

GUERRES  
ET PAIX  
2014.2018

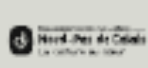
1914 - 1918  
LES ARTISTES  
FACE À LA GUERRE

[www.guerresetpaix.com](http://www.guerresetpaix.com)

UN PROJET DE L'ASSOCIATION DES CONSERVATEURS  
DES MUSÉES DU NORD-PAS DE CALAIS



ASSOCIATION  
DES CONSERVATEURS  
DES MUSÉES  
DU NORD-PAS DE CALAIS





**NOTICES DEVELOPPÉES DES ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS L'EXPOSITION ITINÉRANTE  
1914-1918. LES ARTISTES FACE À LA GUERRE**

**LA SCÈNE ARTISTIQUE ENTRE COSMOPOLITISME ET ESPRIT REVANCHARD**

Alphonse-Marie de Neuville (d'après), Les dernières cartouches, 1873 .....5  
Pablo Picasso, Homme nu assis, 1908-1909 .....7

**LE DESTIN D'UNE ŒUVRE EN TEMPS DE GUERRE : BÉLISAIRE DE DAVID : AUMONE OU  
MONNAIE D'ÉCHANGE ?**

Jacques Louis David, Bélisaire demandant l'aumône, 1781 .....10

**S'ENGAGER : TROMPER L'ENNEMI. HENRI BOUCHARD, AUGUSTE HERBIN ET LA SECTION DE  
CAMOUFLAGE**

Henri Bouchard, Périscope camouflé, 1915-1917 .....13  
Auguste Herbin, Aéroplane, 1917 .....17

**LA CARICATURE, UNE ARME DE GUERRE**

Albert Robida, Terremonde pendant la guerre 1914-1918, 1915 .....20  
Félix Del Marle, Pas si fort !!! On vous entend du front !!!, 1917 .....22

**OTTO DIX : EXPRIMER L'INSOUTENABLE**

Otto Dix, Le Soldat blessé, 1924 .....24

**HENRI MATISSE : VAINCRE LA CULPABILITE DE NE PAS ETRE AU FRONT**

Henri Matisse, Le violoniste, 1917 .....26  
Henri Matisse, Autoportrait, 1918 .....28

**LA GUERRE OFFRE DE NOUVEAUX SUJETS ET DE NOUVEAUX MATERIAUX**

Jules Arthur Mayeur, Arras, La cathédrale, 1917 .....29  
Anonymes, obus transformés en moulin et crucifix, 1914-1918 .....32

## **GEORGES BRAQUE ET FERNAND LEGER DE RETOUR DU FRONT**

Georges Braque, La joueuse de mandoline, 1917.....	36
Fernand Léger, Femme couchée, 1913 .....	38
Fernand Léger, Le poêle, 1917.....	40
Fernand Léger, Le mécanicien, 1918.....	42

## **LE DEUIL A L'ŒUVRE. DEUIL INDIVIDUEL ET DEUIL COLLECTIF**

Georges Rouault, Miserere, 1922-1948 .....	46
Maxime Réal Del Sarte, Étude pour le monument à Louise de Bettignies, 1927 .....	48
Félix Desruelles, Maquette du monument aux fusillés lillois, 1929 .....	50

<b>QUELQUES IDÉES POUR DES ATELIERS PÉDAGOGIQUES .....</b>	<b>52</b>
--	-----------



Alphonse-Marie de Neuville (d'après), *Les dernières cartouches*  
Gravure éditée par Bousod Valadon et Cie, 4<sup>e</sup> quart du XIX<sup>e</sup> siècle, Calais, Musée des Beaux-Arts. Inv : 951.855.1, © Ville de Calais - Musée des beaux-arts

## LA SCÈNE ARTISTIQUE ENTRE COSMOPOLITISME ET ESPRIT REVANCHARD

**Alphonse-Marie de Neuville (d'après),  
*Les dernières cartouches*  
Gravure éditée par Boussod Valadon et Cie, 4<sup>e</sup> quart du XIX<sup>e</sup> siècle  
Calais, Musée des Beaux-Arts.**

Source : Site du Musée d'Orsay, Paris

[http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/12/article/alphonse-de-neuville-emles-dermieres-cartouchesem-4233.html?tx\\_ttnews\[backPid\]=252&cHash=5280fe7a02](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/12/article/alphonse-de-neuville-emles-dermieres-cartouchesem-4233.html?tx_ttnews[backPid]=252&cHash=5280fe7a02)

Auteur : Anonyme d'après Sylvie Patry – © Musée d'Orsay, 2006

---

La scène se déroule le 1er septembre 1870 à Bazeilles, un village des Ardennes. Des soldats français, retranchés à l'intérieur d'une maison mènent une ultime bataille contre l'envahisseur prussien. Encerclés, ils continuent de lutter jusqu'à la dernière cartouche. Le lendemain, à quelques kilomètres de là, Napoléon III capitule à Sedan.

Alphonse de Neuville, qui incarne avec Edouard Detaille la peinture militaire durant la Troisième République, s'empare de cet épisode célèbre pour composer une scène tragique qui exalte le courage de ces hommes. Cette œuvre, maintes fois reproduite, fut l'une des plus populaires de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Devant cette icône de l'héroïsme patriotique, la France vaincue recouvrait sa fierté blessée.

Suite à sa restauration et dans l'attente de la réouverture du musée de Bazeilles, le Comité national des troupes de marines a prêté *Les dernières cartouches* au musée d'Orsay. C'est l'occasion de mettre en rapport ce tableau avec d'autres épisodes de la guerre franco-prussienne, peint par Alphonse de Neuville.



Pablo Picasso, *Homme nu assis*, 1908-1909  
Huile sur toile, 96 x 76 cm, Villeneuve d'Ascq, LaM,  
© Succession Picasso, 2013 - Ph. : Philip Bernard pour le LaM

## LA SCÈNE ARTISTIQUE ENTRE COSMOPOLITISME ET ESPRIT REVANCHARD

**Pablo Picasso,**  
***Homme nu assis*, 1908-1909**  
**Huile sur toile, 96 x 76 cm**  
**Villeneuve d'Ascq, LaM,**

Auteur : Alexandre Holin pour le LaM et l'ACMNPDC ©

---

Pablo Picasso peint *Homme nu assis* un peu plus d'un an après les fameuses *Demoiselles d'Avignon*, à l'orée du cubisme. S'inspirant à la fois de Cézanne et de l'art africain, il s'engage dans la voie de la simplification formelle qui offre à ses tableaux une monumentalité grave et primitive.

Picasso peint un corps masculin dépouillé de tout détail superflu et solidement charpenté. Composée selon une structure géométrique simple, son anatomie combine plusieurs cylindres qui se détachent d'un fond neutre. La couleur réduite à un camaïeu de brun est modulée en petites touches lumineuses dont l'orientation sculpte les volumes tout en renforçant la présence de la matière picturale.

Le traitement du visage présente un dépouillement similaire. Les yeux clos et la tête penchée donne à la figure une attitude de recueillement qui contraste avec la nudité offerte. L'arrête aplanie du nez induit néanmoins une légère rotation sur le côté, comme si cet homme, malgré une présence physique imposante, était animé par l'expression de sentiments intimes.

Le corps développe, lui aussi, un mouvement interne en rupture avec la rigidité apparente de la composition. Aucune forme n'est véritablement close : la ligne des contours s'ouvre, offrant de subtils passages entre les plans qui assurent une fluidité au regard. Les arabesques élastiques du bras droit et des épaules entrent en tension discrète avec les droites du buste et des jambes, créant des effets de contraction et de relâchement propres au mouvement humain.

Le modèle est-il assis ou en train de se lever ? Un léger temps d'observation laisse apparaître certaines ambiguïtés anatomiques. Si la main gauche solidement posée sur l'oblique de la cuisse laisse supposer une position assise, le bras droit raidi le long du tronc induit une position verticale. Les deux moitiés du corps semblent saisies selon deux temporalités différentes.

Avec *Homme nu assis*, Picasso amorce deux caractéristiques fondamentales de sa peinture : la multiplication des points de vue et la transcription de plusieurs strates temporelles. Encore discrets, ces axes de recherche le préoccupent davantage dans les mois à venir, assurant le passage du cubisme cézannien au cubisme analytique.



## L'instrumentalisation du cubisme pendant la Première Guerre mondiale

Extrait de Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Flammarion, 1991

Certains commentateurs savaient bien entendu parfaitement que le cubisme était un phénomène parisien, et spécifiquement français et espagnol ; mais cela ne comptait guère. Pour Mme Aurel, critique populaire à cette époque, le cubisme, le futurisme et l'orphisme « [...] cet art convulsif dont Glaize [sic], Apollinaire, Joccioni [sic] et hier Severini ont fixé les statuts avec la plus érudite malice, cet art pour être éclos chez nous, n'est pas plus français ». Ce qu'elle attendait de l'avenir, écrit-elle dans son pamphlet *Le commandement d'amour dans l'art après la guerre*, c'était qu'il mette un terme à l'esthétique chaotique et fragmentaire de la période d'avant-guerre. De même le cubisme était malsain pour la France aux yeux du critique Camille Mauclair, qui écrivait en 1918 : « Le cubisme peut être considéré comme la dernière et indépassable conséquence de ce dévoiement total des directions naturelles du coloris et du dessin. Il n'est pas exact de dire que cette bizarre conception [...] soit d'origine allemande. Elle est espagnole et française, comme le futurisme est italien ». p. 7-8



Jacques Louis David  
*Bélisaire demandant l'aumône*, 1781  
Huile sur toile, 288 x 312 cm  
Lille, Palais des Beaux-arts, © RMN.

