

PRÉFACE

« Personne n'a vu la guerre. »

Dans les années 1990, l'histoire de la Première Guerre mondiale bénéficia d'un tournant historiographique de grande ampleur par la promotion d'une approche culturelle du conflit. Dans le sillage de l'Historial de Péronne, plusieurs historiens posèrent à ce moment clé de l'histoire du XX^e siècle des questions négligées ou abandonnées à la « petite histoire ». La « Grande Guerre » avait longtemps été considérée du seul point de vue de ses enjeux militaires et politiques, monopole d'une histoire très spécialisée et, il faut bien le reconnaître, un peu désincarnée. L'érudition qui s'y déployait touchait alors en priorité la puissance des canons, l'efficacité des mitrailleuses ou la subtilité des tactiques. La guerre à hauteur d'homme était réduite à quelques images convenues : les poux, les rats, la boue et le froid. Le traitement littéraire semblait suffire à l'évocation de ce point de vue, les historiens se réservant la part à laquelle la littérature renonçait.

L'histoire culturelle de la Grande Guerre eut donc d'abord le souci d'incarner la guerre par l'étude *au plus près* de l'expérience des soldats. Il s'agissait d'apprécier et de comprendre l'immersion d'hommes et de femmes dans une situation exceptionnelle de plusieurs années. Le caractère « total » de la guerre interdisait de surcroît de limiter les perspectives de recherches à la seule évolution des forces militaires conçues comme des entités abstraites que géraient à distance des intelligences mécaniques. L'arrière, que la langue anglaise désigne sous le terme bienvenu de « home front », devint par ailleurs à son tour l'un des acteurs du conflit.

Ce déplacement historiographique nécessita une petite révolution documentaire. Les archives traditionnelles que fournissent les administrations des États, notamment celles des Armées, ne pouvaient plus suffire à la peine. Il fallut d'abord les interroger autrement. Puis, les historiens les complétèrent de pièces souvent laissées au bord du chemin, alors même qu'elles débordaient des armoires familiales : journaux, carnets, correspondances, mémoires plus ou moins polies. On y ajouta aussi les objets auxquels l'équipe de l'Historial de Péronne fut particulièrement sensible puisqu'elle avait été associée à la création d'un musée. L'archéologie, enfin, apporta ses méthodes et ses curiosités pour élargir la base documentaire qui permit de porter un nouveau regard sur le premier conflit mondial.

À cet inventaire, il convient évidemment de joindre le matériau placé au cœur du livre de Philippe Vatin et qu'il fut l'un des tout premiers à étudier aussi systématiquement dès les années 1980 : l'iconographie. Si l'histoire culturelle de la Grande Guerre élargit bel et bien le spectre documentaire et, plus encore, formula de nouvelles questions, elle maintint à distance, à quelques rares exceptions près, la plupart des images produites sous le régime des hostilités. Or si l'on s'accorde pour souligner la masse d'écrits engendrée par les cinq années de conflit durant lesquelles chacun, de la base au sommet des sociétés belligérantes, se mit à écrire, on néglige plus souvent de relever qu'il en alla presque tout autant de l'image, fixe ou animée. Photographies, cartes postales, dessins, toiles, films, affiches, croquis, gravures offrent des traces de la Grande Guerre tout aussi riches d'informations et de significations que les sources classiques dont les historiens font habituellement leur miel.

L'histoire de l'art a elle-même d'ailleurs tardé à s'emparer de la Grande Guerre comme d'une séquence historique pertinente. Victime de sa réputation, que Vatin d'ailleurs ne contribue pas vraiment à dissiper, la faible valeur esthétique de la période, n'a pas encouragé son étude.

