

Un voyage fascinant dans l'art en 1917

Lise Pommois

Quarante-quatre membres de la SHARE ont participé à la sortie culturelle annuelle de la Société en septembre 2012. L'objectif : une grande exposition sur l'Art en 1917 au Centre Pompidou-Metz ainsi que la découverte d'une structure extraordinaire qui avait attiré 600 000 visiteurs de mai à décembre 2010.

Le lieu: le Centre Pompidou-Metz

Nous avons été séduits par un lieu dont l'architecture ne laisse personne indifférent. Nous avons en particulier admiré la charpente en bois, faite de 16 km de poutres d'épicéa en lamellé-collé qui forment un maillage hexagonal semblable, paraît-il, à celui d'un chapeau chinois et qui se reflète dans un jeu de miroirs installé par Buren au niveau de la 3^e galerie (installation visible jusqu'en février 2014).



La toiture, une membrane en fibre de verre enduite de téflon dite « autonettoyante », plus fragile qu'on ne le pensait, est suspendue à un pylône en acier central sur lequel s'ancrent les trois immenses galeries d'exposition (1150 m² chacune) qui ont chacune une orientation différente. Celle du haut domine un nouveau quartier de luxe en cours d'aménagement avec des bureaux, un centre commercial, un hôtel, un Centre des Congrès... et laisse apercevoir au loin la cathédrale. La flèche culmine à 77 m, 1977 étant la date de l'ouverture du Centre Pompidou de Paris.

Les architectes, tous deux nés en 1957, sont le japonais Shigeru Ban et le français Jean de Gastines. Shigeru Ban, l'architecte de l'urgence, est affranchi de toute contrainte et innove en choisissant des tubes de carton comme matériau de construction. Il consacre une grande partie de son temps à la réalisation de structures

temporaires édifiées après les catastrophes naturelles, comme le tremblement de terre de février 2011 qui détruisit la cathédrale de Christchurch en Nouvelle Zélande. Sa cathédrale de carton doit laisser le temps aux autorités de récolter les fonds nécessaires pour construire une cathédrale en dur mais les tubes cachent des poutres en bois, l'expérience ayant montré que le carton résiste mal à la pluie néozélandaise. Le bois est le matériau préféré de Jean de Gastines dont les réalisations sont orientées vers le tourisme et l'art de vivre. Il œuvre notamment dans les Center Parcs.

Le Centre Pompidou Metz répond au désir du maire de Metz, Jean-Marie Rausch, de transformer sa ville en métropole. Les atouts : la situation géographique de la ville, à portée de visiteurs venus d'Allemagne, de Luxembourg et de Belgique, et la disponibilité d'un site exceptionnel proche de la gare qui est desservie par le TGV. Le concours d'architecture a été lancé en 2003, la première pierre a été posée en novembre 2006 par Claude Pompidou, épouse de l'ancien Président, et le Centre a ouvert ses portes en mai 2010. C'est le premier exemple de décentralisation d'une grande institution culturelle parisienne avant celui du Louvre-Lens. Le Centre Pompidou-Metz, qui ne possède pas de collections permanentes, est spécialisé dans l'art moderne et contemporain. Il organise des expositions annuelles pour lesquelles il peut puiser dans l'énorme fonds parisien, mais pas nécessairement.

Le directeur actuel, Laurent Le Bon, privilégie la pluridisciplinarité sans exclure les expositions consacrées à un seul artiste. Pour l'heure il est confronté à une baisse du public, normale lorsque l'effet de nouveauté s'estompe, mais qui se conjugue à une baisse des subventions qui n'épargne aucune de nos structures. Celle du Conseil régional de Lorraine passe en effet de 4 à 3 millions pour 2014. Le Conseil général ne donne presque rien et l'Etat encore moins.

Les visiteurs regrettant souvent l'absence de manifestations entre les grandes expositions, Laurent Le Bon espère les attirer avec l'exposition « Phares » consacrée à une vingtaine de très grands formats impossibles à montrer dans des lieux de dimensions plus modestes. On y voit en

particulier un rideau de scène de Picasso, des toiles de Miro, de Fernand Léger, des œuvres de 6 m de long ou plus ... Cette exposition, inaugurée le 14 février 2014, doit rester en place deux ans.

Claire Garnier, commissaire de cette exposition, a l'habitude des formats monumentaux puisque l'exposition 1917, qu'elle avait montée, avait comme point de départ la restauration du plus grand Picasso du monde, un rideau de scène de 10,50 m de haut sur 16 m de large.

Pourquoi une exposition sur 1917 en 2012 ?

Les manifestations pour le centenaire de la Grande Guerre (publications diverses, colloques et conférences, expositions, visites de sites...) se multiplient cette année. Chacun désire participer et il sera impossible de tout voir. Il est fort à parier que l'enthousiasme du début fera place à une certaine lassitude, d'autant plus qu'il faudra bien tenir les foules en haleine jusqu'à fin 2018 ! En devançant toutes les manifestations, le Centre Pompidou-Metz était assuré de faire le plein de visiteurs. Pari réussi : 220 000 personnes pour une exposition en place quatre mois, de mai à septembre 2012.

En outre, l'exposition a pu bénéficier de prêts exceptionnels de musées internationaux comme de collectionneurs privés, ce qui aurait évidemment été plus difficile en 2017 : parmi les prêteurs, le musée de l'Armée et celui du Service de santé des Armées à Paris, l'Historial de la Grande Guerre à Péronne et l'Imperial War Museum à Londres, ce dernier créé en 1917, comme la BDIC de Nanterre (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine) qui a hérité cette année-là de la collection inestimable des industriels Louise et Henri Leblanc, soit 15 000 ouvrages et périodiques, 46 000 documents iconographiques, 10 000 objets et documents divers dont les œuvres des peintres aux armées. Elle compte aujourd'hui plus de 3 millions de documents et est accessible à tous.

Selon Laurent Le Bon, « 1917 est une date écrivain qui pourrait apparaître comme un choix longuement réfléchi, mais il s'est révélé plus arbitraire, poussé par la nécessité de présenter un jour en Lorraine le rideau de « Parade » que ses dimensions ne permettent plus d'exposer à Paris alors qu'ici les cimaises de la Grande Nef peuvent l'accueillir ». Le hasard fait bien les choses car 1917 est une année décisive sur bien des plans, une année charnière.

L'exposition 1917 a reçu le soutien de la Mission du Centenaire de la Première Guerre Mondiale.

1917 : une année décisive

L'exposition 1917 ne s'est pas contentée de rassembler quelque 600 peintures de tous formats et de tous genres ainsi que de nombreux dessins et gravures, elle a replacé ces œuvres dans leur contexte afin de donner une idée aussi complète que possible de cette période. « Foisonnante et pluridisciplinaire », elle présentait d'innombrables documents : cartes d'état-major, cartes postales, imagerie médicale, photographies, plus de 2300 lettres de poilus, films, affiches, revues, objets de toutes sortes et de toutes tailles..., le tout réparti dans le dédale de deux galeries, un vrai parcours du combattant pour celui qui voulait tout étudier, mais aussi une excellente leçon d'histoire.

Lorsque l'année débute, l'ambiance est bien différente de celle exprimée sur le tableau de l'américain Albert Herter intitulé « Le départ des Poilus – août 1914 » qui est exposé dans le Hall des départs de la gare de l'Est. Le personnage central, le fils du peintre qui sera tué au combat en 1918, part « la fleur au fusil » suivant le mythe. La guerre devait être courte et classique et les combattants seraient de retour à temps pour rentrer les moissons. La séparation ne donne pas lieu à trop de scènes de désespoir.