## LE DESTIN D'UNE ŒUVRE EN TEMPS DE GUERRE : BÉLISAIRE DE DAVID : AUMONE OU MONNAIE D'ÉCHANGE ?

**Jacques Louis David**  
***Bélisaire demandant l'aumône***  
**1781**  
**Lille, Palais des Beaux-arts**

Source : Dossier pédagogique des collections, en ligne sur le site :  
[http://www.pba-lille.fr/IMG/pdf/Microsoft\\_Word\\_-\\_David\\_B.pdf](http://www.pba-lille.fr/IMG/pdf/Microsoft_Word_-_David_B.pdf)

Auteur : anonyme

---

### Contexte

À son retour de Rome, le 24 août 1781, David présente ce tableau destiné à son agrément par l'Académie royale de peinture et de sculpture, seul moyen pour les artistes d'obtenir ensuite le droit d'exposer au Salon de l'Académie. David ne réussit pas à le faire acheter par le roi et le vend à l'Électeur de Trèves. Le musée de Lille l'acquiert en 1863. Il existe une version réduite et modifiée au musée du Louvre, datant de 1784 et peinte pour le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi. Ce tableau est considéré comme la première œuvre du néoclassicisme français dont Jacques-Louis David devient le chef de file. Le néoclassicisme, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, se caractérise par le retour à l'antique. Les artistes cherchent à substituer à la sensualité émanant de la période rocaille précédente un style solennel et moral dans le choix de ses sujets. C'est ce style néoclassique qui est retenu par les nouvelles républiques issues des révolutions américaine et française parce qu'associé à la démocratie de la Grèce antique et de la République romaine. Le néoclassicisme se développe à la suite des fouilles sur les anciens sites romains d'Herculanum dès 1738 et de Pompéi dès 1748, de la publication d'*Antiquities of Athens* en 1762 par les archéologues James Stuart et Nicholas Revett. Vers 1760 à Rome, l'historien de l'art allemand Johann Winckelmann exalte la « noble simplicité et la calme grandeur » de l'art gréco-romain et encourage le cercle d'artistes qui se forme autour de lui à étudier puis à « imiter » ses formes parfaites et atemporelles.

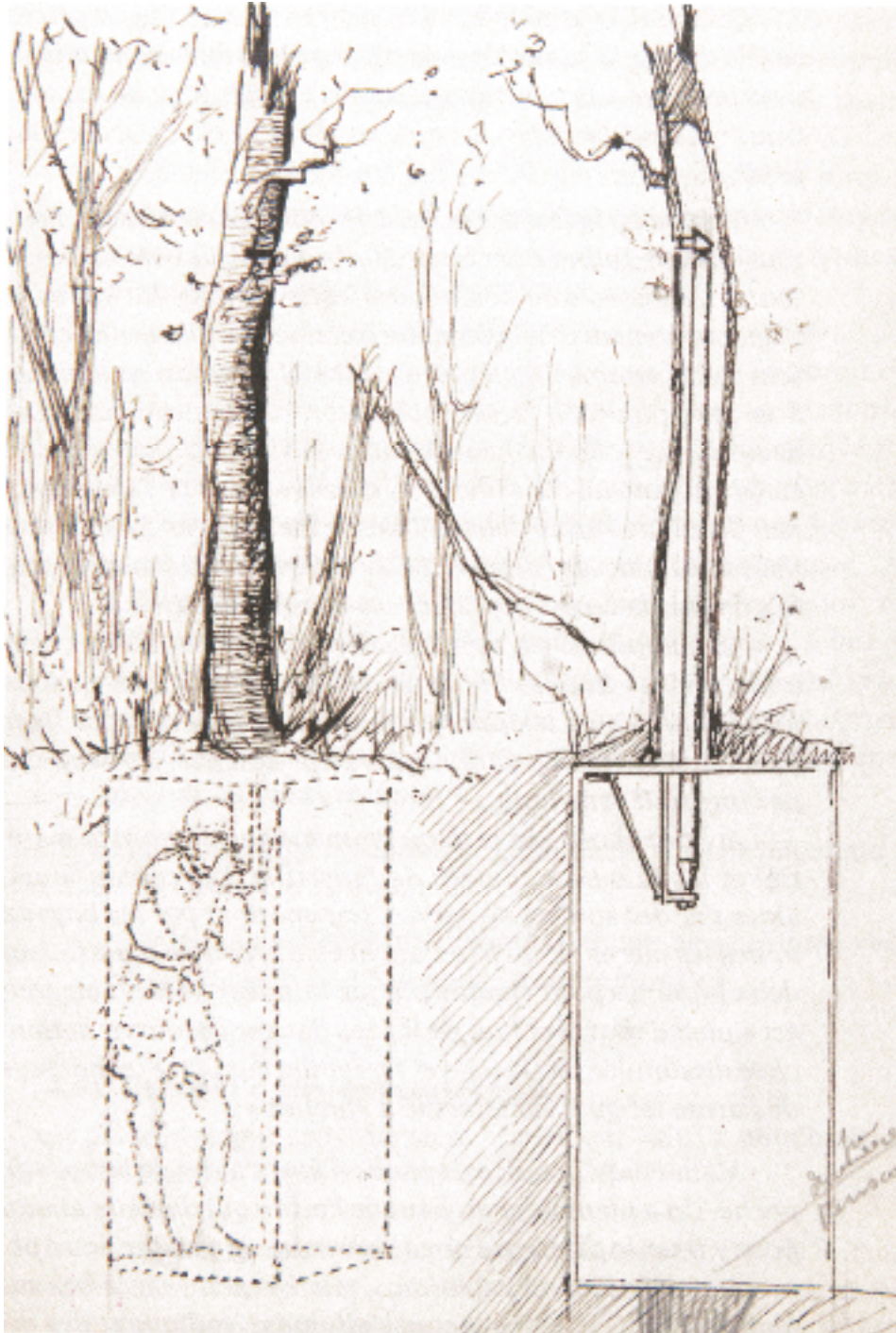
### Artiste

Jacques-Louis David, formé à l'Académie royale sous la direction du peintre Joseph Marie Vien, remporte après quatre tentatives le prix de Rome en 1774 (voir *Minerve contre Mars*, concours de 1771 gagné par le peintre Suvée, dans la galerie du XVIII<sup>e</sup> siècle au Palais des Beaux-Arts de Lille : peinture de Suvée et esquisse de David). Il part alors pour la Ville éternelle comme pensionnaire à la villa Médicis où il reste cinq ans. De retour à Paris en 1780, David devient le chef de file du néoclassicisme en France (*Le Serment des Horaces*, 1784, Paris, musée du Louvre, devient une référence de la peinture historique noble et héroïque des deux décennies suivantes). Durant la Révolution française, David, jacobin, ami de Robespierre, place son art au service de la nation (*La Mort de Marat*, 1793, Bruxelles, musées royaux des Beaux-arts de Belgique). De 1799 à 1815, David est le peintre officiel de Napoléon I<sup>er</sup> (*Sacre de Napoléon I<sup>er</sup>* le 2 décembre 1804, 1806-1807, Paris, musée du Louvre). Suivant la disgrâce de l'Empereur, David s'exile à Bruxelles où il séjourne jusqu'à sa mort en 1825. Il y ouvre un atelier où il revient aux sujets de la mythologie grecque et romaine. David est également portraitiste (*Madame Récamier*, 1800, Paris, musée du Louvre)

## Œuvre

Au premier plan, Bélisaire, vieillard aveugle, demande la charité. Il tient entre ses jambes un jeune garçon qui tend son casque de général retourné afin d'y recevoir une obole. C'est autour de ce casque que se concentre la scène. Une dame charitable y dépose un don tandis que, derrière elle, un soldat s'approche en levant les bras au ciel abasourdi de découvrir son général dans cette situation. David choisit un sujet du « grand genre » c'est-à-dire tiré de l'histoire antique, où Bélisaire, général byzantin déchu, demande l'aumône. Bélisaire, né vers 500, est le plus grand et le plus fidèle général de l'armée de l'empereur byzantin Justinien Ier, durant plus de trente ans de carrière. Ses succès, cependant, suscitent la jalousie et la méfiance de l'empereur qui l'accuse de conspiration en 562 et l'emprisonne. La brillante carrière militaire de Bélisaire prend alors définitivement fin. La légende veut que Justinien lui crève les yeux et que Bélisaire termine dans la mendicité. Bélisaire devient le symbole de l'ingratitude des puissants. Pour cette scène, David s'inspire du roman de Jean-François Marmontel publié en 1767. Le thème choisi est une critique virulente de la monarchie relayée par les philosophes des Lumières. Bien que tiré de l'histoire antique, la morale se veut universelle et peut s'appliquer à l'histoire contemporaine. Le « Grand Genre » ou genre noble fait prévaloir les sujets historiques (incluant la mythologie, la Bible ou l'allégorie) sur le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. C'est en 1667 que l'historien André Félibien codifie la peinture dans une préface des conférences de l'Académie. Les genres sont ainsi classés en fonction de leurs difficultés, la peinture d'histoire demandant à être compétant en tout : composition, portrait, paysage, nature morte. Ce n'est qu'au milieu du XIXe siècle que cette hiérarchie est mise à mal.

