

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 :



Périscopes 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, 1^{er} 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.

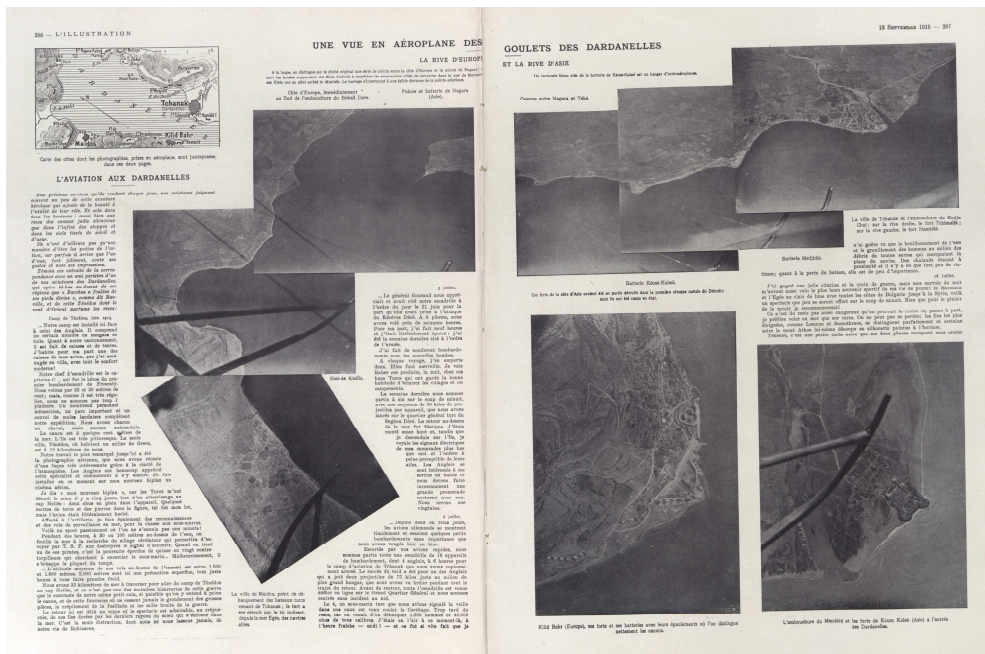
Danton (cf Point 4), le général d'Ainfréville utilise un périscopie pour observer la ligne ennemie.

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.

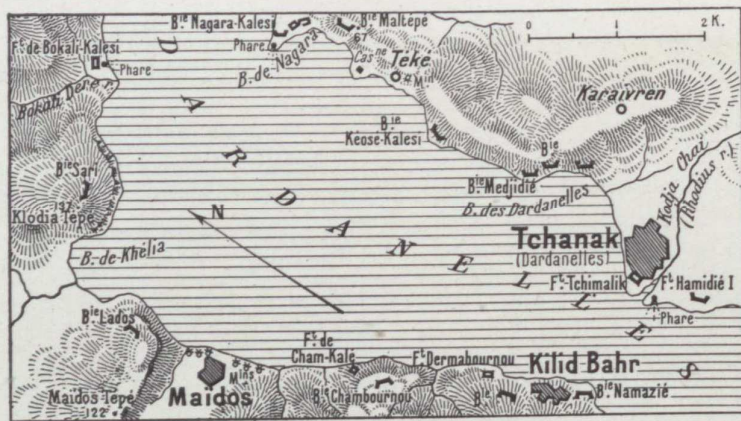
Document 1 :



« Une vue en aéroplane des 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 : ce 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 *Marlotte*. 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 millier 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 démolé 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.

