

Avec ses millions de morts, sa durée exceptionnelle, ses victimes venues de tous les continents et surtout l'écrasement du combattant sous un déluge de fer et de feu sans commune mesure avec les conflits précédents, la Première Guerre mondiale ne pouvait qu'interpeller le monde de l'art. L'homme y est broyé, anéanti, victime anonyme d'un combat dépersonnalisé.

L'influence de la guerre sur l'art peut s'analyser à deux niveaux. Tout d'abord, il y a évidemment un lien direct, dans la mesure où un certain nombre d'artistes ont vécu le conflit non en tant que témoins extérieurs, mais comme acteurs, mobilisés comme les autres. Leur œuvre, mais pas toujours, en portera témoignage. Mais, à un autre niveau, la Grande Guerre a provoqué ou accéléré une réflexion plus générale sur la civilisation occidentale, ses valeurs et l'art. La barbarie de cette guerre ne doit-elle pas entraîner une remise en question radicale des fondements d'un art lié à un monde ancien, en voie de disparition ? Faut-il encore représenter de manière traditionnelle une réalité qui échappe en fait à la description ? Comme nous allons le voir, des mouvements comme *Dada* ou l'abstraction traduiront à leur manière la révolte contre un ordre ancien, mais aussi l'espoir mis dans de nouveaux langages esthétiques.

Des artistes des différents pays belligérants, enrôlés dans leurs armées respectives, ont vécu de près les combats, certains comme combattants, d'autres dans les services de santé. Leurs compétences ont été également mises au service des techniques de camouflage (comme Franz Marc). Des dessins croqués au fond de la tranchée, des peintures réalisées à leur retour dans la vie civile témoignent des expériences vécues. Plus globalement, ces artistes ont traduit aussi les peurs, les privations, les souffrances, l'omniprésence de la mort. Mais beaucoup d'entre eux, une fois le conflit terminé, n'ont pas souhaité mettre en avant cet aspect de leur production artistique : le critique d'art Philippe Dagen signale ainsi qu'au premier salon de peinture d'après-guerre, en 1918, seule une dizaine de toiles sont consacrées au conflit. Volonté d'oublier ces années d'horreur et désir de se réinsérer dans le courant de la vie ? Ou insatisfaction sur le décalage entre la réalité vécue et sa représentation ? Nous reviendrons sur ce dernier point. Certains ont été plus radicaux. Leur œuvre ne garde aucune trace des expériences vécues. Citons les peintres Georges Braque (qui a pourtant participé aux combats de 1914-1915 et y sera grièvement blessé), André Derain, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff ou encore Oskar Kokoschka. Otto Dix est plutôt une exception (voir ci-après).

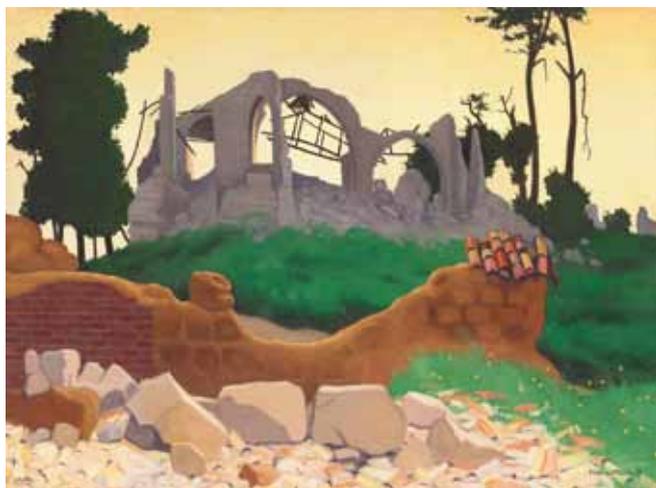
La Première Guerre mondiale a posé des problèmes inédits aux artistes. Les sujets classiques des peintres de bataille ont disparu : finis les combats héroïques où la singularité du combattant est mise en valeur ; finis aussi les uniformes chamarrés et les charges de cavalerie. Les ont remplacés des masses de soldats aux uniformes couleur de terre ou de grisaille, la boue, les gaz, le fil de fer barbelé, une guerre mécanisée menée hors de la vue du combattant. Comment rendre compte des explosions continues des projectiles qui transforment tout en charpie, du bruit infernal et incessant, de la crasse, des étendues mornes de terres labourées par les obus, d'horizons bouchés par le parapet de la tranchée ? Le rôle de la peinture et du dessin est d'autant plus fragilisé que, grâce à des appareils plus légers et plus maniables, la photographie prend une place sans cesse grandissante. A partir de 1915, la presse montre de plus en plus de photos du front qui, au fil du temps, livrent la réalité de la guerre dans toute son horreur. Derain lui-même, qui aurait peut-être peint une seule toile évoquant le front (l'a-t-il détruite ?), photographie les tranchées à partir de 1916.