Par contre, en janvier 1917, l'humanité est enlisée dans la barbarie et la boue. Les négociations de paix ayant échoué, la guerre continue. En mai, les soldats, épuisés par l'hiver rigoureux, la suppression des permissions, les conditions effroyables dans lesquelles ils survivent, et désespérés suite à l'échec cinglant de l'offensive du Chemin des Dames menée par Nivelle, se mutinent, forme extrême de la contestation de l'autorité militaire. Aucune comparaison avec les révoltes des années précédentes. Pétain remplace Nivelle et s'efforce d'améliorer la vie du soldat.

Le mouvement gagne la société civile. Les grèves paralysent l'industrie de guerre. Elles concernent 500 000 personnes à Paris, 300 000 en province.

Elles atteignent leur apogée au printemps, avec, fait inédit, la grève des midinettes, qui réclament une indemnité de vie chère en raison de l'inflation et la semaine anglaise de cinq jours. En France, les femmes, les « munitionnettes », fabriquent des obus. Les cadences sont épuisantes, les salaires souvent la moitié de ceux des hommes. Pourtant les revues comme *La Baïonnette* ou les photos prises par le service photographique de l'armée les montrent détendues, souriantes... L'émancipation des femmes n'est pas pour demain.



Ces faits sont bien documentés par les nombreux magazines qui paraissent à l'époque et qui figurent dans l'exposition. Certains sont éphémères mais d'autres, comme le *Miroir*, tirent à des milliers d'exemplaires. Le *Miroir* est la transformation en 1912 du *Supplément illustré du Petit Parisien* en une revue hebdomadaire photo de qualité. Les divers exemplaires du *Miroir* permettent d'étudier l'évolution de la photographie, depuis la photo banale faite pour rassurer la famille jusqu'à la photoreportage qui montre les horreurs de la guerre. Le *Miroir* organise des concours de photos parmi les combattants. Ces clichés bénéficiaient des avancées de la technique et étaient largement diffusés en raison du prix modeste du magazine.

Par contre l'illustration s'adressait à un public plus bourgeois. Elle reçut les félicitations de tous les généraux. " *Aucun ouvrage, ne pourra mieux que cet " Album " apprendre et faire comprendre la grande guerre à nos enfants.* " (Foch).

La presse révèle les importantes avancées technologiques qui caractérisent l'année 1917 et qui transforment le conflit qui s'enlise. Il faut produire des armes nouvelles ou améliorer les armes existantes afin de faire la différence.

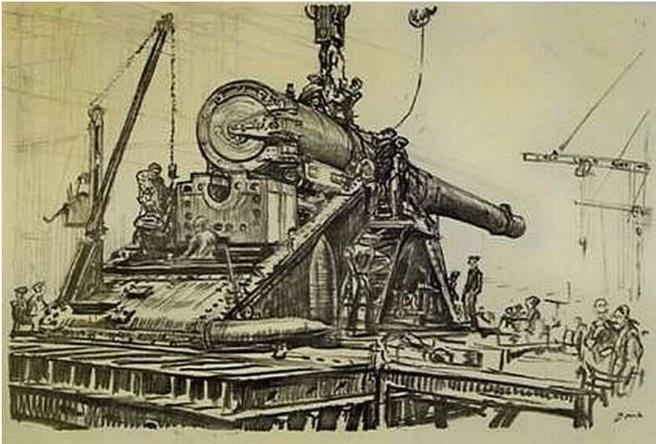
Le visiteur était accueilli par un char Renault FT17, le symbole de la modernité. Le char répondait à la nécessité de contrer les mitrailleuses et les barbelés de la guerre de tranchées tout en circulant sur un terrain bouleversé par les pilonnages d'artillerie. Sous l'impulsion du colonel Estienne, la société Schneider conçut un premier engin qui s'imposa dans la plupart des combats de l'année 1917 (Chemin des Dames au printemps, bataille de la Malmaison à l'automne). Mais le char Schneider fut supplanté par le char Renault, né de la rencontre entre le colonel Estienne et Louis Renault.

Si les démonstrations d'un prototype en mars 1917 furent suivies d'essais officiels en avril, la fabrication du char ne fut pas considérée comme priorité avant octobre. La fabrication en série se heurta aux problèmes de trouver des tôles de blindage, si bien que les chars Renault FT17 ne furent pas engagés avant mai 1918. Ils étaient une arme redoutable quand l'attaque était couplée avec les avions, comme lors de la réduction du saillant de Saint-Mihiel en septembre 1918. Par contre, le terrain boisé et escarpé de l'Argonne ne leur permit pas de jouer un grand rôle dans les combats d'octobre-novembre 1918.



En 1917, les avions sont très utiles pour l'observation et la prise des premières photos aériennes pour localiser les tranchées, les réseaux de barbelés etc. C'est en septembre que disparaît au cours d'un combat aérien un as de l'aviation française, Guynemer. Avec 53 victoires à son actif il devint la référence pour les pilotes de chasse.

La guerre s'intensifiant, on assiste au développement de l'artillerie lourde à longue portée, en particulier des canons à gros calibre sur voie ferrée. Des canons de marine de 320 mm tirent des obus de 390 kg sur une distance de 27 km. Ces monstres d'acier ont été admirablement dessinés par Sir Muirhead Bone, le premier artiste de guerre officiel nommé par le gouvernement britannique en 1916. Il put s'approcher du front sans toutefois avoir la permission de s'approcher des tranchées.



Ses dessins, conservés à l'Imperial War Museum, sont précieux pour leur précision. Il dut se contenter de dessiner du matériel car il avait reçu l'ordre de ne pas représenter de cadavres.

Ces monstres exigeaient la production en masse d'obus. De 20 000 par jour en 1914, la production passa à 400 000 en 1917. En 1916 déjà, à l'attaque du fort de la Malmaison près du Chemin des Dames, 2000 canons avaient craché pendant 6 jours et 6 nuits 3,5 millions d'obus sur un front large de 12 km.

En 1917 on distinguait entre les obus explosifs, les obus à balles qui explosaient au-dessus de la cible en projetant des milliers d'éclats d'acier et les obus chimiques. On utilisait le gaz moutarde ou ypérite, du nom de la ville d'Ypres, siège d'une bataille particulièrement meurtrière.



Les gaz s'attaquaient non seulement aux voies respiratoires mais aussi à la peau. Et les masques à gaz, même perfectionnés, s'avéraient insuffisants. De toute façon, le modèle 1917 fut distribué en 1918 seulement en raison du manque de matières premières.

Otto Dix a rendu parfaitement la vision cauchemardesque des soldats masqués, la sauvagerie de l'assaut. Sans visages, plus de sentiments. Remarquez que ce sont des soldats allemands. Mais la nationalité n'a ici aucune importance.