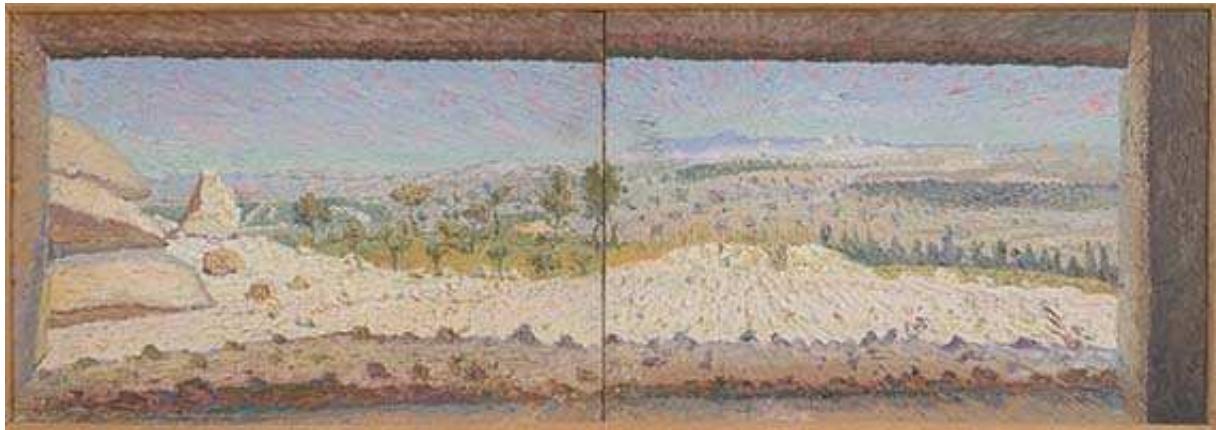
... L'altitude moyenne de nos vols au-dessus de l'ennemi est entre 1.200 et 1.600 mètres. 2.000 mètres sont ici une précaution superflue, tout juste bonne à vous faire prendre froid.

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 files dorées par les derniers rayons du soleil qui s'enfoncent dans la mer. C'est la seule distraction, dont nous ne nous laissons 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 indiscretions 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 indiscretion ». Le chef d'escadron commandant l'aéronautique de la 10^e 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 exposé 1916-1917. 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



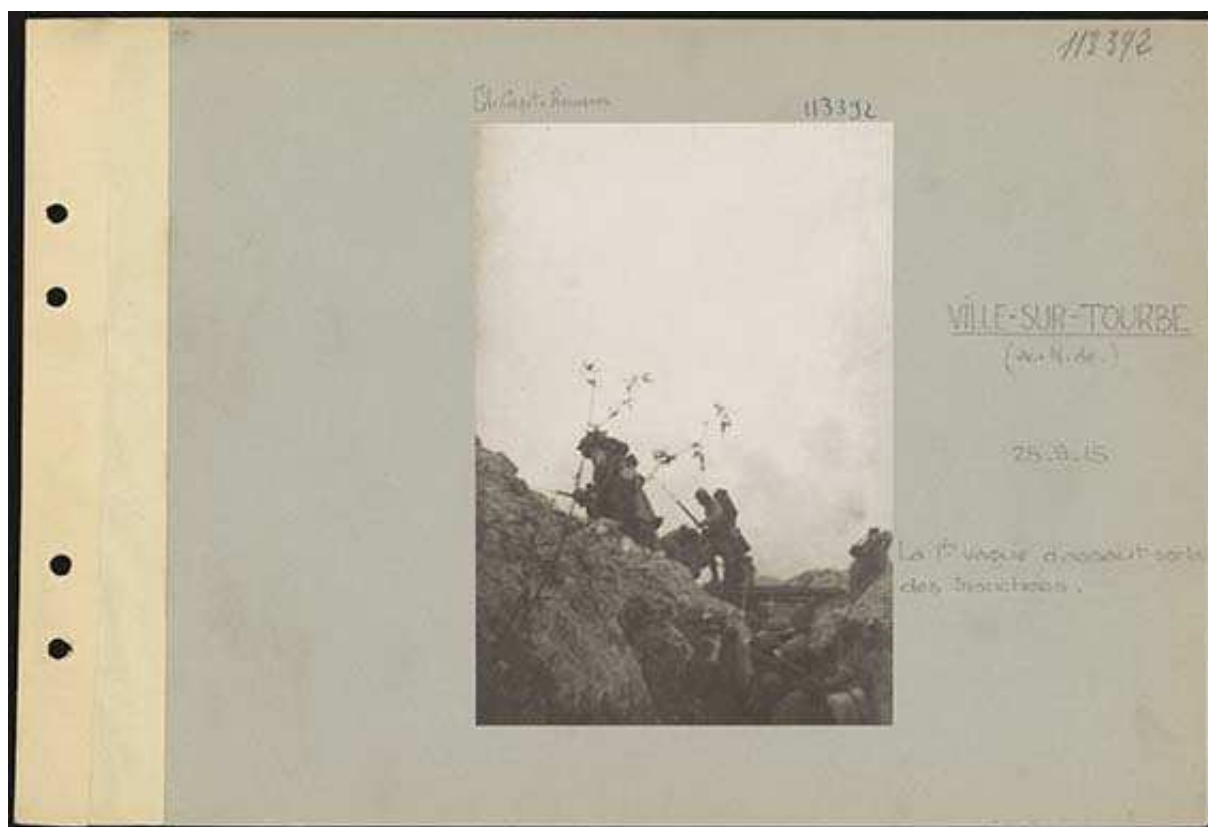
Henri Camus (1893-1989). [Attaque, 1917]. Crayon sur papier. H. 24,2 ; L. 31,6 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 9356 (124), DM 2143, don de la famille Camus, 2008.