John Lavery, *A Convoy, North Sea, 1918*, 1918, huile sur toile, Imperial War Museum, Londres

Face à cette guerre d'un genre nouveau, les approches des artistes sont diverses. Les uns tentent encore, à l'aide des moyens classiques (illusion du volume et de la troisième dimension), de rendre compte de réalités mouvantes en les figeant. Riches en détails, ces œuvres ont surtout une valeur documentaire. C'est particulièrement vrai pour des sujets comme l'aviation et la guerre maritime.

D'autres artistes, qui ont participé aux mouvements impressionnistes et post-impressionnistes, tentent de rester fidèles à leur approche. Leurs tableaux montrent des couleurs en aplats, des formes vaguement japonisantes qui ont bien du mal à rendre les horreurs de la guerre. Félix Vallotton en est lui-même conscient : il dira à propos d'un de ses tableaux, *L'église de Souain en silhouette* (1917), que cela reste « un décor, un tableau d'agrément pur »<sup>1</sup>.



Félix Vallotton, *L'église de Souain en silhouette*, 1917, huile sur toile, National Gallery of Art, Washington

Fernand Léger découvre à Verdun « des sujets tout à fait inattendus et bien faits pour réjouir [son] âme de cubiste »<sup>2</sup>. Les hommes deviennent des structures tubulaires semblables à des pièces de machines. Le gris, celui du métal, domine. La géométrisation crée un univers dur, fermé.



Fernand Léger, *La partie de cartes*, 1917, huile sur toile, Kröller-Müller Museum, Otterlo

Otto Dix, évoque la mort omniprésente dans les tranchées, non en décrivant dans le détail des cadavres épars mais dans un style expressionniste, dévoilant, comme dans un cauchemar, des corps disloqués, éclairés tels des fantômes par l'éclat des fusées illuminant le ciel. Les couleurs éparses ne font qu'ajouter au chaos et à l'absurdité de la guerre.

Otto Dix, *Lichtsignale (Signaux lumineux)*, 1917, gouache sur papier, Städtische Galerie, Albstadt

L'approche la plus intéressante est assurément celle des artistes d'avant-garde (comme les expressionnistes, futuristes, cubistes, abstraits et autres). Devant cette guerre rétive à la représentation classique, ils vont préférer de nouveaux moyens d'expression qui, espèrent-ils, pourront rendre le chaos, le déchaînement de forces qui ne sont plus à l'échelle humaine. Les plans éclatés du cubisme, le fractionnement des couleurs, les lignes distordues et les perspectives malmenées, la géométrisation tenteront d'exprimer la violence de la guerre, des sensations qui défient la description. Parmi les artistes, on peut relever Christopher R.W. Nevinson qui, dans *Returning to the Trenches (Retour aux tranchées)*, transforme les hommes qui remontent vers la tranchée en personnages mécanisés. Procédés futuristes et cubistes s'y mêlent.



Christopher R.W. Nevinson, *Returning to the Trenches (Retour aux tranchées)*, 1916, pointe sèche



<sup>1</sup> VALLOTTON Félix, *Journal*, 12 juin 1917, cité dans Vallotton, Paris, Flammarion, 1992, p. 303.

<sup>2</sup> LÉGER Fernand, *Une correspondance de guerre*, in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1990, p. 72.

Les futuristes, mouvement d'avant-garde d'origine italienne, voulaient révolutionner d'une manière radicale non seulement l'art, mais aussi les valeurs de la société. L'art et la société ancienne doivent être rejetés, détruits pour faire place à une société basée sur l'action, le mouvement, la violence, le tout lié à un nationalisme virulent : « Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité » ; « Nous voulons glorifier la guerre - seule hygiène du monde - le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme »<sup>3</sup>. La guerre, pour Marinetti, devient « la mise au point sanglante et nécessaire de la force d'un peuple ».

