

Vu du front. Représenter la Grande Guerre

Livret pédagogique (enseignants de collège et lycée)



Comment les contemporains de la guerre ont-ils vu, perçu et représenté le front du début à la fin du conflit ?

Les documents exposés (tableaux, dessins, photographies, presse, films, affiches, objets) proviennent pour une large part, des collections exceptionnelles rassemblées durant la période

de la guerre et par la suite, par la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) et le musée de l'Armée. Ils reflètent la variété des points de vue sur le conflit : services officiels de photographie, artistes missionnés (Félix Vallotton, Edouard Vuillard, etc.), correspondants de presse, artistes mobilisés sur le front (Jacques Villon, Anselmo Bucci, etc.) et plus largement, soldats dessinant ou photographiant pour témoigner de leur expérience. La diversité des représentations et des modes de circulation des œuvres montre la porosité de la frontière entre pratique professionnelle et amateur, entre pratique spontanée et officielle.

Dans une perspective internationale, l'ensemble des fronts est abordé : le front occidental bien sûr, mais aussi les fronts moins connus (front austro-italien, front de l'Est, Balkans, Dardanelles et Proche-Orient).

Le parcours de la visite s'organise en **quatre sections**, sur deux niveaux de l'Hôtel national des Invalides (rez-de-chaussée et troisième étage) :

- Voir la guerre avant 1914 : les représentations de la guerre avant 1914 ;
- La confrontation avec la réalité de la guerre : les premières images ou comment à la guerre imaginée se substitue le conflit réel ;
- Face à la guerre longue : images des nouvelles armes et formes de combat, vie quotidienne dans les tranchées ;
- La mémoire du front, immédiate et différée.

Le livret pédagogique s'organise en **quinze points** qui suivent le parcours de l'exposition et présentent autour d'un thème et de pistes d'activités pédagogiques quelques œuvres significatives suivies d'une mise en contexte. Les « Prolongements possibles » renvoient à d'autres sections de l'exposition.

Bien d'autres sujets peuvent être abordés à travers cette exposition : la photographie, la presse illustrée, les images d'actualité sur le conflit en cours (presse et archives filmiques), la vie quotidienne des soldats dans les tranchées, les nouvelles armes et formes de combat, les fronts oubliés, etc.

Des parcours d'artistes (Georges Bertin Scott, Félix Vallotton, etc.) sont proposés sur des bornes multimédia dans les espaces d'exposition.

Le livret s'adresse aux enseignants de collège et lycée afin de leur permettre de préparer ou prolonger la visite de l'exposition.

Plan du livret

Salles du rez-de-chaussée

Section I : Voir la guerre avant 1914

Point 1 : Georges Bertin Scott et les Guerres balkaniques

Point 2 : les peintres et la guerre, des traditions aux avant-gardes

Section II : la confrontation avec la réalité de la guerre

Point 3 : le héros ou la reprise de thèmes traditionnels

Point 4 : les premières images de la guerre réelle (photographies)

Point 5 : falsifier les images par la censure

Salles à l'étage

Point 6 : images de fraternisation entre soldats

Point 7 : les artistes devenus soldats

Point 8 : la couverture officielle de la guerre : les peintres missionnés

Point 9 : comment représenter les fronts ? deux réalités d'un même conflit, l'enfermement dans la tranchée et l'immensité du front (les Dardanelles)

Section III : face à la guerre longue

Point 10 : comment représenter les différentes formes de combat, anciennes et nouvelles ?

Point 11 : les nouvelles armes

Point 12 : représenter les destructions

Point 13 : la vie quotidienne au front, entre « tout va bien » et « tout va mal »

Section IV : la mémoire du front

Point 14 : représenter la guerre finie dans l'immédiat après-guerre

Point 15 : témoigner de la guerre en différé

Section I : Voir la guerre avant 1914

Quelles étaient les représentations de la guerre avant 1914 ? Dans quel univers visuel s'inscrivaient-elles ? La peinture où se côtoient œuvres académiques et avant-gardistes, la photographie, les arts appliqués, la presse illustrée évoquent abondamment le sujet de la guerre. De nombreuses images sont conservées de la Guerre des Boers, de la guerre russo-japonaise ou des guerres balkaniques. Les sociétés ont ainsi construit un imaginaire autour de la guerre : l'héroïsme et le patriotisme militaire sont glorifiés, notamment à travers les grands moments de rencontre entre la nation et l'armée, comme les manœuvres. Circulent aussi des représentations réalistes qui évoquent la mort et les souffrances des combattants et des civils.

Point 1 : Georges Bertin Scott et les Guerres balkaniques

Activité pédagogique : la représentation du camp de prisonniers d'Andrinople par Georges Scott, de la photographie à la gravure.

Document n° 1 :



Georges Scott (1873-1943). *Dans les Balkans : Andrinople [Edirne], l'île de la mort, 1913. Légende :* « Andrinople. – L'île de la mort. Prisonniers turcs parqués dans une île sur la Toundja, où ils sont condamnés à mourir de faim ou du choléra. – L'écorce des arbres a été leur seule nourriture ». Reproduction photomécanique. H. 38 ; L. 57,3 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 26352

Document n° 2 :



Andrinople [Edirne], l'île de la mort, 1912-1913. Epreuve gélatino-argentique sur papier. H. 8 ; L. 10,5 cm. Guer-Coëtquidan, musée du Souvenir - Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan.

Remarque : le musée du Souvenir conserve un important fonds iconographique sur le travail de G. Scott qui provient d'un don fait par la belle-sœur de l'artiste, Mme Lechien, en novembre 1962 à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr.

Les deux Guerres balkaniques (octobre 1912- août 1913)

En mars 1912, la Serbie et la Bulgarie parviennent à conclure une alliance défensive contre l'Autriche-Hongrie et la Turquie. Dans les mois suivants, des accords sont signés d'une part entre la Bulgarie et la Grèce, et d'autre part entre le Monténégro, la Serbie et la Bulgarie. La Ligue balkanique se trouve ainsi constituée et déclare, le 18 octobre 1912, la guerre à l'Empire turc. Les Bulgares affrontent le gros des troupes turques concentrées en Thrace pour protéger les détroits et Constantinople. Ils mettent le siège devant Andrinople en novembre 1912 et parviennent à prendre la ville le 28 mars 1913 après un terrible siège. La ville était réputée imprenable car elle avait été fortifiée par Allemands. Mais les Turcs parviennent à reprendre la ville en juillet au cours de la deuxième guerre balkanique.

Georges Bertin Scott (1873-1943)

Né à Paris, ce peintre et illustrateur est lui-même fils de peintre. Il étudie aux Beaux-Arts et devient l'un des disciples d'E. Detaille (*cf* Point 2). En 1892, il est engagé par René Baschet, directeur de *L'Illustration*. Commence alors sa carrière de reporter, illustrateur et peintre à la

rédaction de ce journal. Scott couvre ses premières opérations militaires en tant que correspondant de presse lors des conflits balkaniques. Il se rend d'abord du côté bulgare (Thrace notamment), puis du côté grec. A la nouvelle de la chute de la ville, Scott arrive à Andrinople le 2 avril 1913 en compagnie de Messimy, ancien ministre de la Guerre et de Bénazet, rapporteur de la commission de l'Armée. Scott relate lui-même l'impression ressentie devant les prisonniers turcs rassemblés par les Bulgares sur une île de la Maritza, face à Andrinople : « Le spectacle le plus horrible qu'il m'ait été donné de voir est sans contredit l'île de Maritza en face d'Andrinople, pendant la campagne balkanique et après la prise d'Andrinople. La garnison turque de cette ville qui avait subi neuf mois de siège était littéralement épuisée, les vivres manquaient depuis longtemps et le nombre de ces malheureux prisonniers était au nombre de 12 000 [...] le choléra, le typhus, la dysenterie, toutes les maladies épidémiques s'étaient abattues sur ces malheureux. Lorsque j'arrivai, il y en avait encore 7 à 8 000, les autres étaient déjà morts ou avaient été massacrés ; l'horrible est que ces hommes avaient été mis là sans abri, sous la pluie et sans nourriture d'aucune sorte ; ils en étaient arrivés à décortiquer les arbres, dont ils mangeaient les écorces. »

La méthode de travail adoptée par Scott, dans la couverture des Guerres balkaniques, photographe ou faire prendre des photographies à partir desquelles il dessine puis peint, est une manière de légitimer son travail en s'inscrivant dans une démarche documentaire et journalistique. La gravure du camp d'Andrinople reprend certains éléments des quatre photographies exposées (document 1 : personnage du premier plan, silhouette des arbres). Cette méthode n'exclut pas dans le dessin ou la gravure un travail de mise en scène, de retrait et d'ajout dans une volonté de dramatisation auquel contribue aussi ici la légende de la gravure : « *Andrinople. – L'île de la mort. Prisonniers turcs parqués dans une île sur la Toundja, où ils sont condamnés à mourir de faim ou du choléra. – L'écorce des arbres a été leur seule nourriture* ». Ses dessins, gravures et tableaux revêtent souvent une dimension tragique qui dépasse la simple illustration. Il n'hésite pas à représenter les sujets les plus dramatiques, y compris des cadavres, contrairement à ses dessins pendant la Grande Guerre. Il publie dans l'*Illustration* des dessins qui doivent, selon la revue, contribuer à la renaissance du genre de la peinture militaire en lui conférant à nouveau une valeur de témoignage « à côté de l'objectif [photographique], enregistreur exact, mais un peu trop machinal, souvent, des brutales réalités » (l'*Illustration*, 22 mars 1913). Nombre des dessins de Scott sont par ailleurs mis en vente, sous forme de gravures ou de cartes postales.