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 55^e 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 Châtelleraut. 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.

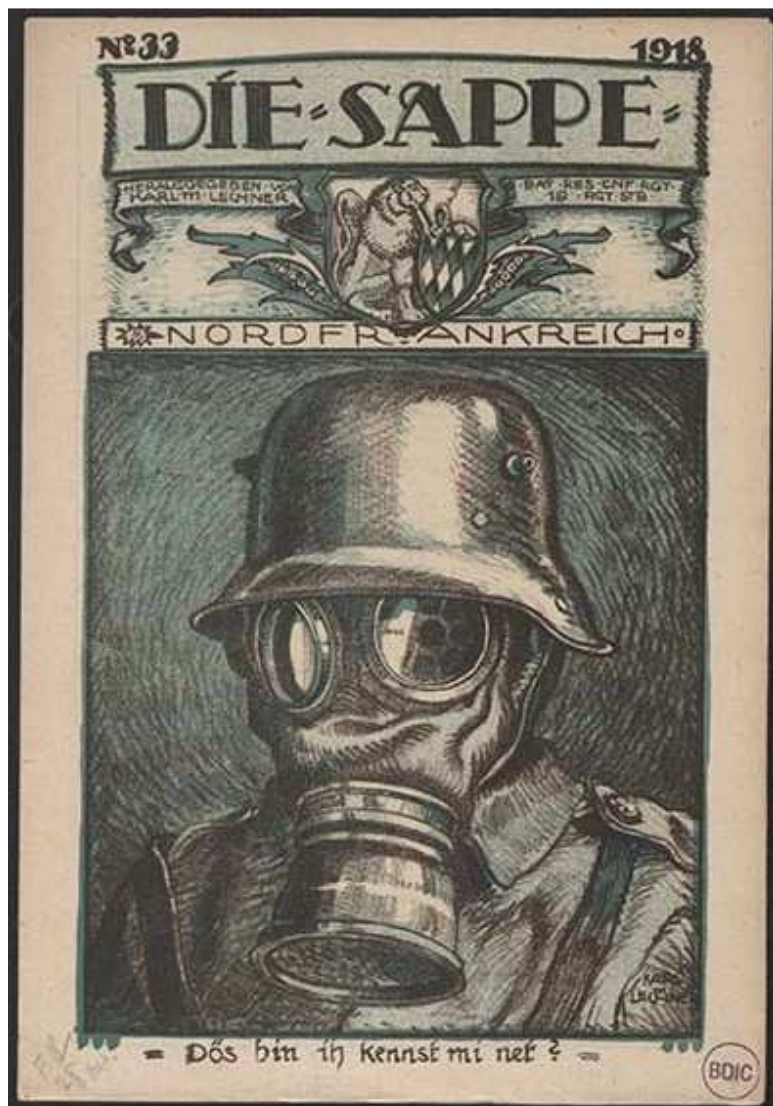
Sur le couteau voir aussi Point 15.

