

suite du document, espace 2

Les photographies de L. Danton ont un but documentaire mais cela n'exclut pas un intérêt pour la belle image et les expérimentations techniques. *Le tir de nuit* (document 2) exécuté par le groupe Ostermeyer constitue en effet un défi pour le photographe en même temps qu'un prétexte esthétique. Durant toute la durée du conflit, la photographie et le cinéma tentent à plusieurs reprises de saisir les tirs ou bien encore la trajectoire des fusées dans la nuit mais sont généralement dans l'incapacité technique de transcrire ces opérations militaires pour lesquelles le dessin apparaît encore à cette période comme le médium le plus adapté.

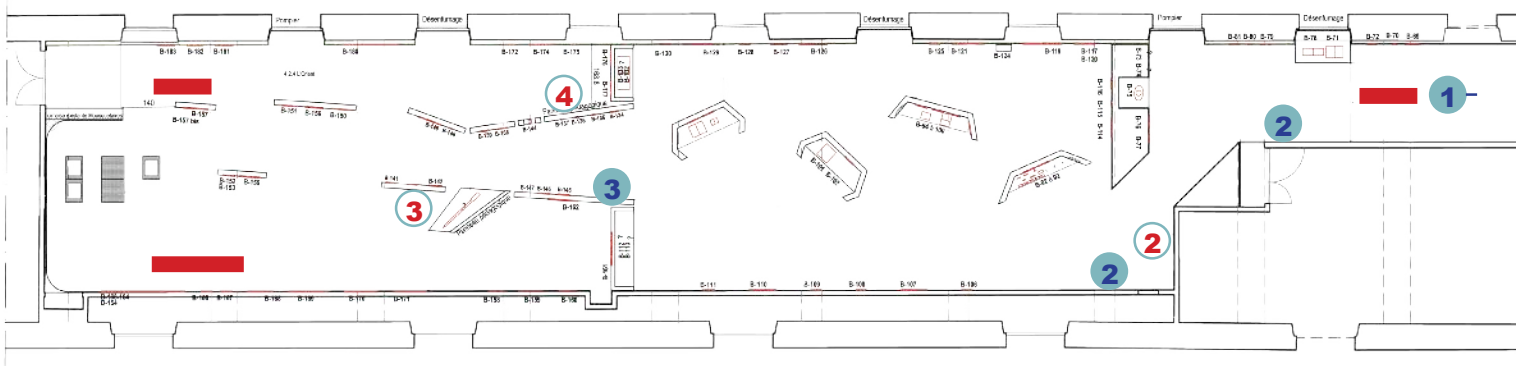


Prolongements possibles :

- premiers clichés de la guerre : photographies de la bataille de la Marne (septembre 1914) par l'Identité judiciaire et par des soldats (Mayerhoeffer, L. Danton).
- la guerre vue par Louis Danton. De nombreuses autres photographies de ce soldat sont présentées dans la suite de l'exposition, ainsi que sa mascotte, « Toto », petite poupée vêtue d'un uniforme du 4^e régiment d'artillerie de campagne, qui lui a été offerte par sa fiancée et qui l'accompagne tout au long de la guerre. Il réalise des portraits photographiques mettant en scène « Toto » comme un double de lui-même.

Les œuvres évoquées dans la suite du livret sont présentées **étage**.

Point 5 : Falsifier les images par la censure



Panneaux adulte

- 1 Circulation des images
- 2 Qui représente la guerre
- 3 Fronts et points de vue

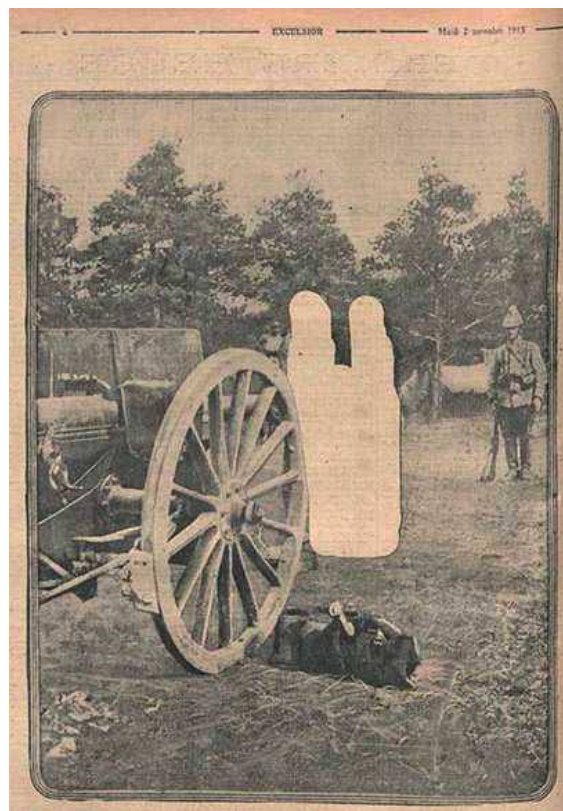
Panneaux jeune public

- 2
 - 3
 - 4
- Jeune public

Activité pédagogique : censure et contrôle de la diffusion des images dans la presse.

Document 1 : photographie censurée parue dans l'Excelsior (2 novembre 1915)

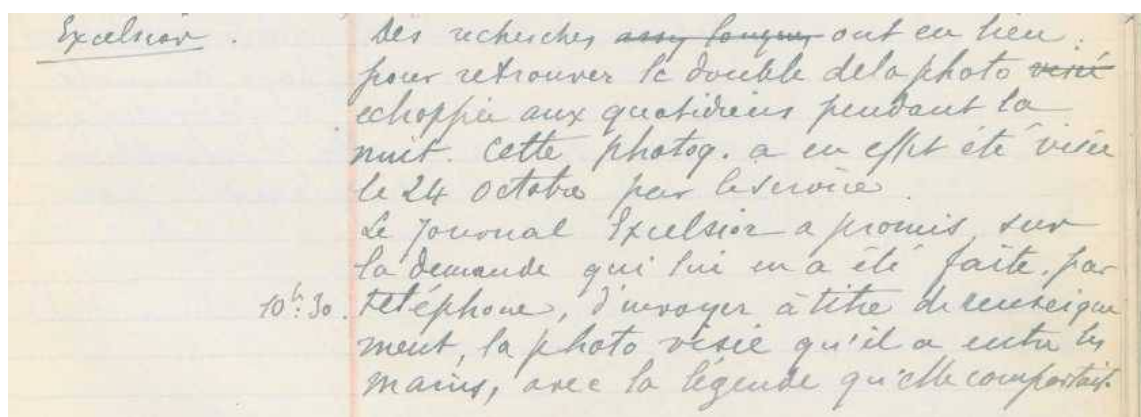
Échoppage d'une photographie de tenue de camouflage par la censure. *Excelsior*, n° 1813, 2 novembre 1915. Presse, broché. H. 37 ; L. 27 cm. Nanterre, BDIC. Inv. FP 9.