A la mobilisation en août 1914, il rentre en hâte à Paris et gagne l'Alsace pour rendre compte des mouvements de l'armée française. Parmi ses premiers dessins figure le fameux « On ne passe pas ! » qui paraît en première de couverture de l'*Illustration* le 8 août 1914. Employé en qualité de correspondant de guerre pour l'*Illustration* et peintre aux armées à partir de 1916 (croquis du front, affiches pour recrutement militaire, etc.), Scott parcourt les champs de bataille : Somme, Champagne, Verdun en 1916, fronts britannique et italien en 1917 et 1918. Artiste prolifique, il offre tout d'abord une vision idéalisée de la guerre, épurée et patriotique, tout à la gloire du soldat français, puis progressivement une image de plus en plus noire d'une guerre qui dévore toujours plus d'hommes, évolution perceptible dans son exposition de 1917. L'artiste s'adapte ainsi à la demande, passant de l'imagerie populaire et rassurante de la guerre à des images plus sincères et poignantes. Après la guerre, Georges Scott reprendra ses activités de journaliste (l'*Illustration*, *Graphic*, *Mame*) et deviendra par ailleurs, le portraitiste officiel des rois et chefs d'Etat.

La presse illustrée européenne à la veille de la guerre

La presse écrite, qui compte un nombre important de titres illustrés, occupe en 1914 une place prééminente dans la diffusion de l'information et de l'actualité. En France, il se vend alors chaque jour près de dix millions de quotidiens pour une population adulte de vingt millions de personnes environ. Les progrès techniques permettent d'inclure à un moindre coût un nombre croissant d'images (dessins, gravures, photographies) et entraînent une diffusion des titres illustrés vers un plus large lectorat (*l'Illustration* ou les plus récents *Excelsior* et *Miroir*, *Illustrated London News* ; supplément hebdomadaire du *Petit Journal*, du *Berline Illustrierte Zeitung* ou du *Corriere della sera*, etc.). Au cours du conflit, la photographie, qui offre un instantané gage d'une plus grande authenticité, du moins en apparence, occupe une place croissante dans les journaux au détriment des dessins et gravures. Le jugement des soldats sur le travail des illustrateurs travaillant pour la presse sera en général très critique. Le Rousseur dans *Le Crapouillot* (mai 1918) écrit à propos de « MM. Flameng, Jonas et l'alpin Scott » exposés lors du salon de 1918 : « Ce qui manque à ces barbouilleurs officiels, me disait un officier, c'est d'avoir eu peur pour une bonne fois... Mais quelle tristesse de songer que ces faiseurs encombrant de leurs chromos conventionnelles les magasins et les devantures, et que toutes les écoles de France c'est à travers les bêtises et théâtrales « compositions » de ces Détaillé au petit pied que les fils des simples et admirables bonshommes se représenteront la Grande Guerre. »

Référence bibliographique :

Jean-Jacques Becker, « La guerre dans les Balkans (1912-1919) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 71, juillet-septembre 2003, p. 4-16.

Prolongements possibles :

- *Sur le siège d'Andrinople voir aussi : le tableau peint par Scott et le film Pathé (4 min 38 s. Paris, Gaumont Pathé Archives. Inv. 2000GS 04300)*
- *La guerre russo-japonaise (voir les estampes japonaises exposées)*
- *Dessin et photographie de presse dans la Grande Guerre*
- *Georges Bertin Scott pendant la Grande Guerre. (cf Point 10).*

Point 2 : les peintres et la guerre, des traditions aux avant-gardes

Activité pédagogique : la figure du soldat par E. Detaille et J. Villon.

Etude comparée de deux tableaux contemporains (l'un est fait en 1912, l'autre en 1913). Ces deux œuvres témoignent de l'importance des questions militaires dans la société française d'avant-guerre, y compris dans le domaine artistique, et ce, chez des artistes à la sensibilité aussi opposée que Detaille et Villon.



Document 1 :

Édouard Detaille (1848-1912). *Projet pour les nouveaux uniformes de l'armée française*, 1912. Huile sur toile. H. 95 ; L. 80 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 01151, Eb 69 D, legs Detaille, 1915



Document 2 :

Jacques Villon (1875-1963). *Soldats en marche*, 1913. Huile sur toile. H. 65 ; L. 92 cm. Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou. Inv. AM 1976-1057, achat, 1976

Jean-Baptiste Edouard Detaille (1848-1912)

Jean-Baptiste Edouard Detaille entre dans l'atelier du peintre Ernest Meissonier (1815-1891) en 1865. Il se spécialise dans la peinture d'histoire. Le conflit de 1870-1871, au cours duquel il s'engage dans l'infanterie, lui fournit nombre de sujets pour ses compositions et l'occasion de réaliser deux panoramas, en collaboration avec Alphonse de Neuville (1836-1885), sur les thèmes des batailles de Rezonville et Champigny. Pour ces réalisations gigantesques, les deux artistes dessinent sur place et travaillent à partir de photographies. Au cours des années 1890, le peintre se concentre sur des sujets liés à l'épopée napoléonienne et à l'armée française contemporaine. Le thème de l'uniforme l'intéresse tout particulièrement : il fait les dessins de l'ouvrage paru entre 1885 et 1889, *Types et uniformes. L'armée française* dont Jules Richard rédige les textes. Membre actif de la Société de l'histoire du costume, il s'est constitué une collection d'uniformes, équipements et harnachements dont il s'inspire pour ses compositions picturales. En 1912, il réalise un projet de nouveaux uniformes pour l'armée française. L'œuvre d'Edouard Detaille révèle une technique méticuleuse, un sens du dessin et un souci d'exactitude documentaire. Il mène une carrière de peintre officiel des années 1870 à sa mort : médaillé dans plusieurs salons, Grand Prix aux Expositions Universelles de 1889 et 1900, il entre à l'Institut en 1892.

Le musée de l'Armée conserve depuis 1915 son fonds d'atelier, de ses carnets de dessin de jeunesse à des compositions monumentales comme le *Projet...*

Jacques Villon (Gaston Duchamp, dit) (1875-1963)

Frère aîné de Marcel Duchamp, du sculpteur Raymond Duchamp-Villon (qui meurt de la fièvre typhoïde contractée sur le front en 1918) et de Suzanne Duchamp (peintre elle aussi).

De 1894 à 1906, il travaille comme illustrateur et caricaturiste pour plusieurs journaux satiriques parisiens, dont *L'assiette au beurre*. A partir de 1910, il se consacre exclusivement à la peinture. En 1911, ses frères et lui-même font la connaissance de Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier et La Fresnaye. Des réunions régulières se tiennent le dimanche dans son atelier à Puteaux sur le nombre d'or, la géométrie non euclidienne, etc. Le groupe est bientôt rejoint par Picabia puis Léger. Il défend un cubisme orienté sur la traduction plastique du mouvement. Au Salon d'automne de 1911, Raymond Duchamp-Villon expose leurs œuvres dans une « salle cubiste » du Grand Palais qui suscite de vives critiques. En 1912, le groupe prend le nom de Section d'or. En août 1914, J. Villon est mobilisé dans l'infanterie. Il participe à la bataille de la Somme puis de Champagne, tandis que son frère Marcel part à New York en 1915. Blessé en septembre 1915, il intègre fin 1916 l'atelier de camouflage basé à Châlons pour servir sur le front de Champagne (*sur le camouflage voir Point 5*). Dans l'entre-deux-guerres J. Villon se tournera vers l'abstraction et le travail sur la couleur. Obligé de recourir à la gravure pour vivre, il bénéficiera d'une reconnaissance tardive, dans les années 1940.

La BDIC conserve sa collection de dessins faits pendant la guerre qui représentent en général des portraits de soldats ou d'officiers au réfectoire ou au mess : A voir dans l'exposition : *Soldat faisant une bague* (1916), etc.

Sa toile *Soldats en marche* (1913) est inspirée par les croquis qu'il a pris lors d'une manœuvre militaire. Elle témoigne de l'influence du cubisme et des recherches futuristes influencées par la chronophotographie sur son travail. Le sujet se fait ici prétexte à l'expérimentation plastique. La silhouette des soldats marchant du même pas avec leur fusil à l'épaule est décomposée en éléments géométriques.

