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'Ecole 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, photographier 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 prolixe, 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 encombrent de leurs chromos conventionnelles les magasins et les devantures, et que toutes les écoles de France c'est à travers les bébêtes et théâtrales « compositions » de ces Detaille 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/resource/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/

OLLÉ-LAPRUNE (cit.),
lieutenant au 140e d'infant.

Premier secrétaire de l'ambassade de France à Rome, accouru à l'armée le premier jour de la guerre, ayant sollicité et obtenu son envoi sur le front; y a donné, depuis son arrivée, l'exemple des plus nobles vertus et de la plus religieuse fidélité à tous les devoirs. A été tué le 16 février 1915, en cherchant, au mépris de sa propre existence, à mettre à l'abri des obus ennemis un soldat qui l'accompagnait dans les tranchées de première ligne.

DEPEIGNE,
JEAN-BAPTISTE (cit., ✠),
soldat au 161e 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.

HACHET, GEORGES (cit.),
soldat au 51e 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. ✠),
médecin principal de 2e 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

Les tableaux d'honneur de *l'Illustration*

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 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 44e 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.

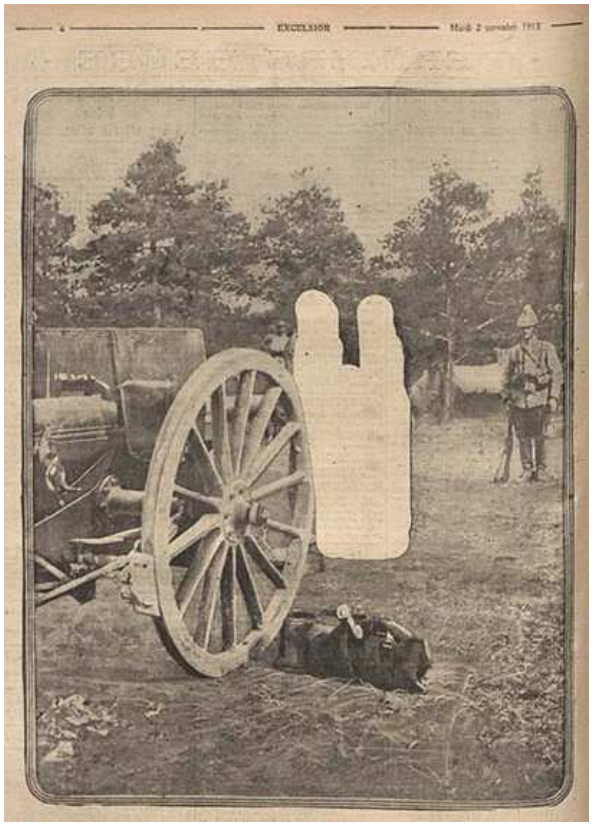
Prolongements possibles : - premiers clichés de la guerre : photographies de la bataille de la Marne (septembre 1914) par l'Identité judiciaire et par des soldats (Mayerhoeffer, L. Danton).
- la guerre vue par Louis Danton. De nombreuses autres photographies de ce soldat sont présentées dans la suite de l'exposition, ainsi que sa mascotte, « Toto », petite poupée vêtue d'un uniforme du 44e 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

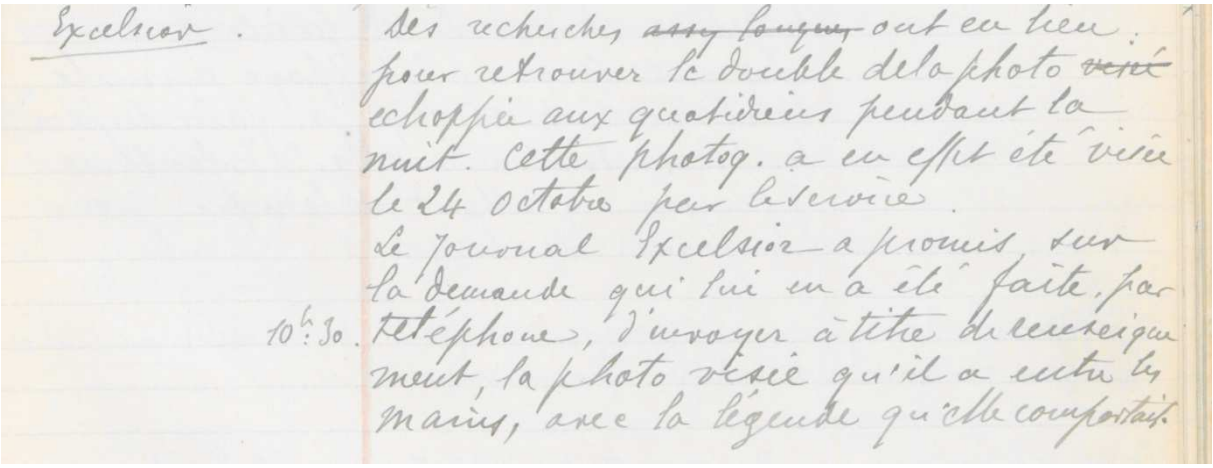
Activité pédagogique : censure et contrôle de la diffusion des images dans la presse.

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


Excelsior.

des recherches ~~assez longues~~ ont eu lieu pour retrouver le double de la photo ~~visée~~ échappée aux quotidiens pendant la nuit. Cette photog. a en effet été vise le 24 octobre par la censure.

Le journal Excelsior a promis, sur la demande qui lui en a été faite, par
10h30. téléphone, d'envoyer à titre de renseignement, la photo visée qu'il a entre les mains, avec la légende qu'elle comportait.

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

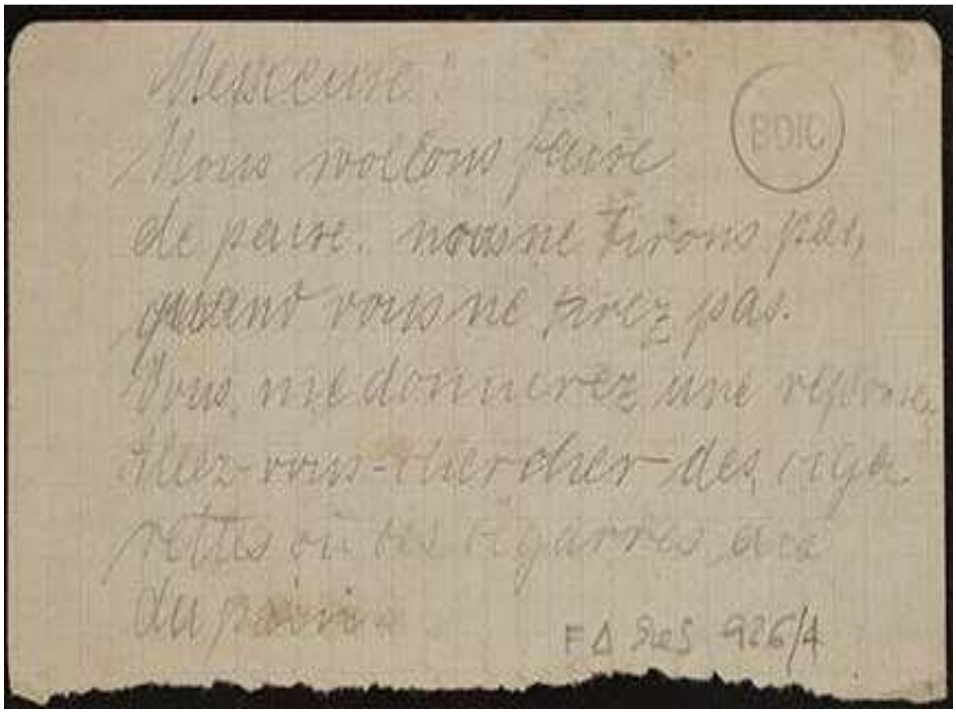
Activité pédagogique : les fraternisations entre soldats allemands et alliés.

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. […]

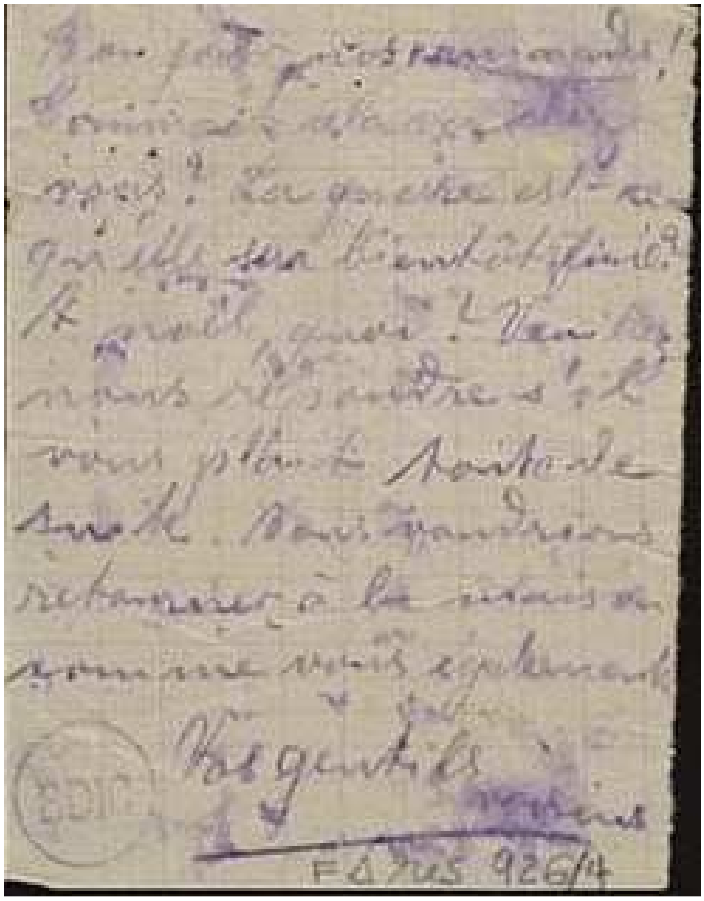
Le reportage, paru dans la presse britannique, relate un moment de fraternisation entre troupes allemandes et anglaises pendant la période de Noël 1914.

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 cigarres 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 2e 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 48e 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'environnent, 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 :

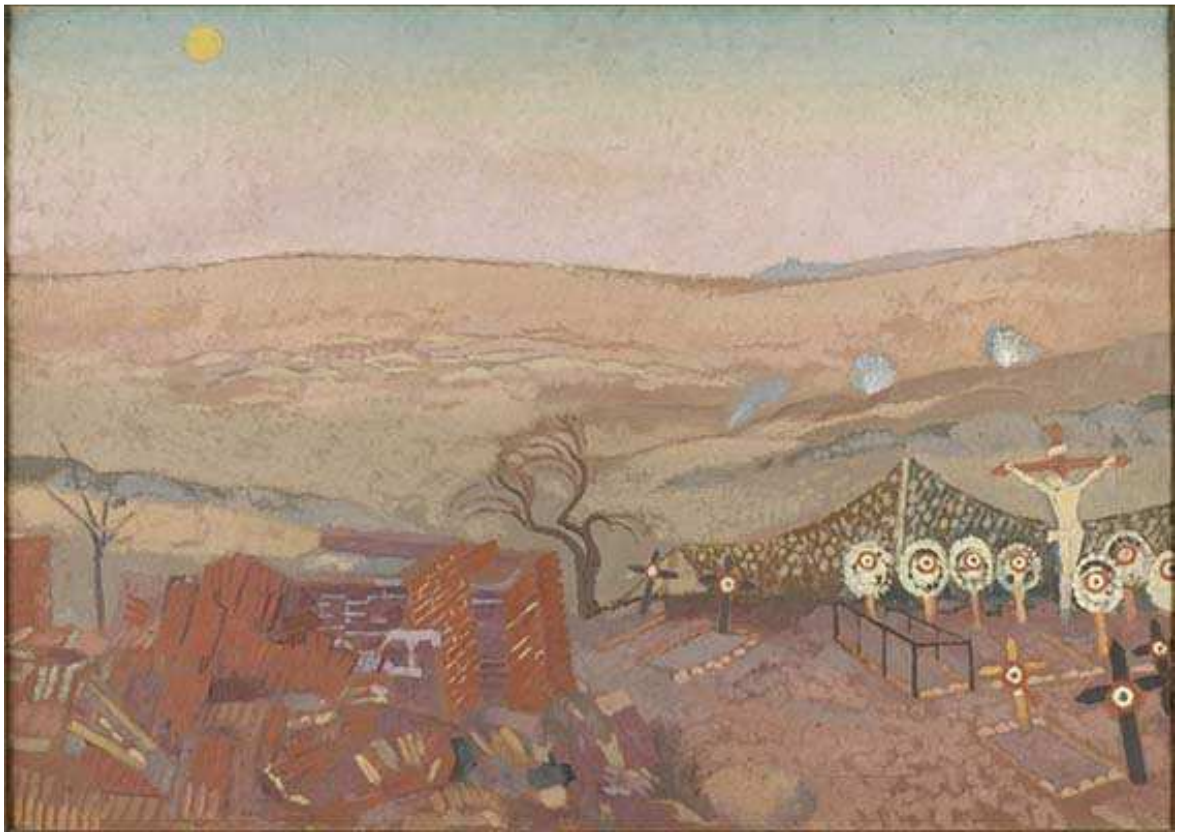
- *autres œuvres de Krier présentées dans l'exposition (son carnet de dessins, etc.)*
- *d'autres artistes combattants : Anselmo Bucci, etc.*