Sur un large format approprié au grand genre, la composition structurée en frise, le décor théâtralisé et les personnages agencés en pied reflètent l'attention que porte le néoclassicisme à la logique et à la clarté. Les contours précis et la froideur des tons dramatisent la scène. Les personnages sont particulièrement expressifs, comme l'Académie l'enseigne depuis le XVIIe siècle. Observez la surprise et l'incompréhension : dans le regard et dans les mains levées du soldat ; dans la courbure du corps, le geste de l'aumône et le regard empreint de douceur de la dame, telle une allégorie de la Charité ; dans les deux mains ouvertes autour du casque retourné du jeune garçon et son regard implorant. Quatre ans avant le Serment des Horaces (Paris, musée du Louvre) qui consacre la tendance néo-classique au Salon de 1785, David renonce au style rocaille de ses premières années, en prenant le contre-pied de la palette claire et riche d'un Boucher. L'œuvre est remarquée par la critique, en particulier Diderot : « Ce jeune homme montre la grande manière dans la conduite de son ouvrage, il a de l'âme, ses têtes ont de l'expression sans affectation, ses attitudes sont nobles et naturelles, il dessine, il sait jeter une draperie et faire de beaux plis, sa couleur est belle sans être brillante »



Henri Bouchard  
*Périscope camouflé*, encre noire, Carnet n°56, p. 16  
1915-1917  
Dessin à l'encre noire sur papier  
© Alain Leprince, La Piscine Roubaix.

**S'ENGAGER : TROMPER L'ENNEMI.  
AUGUSTE HERBIN, HENRI BOUCHARD  
ET LA SECTION DE CAMOUFLAGE**

**Henri Bouchard**

***Périscope camouflé, encre noire, Carnet n°56, p. 16***

**1915-1917**

**Lille, Palais des Beaux-Arts**

Source : Bruno GAUDICHON, Amandine DELCOURT et Marie BOUCHARD, *Henri Bouchard, Les dessins de La Piscine*, Tourcoing, éditions inventit, 2008, 134 p.

Auteur de l'extrait : Marie Bouchard

---

Les sculpteurs étaient très demandés pour créer des postes d'observation directe sur les premières lignes allant de la fausse borne kilométrique à la meule de blé, ou les célèbres arbres déchiquetés. La encore des dessins de Bouchard sont très éloquents et expliquent parfaitement certains documents comme la photographie d'un arbre en bout de tranchée au pied duquel Bouchard se tient avec deux autres soldats. Le faux arbre était construit à l'image du vrai, puis hissé à sa place, de nuit, sans changer le paysage ; creux il servait d'observatoire et un homme pouvait voir au loin. Guirand de Scevola a très bien décrit la naissance d'un tel arbre :

« Le P.C. d'une brigade désire installer près des tranchées allemandes un poste d'observation un peu élevé qui permettrait de surveiller les mouvements de l'ennemi. »

« Un camoufleur est désigné pour ce travail. Le voilà parti en compagnie d'un officier Et l'on emprunte bientôt le boyau qui mène aux premières lignes. En cette journée calme, c'est un grand silence. Jamais on ne se croirait en guerre. »

« Ne vous y fiez pas ! dit l'officier. À l'heure de la soupe ce coin ci est arrosé chaque soir par leurs batteries... »

« On descend et l'on marche en silence sur les caillebotis ; on croise d'autres boyaux. Et voici enfin les premières lignes ; on est à 150 mètres des tranchées allemandes. C'est là qu'un poste d'observation serait nécessaire. Le camoufleur avise un petit bois...ou plutôt ce qui subsiste encore d'un boqueteau ; trois ou quatre fûts étêtés, déchiquetés par les obus se dressent au milieu d'un amas de branches brisées. Un de ces arbres, presque droit, est amputé à cinq mètres environ par un éclatement. »

« C'est cet arbre que l'on décide de remplacer par un autre, qui présentera exactement les mêmes caractéristiques et qui permettra à l'observateur de se loger à près de cinq mètres au dessus de la tranchée. Sur l'heure le camoufleur fait les croquis nécessaires, se déplaçant pour prendre son modèle sous tous les aspects, en évaluant le diamètre, en mesurant le plus exactement possible à hauteur. La tâche n'est point aisée, car il faut tenir compte de mille détails : la coloration, les déchirures de l'écorce, les petites branches que porte encore le tronc mutilé. Ces renseignements pris, notre homme demande à l'officier qui l'accompagne de faire creuser, de nuit, une tranchée perpendiculaire à la ligne de front et qui partira de l'arbre choisi. Cette tranchée devra mesurer plus de cinq mètres de long ; elle servira à monter horizontalement le sosie de notre arbre qui sera transporté en pièces détachées. L'ensemble

sera boulonné et monté dans la tranchée. Mais en attendant, le boyau ainsi creusé devra être recouvert d'une grande toile camouflée aux couleurs du terrain, afin que les avions ennemis ne puissent, dans la journée, surprendre aucun travail de préparation autour de notre objectif. »

« Le camoufleur est rentré à son atelier; en arrière des lignes. Il fait son rapport au chef qui, aussitôt, distribue le travail. Déjà la toile qui doit recouvrir la tranchée est étalée sur le sol, une équipe de peintres s'active à la badigeonner ; demain elle partira pour sa destination. »

« Un camoufleur spécialisé a pris note des mesures. C'est à lui qu'incombe la besogne la plus délicate car il doit dresser, pour cet arbre, des plans aussi précis que ceux d'un ingénieur. Le blindage sera constitué par une large plaque carrée de toile d'acier de huit millimètres d'épaisseur et d'environ un mètre cinquante de côté. Sur cette plaque, quatre fers à T de la hauteur de l'arbre seront boulonnés avec des contreforts à la base. Et c'est sur ces fers à T que l'on posera et ajustera successivement les sections de plaques de tôle chromée de la même épaisseur ; qui, appliquées les unes sur les autres, constitueront une colonne creuse de la hauteur voulue. Au bras de cette cheminée métallique, une entrée est aménagée ; des crampons intérieurs permettent l'ascension, et, au sommet, des viseurs peuvent s'ouvrir pour l'observation. Un siège se rabat, qui assure au guetteur un confort... relatif. »

« Des épures très exactes de ce dispositif sont remises à un métallurgiste dont la tâche sera de fondre toutes ces pièces au modèle voulu dans un délai de quelques jours. Cependant, à l'atelier, le camouflage, c'est-à-dire l'écorce qui revêtira cette cheminée d'acier; est mise en œuvre. Nous avons les mesures, nous pouvons tailler le revêtement qui convient. C'est la tôle ordinaire qu'on emploiera ; au marteau, avec quelques outils spéciaux, elle est repoussée, ciselée, jusqu'à prendre l'aspect désiré de l'écorce. Le travail s'effectue sur de longues plaques qui seront réunies les unes aux autres. Un épais vernis, chargé de sable et de graviers est ensuite passé sur la tôle avant la coloration générale de l'écorce. Puis, sur l'arbre ainsi reconstitué, sont fidèlement reproduits les accidents, les déchirures d'obus ; on ajoute enfin les petites branches, et le hérissément de la tête déchiquetée s'obtient par quelques bouts de bois naturel. »

« Quelques jours plus tard la fonderie nous envoie les pièces de tôle d'acier. Le camouflage a eu le temps de sécher ; nous pouvons procéder à la répétition générale. Il s'agit, avec les camoufleurs qui travailleront en ligne, de vérifier, à l'atelier, si tout est au point. »

« Comme on le fera sur le front, le montage est effectué horizontalement, l'arbre étant couché, et la plaque de base verticale. Toutes les pièces sont boulonnées les unes après les autres. Il s'agit maintenant d'habiller notre colonne : les plaques d'écorce sont fixées comme il était prévu et bientôt, le travail est terminé. Il ne reste plus qu'à dresser notre arbre. Un anneau dissimulé dans l'écorce et fixé au haut de l'arbre facilite l'adaptation d'une corde qui, passant dans une moufle fixée au mur de l'atelier; permet de mettre l'arbre debout. Dans la réalité, cette moufle sera fixée au sommet de l'arbre véritable et permettra à son sosie, une fois dressé, de venir s'appliquer exactement derrière lui. »