Références bibliographiques :

E. Detaille au musée de l'Armée : <http://collections.musee-armee.fr/edouard-detaille-le-souci-de-la-verite-la-precision-du-metier-la-conscience-documentaire/>

Jacques Villon né Gaston Duchamp (1875-1963) / Germain Viatte. – Angers : Expressions contemporaines, 2012

Sur *Les soldats en marche* : <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cL9XgJg/rE9LjB>

Prolongement possible : dessins et aquarelles de J. Villon pendant la Grande Guerre.

Section II – La confrontation avec la réalité de la guerre (1914-1915)

A une guerre imaginée dans les premiers mois, quand les images manquent encore et que l'on réemploie des images et thèmes utilisés antérieurement pour évoquer la guerre, se substitue progressivement le conflit réel, tel que l'ont perçu des millions d'hommes mobilisés. La découverte du combat, l'expérience du front, la violence inouïe du champ de bataille, l'apparition des tranchées conditionnent le regard. Les différents états belligérants mettent en place des missions de peintres et des services photographiques chargés de couvrir le conflit. Les combattants eux-mêmes comptent dans leur rang des artistes professionnels ou amateurs dans la vie civile qui ont parfois emporté sur le front un carnet de dessins, un appareil photographique, ou qui utilisent le matériau disponible sur place. Les images qui circulent montrent alors une guerre différente de celle présentée par la presse et le cinéma, révélant notamment la mort de masse qui règne sur le champ de bataille.

Point 3 : le héros ou la reprise de thèmes traditionnels

Dans la représentation de la guerre perdurent certains thèmes qui servent l'exaltation du sentiment patriotique dans l'opinion. Deux exemples de l'incarnation de la figure du héros sont présentés ici : le soldat, auteur d'actes de bravoure sur le front, et le chef militaire à travers l'exemple du maréchal Joffre.

Activité pédagogique n° 1 : étude des notices biographiques publiées par l'*Illustration*.

Elle peut être complétée par une recherche dans la base *Mémoire des hommes. Morts pour la France de la Première Guerre mondiale*

http://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/fr/arkotheque/client/mdh/base_morts_pour_la_france_premiere_guerre/



DEPEIGNE,
JEAN-BAPTISTE (cit., $\frac{5}{16}$),
soldat au 161^e d'inf.
Grenadier du plus grand
courage, toujours le premier
à l'attaque. Blessé le 20 mars
1915 au cours de l'attaque d'un
barrage allemand. Perte de la
vision de l'œil gauche.



OLLÉ-LAPRUNE (cit.),
lieutenant au 140^e d'infant.
Premier secrétaire de l'am-
bassade de France à Rome,
accouru à l'armée le premier
jour de la guerre, ayant solli-
cité et obtenu son envoi sur le
front; y a donné, depuis son
arrivée, l'exemple de ses plus
nobles vertus et de la plus
religieuse fidélité à tous les
devoirs. A été tué le 16 f. vrier
1915, en cherchant, au mépris
de sa propre existence, à
mettre à l'abri des obus enne-
mis un soldat qui l'accompa-
gnait dans les tranchées de
première ligne.



HACHET, GEORGES (cit.),
soldat au 51^e d'inf.
A fait preuve du plus grand
courage en allant chercher avec
un brancard son colonel blessé,
sur lequel des tireurs ennemis
dirigèrent leur feu à chaque
tentative d'enlèvement et après
que deux brancardiers eurent
été tués.



SEBILLON, ALBERT-J.-M.-
JUSTIN (cit., O. $\frac{5}{16}$),
médecin principal de 2^e cl.,
médec. divis. d'une div. d'inf.

Médecin divisionnaire de premier ordre. Dirige avec une compétence et une autorité remarquables le service de santé d'une division depuis le début des opérations. A fait preuve des mêmes qualités dans les circonstances les plus critiques. S'est prodigué personnellement avec le plus complet dévouement en soignant lui-même les blessés sous une grêle d'obus, le 25 août 1915. Zèle et compétence hors ligne dans l'organisation des infirmeries sur le front.

Document 1 : un tableau d'honneur (vue générale et extraits)

« Le Tableau d'Honneur ». *L'Illustration*, s.d. [n° 3790, 23 octobre 1915].
Presse, relié. H. 41 ; L. 28,5 cm. Nanterre, BDIC, Inv. FP 8

Dans *l'Illustration*, de 1915 à 1919, paraissent des tableaux d'honneur : des ensembles de portraits photographiques avec le nom et le texte de citation des officiers, sous-officiers et soldats cités à l'ordre de l'armée, nommés ou promus dans la légion d'honneur ou décorés de la médaille militaire. René Baschet, directeur et propriétaire de *l'Illustration*, lance dès novembre 1914 un appel à l'origine de la publication régulière de ces tableaux dans la revue : « Appel aux parents et aux amis de nos héros – novembre 1914 ». « Il n'y a pas de lecture plus émouvante, dans nos journaux, que celle des listes glorieuses d'officiers et de soldats cités à l'ordre du jour de l'Armée, nommés ou promus dans l'ordre de la Légion d'Honneur, décorés de la Médaille militaire. Les quelques lignes qui résument, avec concision et netteté, leurs belles actions, évoquent à nos yeux de mâles et nobles figures que, tous, nous voudrions mieux connaître. Reproduire les traits de tous ceux qui ont mérité d'être mentionnés dans ce livre d'or de la patrie française, ce n'est plus la tâche du Journal Officiel ni du Bulletin des Armées, mais c'est, nous semble-t-il, le devoir de *L'Illustration* ». La publication est gratuite pour les ayant-droits. Publié tous les quinze jours puis trois fois par mois, il devient hebdomadaire en décembre 1915, sous la forme d'un fascicule de 4 planches avec 110 portraits. Les difficultés d'approvisionnement en papier en 1917 obligent à renoncer à la parution hebdomadaire.

On retrouve ce même type de publication au Royaume-Uni dans des journaux comme *The Sphere*, *The Graphic* ou *The Illustrated London News* qui publient des tableaux d'honneur consacrés en général exclusivement à des officiers morts au combat. Par ailleurs, en 1916, le marquis de Ruvigny entame la publication d'un dictionnaire biographique des soldats morts au combat *The roll of honour. A biographical record of all members of His Majesty's naval and military forces who have fallen in the war*. Six volumes paraîtront.

Prolongement possible : étude comparée avec un tableau d'honneur paru dans The sphere, journal britannique.

Activité pédagogique n° 2 : le culte du chef à travers l'étude de deux objets dédiés au maréchal Joffre

La figure du chef fait l'objet d'une diffusion massive dans chaque camp, sur des supports variés, de la peinture à la presse en passant par la vaisselle patriotique et les objets comme dans les deux représentations du maréchal Joffre conservées à la BDIC ci-après.



Document 2 :

F. Philippi. *La poigne de Joffre*, 1914. Mobile en carton. Crayon, gouache, aquarelle. H. 21,3 ; L. 15 ; P. 5 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OBJ 779



Document 3 :

Anonyme. *Joseph Joffre*, s.d. Statuette en mie de pain, tissus, cuir, bois. H. 14 ; L. 7,5 ; E. 6 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 19195 C1, don Mme Jacques Pilpoul, 1964

Le maréchal Joffre (1852-1931)

Elève brillant, il entre à l'Ecole Polytechnique en 1869. En 1870, il est sous-lieutenant employé aux travaux de la défense de Paris. A sa sortie de l'Ecole Polytechnique, il opte pour le génie militaire. Il participe en 1885 à l'expédition de Formose et devient chef du génie à Hanoï. A partir de 1891, il assure le cours de fortifications à l'Ecole de Fontainebleau. Il sert ensuite au Soudan et à Madagascar. Général en 1901, chef d'état-major général en 1911, il est encore peu connu du grand public avant août 1914. Général en chef de l'armée française, il devient extrêmement populaire à l'issue du « miracle de la Marne », début septembre 1914. Le général fait alors l'objet d'un véritable culte dans les journaux, qu'il mobilise parfois contre le gouvernement lorsque celui-ci envisage, par exemple, son remplacement à la fin de 1915. Il joue sur une image très paternaliste et fait appel aussi à la Section photographique de l'armée qui l'accompagne dans tous ses déplacements. Critiqué pour sa stratégie meurtrière de « l'offensive à outrance », il reste chef d'état-major jusqu'à la fin de la bataille de la Somme et est ensuite remplacé par le général Nivelle. Elevé à la dignité de maréchal de France le 26 décembre 1916, il n'a plus de rôle dans le commandement militaire français mais continue de jouir d'une forte popularité dans l'entre-deux-guerres, tant en France qu'à l'étranger.