Paradoxalement, il y eut moins de morts en 1917 qu'auparavant mais la mort devint de plus en plus violente. Les corps étaient déchiquetés et les gueules « cassées ». Le Service de santé militaire fut réorganisé. L'automobile remplaça les chevaux pour évacuer les blessés. Ceux-ci étaient mieux « triés » et donc mieux soignés. On vit des avancées spectaculaires dans des disciplines comme la radiologie, l'anesthésie, l'hygiène ou la transfusion sanguine. On créa des centres d'appareillage et de rééducation des mutilés. Des services se spécialisèrent dans le traitement des blessures du visage. Le Service de santé de l'Armée au Val de Grâce conserve toute une série de moulages et de photos de gueules cassées, prises avant et après la reconstruction. Ce sont les débuts de la chirurgie plastique mais les résultats étaient spectaculaires pour l'époque. Ces photos sont horribles certes mais elles possèdent une certaine qualité artistique. Le chirurgien anglais Henry Tonks en particulier dessina ses patients en employant le pastel et travailla en artiste. Les gueules cassées et les corps mutilés ne feront cependant l'objet de tableaux que bien après la guerre

1917 est également une année décisive en raison du bouleversement des alliances qui change la donne stratégique. Tout d'abord, le 6 avril, le président Wilson renonce enfin à la neutralité pour déclarer la guerre à l'Allemagne. Le soutien de l'Amérique reste psychologique car elle ne dispose que de 200 000 soldats mal équipés. Elle n'a ni armes lourdes, ni avions, ni chars. Il va falloir lever une armée, la transporter en France, construire des bases, l'entraîner au combat... Mais l'Amérique apporte une contribution financière appréciable et des espoirs en des lendemains meilleurs. La balance ne penchera toutefois du côté des Alliés qu'au printemps 1918.

Les affiches de recrutement américaines sont réalisées par des artistes de renom, comme James Montgomery Flagg, concepteur de l'affiche

« I want YOU for U.S. Army ». De nombreuses affiches invitent à souscrire des emprunts de guerre.



Des photographes américains parcourent les camps aux USA et organisent avec 20 000 soldats des formations patriotiques qui représentent la statue de la Liberté, la cloche de l'Indépendance... Les photos étaient prises du haut d'une tour.

Autre évènement international majeur : la révolution russe. Suite à des revers militaires et à la désorganisation de l'économie, le tsarisme s'effondre début 1917. Grèves et mutineries de soldats se multiplient. La situation empire avec l'échec cuisant de l'offensive russe de juin. Un gouvernement bolchevique prend le pouvoir en octobre et, conduit par Lénine, engage des négociations de paix avec les empires centraux et signent un armistice de quatre semaines le 15 décembre 1917 avant le traité de Brest-Litovsk.

Par conséquent, après l'enlisement des années précédentes, les évènements internationaux et les avancées technologiques permettent de considérer l'année 1917 comme une année de transition vers la victoire. C'était aussi une année de transition pour l'art. La production reprit après deux ans d'interruption. Le marché de l'art moderne s'était tari avec la déclaration de guerre, le départ des artistes pour le front, la fermeture des galeries parisiennes tenues par des Allemands.

La première tâche des organisateurs de l'exposition a donc été de recenser les œuvres

parues en 1917, ce qui aurait été impossible sans l'outil informatique... Deux mille cent treize œuvres furent en effet recensées, 283 artistes, d'où la nécessité de faire une sélection, l'objectif étant de montrer l'année dans sa richesse et sa diversité.



Le plus grand Picasso du monde

Prenons comme point de départ de l'exposition un rideau de scène monumental de 10,50 m de haut sur 16,40 m de large (8 m x 14 m pour la composition seule) qui pèse la bagatelle de 45 kg. En raison de ces dimensions exceptionnelles et de sa fragilité, ce rideau n'a pu être exposé que dix fois ces cinquante dernières années, en 1991 au Centre Pompidou de Paris pour la dernière fois, et peu de gens le connaissent. Sa présence à Metz constituait un véritable évènement.

Le rideau a été conçu pour le ballet Parade, ballet en un acte créé par Léonide Massine, jeune chorégraphe des ballets russes de Diaghilev, sur un thème de Jean Cocteau et une musique d'Erik Satie. Ce ballet est un des premiers exemples de collaboration entre des artistes d'avant-garde de différents domaines. Cocteau, fasciné par les ballets russes, puisa une partie de son inspiration dans le ballet Petrouchka d'Igor Stravinsky (1911). Picasso fut chargé de réaliser le rideau de scène, le décor et les costumes.

Le thème du ballet est simple, même pas révolutionnaire car il avait déjà été traité par des

peintres français : devant une baraque foraine, sur un boulevard parisien, des artistes d'un cirque ambulante – une petite fille américaine, deux acrobates, un prestidigitateur chinois, – essaient de faire entrer attirer les passants en exécutant des extraits de leurs numéros. C'est la bande-annonce de nos films. Mais le public croie que le spectacle se déroule dehors et n'entre pas dans la baraque, à moins qu'il ne soit déçu. La petite fille américaine pleure de déception.

Du travail de Picasso, que reste-t-il ? le rideau de scène et des études pour les costumes, ainsi que des épreuves gélatino-argentiques. Le rideau est



une œuvre remarquable : « *Etrange composition qui étonne par sa douceur. Elle représente une scène de théâtre entourée de lourdes tentures rouges. Assis autour d'une table, sept curieux personnages – deux arlequins, un joyeux marin napolitain, un picador espagnol, une colombine endormie, une fille qui porte un chapeau pointu et un serviteur noir – semblent soudain captivés par l'apparition d'une jument ailée en train de nourrir son poulain. Sur son dos se tient une jeune femme portant également des ailes et essayant d'attraper un singe accroché à une échelle tricolore.*

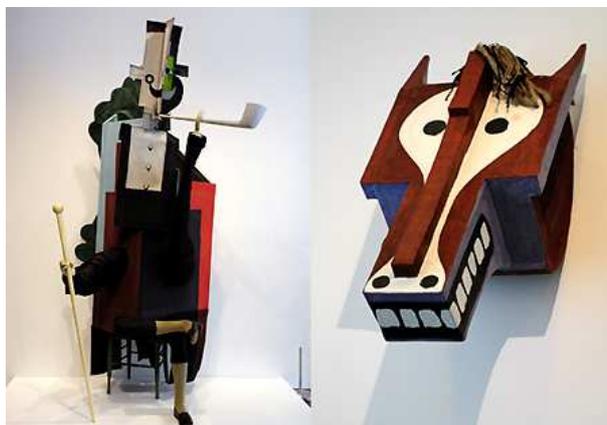
A la fois savante et naïve, cette image a l'air bien sage au vu des audaces formelles auxquelles s'adonnait alors, depuis dix ans, l'inventeur du cubisme. Exit, ici, le terrible dynamitage des règles de la perspective qui rendait méconnaissables les objets peints. Contre toute attente, Picasso opère un retour à la tradition. Du moins à sa manière. Car pour figurer saltimbanques et gens du cirque, qu'il avait souvent pris pour modèles durant sa période rose, l'artiste réalise lui-même un étonnant exercice d'équilibrisme : mi réaliste, mi onirique, cette peinture romanesque mêle perspectives et ruptures, représentations naturalistes et visions irréelles.

Elle montre un monde instable et plein de faux semblants. » (Lorraine France 3 mai 2012).