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

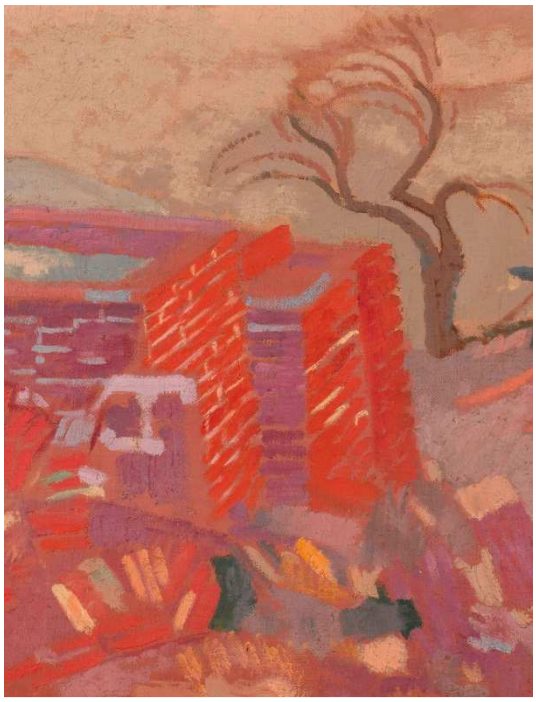


Détail 1 :

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 :

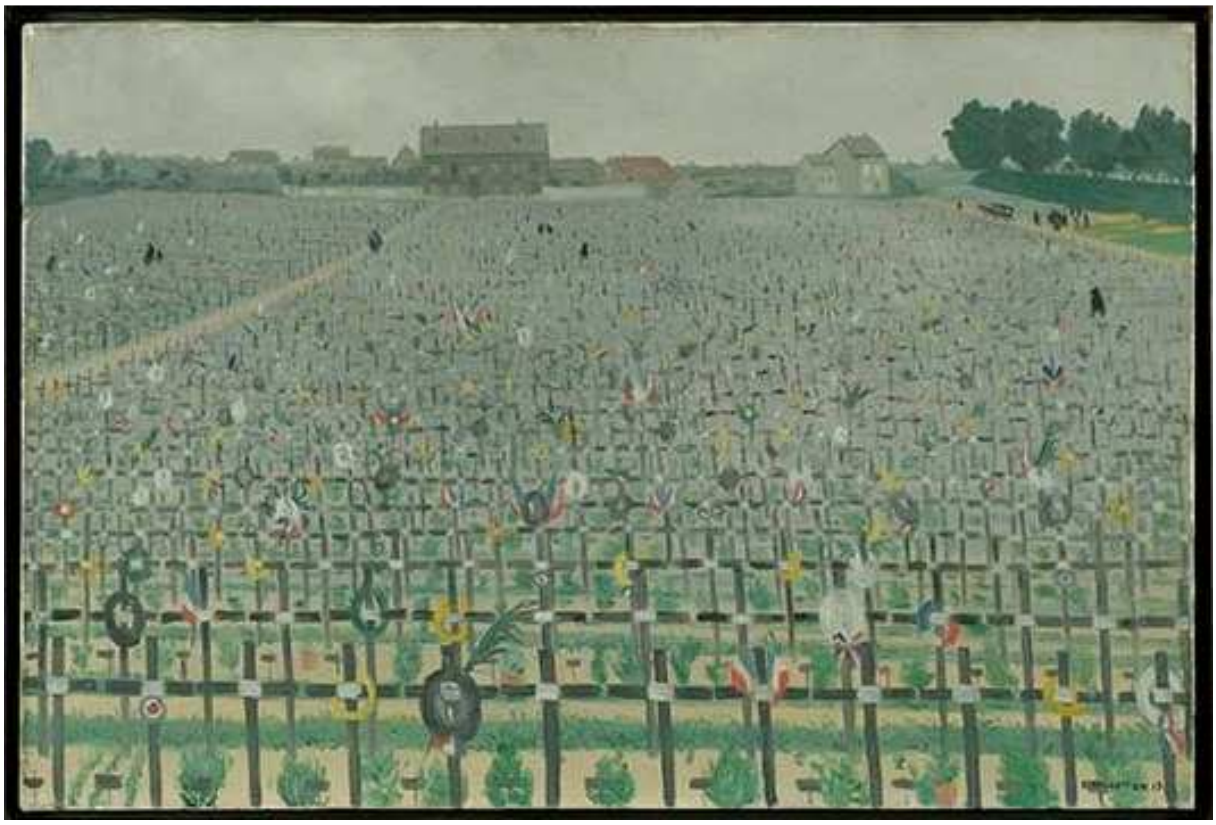
Le champ de bataille est tout proche : explosion d’obus.



Détail 3 :

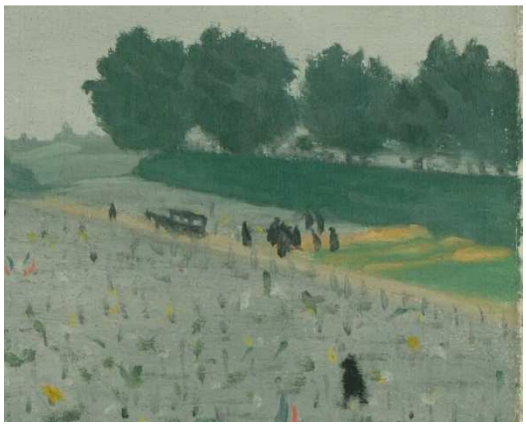
Les destructions matérielles et du paysage (arbre à l’arrière-plan).

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, Valloton).

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 propret 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 piètres 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

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

La réalité du « front » est multiple. Il ne se limite pas à l'univers confiné de la tranchée. La représentation des terrains de combat dans les Balkans, les Dardanelles, sur le front de l'Est ou en Orient montre par contraste, un front étendu et immense. La montagne, notamment les Alpes avec le front austro-italien, est elle aussi un lieu d'affrontement.

Activité pédagogique n° 1 : surmonter et représenter l'enfermement dans les tranchées

Document 1 :

Fusil Lebel de tranchée. Métal, bois, verre. H. 56 ; L. 160 ; l. 15 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 999.462. Prototype, calibre 8 mm, réalisé par la manufacture d'armes de Tulle.

Document 2 :

Périscope de tranchée. Métal, verre. H. 43 ; L. 8 ; E. 7 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 24850, don Vauvillier, 1982.

Document 3 :

Général d'Ainfreville observant un tir de destruction sur les réseaux, Champagne, bois des Écoutes, 1er juin 1915. H. 7 ; L. 4,6 cm. Tirage moderne d'après un négatif gélatino-argentique sur nitrate de cellulose. Paris, musée de l'Armée. Inv. 995.142.1.116.

Les adaptations de l'équipement à la guerre de tranchée

L'équipement des soldats français au début de la guerre se révèle rapidement inadapté à la guerre de position qui fait suite aux premiers mois du conflit, avec l'enterrement des soldats dans les tranchées qui contraignent fortement les possibilités de se mouvoir. Dans un premier temps, face au manque de matériel, les soldats vont adapter eux-mêmes leur équipement.

Fusil Lebel de tranchée (document 1) :
Le fusil Lebel tire son nom de son inventeur, le colonel Nicolas Lebel, qui l'avait mis au point à Châlons entre 1886 et 1893. La production de ce fusil avait été arrêtée en 1904 mais dès novembre 1914, 6 000 fusils sont envoyés chaque jour pour être réparés et restaurés et pouvoir ainsi servir au front le plus vite possible. En 1915, pendant la bataille de la Marne, les combattants français et allemands se font face dans les tranchées. Le commandement français, soucieux que les soldats ne cessent pas pour autant de combattre, commande à la manufacture d'armes de Tulle l'étude d'un fusil doté d'une crosse spéciale équipée d'un jeu de miroirs pour la visée, et d'une double détente permettant de tirer tout en restant à l'abri dans la tranchée. Par la suite, ce prototype d'arme sert d'objet d'étude en vue de la réalisation d'un fusil muni d'un dispositif fixe de crosse amovible.

Périscope de tranchée (documents 2 et 3) :
Le périscope de tranchée constitue le meilleur moyen de se protéger des tirs tout en observant les lignes adverses sans passer la tête ou le buste au-dessus du parapet de la tranchée. Ce système est adopté plus tard pour tirer à l'abri de la tranchée. Sur la photographie prise par L.

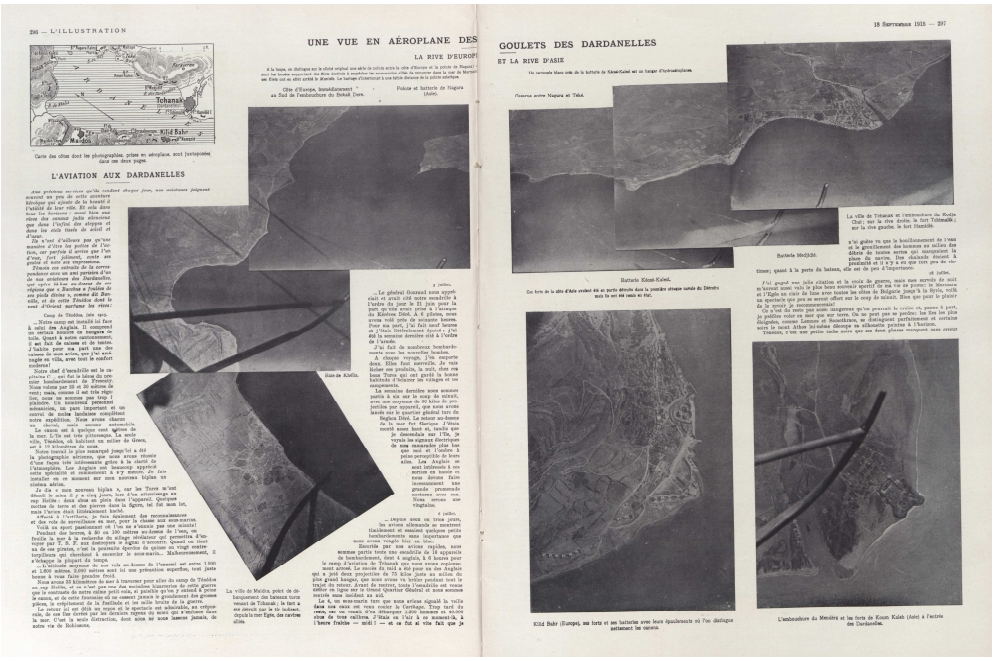
Danton (*cf* Point 4), le général d'Ainfreville utilise un périscope pour observer la ligne ennemie.

Activité pédagogique n° 2 : production et circulation des images du front des Dardanelles.

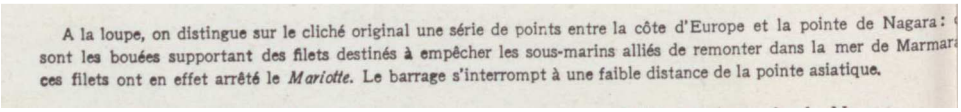
L'immensité du front : le détroit des Dardanelles

Début 1915, les Britanniques envisagent l'ouverture d'un nouveau front, en Orient, afin de contourner l'immobilisme du front occidental et de contenir l'armée ottomane au Proche-Orient. En mars, un corps expéditionnaire allié, composé de troupes françaises, britanniques, australiennes et néo-zélandaises (ANZAC), débarque dans la péninsule de Gallipoli pour bloquer le détroit des Dardanelles. Mais les alliés échouent dans leur tentative d'enlever les Dardanelles à la Turquie ottomane et s'enlisent face aux Bulgares en Macédoine.