Document 2 : registre de censure

Registre de censure des périodiques. Papier, broché. H. 36,5 ; L. 26 cm. Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. Inv. FP RES 270

Document 3 : combinaison de camouflage



Eugène Corbin (1867-1952) et Louis Guingot (1864-1948). Combinaison à cagoule en toile camouflée, s.d. Peinture verte et brune sur toile de coton écrie, boutons métalliques noirs. H. 190 ; L. 60 ; E. 35 cm. Paris, musée de l'Armée, dist. RMN-GP. Inv. 2005.27.1, achat, 2005.

Presse et censure

Alors qu'avant 1914 la guerre était représentée sans limites autres que les choix éditoriaux, le déclenchement des hostilités conduit les belligérants à mettre en place des mesures de censure de la presse dès l'été 1914. La France et l'Allemagne s'appuient sur leurs lois sur l'état de siège, respectivement votées en 1849 et 1851, et les appliquent immédiatement à l'été 1914. Ces dispositions légales confient aux autorités militaires le contrôle de la presse. En France, un bureau de la presse est créé au ministère de la Guerre pour assurer le contrôle. Si la presse quotidienne est la plus touchée par les échoppages - ces suppressions décidées par les censeurs militaires du nom de l'instrument qui permet de gratter la page du journal - les journaux illustrés sont aussi concernés. Ils le sont plus rarement car, en raison de leur rythme de publication, souvent hebdomadaire, leurs morasses (épreuves ultimes d'un journal) sont transmises bien avant la sortie prévue. Les suppressions peuvent donc être négociées entre les rédactions et le

commandement et faire l'objet d'un remplacement quand les délais sont suffisants pour réaliser des modifications avant impression. Mais parfois, et de manière exceptionnelle, quand il n'y a pas d'alternative, comme dans l'exemple du quotidien *Excelsior* du 2 novembre 1915 (document 1) l'autorité militaire procède au « blanchiment » de l'image. On peut alors imaginer l'effet produit sur les lecteurs. Créé en 1910, tout comme *Le Miroir* lancé en 1912, ne recourt pour ses illustrations qu'aux photographies (à la différence de *L'Illustration*, cf. Point 1), cependant souvent retouchées au crayon. En 1914, dès la déclaration de guerre, le journal s'est doté d'une équipe de photographes et publie entre vingt et trente photographies chaque jour.

Camouflage et Grande Guerre

Dès la fin du mois d'août 1914, les premiers vêtements camouflés naissent d'une collaboration fructueuse entre Louis Guingot, peintre décorateur nancéen, et Eugène Corbin, administrateur des Magasins Réunis de Nancy. Pour dissimuler les couleurs voyantes des uniformes français en ce début de guerre, Guingot, à partir d'une veste simple en toile, la peint selon une technique issue de son travail de décorateur. Il l'envoie par l'intermédiaire de Corbin aux Services des Armées de Paris qui découpent un échantillon de drap camouflé avant de le lui retourner mais la veste léopard n'est pas adoptée car dans le même temps l'armée française crée un uniforme bleu horizon plus discret. La découverte de Guingot voit cependant dès 1915 une application dans le camouflage de l'artillerie. Au cours de la guerre, sont créées différentes sections de camouflage dans laquelle sont mobilisés de nombreux peintres : André Mare, Jean-Louis Forain, Dunoyer de Segonzac, Jacques Villon (cf. Point 2). Certains deviennent de véritables experts du camouflage à la fois des tenues et du matériel. Le Bureau de la presse juge encore fin 1915 le sujet suffisamment stratégique pour censurer la photographie parue dans *Excelsior* (document 1).

Prolongements possibles

- peintres et camouflage pendant la Grande Guerre
- *Excelsior* pendant la Grande Guerre cf. dossier « Les photographies du quotidien *Excelsior* ». En ligne : <http://centenaire.org/fr/tresors-darchives/photographie/les-photographies-du-quotidien-excelsior>

Point 6 : images de fraternisation entre soldats

Activité pédagogique : les fraternisations entre soldats allemands et alliés.

Document 1 : la presse anglaise

The Illustrated War News, n° 31, 20 janvier 1915. Presse, relié. H. 36,5 ; L. 26 cm. Nanterre, BDIC. Inv. 4 P 2516

Légende de la photographie (page gauche) *Holding a « regular mother's meetin » ! Friendly British and Germans. Légende de la photographie (page droite) *Fraternising at Christmas : three Germans and a British soldier* . Texte du début de l'article accompagnant les photographies : *Much publicity has been given to the fraternising, at Christmas-time, of British officers and men and German officers and men facing one another in the trenches : the German authori**