1917 est une année charnière pour Picasso qui abandonne peu à peu le cubisme, dont il est pourtant le fondateur avec Braque, pour revenir au naturalisme. En août 1914, Picasso, espagnol, n'est pas mobilisé mais il a accompagné à la gare Georges Braque et André Derain et il a vu également partir Fernand Léger. Il a perdu le soutien financier de Kahnweiler, marchand d'art allemand, promoteur du cubisme, propriétaire d'une galerie à Paris. Kahnweiler, qui avait refusé de revêtir un uniforme, qu'il soit allemand ou français, s'était réfugié en Suisse. Picasso s'intéresse désormais à Ingres, Cézanne et Courbet. En 1917, il est à Rome et découvre Raphael et Michel Ange. Il y oublie la guerre et les années de tristesse depuis la mort d'Eva, emportée par un cancer en 1915. Mais il prend le soin de mettre une touche de patriotisme sur le rideau avec une échelle tricolore.

On retrouve des thèmes chers à l'artiste sur ce rideau, dont le saltimbanque. Picasso, fasciné par les saltimbanques du cirque Medrano, se représentait souvent en saltimbanque, de façon classique comme cubique.

Parmi les personnages du rideau, on distingue la danseuse russe Olga Kokhlova dont il tomba amoureux et qu'il finit par épouser. Le mariage ne fut pas heureux ... Mais en 1917, Picasso éprouve de la joie de vivre qu'il traduit par la scène de tendresse entre la jument et son poulain, le soleil sur le Vésuve, le caractère paisible de la scène...



Quel choc à l'apparition des « managers », géants effrayants revêtus de costumes cubistes invraisemblables, aux mouvements saccadés ! Comment pouvaient-ils bouger ? Le premier est français, moustachu, il fume la pipe et s'appuie sur

une canne. Le second, américain, tient un mégaphone et porte un gratte-ciel en carton sur le dos.

Le cheval en toile, dans lequel se cachent deux danseurs, effraie par son masque africain, référence à l'origine cubiste dans l'art nègre. Cheval et managers symbolisent la brutalité de la vie moderne.

Le spectateur doit également subir la musique trépidante et les bruits étonnants conçus par Erik Satie ou par Cocteau : machine à écrire qui crépite, corne de brume, bouteilles de lait, bruits d'eau appelés flaques sonores, sirène aigue, roue de loto... Le ballet s'achève sur un air de ragtime, genre musical très populaire aux Etats-Unis depuis 1890 et introduit en Europe lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Le ragtime fit fureur en 1917 avec l'entrée en guerre des Etats-Unis, année du décès de son créateur Scott Joplin. Il fut ressuscité au cours de la seconde guerre mondiale. On l'associe au piano. Il annonce le jazz.



« sales boches » car tout ce qui est cubiste rappelle l'Allemagne. On rejette cette histoire stupide alors que des soldats meurent par centaines ... Seule l'intervention de Guillaume Apollinaire en uniforme, portant la Croix de guerre, la tête bandée parce qu'il avait été blessé au Chemin des Dames et trépané, empêcha une émeute. Mais Satie fit huit jours de prison et Cocteau s'en tira avec une amende.

En fait, si les détracteurs crièrent haut et fort, le ballet fut apprécié. Ainsi Juan Gris, le 23 mai 1917, écrit

à Maurice Raynal : « *J'aime Parade parce qu'elle est sans prétention, gaie et indéniablement comique. Le décor de Picasso a beaucoup d'allure et il est simple... Parade n'est pas naturaliste, n'a pas un côté de fée, pas d'effets excessifs, pas de sujet dramatique. C'est une sorte de farce musicale du meilleur goût et sans grandes prétentions artistiques. C'est pourquoi elle se distingue et est meilleure que les autres ballets. Je crois même que c'est une tentative de faire quelque chose de tout à fait nouveau dans le théâtre. Elle a eu un gros succès.* » Guillaume Apollinaire de son côté écrivait : « *Parade renversa les idées de pas mal de spectateurs. Ils seront surpris certes, mais de la plus agréable façon et, charmés, ils apprendront à connaître toute la grâce des mouvements modernes dont ils ne s'étaient jamais doutés* ».

Aucun des artistes n'avait voulu attaquer la guerre. Cocteau, exempté du service militaire, avait commencé par faire des affiches patriotiques avant de rejoindre un convoi sanitaire civil. Il avait été adopté par un régiment. Un de ses meilleurs romans, « Thomas l'imposteur », traite de la guerre.

Picasso déclara au moment de la libération de

Paris en 1944 : « *Je n'ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas le genre de peintre à sortir comme un photographe chercher quelque chose à dépeindre. Mais je n'ai aucun doute que la guerre se retrouve dans mes tableaux* ». Plus tard il exécutera des œuvres engagées comme la Guerre et la Paix, deux tableaux exposés dans la chapelle de Vallauris (1952). Des années auparavant il avait réagi au terrible bombardement de Guernica par une œuvre saisissante.

Les costumes des danseurs avec de étoiles sur fond bleu apportaient de la poésie. Celui du prestidigitateur chinois était inspiré d'un vrai costume.

Quant à la petite Américaine, elle ressemblait à l'actrice Mary Pickford mais avait la démarche saccadée de Charlot.



La première eut lieu le 18 mai 1917 au théâtre du Châtelet à Paris dans le cadre d'un gala de charité. Elle provoqua bien des remous. Le public fut dérouté par la musique, l'esprit pantomime du spectacle, les costumes extravagants des managers, l'histoire jugée idiote, l'emprunt à la culture populaire pour un ballet, du jamais vu...

Cocteau avait écrit en préambule dans ses carnets de notes : « *Soyons vulgaires, puisque c'est impossible* ». Selon un témoin, « *on se bat à l'orchestre, on s'injurie* ». On traite les artistes de



La spirale du rez-de-chaussée

Le rideau de Parade était exposé dans la Grande Nef au rez-de-chaussée en raison de la hauteur de la salle. Le parcours était aménagé en spirale car cette forme géométrique évoque le tourbillon physique et intérieur. Il débouchait sur le grand hall où était exposé le rideau de scène. La spirale était très bien décrite par Erich Maria Remarque : *« Pour moi le front est un tourbillon sinistre. Lorsqu'on est encore loin du centre, dans une eau calme, on sent déjà la force aspirante qui vous attire, lentement, inévitablement, sans qu'on puisse y opposer beaucoup de résistance ».*

Une grande vitrine accueillait les visiteurs avec des objets divers ramassés sur le champ de bataille.

En face, la représentation du Poilu de Théophile Alexandre Steinlein, dessinateur français âgé de 58 ans en 1917. Il s'était rendu sur le front par ses propres moyens afin d'être confronté au champ de bataille. Le Poilu inaugurerait une série de portraits évoquant les réactions des artistes face à l'horreur de la guerre. C'est en 1917 que fut enfin reconnue l'origine psychique des traumatismes de guerre, ce qui conduisit à la prise en charge de ces névroses.

Parmi les portraits des artistes on est frappé par exemple celui d'Otto Dix, peintre allemand, 26 ans



en 1917. Engagé comme volontaire dans l'artillerie de campagne, il participa à plusieurs campagnes d'où il sortit vivant mais traumatisé. Une grande partie de son œuvre fut détruite par les Nazis comme étant de l'art « dégénéré ».

Fait intéressant pour des Alsaciens, il a été incorporé dans le Volkssturm en 1945 à l'âge de 53 ans ! Fait prisonnier en Forêt noire, il a été incarcéré dans le camp de prisonniers de Logelbach près de Colmar où il se lia d'amitié avec Robert Gall. Lors de son incarcération, il a réalisé, au contact des tableaux de Schongauer et de Grünewald conservés à Colmar, des œuvres qui sont à la fois l'expression de ses angoisses et de ses espoirs de rédemption. Dix s'est représenté à de multiples reprises comme soldat de la Grande Guerre, donnant toujours de lui une vision angoissante qui veut provoquer l'émotion.