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 photocopiés. 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 tirage 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 sappe*), 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 1^{er} bataillon du 19^e 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 12^e régiment de cuirassiers, carnet qui rassemble ses dessins destinés au *Gafouilleur*, journal de tranchée, qui parut d'avril 1916 au 1^{er} 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.

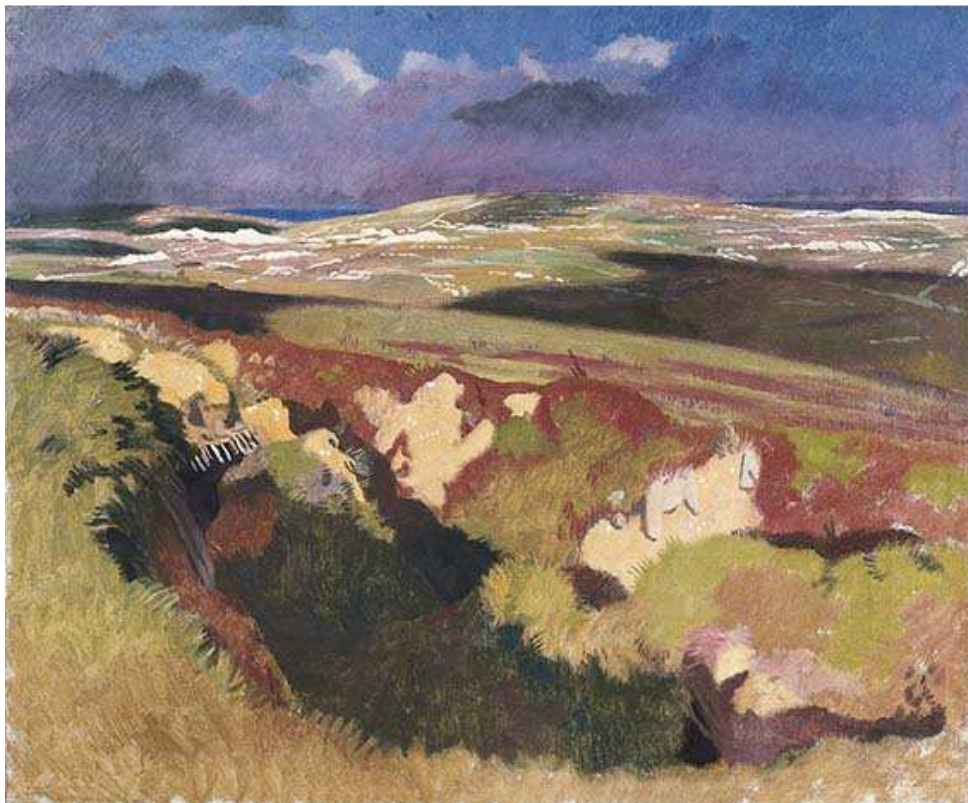
Pour consulter la version numérisée du Gafouilleur :

