, *On rationne*, 26 septembre 1917, *La Feuille*, Genève.

Avant la guerre, Masereel ne se différencie pas beaucoup du satiriste parisien de la Belle Époque. Mais l'annonce de la guerre vient tout briser, et en premier lieu la presse. Pendant plusieurs semaines, de nombreuses revues sont suspendues ou disparaissent, car le papier manque et l'on privilégie les dépêches pour rendre compte des combats. La presse française se ressaisit rapidement tandis qu'un formidable effort national balaie toutes les timidités d'avant-guerre, et l'immense majorité des artistes qui échappent au front – y compris les artistes de gauche – offrent leur crayon à la propagande en illustrant les journaux ou en concevant des affiches²³. Seul le groupe très restreint de certains anarcho-sindicalistes commence à ramer à contre-courant au moment où la grande masse de l'opinion

publique s'installe dans la guerre. Les bases de son opposition à la guerre étant posées, Masereel s'éloigne du profil majoritaire : en 1915, il quitte Paris pour rejoindre Guilbeaux à Genève, qui y a été invité par Romain Rolland. La polémique fait rage à propos de l'écrivain français, qui aurait trahi son pays en refusant de prendre parti. Avant 1915, les articles de Romain Rolland n'ont pas encore paru dans leur intégralité en France, mais Masereel en a peut-être lu un exemplaire à la rédaction de *La vie ouvrière*, où de rares copies clandestines sont manuscrites²⁴.

PREMIÈRES IMAGES DE GUERRE

À l'été 1914, Masereel rentre en Belgique. Il est exempté du service militaire (le système de conscription est encore en vigueur) et sa famille l'encourage à rentrer à Paris. Pendant plusieurs semaines, il croque les désastres de la guerre sur les routes de Belgique. Certains de ces dessins, exécutés au crayon, lavis d'encre et fusain, sont publiés dans les carnets *La Grande Guerre par les Artistes* (Paris/Nancy, Crès/Berger-Levrault, 1914-1915). Dans ces compositions représentant l'exode forcé de populations apeurées,

23. Joëlle Beurrier, « Grandjouan et Steinlein : peut-on rester de gauche dans la Grande Guerre ? », in Fabienne Dumont (dir.), *Jules Grandjouan. Créateur de l'affiche politique illustrée en France*, Paris, Somogy, 2001, p. 162-177.

24. Jean-Jacques Becker, *Les Français dans la Grande Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 90.

les morts et les dégâts matériels causés par l'avancée allemande, l'on note chez l'artiste une volonté de témoigner. Masereel est souvent considéré comme un pacifiste de la première heure, mais cette notion est presque anachronique en 1914 et 1915, et son engagement pacifiste doit être nuancé : durant les premières années, on ne note pas vraiment d'opposition à la guerre dans sa production. En illustrant la chronique de guerre *La Belgique envahie* du journaliste belge Roland De Marès (Paris, Crès, 1915), Masereel met en images un nationalisme blessé, en présentant l'héroïsme du soldat belge face à la cruauté du soldat allemand. Certes, l'illustration doit dans une certaine mesure rester

fidèle au sentiment du texte. Quand bien même lorsqu'il s'éloigne du texte (*La Grande Guerre par les Artistes*), ses premières images de guerre sont univoques : même si la menace est implicite, en 1914 l'ennemi est allemand. On reconnaît le casque des troupes allemandes, dont l'ombre rôde sur les maisons dévastées et sur les cadavres laissés sur les bords de route. Les compositions sont travaillées et disposées pour produire un effet d'horreur.

On sait très peu de la vie de Masereel entre 1914 et 1916²⁵. On n'ignore pas qu'à Paris il veut faire « quelque chose contre la guerre²⁶ », mais ce quelque chose est imprécis. Une fois à Genève, il passe son temps avec des exilés pour qui l'opposition à la guerre est une évidence, et travaille à l'agence des prisonniers de la Croix-Rouge. Là, il a l'occasion de lire des lettres de familles demandant des informations sur des soldats, et qu'il traduit de l'allemand et du néerlandais au français. Le contexte de la ville suisse doit balayer ses dernières réserves. À partir de 1916, et à plus forte raison en 1917, Masereel contribue à la presse pacifiste genevoise qu'il aide à faire naître. Il y voit l'occasion de mettre l'art au service d'un engagement qui se fait jour. La forme de cet engagement est encore tâtonnante. Il écrit deux textes dans *Les Tablettes* avant de choisir de s'exprimer uniquement par l'image, et l'on note des évolutions manifestes dans son discours et dans son style, qui se stabiliseront néanmoins rapidement par un double processus de maturation artistique et politique.