L'autoportrait de 1917 (craie sur papier) le montre, l'air tragique, en train de fumer la pipe. Le personnage est très raide, il a la mâchoire crispée. Est-ce vraiment un moment de détente ?





Erich Heckel, 34 ans, mobilisé comme infirmier, dessina en attendant d'évacuer les blessés. Il se tient la tête, comme pour ne pas voir le chaos autour de lui.

A 37 ans Ernst Ludwig Kirchner, fit un bref passage dans l'artillerie avant d'être reformé pour traumatisme. Il tenta d'apaiser ses tourments à grands coups d'absinthe, de somnifères et de morphine. L'autoportrait (xylographie sur papier) montre un visage ravagé, un regard halluciné.

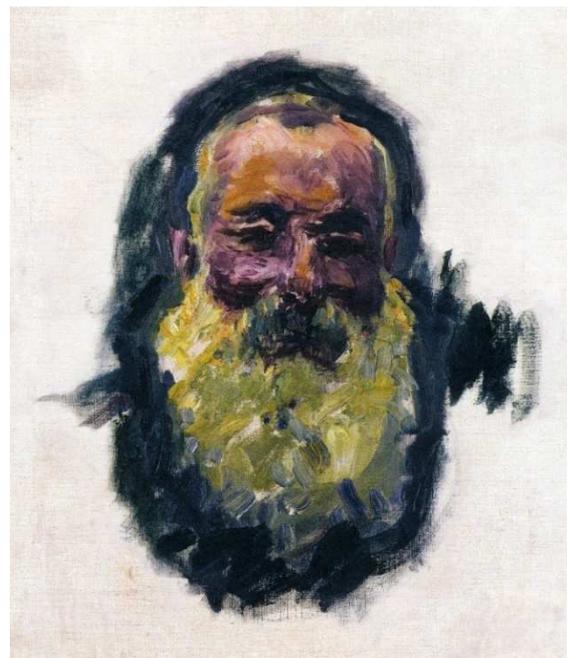


William Orpen, 39 ans en 1917, était l'un des premiers peintres de guerre anglais officiels. Un de

ses multiples autoportraits le dépeint prêt à visiter le front. Il est dans un intérieur cossu et fait figure de provocateur avec son épaisse fourrure et son casque. Est-ce pour se protéger de l'effroyable spectacle qu'il va découvrir ? Sans doute car c'était un homme très sensible.

D'autres, comme Emil Nolde ou Monet, trouvaient refuge dans la nature. Emil Nolde, 50 ans en 1917, s'était retiré dans sa maison natale sur les bords de la mer du Nord. Son autoportrait le montre coiffé d'un chapeau de paille. Il ne se soucie pas en apparence du chaos du monde qui l'entoure.

Monet, 77 ans en 1917, vivait aussi dans la belle nature de Giverny et se désespérait de ne pouvoir rien faire d'autre que d'aider les blessés ou les orphelins en leur donnant des tableaux et des légumes de son potager. Son vieil ami Clemenceau lui rendait fréquemment visite et ils se soutenaient mutuellement. A sa mort en 1926, Monet laissait



22 panneaux des Nymphéas qu'il avait promis de donner à l'Etat. Exposées à l'Orangerie, les toiles furent boudées par le public, puis subirent les outrages de la seconde guerre mondiale. Ce n'est que récemment que le bâtiment a été rénové et que le public s'est réapproprié le peintre.

Matisse fréquentait également Giverny : « *Celui qui n'est pas au front se sent plutôt bon à rien* ». Agé de 45 ans en 1914, il aurait voulu s'engager mais fut maintenu à l'arrière et il se sentait coupable. A partir de 1917, il montra un intérêt renouvelé pour le paysage et l'impressionnisme.

Après les autoportraits l'exposition abordait la réalité de la guerre : les corps meurtris, les amputés, les gueules cassées, les prothèses... Puis, naturellement, les masques à gaz, nés du désir légitime de se protéger le visage.

Du masque au théâtre il n'y a qu'un pas. Pour distraire les Poilus, le Théâtre aux Armées de la République sillonnait le territoire au gré des offensives et proposait des pièces issues du répertoire classique. Le décalage était trop grand avec le quotidien des soldats pour que ces séances ne soient pas perçues comme de la provocation. Aussi les Poilus organisaient-ils leurs propres séances, jouant les rôles féminins comme les leurs, dans une logique de travestissement qui participait à la confusion des rôles entre hommes et femmes.

En effet, comme il a été dit plus haut, les femmes avaient remplacé les hommes dans les usines et rêvaient d'émancipation. C'est ce que traduit Apollinaire dans la pièce « les Mamelles de Tirésias », jouée pour la première fois en 1917 : Thérèse, épouse insoumise, devient Tirésias et part mener une belle carrière militaire et politique à Zanzibar. Le mari assure le rôle maternel et donne naissance en un jour à 49 051 enfants ! Quand Thérèse regagne le foyer conjugal, elle reprend son rôle de génitrice mais ne renonce pas à sa condition de femme libérée. Les costumes évoquaient le Carnaval. Apollinaire utilisa le mot « surréalisme » pour la première fois.

Le visiteur passe ainsi insensiblement au personnage d'Arlequin et à Picasso qui a multiplié les variations esthétiques autour de cette figure. Un Arlequin dansant avec une femme au collier de style



cubiste voisine avec l'Arlequin classique du rideau de scène.

A l'extérieur de la spirale, une petite salle accueillait divers thèmes : poursuivant le thème du masque, on en vient tout naturellement au camouflage. Se dissimuler n'est pas un art nouveau puisque le cheval de Troie était un acte de camouflage. Mais l'armée française ne commença à pratiquer le camouflage qu'en 1914-1918.

Comme il s'agit d'un art, une section de camouflage a été créée en 1915 par le Ministère de la Guerre et placée sous la responsabilité d'artistes peintres spécialistes de la décoration théâtrale : ils ont l'habitude du trompe l'œil et, cubistes, ils sont maîtres dans l'art de déformer des objets.

Parmi les maîtres de cet art, citons Lucien-Victor Guirand de Scevola qui, en 1914, cacha sa batterie sous des branchages et des toiles peintes et fit revêtir aux servants des tenues aux teintes terreuses, ainsi qu'Eugène Corbin, administrateur des Magasins réunis de Nancy et mécène de l'École de Nancy. Le musée de l'École de Nancy occupe sa propriété.

On camoufle tout : uniformes, rues, maisons, canons, véhicules, avions, navires... Un arbre factice en tôle martelée et bois sert de poste d'observation ou ce peut être un vrai arbre qui est évidé. C'est beaucoup plus compliqué qu'il n'y paraît car il faut tenir compte des saisons, des ombres portées... Ainsi pour un avion volant de nuit, on doit peindre la partie inférieure en noir mat à cause des projecteurs. Par contre, si l'avion vole de jour, la partie inférieure doit être de couleur ciel.

Pendant l'hiver 1915-1916, le peintre Dunoyer de Segonzac fut chargé de camoufler le camp d'aviation de l'escadrille des Cigognes à Breuil-le-Sec (Oise). Il survola fréquemment le camp pour s'assurer de la couleur des hangars, jusqu'au jour où Guynemer lui dit : « Vous y êtes, j'ai été gêné pour atterrir ».