« La manœuvre est terminée. Notre arbre est, ma foi, tout à fait réussi : impossible de le distinguer d'un autre. Nous n'avons plus qu'à : téléphoner au quartier général pour fixer la date de notre expédition qui, de préférence, s'effectuera par une nuit sans lune. »

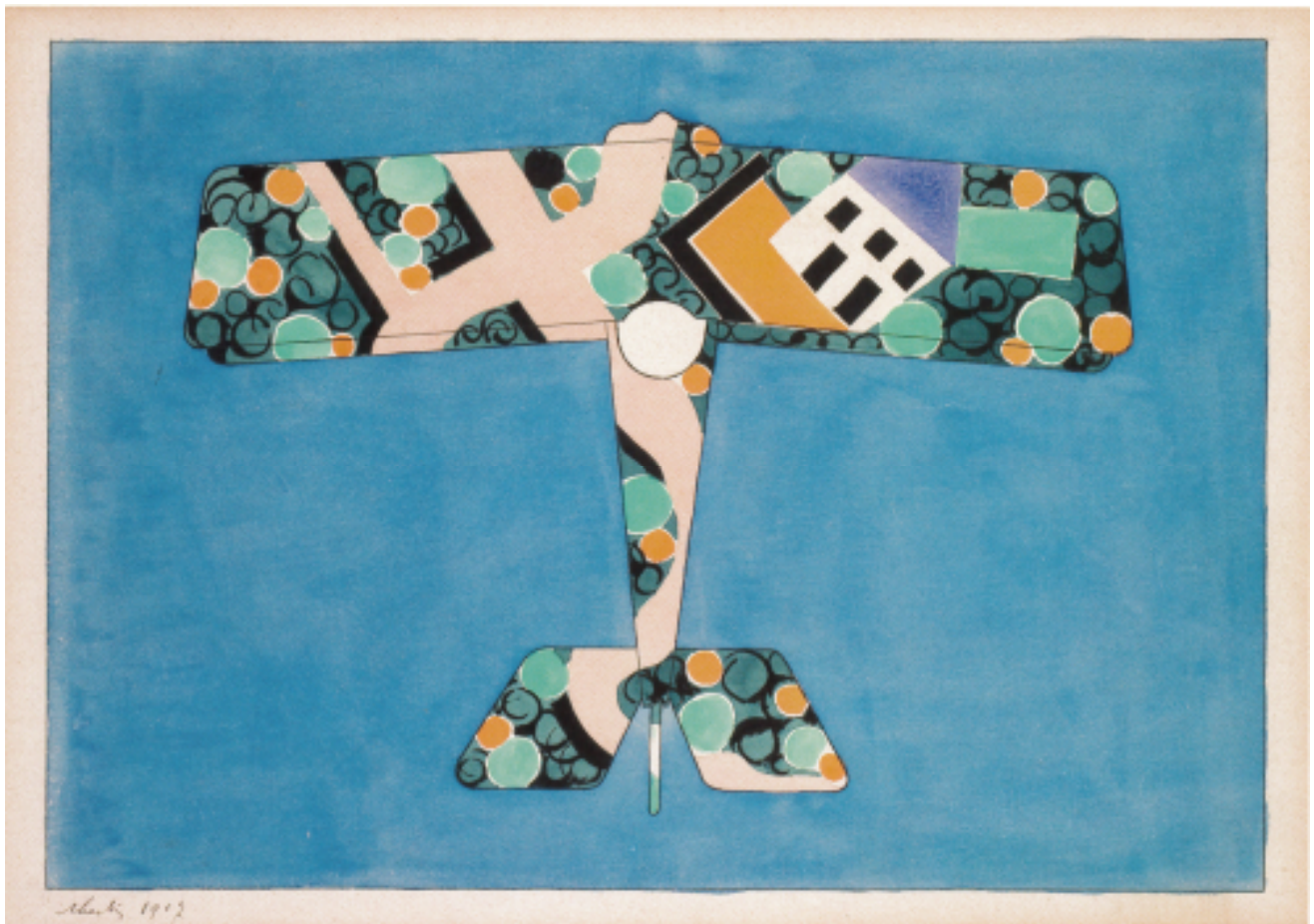
« Au jour choisi, un camion emmène vers le front le matériel et les hommes chargés de l'installer. Les camoufleurs, aidés par des soldats de corvée, transportent par les boyaux toutes les pièces jusqu'à la tranchée de première ligne (il faut deux hommes pour chaque plaque blindée). Vers le soir, tout est à pied d'œuvre et l'on peut sans danger découvrir la tranchée dissimulée par la toile et reprendre sur place le montage de l'arbre tel qu'il fut effectué à l'atelier. »

« Main tenant la nuit est venue ; il faut s'aider de lampes de poche. On a pu monter au haut de l'arbre qui doit être abattu pour y fixer le palan qui nous permettra de dresser notre observatoire. Le secteur est calme... relativement, car là-bas sur la droite de fréquentes lueurs s'allument, indiquant des départs d'artillerie ; on en tend de sourds grondements, parfois jaillissant d'en face, des fusées montent dans le ciel opaque pour éclater là-haut et laissent flotter doucement une chenille de lumière qui éclaire de sa lueur blafarde tout le no man's land. Vivement, les hommes, qui déjà étaient sortis de leur tranchée, se jettent à terre et demeurent immobiles jusqu'à ce que l'obscurité se soit faite à nouveau. On entend un bref tir de mitrailleuse : quelques coups espacés tirés au hasard ; puis le calme renaît et le travail reprend. »

« Tout est préparé. On dresse le camouflage ; la corde du palan se tend ; l'arbre sosie se dresse doucement, monte, se rapproche de l'autre. Un léger heurt... il se balance un instant sur sa base. Le voilà en place. Il n'y a plus alors qu'à scier l'arbre remplacé. Bientôt, le tronc tombe avec un bruit sourd dans le fouillis des branches brisées. On replace la toile camouflée sur la tranchée de travail, et, par les boyaux, on prend le chemin du retour. Là-bas le jour blanchit déjà l'horizon ; tout à l'heure, quand ceux d'en face verront « notre » arbre, si proche de leurs lignes, ils ne devineront pas qu'un guetteur s'y cache épiait leurs moindres mouvements »

Nous pouvons donc comprendre la phrase écrite par Bouchard à Edmond de Cointet le 24 avril 1916 :  
« Je pense placer une véritable œuvre de sculpture, cela pourrait figurer au Salon (de l'horticulture). »





Auguste Herbin  
*Aéroplane*  
1917  
Dessin à l'encre et à l'aquarelle sur papier préparé  
© Musée Matisse, Alberto Ricci

**S'ENGAGER : TROMPER L'ENNEMI.  
AUGUSTE HERBIN, HENRI BOUCHARD  
ET LA SECTION DE CAMOUFLAGE**

**Auguste Herbin  
Aéroplane  
1917  
Collection privée**

Source : (dir.), Nathalie GALLISSOT et Dominique SZYMUSIAK, *Herbin*, Paris, éditions Bernard Chaveau, 2012, 272 p.

Auteur de l'extrait : Patrice Deparpe, « Auguste Herbin, artiste en guerre »

---

Auguste Herbin reçoit son ordre d'appel le 24 mai 1915, il doit se présenter le 26 mai avant 8 heures à Versailles, 24<sup>e</sup> section des Commis Ouvriers d'Administration. Il écrit à Léonce Rosenberg que désormais « c'est en frère d'armes que j'irai dîner avec vous », exprimant là une fierté certaine à pouvoir remplir ses obligations militaires. Léonce Rosenberg a ouvert au 19 rue de la Baume la Galerie de l'Effort Moderne où il défend l'art abstrait et le cubisme, collectionnant Picasso, Gris, Léger, Laurens, Metzinger, Severini, Hayden et Herbin. Lui-même mobilisé, il est entre autres interprète auprès du Royal Flying Corps, il aide financièrement les artistes et fait jouer ses relations pour permettre un changement d'affectation ou une démobilisation. Herbin lui écrit « qu'il n'est pas trop mal casé », peintre en lettres à la 24<sup>e</sup> section des C.O.A., cantonnement Mirabeau, Vieux Fort de Vincennes, mais que les temps sont durs et « comme on gagne peu dans notre sale métier militaire, Madame Herbin ne touchera son allocation que dans un mois. Voulez-vous me rendre un service en m'apportant un peu d'argent dimanche prochain. Vous m'en tiendrez compte à l'avenir. Nous rattraperons cela facilement. Ce n'est pas un luxe d'être ici - et comme disent les soldats, s'il ne faut pas s'en faire j'aimerais tout de même mieux autre chose ». Léonce Rosenberg lui consentira ainsi des avances et établira le 20 avril 1916 un contrat par lequel il se réserve l'intégralité de la production de l'artiste, précisant dans l'article 3 que « Les présentes conventions sont faites pour une durée de 3, 6, 9, 12 ou 15 années qui commenceront à courir à dater de la conclusion définitive de la Paix ». Il est à noter que Léonce Rosenberg, en cette difficile période de guerre, établira de nombreux contrats garantissant un minimum vital pour les artistes.