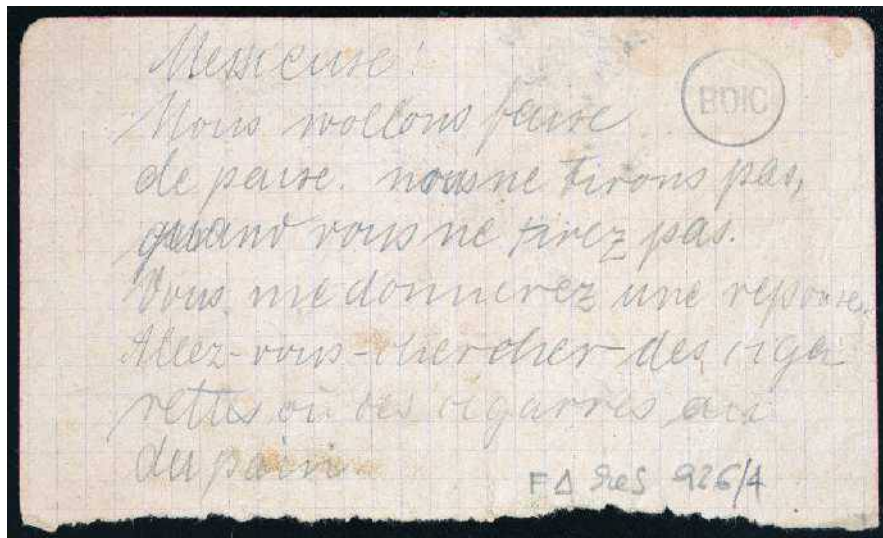


ties are said to have issued strong orders against such friendliness between enemies. [...]

Le reportage, paru dans la presse britannique, relate un moment de fraternisation entre troupes allemandes et anglaises pendant la période de Noël 1914.

Documents 2 et 3 : billets de soldats allemands adressés aux soldats français

Document 2



Anonyme *Messieurs ! ...* [1914-1918].

Texte manuscrit. H. 8,9 ; L. 15 cm. Nanterre, BDIC. Inv. F delta res 926/4, D. 26819, don général de Cointet, 1938.

Texte du billet :

Messieurs ! Nous wollons faire de paix. Nous ne tirons pas quand vous ne tirez pas. Vous me donnerez une réponse. Allez vous chercher des cigarettes ou des cigarras ou du pain.

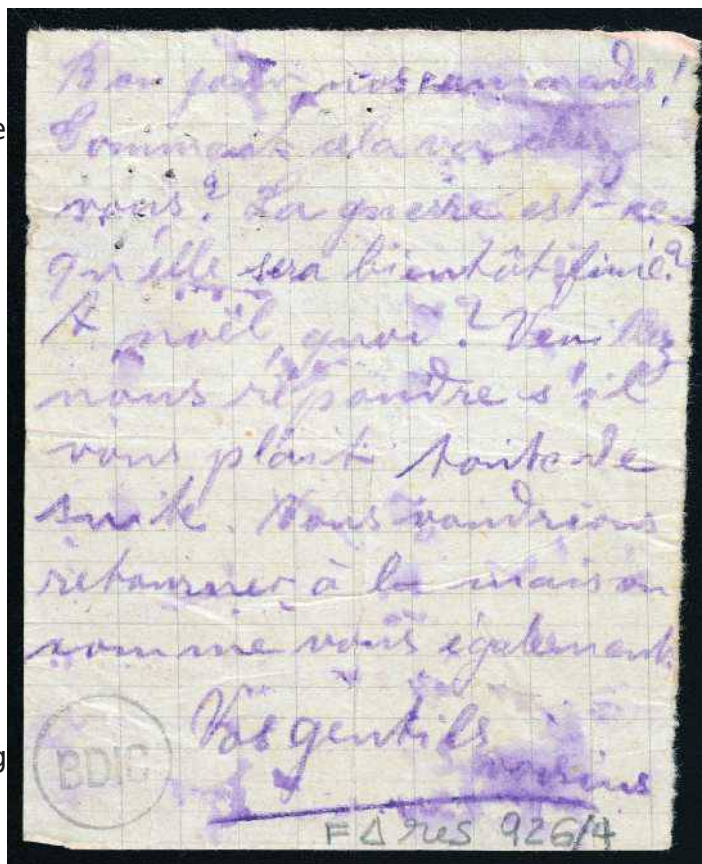
Document 3

Anonyme *Bonjour...* [1914-1918]. Texte manuscrit. H. 10,4 ; L. 8,6 cm. Nanterre, BDIC. Inv. F delta re 926/5, D. 26819, don général de Cointet, 1938

Texte du billet :

Bonjour nos camarades ! Comment ça va chez vous ? La guerre est-ce qu'elle sera bientôt finie ? À Noël quoi ! Veuillez nous répondre s'il vous plaît toute de suite. Nous voudrions retourner à la maison comme vous également. Vos gentils voisins.

Sont exposés deux billets de soldats allemands adressés à ceux « d'en face ». S'agit-il d'une pratique subtile pour démoraliser l'adversaire ou plus vraisemblablement, dans ce cas, d'une tentative pour entamer un échange avec un ennemi peu visible et pourtant proche, qui partage les mêmes conditions de vie et le même désir de voir la guerre se terminer au plus tôt ? Ces pratiques, qui ne faisaient pas l'unanimité parmi les combattants eux-mêmes, lesquels étaient par ailleurs invités à consigner ce genre de message au commandement de leur unité, étaient évidemment interdites par les autorités militaires et réprimées, notamment par le déplacement des unités « fautives » dans d'autres secteurs du front. La presse n'en faisait pas état, à l'exception de la trêve de Noël 1914, relatée par la presse anglophone (document 1). Le donateur de ces deux documents, Léon-Edmond de Cointet de Fillain (1870-1948), était chef du 2^e Bureau, chargé du renseignement au Grand Quartier général.



Point 7 : les artistes devenus soldats

Activité pédagogique Étienne Auguste Krier ou continuer à peindre sur le front



Document 1

Boîte à couleurs-palette d'Étienne Auguste Krier comprenant deux couvercles de boîtes à tabac servant de support à ses peintures, [1914-1918]. Bois, métal. H. 18 ; L. 25,3 cm. Nanterre, BDIC. DM 1673, don Odile Patrois, 2000.

Document 2

Krier, Etienne Auguste (1875-1953). GG2 de Ranzey. Nov. 1916. Crayon, aquarelle sur papier. H. 18 ; L. 24 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR 7257, DM 1673, don Odile Patrois, 2000. © Étienne Auguste Krier / Odile Patroit.