Mais, face à la guerre réelle des tranchées, leurs idées naïves et utopistes vont se heurter à une réalité qu'ils ne soupçonnaient pas. Eux non plus, malgré leurs proclamations, n'arriveront pas à transmettre, à ceux qui n'y étaient pas, ce qu'étaient vraiment la guerre et son cortège d'horreurs. Le futurisme illustre en fait les limites de l'expression artistique lorsqu'elle tâche de témoigner de phénomènes extrêmes. Il faut d'ailleurs constater, comme le soulignent certains auteurs, que la peinture sort du conflit en ayant perdu en partie sa force d'expression. Le mouvement dadaïste portera à celle-ci un autre coup décisif.

Outre le lien direct entre la guerre et sa représentation, ce conflit a eu sur l'expression artistique des conséquences plus diffuses, mais peut-être plus importantes. Pour *Dada*, 14-18 signifie la faillite des valeurs de notre civilisation, de la raison. Terroristes, provocateurs, les *Dadaïstes* rejettent l'hystérie nationaliste, ce qui leur vaudra bien des ennuis après 1918. Ce qui frappe aussi, c'est la véhémence de la révolte, son radicalisme, qui remettent en cause les structures mêmes du langage, les fondements de l'art. *Dada* veut faire table rase du passé, retourner au point zéro.

Le mouvement *Dada* est né en 1916 à Zurich dans un milieu d'exilés, sous l'impulsion de Tristan Tzara. On y trouve aussi Jean Arp (1887-1966). *Dada* atteignit Berlin où l'on peut citer Kurt Schwitters (1887-1948), Cologne avec la figure importante de Max Ernst (1891-1976).

À Paris et New-York pendant les années de guerre, Marcel Duchamp (1887-1968), Francis Picabia (1879-1953) et Man Ray (1890-1876) bouleversent aussi la notion même de l'art. La jonction se fera avec le courant *Dada* vers 1918 ; s'y ajouteront les pères du mouvement surréaliste, autour d'André Breton.

Dans leur volonté de s'attaquer à l'art dans ses fondements, ils déploieront une inventivité débridée qui donnera naissance, parfois des dizaines d'années plus tard, à des procédés créatifs à part entière. Il suffit de penser ici à la descendance du fameux urinoir « *Fontaine* » de Duchamp pour s'en convaincre.



Max Beckmann, *Die Nacht (La nuit)*, 1918-19, huile sur toile, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Quant à l'abstraction, si les premières expériences datent d'avant le conflit, le mouvement s'épanouira largement après 1918. Les abstraits en sont venus à la conclusion que la représentation figurée du monde a atteint ses limites et qu'elle n'offre plus d'issues. Ils préférèrent couper le lien et ne représenter que des formes, des lignes, des couleurs à regarder pour elles-mêmes, même si elles peuvent traduire une philosophie, des émotions. La démarche de Piet Mondrian en témoigne. Lors de son séjour à Paris entre 1912 et 1914, il fut fortement influencé par le cubisme. Rentré aux Pays-Bas, il poursuit sa recherche aux côtés du mouvement *De Stijl* et aboutit à un art purement géométrique : il veut rendre visible l'essence de la réalité, voilée par les formes individuelles de la nature et la subjectivité de l'artiste. Il faut arriver à l'expression de l'universalité. Cette recherche de l'harmonie et de la pureté prend sa source dans les mathématiques et la musique (néo-plasticisme). Mais il est certain que l'impossibilité pour les artistes de représenter l'irreprésentable a joué un rôle diffus. Mondrian visait à la création d'un langage universel, au-delà de l'individuel et de l'arbitraire et donc qui permettrait aux hommes de mieux communiquer.

Faut-il enfin souligner le côté sombre et désespéré d'une partie du courant expressionniste, surtout dans les pays germaniques ? Dans les années 1924-1925, sous le nom de *Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité)*, Otto Dix, Max Beckmann et George Grosz dévoilent une société morbide, dominée par des scènes de souffrance, de violence, remplies de personnages blessés, amputés, de militaires.

Finalement, la Grande Guerre a-t-elle été un catalyseur de nouvelles formes artistiques, d'une modernité dans les arts plastiques ? Les avis divergent. Selon les uns, cette guerre d'un genre nouveau a obligé l'art à se repenser, à construire de nouveaux rapports avec le réel. Mais d'autres font remarquer que, bien souvent, comme souligné plus haut, les artistes éprouvèrent des difficultés, plastiquement, à rendre compte de la réalité de la guerre et que, à part *Dada*, les mouvements novateurs étaient nés avant la guerre. Pour certains, 1918 marque parfois même un retour à moins d'audace avec, par exemple, l'abandon du cubisme chez Picasso.

<sup>3</sup> Cité dans LEMAIRE Gérard-Georges *Futurisme*, Editions du Regard, Paris, 1995, p. 189-191.