Herbin avait jusqu'à présent pu continuer son travail personnel comme l'indique cette correspondance d'André Level à Guillaume Apollinaire : « Et maintenant deux mots de peinture, pour vous obéir. [...] Herbin, depuis la guerre, a fait trois tableaux cubistes simplement admirables et plusieurs forts beaux. Son œuvre antérieure est dépassée de vingt coudées a même pu participer, en décembre 1915, à une exposition collective (avec Matisse, Picasso, Léger, Lhote, Derain, Dufy, Signac, de La Fresnaye, Hayden, Kisling, Vlaminck, Marie Laurencin) organisée chez Madame Bongard, rue de Penthièvre.

Mais le 26 juin 1916 il change d'affectation et part avec le colonel Adrian pour - il l'espère un mois et demi ou deux mois au camp de Mailly (Aube), où il est chargé de décorer une « église russe ». Depuis avril 1916, dans le cadre d'un échange contre du matériel de guerre, 50 000 soldats russes viennent combattre en France. Ils sont équipés et entraînés au camp de Mailly où un cimetière et une église

orthodoxe leur sont consacrés. Herbin espère la fin de la guerre avant que l'église ne soit achevée, mais, bien qu'il lui reste six figures à terminer, doit rentrer précipitamment à Paris et reprendre son service aux ateliers de construction de l'intendance. Dans une lettre du 31 août 1916, Herbin fait part à Léonce Rosenberg de son désappointement : « Cher Monsieur Rosenberg, Certainement je suis impatient de continuer notre guerre et plus intensivement que jamais. L'hiver approche et promet d'être très difficile. Je ne puis compter sur les loisirs que me laisseraient le service à Vincennes pour travailler et il est quelques nécessités matérielles qu'il est impossible de négliger. Lors de ma visite au Vésinet je vous ai fait une proposition à propos d'un sursis d'appel, je crois fermement que vous pourriez améliorer ma situation actuelle avantageusement pour tous ; mais si pour une raison quelconque il ne vous était pas possible d'obtenir une solution satisfaisante, vous feriez mieux de me l'écrire. Dans ce cas je m'adresserais à la main-d'œuvre militaire rue de Courcelles pour obtenir un emploi. Si dans les conditions récentes, la nécessité ne se trouve pas pour m'employer autrement, le simple bon sens voudrait m'exempter de tout service militaire ; je n'y pense pas, c'est trop facile et trop difficile à la fois. » Dès lors, Léonce Rosenberg va s'employer à le faire affecter dans une usine d'aviation de la région parisienne, es établissements Borel, dont l'un des propriétaires, Albert Borel, est son beau-frère. Le 12 janvier 1917, Herbin est affecté aux établissements Borel où il travaille au camouflage des avions en fonction de la production des ateliers, ce qui lui laisse du temps pour peindre chez lui.

Le camouflage, notamment pour l'aviation, s'est très rapidement codifié et l'utilisation des couleurs répond à des normes précises, quasi « scientifiques », éliminant toute fantaisie. Auguste Herbin réalise, pendant cette période de 1917 où il travaille sur les avions Borel, une étonnante série d'aquarelles sur papier représentant des projets/essais de camouflages menés sur un biplan. Dans une totale liberté, il crée des motifs tantôt proches du trompe-l'œil — sur le dessus des ailes et sur l'empennage sont peintes de façon stylisées des routes, une maison, de la végétation — tantôt des éléments géométriques abstraits — des points rouges, des zébrures noires — que l'on retrouve dans *Composition II*, 1917 (aquarelle sur papier, 34,8 cm x 25,3 cm, musée d'Art moderne de la Ville de Paris), *Composition circulaire*, 1918, (HsT marouflée sur bois, diam. 64 cm, coll. privée), ou encore dans la surprenante *Composition cubiste*, 1917 (technique mixte sur papier, 33 x 50,5 cm, Collection Fondation Gandur). Parfois, de façon très poétique, l'avion semble épouser les nuages qui le nimrent, il n'y a rien de militaire, et un sérieux doute peut être émis sur l'efficacité de tels camouflages.

Herbin s'empare de l'avion, sujet qu'a priori il ne connaît pas, et en fait un support pour le nouveau langage plastique : l'abstraction géométrique, qu'il commence à pratiquer. Ici, le camouflage n'est qu'un prétexte pour permettre à Herbin de poursuivre ses recherches personnelles. Cette série d'aquarelles représente aussi pour l'artiste une respiration, un moment de liberté qu'il s'accorde. Bientôt démobilisé (fin 1917), Herbin va pouvoir entièrement se consacrer à cette nouvelle voie que constitue pour lui l'abstraction géométrique. Herbin, artiste en guerre, a fait son devoir dans la section de camouflage. « Combattant sans arme, le camoufleur n'en est pas moins un combattant » disait Guirand de Scevola. Les immenses difficultés rencontrées pendant cette période de la guerre le préparent à un nouveau combat : celui qu'il va mener sans relâche pour l'abstraction géométrique.



Albert Robida

*Termonde pendant la guerre 14-18*

1915

Gravure sur papier à pâte chimique, 49 x 31,5 cm

© Direction des Musées de Dunkerque, MBA Ph. Hugo MAERTENS

## LA CARICATURE, UNE ARME DE GUERRE

**Albert Robida**

***Termonde pendant la guerre 1914-1918***

**1915**

**Dunkerque, Musée des Beaux-Arts**

Source : Nicolas BUANIC, Chantal COURBOT, Bénédicte GRAILLES, Patrice MARCILLOUX, Élise O'CONNOR, Yvan PACHEKA, Denis VARASCHIN, Nathalie VIDAL, Patrick WINTREBERT, *La Grande Reconstruction : reconstruire le Pas-de-Calais après la Grande Guerre, Catalogue d'exposition*, Arras, Archives départementales du Pas de Calais, 2000, 223 p.

Auteur : anonyme

---

### **Arras bombardée : gravure d'Albert Robida et textes des protestations françaises et étrangères, 1914.**

Albert Robida est né à Compiègne le 14 mai 1848. D'une mère alsacienne, il garda toujours un attachement à l'Alsace et à ses légendes; du souvenir d'un grand-oncle, commandant couvert de gloire sous Napoléon I<sup>er</sup>, de l'enseignement du reste de sa famille, il tire un culte de l'honneur et de la patrie qu'il met au-dessus de tout. Fondateur du journal *La Caricature*, en 1880, il multiplie les albums mêlant comique, fantastique et science-fiction. C'est à ce titre qu'il publie en 1887 *La Guerre au Vingtième Siècle*, recueil curieusement prémonitoire dans lequel Robida prévoit la guerre bactériologique, lise tous ses talents pendant la guerre. Il illustre des couvertures de chansons (*La réponse du poilu* de G. Delamare et F. Fairbanks), des diplômes d'anciens combattants pour les éditions *Souvenez-vous*, des programmes de spectacles de charité (gala pour l'orphelinat des arts en 1916), des affiches de guerre (*The Prussian général staff*, *La volonté d'agression de l'Allemagne*, *L'éternelle menace du genre humain*). Surtout, il publie plusieurs albums de lithographies : *Verdun, ville de gloire et de souffrance* en 1916, *Le Vautour de Prusse* en 1918. Dans *Les vieilles villes martyres*, il dénonce, comme d'autres, la destruction du patrimoine des grandes cités historiques, qu'il avait abondamment dessinées et gravées avant la guerre. Arras figure ici aux côtés de Reims, Louvain, Senlis, Malines, Termonde, Soissons et Ypres. Ces huit grandes lithographies sont accompagnées de deux pages de textes d'actualités. Dans le cas d'Arras, aux articles de presse suscités par sa destruction, dont celui d'Albert Londres pour *Le Matin*, s'ajoutent un long texte de l'historien Ernest Lavisse, *La guerre*, les protestations de l'Université catholique de Paris (sous la plume d'Alfred Baudrillart), de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Académie de médecine, de l'École nationale des chartes. Tous accusent l'Allemagne de s'en prendre délibérément aux monuments historiques. Bibliographie : Philippe Brun, *Albert Robida, sa vie, son œuvre*. Paris, 1984, 250 p.



Félix Del Marle  
*Pas si fort !!!! On vous entend du front !!!*  
1917  
Dessin à l'encre de chine  
© Musée de Gravelines

## LA CARICATURE, UNE ARME DE GUERRE

**Félix Del Marle**

***Pas si fort !!!! On vous entend du front !!!, 1917***

**Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale**

Source : <http://www.musenor.com/L-Association/Les-principales-actions-de-l-Association/Dessiner-Tracer/Ressources/Les-aeuvres/Un-dessin-une-semaine/Semaine-25-Le-dessin-de-presse-Un-dessin-preparatoire-de-Felix-Del-Marle-pour-Pas-si-fort-!!!!-On-vous-entend-du-front-publie-dans-Taca-tac-teuf-teuf> ©ACMNPDC

Auteur : Paul Ripoché

---

Félix Del Marle a contribué activement aux réflexions et à l'émergence des modernités artistiques de son temps. Fréquentant Severini, Kupka, Mondrian, Van Doesburg, il devint tour à tour futuriste, abstrait musicaliste, néoplasticien, membre de De Stijl.