Étienne Auguste Krier (1875-1953)

Formé à l'École des beaux-arts, il est mobilisé dès août 1914. Affecté au 48^e régiment d'infanterie territoriale, il devient caporal, puis sergent téléphoniste. Krier peint et dessine pendant toute la durée de la guerre, utilisant des techniques et des supports très variés : crayon, encre, aquarelle sur des feuilles détachées, dans des carnets, etc. Certains croquis et dessins peuvent lui être commandés par ses supérieurs hiérarchiques pour les joindre à un rapport mais l'essentiel de sa production est cependant destiné à sa femme, peintre elle aussi, à qui il dédie et adresse la plupart de ses aquarelles et de ses petites huiles. Ces œuvres constituent une forme de correspondance en images : il y montre les paysages qui l'entourent, son quotidien, les soldats qui l'entourent, mais aussi quelques scènes plus guerrières (patrouilles de nuit, attaque au gaz).



Document 1 Krier est parti au front avec sa palette de voyage, ses couleurs et ses pinceaux. Il peint à l'huile sur des planchettes en bois de récupération, notamment des couvercles de boîtes à cigares.

Document 2 : Krier représente ici un soldat téléphoniste de nuit, en poste à Ranzey (Lorraine). Il s'agit d'un camarade ou de lui-même. La silhouette et le visage restent dans l'ombre tandis que la lumière diffuse de la lampe éclaire le poste de téléphone. On sait l'importance prise par les télécommunications (téléphone, télégraphe, ...) pendant le conflit.

Prolongements possibles

- autres œuvres de Krier présentées dans l'exposition (son carnet de dessins, etc.)
- d'autres artistes combattants : Anselmo Bucci, etc.

Point 8 : la couverture officielle de la guerre : les peintres missionnés

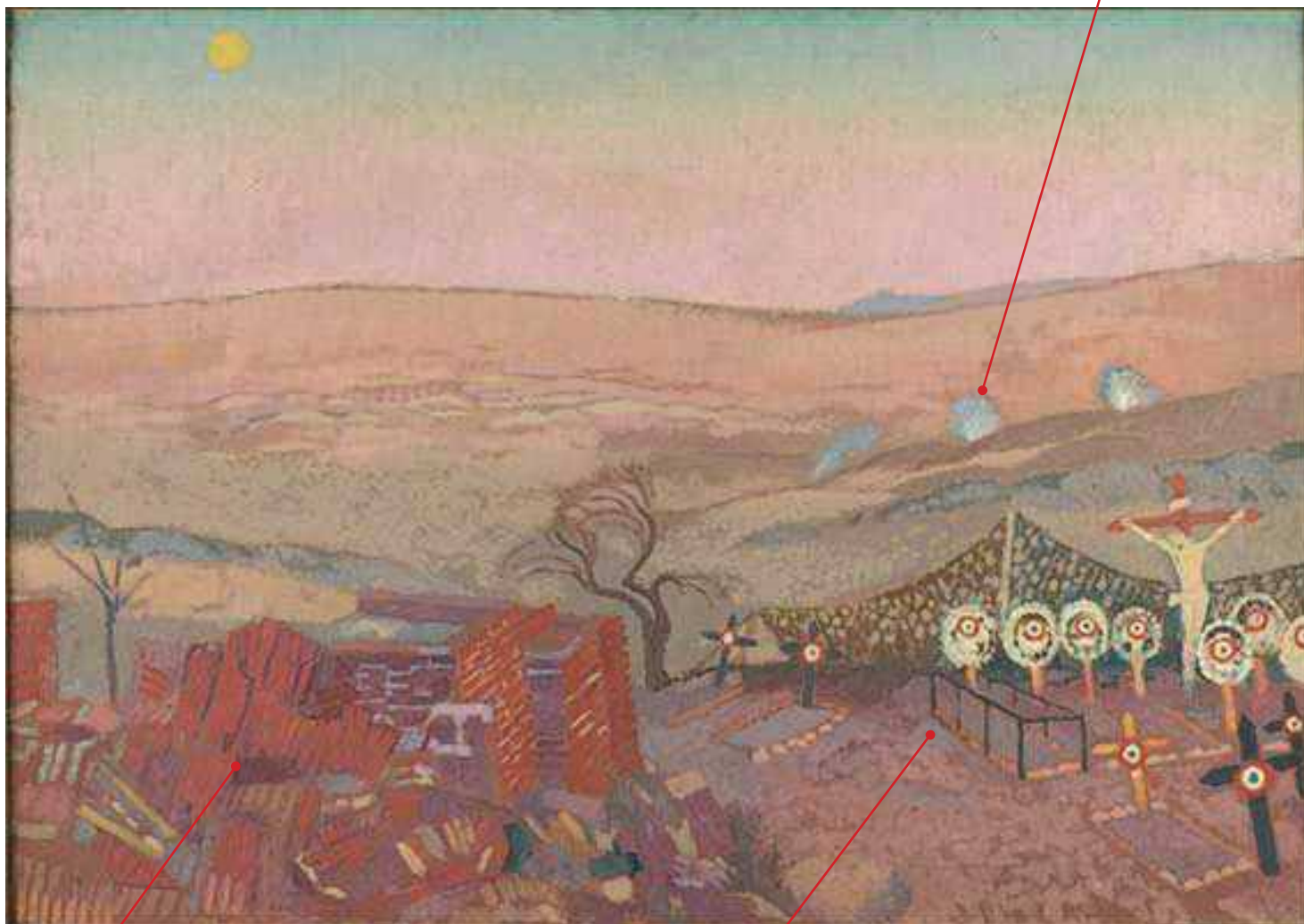
La couverture officielle de la guerre est assurée par des services officiels comme la Section photographie de l'Armée créée en France en 1915 (qui devient l'année suivante Section photographique et

cinématographique) dont la BDIC conserve une riche collection (cf Point 10, document 2). Mais elle l'est aussi par l'envoi de missions d'artistes, temporaires ou permanentes.

Activité pédagogique Le thème du cimetière militaire traité par deux peintres missionnés en 1917, F. Vallotton et M. Denis.

Document 1 Maurice Denis (1870-1943). *Cimetière de Benay, près Saint-Quentin, octobre 1917*. Huile sur toile. H. 68 ; L. 96 cm. Paris, musée de l'Armée, dist. RMN-GP. Inv. 2009.13.1, don Société des amis du musée de l'Armée, 2009, ancienne collection Gabriel Thomas.