http://www.bdic.fr/journaux_tranchees_titres.html

Point 12 : représenter les destructions

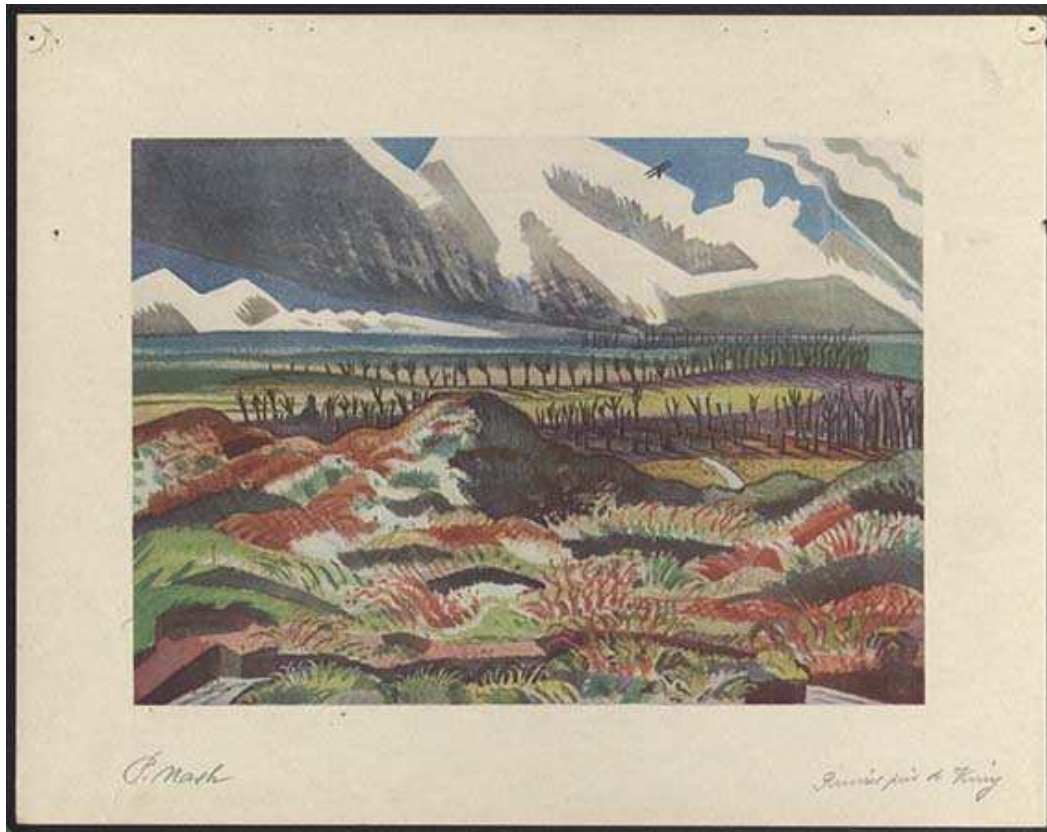
Dans l'exposition est abordée la représentation des destructions aussi bien du patrimoine bâti (villages villes, monuments) que des paysages naturels.

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, Courcellette on the Left, Martinpuich on the Right*, 1917. [Vue depuis les anciennes tranchées britanniques vers La Boisselle, Courcellette 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 dévasté : 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.

John Nash

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.

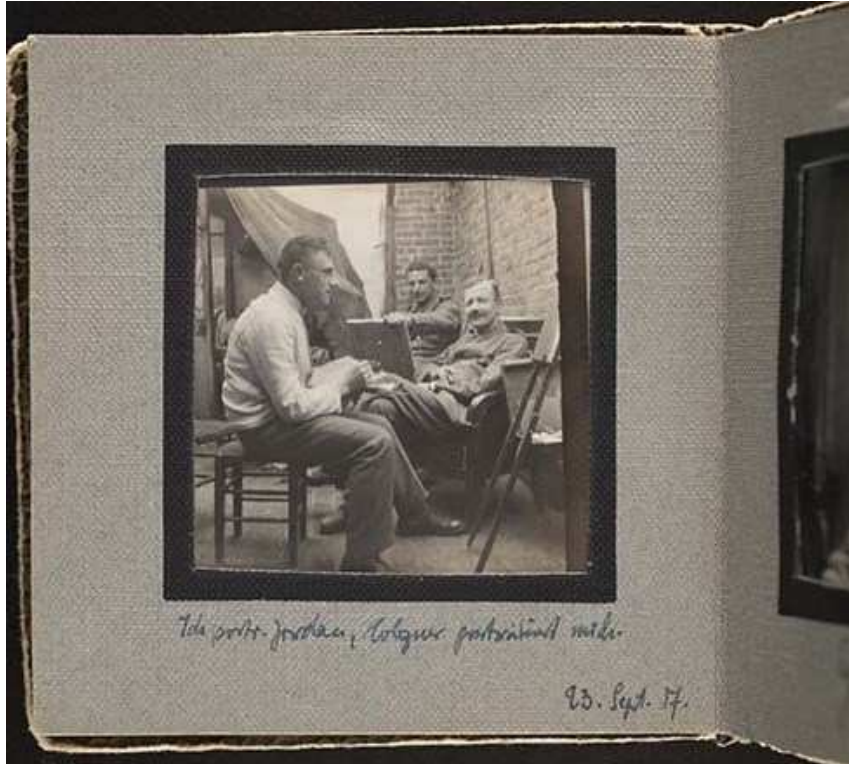
John Nash (1893-1977) débute sa carrière en tant que journaliste. Il n'a reçu aucune formation artistique, mais est encouragé par son frère, Paul. En 1916, John Nash s'engage à son tour dans les Artists Rifles. Comme Paul, il est envoyé en France et combat sur le front dans le Pas-de-Calais et le Nord. 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 portraitiert mich*, 23 septembre 1917. [Je fais le portrait 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)