À l'été 1917, le journaliste suisse Jean Debrit cherche un dessinateur pour illustrer la une de son nouveau journal. C'est la naissance de *La Feuille*, qui connaîtra une existence polémique et ne s'éteindra qu'en

25. Philippe Vatin le souligne dans sa thèse « Fonction des arts graphiques en France pendant la Grande Guerre ». Thèse de doctorat à la Sorbonne, Paris, 1985, sous la direction de Fanette Roche-Pézard.

26. Vorms, *op.cit.*, p. 24.

III. 8 Frans Masereel, *Le Peuple fou et l'homme sensé*, 4 mai 1918, *La Feuille*, Genève.

1920. Ce quotidien montre la guerre d'une façon dépassionnée, en la dénatio-nalisant et en confrontant des articles et des dépêches de journaux de tous les pays belligérants. Chaque soir, Masereel n'a qu'un temps très limité pour parcourir les dépêches à la rédaction et faire un « commentaire graphique²⁷ » pour l'édition du lendemain. Il dessine à l'encre à même la plaque de zinc, ensuite passée dans une solution acide avant impression de la une. La retouche n'est pas permise ; la zincographie est à mi-chemin entre le dessin et la gravure. Dans *La Feuille*, Masereel attaque la guerre en dénonçant les institutions de la société contemporaine qui l'ont

amenée et qui continuent de l'alimenter en s'enrichissant²⁸. Dans les premiers dessins de 1917, on peut noter l'esprit de la satire qu'il utilisait dans les caricatures avant la guerre. Les légendes contiennent une forme d'humour léger (trop léger pour le sujet ?). Certains reposent entièrement sur un simple jeu de mots avec les consonances de noms étrangers ou encore sur le caractère humoristique d'une scène d'intérieur de la haute société. Les attaques du dessinateur sont dirigées surtout contre les responsables politiques et économiques de la guerre, dont les défauts caricaturés continuent de provoquer la mort de millions d'hommes. Mais il est fait peu de place aux événements sur le front ; il en résulte une impression plus fortement anticapitaliste que pacifiste. Un examen attentif de tous les dessins de *La Feuille* montre néanmoins que Masereel délaisse pendant l'hiver 1917 la dénonciation satirique, d'un style et d'un ton d'un autre temps, au profit d'une attaque plus directe contre la guerre à travers un graphisme plus cru.

LA TRANSFORMATION ARTISTIQUE PAR LA GRAVURE

Depuis Bruegel, Callot et Goya, la gravure est associée à la guerre, et la Première Guerre mondiale a parfois été la toile de fond d'affirmations artistiques ou de changements de trajectoires. Avec *C'est la guerre !* (1915-1916), Félix Vallotton choisit de la représenter par les contrastes forts qu'offre la gravure sur bois ; Jean-Emile Laboureur délaisse l'eau-forte pour se consacrer au burin ; parallèlement, mais indépendamment, Masereel privilégie la gravure sur bois et la linogravure²⁹. Les graveurs romands Edmond Bille et Alexandre Mairet évoluent dans un style de gravure très proche de celui qu'il développe

27. Expression de Masereel, citée dans Vorms, *op.cit.*, p. 35.

28. Il n'est pas seul à avoir cette vision et/ou ce rythme d'activité : une comparaison avec Giuseppe Scalarini, George Grosz ou encore HP Gassier mériterait une analyse approfondie. Au même moment, par le dessin ou la gravure, à divers rythmes de publication, destinée ou non au public, la critique contre la société en temps de guerre est similaire, ainsi que les thèmes (critique des institutions et principalement de l'armée, des églises et des industriels) et leur traitement.

29. « Indépendamment », car Masereel ne mentionne jamais Vallotton comme influence, même lorsque Vorms lui suggère la filiation.