Le champ de bataille est tout proche :
explosion d'obus.



Les destructions matérielles et du paysage (arbre à l'arrière-plan).

Le cimetière militaire : croix des soldats français anonymes avec la cocarde tricolore et la figure du Christ en croix au centre. Derrière, un filet de camouflage pour cacher le cimetière.

Document 2 : Félix Vallotton (1865-1925). *Cimetière militaire de Châlons, 1917*. Huile sur toile. H. 54 ; L. 80 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR F1 60, achat à l'artiste, 1919. Cf. page suivante.

La mission artistique de 1917

En France, plusieurs missions d'artistes ont été commanditées par l'Etat au cours de la guerre, sur les différents fronts : celles du musée de l'Armée de novembre 1914 à avril 1915, poursuivies officieusement durant tout le conflit, celles du ministère des Affaires étrangères, celles du sous-secrétariat d'Etat



Un enterrement à l'arrière-plan (cimetière, ...).

Quelques silhouettes en gris le cimetière.

Croix des soldats anonymes aux lieux de la France.

des Beaux-Arts, celles commandées par des états-majors (aéronautique, aéronautique navale), des corps expéditionnaires (armée d'Orient) et d'autres ministères (Marine, Armement...). Leur but est de rapporter des images peintes de la guerre destinées à enrichir les collections nationales. Attribuées à l'origine à des peintres militaires, elles sont abandonnées en 1915 puis reprises à l'automne 1916 par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Le 8 novembre 1916 en effet, le sous-secrétariat aux Beaux-Arts et le ministère de la Guerre tombent d'accord pour autoriser quelques peintres à se rendre dans la zone des armées au cours de l'année 1917 pendant quelques semaines. Le choix s'opère parmi ceux que leur âge dispense de la mobilisation et dont la réputation est établie et rassurante à la fois : anciens nabis (Bonnard, Denis, Vallotton, Vuillard) et post-impressionnistes (Lebasque, Piot). Dans cette mission apparaît donc la volonté de faire appel à des « modernes » plutôt qu'à des prix de Rome ou des membres de l'Institut afin de renouveler la peinture de bataille. Les artistes prennent croquis et notes, avant de travailler leurs toiles en atelier dans le but de nourrir les six expositions d'artistes missionnés qui se succèdent au musée du Luxembourg, seul musée d'art moderne à l'époque, d'avril 1917 à mars 1918. Les achats faits par l'État sont décidés par une commission en amont de l'exposition qui montre, quant à elle, la totalité des œuvres rapportées. En 1921, le sous-secrétariat aux Beaux-Arts attribuera à la Bibliothèque-Musée de la Guerre (future BDIC) les œuvres des peintres qu'il a missionnés sur le front (Vuillard, Denis, Vallotton).

Maurice Denis (1870-1943)

À la charnière des XIX^e et XX^e siècles, M. Denis fait partie avec Bonnard, Vuillard ou Sérusier, du mouvement d'avant-garde des « Nabis » (de l'hébreu « prophètes »)

Photographie anonyme. Maurice Denis (1870-1943) dans les ruines d'une église de l'Oise ou de l'Aisne lors de sa mission de peintre aux armées, octobre 1917. Épreuve gélatino-argentique sur papier mise en album. H. 3,9 ; L. 5,8 cm. Paris, musée de l'Armée, dist. RMN-GP. Inv. 2010.22.6.9



marqué par l'influence de Gauguin et du symbolisme. Un temps proche de l'Art nouveau, sa peinture s'oriente ensuite vers un classicisme renouvelé. Les scènes intimes et familiales, les thèmes religieux, les paysages d'Italie et de Bretagne sont très présents dans son œuvre. Outre des tableaux de chevalet, Maurice Denis réalise en France et à l'étranger de grands décors profanes (coupole du théâtre des Champs-Élysées à Paris...) et religieux (églises Sainte-Marguerite du Vésinet, Saint-Paul de Genève, ...). Proche de l'Action française, Denis éprouve en août 1914 la honte de l'inaction : *Que n'ai-je fait mon service militaire... J'aurais peut-être alors corrigé en moi les diverses formes de débilité qui se voient en moi et même dans ma peinture*. En janvier 1915, ses démarches pour devenir peintre aux armées restent vaines. La mission sur le front organisée par le sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts en 1917 lui procure l'expérience espérée. Le 16 octobre, le peintre relate son arrivée à Benay : *On voit de là, très bien, la cathédrale de Saint-Quentin, encore belle de lignes et, tout au sud, celle de Laon, sur une croupe bleue. Les Boches se fâchent. Des obus éclatent très près de nous, successivement en allongeant le tir. Miaulement, sifflement, entre les deux tonnerres du départ et de l'arrivée. Près de nous, un petit cimetière militaire, bien entretenu, avec ses cocardes tricolores et ses couronnes* .

À voir aussi dans l'exposition

Soirée calme en première ligne à Barisis, 1917. Huile sur toile. H. 94 ; L. 194 cm. Nanterre, BDIC. Inv. OR F1 54, achat à la galerie Druet, 1919

Cette œuvre fut elle aussi réalisée par Maurice Denis, à la suite de la mission organisée par le secrétariat aux Beaux-Arts en Picardie, en octobre 1917, dans le secteur libéré au mois de mars par le retrait allemand derrière la ligne Hindenburg. Barisis se trouvait à cette époque à quatre ou cinq kilomètres de la première ligne, à un endroit où ~~soirée~~ *calme* pouvait être envisageable, à condition que l'activité de l'artillerie le permette : les hommes vaquent à leurs occupations, s'occupent du ravitaillement, aménagent leurs abris, coupent du bois. La proximité ou l'éloignement relatif de la guerre n'est évoqué que par trois panaches d'explosion visibles à l'horizon, à l'extrême droite du tableau. Nul mouvement dans cette image, nulle urgence, pas même d'inquiétude : Denis demeure fidèle à ses effets chromatiques favoris et ne figure, du front, que la scène la mieux adaptée à son style paisible, statique.