Cette section était complétée par quelques paysages et photographies de ruines. Les artistes devaient représenter le réel et non plus traduire leurs sentiments.

Il fallait ensuite repasser par le rideau de scène pour gagner la sortie, non sans avoir vu la section « Mémoire immédiate », puis les Nymphéas de Monet et des abstractions russes.

La salle « Mémoire immédiate » rappelait la nécessité de documenter ce conflit inédit. Peintres et photographes étaient officiellement missionnés au front afin de le décrire et d'en

conserver la mémoire. On organisa des expositions. Les premiers guides des champs de bataille parurent en 1917. C'est alors qu'André Michelin lança la Collection des Guides illustrés des Champs de bataille. Ces ouvrages sont à la fois un guide, un panorama, une histoire. Avec eux on peut effectuer des pèlerinages sur les sites. Ils sont abondamment illustrés. Une nouvelle collection vient de paraître : elle s'appuie sur le travail historique mais le complète afin que le touriste puisse organiser son séjour.

On termine par Monet et les abstractions russes. Monet se réfugie dans l'impressionnisme tandis que les Russes se tournent vers l'abstraction qui, pour Kandinsky, est l'expression du « *trouble profond de l'homme devant le monde* ». Résolument tournée vers l'élaboration d'un monde pictural nouveau, composé de formes géométriques, de couleurs éclatantes et lumineuses, l'abstraction connaît une vitalité exceptionnelle en Russie en 1917. Ce sont des œuvres pleines d'enthousiasme et d'espérance en un futur placé sous le signe de l'expérimentation créatrice.

La tranchée du 1^{er} étage

Le parcours était assez déroutant car le visiteur se trouvait dans le boyau central d'une tranchée avec plusieurs embranchements et il était facile de perdre le fil de la présentation, d'autant plus que ces « boyaux » étaient étroits. Cette galerie illustre la diversité des réactions des artistes face aux événements de l'année 1917, des artistes de toutes nationalités, des combattants, des artistes missionnés par leurs gouvernements pour témoigner du conflit, des réformés, des embusqués, des artistes classiques, des artistes d'avant-garde... De nombreux documents d'époque ainsi que des objets permettaient de replacer les œuvres dans leur contexte. Cette partie était particulièrement dense.



La diversité des réactions des artistes était évidente dès la 1^{ère} salle : la « Grande nature morte » de Picasso côtoyait « Over the top » de John Nash, deux œuvres de dimensions semblables (87 x 116 cm pour la première et 80 x 108 cm pour la seconde). Dans la « Grande nature morte », Picasso hésitait entre le cubisme et le naturalisme pour représenter des objets de tous les jours, déformés, sur une table bancale ressemblant à un pupitre d'école. Le titre même était une dérision.



Par contre, on restait saisi devant la reproduction de John Nash de l'attaque désastreuse de son régiment près de Cambrai le 30 décembre 1917. « Over the top » était l'expression consacrée par les soldats anglais lorsqu'ils s'élançaient hors de la tranchée, passant par-dessus le remblai qui les protégeait. L'attaque avait été improvisée et Nash avait vu tomber 68 de ses camarades sur les 80. Deux n'avaient même pas quitté la tranchée ou étaient retombés dedans, un troisième était mort à peine sorti et les autres avançaient lourdement dans la neige, accablés par la résignation.

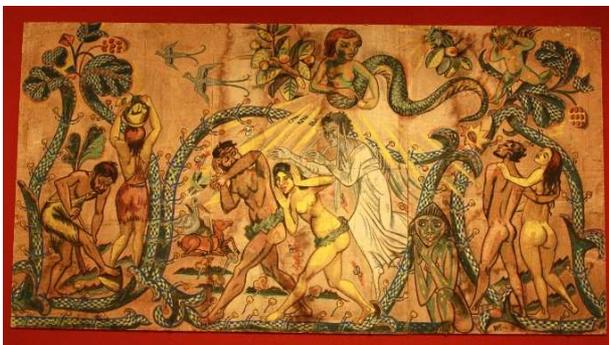
Nash avait peint de mémoire une image impitoyable qui révélait l'absurdité de l'offensive à découvert sur la neige et qu'il mit longtemps à oublier : « *Il faisait un froid de canard et nous étions des cibles faciles sur la neige et en pleine lumière. Je pense que le souvenir encore vif de cet événement m'a aidé à peindre le tableau et a suscité l'intensité émotionnelle que l'on peut y trouver* ».

Nash avait 24 ans en 1917. De 1916 à 1918, il servit dans un régiment londonien de volontaires, The Artists Rifles, avant d'être nommé artiste de guerre officiel. Il poursuivit sa carrière de paysagiste et de graveur sur bois après la guerre et fut engagé pendant la Seconde Guerre Mondiale pour peindre les activités de la Marine britannique.



Nash aurait pu intituler son tableau « Den Namenlos » : c'est le nom de l'œuvre ci-dessus du peintre autrichien Albin Egger-Lienz, 49 ans. Peu connu en France, il fait l'objet d'une exposition au Belvédère à Vienne ce printemps. C'est un des meilleurs représentants de l'expressionnisme, mouvement artistique qui vise à provoquer une réaction émotionnelle chez le spectateur. On ressent de l'angoisse devant ces hommes sans visage qui avancent vers leur destin.

Certains préférèrent la sobriété de ces œuvres au « foisonnement » d'une grande peinture (207 x 402 cm) de Max Pechstein, expressionniste allemand, membre du groupe Die Brücke. Pechstein avait quitté une vie paisible dans des îles d'Océanie où il recherchait l'art primitif pour être brutalement plongé dans l'horreur des tranchées à l'âge de 36 ans. Il avait l'impression d'avoir été chassé du



paradis.

« Vertreibung aus dem Paradies » montre des êtres à moitié nus en fuite au milieu d'immenses serpents. Le tableau, grand format, ne provoque pas l'émotion comme les deux précédents mais il était le fruit de l'état d'angoisse du peintre : « *Les nerfs ne veulent toujours pas se réhabituer au calme de l'existence bourgeoise. Tout est nouveau : comment faisais-je auparavant, pour réaliser le fond d'une toile, et quelles étaient les couleurs que je choisissais?* »

Suite à cette introduction, le visiteur se prépare à voir des représentations terribles, et il y en a dans la grande salle qui porte comme titre « Debout les morts ». Cette section était introduite

par une planche retravaillée du « Miserere » de Georges Rouault représentant des squelettes et par la suite de gravures sur bois du belge Franz Mazereel, artiste engagé pour la paix dont les gravures « *atteignent des sommets de violence brute dans un style graphique très cru* ».

Succédant à une première expérience faite en 1914-1915 avec des peintres issus de la Société des peintres militaires, en novembre 1916 le Ministère de la Guerre, le Grand Quartier Général et le sous-secrétariat aux Beaux-Arts décidèrent d'ouvrir des missions dans la zone des armées aux artistes volontaires, dégagés des obligations militaires, donc plus tout jeunes, et ayant déjà acquis une certaine



réputation, afin de constituer une collection de tableaux d'histoire. L'objectif était d'accroître les collections du musée de l'Histoire de France de Versailles. L'Etat pouvait acheter quelques œuvres pour un prix dérisoire. Vallotton, dont il va être question, n'avait pas prêté attention à la clause d'achat et protesta pour deux toiles, Le bois de la Gruerie et Le ravin des Meurissons : « *J'ai refusé bien entendu mais on argue du droit de l'Etat et d'une signature que nous aurions donnée. Je suis donc obligé de me laisser dépouiller mais je ne dérange pas* ». En fait, les tableaux n'allèrent pas à Versailles mais au musée de la Grande Guerre au château de Vincennes.