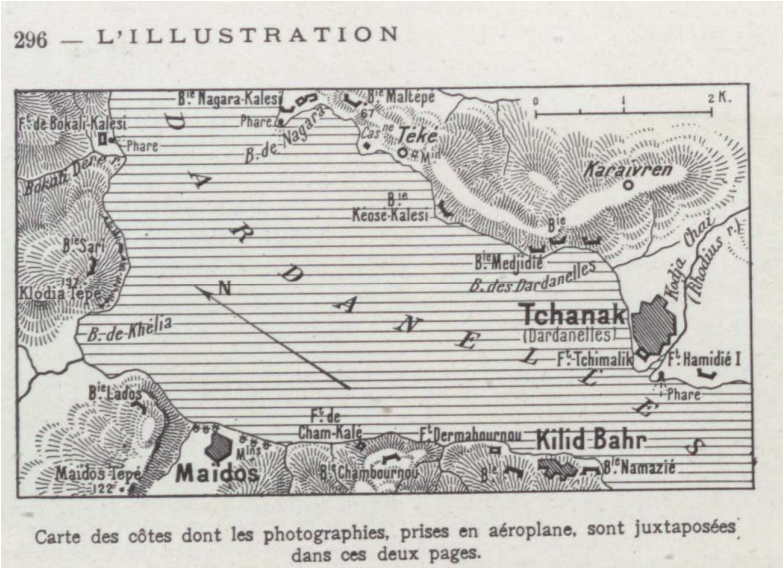
Document 1 :



« Une vue en aéroplane des goulets des Dardanelles. La rive d'Europe et la rive d'Asie ». *L'Illustration*, n° 3785, 18 septembre 1915. Presse, relié. H. 41 ; L. 28,5 cm. Nanterre, BDIC. Inv. FP 8


A la loupe, on distingue sur le cliché original une série de points entre la côte d'Europe et la pointe de Nagara : sont les bouées supportant des filets destinés à empêcher les sous-marins alliés de remonter dans la mer de Marmara ces filets ont en effet arrêté le *Mariotte*. Le barrage s'interrompt à une faible distance de la pointe asiatique.

Détail 1 : Informations stratégiques mises en avant par le journal.



Carte des côtes dont les photographies, prises en aéroplane, sont juxtaposées dans ces deux pages.

Détail 2 :
la carte.

Camp de Ténédos, juin 1915.

... Notre camp est installé ici face à celui des Anglais. Il comprend un certain nombre de hangars de toile. Quant à notre cantonnement, il est fait de caisses et de tentes. J'habite pour ma part une des caisses de mon avion, que j'ai aménagée en villa, avec tout le confort moderne!

Notre chef d'escadrille est le capitaine C..., qui fut le héros du premier bombardement de Frescaty. Nous volons par 25 et 30 mètres de vent; mais, comme il est très régulier, nous ne sommes pas trop à plaindre. Un nombreux personnel mécanicien, un parc important et un convoi de mules landaises complètent notre expédition. Nous avons chacun un cheval, mais aucune automobile.

Le canon est à quelque cent mètres de la mer. L'île est très pittoresque. La seule ville, Ténédos, où habitent un milier de Grecs, est à 12 kilomètres de nous.

Notre travail le plus remarqué jusqu'ici a été la photographie aérienne, que nous avons réussie d'une façon très intéressante grâce à la clarté de l'atmosphère. Les Anglais ont beaucoup apprécié cette spécialité et commencent à s'y mettre. Je fais installer en ce moment sur mon nouveau biplan un cinéma aérien.

Je dis « mon nouveau biplan », car les Turcs m'ont démoli le mien il y a cinq jours, lors d'un atterrissage au cap Hellès : deux obus en plein dans l'appareil. Quelques mottes de terre et des pierres dans la figure, tel fut mon lot, mais l'avion était littéralement haché.

Affecté à l'artillerie, je fais également des reconnaissances et des vols de surveillance en mer, pour la chasse aux sous-marins.

Voilà un sport passionnant où l'on ne s'ennuie pas une minute!

Pendant des heures, à 50 ou 100 mètres au-dessus de l'eau, on fouille la mer à la recherche du sillage révélateur qui permettra d'envoyer par T. S. F. aux destroyers le signal d'accourir. Quand on tient un de ces pirates, c'est la poursuite éperdue de quinze ou vingt contre-torpilleurs qui cherchent à encercler le sous-marin... Malheureusement, il s'échappe la plupart du temps.

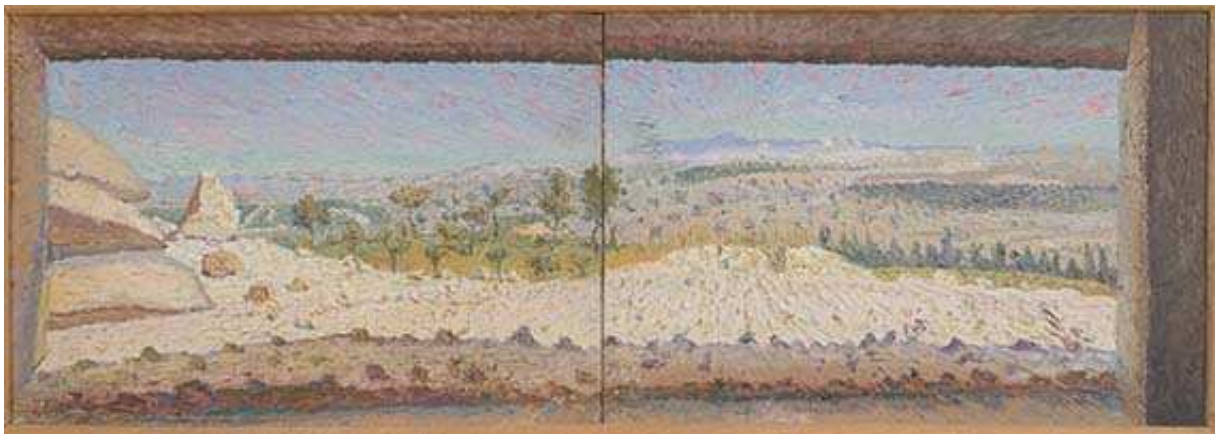
... L'altitude moyenne de nos vols au-dessus de l'ennemi est entre 1.200 et 1.600 mètres. 2.000 mètres sont ici une précaution superflue, tout juste bonne à vous faire prendre froid.

Nous avons 35 kilomètres de mer à traverser pour aller du camp de Ténédos au cap Hellès, et ce n'est pas une des moindres bizarreries de cette guerre que le contraste de notre calme petit coin, si paisible qu'on y entend à peine le canon, et de cette fournaise où ne cessent jamais le grondement des grosses pièces, le crépitement de la fusillade et les mille bruits de la guerre.

Le retour ici est déjà un repos et le spectacle est admirable, au crépuscule, de ces îles dorées par les derniers rayons du soleil qui s'enfonce dans la mer. C'est la seule distraction, dont nous ne nous lassons jamais, de notre vie de Robinsons.

Détail 3 :
le témoignage d'un aviateur français (extrait).

Document 2 :



Henry Valensi (1883-1960). *Les Dardanelles. Moudros, la rade*, 1915. Huile sur bois. H. 25,5 ; L. 137 cm. Puteaux, Centre national des arts plastiques, en dépôt à la BDIC depuis 1919. Inv. FNAC 5743, Inv. OR PE 126-127, achat de l'État à la galerie Druet, 1917

Presse illustrée et photographie aérienne

Présentée comme la démonstration de la mobilisation de l'Empire britannique dans la guerre et comme un moyen de soulager l'effort militaire de la France, l'opération visant à s'emparer du détroit des Dardanelles fait l'objet d'une importante couverture dans la presse illustrée française et britannique en 1915. *L'Illustration* réalise ici un montage très dynamique des « goulets des Dardanelles » assemblant plusieurs photographies aériennes afin de restituer la géographie de la région et permettre ainsi à ses lecteurs d'identifier, localiser et situer ce nouveau front presque aussi précisément que peuvent le faire les renseignements militaires. La photographie technique est abondamment utilisée par la presse dans une perspective documentaire, qu'il s'agisse de montrer les armes ou de rendre compte de l'espace de la guerre. Ces documents hautement sensibles entrent dans le champ des éléments d'intérêt stratégique à garder secrets. Pour autant, peut-on douter de l'attrait que représente la photographie aérienne pour une presse illustrée friande de tout document provenant du front ? *L'Illustration*, *Le Flambeau* en France, *Flight Magazine*, *The Illustrated War News* au Royaume-Uni par exemple, publient très régulièrement de tels documents qui renouvellent leur façon de montrer la guerre. Les premières photographies publiées sont remises par des aviateurs : la nécrologie d'Adolphe Pégoud (*L'Illustration*, 4 septembre 1915) relate ainsi que

« deux de ses photographies comptent parmi les plus intéressants clichés aériens que nous ayons publiés ».
Dès 1915, le général Joffre adresse au Bureau de la presse une note dans laquelle il déplore que des « journaux illustrés publient très fréquemment des photographies prises en avion sur le front » et demande que « des indiscrétions de ce genre soient sévèrement interdites ». L'identification du coupable de la fuite est systématiquement recherchée et « des ordres très rigoureux ont été donnés dans les sections, des mesures disciplinaires ont été prises (punitions de prison et renvoi) ». Cette identification est pourtant difficile. Ainsi, dans une note du 15 septembre 1917, le Grand Quartier général demande-t-il l'identification de l'escadrille dans laquelle ont été réalisées quatre photographies aériennes représentant un bombardement de Reims et remises au journal *Le Matin*, afin de « prendre les sanctions utiles contre cette indiscrétion ». Le chef d'escadron commandant l'aéronautique de la 10e armée identifie l'escadrille F.2 comme l'auteur des photographies mais ne parvient pas à trouver le coupable et réprimande le chef d'escadrille « d'abord pour avoir laissé prendre de telles photographies et ensuite pour avoir laissé faire le tirage des clichés et la distribution des épreuves ». Plus que la publication de tels documents, c'est l'absence de contrôle qui est stigmatisée car le GQG entend se garder la possibilité de diffuser lui-même ceux d'entre eux qu'il juge sans valeur informative pour l'ennemi, et demande dans une note au Bureau de la presse du 25 décembre 1916 d'empêcher « la publication de toute photographie aérienne dont la communication n'aura pas été faite par le Grand Quartier général ».

Henry Valensi (1883-1960), peintre missionné sur le front des Dardanelles

Avant la guerre, H. Valensi est un artiste reconnu par l'avant-garde. Il est proche notamment de Max Jacob, Roger de La Fresnaye et Jacques Villon (*cf* Point 1) avec lequel il organise l'exposition de la Section d'or en 1912. Initiateur du musicalisme, Valensi est exposé au cours de l'année 1914 dans différentes villes allemandes. Quand la guerre éclate, il s'engage et est nommé peintre attaché au quartier général du Corps expéditionnaire des Dardanelles par le général Gouraud, lui-même amateur d'art. Il y reste jusqu'au début de l'année 1917. Né à Alger et ayant voyagé en Tunisie, en Asie Mineure et en Grèce, Valensi connaît déjà la lumière et les paysages méditerranéens lorsqu'il arrive aux Dardanelles. Ce sont en effet surtout des paysages qu'il peint. Il réalise, *in situ*, plus de deux cents œuvres (croquis, aquarelles, huiles sur toile) qu'il se refusera à retoucher par la suite. Inspiré par les représentations techniques produites à des fins militaires, il réalise principalement des panoramas. La rade de Moudros est ainsi présentée en quatre panneaux aux couleurs lumineuses, côté mer et côté intérieur des terres, mais découpée par le cadre que dessinent les deux créneaux d'une casemate. Rompant avec son style d'avant-guerre, Valensi développe ici un véritable « impressionnisme » de guerre. A son retour en France, une « Exposition documentaire d'œuvres peintes aux Dardanelles » réunissant ses œuvres est organisée chez Druet du 5 au 24 mars 1917. L'Etat se porte acquéreur de cinq d'entre elles.
H. Valensi, dans ses souvenirs inédits écrits dans les années 1950 : - « C'est la guerre qui me fait "peintre militaire" me ramenant, par "service commandé, à l'impressionnisme. »
- « J'ai voulu […] vivre cette expédition des Dardanelles […] afin de mieux pouvoir en peindre, c'est-à-dire en exprimer la synthèse. Ces toiles, documents uniques d'histoire, en auront été l'analyse. »
Pour la « synthèse » il faut attendre sa célèbre toile, *Expression des Dardanelles*.