Félix Vallotton (1865-1925)

Peintre suisse, naturalisé français en 1900, il arrive à Paris en 1882. A la charnière des XIX^e et XX^e siècles, surtout connu pour ses gravures sur bois, il est proche lui aussi du mouvement des Nabis. Lorsque la guerre éclate, il n'est pas mobilisable et décrit dans son journal au fil des mois son sentiment d'inutilité. Dès fin 1914, il participe à la publication collective *La Grande Guerre* par les artistes en fournissant principalement des portraits dont des dessins préparatoires sont conservés à la BDIC (cf. ses portraits présents dans l'exposition). En 1915-1916, il réalise seul un album de six bois gravés intitulé *C'est la guerre !* (cf. exposition) où il évoque les tranchées, la barbarie ennemie, les civils terrés dans les caves. À la différence de M. Denis, quand il participe à la mission de 1917, il a donc déjà largement engagé sa réflexion sur la manière dont il pouvait représenter le conflit en cours. Avec Lebasque et Piot, il part du 7 au 23 juin 1917 en Champagne et Argonne. Sur place, il tient son journal et fait quelques croquis qu'il entend développer ensuite en tableaux (Châlons-sur-Marne, Souain, Les Hurlus entre autres). Soumis à des délais très brefs par l'État, il réalise avec difficulté plusieurs toiles au mois de juillet et se plaint du manque de temps qui l'empêche d'avoir un regard distancié sur ses souvenirs. Il parvient cependant à participer à l'exposition d'octobre 1917 avec quatre toiles : *Ruines à Souain*, *L'église de Souain en silhouette et Cratère à Souain, le soir* ; *Le plateau de Bolante*, *Le bois de Gruerie*, *Le four de Paris* ; *Tir sur les premières lignes boches et Soldats sénégalais au camp de Bailly*.

Le 28 novembre, il note dans son journal à propos du Cimetière militaire de Châlons : *C'est un souvenir du cimetière militaire de Châlons, je voulais noter cette expression parfaite du carnage mathématique qui est notre ordinaire depuis trois ans.* Du voyage de Vallotton en juin, cette toile est la plus simple, celle où n'apparaît pas la question du style et des moyens. Elle tient à la répétition d'un signe, la croix, dans la profondeur de l'espace. Le cimetière en devient infini, les croix innombrables et la mort omniprésente. Des couronnes et des palmes ornent çà et là la croix de bois. Nul nom ne peut se lire, selon une symbolique du « soldat inconnu » que Vallotton applique ici, de même que M. Denis dans *Le cimetière de Benay*, bien avant qu'elle ne devienne la symbolique officielle française sous l'Arc de Triomphe.

Mais Vallotton n'est pas satisfait de son travail. Il publie en décembre 1917 un article, « Art et guerre » dans *Les Écrits nouveaux*, qui constitue un premier bilan de son expérience d'artiste missionné et de sa réflexion sur la difficulté, voire l'impossibilité, de représenter la guerre, mais aussi sur l'esthétique à adopter pour traduire *les visions du front*. Il ironise sur son tableau *correct et propre dans l'allègement impeccable de ses sept mille cinq cents croix*. Par ailleurs, il dénonce l'équivoque des toiles représentant les paysages et habitations dévastés : *celui qui était une maison n'est plus qu'une ruine branlante, mais sur cette ruine le soleil joue et distribue ses rayons ; les modèles sont autres, la matière diffère, les surfaces et les angles sont modifiés ; un caillou est là qui n'y était pas ; un mur a disparu, soudain remplacé par un balancement d'arbres ; le décor s'est transformé, mais c'est encore et toujours un décor.* Dans son *Journal* il note le 12 juin *Tout le pays est sous le feu boche, et l'aspect est sinistre [...]. Très forte impression de ce coin de guerre moderne, et des acteurs, autrement solides que les pierres échantillons de l'arrière.* Mais en décembre il constate : *On aura de bons tableaux, c'est certain, mais d'agrément pur, et fragmentaires.* Dans la vue d'un cimetière, le peintre est contraint de commémorer les morts, sans rien montrer des de la cause de tant de tombes alignées. Vallotton continue cependant de travailler sur ce thème au-delà des obligations contractées dans le cadre de la mission et peint encore plusieurs tableaux de guerre dont Verdun.

Prolongement possible les autres œuvres de Vallotton exposées (portraits de chefs militaires pour *La Grande Guerre* par les artistes, album de gravures *C'est la guerre !*, *Verdun*, etc.

Verdun, l'affiche de l'exposition



Verdun, tableau de guerre interprété, projections colorées noires bleues et rouges terrains dévastés, nuées de gaz, 1917. Huile sur toile. H. 114 ; L. 146 cm. Paris, musée de l'Armée, dist. RMN-GP. Inv. 21889, Eb 1518, achat, 1976, Succession F. Vallotton - Madeleine Lecomte du Noüy. Ce tableau est visible à la fin de l'exposition

En décembre 1917, Vallotton, pour peindre la bataille la plus meurtrière de toute la Grande Guerre, tente une expérience picturale où le symbole de la résistance de l'armée française à l'invasion ennemie apparaît sous une forme quasi abstraite. *Je termine mon Verdun, essai d'expression par des droites, ce qui ne veut pas dire cubisme, mais représenter des forces n'est pas commode et la droite s'indique elle-même pour ces tentatives, note l'artiste dans son journal tandis que son article de guerre rejoint la réflexion menée dans Verdun : 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 ! ...Peut-être les théories encore embryonnaires du cubisme s'y pourront-elles appliquer avec fruit ? Dessiner ou peindre des « forces » serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, mais ces « forces » n'ont pas de forme, et de couleur encore moins. ». La longueur du titre pourrait être une manière de légitimer par les mots la métamorphose de son style. Il représente un champ de bataille en proie au déluge dont l'espace est structuré de façon géométrique. La composition s'organise autour de faisceaux lumineux colorés se croisant au-dessus de flammes et de nuées de gaz en formant des triangles, tandis que sur la gauche s'abattent les lignes obliques de la pluie. La vision d'ensemble est celle d'un paysage de guerre où s'affrontent*

des forces antagonistes, la violence des intempéries et celle des hommes qui se battent. Le tableau concentre visuellement le déchaînement des moyens mis en œuvre pour détruire l'adversaire, la violence extrême des combats provoquant la désagrégation du paysage et l'effacement de l'humain derrière la machine. Le peintre ne cherche pas à rendre compte des instants décisifs du combat mais à donner une image synthétique de la guerre, d'où toute présence humaine a disparu. En 1919, chez Druet, Vallotton expose *Verdun en compagnie de 1914...* Paysage de ruines et d'incendies rebaptisé *La Marne et de L'Yser*, autre paysage dans le style de ceux de Champagne, comme si ces différentes façons de représenter la guerre étaient également acceptables ou également incomplètes.