## Décrypter une œuvre



Fernand Léger, *La partie de cartes*, 1917, huile sur toile, Kröller-Müller Museum, Otterlo

### 1) Que voit-on ? Essayez de décrire la scène. Comment sont les formes ? Quelle couleur domine ?

Léger s'inspire d'un dessin de guerre réalisé au crayon en 1916 sur un papier d'emballage. Il y a trois joueurs : un à droite, un au milieu, un à gauche. La table occupe la partie centrale, vers le bas en jaune. Le fond derrière les soldats est en gris.

Les formes sont géométriques, elles évoquent des tubes. Ces formes sont précises, entourées de noir. Elles comportent des dégradés de tons assez subtils.

La perspective classique est absente. Les figures sont juxtaposées dans un espace restreint.

Quant aux couleurs, les froides dominent nettement (variétés de blanc, de noir, de gris). On trouve cependant des couleurs chaudes (rouge, jaune).

### 2) A quelle grande tendance de la peinture se rattache ce tableau ? Pourquoi ?

Il s'agit du cubisme. On retrouve ici la géométrisation des figures, mais aussi deux caractéristiques plus significatives. D'une part l'éclatement des formes et d'autre part la multiplication des points de vue (les mains, les bras sont représentés sous plusieurs angles).

### 3) En quoi la représentation de ces trois personnages évoque-t-elle la violence de la guerre ?

Plusieurs réponses sont possibles. Le fait de réduire les corps à des formes tubulaires fait penser à une analogie avec des cylindres comme des canons, par exemple. La couleur grise accentue la ressemblance. D'autre part, ces figures à l'allure mécanique renvoient à cette image du soldat qui n'est plus qu'une pièce dans une gigantesque machine, qu'il ne domine plus. On pourrait aussi souligner le côté disloqué des figures comme les corps le sont dans les tranchées. Enfin, cette scène ne se décrypte pas du premier coup d'œil, comme si la réalité était cachée. En quelque sorte, du camouflage.

### 4) Comment Léger témoigne-t-il du côté humain, qui malgré la violence et la mort, subsiste dans les tranchées ?

Ces soldats, profitant d'un moment de répit, se rappellent des moments vécus dans leur vie civile, quand ils jouaient aux cartes entre amis. Ils échappent ainsi brièvement à leur condition. D'autre part, Léger nous dit aussi que malgré sa présence au front, il garde son côté artiste, cette envie de créer pour dépasser l'horreur.

## Les arts plastiques et la Grande Guerre

### Bibliographie

- DAGEN Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.
- LÉGER Fernand, *Une correspondance de guerre*, in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1990.
- LEMAIRE Gérard-Georges, *Futurisme*, Paris, Éditions du Regard, 1995.
- PÉPIN Carl, « Les artistes d'avant-garde au combat : évolution et redéfinition de la pratique de l'art pendant la Grande Guerre (1914-1918) », in *Le blogue de Carl Pépin, Ph. D., Historien*, [en ligne], <http://carlpepin.com/2011/01/13/les-artistes-d%E2%80%99avant-garde-au-combat-evolution-et-redefinition-de-la-pratique-de-l%E2%80%99art-pendant-la-grande-guerre-1914-1918-2> (Page consultée le 16/04/2014).
- VALLOTTON Félix, *Journal*, 12 juin 1917, cité in *Vallotton*, Paris, Flammarion, 1992.

### Iconographie

LIVERY John, « A Convoy, North Sea », 1918, huile sur toile, Imperial War Museum, Londres, 1918 © IWM (Art.IWM ART 1257) (<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/16237>) / VALLOTTON Félix, « L'église de Souain en silhouette », huile sur toile, National Gallery of Art, Washington, 1917 (<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.71458.html>) / NEVINSON Christopher R.W., « Returning to the Trenches (Retour aux tranchées) », pointe sèche, 1916 (<http://1914centenary.com/2014/03/24/war-artist-crw-nevinson-tops-bill-at-london-print-sale>) / LÉGER Fernand, « La partie de cartes », huile sur toile, Kröller-Müller Museum, Otterlo, 1917 (<http://www.kmm.nl/object/KM%20101.351/Soldiers-playing-cards?lang=en>) / DIX Otto, *Lichtsignale (Signaux lumineux)*, gouache sur papier, Städtische Galerie, Albstadt, 1917 / BECKMANN Max, *Die Nacht (La nuit)*, huile sur toile, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1918-19 (<http://www.kunstsammlung.de/entdecken/sammlung/emuseum-sammlung.html>)