Bien que « chargés de mission », les artistes supportaient tous les frais. Ces peintres n'avaient pas de véritable expérience du front. Au mieux ils avaient été brancardiers ou gardes des voies de communications. Les fronts italien, russe et oriental, considérés comme trop dangereux, leur étaient interdits.

Les missions duraient un mois, la première était en février 1917 et la dernière en janvier 1918. Les œuvres étaient exposées au musée du Luxembourg.

Les peintres se reprochaient en général la lâcheté de leur vie d'artistes, comme Maurice Denis qui avait 47 ans en 1917 et qui se qualifiait

« d’embusqué parmi les embusqués ». Il ne réussit pas à aller en première ligne mais il put visiter les anciennes lignes de front jonchées de ruines dans le



secteur de Noyon. Dans « Soirée calme en première ligne à Barisis », on se trouve devant un magnifique paysage avec un mont boisé, une rivière et un plateau sur lequel se trouve un cantonnement sous le soleil couchant. Les soldats vaquent à leurs occupations autour d’un pan de mur doré par le soleil. On distingue des agents de liaison qui poussent leurs bicyclettes, un chien, un soldat chargé de bidons, un autre qui fend des bûches, un dernier qui lit une lettre. Maurice Denis semble plus intéressé par la composition et les jeux de lumière que par la guerre.

Félix Vallotton, 52 ans en 1917, se plaignait également d’être réduit à l’inaction en raison de son âge. D’origine suisse, mais naturalisé français, il fut accepté comme peintre aux armées en juin 1917. Il découvrit les ravages de la guerre en Argonne ainsi que les mutineries et les conseils de guerre : « *Condamnation à mort d’un pauvre petit bougre de vingt ans. D’autres s’en tirent avec les travaux forcés à vie ou à temps. Le cœur se serre devant cette rigueur dont la hantise m’a poursuivi tout le jour, mais les faits sont si graves et le sort du pays qui se joue oblige à cette acceptation* ».

Pendant sa mission, il dessina dans un carnet des croquis dont il voulait se servir ensuite pour réaliser ses futurs tableaux. Pressé par le temps (il avait un mois), il produisit quatorze paysages pour l’exposition des peintres aux Armées. Il regrettait la pauvreté de son témoignage, limité à des ruines, sans humains : Ruines à Souain, l’Eglise de Souain en silhouette, Cratère à Souain... Il fut heureux d’en avoir fini avec ces toiles de guerre, « *paysages plus ou moins délabrés* ». « *On aura de bons tableaux, c’est certain, dit-il, mais d’agrément pur, et fragmentaire. On n’aura pas la Guerre* ».

Est-il d’ailleurs possible de représenter la guerre ? Un journaliste du Crapouillot se le demandait : « *A la transformation complète des méthodes de guerre ne doit-on pas répondre par une transformation aussi radicale de la peinture de guerre ?* » (numéro 6 novembre 1917).

On reste frappé devant la représentation de Verdun, la bataille la plus meurtrière de cette guerre : tout en restant figuratif dans son principe, le tableau s’organise autour de faisceaux colorés qui s’entrecroisent au-dessus d’une terre en feu envahie par la fumée des incendies et les nuages de gaz. Vallotton décrivait ainsi l’œuvre : « *Verdun, tableau de guerre interprété, projections colorées noires, bleues et rouges, terrains dévastés, nuées de gaz* ». Où sont les combattants ? Camouflés dans les tranchées ou absents parce que cette guerre n’est pas une guerre traditionnelle mais une guerre déshumanisée ? L’entrecroisement de lignes donne l’impression de l’apocalypse.

Le Crapouillot, journal des tranchées qui jugeait ces artistes incapables de traduire la réalité de la guerre, reconnut la valeur de « Verdun » : « *Par des volumes savamment juxtaposés et des grands pans colorés, Vallotton fixe les aspects infernaux du combat moderne : sombres volutes, flammes géantes, fusées tragiques, bouillonnement de gaz jaunâtres, telle est l’œuvre que suggère le nom légendaire de Verdun. Vallotton ne serait-il pas le premier peintre de ce paysage meurtrier ?* ».



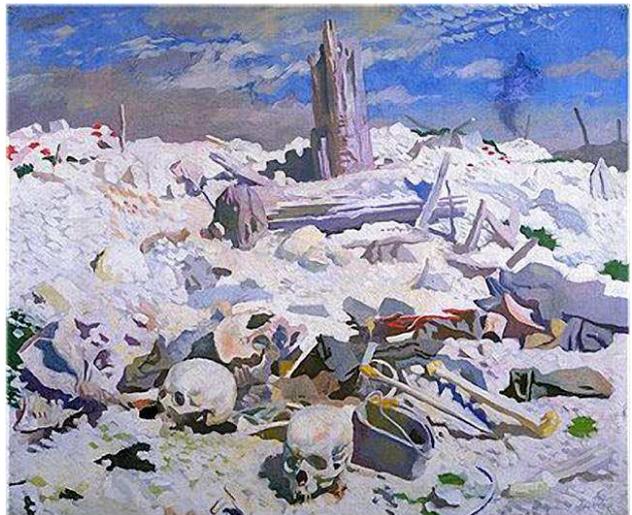
Vallotton s’était posé la question des 1916 et y avait répondu par quatre dessins géométriques, dont Verdun : « *C’est amusant de mêler des formes sans expression usuelle, mais il n’y a que la droite et la courbe et, fatalement, les dispositions en sont limitées. Néanmoins je crois qu’il y a là un champ ouvert aux possibilités* ». Il voulait peindre des « forces » mais était conscient de ses limites : « *Tout se mêle et tout se coudoie dans ce pandémonium, les plus beaux sentiments voisinent avec les pires... Où est l’image-type ? Où est l’accent pour le peintre ?... Que représenter dans tout cela ? Pas l’objet bien sûr ce serait primaire, encore qu’on n’y manquera pas, et cependant un*

Art sans représentation déterminée d'objet est-il possible ? Qui sait ? Dessiner ou peindre des « forces » serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, mais ces « forces » n'ont plus de forme et de couleur encore moins ».



D'un tout autre style mais tout aussi remarquable est le cimetière militaire de Chalons (54 x 80 cm). L'effet tient à la répétition de la croix et à la profondeur de l'espace. Le cimetière devient infini et la mort omniprésente. On admire « l'alignement impeccable des 7500 croix », et « l'expression parfaite du carnage mathématique ».

debout, adossé à la paroi, étayé par un monstre sans tête." Roland Dorgelès, Les Croix de bois.



Autre artiste anglais : Christopher Wynne Nevinson, 28 ans en 1917. Déclaré inapte au service en 1914, il conduisit les ambulances de la Croix Rouge jusqu'en 1915 lorsqu'il dut arrêter pour raisons de santé. Il profita des moments d'inaction pour peindre et exposer à Londres. Le succès lui valut d'être nommé artiste de guerre officiel en 1917. Il fut un des rares artistes à étudier les possibilités de la guerre anti-aérienne.