«Voilà bien la guerre des machines et de la science sans les éléments de pittoresque chers à la peinture militaire d'autrefois. Par des volumes savamment juxtaposés et des grands pans colorés, Vallotton fixe les aspects infernaux du combat moderne ; sombres volutes, flammes géantes, fusées tragiques, bouillonnements de gaz jaunâtres, telle est l'oeuvre que lui suggère le nom légendaire de Verdun.

Le Crapouillot , 1^{er} avril 1919

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, dist. RMN-GP. 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 dist. RMN-GP. Inv. 24850, don Vauvillier, 1982.



Document 3

Général d'Ainville observant un tir de destruction sur les réseaux, Champagne, bois des Écoutes, 1er 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 général Boulanger, ministre de la Guerre, exige qu'un nouveau fusil lui soit présenté... le 1^{er} mai ! C'est donc à la hâte mais avec les techniciens les plus compétents que la nouvelle Commission des Armes à Répétition, dirigée par le colonel Lebel, étudie, teste, compare et, finalement, adopte, le 22 avril 1886, le fusil modèle 1886, vite surnommé « Lebel ». 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'Ainville utilise un périscope pour observer la ligne ennemie.

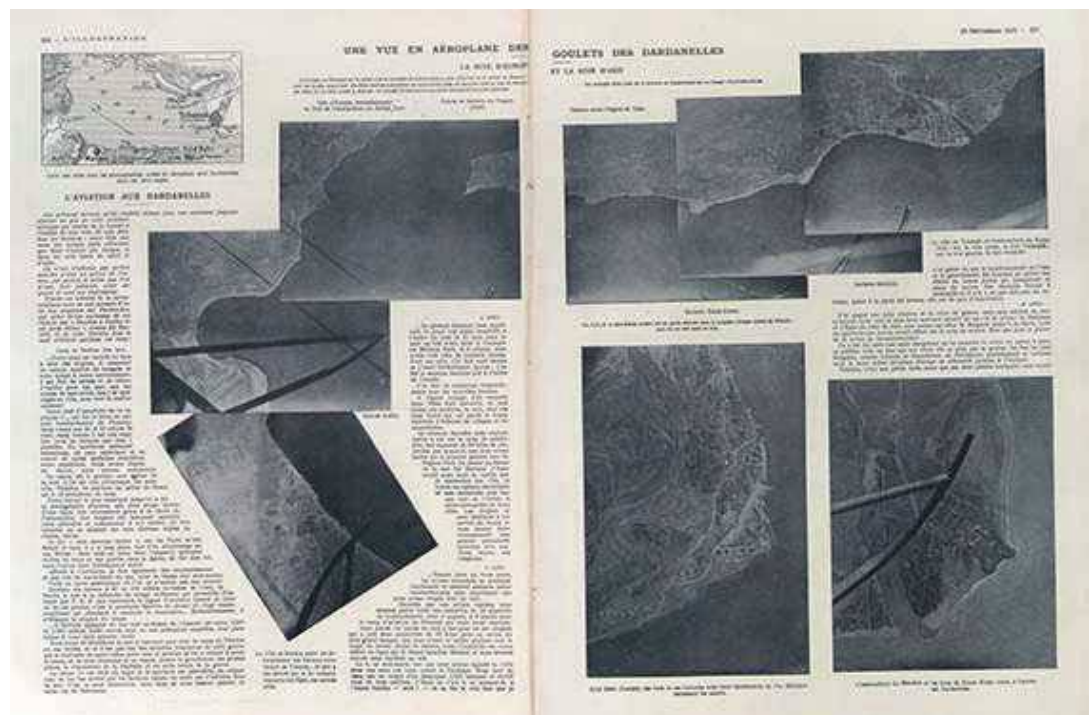
Activité pédagogique n° 2 production et circulation des images du front des Dardanelles.

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 goullets des Dardanelles. La rive d'Europe et la rive d'Asie.
L'Illustration, no 3785, 18 septembre 1915.
Presse, relié. H. 41 ; L. 28,5 cm. Nanterre, BDIC. Inv. FP 8



Détail 1 : Informations stratégiques mises en avant par le journal.

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 *Mariotte*. Le barrage s'interrompt à une faible distance de la pointe asiatique.

Détail 2 : la carte

Détail 3 : le témoignage d'un aviateur français (extrait).

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'escadron 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 inquiets. 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!

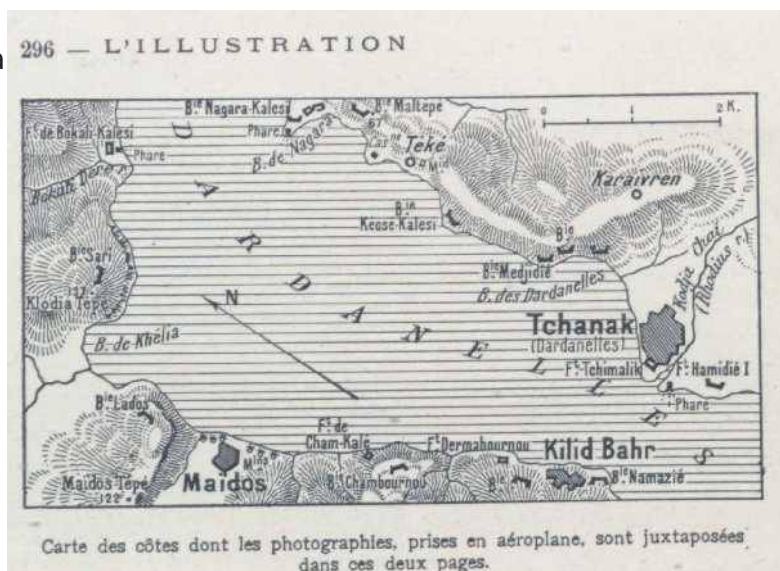
Pendant des heures, à 50 ou 100 mètres au-dessus de l'eau, on fouille la mer à la recherche du sillage révélateur qui permettra d'envoyer par T. S. F. aux destroyers le signal d'accourir. Quand on tient un de ces pirates, c'est la poursuite éperdue de quinze ou vingt contre-torpilleurs qui cherchent 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 îles 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.