L'engagement, souvent radical, des artistes et des intellectuels dans la

défense de la patrie en danger, a laissé de mauvais souvenirs à plusieurs d'entre eux auxquels il arriva après guerre de s'apitoyer sur leur propre passé. Comment avaient-ils pu céder à la médiocrité, au conformisme, à la bêtise ? Incapables de restituer à leurs engagements le sens qu'ils avaient alors, ils se condamnèrent eux-mêmes. Dans son Journal, à la page du 13 septembre 1934, André Gide se souvient avec amertume : « Extrêmement (et peu s'en faut que je ne dise : déplorablement) accessible à la sympathie, j'ai laissé retenir mon esprit, durant la guerre, sur une pente naturelle qui l'eût entraîné fort loin, et ne sus opposer de résistance (je me le reproche suffisamment aujourd'hui) aux enthousiasmes irréfléchis des amitiés qui me circonvenaient alors. (...) Convié à l'un de nos dîners, mon oncle Charles Gide, qui n'avait en rien aliéné sa liberté de pensée, fut stupéfait par l'excès de notre chauvinisme (je dis : notre, car je m'y laisse entraîner) ; à peine put-il risquer quelques réflexions modératrices, aussitôt rabroué de partout. « s'il eût continué, je lui aurais jeté mon assiette à la tête », déclarait Ghéon, sitôt ensuite. »

Tel n'est pas le sujet du livre de Philippe Vatin mais il l'inclut bel et bien puisqu'y sont évoquées les différentes formes de mobilisation des artistes graphiques dans la presse, dans la propagande d'affiches voire dans le camouflage. Vatin s'emploie à proposer un inventaire analytique de la production iconographique du temps de guerre qui ne peut naturellement laisser de côté la question des engagements des artistes, ou de leur silence. d'autres historiens se sont aussi récemment engagés dans une telle enquête, les conduisant à des thèses fortes : « retour à l'ordre » esthétique des années de guerre, selon Kenneth Silver, « silence des peintres », selon Philippe Dagen. Le propos de Philippe Vatin est ici moins entier en raison de l'angle très ouvert qu'il a adopté.

Le grand mérite de son livre est de ne pas s'en tenir à la production esthétique (ou à sa suspension) des plus grands. Sans écarter les petites touches monographiques qui disent tant, il situe toujours de surcroît les exemples choisis dans une vision d'ensemble. Attentif au contenu des

images, il n'en néglige ni les modalités de fabrication ni les contextes politiques, économiques et sociaux qui pèsent sur elles, ni les canaux de leur diffusion. On recommandera tout particulièrement au lecteur les excellentes pages consacrées aux affiches, documents souvent cités, plus rarement commentés. Ce qu'il faut louer tout particulièrement chez Philippe Vatin est sa double perspective d'historien de l'art, qui ne s'effarouche pas face à la production de masse, et d'historien tout court qui sait ce que l'art, sous toutes ses formes, doit à l'environnement dans lequel il s'épanouit.

L'une des questions les plus vives ayant agité les historiens de la Grande Guerre dans les dernières années a trait au témoignage. Que de controverses l'ont pris pour objet! À la fin des années 1920, Jean Norton Cru, ancien combattant et professeur de lettres, avait ouvert la voie en publiant un copieux volume à l'ambition définitive: faire le tri entre bons et mauvais témoins parmi les centaines de souvenirs, mémoires, journaux et recueils émanant d'anciens poilus publiés dès 1915. Norton Cru est un homme de son temps, plein de la conviction que seul le verbe est à même de dire la vérité, encore en ôte-t-il la poésie, accusée par lui de dérives esthétisantes. Les images ne sont pas de son monde, alors même qu'elles étaient déjà devenues envahissantes.

Cette perspective est d'ailleurs demeurée celle de quelques historiens contemporains arrimés à l'héritage du vieux critique. À la fin des années 1970, le récit à succès du tonnelier socialiste Louis Barthas, dont le manuscrit est agrémenté de très intéressants dessins, se trouva sèchement édité, amputé de ses petites icônes. Nul commentaire ne les prit vraiment au sérieux. Elles eussent cependant été en mesure de compléter le témoignage livré par le texte, d'en nuancer certains aspects ou d'en renforcer d'autres.