Document 2 : un objet diffusé à l'arrière

Réalisé par F. Philippi en 1914 comme indiqué sur le socle du mobile en carton avec la mention de l'adresse à laquelle on peut se le procurer, le mobile représente Joffre étranglant l'aigle surmonté d'un casque à pointe, symbole de l'Allemagne.

Document 3 : un objet fabriqué par un soldat

Si le Kronprinz (Guillaume de Prusse, prince héritier Empire allemand) est l'un des sujets de satire favoris des soldats français lorsqu'ils sculptent le bois ou la pierre, cette modeste représentation de Joffre réalisée en mie de pain et vêtue d'habits en miniature, montre que le culte du chef a rencontré un certain écho auprès des combattants. L'auteur de ce portrait reste anonyme mais la mention sous le socle « Chantecler mort au champ d'honneur » pourrait désigner le capitaine Pierre Chantecler, décédé suite aux blessures reçues le 25 septembre 1915 à Massiges. Les motivations d'une telle réalisation restent inconnues mais le soin porté au détail, jusque dans le vêtement, l'éloigne de la satire. L'auteur n'hésite pas à faire de Joffre un portrait très flatté : rien ne transparaît de l'embonpoint du modèle, tandis que la force du regard bleu est accentuée à dessein. Cet objet rappelle que Joffre a bénéficié d'une réelle popularité auprès de la troupe après la bataille de la Marne.

Point 4 : les premières images de la guerre réelle (photographies)

Les premières images de la guerre réelle sont produites par les reporters photographes des agences de journalisme, des services officiels comme l'Identité judiciaire (service photographique de la Préfecture de police de la ville de Paris) et par des soldats.

Activité pédagogique : les premiers mois de la guerre vus par Louis Danton (août-décembre 1914), soldat et photographe amateur.

Document 1 : la mobilisation (Nanterre, 2 août 1914)



Affichage de l'ordre de mobilisation, Nanterre, 2 août 1914. Tirage moderne d'après un négatif gélatino-argentique sur nitrate de cellulose. H. 8,8 ; L. 12 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 995.142.1.1, don Max Danton, 1995

Document 2 : les premiers combats



Tir de nuit, bataille de la Marne, Tracy-le-Mont, 6 septembre 1914. Tirage moderne d'après un négatif gélatino-argentique sur nitrate de cellulose. H. 4,5 ; L. 6,1 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 995.142.1.20, don Max Danton, 1995

Louis Danton (1889-1960)



Louis Danton pratique la photographie depuis plusieurs années lorsqu'éclate la guerre. Dès sa mobilisation, il fait réaliser son portrait en uniforme comme de coutume en pareille occasion. Délaissant la plaque de verre pour le format plus léger de la pellicule en rouleau, Danton entame un reportage photographique personnel dès la mobilisation à Nanterre, puis au Mans où il est affecté au 44^e régiment d'artillerie. Il documente précisément chaque étape : l'arrivée des chevaux réquisitionnés, leur marquage, les manœuvres à pied des réservistes... Il poursuit sa démarche systématique en photographiant, quand il le peut, les premiers combats auxquels il participe dans le nord de la France puis à la bataille de la Marne ainsi que les premiers blessés et morts, qu'ils soient français ou allemands. Photographe averti, il documente durant toute la guerre ce qui fait son quotidien mais aussi les paysages ravagés. Le musée de l'Armée conserve sa collection de photographies qui lui a été donnée par Max Danton. Ses photographies des premiers mois de la guerre sont d'autant plus intéressantes que de manière générale les officiers et les soldats ont peu documenté cette période.

La dernière coupe de cheveux, 1914. Épreuve gélatino-argentique sur papier. H. 13 ; L. 6 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 995.142.2.1, don Max Danton, 1995



Eastman Kodak Co. Appareil photographique Vest Pocket Automatic Kodak. Métal, verre et plastique. Paris, musée de l'Armée.

Exemple d'appareil photographique largement diffusé dans la bourgeoisie et les classes moyennes en France à la veille de la Grande Guerre

Les photographies de L. Danton ont un but documentaire mais cela n'exclut pas un intérêt pour la belle image et les expérimentations techniques. Le tir de nuit (document 2) exécuté par le groupe Ostermeyer constitue en effet un défi pour le photographe en même temps qu'un prétexte esthétique. Durant toute la durée du conflit, la photographie et le cinéma tentent à

plusieurs reprises de saisir les tirs ou bien encore la trajectoire des fusées dans la nuit mais sont généralement dans l'incapacité technique de transcrire ces opérations militaires pour lesquelles le dessin apparaît encore à cette période comme le médium le plus adapté.

Prolongements possibles : - premiers clichés de la guerre : photographies de la bataille de la Marne (septembre 1914) par l'Identité judiciaire et par des soldats (Mayerhoeffer, L. Danton).

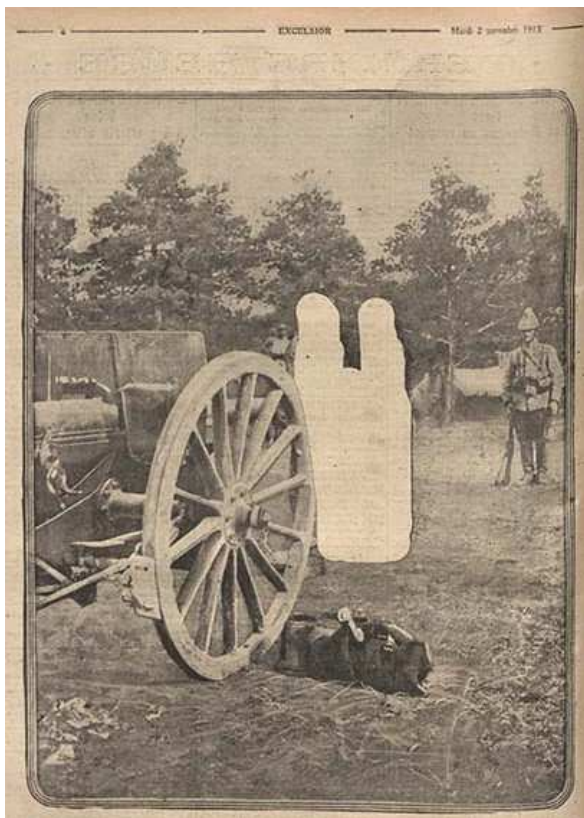
- la guerre vue par Louis Danton. De nombreuses autres photographies de ce soldat sont présentées dans la suite de l'exposition, ainsi que sa mascotte, « Toto », petite poupée vêtue d'un uniforme du 44^e régiment d'artillerie de campagne, qui lui a été offerte par sa fiancée et qui l'accompagne tout au long de la guerre. Il réalise des portraits photographiques mettant en scène « Toto » comme un double de lui-même.

Les œuvres évoquées dans la suite du livret sont présentées à l'étage

Point 5 : Falsifier les images par la censure

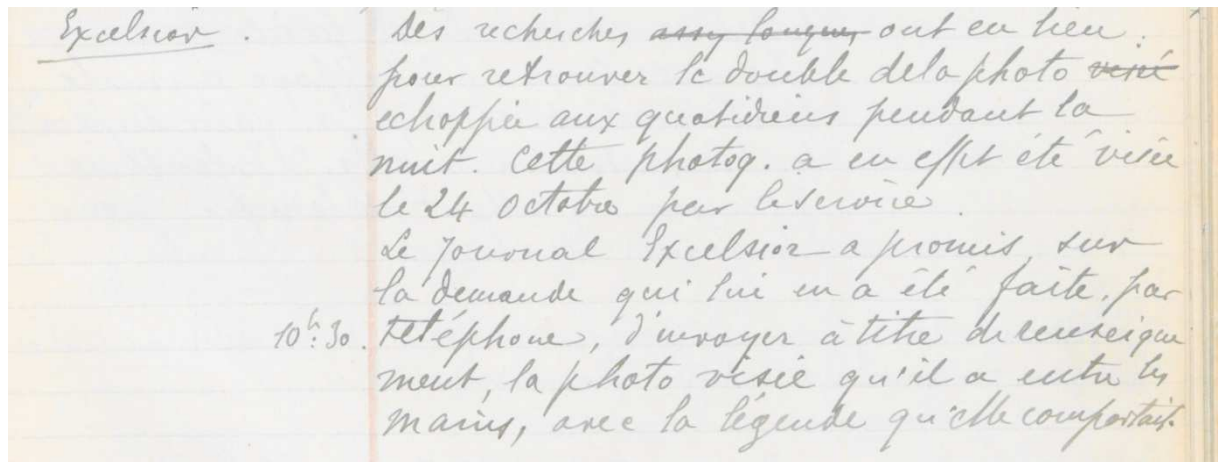
Activité pédagogique : censure et contrôle de la diffusion des images dans la presse.

