

Laura Iamurri

Le Champ visuel de la guerre

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Laura Iamurri, « *Le Champ visuel de la guerre* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 15 décembre 2014. URL : <http://critiquedart.revues.org/15309>

Éditeur : Archives de la critique d'art

<http://critiquedart.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://critiquedart.revues.org/15309>

Document généré automatiquement le 15 décembre 2014. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Archives de la critique d'art

Laura Iamurri

Le Champ visuel de la guerre

- 1 « Personne n'a vu la guerre, caché, dissimulé, à quatre pattes, couleur de terre l'œil inutile ne voyait rien »¹ : ces mots prononcés par Fernand Léger le 4 novembre 1937 rappelaient à un public belge les conditions inédites de la Première Guerre mondiale. La date n'est pas accidentelle, dès lors que l'on observe pendant les années 1930, et notamment en relation avec la guerre d'Espagne, à quel point les mémoires de la guerre connaissent un nouvel essor. L'intelligence visuelle de Fernand Léger, avec le recul du temps, n'en est que plus subtile et aiguë.
- 2 La production, la circulation et les usages des images dans les contextes de guerre ont fait l'objet, ces dernières années, de nombreuses contributions visant à combler un vide historiographique. Des questions inédites ont été posées, des outils nouveaux ont été élaborés pour aborder des données visuelles aux caractères complexes et variés. Les perspectives méthodologiques ouvertes par les *Visual studies* ont séduit un certain nombre d'historien(ne)s de l'art et ont contribué à élargir le champ des sources et des objets à intégrer (ou pas) au corpus de l'histoire de l'art. Plus récemment, l'exposition *L'Art en guerre, France 1938-1947* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012-17 février 2013. Sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck) a marqué un tournant décisif dans la grammaire des grandes expositions et modifié la perception -même auprès du grand public- de la production d'images et d'artefacts visuels au temps des conflits armés.
- 3 Le panorama des études sur les images de guerre s'enrichit à présent de trois ouvrages qui en abordent les enjeux selon des points de vue différents et sur la base de matériaux divers. Philippe Vatin, dans son essai sur la guerre de 1914-1918, a concentré ses recherches sur une production quantitativement impressionnante et très variée relative aux techniques, aux fonctions et *in fine* aux qualités esthétiques des images. Le corpus comprend toutes sortes de productions manuelles -peintures, dessins, estampes, caricatures, aquarelles- par des artistes professionnels ou « occasionnels », réalisées sur quatre années. Malgré les restrictions et les pertes liées à la guerre, la masse des œuvres recensées est étonnante et a imposé un choix qui a néanmoins permis à l'auteur de se concentrer sur quelques peintres et graveurs au sujet desquels sont développées des analyses subtiles. Le « problème méthodologique [...] du rapport entre histoire de l'art et histoire »² et les données de l'iconographie sont en effet abordés à partir des artistes et de leurs positions respectives dans la durée du conflit.
- 4 *Voir et montrer la guerre* s'articule en trois parties. La première (« L'art dans la guerre », p. 21-167) nous conduit au cœur de la production des images et des questionnements sur leurs fonctions. Du côté de l'usage public, le statut du témoignage apparaît incertain, car la censure veille et le moindre croquis est susceptible d'être confisqué. L'enjeu n'est pas ici de s'arrêter sur l'impossibilité d'un témoignage intégral de l'horreur, mais d'interroger la fonction des arts graphiques. Montrant *per se* leur fragilité et leur insuffisance, ces derniers trouvent *a contrario* un usage intensif dans la propagande et un emploi tout à fait nouveau dans l'activité du camouflage.
- 5 Les débats idéologiques et leur évolution au fil des années font l'objet de la deuxième partie du livre (« Au-delà de la guerre », p. 169-322). L'iconographie des affiches pour les emprunts nationaux fait appel à une imagerie héroïque qui prépare la reconstruction et en même temps dessine une image de la France unie autour des valeurs traditionnelles, rurales, patriarcales. En dépit d'un certain décalage chronologique entre les événements de la guerre et le discours de l'art, c'est précisément au cours de ces mêmes années qu'une idée de la France classique et « latine » est promue, et pas seulement par l'Action Française. L'architecture -art de la construction, de la solidité, du travail collectif- devient vite le modèle de la création artistique, la source privilégiée du vocabulaire et des métaphores courantes dans les discours de l'après-guerre. Or, c'est précisément sur ce point qu'on est obligé de signaler que la bibliographie de cet ouvrage est, à quelques exceptions près, singulièrement datée, tant par rapport aux