Par contre, le petit format les « sentiers de la gloire » (Paths of glory) lui causa des problèmes. Il avait eu l'audace de peindre avec beaucoup de réalisme deux cadavres de Tommies étendus dans la boue devant un réseau de barbelés et sa toile, qui tenait de la photographie, fut interdite d'exposition en 1918 car jugée défaitiste alors que le moral des Britanniques s'amenuisait de jour en jour. Nevinson, refusant de décrocher le tableau, le



Autre Suisse fixé en France, Théophile Alexandre Steinlen sut traduire l'atmosphère de souffrance dans laquelle évoluaient les Poilus et les pauvres gens grâce aux eaux fortes. Il a eu une activité artistique intense, spécialement dans le domaine des affiches.

Les Anglais utilisèrent également les services des peintres aux armées : Sir Muirhead Bone, dont il a été question auparavant, avait 40 ans en 1916 quand il fut engagé, l'irlandais William Orpen en avait 39 lorsqu'il arriva dans la Somme en avril 1917. Contrairement à Bone qui avait pour ordre de ne pas représenter de cadavres, Orpen ne sélectionna pas entre les restes humains et les objets brisés qui jonchaient le champ de bataille de Thiepval :

"C'était un entassement infâme, une exhumation monstrueuse de Bavarois cirieux sur d'autres déjà noirs, dont les bouches tordues exhalaient une haleine pourrie ; tout un amas de chairs déchiquetées, avec des cadavres qu'on eut dit dévissés, les pieds et les genoux complètement retournés, et, pour les veiller tous, un seul mort resté



dissimula derrière un papier brun sur lequel il marqua « Censuré », ce qui était également interdit. Il fut réprimandé par le Ministère de la Guerre.

Le cinéaste américain Stanley Kubrick reprit le titre en 1957 pour décrire l'absurdité de la Grande Guerre. Il y ajouta le thème des mutineries et de leurs répressions. Le film ne fut pas interdit en France comme on le pense mais il ne put être soumis à la censure et ne fut à l'affiche qu'en 1975.



A côté de ces artistes missionnés, l'exposition présentait les œuvres d'artistes, comme Fernand Léger, brancardier réformé après avoir été gazé à Verdun. Il décrivit méthodiquement les corps déchiquetés mais fut incapable de les représenter. Au contraire, sur une grande toile de 129 x 194 cm, il peignit des hommes machines robotisés, dénués de physionomie et de regard, décomposés en cônes, tiges et pyramides. On ne distingue plus que les insignes des grades et les décorations.

Le thème de l'explosion inspira de nombreux soldats, comme Paul Nash, Charles Martin 72 ans (La folie de la guerre, qui n'est pas sans point commun avec Verdun), Georges Grosz...



Tout un pan d'une grande salle était réservé à l'art des tranchées, essentiellement des douilles d'obus sculptées, des encriers, des coupe-papier,

des avions miniature... fabriques avec du métal récupéré : tout un patrimoine longtemps négligé mais qui prend de la valeur, dont on ne peut d'ailleurs pas affirmer s'il a été gravé dans les tranchées, résultat d'un désir de survie du combattant, ou s'il s'agit d'un commerce lucratif d'après-guerre.



On passe peu à peu à des œuvres sans rapport avec la guerre, réalisées par des artistes réfugiés à New York qui gravitent autour de Marcel Duchamp et de son urinoir renversé, ready-made transformé en objet d'art, de Francis Picabia ou de Constantin Brancusi. La représentation de la princesse Marie Bonaparte, qui ne se déplaçait jamais

sans son miroir, créa le scandale au Salon des Indépendants à Paris.

Au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'entrée, on oublie la guerre. Elle semble absente des préoccupations de Kandinsky ou encore de Chagall qui célèbrent leurs amours, du dadaïsme de Jean Arp, de l'intérêt pour l'impressionnisme de Matisse, des nus de Modigliani...



L'exposition continuait avec l'entrée en guerre des Etats-Unis marquée des affiches, pour se



terminer avec une note locale : la réquisition des objets en métaux non ferreux, comme les cloches ou les coqs de clocher en bronze destinés à être

fondus, les bouteilles de patience (Geduldflasche de mineurs autrichiens), l'autel portatif d'un aumônier disparu aux Dardanelles, une petite statue trouvée dans les cendres de la cathédrale d'Arras par un caporal anglais et gardée par lui comme porte-bonheur, et rendue à la cathédrale par ses petits-enfants en 2011 ...



Impossible de résumer en quelques pages une exposition aussi riche, presque exhaustive ! La muséographie, remarquable, aura permis de juxtaposer des œuvres avec des documents d'époque variés, parmi lesquels j'ai repéré un exemplaire de « Bécassine chez les Alliés », et de découvrir des œuvres d'art de premier plan comme d'autres moins connues mais bouleversantes. On pense à Nevinson ou à Vallotton qui vient de faire l'objet d'une grande exposition au Grand Palais. Nous n'aurions jamais imaginé la cohabitation de tant de mouvements différents.

Le catalogue de 592 pages ne suffit pas pour décrire toutes les œuvres. Une volumineuse première partie s'intitule 1917 – De A à Z et expliquait par ordre alphabétique tous les thèmes traités, comme les affiches, l'artillerie, le jazz, Kandinsky etc. Une seconde partie détaille l'évolution de la guerre mois après mois, jour par jour. L'ensemble est abondamment illustré. Le seul bémol : ce livre horriblement lourd ne pouvait être emporté dans l'exposition afin de le consulter. Mais c'est un excellent document sur la période.



Et que penser de l'art en 1917 ? Peu d'œuvres pouvaient intégrer la galerie des batailles du château de

Versailles. Vallotton n'aimait pas cette galerie, comme il le fit dire à un de ses personnages de roman (La vie meurtrière) : « Je traversai les longues galeries, pleines de tombes et de bustes froids, puis je montai à l'étage des batailles : il n'y avait que de rares visiteurs et leurs pas, bien que retenus, sonnaient dans la vastitude des nécropoles. Mes yeux passèrent, sans en rien discerner, sur toutes ces mornes représentations de notre valeur militaire, et de Crécy à Reichshoffen, n'en omirent pas une. Des kilomètres de gloire et de peinture laide défilèrent sans qu'un seul trait d'art m'en puisse frapper. Cramponné, néanmoins, je subis avec constance Charles Martel et ses Austrasiens, les chevauchées d'Azincourt, Bouvines, Fornoue et Marignan, cambouis tristes, d'où par malheur émergent encore des intentions de gestes et des blancs de plumet... ».

Comme l'écrivait le Crapouillot : « Les œuvres de ces missionnaires sont exposées au Luxembourg. En dehors de la valeur des tableaux, j'ai été particulièrement frappé de ne trouver dans ce Salon aucune œuvre vraiment représentative de la guerre. Les artistes ne pouvaient évidemment pas rapporter des « tableaux de bataille » semblables à ceux des peintres d'histoire qui suivirent les campagnes de Louis XIV ou de Napoléon... »

Mais aujourd'hui cette guerre sans panache – guerre d'engins et guerre de taupes – matériel et hommes sont invisibles ».

« La représentation de la première ligne est-elle impossible ... la bataille elle-même, si remarquablement décrite dans maints carnets, est-elle vraiment intraduisible en dessin ? ».

Vallotton concluait après sa mission : « La guerre cherchait toujours son expression plastique ».