Philippe Vatin a importé la riche problématique du témoignage en son champ de recherches. Ici aussi sa contribution est neuve. Elle enrichit utilement le portefeuille documentaire des historiens toujours trop soumis à l'ordre des textes et des livres. Que nous disent de la guerre

une photographie de poilu, une carte postale libertine, une gravure de peintre, un croquis de soldat, une affiche d'emprunt, une toile exposée au salon? Sans doute chacun de ces documents nous délivre-t-il un récit singulier de l'expérience de guerre, non seulement en raison de leur genre propre mais aussi selon le vécu militaire ou civil de leurs auteurs et dans la dépendance de leurs intentions. Agents du « bourrage de crânes », opposants à la guerre, artistes fascinés par l'horreur de la boucherie, sidération dont Jean Lurçat finit par faire l'aveu, et tant d'autres ressorts, se bousculent, se conjuguent ou se neutralisent parfois dans une réserve muette. C'est ce dont fait état le livre de Philippe Vatin où cohabitent comme représentations de la guerre les plus beaux bois du pacifiste Frans Masereel et la sordide grivoiserie de cartes postales industrielles, en passant par les toiles peintes de camouflage dont André Mare fut l'un des artisans les plus réputés. Les missions artistiques aux armées relèvent presque à l'état pur de cette nécessité de témoigner, par une voie d'ailleurs devenue archaïque. Vallotton, écrit Vatin, vécut sa mission comme un échec mettant à nu le manque d'inspiration qui s'abattait soudain sur lui. Art devenu impuissant, art obscène qui avait perdu toute raison d'être...

Il faut savoir gré à Philippe Vatin d'avoir considéré, sans trop les juger, l'ensemble de ces œuvres, aux statuts si contrastés, pour nous proposer un autre regard sur la Grande Guerre. Bien difficile, dès lors, de prendre au pied de la lettre le mot de Fernand Léger, pourtant l'un des témoins graphiques les plus aigus de la guerre: « Personne n'a vu la guerre. » Chacun l'a vue, au contraire, à sa manière certes. En la traitant dans leurs œuvres, peintres, dessinateurs, graphistes souhaitent non seulement en témoigner mais aussi résister à la destruction qu'elle provoquait. En dessinant, en peignant, comme en écrivant ou en sculptant, artistes et écrivains maintenaient à l'esprit tous ses droits quand la civilisation elle-même semblait sombrer.

Christophe Prochasson

INTRODUCTION

La guerre des artistes est celle qu'ils ont vue, faite ou racontée. Ce sont trois guerres différentes. Les distorsions entre les trois appréhensions sont signifiantes. Leurs créations témoignent, traduisent, oublient, trahissent.

Étudier les fonctions de l'iconographie française pendant la Grande Guerre, c'est s'attaquer une nouvelle fois, par un exemple partiel, à la problématique née de la confrontation d'un fait artistique avec un fait historique.

À cela s'ajoute un problème méthodologique, celui du rapport entre l'histoire de l'art et l'histoire dans leurs moyens et leurs buts respectifs.

Chacun des termes du sujet posé mérite précision et doit trouver sa justification pour l'historien et pour l'historien d'art.

Ces problématiques ne sont pas nouvelles mais restent d'actualité au niveau de la recherche universitaire qui les analyse avec plus ou moins de difficultés. Lorsque P. Vaïsse étudie en historien *La Troisième République et les peintres*, il privilégie les données institutionnelles de la production artistique¹. Quand M.-N. Pichard expose *La Célébration des vertus civiques dans la peinture d'histoire en France* pour la même période, elle favorise en historienne d'art l'étude thématique, iconographique, du fait artistique². Rendons hommage ici au travail plus globalisant de F. Moulignat, *Les Artistes en France face à la guerre d'Espagne et la montée du fascisme*, où les exigences des deux disciplines sont satisfaites de façon plus égalitaire. L'historien peut cependant regretter de n'y trouver que des artistes et des œuvres majeurs, dont la représentativité socio-économique est parfois difficile à définir. Ceci procède d'un choix conscient de l'auteur

qui porte son regard sur ce « qui s'effectue à partir du corps de l'artiste, ses fantasmes, sa pratique de peintre³ ». C'est la question de l'engagement face à un événement distant qui est posée. Pour le premier conflit mondial où la guerre est un phénomène environnant, quotidien, total, c'est plus la question du désengagement devant les faits qui pose problème. Ne pas se désengager pour un artiste c'est risquer d'être aisément récupéré par la société combattante pour ses besoins. Faire comme si rien ne se passait de fondamental pour une œuvre, c'est accréditer les arguments de la guerre psychologique qui montraient les qualités de force morale et de stoïcisme du pays en lutte. Ceci n'est pas peu, c'est une des fonctions des arts graphiques en ces temps.