études monographiques qu'à certains sujets (revues, débats idéologiques, art social, etc.) qui ont marqué l'histoire de l'art dans ces deux dernières décennies. Il faut en revanche souligner la recherche extraordinaire conduite dans les archives et le travail considérable sur les sources textuelles et visuelles. Un seul exemple suffira : dans la troisième partie (qui en renversant les termes de la première est consacrée à « La guerre dans l'art », p. 323-529), Philippe Vatin nous livre les résultats du dépouillement d'un échantillon de 5 600 œuvres de 152 auteurs différents. Cette enquête patiente nous conduit au cœur des sujets guerriers représentés dans les tableaux, les dessins et les croquis réalisés par les artistes pendant le conflit et après, tenant compte de toutes les modifications physiques, morales et psychologiques produites par l'expérience de ces années. Les thèmes les plus fréquents sont analysés avec beaucoup de finesse : les paysages bouleversés par la guerre des tranchées, devenus données géologiques, « immense amalgame entre l'homme et la terre »³ ; les scènes de vie quotidienne des soldats et notamment les portraits individuels ou de groupe ; et enfin les ruines, objets troublants et omniprésents sur la ligne du front, ruines des maisons et des usines, des écoles, des églises et des cathédrales.

6 Le destin des monuments religieux et l'usage du patrimoine artistique est aussi l'un des sujets abordés par Miriam M. Basilio dans son ouvrage *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. La Guerre civile espagnole (1936-1939) s'est en effet déroulée tant sur le plan culturel et artistique que sur celui du champ de bataille. Les matériaux visuels y jouent souvent un rôle d'importance pour leur capacité de reproductibilité et leur diffusion, comme le montrent les affiches, les cartes postales et les imprimés de toutes sortes adressés à la population. L'art y occupe une place symbolique non négligeable. Les œuvres confisquées à l'aristocratie sont présentées publiquement par les autorités de la République en tant que patrimoine restitué aux Espagnols. La participation à l'Exposition internationale de Paris en 1937 est évidemment l'affaire du gouvernement républicain, mais les rebelles réussissent à exposer dans le Pavillon Vatican une *Sainte Thérèse d'Avila* peinte par José Maria Sert. Après la victoire, et portés par un esprit de reconquête, les franquistes célèbrent la religion catholique et l'histoire impériale de la couronne dans l'*Exposición de la Hispanidad*. La recherche de Miriam M. Basilio a le mérite d'analyser les politiques franquistes peu connues à côté des initiatives promues dans la période républicaine, et de mettre en évidence certains sujets de débats (dont l'œuvre de Francisco de Goya, par exemple) autour desquels les stratégies des deux parties convergent avec l'objectif de se les approprier. Comme l'auteure le souligne, on a ici affaire à l'illusion, largement répandue, que les langages artistiques et visuels sont compréhensibles par le public illettré de l'Espagne des années 1930.

7 La propagande des deux fronts, y compris à l'intérieur de chacun d'eux, est étudiée de façon détaillée à l'aide de matériaux textuels et visuels hétérogènes qui soulèvent pourtant une question par rapport à l'usage de la presse en tant que source de l'histoire et de l'histoire de l'art au XXe siècle. L'auteure cite en effet les articles parus dans les hebdomadaires, mais laisse curieusement de côté les données visuelles des magazines imprimés en héliogravure. Ces magazines, qui connaissent dans les années 1930 un grand succès, ont joué un rôle capital en tant que véhicules de diffusion des reportages photographiques. Si les photographies, par exemple de David Seymour, sont prises en considération par Miriam M. Basilio, rien n'est dit du contexte de leur publication, de leur possible circulation dans plusieurs magazines ou de leur mise en page. En d'autres termes, la narration visuelle des expositions est confiée à la reproduction de quelques images isolées, sans regard sur leur usage et sur les relations avec d'autres images d'une même série : aucun des procédés mis en œuvre à l'occasion de l'exposition *La Valise mexicaine*⁴, à laquelle pourtant Miriam M. Basilio a contribué, n'a été adopté ici.

8 La structure symétrique du livre -deux chapitres consacrés aux politiques républicaines (« Figures of the Republic, the Nation and the Spanish Art-historical Tradition » [p. 11-72], « The Culture of Exhibitions: Propaganda, Painting, and Cultural Patrimony » [p. 73-125], et deux chapitres consacrés à la réaction franquiste (« Genealogies for a New Spain: Nationalist Territory, 1936-40 » [p. 127-172], « Staging National Spain: Exhibitions and Cultural Patrimony, 1936-40 » [p. 173-217])- conduit dans la dernière partie (« Recuperating Historical Memory: Contemporary Art and Museums », p. 219-266) au problème actuel de la mémoire