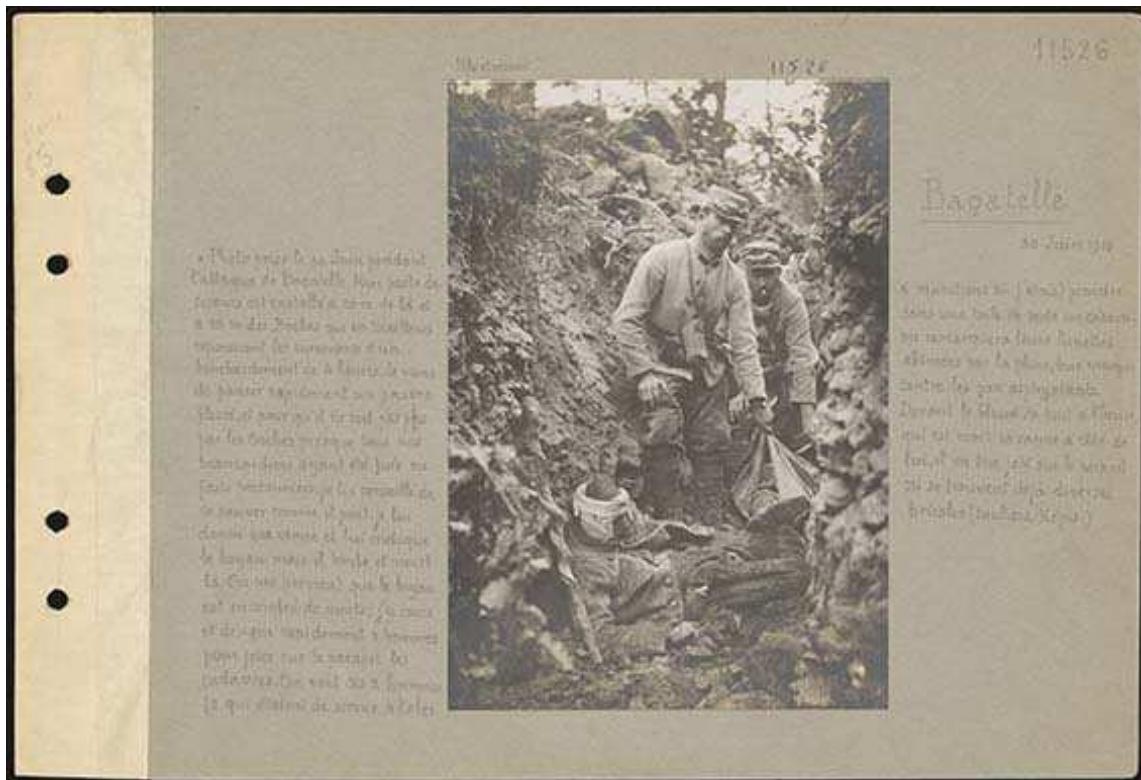
Enfant, il manifeste déjà un goût prononcé pour le dessin et prend ses sujets (animaux, plantes). Il se forme à l'École des arts décoratifs de Kassel puis à l'Académie des arts de Düsseldorf dont il sort à la veille de la guerre. Il s'engage comme volontaire le 6 août 1914 au 164^e régiment d'infanterie 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 VII^e 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.



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.

« 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

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 1^{er} bataillon du 155^e 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'œuvres 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. [Cantonement 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). *Nettoyage 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'École 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 75^e anniversaire. 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.vudufont.tumblr.com
- le site de l'exposition : <http://www.musee-armee.fr/ExpoVudufont/> (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