Une large partie de sa production de dessins précédant sa rencontre de Kupka en 1924 était tournée vers la caricature. Ce dessin de 1917 est une étonnante combinaison de touche futuriste, mouvement auquel il est sensible depuis 1913, et de caricature.

A l'instar de nombreux artistes, l'absurdité et la cruauté de cette guerre révolta Félix Del Marle. *Pas si fort on vous entend du front !!!* est une dénonciation violente de la société bourgeoise dirigeante qui oublie trop rapidement que de jeunes soldats du contingent sont tués sur le front pour sauver leur pays. Del Marle met en scène son dessin en trois parties.

L'arrière-plan est dévolu à la musique et à la danse. Zone de volutes, de courbes et de volupté, elle traduit cette touche futuriste qui n'était pas étranger également aux phénomènes liés à la vitesse et à la musique.

Le premier-plan met en scène trois couples libertins qui profitent des plaisirs sensuels d'une existence insouciant malgré le drame qui se joue à leur porte.

La troisième partie est occupée par la vive incursion d'un soldat casqué, visage sec, émacié et balaféré qui adresse aux noceurs l'invective qui donne son titre au dessin.

En 1916 et 17, Del Marle croquait ses compagnons du front dont le musée de Gravelines conserve sept dessins. Il publie *Pas si fort...* en 1917 pour la revue réservée aux Armées « Tac-à-Tac-Teuf-Teuf », revue active jusqu'en janvier 1918. Del Marle continuera de porter sur la société un regard acerbe et désenchanté jusqu'en 1924. Il publie notamment pour les revues « Le Rire », « Petit Journal » et « Fantasio » une série de dessins montrant les désillusions et les lendemains funestes d'une guerre qui dévasta l'Europe. Le musée de Gravelines en conserve huit beaux exemplaires.

Enfin, il illustre « La couronne d'épines », recueil de douze d'histoires vraies rassemblées par Henry de Forge. Ces témoignages de guerre font l'objet par Del Marle d'un accompagnement visuel marqué par un profond désespoir en même temps qu'une imagination et des cadrages dont les échos s'entendent jusque dans la bande dessinée actuelle. Le musée de Gravelines conserve vingt-trois études à la mine et encre de chine de cet ouvrage. Le contexte économique s'améliorant, il reprit au milieu des années 1920 son travail qui le conduira de l'abstraction en peinture et sculpture aux polychromies architecturales au lendemain de la seconde guerre mondiale.



Otto Dix  
*Le soldat blessé (automne 1916, Bapaume) 1924*  
Eau-forte ©ADAGP



## OTTO DI X : EXPRIMER L'INSOUTENABLE

**Otto Dix**

***Le soldat blessé (automne 1916, Bapaume)***

**1924**

**Péronne, Historial de la Grande Guerre**

Source : <http://www.historial.org/Musee-collection/Collection/Collections-thematiques/Otto-Dix>

© Historial de Péronne

Auteur : anonyme

---

En 1914, **Otto Dix**, élève de l'École des Beaux-arts de Düsseldorf, s'engage à l'âge de 24 ans dans les troupes allemandes du front occidental.

Maître de l'expressionnisme allemand, il réalise entre 1920 et 1924, sous l'influence de Grosz, une œuvre dans laquelle il prône son anti militarisme, sa haine de la guerre dans un style pathétique et violent.

Les 50 eaux-fortes présentées à l'Historial sont regroupées dans un des rares coffrets complets de la série *Der Krieg* (la Guerre) : les autodafés des nazis ont en effet fait disparaître la presque totalité des 70 exemplaires édités à Berlin par Karl Nierendorf en 1924.

Ce cycle, inspiré par "les désastres de la guerre" de Goya, répond à la nécessité d'oublier les horreurs vécues : "le fait est que, étant jeune, on ne se rend absolument pas compte que l'on est, malgré tout, profondément marqué. Car pendant des années, pendant 10 ans au moins, j'ai rêvé que je devais ramper à travers des maisons en ruines, (sérieusement), à travers des couloirs, où je pouvais à peine passer. Les ruines étaient toujours présentes dans mes rêves..."

Ces gravures explorent les thèmes macabres d'une abominable chronique quotidienne. Les thèmes des destructions, déformations et mutilations du corps humain émergent d'un clair-obscur ambiant dans une vision apocalyptique. Une grande partie de ces scènes où se reflète le désespoir objectif de la mort sont situées dans la Somme ou en Picardie, où Otto Dix a combattu.

Otto Dix ne fait preuve d'aucun respect pour les combattants, ses anciens camarades. Loin d'exalter l'héroïsme, il dénonce la sauvagerie destructrice. L'artiste ne cessera de témoigner des effets de la guerre sur l'homme, la nature, le patrimoine. Destitué en 1933 par les autorités nazies de son poste de professeur à l'Académie de Dresde, il voit ses œuvres figurer à l'exposition des "arts dégénérés" (*Entartete Kunst*), et en partie détruites. Exilé en Suisse à partir de 1935, il se consacre alors à des thèmes religieux.

Henri Matisse  
*Autoportrait*  
1918  
Huile sur toile  
©Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis



Henri Matisse  
*Le violoniste*  
1917  
Dessin au fusain  
©Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis

## HENRI MATISSE : VAINCRE LA CULPABILITÉ DE NE PAS ÊTRE AU FRONT

### Henri Matisse

#### ***Le Violoniste, 1917 et Autoportrait, 1918***

#### **Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Henri Matisse**

Source : Dominique SZYMUSIAK (dir.), *Musée Matisse, Collection(s)*, Le Cateau-Cambrésis, éditions du Musée Matisse, 2002, 285.

Auteur : Dominique Szymuziak

---

1918-1921

#### **Vivre à Nice**

Matisse est alors âgé de 49 ans. Bien que peintre de renom, il souhaite un nouveau destin. La collection du musée du Cateau-Cambrésis conserve un autoportrait de l'artiste daté de 1918 qui illustre son état d'esprit du moment. Au travers de son reflet dans un miroir, Matisse se représente en train de peindre. Il tient son pinceau et sa palette. Sa valise de voyage placée sous son chevalet, comme prête pour un départ, illustre ce sentiment d'incertitude que traduit le sérieux du visage de l'artiste, à son arrivée à Nice. En plus de sa chambre à l'hôtel Beau-Rivage, il décide en février-mars 1918, de louer un appartement vide au 105, quai des Etats-Unis comme il l'indique dans une lettre à Camoin pour pouvoir y travailler et jouer du violon. Son fils Pierre vient lui rendre visite. Il le dessine de dos en tenue de soldat jouant du violon et le peint: *Le Violoniste à sa fenêtre*, Nice hiver 1917-1918. En mai, après que l'hôtel fut réquisitionné, il loue «Villa des Alliés» aux abords du Mont-Boron. Matisse quitte Nice mi-juin ou début juillet pour Issy-les-Moulineaux. A la fin de l'été, il visite Cherbourg. Au moment de l'Armistice, il se rend à Antibes pour rencontrer Bonnard et descend à Nice à l'hôtel de la Méditerranée sur la promenade des Anglais.

« Au début, en 1918, j'habitais l'hôtel Beau-Rivage. De retour l'hiver suivant, je suis allé à l'hôtel de la Méditerranée où j'ai passé chaque hiver, d'octobre à mai, pendant cinq ans. »

Le décor de cet hôtel adapté à une clientèle étrangère de passage est baroque. Tout était faux, absurde, épatant, délicieux. Ce côté théâtral amuse Matisse. Durant toutes ces années (1918-1921) il va installer ses modèles dans un décor qu'il organise dans sa chambre. Souvent placés devant les persiennes, il se plaira à les représenter posant ou lisant. Vous souvenez-vous de la lumière qu'on avait à travers les persiennes? Elle venait d'en dessous comme d'une rampe de théâtre. Dans cet environnement, certains modèles comme Antoinette seront de nombreuses fois peintes ainsi que les membres de sa famille. Le motif de la fenêtre, le fer forgé de la rambarde, le dessin d'un balcon de chaque nouvelle chambre donnent aux peintures un caractère particulier, tout en formant un ensemble révélant une unité de recherche dans la préhension de la lumière.

Source : Dominique SZYMUSIAK, *Palais Fénelon. Le Cateau-Cambrésis. Nord, Guide de visite*, Lille, Association des Conservateurs des Musées du Nord-Pas de Calais, 1983, 48p.