A voir aussi dans l'exposition

Henry Valensi (1883-1960) *? Expression des Dardanelles*, 1917. Huile sur toile. H. 128 ; L. 161 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 1402, AM 380, achat, 1967

Expression des Dardanelles renoue avec les recherches esthétiques menées par Valensi avant la guerre. La trame, formant la lettre « D », occulte les motifs figuratifs de l'arrière-plan et tend vers un « art entièrement nouveau qui [serait] à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique [était] à la littérature ».Valensi se réclame du futurisme et du musicalisme. F. Vallotton d'ailleurs visite son atelier et s'intéresse à son travail au moment où lui-même travaille sur *Verdun* (*cf* Point 8). Il se veut « musicaliste » et « effusionniste », convaincu que le rythme né de lignes géométriques répétées sur la surface de l'œuvre selon certains intervalles, produit un effet sonore dont l'intensité s'accroît à proportion de la violence des couleurs. Un projectile explose au centre de la toile, le bruit se diffuse selon des demi-cercles et des horizontales, eux-mêmes coupés par des obliques et des courbes qui dessinent une hélice dont le centre se place au point de l'explosion. A l'intérieur de ce découpage complexe, des représentations simplifiées d'objets (mitrailleuses, canons, croiseurs) et de signes (cocardes, croix) fonctionnent comme autant d'allusions qui situent, datent et amorcent un récit que domine le tonnerre de l'obus.

Prolongements possibles :

- *la guerre dans les Alpes (photographies aériennes prises par le Service photographique italien)*
- *photographie aérienne. Un appareil de prise de vue embarqué est exposé1916-1917. L. 67 ; l. 35 ; E. 38 cm. Métal, verre, bois. Le Bourget, musée de l'Air et de l'Espace, 66 CPH*
- *l'aviation durant la Grande Guerre. Cf section III de l'exposition.*

Section III - Face à la guerre longue

En s'installant dans la durée, la guerre change de forme. Dans sa troisième section, l'exposition met l'accent sur les images de la guerre longue : représentation des différentes formes de combat, représentation des armes et des formes de guerre technologique, représentation des destructions matérielles et enfin, échanges entre les combattants et l'arrière.

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

La représentation du combat reste importante dans la production artistique, sous la forme de scènes d'attaque réinventées ou d'oeuvres évoquant les derniers instants avant l'assaut. Très appréciées à l'arrière, les oeuvres figurant l'offensive et le mouvement répondent aux idées que les civils se font de la guerre.

Activité pédagogique : combattre depuis les tranchées, de l'assaut au corps à corps, entre représentation réaliste et représentation imaginée

Document 1

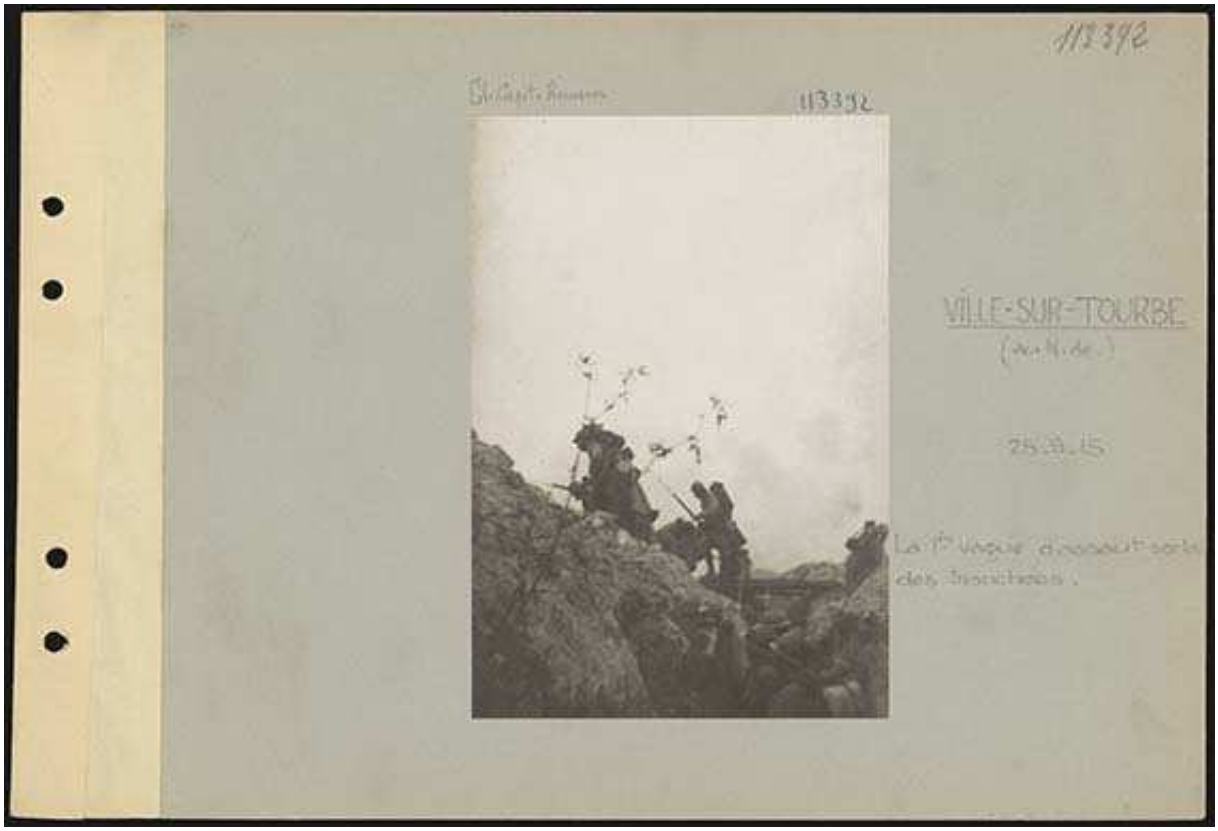
Henri Camus (1893-1989). [Attaque, 1917]. Crayon sur papier. H. 24,2 ; L. 31,6 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 9356 (124), DM 2143, don de la famille Camus, 2008.

Henri Camus (1893-1989)

Appartenant à la classe 14, Camus est mobilisé dès le début de la guerre. Il n'a pas de formation artistique, mais pratique assidûment le dessin depuis l'enfance et continue pendant toute la durée du conflit (il subsiste plusieurs centaines de ses croquis et aquarelles). Caporal grenadier au 55e régiment d'infanterie, Camus montre le quotidien de son unité, le ravitaillement, le froid, la boue, mais il revient surtout sur plusieurs attaques meurtrières (en particulier dans l'Aisne près de Saint-Quentin en août et octobre 1917), dont il représente les différentes phases : le départ « la trouille aux fesses », le croisement avec les blessés d'autres unités qui reviennent vers l'arrière, le lancement des grenades, le retour moitié moins

nombreux. Ici c'est l'attaque elle-même qu'il montre en quelques traits de crayon. Il retravaille souvent les mêmes motifs, allant de petits croquis au crayon aux aquarelles : les corps dans les barbelés, les blessés que l'on croise sans pouvoir leur porter secours, les chevaux morts, les paysages vides sont des thèmes fréquents, bien plus que les scènes plus convenues du quotidien. Une partie de ces dessins est envoyée à ses parents et à sa future femme. Il note ainsi dans une lettre à sa mère au dos d'une aquarelle montrant un petit groupe d'hommes revenant du combat dans un paysage dévasté : « papa la trouvera sans doute un peu "dure" mais je la préfère aux autres car elle me semble la plus "vraie" ». Avec le même souci de véracité peut-être, il précise aussi parfois dans quelles circonstances le dessin ou l'aquarelle ont été réalisés : « fait de souvenir au repos cinq jours après », « fait de mémoire dans la sape (bien tranquille) ». Une quinzaine de ses dessins sont acquis auprès de lui dès le printemps 1919 par le musée de la Guerre, puis plus de deux cent cinquante donnés par sa famille en 2008.

Document 2 :



Section photographique de l'armée (cliché capitaine André Reussner). *Ville-sur-Tourbe. Tranchées de première ligne. Inv. 191*, 16 juillet 1915. Epreuve gélatino-argentique contrecollée sur carton. H. 21 ; L. 30 cm. Nanterre, BDIC. Inv. VAL 129 (069), don du ministère de l'Éducation nationale, 1956.

Document 3 : le combat corps-à-corps dans les tranchées

Georges Scott (1873-1943). *Scène de combat dans une tranchée*, 1915.Crayon, encre, aquarelle et gouache sur papier. H. 90 ; L. 60,5 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 21775/1, Eb 1506, don musée du Souvenir, École spéciale militaire de Saint-Cyr Coëtquidan, 1976.

Georges Scott (*cf* Point 1) présente ici une scène de combat au corps à corps idéalisée. C'est ce type de représentation sur le mode intrépide et héroïsant qui avait encore la faveur de la critique et du public, du moins au début du conflit. Le contraste est fort avec la série de dessins de Camus, jeune artiste amateur qui montre l'attaque telle qu'elle est vécue par le combattant.

Document 4 : les couteaux de tranchée

Chéron, Vogt & Cie. Couteau de tranchée. Bois, métal, cuir. L. 28 ; l. 10 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 291 C, don Coutrot, 1916. Se porte au ceinturon dans une gaine de cuir.

Couteau de tranchée « serpent ». Métal. H. 33 ; l. 7 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 22579, don Lange-Badré, 1978.

Fabriqué par les Établissements Caux à Hesdin, ce couteau fait partie de la gamme des couteaux dits « serpent », ainsi dénommés en raison de la tête de serpent plus au moins stylisée qui termine souvent la poignée sur la garde. On le désigne aussi du nom de « nettoyeur de tranchées ».

Le couteau dans l'équipement du soldat

Durant la Grande Guerre, la mort par arme blanche est évidemment minoritaire par rapport à la mort massive provoquée par les armes modernes. Mais le couteau occupe une place importante dans l'équipement du soldat, comme en témoignent les nombreux couteaux « de tranchée » conservés aujourd'hui dans les collections d'objets de la Grande Guerre. En France, Coutrot joue un rôle essentiel dans la conception d'un type de couteau adapté aux nouvelles conditions de combat. En 1914, ce lieutenant-colonel, retraité depuis 1907, est affecté à la présidence de la Commission de réception des mitrailleuses de la manufacture d'armes de Châtellerault. Il interroge les officiers et soldats en permission et constate que la baïonnette, trop longue, ne convient pas dès lors que l'on ne combat plus en terrain découvert. Les soldats souhaitent une arme utilisable dans le corps à corps entre les parois très rapprochées des tranchées et des boyaux, sans qu'il soit précisé si c'est dans une perspective défensive ou offensive. Il s'agit aussi de disposer d'une arme adaptée aux patrouilles nocturnes sur le no man's land. Coutrot lance à l'automne 1915 la fabrication d'un grand nombre de modèles différents, sans cesse améliorés. En 1915, ce ne sont pas moins de quatorze modèles successifs de poignard « Coutrot » qui sont créés. La fabrication est d'abord confiée à deux coutelleries de la ville. Mais dès le printemps 1916, l'essentiel de la fabrication bascule dans la région de Thiers avec le « couteau-poignard modèle 1916 ». La production se normalise et se poursuit jusqu'au début de 1919. 570 000 couteaux environ sont distribués dans l'armée française pour les années 1915 et 1916. Certains couteaux étaient forgés dans les ateliers régimentaires grâce à des ferrures pour béton armé : souvent, ces armes recevaient un nom, à l'image de ce poignard « serpent » dit « nettoyeur de tranchées ». D'autres encore étaient envoyés aux soldats depuis l'arrière ou achetés par ces derniers lors de leurs permissions. Au total, les armes blanches équipaient un tiers au moins de l'armée française à l'été 1916. Pourtant les manuels d'instruction militaire français, à la différence des manuels allemands, n'évoquent jamais l'emploi du couteau. Certes, la violence interpersonnelle infligée de près reste exceptionnelle mais le couteau semble rassurer les soldats face à la menace réelle ou pas d'une forme de combat qu'ils redoutent. Paradoxalement, si les écrits des années de guerre ont trop parlé des combats au corps au corps et exagéré leur importance, les témoignages par la suite et le discours des historiens ont eu tendance à occulter cette réalité du combat.

Référence bibliographique :
Les armes et la chair : trois objets de mort en 1914-1918 / Stéphane Audoin-Rouzeau. – Paris : A. Colin, 2009.