Document 1 : photographie censurée parue dans l'*Excelsior* (2 novembre 1915)



Échoppage d'une photographie de tenue de camouflage par la censure. *Excelsior*, n° 1813, 2 novembre 1915. Presse, broché. H. 37 ; L. 27 cm. Nanterre, BDIC. Inv. FP 9

Document 2 : registre de censure



Registre de censure des périodiques. Papier, broché. H. 36,5 ; L. 26 cm. Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. Inv. FP RES 270

Document 3 : combinaison de camouflage



Eugène Corbin (1867-1952) et Louis Guingot (1864-1948). Combinaison à cagoule en toile camouflée, s.d. Peinture verte et brune sur toile de coton écrue, boutons métalliques noirs. H. 190 ; L. 60 ; E. 35 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 2005.27.1, achat, 2005

Presse et censure

Alors qu'avant 1914 la guerre était représentée sans limites autres que les choix éditoriaux, le déclenchement des hostilités conduit les belligérants à mettre en place des mesures de censure de la presse dès l'été 1914. La France et l'Allemagne s'appuient sur leurs lois sur l'état de siège, respectivement votées en 1849 et 1851, et les appliquent immédiatement à l'été 1914. Ces dispositions légales confient aux autorités militaires le contrôle de la presse. En France, un bureau de la presse est créé au Ministère de la guerre pour assurer le contrôle. Si la presse quotidienne est la plus touchée par les échoppages – ces suppressions décidées par les censeurs militaires, du nom de l'instrument qui permet de gratter la page du journal, –, les journaux illustrés sont aussi concernés. Ils le sont plus rarement car, en raison de leur rythme de publication, souvent hebdomadaire, leurs morasses (épreuves ultimes d'un journal) sont transmises bien avant la sortie prévue. Les suppressions peuvent donc être négociées entre les rédactions et le commandement et faire l'objet d'un remplacement quand les délais sont

suffisants pour réaliser des modifications avant impression. Mais parfois, et de manière exceptionnelle, quand il n'y a pas d'alternative, comme dans l'exemple du quotidien *l'Excelsior* du 2 novembre 1915 (document 1) l'autorité militaire procède au « blanchiment » de l'image. On peut alors imaginer l'effet produit sur les lecteurs. Créé en 1910, *l'Excelsior*, tout comme *Le Miroir* lancé en 1912, ne recourt pour ses illustrations qu'aux photographies (à la différence de *l'Illustration*, cf Point 1), cependant souvent retouchées au crayon. En 1914, dès la déclaration de guerre, le journal s'est doté d'une équipe de photographes et publie entre vingt et trente photographies chaque jour.

Camouflage et Grande Guerre

Dès la fin du mois d'août 1914, les premiers vêtements camouflés naissent d'une collaboration fructueuse entre Louis Guingot, peintre décorateur nancéen, et Eugène Corbin, administrateur des Magasins Réunis de Nancy. Pour dissimuler les couleurs voyantes des uniformes français en ce début de guerre, Guingot, à partir d'une veste simple en toile, la peint selon une technique issue de son travail de décorateur. Il l'envoie par l'intermédiaire de Corbin aux Services des Armées de Paris qui découpent un échantillon de drap camouflé avant de le lui retourner mais la veste léopard n'est pas adoptée car dans le même temps l'armée française crée un uniforme bleu horizon plus discret. La découverte de Guingot voit cependant dès 1915 une application dans le camouflage de l'artillerie. Au cours de la guerre, sont créées différentes sections de camouflage dans laquelle sont mobilisés de nombreux peintres : André Mare, Jean-Louis Forain, Dunoyer de Segonzac, Jacques Villon (cf Point 2). Certains deviennent de véritables experts du camouflage à la fois des tenues et du matériel. Le Bureau de la presse juge encore fin 1915 le sujet suffisamment stratégique pour censurer la photographie parue dans *l'Excelsior* (document 1).

Prolongements possibles :

- *peintres et camouflage pendant la Grande Guerre*
- *l'Excelsior pendant la Grande Guerre cf dossier « Les photographies du quotidien Excelsior »*. En ligne : <http://centenaire.org/fr/tresors-darchives/photographie/les-photographies-du-quotidien-excelsior>

Point 6 : images de fraternisation entre soldats

Activité pédagogique : les fraternisations entre soldats allemands et alliés.

Document 1 : la presse anglaise

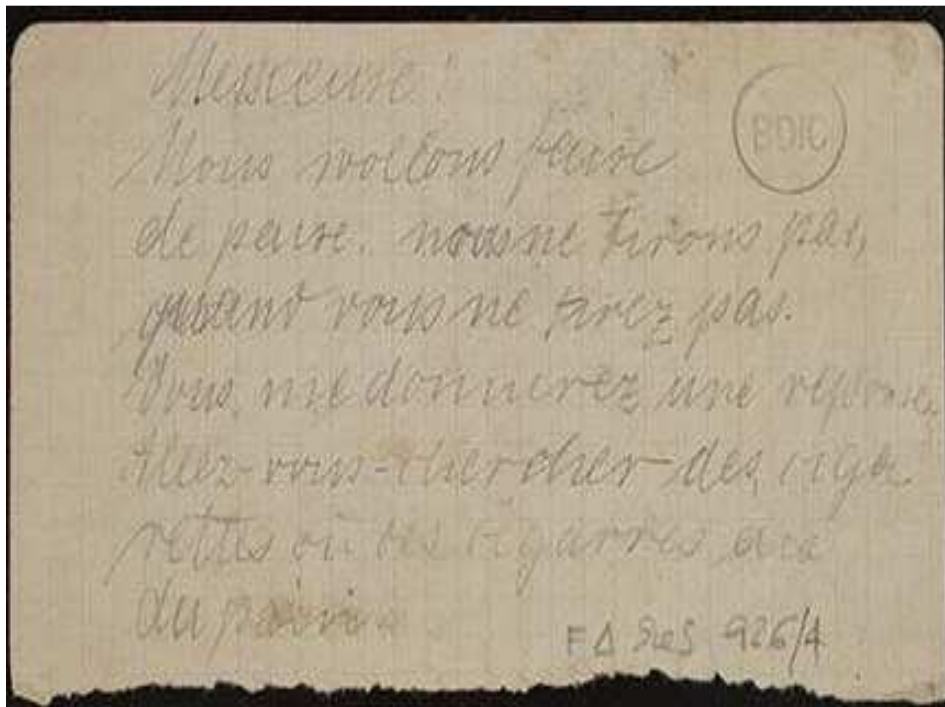


The Illustrated War News, n°31, 20 janvier 1915. Presse, relié. H. 36,5 ; L. 26 cm. Nanterre, BDIC. Inv. 4 P 2516

Légende de la photographie (page gauche) : « Holding a « regular mother's meetin » ! Friendly British and Germans ». Légende de la photographie (page droite) : Fraternising at Christmas : three Germans and a British soldier ». Texte du début de l'article accompagnant les photographies : « Much publicity has been given to the fraternising, at Christmas-time, of British officers and men and German officers and men facing one another in the trenches : the German authorities are said to have issued strong orders against such friendliness between enemies. [...]

Le reportage, paru dans la presse britannique, relate un moment de fraternisation entre troupes allemandes et anglaises pendant la période de Noël 1914.

Documents 2 et 3 : billets de soldats allemands adressés aux soldats français

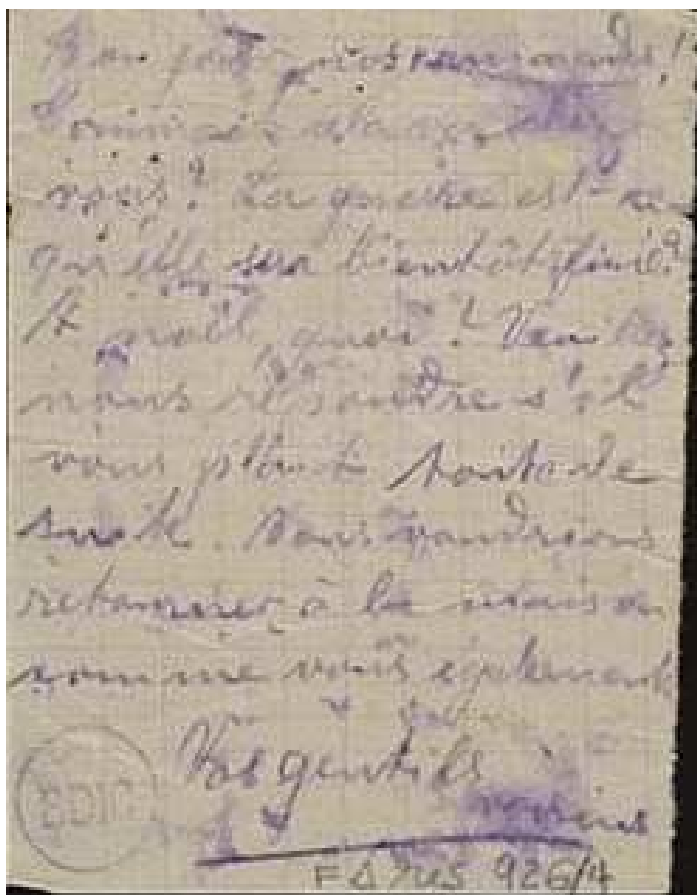


Document 2 :

Anonyme. *Messieux!*
... [1914-1918]. Texte
manuscrit. H. 8,9 ;
L. 15 cm. Nanterre, BDIC.
Inv. F delta res 926/4,
D. 26819, don général de
Cointet, 1938.