Il faut donner au terme « fonctions » le sens le plus large possible. Il évoque le rôle des arts, leur utilité politique, sociale, économique, morale, militaire même pour la collectivité. Nous nous plaçons au niveau de la consommation des œuvres par un État, un public variablement défini, des institutions (presse, musées, marchés...), des individus. Mais nous ne voulons pas négliger la production. Qu'est produire en cette période pour un créateur professionnel ou amateur, pour un commanditaire (d'affiche, de dessin de presse, d'estampe)? Dans ce dernier cas, production et consommation sont à l'évidence inséparables. La création d'un artiste est parfois étudiée avec des préjugés de plus grande autonomie par rapport à la finalité sociale de l'œuvre achevée.

Sans faire un trop grand abus des termes, la définition mathématicienne du concept de fonction paraît finalement opératoire: grandeur variable dont la valeur dépend de celle qui est attribuée à une autre variable dite indépendante. La valeur fonctionnelle des arts graphiques dépend des points de vue variables de l'analyse, des éléments référentiels choisis.

Surcroît de complexité, l'expression « arts graphiques » est générique et désigne un ensemble dense qui englobe aussi bien des œuvres qualifiées de moyennes ou mineures que des pièces uniques, exceptionnelles, des chefs-d'œuvre, des images traditionnelles dans leur forme que des

recherches d'avant-garde. Toutes sont documents, quelques-unes monuments. L'historien d'art préfère généralement ceux-ci, l'historien ceux-là. Le premier se situe au plan des œuvres majeures, des « têtes de série » dans lesquelles il peut voir des institutions car « elles réalisent des modèles relativement durables de la figurabilité⁴ ». L'historien peut se cantonner au plan des œuvres moyennes « les plus communément divulguées, les plus formatrices pour les groupes sociaux les plus étendus ».

Il faut noter cependant que les historiens hésitent souvent à utiliser les documents graphiques autrement qu'à titre d'illustration. L'imagerie politique est un « no man's land » de la recherche, signalait encore M. Agulhon treize années après que J. Ozouf ait pourtant lancé des avertissements quant à la nécessité de « sauver tout un matériel jugé insignifiant jusque-là⁵ ».

Ce point indique l'ampleur des difficultés à étudier les documents graphiques et la relative lenteur des historiens à les surmonter. Inutile d'épiloguer sur les obstacles bien connus jalonnant ce domaine de l'histoire des mentalités: recherches décevantes de sources d'archives, de corpus de documents homogènes et signifiants, hésitations et subjectivité fondamentale de toute interprétation, de tout choix même au sein d'ensembles paradoxalement surabondants quelquefois. Les résultats sont souvent évanescents, l'intérêt historique de ces quêtes résidant parfois plus dans les types d'interrogations initiales posées aux documents que dans les réponses que ceux-ci apportent.

À la prudence nécessaire à ces travaux se mêle aussi une attitude excessivement défensive. L'image est sur une frontière par-dessus laquelle se regardent l'historien et l'historien d'art, soucieux de ne pas empiéter sur le domaine de l'autre. Beaucoup d'œuvres graphiques sont finalement sous-exploitées, jugées formellement mineures d'un bord, outils politiques secondaires de l'autre.