– l'influence est probablement réciproque³⁰. À partir de 1916, Masereel commence d'illustrer par des xylo- et linogravures les revues *Demain* et *Les Tablettes*. L'année suivante, sa production augmente considérablement : il publie les suites *Debout les morts* (Genève, Kundig, mars 1917), *Les morts parlent* (Genève, Ed. des Tablettes, décembre 1917) et illustre *La Feuille* et plusieurs livres, dont *Quinze poèmes d'Emile Verhaeren* (Paris, Crès, 1917 – bois gravés en 1915). Pourquoi la gravure ? « Je dessinais et je gravais, et je me rendis compte que j'arrivais bien plus facilement à exprimer ce que je pensais par le dessin et la gravure, étant donné la terrible situation dans laquelle le monde se trouvait à cette époque³¹ ». Mais, au-delà de l'aspect pratique, Masereel découvre surtout un moyen d'expression personnel : « J'ai trouvé dans la gravure le moyen de parler au public le plus divers et le plus large possible³² ».

Il semble que l'affranchissement du style de Masereel ait lieu à ce stade : si l'on compare les gravures des *Tablettes* d'octobre 1916 au numéro de mars 1917, une différence significative ressort. Une manière cubo-futuriste remplace intégralement le dessin descriptif linéaire. L'espace doit présenter les angles et les axes essentiels, d'un noir et d'un blanc exclusifs, de contrastes forts et de traits épais – au détriment des détails et décors d'arrière-plan qui sont retirés. À la place des grisés et des traits fins (qu'on trouve encore dans les dessins de *La Feuille* jusqu'à l'hiver 1917), la gravure est dorénavant faite de brisures nettes et d'explosions sourdes, rappelant les expressionnistes allemands ou les rayonnistes russes. La transformation artistique de Masereel rappelle celle d'autres artistes contemporains comme Otto Dix ou Käthe Kollwitz. Mais aucun contact n'existe entre eux. Il est difficile de départager l'influence réelle d'autres artistes en Europe ou dans l'entourage de Masereel, de l'évolution qu'il subit de manière indépendante. Par ailleurs, la gravure est un moyen d'expression d'autant plus approprié qu'elle prend une place grandissante dans son art. Pendant l'hiver 1917, son style s'impose dans le dessin de *La Feuille*, et de nombreux dessins du journal pourraient passer pour des gravures issues de *Debout les morts* (Hermann Hesse s'y trompera en les confondant³³). Plutôt que des jeux de mots de son cru et des légendes caricaturales, des dépêches laconiques font de plus en plus état de massacres. Leur message est aussi clair et explosif que l'image. Celle-ci se passe davantage de texte – parfois même le texte disparaît. Une nouvelle relation se développe alors entre les deux et l'image n'est plus vassale du texte. L'héritage de la caricature se fait moindre pour laisser s'affirmer un style plus personnel. Masereel conserve toutefois certains éléments de la tradition satirique, tels les stéréotypes du bourgeois ou de l'ouvrier. Par la gravure, il semble avoir défini un vocabulaire propre dans un genre qui lui fournit des armes plus adaptées au combat pacifiste.

LES MOYENS DE LA FIN : L'ART ENGAGÉ POUR LA PAIX

En fondant *Les Tablettes* avec Le Maguet, Masereel espère peut-être encore peser sur l'opinion publique, dans les limites dont il est conscient. L'éditorial du premier numéro définit la ligne à suivre en écrivant de la société de guerre qu'on « dirait de deux coqs qui s'entre-déplument et s'entre-déchirent pour la distraction d'une galerie féroce³⁴ ». Pour parler au nom de tous, et ne pas donner à l'un ou l'autre des

30. Voir le livre de Bernard Wyder, *Alexandre Mairet, les gravures sur bois*, Lausanne, Les éditions d'en bas, 1991 ; Philippe Kaenel, « La Danse macabre de l'ouvrier et du soldat. Edmond Bille face à la Première guerre mondiale », in *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, 2003, p. 45-54.

31. Vorms, *op.cit.*, p. 43.

32. À Joos Florquin lors de l'entretien télévisé de la BRT diffusé le 26 mai 1961 (ma traduction).