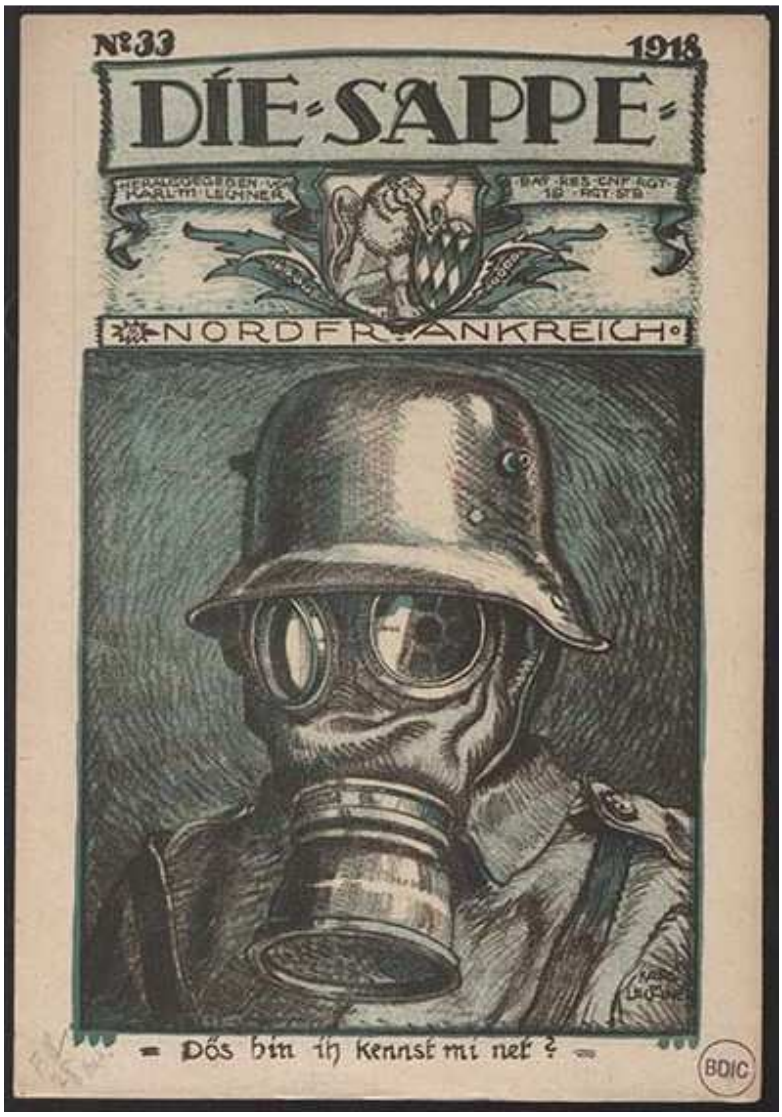
Sur le couteau voir aussi Point 15.

Point 11 : les nouvelles armes

Difficile à représenter sur l'instant, le combat est souvent évoqué par les armes qui le servent : armes traditionnelles et surtout armes modernes, qu'il s'agisse de l'aviation, de l'artillerie (qui reste l'arme la plus meurtrière) ou des gaz, qui exercent par leur pouvoir nouveau de destruction une réelle fascination sur les combattants et les artistes. Ces nouvelles armes et leurs effets posent des défis à la représentation : comment représenter ce qui ne dure qu'un instant comme par exemple une explosion, de jour et plus encore, de nuit ? Comment représenter une alerte au gaz ?

Activité pédagogique : la représentation des attaques au gaz dans les journaux de tranchée.

Document 1 :



« Dös bin ih kennst mi net ? » [C'est moi, tu ne me reconnais pas ?]. Dessin de Karl Maria Lechner (1890-1974). *Die Sappe*, n° 33, 1918. Presse, broché. H. 34 ; L. 24 cm. Nanterre, BDIC. Inv. FP RES 78.

Document 2 :

Pierre Baudry (1897-1918). *Croquis et dessins préparatoires pour le journal de tranchée* Le Gafouilleur, 1917. Crayon, encre et aquarelle sur papier. Carnet relié et couvert de toile
H. 33 ; L. 27 cm. Paris, musée de l'Armée. Inv. 28561, don Pierre Martin, 1986.

La Grande Guerre voit apparaître, au sein de certaines des unités engagées, des « journaux de tranchées », imprimés ou polycopiés. Ce sont autant de gazettes d'unités combattantes, d'unités de réserve, de camps de prisonniers ou d'associations de blessés, en France, en Allemagne, comme sur le front d'Orient. Le titrage de beaucoup de ces titres ne dépassa pas quelques numéros ; d'autres, comme *Le Crapouillot*, survécurent à la guerre.

Die sappe (document 1)

La couverture de ce journal de tranchées allemand, *Die Sappe* (*La sape*), se veut un trait d'humour. Un soldat porte un masque à gaz qui le rend complètement anonyme. Cela ne

l'empêche pas de s'adresser au lecteur et de lui demander : « ne me reconnais-tu pas ? » Les masques à gaz s'imposent à partir de 1915 comme un objet privilégié des représentations de la Grande Guerre. Ils sont un moyen de montrer la déshumanisation de la guerre et l'influence grandissante de la technologie. Publié pour la première fois dans les Vosges le 20 octobre 1915 sur l'initiative du major H.Veith, chef du 1er bataillon du 19e régiment de réserve bavarois, ce journal de tranchées était dirigé par Max Drechsel, pour la partie littéraire, et par Karl Lechner et Karl Witteck pour la partie iconographique. Tiré à plus de 2 000 exemplaires, le journal était élaboré entre les combats, les textes et les dessins étant réalisés durant le transport des troupes. En 1916, le bataillon qui publiait *Die Sappe* fut transféré dans la Somme, où son directeur, Max Drechsel, trouva la mort le 27 juillet 1917, puis sur le front de l'est, avant de revenir en 1918 dans le nord de la France. L'illustration à la une de ce tout dernier numéro est l'œuvre de Karl Lechner.

Le gafouilleur (document 2)

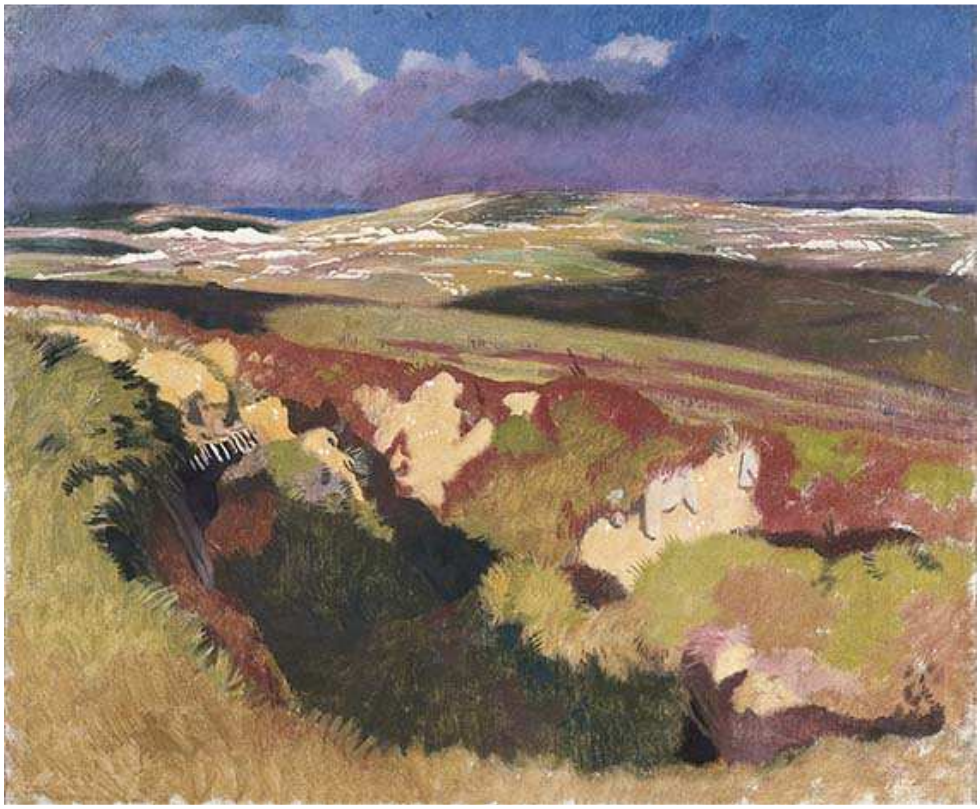
Le musée de l'Armée conserve le carnet de croquis de Pierre Baudry (1897-1918), brigadier au 12e régiment de cuirassiers, carnet qui rassemble ses dessins destinés au *Gafouilleur*, journal de tranchée, qui parut d'avril 1916 au 1er juin 1918 (48 numéros). Il en était l'illustrateur et le principal rédacteur. Comme bien souvent, sa mort, le 29 mai 1918, mit fin à la parution du journal. Dans ce croquis fait en septembre 1917, P. Baudry évoque, sur le ton ironique et satirique qui caractérise les journaux de tranchée dans leur grande majorité, une alerte au gaz et représente des poilus équipés de leur masque.

La BDIC conserve une riche collection de journaux de tranchées qui ont fait l'objet d'un programme de numérisation en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France.
Pour consulter la version numérisée du Gafouilleur :
http://www.bdic.fr/journaux_tranchees_titres.html

Point 12 : représenter les destructions

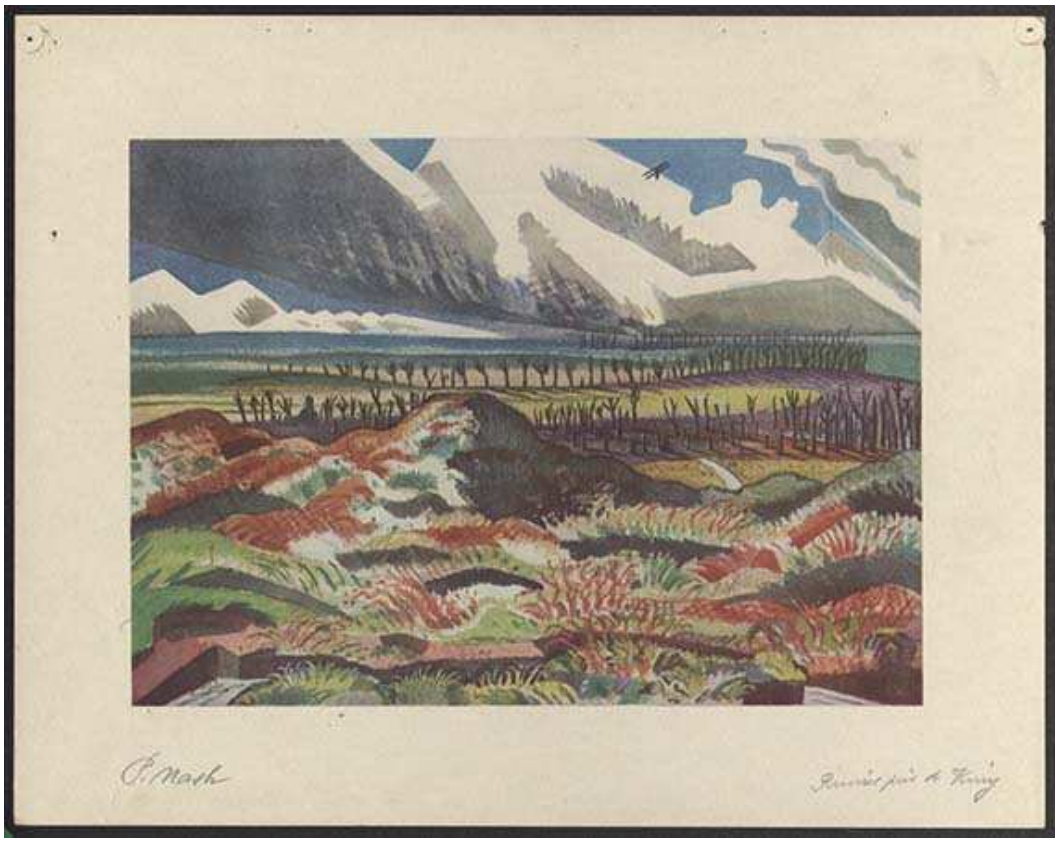
Dans l'exposition est abordée la représentation des destructions aussi bien du patrimoine bâti (villages villes, monuments) que des paysages naturels.

Activité pédagogique : la destruction des paysages naturels du nord de la France à travers le regard des peintres britanniques.