Texte du billet :

*Messieux! Nous wollons
faire de paix. Nous ne
tirons pas quand vous ne
tirez pas. Vous me
donnerez une reponse.
Allez vous chercher des
cigarettes ou des
cigarras ou du pain.*



Document 3 :

Anonyme. *Bonjour...* [1914-1918].
Texte manuscrit. H. 10,4 ; L. 8,6 cm.
Nanterre, BDIC. Inv. F delta res
926/5, D. 26819, don général de
Cointet, 1938

Texte du billet :

*Bonjour nos camarades !
Comment ça va chez vous ? La
guerre est-ce qu'elle sera bientôt
finie ? A Noël quoi ! Veuillez nous
répondre s'il vous plait toute de
suite. Nous voudrions retourner à
la maison comme vous également.
Vos gentils voisins*

Sont exposés deux billets de soldats allemands adressés à ceux « d'en face ». S'agit-il d'une pratique subtile pour démoraliser l'adversaire ou plus vraisemblablement, dans ce cas, d'une tentative pour entamer un échange avec un ennemi peu visible et pourtant proche, qui partage

les mêmes conditions de vie et le même désir de voir la guerre se terminer au plus tôt ? Ces pratiques, qui ne faisaient pas l'unanimité parmi les combattants eux-mêmes, lesquels étaient par ailleurs invités à consigner ce genre de message au commandement de leur unité, étaient évidemment interdites par les autorités militaires et réprimées, notamment par le déplacement des unités « fautives » dans d'autres secteurs du front. La presse n'en faisait pas état, à l'exception de la trêve de Noël 1914, relatée par la presse anglophone (document 1). Le donateur de ces deux documents, Léon-Edmond de Cointet de Fillain (1870-1948), était chef du 2^e Bureau, chargé du renseignement au Grand Quartier général.

Point 7 : les artistes devenus soldats

Activité pédagogique : Etienne Auguste Krier ou continuer à peindre sur le front

Document 1 :



Boîte à couleurs-palette d'Étienne Auguste Krier comprenant deux couvercles de boîtes à tabac servant de support à ses peintures, [1914-1918]. Bois, métal. H. 18 ; L. 25,3 cm. Nanterre, BDIC. DM 1673, don Odile Patrois, 2000.

Document 2 :



Krier, Etienne Auguste (1875-1953). *GG2 de Ranzey. Nov. 1916*. Crayon, aquarelle sur papier. H. 18 ; L. 24 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 7257, DM 1673, don Odile Patrois, 2000. © Étienne Auguste Krier / Odile Patroit.

Etienne Auguste Krier (1875-1953)

Formé à l'École des beaux-arts, il est mobilisé dès août 1914. Affecté au 48^e régiment d'infanterie territoriale, il devient caporal, puis sergent téléphoniste. Krier peint et dessine pendant toute la durée de la guerre, utilisant des techniques et des supports très variés : crayon, encre, aquarelle sur des feuilles détachées, dans des carnets, etc. Certains croquis et dessins peuvent lui être commandés par ses supérieurs hiérarchiques pour les joindre à un rapport mais l'essentiel de sa production est cependant destiné à sa femme, peintre elle aussi, à qui il dédie et adresse la plupart de ses aquarelles et de ses petites huiles. Ces œuvres constituent une forme de correspondance en images : il y montre les paysages qui l'entourent, son quotidien, les soldats qui l'entourent, mais aussi quelques scènes plus guerrières (patrouilles de nuit, attaque au gaz).

Document 1 : Krier est parti au front avec sa palette de voyage, ses couleurs et ses pinceaux. Il peint à l'huile sur des planchettes en bois de récupération, notamment des couvercles de boîtes à cigares.

Document 2 : Krier représente ici un soldat téléphoniste de nuit, en poste à Ranzey (Lorraine). Il s'agit d'un camarade ou de lui-même. La silhouette et le visage restent dans l'ombre tandis

que la lumière diffuse de la lampe éclaire le poste de téléphone. On sait l'importance prise par les télécommunications (téléphone, télégraphe, ...) pendant le conflit.

Prolongements possibles :

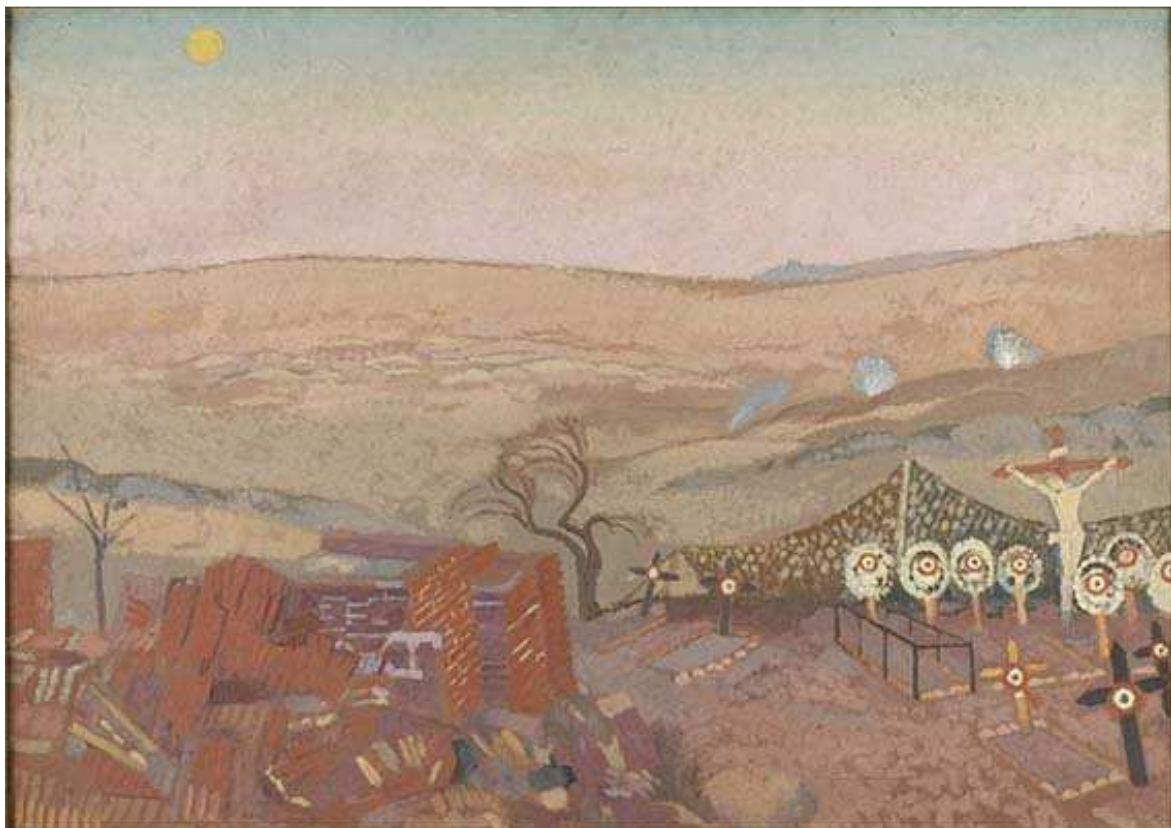
- *autres œuvres de Krier présentées dans l'exposition (son carnet de dessins, etc.)*
- *d'autres artistes combattants : Anselmo Bucci, etc.*

Point 8 : la couverture officielle de la guerre : les peintres missionnés

La couverture officielle de la guerre est assurée par des services officiels comme la Section photographie de l'Armée créée en France en 1915 (qui devient l'année suivante Section photographique et cinématographique) dont la BDIC conserve une riche collection (cf Point 10, document 2). Mais elle l'est aussi par l'envoi de missions d'artistes, temporaires ou permanentes.

Activité pédagogique : le thème du cimetière militaire traité par deux peintres missionnés en 1917, F. Vallotton et M. Denis.