33. Lorsqu'il rend hommage au pacifiste Masereel, qui « chaque jour, selon lui, gravait dans le bois une protestation contre la guerre ». Voir la Préface d'Hermann Hesse au roman sans paroles de Masereel, *Die Idee*, Munich, Kurt Wolff, 1927.

34. Editorial des *Tablettes*, premier numéro, octobre 1916, p. 2.

III. 9. Frans Masereel, *Remember*, 14 août 1920, *La Feuille*, Genève.

partisans de la galerie, il introduit un Homme stéréotypé. En premier lieu soldat, puis ouvrier ou badaud, c'est ce stéréotype de l'Homme universel qui s'installe dans toutes les gravures de 1917 et dans les dessins de *La Feuille* dès la fin de l'année, et qui sera le personnage le plus récurrent de son œuvre à venir : un jeune homme, dont on ne saurait dire s'il est civil ou soldat, aux mains puissantes et aux traits creusés, où le noir domine avec des effets clairs en longueur obtenus par des coupes brèves dans la matière. On ne distingue ni casques ni uniformes ; jusqu'à la fin de la guerre le soldat est occupé à tuer ou à être tué. Tandis que son

style se singularise, l'engagement de Masereel devient lui aussi plus précis et explicite. Fin 1917, la mort, qui habitait ses gravures depuis plusieurs mois, devient omniprésente dans les dessins de *La Feuille* pour faire appel aux sentiments humains du public. Choisir de réduire l'essence du dessin ou de la gravure à ce motif unique le distingue de ceux qui à la même époque cherchent encore la bonne manière de représenter la guerre, tel Vallotton qui affirme exactement le contraire :

La « guerre » est un phénomène strictement intérieur, sensible au-dedans, et dont toutes les manifestations apparentes, quel qu'en puisse être le grandiose ou l'horreur, sont et restent épisodes, pittoresque ou document³⁵.

Pour Masereel, représenter la guerre passe par un de ses aspects (le plus cruel), et n'a d'autre fonction que de la combattre. Loin de la réflexion purement esthétique, son art doit d'abord servir le pacifisme, et le graveur endosse définitivement le rôle de l'artiste engagé. L'histoire de l'art réserve à la gravure la représentation de la mort et, pendant la Grande Guerre, l'iconographie traditionnelle s'installe dans l'art en tant que référence et lieu de refuge pour de nombreux artistes³⁶. S'inscrivant dans l'histoire culturelle de la Grande Guerre, Masereel effectue lui aussi un retour en arrière. Les soldats gisent comme le *Christ Mort* de Holbein (1521), et dans ses séries de gravures, il figure en 1916 une danse macabre (*Les Tablettes*, octobre 1916), comme Edmond Bille ou Otto Dix plus tard. Le cri « Debout les morts ! » se répand lui aussi dans la société de guerre : Jean-Louis Forain en fait une gravure en juin 1917 ; c'est aussi le cri que pousse Jean Diaz à la fin du film *J'accuse* d'Abel Gance (1918). Mais la représentation est réversible : tandis que Forain appelle les morts à participer aux derniers combats contre l'ennemi, pour Abel Gance, Otto Dix ou Masereel, appeler les morts à la résurrection ou les faire parler (*Les morts parlent*), c'est convaincre le public de la nécessité de la paix.

35. « Art et guerre », dans *Les Ecrits nouveaux*, Paris, Vol. I, n° 2, décembre 1917, p. 30-37 (in 1917, *op.cit.*, p. 278-281).

36. Voir Jay Winter, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris, Armand Colin, 2008 [édition originale 1995] ; pour Genève, voir l'étude de la danse macabre chez Bille, Jouve et Masereel dans l'article de Philippe Kaenel précédemment cité.