Document 1

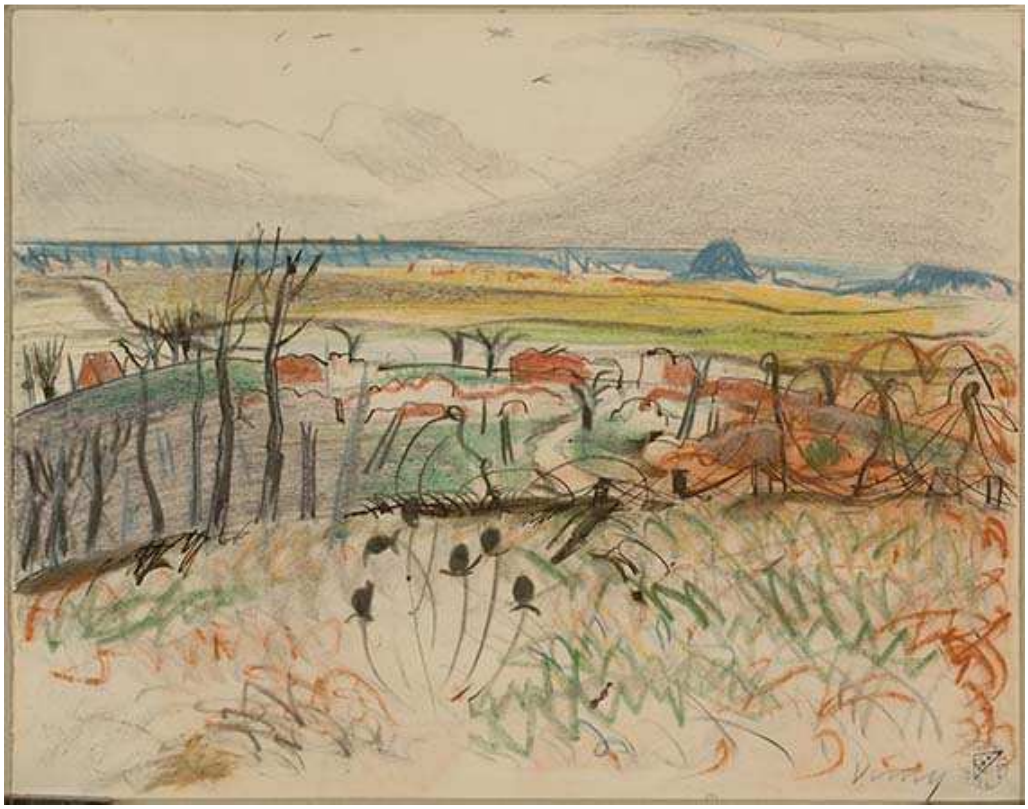
William Orpen (1878-1931). *View from the Old British Trenches, Looking towards La Boisselle, Courcelette on the Left, Martinpuich on the Right*, 1917. [Vue depuis les anciennes tranchées britanniques vers La Boisselle, Courcelette à gauche et Martinpuich à droite]. Huile sur toile. H. 76,2 ; L. 91,4 cm. Londres, Imperial War Museum. Inv. IWM ART 2966.



Document 2 :

Paul Nash (1889-1946). *Ruined Country : Vimy* [Paysage dévaté : Vimy], 1918.Métallographie. H. 25,5 ; L. 31,5 cm. Nanterre, BDIC. Inv. EST ANGL F2 24 (5).

Document 3 :



John Nash (1893-1977). *Vimy*, 1917. Crayon de couleur, encre sur papier. H. 23 ; L. 29 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR ANGL 7.

Un peintre missionné : William Orpen (1878-1931)

Comme en France (*cf* Point 8) des missions d'artistes britanniques voient le jour. L'Imperial War Museum créé en 1917 et qui ouvre ses portes en 1920, conserve une collection exceptionnelle d'œuvres d'artistes recrutés comme « war artists ». En 1917 en effet, le nouveau Département de l'information (DOI) négocie avec le Grand quartier général l'envoi et l'hébergement régulier d'artistes officiels sur le front ouest. William Orpen est le premier à bénéficier de cette bienveillance lorsqu'il rejoint la France en avril 1917, devenant à cette occasion l'« aîné » des artistes de guerre. D'origine irlandaise, il était connu avant-guerre pour ses portraits très à la mode dans la bonne société londonienne. Il travaille aux côtés des troupes britanniques jusqu'à la fin du conflit et assiste même à la conférence de la paix en 1919. S'appuyant sur la réputation de peintres ou de dessinateurs ayant déjà exposé des œuvres abordant le thème de la guerre, le DOI décide d'engager Christopher R. W. Nevinson, Paul Nash et Eric Kennington ainsi que John Lavery, un de leurs confrères plus âgé déjà bien établi. Il commissionne les artistes et organise leurs déplacements en tant qu'artistes de guerre. Il édite ensuite une série de publications, chacune consacrée à un artiste différent et toutes réunies sous le même titre : *British Artists at the Front*, publications qu'il articule avec l'exposition des œuvres correspondantes, présentées pour l'occasion, à la Leicester Galleries située en plein cœur de Londres. Le cinquième volume prévu, qui devait être consacré aux travaux de James McBey au Moyen-Orient, ne voit pas le jour en raison de la fin des hostilités.

W. Orpen se plaint des visites éclair organisées sur le front, peu appropriées au travail des artistes qui ont besoin de temps pour assimiler correctement la réalité du champ de bataille et éprouver son expérience. Promu au rang de major honoraire, il dispose d'une voiture avec chauffeur pour se rendre, avec son matériel de peinture, sur le champ de bataille de la Somme désormais abandonné. L'atmosphère estivale de la scène le fascine : « Vêtements, armes…, tout ce qui avait été laissé sur place dans la confusion de la fin de la guerre s'était transformé sous la brûlure du soleil en un magnifique camaïeu de blanc, de gris clair et d'or pâle. ». Dans ses écrits comme dans ses peintures, Orpen s'attache à décrire le « gracieux » paysage de la Somme, situé derrière les anciennes lignes britanniques de 1916, qu'il a peint à l'été 1917 : « Il y a une belle vallée, sur la gauche, quand on va d'Amiens à Albert : on la voit en contrebas, de la route, mosaïque de touches vertes, brunes, grises et jaunes. Je me souviens de John Masefield [poète anglais au service du renseignement militaire britannique et de la propagande] disant un jour qu'elle lui apparaissait comme une nappe post impressionniste. Plus tard, des lignes blanches en zigzag vinrent la couper – les tranchées. »

Outre des paysages, il continue à peindre aussi des portraits et prend pour modèle des combattants ou des officiers. Il fait notamment des études au fusain de soldats épuisés et choqués par les combats qui expriment avec force le traumatisme subi par les troupes. Orpen n'esquive pas non plus le macabre. En 1918, il parcourt le champ de bataille de la Somme et assiste à l'enterrement de cadavres britanniques et allemands ensemble sur lesquels on jette juste un peu de boue là où ils gisent.

Deux artistes combattants : les frères Paul (1889-1946) et John Nash (1893-1977)

Paul Nash (1889-1946) est un peintre et graveur britannique. Il fréquente la Slade School of Art de Londres où il rencontre entre autres Christopher RW Nevinson et Williams Roberts. Dès 1914, il jouit d'une certaine reconnaissance. Le 10 septembre 1914, il est le premier

membre de la Slade School of Art de sa génération à s'engager dans l'armée. Il rejoint le London Regiment of the Territorial Force communément appelé The Artists Rifles en raison de la grande majorité de peintres, de dessinateurs de bandes dessinées, de graphistes, de poètes et d'acteurs qui le composent. Paul Nash sert d'abord deux ans sur le front domestique, en Angleterre, dans un camp d'entraînement, avant d'être promu sous-lieutenant au Hampshire Regiment. Il est affecté sur le front occidental et rejoint le saillant d'Ypres en mars 1917. Ces paysages nouveaux et ce contexte peu familier suscitent d'abord chez lui un enthousiasme débordant : « Cela peut paraître absurde mais la vie ici semble avoir plus de sens, plus d'entrain, la beauté y est plus poignante. Je ne m'y sens jamais las, ni nonchalant ». Une blessure accidentelle met fin à son service et de retour à Londres, il profite de sa convalescence pour achever les dessins au pastel et les aquarelles entamées au front. Vingt de ses œuvres sont exposées à la Goupil Gallery en juin 1917. L'exposition reçoit d'excellentes critiques et permet à Paul Nash d'atteindre son but : retourner au front en tant qu'artiste missionné. Particulièrement attaché aux paysages et à l'esprit des lieux, il est horrifié et révolté à la vue de ce spectacle de désolation. À partir de 1917, ses esquisses puis ses peintures à l'huile, y compris *We are Making a New World*, œuvre majeure de l'art du paysage de la Grande Guerre, se teintent d'une noirceur et d'une intensité que l'on ne trouve pas dans ses premières créations. En 1918, dans le troisième fascicule de *British Artists at the Front* qui lui est consacré et dans l'exposition organisée aux Leicester Galleries en mai 1918, il inclut principalement des paysages dévastés.

John Nash (1893-1977) débute sa carrière en tant que journaliste. Il n'a reçu aucune formation artistique, mais est encouragé par son frère, Paul. En 1916, John Nash s'engage à son tour dans les Artists Rifles. Comme Paul, il est envoyé en France et combat sur le front dans le Pas-de-Calais et le Nord. C'est en tant que combattant témoignant de son environnement par le dessin et non en tant qu'artiste missionné qu'il réalise cette esquisse dans la région de Vimy en 1917 (document 3). Montrant la structure d'une tranchée dans un bois, ce dessin est très proche d'une série d'esquisses préparatoires à la grande huile sur toile, *Oppy Wood* (Imperial War Museum), qu'il peint en 1918 pour le War Memorial Committee. Avec l'appui de son frère, il a en effet été nommé « official war artist » en avril 1918 et reçoit la commande d'une peinture pour le Hall of Remembrance, qui ne sera finalement pas réalisé. Il continue de représenter la guerre à travers des paysages brisés et dans un style quasi abstrait aux accents cubistes. A la différence de son frère aîné, John Nash préfère un style naturaliste minutieux aux schématisations géométriques.

La représentation de sites et de ruines par le dessin est un sujet fort ancien, mais dans le cas présent, le romantisme des ruines sert à documenter les destructions de la guerre, d'abord en ce qui concerne les villes mais désormais aussi, ce qui est nouveau, en ce qui concerne les milieux naturels. À côté du travail des photographes, ces représentations allaient servir, une fois la guerre terminée, à souligner la justesse des réparations à réclamer à l'Allemagne.

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

Dans les images qui circulent du front vers l'arrière, les combattants transcrivent certains aspects de leur vie quotidienne : les moments de répit avec les camarades mais aussi les réalités les plus dramatiques de la guerre.

Activité pédagogique n° 1 : la vie au front, les moments de répit

Document 1 :

Karl Lotze (1892-1972). *Ich portr. Jordan, Colzer porträtiert mich*, 23 septembre 1917. [Je fais le portait de Jordan, Colzer me fait le portrait]. Album de photographies. Épreuve gélatino-argentique sur papier. H. 10 ; L. 10,2 ; P. 2 cm. Nanterre, BDIC. Inv. PH ALB 082/2, DM 1890, don Gertrud Kothe, succession Karl Lotze, 2004.