Auteur : Dominique Szymuziak

---

**Autoportrait** (1918). Matisse peint cet autoportrait en janvier 1918 à Nice où il vient de s'installer et restera l jusqu'à la fin de sa vie. Loin de la lumière éclatante des bords de la Méditerranée, ce tableau est un monde fermé, une réflexion sur soi-même. Il est à la charnière entre les œuvres très structurées et fortes de la période de la guerre et celles créées dans l'atmosphère de détente et de calme que lui procure Nice à partir de 1918. Matisse se représente assis devant son chevalet, palette et pinceau à la main, dans une pose statique qui semble arrêter le temps. Les formes sont cernées de noir, enfermant strictement la couleur, posées en aplats, pour leur donner le maximum de tension.

« Là je travaille énormément toute la journée, et avec ardeur, je sais qu'il n'y a que ça de bon et de sûr. Je ne puis faire de politique, comme hélas, presque tout le monde en fait, aussi pour compenser, il faut des toiles fermes et sensibles. »

Lettre d'Henri Matisse à Charles Camoin, 10 avril 1918, cité par Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991, p. 25.



Jules Arthur Mayeur  
*Arras, la cathédrale octobre 1917, 1917*  
Eau-forte©ADAGP

## LA GUERRE OFFRE DE NOUVEAUX SUJETS ET DE NOUVEAUX MATÉRIAUX

### **Jules Arthur Mayeur** ***Arras, la cathédrale octobre 1917*** **1917** **Arras, Musée des Beaux-Arts**

Source : [http://moteur.musenor.com/application/expositions/listeOeuvre.aspx?id\\_exposition=18](http://moteur.musenor.com/application/expositions/listeOeuvre.aspx?id_exposition=18)  
©ACMNPDC

Auteur : Aurélie Massin

---

Arthur Mayeur (Bouvigny-Boyeffles, 1871 - Paris, 1934)

Arthur Mayeur, artiste originaire de l'Artois est aujourd'hui peu connu. Il obtint pourtant le Premier Grand Prix de Rome de Gravure en 1896, et fut nommé membre de la Commission des Monuments historiques, en 1906. Formé successivement à l'École des Beaux-Arts de Lille, auprès d'Alphonse Leroy (de 1888 à 1892), et à Paris dans l'atelier de Jules Jacquet (de 1892 à 1896), Arthur Mayeur acquit une solide expérience et sut maîtriser parfaitement les différentes techniques de l'estampe. Reconnu pour son talent de graveur d'interprétation, il fut régulièrement récompensé au Salon des Artistes Français et obtint plusieurs commandes de l'État. Il collabora à l'illustration de la Gazette des Beaux-Arts (de 1901 à 1910) et de la Revue de l'Art ancien et moderne (de 1904 à 1910). En tant que membre de la Commission des Monuments historiques, Arthur Mayeur s'investit dans la valorisation du patrimoine septentrional.

Face à l'ampleur des destructions, durant la Première Guerre mondiale, l'artiste se consacra à la représentation des derniers vestiges des monuments sur le front de l'Artois : Le Beffroi d'Arras, La Chapelle Notre-Dame de Lorette, Les Tours du Mont-Saint-Eloi... Il dessina les ruines d'Arras après la tourmente (1918, douze eaux-fortes), témoignage d'art et d'histoire présenté sous forme d'album, acheté par l'État en 1919. Arthur Mayeur s'illustra également dans la composition de médaillons sculptés. Parmi ces œuvres, la médaille dédiée Aux défenseurs d'Arras, composée en 1917, et frappée en 10 000 exemplaires, fut vendue au bénéfice de la reconstruction du Palais Saint-Vaast, l'actuel Musée des Beaux-Arts d'Arras.

## LA GUERRE OFFRE DE NOUVEAUX SUJETS ET DE NOUVEAUX MATÉRIAUX

### **Jules Arthur Mayeur** **Arras bombardée, gravures, 1917**

Source : Nicolas BUANIC, Chantal COURBOT, Bénédicte GRAILLES, Patrice MARCILLOUX, Élise O'CONNOR, Yvan PACHEKA, Denis VARASCHIN, Nathalie VIDAL, Patrick WINTREBERT, *La Grande Reconstruction : reconstruire le Pas-de-Calais après la Grande Guerre, Catalogue d'exposition*, Arras, Archives départementales du Pas de Calais, 2000, 223 p.

Auteur : anonyme

---

#### **Arras bombardée, gravures d'Arthur Mayeur, octobre 1917.**

Arch. dép. du Pas-de-Calais, *Arras après la tourmente, douze eaux-fortes originales d'Arthur Mayeur*. Paris, 1918, bibl. D 2, eaux-fortes, 25 x 33, 33 x 25 et 33 x 25 cm.

Arthur Mayeur est né dans le Pas-de-Calais, à Bouvigny-Boyeffles le 6 mai 1871. Titulaire d'un grand prix de Rome, il se fixe à Paris où il collabore aux grandes revues artistiques, reçoit les commandes de l'État, produit pour la calcographie du Louvre, sans délaisser pour autant le patrimoine monumental de sa terre natale, donnant, par exemple, en 1906, un recueil de planches sur les *Beffrois du nord de la France*. Son esthétique, ses relations, son goût pour les monuments de nos provinces le disposent à mettre lui aussi son talent au service de l'effort de guerre. En 1915, il reçoit une mission officielle du ministère de la Guerre. Émile Poiteau nous le décrit ainsi : « Avec ses cartons sous le bras, un gros foulard au cou, dédaignant les obus, dont il s'approcha, parfois un peu trop, mais qui, fort heureusement, l'épargnèrent, Mayeur parcourut nos villes et nos villages en ruines. On le vit à Arras, Albert, Liévin, Foncquevillers, Hébuterne, Lorette, et dans tous les coins du front où s'émiettait chaque jour notre patrimoine artistique. Innombrables sont les croquis et les dessins rapportés de ces pèlerinages aux champs de la mort ! Et dans toutes ces planches originales où la souffrance même de nos ruines est, pour ainsi dire, saisie dans ses spasmes agoniques, où l'on sent les poutres craquer, les pierres se disloquer, les fers se tordre et maintenir suspendue dans sa crispation la robe effilochée des maisons en ruines, Mayeur a mis tout son art de dessinateur, mais aussi tout son cœur de poète et de patriote ! » De ces croquis naît le recueil *Arras après la tourmente*, d'où sont extraites ces trois gravures : la grand-place, la cathédrale, une maison de la rue Saint-Nicolas. Bibliographie : Émile Poiteau, *Arthur Mayeur*. Arras, s.d., 30 p. ; Gaston-Louis Marchai, Patrick Wintrebert, *Arras et l'art au XIX<sup>e</sup> siècle*. Arras, 1987, p. 177-178.



Anonyme  
*Obus transformé en moulin*

1914-1918  
Fonte peinte et laiton  
©Jacques Quecq d'Henripret



Anonyme  
*Obus transformé en crucifix*  
1914-1918  
Fonte peinte et laiton  
©Jacques Quecq  
d'Henripret



## LA GUERRE OFFRE DE NOUVEAUX SUJETS ET DE NOUVEAUX MATÉRIAUX

### Anonymes

#### *Obus transformés en moulin et en crucifix*

1914-1918

#### Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Henri Matisse

Source : Claire GARNIER et Laurent LE BON (dir.), 1917, Metz, éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012, 591 p.

Auteurs : Jean-Jacques Lebel et Nicholas J. Saunders

---

**Jean Jacques Lebel, extrait de l'article « Une concomitance énigmatique », 1917, Metz, éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012**

« [...] Approchons-nous et regardons de plus près les douilles d'obus ouvragées par les poilus. Toutes, quel que soit leur calibre, portent gravées à même leur culot, une indication d'origine et, souvent, une date de fabrication. Tirés par d'innombrables canonniers appartenant aux diverses armées en présence - l'Histoire n'a guère retenu leurs noms, à une exception près, celle de Guillaume Apollinaire - ces obus ont donné la mort et provoqué des dégâts incommensurables. Les douilles se sont ensuite amoncelées en d'immenses tas indépendants des déplacements de la ligne de feu. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple cité lui aussi par le journal *Le Miroir* en 1917, qu'on peut voir une photo prise à côté du village de Courcy, en Champagne, montrant au bord d'une route une énorme quantité de douilles provenant de l'offensive préparatoire d'un régiment d'artillerie russe et abandonnées sur place. Ce tas-ci est long d'un kilomètre, haut de cinq à six mètres et large d'une dizaine de mètres. Des montagnes de douilles de cette sorte, de tout calibre et de toute provenance, ont envahi par milliers les paysages et les agglomérations. C'est de ce type d'amoncellement que les poilus bricoleurs ont extrait leur matière première. Les indications figurant sur le culot des douilles ne nous renseignent nullement sur l'identité des bricoleurs. Un obus peut provenir d'une usine d'armement de Karlsruhe, de Nijni Novgorod ou de Saint-Étienne et sa douille peut avoir été gravée ou transformée par des soldats alliés ou ennemis, au gré des avancées, des reculades et des assauts successifs.