historique de la dictature. L'auteure présente les initiatives qui ont rendu accessibles au public deux lieux de mémoire de la Résistance républicaine à Barcelone (le Refugi 307 et le site de la défense anti-aérienne Turó de la Rovira), ainsi que l'Espai Memorial Democratic qui a organisé des expositions innovatrices avant d'être fermé sous prétexte de rénovation. Le cas controversé du nouveau Musée de l'Armée à l'Alcázar de Toledo est également exposé. Ce sont pourtant les œuvres de cinq artistes contemporains, dont deux nés au Pérou, qui montrent la puissance des langages artistiques face aux exigences de la mémoire : qu'il s'agisse d'installations multimédia (Francesc Abad) ou de matériaux divers redessinés à la main (Fernando Bryce), de photographies des fouilles qui ont permis de retrouver des fosses communes (Francesc Torres), des sculptures qui reproduisent les traces du régime franquiste (Fernando Sánchez Castillo) ou bien des vues rapprochées des objets ayant appartenu à Franco (Milagros de la Torre). Les artistes ont mené des enquêtes historiques dans le but de restituer la Guerre civile et la dictature, de faire resurgir la mémoire des lieux et des événements, face aux transformations souvent brutales de l'époque contemporaine.

9 Fernando Bryce fait aussi le lien entre la guerre de 1914-1918 et l'art contemporain : l'œuvre commanditée par le M – Musée de Louvain (*To the Civilised World*, 2014) présente une série d'images choisies parmi des tracts et des publications parues en 1914 et redessinées à l'encre sur papier. Toutes ces images ont pour objet la destruction de la cathédrale de Reims et de la bibliothèque universitaire de Louvain. L'exercice qui relie la Première Guerre mondiale et les « atrocités allemandes » à l'art contemporain trouve dans ces dessins un point de convergence parmi les photographies magnifiques et terrifiantes de la bibliothèque après l'incendie du 25 août 1914 et les réflexions des artistes sur les conflits actuels réunis dans *Art and Culture in Times of Conflict: Contemporary Reflections*. Cet ouvrage accompagne la section contemporaine de l'exposition *Ravaged*, organisée au M – Musée de Louvain. Le commissaire, Ronald Van de Sompel, rappelle dans son introduction la valeur symbolique que la destruction des immeubles historiques et des œuvres d'art représente dans les guerres passées et présentes. Son texte (« Out of the Libraries Emerge the Butchers », p. 12-35) aide à parcourir les différentes histoires et perspectives individuelles des artistes, tous et toutes engagées dans une réflexion politique exprimée à travers les images. A côté des articles consacrés aux œuvres d'Adel Abdessemed, Lida Abdul ou Mona Hatoum entre autres, les conversations avec les artistes donnent un accès direct aux pensées qui ont accompagné la création des œuvres : Cai Guo-Qiang, Sven Augustijnen, Fernando Bryce, et la toujours puissante et poétique Emily Jacir nous conduisent au cœur d'une raison politique qui trouve ses moyens d'expression dans les langages de l'art contemporain.

10 Les mots de Fernand Léger cités plus haut –et prononcés dans le cadre d'une conférence sur la couleur– révèlent la condition d'aveugle à laquelle l'artiste est réduit dans le gris sombre et généralisé de la guerre. Tel est le privilège de l'histoire que de retrouver la vue. Les réflexions des artistes contemporain(e)s, souvent nourries des mémoires de la guerre et de ses images, paraissent parfois nous rappeler l'exigence d'un choix rigoureux dans un champ visuel difficile.

Notes

1 Léger, Fernand. « Couleur dans le monde » (conférence délivrée à Anvers), *Fonctions de la peinture*, Paris: Gallimard, 1997, p. 206. Edition établie par S. Forestier

2 Vatin, Philippe. *Voir et montrer la guerre : images et discours des artistes en France (1914-1918)*, Dijon : Les Presses du réel, 2014, p. 13

3 Vatin, Philippe. *Voir et montrer la guerre : images et discours des artistes en France (1914-1918)*, *Op. cit.*, p. 341

4 *La Valise mexicaine : Capa, Taro, Chim. Les négatifs retrouvés de la guerre civile espagnole*, Arles : Actes Sud, 2011. Sous la dir. de C. Young

Référence(s) :

Miriam M. Basilio, *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*, Farnham : Ashgate, 2013
Philippe Vatin, *Voir et montrer la guerre : images et discours d'artistes en France (1914-1918)*, Dijon : Les Presses du réel, 2013, (Euvres en sociétés)
Art and Culture in Times of Conflict: Contemporary Reflections, Milan: Mousse Publishing ; Leuven : Museum Leuven, 2014. Sous la dir. de Ronald Van de Sompel

Pour citer cet article

Référence électronique

Laura Iamurri, « *Le Champ visuel de la guerre* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 15 décembre 2014. URL : <http://critiquedart.revues.org/15309>

Droits d'auteur

Archives de la critique d'art