Document 1 : Maurice Denis (1870-1943). *Cimetière de Benay, près Saint-Quentin*, octobre 1917. Huile sur toile. H. 68 ; L. 96 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 2009.13.1, don Société des amis du musée de l'Armée, 2009, ancienne collection Gabriel Thomas





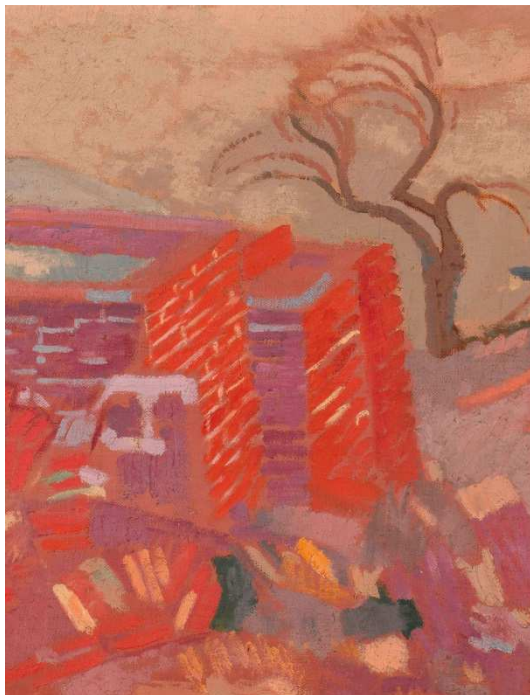
Détail 1 :

Le cimetière militaire : croix des soldats français anonymes avec la cocarde tricolore et la figure du Christ en croix au centre. Derrière, un filet de camouflage pour cacher le cimetière.



Détail 2 :

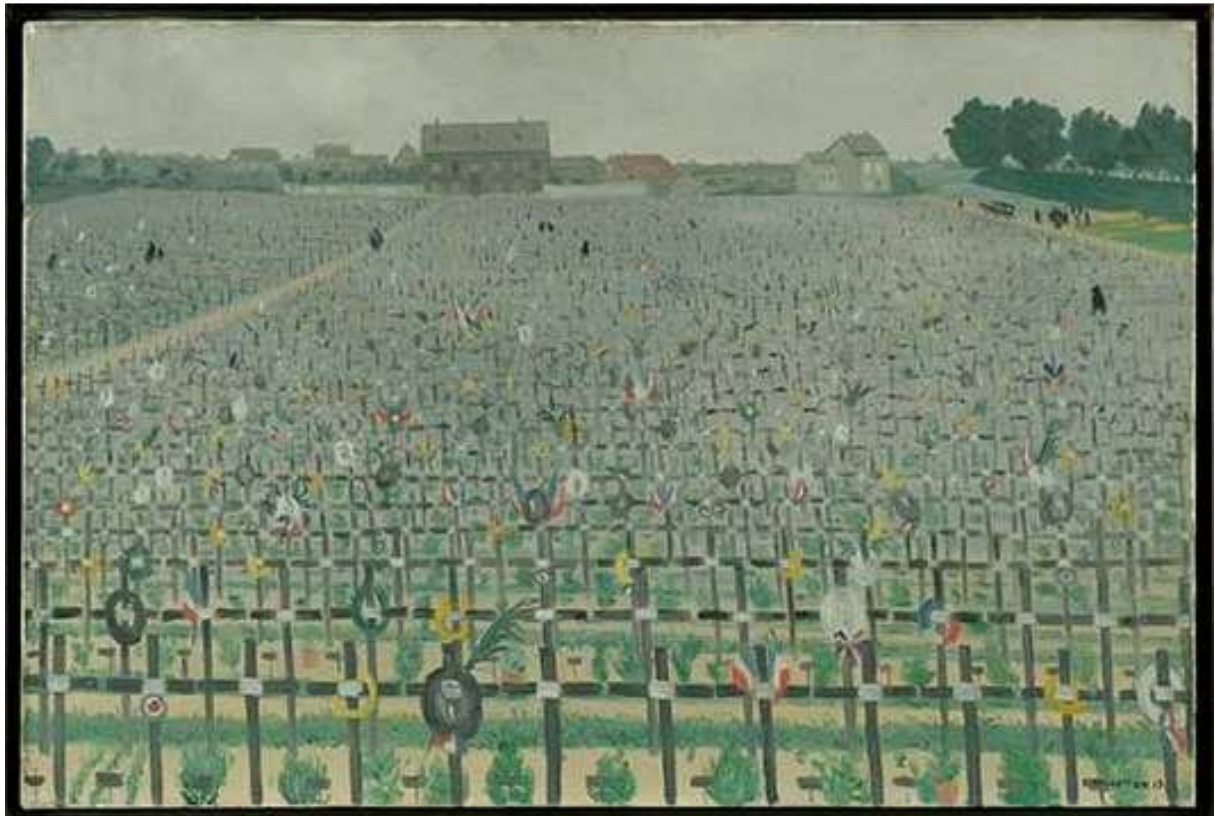
Le champ de bataille est tout proche : explosion d'obus.



Détail 3 :

Les destructions matérielles et du paysage (arbre à l'arrière-plan).

Document 2 : Félix Vallotton (1865-1925). *Le Cimetière militaire de Châlons*, 1917. Huile sur toile.
H. 54 ; L. 80 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR F1 60, achat à l'artiste, 1919.



Détail 1 :

Croix des soldats anonymes
aux couleurs de la France.



Détail 2 :

Un enterrement
à l'arrière-plan
(corbillard. ...).



Détail 3 :

Quelques silhouettes de
visiteurs en deuil dans le
cimetière.

La mission artistique de 1917

En France, plusieurs missions d'artistes ont été commanditées par l'Etat au cours de la guerre, sur les différents fronts : celles du musée de l'Armée de novembre 1914 à avril 1915, poursuivies officieusement durant tout le conflit, celles du ministère des Affaires étrangères, celles du sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts, celles commandées par des états-majors (aéronautique, aéronautique navale), des corps expéditionnaires (armée d'Orient) et d'autres ministères (Marine, Armement...). Leur but est de rapporter des images peintes de la guerre destinées à enrichir les collections nationales. Attribuées à l'origine à des peintres militaires, elles sont abandonnées en 1915 puis reprises à l'automne 1916 par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Le 8 novembre 1916 en effet, le sous-secrétariat aux Beaux-Arts et le Ministère de la Guerre tombent d'accord pour autoriser quelques peintres à se rendre dans la zone des armées au cours de l'année 1917 pendant quelques semaines. Le choix s'opère parmi ceux que leur âge dispense de la mobilisation et dont la réputation est établie et rassurante à la fois : anciens nabis (Bonnard, Denis, Vallotton, Vuillard) et post-impressionnistes (Lebasque, Piot). Dans cette mission apparaît donc la volonté de faire appel à des « modernes » plutôt qu'à des prix de Rome ou des membres de l'Institut afin de renouveler la peinture de bataille. Les artistes prennent croquis et notes, avant de travailler leurs toiles en atelier dans le but de nourrir les six expositions d'artistes missionnés qui se succèdent au musée du Luxembourg, seul musée d'art moderne à l'époque, d'avril 1917 à mars 1918. Les achats faits par l'État sont décidés par une commission en amont de l'exposition qui montre, quant à elle, la totalité des œuvres rapportées.

En 1921, le sous-secrétariat aux Beaux-Arts attribuera à la Bibliothèque-Musée de la Guerre (future BDIC) les œuvres des peintres qu'il a missionnés sur le front (Vuillard, Denis, Vallotton).

Maurice Denis (1870-1943)

A la charnière des XIXe et XXe siècles, M. Denis fait partie avec Bonnard, Vuillard ou Sérusier, du mouvement d'avant-garde des « Nabis » (de l'hébreu « prophètes ») marqué par l'influence de Gauguin et du symbolisme. Un temps proche de l'Art nouveau, sa peinture s'oriente ensuite vers un classicisme renouvelé. Les scènes intimes et familiales, les thèmes religieux, les paysages d'Italie et de Bretagne sont très présents dans son œuvre. Outre des tableaux de chevalet, Maurice Denis réalise en France et à l'étranger de grands décors profanes (coupole du théâtre des Champs-Élysées à Paris...) et religieux (églises Sainte-Marguerite du Vésinet, Saint-Paul de Genève, ...). Proche de l'Action française, Denis éprouve en août 1914 la honte de l'inaction : « Que n'ai-je fait mon service militaire... J'aurais peut-être alors corrigé en moi les diverses formes de débilité qui se voient en moi et même dans ma peinture. » En janvier 1915, ses démarches pour devenir peintre aux armées restent vaines. La mission sur le front organisée par le sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts en 1917 lui procure l'expérience espérée. Le 16 octobre, le peintre relate son arrivée à Benay : « On voit de là, très bien, la cathédrale de Saint-Quentin, encore belle de lignes et, tout au sud, celle de Laon, sur une croupe bleue. Les Boches se fâchent. Des obus éclatent très près de nous, successivement en allongeant le tir. Miaulement, sifflement, entre les deux tonnerres du

départ et de l'arrivée. Près de nous, un petit cimetière militaire, bien entretenu, avec ses cocardes tricolores et ses couronnes. »