Les basculements de la guerre en 1917 font germer l'espoir d'une paix possible chez les pacifistes. Mais les puissances centrales ne lâchent rien. Après la défection russe, la Roumanie doit cesser le combat, et l'Allemagne lance des offensives à l'ouest. Pour l'Entente, la fin de la guerre est repoussée au terme de la victoire totale et sans concessions. Dès l'hiver 1917, la mort dépasse alors chez Masereel le cadre de la gravure et remplace la guerre sociale dans les dessins de *La Feuille*. La frontière entre les deux genres s'efface pour faire place à un appel désespéré à la paix³⁷. Il n'est pas seul à tenir ce message dans le groupe des exilés genevois : l'activité littéraire de ses proches collaborateurs témoigne d'une même vision du conflit et d'armes affûtées de concert et, plus largement en Europe, d'autres initiatives composent sur le thème de l'Homme en 1917. Après le silence des premières années, la guerre lasse et de nouveaux réseaux se forment ou d'anciens se reforment, avec quelques revues toujours minoritaires qui traitent de la paix. La revue *Menschen* (des Hommes) est créée en 1917 par le peintre Conrad Felixmüller et affiche les mêmes priorités que *Les Tablettes*. Felixmüller et Masereel ne se rencontreront qu'en 1923 dans le cadre de la Dresdner Sezession, mais l'un et l'autre sont déjà dans un état d'esprit très proche en 1917, et pendant l'après-guerre leur production manifesterà une influence réciproque.

Au tournant de l'année 1917, Masereel trouve dans la gravure un genre artistique par lequel il donne voix, d'une manière personnelle, à un engagement pacifiste déterminé. Il semble aussi obtenir une première reconnaissance de ses pairs, si l'on en juge par ses dessins et ses gravures qui passent à des formats plus importants³⁸. Démarrant avec des chiffres de vente très bas, *La Feuille* a vu le nombre d'abonnements et de ventes libres respectivement multiplier par quatre et par dix à partir de janvier 1918³⁹. Le journal passe clandestinement en France et en Allemagne, et le nom de Masereel commence à circuler. Les gravures qu'il expose et vend en 1917 sont rapidement écoulées (il s'agit de plusieurs dizaines de tirages). Cette même année, il commence les premiers « romans sans paroles », dont des tirages successifs à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires seront effectués à travers le monde⁴⁰. Sa production artistique connaîtra un succès international formidable et surtout pendant l'entre-deux-guerres en Allemagne (le régime nazi interdira son œuvre et le menacera de mort dans la presse nazie⁴¹). Dès le lendemain de la Première Guerre mondiale, Frans Masereel est un graveur reconnu dont l'art restera longtemps associé à l'engagement pacifiste.

37. Comme l'homme qui crie « La paix » à tue-tête, ligoté et tenu prisonnier du dirigeant politique (*La Feuille*, 4 mai 1918), Masereel a l'impression de crier en vain, dénué de force d'action, et le même sentiment d'impuissance semble envahir ses compagnons d'exil, comme l'écrit Romain Rolland : « Je crois qu'en aucun temps on n'a vu une telle imbécillité de tous les chefs d'Etat et de gouvernement de toutes les nations d'Europe. [...] Depuis quatre ans, tous les États ont eu d'admirables occasions de terminer la guerre, à leur honneur (voire à leur profit). Tous, devant l'occasion, ont fait le geste fou de la détruire avec rage et de s'interdire à eux-mêmes la possibilité d'échapper à la ruine. » (Romain Rolland, *Journal... op.cit.*, à la date du 24 juin 1918, p. 1493).

38. À partir du n°80 de *La Feuille* (30 novembre 1917), les dessins de Masereel occupent le milieu de la page dans un format plus grand, et le n° 16 des *Tablettes* (janvier 1918) présente « Frans Masereel » comme le premier des contributeurs et non plus comme « F.M. », le dernier de la liste. *Les Tablettes* étant un mensuel, la proximité dans les dates est trop forte pour y voir un hasard.

39. L'on pourrait formuler l'hypothèse selon laquelle l'engouement du public doit tout aux dessins de Masereel. Toutefois, le succès du journal doit aussi beaucoup à son caractère révolutionnaire. Voir le tableau dans l'étude d'Antenen, *op.cit.*, p. 448.

40. Il commence alors *Die Stadt*, voir Van Parys, *op.cit.* Sur les aspects politiques de la réception internationale de Masereel, consulter Karl-Ludwig Hofmann et Peter Riede (dir.), *Frans Masereel (1889-1972): Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*, Saarbrück, Saarbrücker Zeitung Verlag, 1989.

41. L'article haineux « Auf ein Wort, Frans Masereel » paraît dans le journal de Hambourg *Der Vorposten. Kampfblatt der Hitlerjugend* en mars 1936.