Ces dernières années, cependant, le rapprochement entre les deux disciplines se fait nettement. Le hiatus entre art majeur et art mineur se

résorbe. « Le chef-d'œuvre pourrait être assimilé à l'événement de très grande importance, bousculant les choses, mais qui est supporté, accompagné, suivi par un soubassement épais, formé par toutes les œuvres mineures [...] L'irruption de l'exceptionnel au milieu de la quotidienneté met en évidence un certain nombre de latences⁶. » Le document artistique est vu comme politiquement primordial, important pour atteindre les idéologies du passé: « la visualisation était un moyen d'expression privilégié de l'idéologie, parce que plus efficace, beaucoup plus immédiat, d'une publicité encore plus importante que l'œuvre écrite ou parlée », les objets artistiques sont situés « au cœur du combat que se livrent les systèmes idéologiques qui, dans toute culture un peu développée, s'affrontent ». Si Georges Duby parle ici des époques médiévales, il nous semble que ses affirmations théoriques sont également d'une très grande force pour l'étude de temps plus contemporains.

Nous avons donc pris le parti de ne faire aucune exclusive formelle, d'éliminer le minimum d'images manuelles (nous n'analyserons pas ou peu les images photographiques et cinématographiques qui sont d'un registre technique très particulier). Sont dignes de considération aussi bien la peinture que le dessin, l'estampe que l'affiche, l'image populaire que la caricature. Les artistes professionnels ou occasionnels, les publics éclairés ou novices peuvent fournir des exemples. Masses immenses. La production de quatre années consécutives, en dépit des restrictions nées du conflit, est considérable. Le seul musée d'Histoire Contemporaine de la BDIC à Paris (anciennement musée des Deux Guerres mondiales), possède près de 30 000 œuvres utilisables (originales, estampes, affiches...), un seul organe de presse comme *Le Rire rouge* a fait paraître environ 5 000 caricatures entre 1914 et 1918. Dans ces conditions, il est insensé de pouvoir prétendre à l'exhaustivité du matériel documentaire utilisé ici.

Des sélections s'imposent, parfois douloureuses. Nous devons privilégier un type de documents ou quelques auteurs dans chaque chapitre,

dans chacune des sous parties : la caricature au chapitre 4, les affiches au cinquième, les croquis au début du deuxième, etc. Images plus « nobles » et auteurs de renom alimentent d'exemples les derniers chapitres de façon majoritaire. Chacun de ces chapitres étant consacré à une fonction ou un thème, le danger à éviter est celui de la systématisation. La corrélation n'est pas impérative entre une fonction et un genre, un thème et un style. Respecter la polysémie et la polyvalence fonctionnelle d'une œuvre est indispensable et parfois difficile, notamment dans le cas d'œuvres mineures.

Partant à la recherche de cette masse documentaire, il faut se servir d'archives, de sources, de bibliographies multiples et dispersées qui tentent de donner une certaine crédibilité scientifique à l'analyse. Fait classique du travail historien, des informations, trop souvent parcellaires en ce qui concerne les documents graphiques, sont à grappiller aux Archives nationales, à celles de l'armée, du ministère des Finances, du ministère des Relations extérieures, de quelques départements. Ce sont des sources quelquefois sous-estimées par les historiens d'art. À cela correspond la variété des lieux de dépôt des images et des œuvres (que nous traitons à égalité de statut avec les archives) dans les musées de Paris et de province, les bibliothèques d'art, les collections privées. La presse générale et spécialisée, les catalogues d'exposition et les albums d'estampes sont d'autres sources d'un égal poids.

Les éléments d'information sur la Grande Guerre ne font pas défaut. Il est inutile de redire combien ce conflit fut essentiel pour notre époque. Il marque une coupure fondamentale entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle. La rupture est nette au niveau des rapports de force dans le monde, des types de problèmes socio-économiques, militaires, mais aussi dans le domaine culturel, idéologique. Le monde a mué, les opinions publiques l'ont senti.

Cette guerre intervient en pleine floraison de la création artistique. L'importance des années 1907-1913 n'est plus à démontrer. Cubisme,

futurisme, abstraction ont déjà abouti à un langage formel neuf. Les arts étrangers, « exotiques » ou orientaux, les écoles européennes autres que françaises, les arts populaires connaissent un regain de succès. Cette mutation esthétique par rapport aux autres changements est considérée selon les auteurs comme prémonitoire ou simultanée. La guerre et ses conséquences étaient en germe dans le monde d'avant 1914. Le conflit donne-t-il un coup de frein ou d'accélérateur à ces mouvements de la création? Quelle est la mesure de son rôle?