Photographie anonyme.
Maurice Denis (1870-1943)
dans les ruines d'une église
de l'Oise ou de l'Aisne lors
de sa mission de peintre aux
armées, octobre 1917.
Épreuve gélatino-argentique
sur papier mise en album. H.
3,9 ; L. 5,8 cm. Paris, musée
de l'Armée. Inv. 2010.22.6.9

A voir aussi dans l'exposition



Soirée calme en première ligne à Barisis, 1917. Huile sur toile. H. 94 ; L. 194 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR F1 54, achat à la galerie Druet, 1919

Cette œuvre fut elle aussi réalisée par Maurice Denis, à la suite de la mission organisée par le secrétariat aux beaux-arts en Picardie, en octobre 1917, dans le secteur libéré au mois de mars par le retrait allemand derrière la ligne Hindenburg. Barisis se trouvait à cette époque à quatre ou cinq kilomètres de la première ligne, à un endroit où une « soirée calme » pouvait être envisageable, à condition que l'activité de l'artillerie le permette : les hommes vaquent à leurs occupations, s'occupent du ravitaillement, aménagent leurs abris, coupent du bois. La proximité ou l'éloignement relatif de la guerre n'est évoqué que par trois panaches d'explosion visibles à l'horizon, à l'extrême droite du tableau. Nul mouvement dans cette image, nulle urgence, pas même d'inquiétude : Denis demeure fidèle à ses effets chromatiques favoris et ne figure, du front, que la scène la mieux adaptée à son style paisible, statique.

Félix Vallotton (1865-1925)

Peintre suisse, naturalisé français en 1900, il arrive à Paris en 1882. A la charnière des XIXe et XXe siècle, surtout connu pour ses gravures sur bois, il est proche lui aussi du mouvement des Nabis. Lorsque la guerre éclate, il n'est pas mobilisable et décrit dans son journal au fil des mois son sentiment d'inutilité. Dès fin 1914, il participe à la publication collective *La Grande Guerre par les artistes* en fournissant principalement des portraits dont des dessins préparatoires sont conservés à la BDIC (cf ses portraits présents dans l'exposition). En 1915-

1916, il réalise seul un album de six bois gravés intitulé « C'est la guerre ! » (cf exposition) où il évoque les tranchées, la barbarie ennemie, les civils terrés dans les caves. A la différence de M. Denis, quand il participe à la mission de 1917, il a donc déjà largement engagé sa réflexion sur la manière dont il pouvait représenter le conflit en cours. Avec Lebasque et Piot, il part du 7 au 23 juin 1917 en Champagne et Argonne. Sur place, il tient son journal et fait quelques croquis qu'il entend développer ensuite en tableaux (Châlons-sur-Marne, Souain, Les Hurlus entre autres). Soumis à des délais très brefs par l'État, il réalise avec difficulté plusieurs toiles au mois de juillet et se plaint du manque de temps qui l'empêche d'avoir un regard distancié sur ses souvenirs. Il parvient cependant à participer à l'exposition d'octobre 1917 avec quatre toiles : *Ruines à Souain, L'église de Souain en silhouette et Cratère à Souain, le soir ; Le plateau de Bolante, Le bois de Gruerie, Le four de Paris ; Tir sur les premières lignes boches et Soldats sénégalais au camp de Bailly.*

Le 28 novembre, il note dans son journal à propos du *Cimetière militaire de Châlons* : « Terminé un souvenir du cimetière militaire de Châlons, je voulais noter cette expression parfaite du carnage mathématique qui est notre ordinaire depuis trois ans. ». Du voyage de Vallotton en juin, cette toile est la plus simple, celle où n'apparaît pas la question du style et des moyens. Elle tient à la répétition d'un signe, la croix, dans la profondeur de l'espace. Le cimetière en devient infini, les croix innombrables et la mort omniprésente. Des couronnes et des palmes ornent çà et là la croix de bois. Nul nom ne peut se lire, selon une symbolique du "soldat inconnu" que Vallotton applique ici, de même que M. Denis dans *Le cimetière de Benay*, bien avant qu'elle ne devienne la symbolique officielle française sous l'Arc de Triomphe.

Mais Vallotton n'est pas satisfait de son travail. Il publie en décembre 1917 un article, « Art et guerre », dans *Les Écrits nouveaux*, qui constitue un premier bilan de son expérience d'artiste missionné et de sa réflexion sur la difficulté, voire l'impossibilité, de représenter la guerre, mais aussi sur l'esthétique à adopter pour traduire ses « visions du front ». Il ironise sur son tableau « si correct et propre dans l'alignement impeccable de ses sept mille cinq cents croix ». Par ailleurs, il dénonce l'équivoque des toiles représentant les paysages et habitations dévastés : « Ce qui était une maison n'est plus qu'une ruine branlante, mais sur cette ruine le soleil joue et distribue ses rayons ; les modelés sont autres, la matière diffère, les surfaces et les angles sont modifiés ; un caillou est là qui n'y était pas ; un mur a disparu, soudain remplacé par un balancement d'arbres ; le décor s'est transformé, mais c'est encore et toujours un décor. ». Dans son *Journal* il note le 12 juin : « Tout le pays est sous le feu boche, et l'aspect est sinistre [...]. Très forte impression de ce coin de guerre moderne, et des acteurs, autrement solides que les pierres échantillons de l'arrière. ». Mais en décembre il constate : « On aura de bons tableaux, c'est certain, mais d'agrément pur, et fragmentaires. » Dans la vue d'un cimetière, le peintre est contraint de commémorer les morts, sans rien montrer des de la cause de tant de tombes alignées. Vallotton continue cependant de travailler sur ce thème au-delà des obligations contractées dans le cadre de la mission et peint encore plusieurs tableaux de guerre dont *Verdun*.

Prolongement possible : les autres œuvres de Vallotton exposées (portraits de chefs militaires pour La Grande Guerre par les artistes, album de gravures « C'est la guerre ! », Verdun, etc.)

Verdun, l'affiche de l'exposition



Verdun, tableau de guerre interprété, projections colorées noires bleues et rouges terrains dévastés, nuées de gaz, 1917. Huile sur toile. H. 114 ; L. 146 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 21889, Eb 1518, achat, 1976, Succession F. Vallotton – Madeleine Lecomte du Nouÿ

En décembre 1917, Vallotton, pour peindre la bataille la plus meurtrière de toute la Grande Guerre, tente une expérience picturale où le symbole de la résistance de l'armée française à l'invasion ennemie apparaît sous une forme quasi abstraite. « Je termine mon Verdun, essai d'expression par des droites, ce qui ne veut pas dire cubisme, mais représenter des forces n'est pas commode et la droite s'indique elle-même pour ces tentatives », note l'artiste dans son journal tandis que son article, *Art en guerre*, rejoint la réflexion menée dans *Verdun* : « Que représenter dans tout cela ? Pas l'objet, bien sûr, ce serait primaire, encore qu'on n'y manquera pas, et cependant un Art sans représentation déterminée d'objet est-il possible ? Qui sait ! ...Peut-être les théories encore embryonnaires du cubisme s'y pourront-elles appliquer avec fruit ? Dessiner ou peindre des « forces » serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, mais ces « forces » n'ont pas de forme, et de couleur encore moins. ». La longueur du titre pourrait être une manière de légitimer par les mots la métamorphose de son style. Il représente un champ de bataille en proie au déluge dont l'espace est structuré de façon géométrique. La composition s'organise autour de faisceaux lumineux colorés se croisant au-dessus de flammes et de nuées de gaz en formant des triangles, tandis que sur la gauche s'abattent les lignes obliques de la pluie. La vision d'ensemble est celle d'un paysage de guerre où s'affrontent des forces antagonistes, la violence des intempéries et celle des hommes qui se battent. Le tableau concentre visuellement le déchaînement des moyens mis en œuvre pour détruire l'adversaire, la violence extrême des combats provoquant la désagrégation du paysage et l'effacement de l'humain derrière la machine. Le peintre ne cherche pas à rendre compte des instants décisifs du combat mais à donner une image synthétique de la guerre, d'où toute présence humaine a disparu. En 1919, chez Druet, Vallotton expose Verdun en compagnie de *1914... Paysage de ruines et d'incendies* rebaptisé *La Marne* et de *L'Yser*, autre paysage dans le style de ceux de Champagne, comme si ces différentes façons de représenter la guerre étaient également acceptables ou également incomplètes.

«Voilà bien la guerre des machines et de la science sans les éléments de pittoresque chers à la peinture militaire d'autrefois. Par des volumes savamment juxtaposés et des grands pans colorés, Vallotton fixe les aspects infernaux du combat moderne ; sombres volutes, flammes géantes, fusées tragiques, bouillonnements de gaz jaunâtres, telle est l'oeuvre que lui suggère le nom légendaire de Verdun. »

Le Crapouillot, 1er avril 1919