Max Reinhard Lötze (1892-1972)

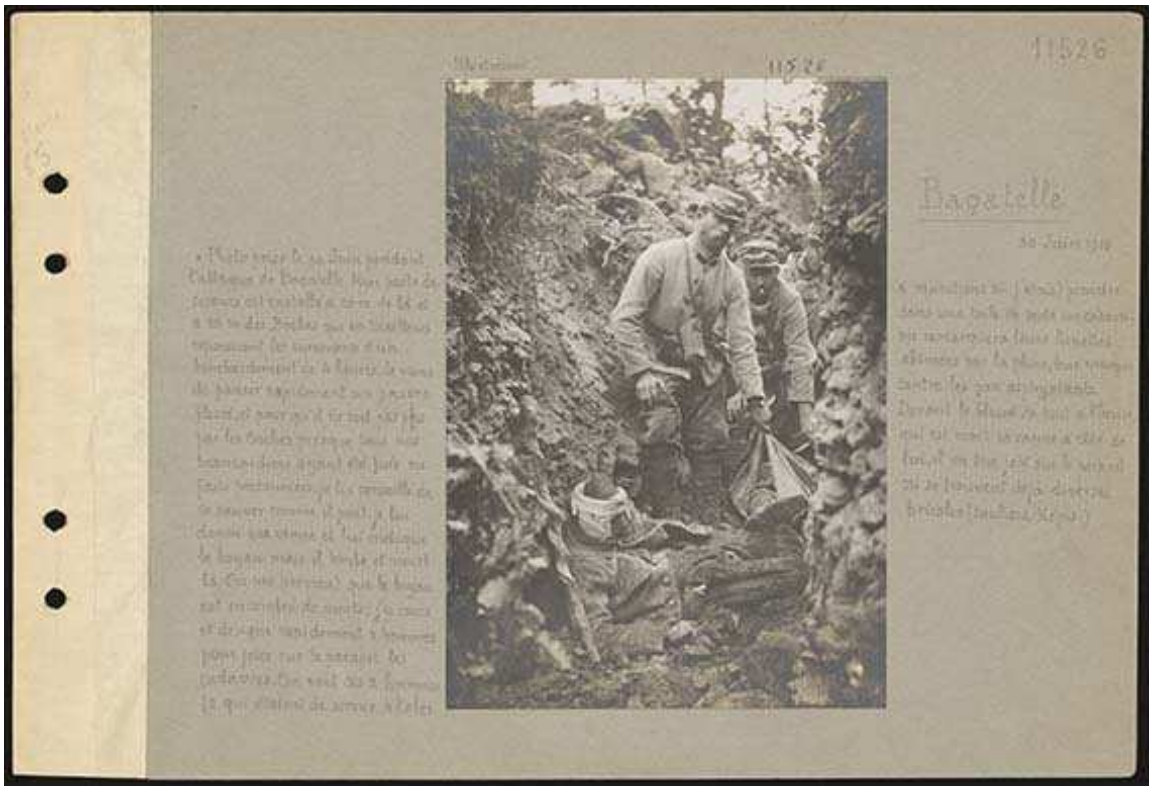
Enfant, il manifeste déjà un goût prononcé pour le dessin et prend ses sujets (animaux, plantes). Il se forme à l'Ecole des arts décoratifs de Kassel puis à l'Académie des arts de Düsseldorf dont il sort à la veille de la guerre. Il s'engage comme volontaire le 6 août 1914 au 164e régiment d'infanterie du Hanovre Atteint de typhus dans les tranchées du front ouest en France, il est hospitalisé à Laon et retiré du service en première ligne. Il est alors affecté à la VIIe armée en tant que peintre aux armées. Stationné à Vervins puis à Coucy-le-Château, sa mission consiste à réaliser le portrait d'officiers à l'huile et au pastel, ainsi qu'à représenter les monuments de Picardie. Ses dessins et gravures sont édités sous forme de cartes postales du front. Il produit des séries de lithographies, de cartes postales de Laon et ses environs. A la fin de la guerre, il rentre dans sa région d'origine et découvre la peinture de chasse. Il enseignera les arts dans les lycées de 1927 à 1948 et poursuivra en parallèle sa carrière d'artiste. C'est après la Deuxième guerre mondiale qu'il devient célèbre pour ses tableaux de peintures de chasse. Ses enfants ont donné à la BDIC ses dessins, esquisses, toiles et photographies réalisées pendant la Grande Guerre.

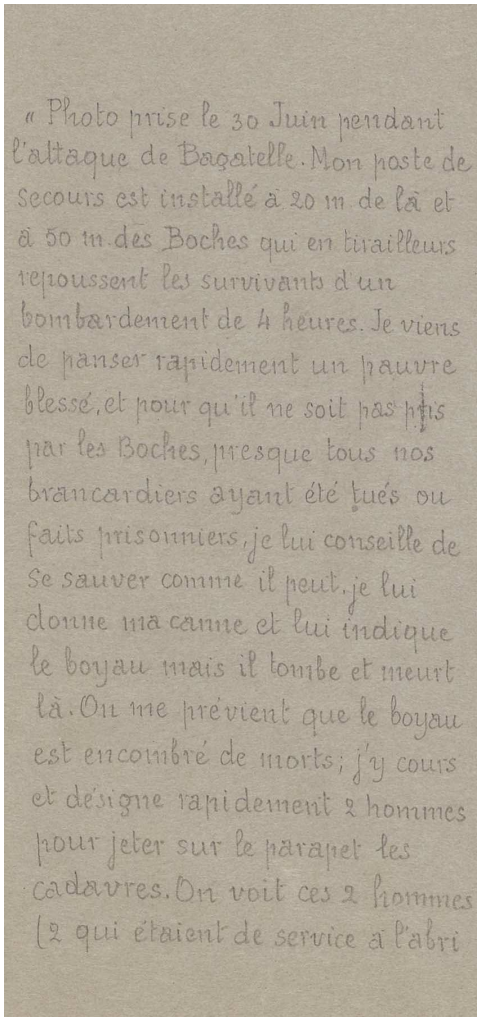
Il pratique aussi bien la peinture et le dessin que la gravure et la photographie. Il utilise cette dernière conjointement au dessin pour rendre compte de son quotidien dans l'Aisne occupée, montrant ses camarades, des scènes de marché, sa logeuse, nous offrant aussi quelques autoportraits. Les photographies qu'il prend, mais aussi une partie de ses dessins, documentent la vie sociale à Vervins. On y trouve également des vues de Laon, des autoportraits de l'artiste en train de peindre, des portraits de camarades. D'autres dessins, souvent des croquis au crayon, montrent par contre très explicitement la violence de la guerre : cadavres desséchés sur le bord d'un chemin, blessés, explosion d'obus, etc. Les photographies de Karl Lotze couvrent donc des sujets plus limités que ses dessins : elles enregistrent exclusivement le quotidien des périodes de calme dans lesquelles le conflit est peu perceptible. Au dessin est réservée la représentation de la guerre dans ses motifs les plus attendus (*cf Point 15).*

Prolongement possible : dessins et photographies de K. Lotze durant la Grande Guerre

Activité pédagogique : le traitement des blessés sur le front (image et texte)

Mise en récit des conséquences meurtrières d'une attaque à Bagatelle, les documents 2 et 3 font partie d'une série de quatre photographies longuement légendées à la première personne et transmises par *L'Illustration* à la Section photographique de l'armée. Elles auraient été prises par un médecin pendant un combat à Bagatelle. Ayant dû abandonner son poste de secours rattrapé par l'avancée ennemie, il montre son poste de fortune et les différentes étapes du traitement des blessés sur le front : mise en attente des blessés graves, pansement rapide de ceux qui peuvent repartir par eux-mêmes vers un poste de secours plus abrité, alignement des morts et des mourants, dégagement des boyaux d'accès en jetant les cadavres par-dessus le parapet. La conclusion est tout aussi brutale que le récit qui précède puisque la série s'achève sur « ce qui reste » (légende fréquente de portraits de groupe après une attaque, document 3). Cette série pose la question de la diffusion de ces images durant la guerre et surtout du moment où elles ont réellement été prises (en pleine bataille ou quelques heures plus tard), et donc de la fiabilité des légendes.

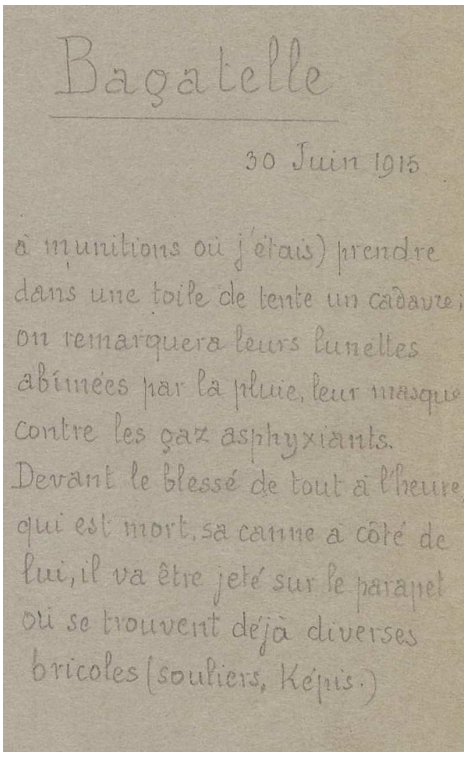




« Photo prise le 30 Juin pendant l'attaque de Bagatelle. Mon poste de secours est installé à 20 m de là et à 50 m des Boches qui en tirailleurs repoussent les survivants d'un bombardement de 4 heures. Je viens de panser rapidement un pauvre blessé, et pour qu'il ne soit pas pris par les Boches, presque tous nos brancardiers ayant été tués ou faits prisonniers, je lui conseille de se sauver comme il peut, je lui donne ma canne et lui indique le boyau mais il tombe et meurt là. On me prévient que le boyau est encombré de morts; j'y cours et désigne rapidement 2 hommes pour jeter sur le parapet les cadavres. On voit ces 2 hommes (2 qui étaient de service à l'abri

Document 2 :

Section photographique de l'armée (cliché *Illustration*). *Bagatelle* [Marne]. « […] *Mon poste de secours…* 30 juin 1915. Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur carton. H. 21 ; L. 30 cm. Nanterre, BDIC. Inv. VAL 114 (164), don du ministère de l'Éducation nationale, 1956.



Bagatelle

30 Juin 1915

à munitions où j'étais) prendre dans une toile de tente un cadavre; on remarquera leurs lunettes abîmées par la pluie, leur masque contre les gaz asphyxiants. Devant le blessé de tout à l'heure qui est mort, sa canne à côté de lui, il va être jeté sur le parapet où se trouvent déjà diverses bricoles (souliers, Képis.)

Détail :

Textes encadrant la photographie centrale.

Document 3 :

Section photographique de l'armée (cliché *Illustration*). *Bagatelle* [Marne]. *Ce qui reste du 1er bataillon du 155e après l'attaque du 30 juin, à la descente de première ligne de Bagatelle : 72 hommes sans officier (Vienne-le-Château, 3 juillet 1915, 8 h du matin)*, 3 juillet 1915. Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur carton. H. 21 ; L. 30 cm. Nanterre, BDIC. Inv. VAL 114 (166), don du ministère de l'Éducation nationale, 1956

Section IV – La mémoire du front

Comment les œuvres donnant la guerre à voir sont-elles montrées à l'arrière et comment participent-elles, finalement, à une mise en ordre du chaos de la guerre ? Dès les premiers temps des combats, et longtemps encore après l'armistice, la publication de recueils de gravures ou d'albums photographiques, le cinéma, la constitution de nombreuses collections publiques et privées (la collection dont les époux Leblanc font donation à l'Etat en 1917 et qui est à l'origine de la BDIC en offre un exemple) et l'organisation d'expositions durant le conflit même et ensuite, montrent le besoin, pour les combattants et les civils, de donner du sens aux événements et d'en faire l'histoire. La fin de la guerre, le retour du front, la victoire deviennent de nouveaux sujets des représentations. Mais la construction d'une mémoire autour du conflit s'inscrit aussi dans la longue durée, prolongeant ainsi l'expérience du front avec le surgissement de témoignages, de récits et d'oeuvres plusieurs dizaines d'années après le conflit.

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

Activité pédagogique n° 1 : représenter la fin de la guerre du point de vue des vaincus, l'évacuation des troupes allemandes par K. Lotze.

Document 1 :

Abmarsch, Barveaux [*sic*], 14 novembre 1918. [Départ, Barvaux [Belgique]]. Crayon et encre brune sur papier. H. 11,5 ; L. 15,7 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 7416, DM 1682, don de Gertrud Kothe, succession Karl Lotze, 2000.

Document 2 :

Karl Lotze (1892-1972). *Lager in Eichenbach*, 20 novembre 1918. [Cantonnement à Eichenbach]. Encre sur papier. H. 15,3 ; L. 11,6 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 7409, DM 1682, don Gertrud Kothe, succession Karl Lotze, 2000.

Sur K. Lotze *cf* Point 13. Lotze traite la retraite allemande de novembre 1918 sous l'angle du quotidien par de petits croquis exécutés rapidement.

Activité pédagogique n° 2 : représenter la guerre finie du point de vue des vainqueurs. Les fêtes de la Victoire le 14 juillet 1919 vues par J. Galtier-Boissière.

Document 3 :

Jean Galtier-Boissière (1891-1966). *Fêtes de la Victoire : le défilé des mutilés*, 1919. Huile sur carton. H. 39 ; L. 72 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR F1 80, achat, galerie Druet, 1920.