Il y a cependant un certain vide des parutions d'histoire de l'art sur cette période. Les thèses de P. Vaïsse et M.-N. Pichard s'arrêtent en 1914. Ces auteurs se contentent de remarquer en conclusion que les rapports entre art et État se modifient au-delà de la guerre, que la peinture d'histoire traditionnelle disparaît en 1918. Les travaux publiés par le CIEREC négligent pour l'instant cette période: *Le Cubisme* s'arrête en 1914, *Le Retour à l'ordre* commence en 1918⁷. Même l'ouvrage de J. Laurent, *Arts et pouvoirs, 1793-1981*, fait l'impasse sur la Première Guerre mondiale⁸. Nous pourrions multiplier les exemples.

Privilégiant la chronologie classique justifiée par des faits militaires ou économiques précis, ces auteurs semblent refuser aux œuvres de l'art une évolution autonome dans le temps. C'est une affirmation initiale qui peut se concevoir mais qui nécessite au moins discussion sur la période 1914-1918 elle-même. Ces quatre années prennent trop souvent la consistance d'un énorme trou noir dans l'analyse qui ne s'aventure qu'à ses pourtours. Que devient la production artistique ce temps-là? La rupture d'avec l'avant-guerre au sujet des relations entre art et politique, au sujet de la thématique, se fait-elle en août 1914? La modernité s'établit-elle en novembre 1918? Ne sommes-nous pas induits en erreur par le silence graphique total et contraint des premiers mois, par l'exubérance au contraire née de la victoire? Des mutations diverses qu'il faudra définir s'opèrent quelque part entre ces deux dates.

La guerre semble un moment propice à la transparence des fonctions

graphiques. Une société au combat est dans la position d'un « écorché ». Ses mécanismes musculaires et nerveux, sa structure osseuse, fragile ou solide, sont mis à nu. Le rôle de l'État immobilise le tout, les tensions sont extrêmes, il ne peut y avoir de relâchement. Certains réflexes, certaines pulsions sont annihilés. Le corps entier fonctionne avec un but unique. Il y a moins de subtilité des gestes, des pensées, peu de variations dans les frémissements épidermiques, peu de personnalisation possible des éléments de l'ensemble. La chair artistique participe du tout, certaines de ses capacités sont davantage sollicitées, d'autres endormies ou étouffées. On ne peut pas dire que la guerre lui apporte de nouvelles fibres, de nouvelles fonctions (ou alors en faible quantité) mais elle facilite la vision de l'analyste extérieur.

L'agencement des trois parties de cette étude essaie de répondre à quelques-unes des questions et des exigences évoquées jusqu'ici.

Dans un premier ensemble de chapitres seront étudiés l'art et les artistes dans la guerre. Quelles sont les fonctions des arts iconographiques pour une nation en lutte? L'œuvre d'art témoigne, éduque, encourage, elle participe socialement et militairement (au sein des sections de camouflage par exemple). Les artistes répondent à des besoins immédiats, concrets.

Cette simplicité fonctionnelle est vite insuffisante. Devant l'ampleur du conflit, les fonctions des arts graphiques deviennent moins évidentes, plus complexes. L'analyse des œuvres se place dans un contexte qui n'est pas réductible à la durée de la guerre. Propagande et contre-propagande par l'image puisent leurs arguments dans des idéologies inscrites sur le long terme, valables aussi pour la paix et l'après-guerre. Parallèlement, c'est également au-delà de la guerre que veulent se situer ceux qui refusent de s'engager ou se désengager politiquement et socialement. Reviennent alors les discours sur l'art pour l'art, sur l'art redevable d'une civilisation dans l'histoire de laquelle la guerre est épiphénoménale. Il faut situer les fonctions des arts à un autre niveau.