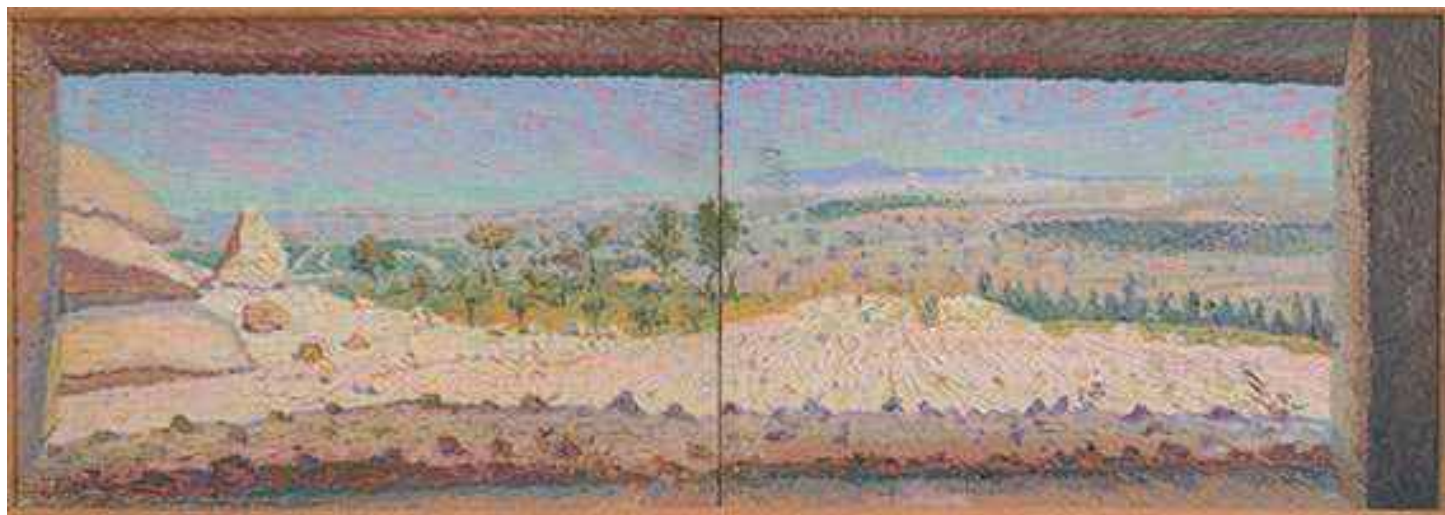
Document 2 (en bas de page et page suivante)

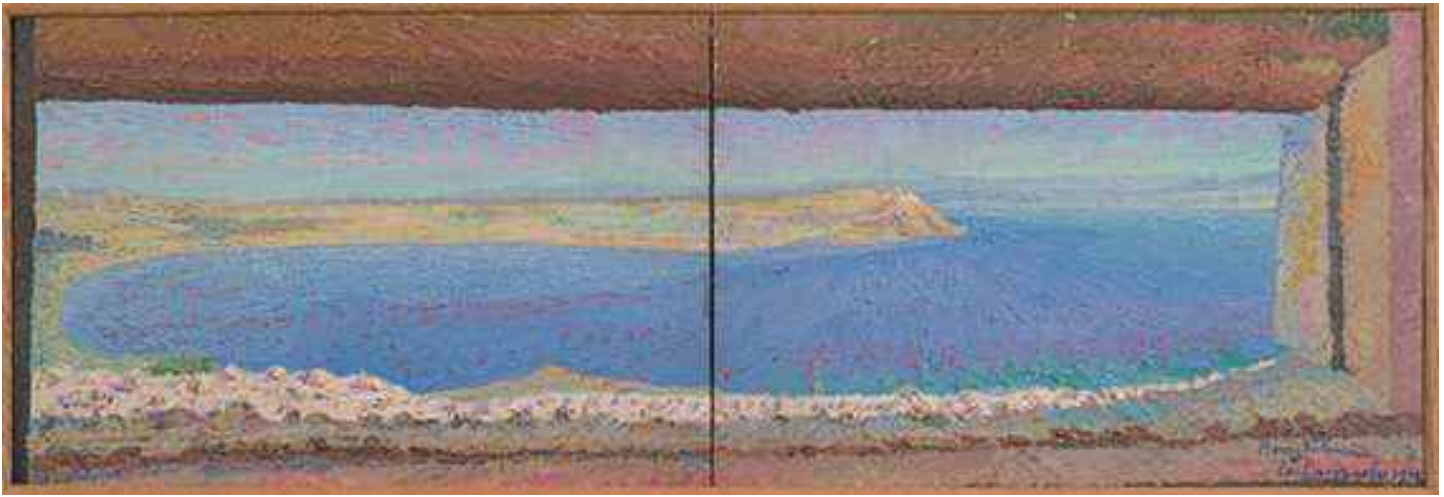
Henry Valensi (1883-1960) *Des Dardanelles. Moudros, la rade, 1915*. Huile sur bois. H. 25,5 ; L. 137 cm.

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





1915

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 Péglus (1887-1915) 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 indiscrétions 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 *L'Éclair* afin de prendre les sanctions utiles contre cette indiscrétion. Le chef d'escadron commandant l'aéronautique de la 10^e armée identifie l'escadrille F2 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 de empêcher 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. À 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'État se porte acquéreur de cinq d'entre elles.

H. Valensi, dans ses souvenirs inédits écrits dans les années 1950 *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 *Expression des Dardanelles* .

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 .

À 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. Le tableau est visible à la fin de l'exposition *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.