Jean Galtier-Boissière (1891-1966)

Mobilisé dès les premiers jours du conflit et incorporé dans un régiment d'infanterie, il participe à la bataille de la Marne et aux offensives en Artois au printemps 1915. Surtout connu comme journaliste fondateur du *Crapouillot* en 1915, journal de tranchées qui se transforme rapidement en journal d'opinion et dont il continue à assurer la direction presque jusqu'à sa mort, Galtier-Boissière est aussi dessinateur. Ses œuvres illustrent *Le Crapouillot*, pour lequel il s'assure aussi les contributions d'autres artistes, mais aussi certains des nombreux textes qu'il publie sur la Grande Guerre, pendant le conflit lui-même et ensuite. En 1917, il fait paraître *En rase campagne, 1914. Un hiver à Souchez, 1915-1916* dans lequel il évoque l'hiver qu'il a passé en Artois, les paysages informes, la boue, la nuit, la peur. Des dessins sur le même sujet illustrent cet ouvrage et paraissent dans *Le Crapouillot*. Bien qu'il ne soit pas un artiste professionnel, Galtier-Boissière parvient à exposer ses œuvres. Le titre de son exposition à la galerie Druet, en octobre 1917, « En première ligne », met l'accent sur

la qualité de son témoignage présenté comme véridique. L'année suivante, cet intransigeant organise dans la même galerie une exposition de combattants partageant avec lui ce goût pour un réalisme franc. Dans cette exposition du *Crapouillot*, Jean-Louis Forain, Luc-Albert Moreau, André Dunoyer de Segonzac, André Warnod prouvent dans leurs dessins avoir vu le feu de près.

Les fêtes de la Victoire du 14 juillet 1919 à Paris

Galtier-Boissière réalise deux œuvres à l'occasion du défilé des fêtes de la Victoire du 14 juillet 1919 : l'une intitulée *Le Défilé des drapeaux*, aujourd'hui perdue, et *Le Défilé des mutilés* (document3), représentant le cortège de mille mutilés qui ouvrait le défilé. L'artiste les représente ici au centre du tableau, après le passage sous l'Arc de l'Étoile que l'on voit à l'arrière-plan, dans le souci évident de leur rendre hommage en leur donnant la première place et en évoquant de manière réaliste tous les types de blessures causées par la guerre : cécité, amputations et mutilations de la face. On y voit côte à côte et solidaires, des civils et des soldats revêtus de leur uniforme bleu horizon ou de celui de 1914 (pantalons rouges). A l'arrière-plan, sont représentées la foule anonyme et les rues pavoisées aux couleurs tricolores. Cette œuvre peut être lue à la fois comme une dénonciation des atrocités de la guerre et comme un hommage patriotique à ceux qui ont sacrifié leur corps pour la victoire.

Point 15 du livret : André Masson, témoigner de la guerre en différé

Activité pédagogique : étude du dessin « Le nettoyeur de tranchée » ou de l'ensemble de la série, *Anatomie de la peur*, présentée dans l'exposition. Les dessins peuvent être étudiés en parallèle avec le texte publié par A. Masson sur son expérience de combattant.

Document :

André Masson (1896-1987). *Nettoyeur de tranchées, 16 avril 1917*, 1971. Feutre sur papier. H. 30 ; L. 21 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 3836, D. 64406, don de l'artiste, 1977.

André Masson (1896-1987)

De 1907 à 1912 il suit les cours de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles puis vient à l'Ecole nationale des Beaux-arts de Paris. Incorporé dans l'infanterie en avril 1915, il est blessé grièvement au cours de l'offensive du Chemin des Dames le 17 avril 1917 (balle dans la poitrine), lors d'une mission consistant à dérouler du fil téléphonique vers une position de l'avant juste conquise. Son camarade le hisse dans une caisse d'obus déjà occupée par un Allemand mort et part chercher du secours. Hissé sur une civière et pansé près de la première ligne, il est abandonné par ses brancardiers qui déguerpissent pour échapper à un tir de barrage. Il reste de longues heures entre la deuxième ligne et l'arrière avant d'être transféré dans un hôpital puis évacué vers Paris. Au moment de son examen à la caserne de Clignancourt, le médecin-major qui l'examine force sur son bras. Masson fuit alors chez ses parents et est interné plusieurs semaines en psychiatrie au Val-de-Grâce.

Après la guerre, il séjourne à Céret puis s'installe à Paris où il partage un atelier avec Miró. Il fréquente notamment Max Jacob, Aragon et Antonin Artaud. En 1924, il rejoint le groupe des surréalistes, jusqu'en 1929, date à laquelle il se brouille avec André Breton. Il crée ses dessins automatiques et invente le procédé des "tableaux de sable", fabriqués en étalant de la colle puis en projetant du sable sur la toile. Il s'initie à la gravure et à l'illustration. Installé en Espagne en 1934, il rentre en 1936. A la fin des années 1930, il s'intéresse à l'expressionnisme. Il produit des dessins sous forme de séries : *Destin des animaux, Massacres* (série de dessins réalisée de 1930 à 1934), *Portraits imaginaires*. De 1941 à 1945, il séjourne aux Etats-Unis avant de revenir en France. Il réalise aussi de nombreux décors de théâtre et peint le plafond du théâtre de l'Odéon en 1965.

La série *Anatomie de la peur*

Même si la violence est un thème très présent dans son œuvre, ce n'est qu'au début des années 1970 que Masson, devenu un artiste de renommée internationale, évoque directement la Grande Guerre et son expérience de combattant dans son œuvre.
Dans ses *Entretiens* avec Georges Charbonnier, publiés en 1958, il donne déjà quelques éléments sur son expérience mais passe très vite sur l'épilogue : le refus de retourner à la guerre qui le conduit en psychiatrie. *« Je ne veux pas en parler plus longtemps. J'ai été blessé assez grièvement pour ne plus retourner au front. Comme on ne voulait pas me réformer tout à fait, je dis : « je ne suis plus soldat ! »* Voilà la *subversion. (...) Ce n'était pas par peur, mais j'en avais vu assez. Et je l'ai dit dans les hôpitaux et partout. J'ai dit : « Je ne suis plus soldat. » Les infirmières riaient, les autres soldats riaient. Il y en a qu'un qui n'a pas ri, c'était un nommé Briand, qui était psychiatre et médecin légiste et qui m'a fait enfermer » Entretiens avec André Masson* / G. Charbonnier. – Paris : R. Julliard, 1958, p. 30.
En 1971, il réalise la série *Anatomie de la peur* qui se compose de douze dessins au feutre sur papier. L'artiste les donne à la BDIC en 1977. La série évoque deux moments de durée et d'importance inégale : les six mois passés dans la Somme et les journées des 16 et 17 avril 1917, date de la blessure qui lui vaudra d'être réformé. Deux thèmes sous-tendent l'ensemble : la peur et la mort. Les dessins évoquent l'univers des soldats : les armes, le terrain (boue, tranchée). Certains dessins s'accompagnent de commentaires et d'une mention de date et de lieu.

La série complète est présentée dans l'exposition :

1- *Nettoyeur de tranchée*
2- [Le tank en flamme]. *16 avril 1917*
3- *Offensive du Chemin des Dames. Traîné à côté d'un cadavre allemand, dans le trou d'obus je le regardais affectueusement et je pensais : Ramsès II ! Et bientôt je serai comme toi. Entre Craonne et Juvincourt, 17 avril 1917*
4- *Anatomie de la peur. La peur provoquée par le sentiment d'infériorité : être blessé et se trouver face à face avec l'adversaire armé*
5- *Pilonnage, fête du feu, de terre, de fer, avec retombées d'éclats brûlants*
6- *La Somme, juin-décembre 1916. Du haut en bas : la boue…*
7- *En 1916, Bapaume, Maurepas, vers Péronne et la « Ferme du Gouvernement » où mûrissent ces beaux fruits : les grenades. Quand reverrons-nous « Le ravin des aiguilles » où ne séjournent que les morts*
8- *Au guet*

9- *Ça s'appelle monter en ligne*
10- L'attaque
11- Soldats avançant
12- Des morts (ordre dans lequel ces dessins sont parus dans *La mémoire du monde*).

Dans *La mémoire du monde*, livre de mémoire publié en 1974, A. Masson expose certains des épisodes de sa vie et revient longuement sur la période de la Grande Guerre. Il fait un récit d'une cinquantaine de pages de son expérience de combattant et le fait suivre d'un cahier intitulé « Carnet de route » qui regroupe les douze dessins de sa série *Anatomie de la peur*. Le texte se conclut par ces mots : « A vingt ans, il a suffi de quelques semaines d'expérience guerrière pour que je passe d'une émotivité excessive – et tendre – à une brutale insensibilité. Le rétablissement, après le sang versé, pour trouver un équilibre instable, fut long et difficile. Salut ? Mais il n'y eut jamais sécurité. Rien que survivance – menacée. (…) Il a fallu de longs mois pour que "je revienne à moi", en prenant cette expression dans sa plénitude. Ce moi avait été saccagé pour toujours. »

Le *Nettoyeur de tranchées*

Le « nettoyage de tranchée » désigne des coups de main brefs engageant un petit nombre de soldats qui tentent ainsi de faire des prisonniers ou de récupérer du matériel dans les positions adverses. Dans son dessin, A. Masson met en scène un « nettoyeur de tranchée » : le soldat est assis sur des cadavres, il fume et tient dans sa main droite un couteau. Dans *La mémoire du monde*, André Masson raconte sa rencontre avec un nettoyeur, au premier jour de l'offensive Nivelle. Le 16 avril 1917, son groupe s'est avancé jusqu'à proximité de la route 44. Dans une position intenable, il reçoit l'instruction de se replier. Les hommes ont fait demi-tour, remontent le boyau et c'est là, lors d'un deuxième arrêt, que se produit le face-à-face :
« Expression du nettoyeur : entre la satisfaction béate et le mépris - affreux rictus. A l'entrée d'une sape il était assis sur une pile de cadavres, fumant un énorme cigare, les deux poings sur les hanches. (Le même uniforme que celui de l'infanterie, mais sans insigne - comme dégradé - ajoutait à l'aspect sinistre de ces corps « irréguliers ». (*La mémoire du monde*, p. 82). Dans la représentation du « nettoyeur » que laisse André Masson, le couteau occupe une place centrale. Cette arme, comme un prolongement du corps, était déjà présente dans sa série *Massacres* réalisée au début des années 1930. Le 23 juillet 1971, le journaliste de l'ORTF Pierre Dumayet interroge André Masson chez lui à l'occasion de son 75e anniversaire 3. La caméra vient sur un *Massacre*, Dumayet commente : *« L'homme a sa main droite qui se termine par un poignard. Le poignard fait partie du corps »*... Réponse d'André Masson :
« Toujours. Chez moi, les armes sont toujours incorporées aux personnes qui les portent. Comme s'il [le couteau] *était un membre »*. Dumayet rebondit : *« Et le meurtre, c'est au couteau que ça se fait ? »* André Masson : *« Oui, parce que je crois que c'est le meurtre même, j'ai été soldat, fantassin, je sais ce que je dis. Le meurtre avec le fusil ça fait tellement abstrait. Je ne me suis jamais servi du couteau, alors je n'ai pas d'expérience de ce côté-là. »*

Sur le thème du couteau cf Point 10.

Référence bibliographique :
La lettre du Chemin des Dames, n° 29 (2013), p. 38-42. http://14-18.aisne.com/IMG/pdf/lcdd-29.pdf (consulté le 29/08/2014)

Références bibliographiques générales

Vu du front. Représenter la Grande Guerre. Catalogue de l'exposition / BDIC – musée de l'Armée. – Paris : Somogy, 2014

Matériaux pour l'histoire de notre temps n°113-114 (2014). Numéro double sur les commémorations d'un point de vue international. *A paraître (novembre 2014)*

Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre / Philippe Dagen. - Paris : Fayard, 1996

En ligne :

Pour suivre l'actualité autour de l'exposition :

- le blog de l'exposition : www.vudufront.tumblr.com
- le site de l'exposition : http://www.musee-armee.fr/ExpoVudufront/ (livret pédagogique pour les classes de primaire, etc.)

Pour suivre l'actualité de la BDIC autour des commémorations du Centenaire : http://www.bdic.fr/la-bdic-et-la-grande-guerre

Dossier Grande Guerre dans le cartable numérique de la BDIC : http://cartablenumeriquebdic.u-paris10.fr

Site de la Mission du Centenaire : http://centenaire.org/fr

Mémorial de Caen : exposition en ligne

Parcours Grande Guerre au musée de l'Armée : http://www.musee-armee.fr/actualites/dossier-special-centenaire-de-la-grande-guerre/le-parcours-grande-guerre-au-musee-de-larmee.html

Parcours croisé avec la BnF : Atelier d'exploration dans la Bibliothèque numérique Gallica : « Représentations de la Grande Guerre : quel regard des peintres contemporains, et quel usage a été fait de leurs réalisations ? » http://classes.bnf.fr/rendezvous/partenariat.htm

Contact : visites.exposition@bdic.fr