Les douilles ouvragées et les objets reconvertis furent ensuite soit envoyés par la poste à leurs destinataires (la fiancée, les parents, les enfants, les amis), soit rapportés du front par les survivants dans leurs paquetages. Ils ont orné les étagères des cheminées - des fermes, des masures, des presbytères comme des demeures bourgeoises - pendant une ou deux générations et ont par la suite servi de vases, sur les tombes des poilus ou de leurs descendants, dans les cimetières d'Europe. Ces douilles d'obus qui ont fait tant de victimes, militaires ou civiles, ont donc fini la seconde phase de leur lugubre carrière là où elles avaient fait leurs débuts, à proximité immédiate de la mort. Leur destin, cependant, ne s'est pas arrêté là. Lorsque les concessions des cimetières ont pris fin, ces douilles ont été jetées aux ordures ou vendues au poids du cuivre jaune ou rouge, selon les prix pratiqués sur le marché des métaux. On les a ensuite retrouvées sur les marchés aux puces et les brocantes. C'est alors qu'elles ont été, pour ainsi dire, ressuscitées en devenant d'abord des reliques, ensuite des objets de collection. Des milliers d'amateurs se sont spécialisés dans la recherche des travaux de tranchées, des centaines de petits musées locaux, publics ou privés, et quelques grands musées - l'Historial de

Péronne, l'Imperial War Muséum, le musée d'Ingolstadt, le tout nouveau musée de la Grande Guerre du pays de Meaux et j'en passe - en possèdent dans leurs collections permanentes. Il en existe d'autres en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Afrique du Sud, en Autriche, en Belgique et pratiquement dans tous les pays qui ont envoyé des troupes combattre dans cette guerre. A titre d'exemple, je citerai un extrait d'article de Stéphane Audoin-Rouzeau, paru dans un catalogue de l'Historial de Péronne, consacré aux réserves de ce musée : « Des douilles d'obus ouvragées. Des briquets de cuivre de soldats, des coupe-papiers et des crucifix dans le même métal... » sont, raconte-t-il, rangés sur une quantité d'étagères, en réserve, c'est-à-dire hors de vue. D'autres par contre sont exposés sous vitrine, sélectionnés en vertu d'on ne sait quels critères et sans avoir fait l'objet d'études approfondies. Ces assemblages de fragments d'armes d'origines différentes ont pourtant une histoire singulière qui mérite réflexion. Une douille d'obus fabriquée à Saint-Etienne se retrouve accouplée à une tête de fusée d'obus fabriquée à Karlsruhe, formant un écrivoire avec encrier portant l'inscription d'une date et d'un lieu - par exemple « Boyau de la Mort 1917 », - qui pourrait bien avoir été l'œuvre d'un soldat belge ou autre. Qu'on le veuille ou non, on ne peut faire l'impasse ni sur l'intérêt historique ni sur l'aspect esthétique - c'est leur côté ANART, pour reprendre l'expression forgée par Duchamp en 1962 dans une lettre écrite au signataire de ces lignes - qui les rend tributaires de l'idéologie et du goût dominants, toujours fluctuants. Il existe des objets à proprement parler déchirants, par exemple ces « nettoyeurs de tranchée » fabriqués eux aussi à partir d'une baïonnette ou des coupe-papiers faits d'une lame à laquelle a été soudé un éclat d'obus - à coup sûr meurtrier - récupéré probablement sur un cadavre, gravé d'une inscription en allemand ou en français. La teneur exacte des inscriptions et dessins gravés mérite examen. Ils sont d'une grande variété. On y trouve parfois l'expression de fantasmes sexuels inhérents aux circonstances, en l'espèce des scènes érotisées, inventées ou reproduisant des cartes postales lestes imprimées à l'intention des poilus et de leurs correspondantes. L'historique détaillé de ces œuvres inclassables reste à faire.

[...]N'oublions jamais que ces douilles ouvragées par des inconnus étaient, au départ, des engins de mort et que leur métamorphose constitue à elle seule une critique sourde, anonyme mais implacable des tueries voulues et programmées par les impérialistes, les militaires et les marchands de canons de toutes nationalités qui ont profité de la guerre. Nombreux furent ceux qui se sont enrôlés sous les drapeaux avec enthousiasme avant d'en revenir désespérés, révoltés. Sans oublier les morts à l'ennemi réduits à jamais au silence.

**Nicholas J. Saunders, extrait de l'article « Transformations. Les Objets, les individus, l'art et la guerre. » (traduit de l'anglais par Marc Phéline), 1917, Metz, éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012**

La guerre, c'est la transformation de la matière par la destruction, la guerre industrielle créant et détruisant plus que jamais dans l'histoire humaine. La Grande Guerre, premier conflit à l'échelle mondiale, a engendré une destruction jusqu'alors inimaginable de peuples, de lieux, de culture matérielle ainsi que d'idées et d'opinions. Dans cette guerre, 1917 se détache comme une année d'extraordinaires transformations physiques et métaphysiques, où les paysages, le *matériel*, les individus et leur vécu de la guerre se sont fondus en œuvres d'art tridimensionnelles.

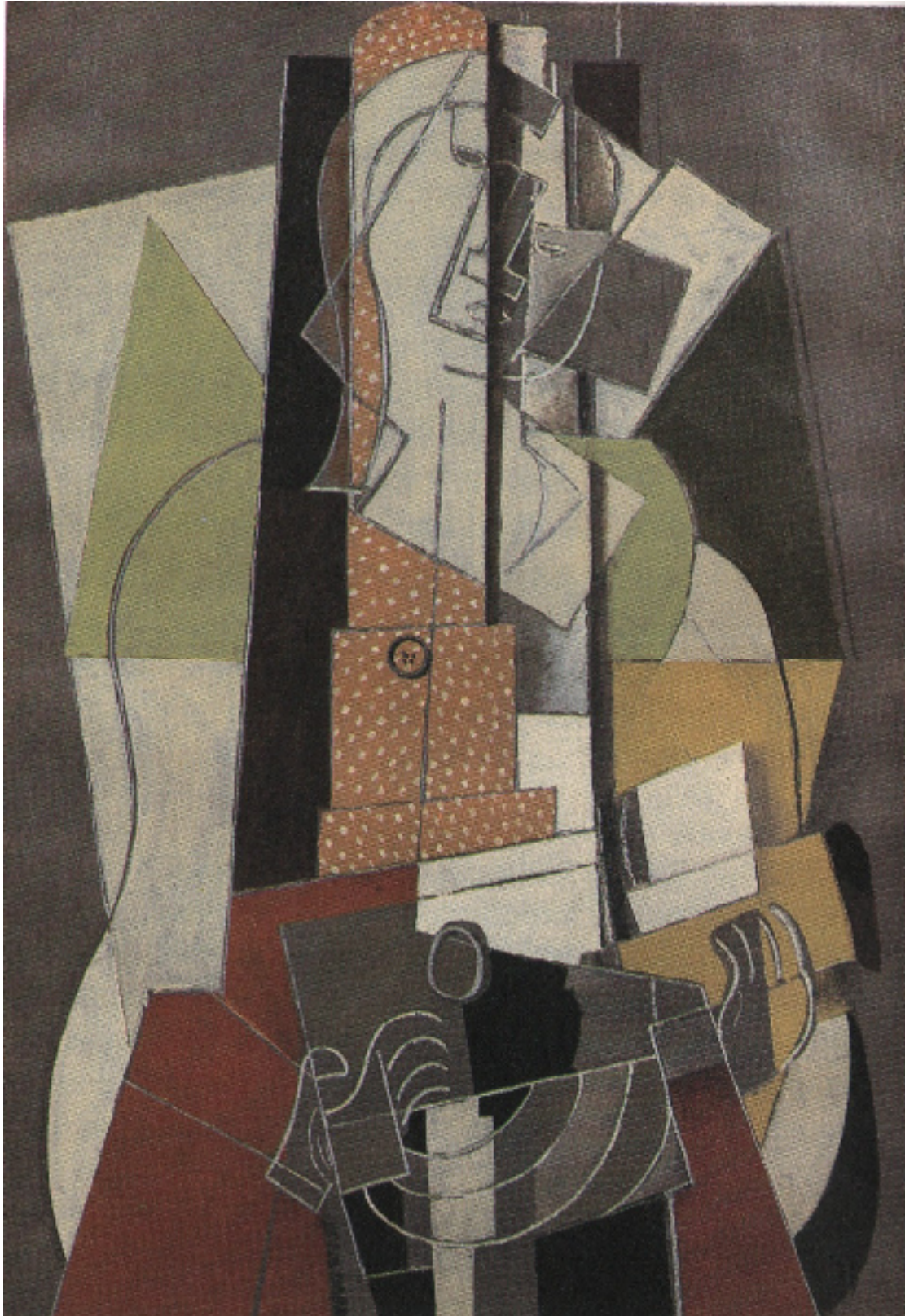
[...]Certains matériaux provenaient directement de l'environnement naturel du paysage de champ de bataille : trois branches transformées en cannes, feuilles de chêne arrangées en cadres pour photos et cailloux de craie sculptés en segments de tranchées miniatures. Les soldats français et allemands sciaient des plaques de bois dans des troncs d'arbres encore bordés de leur écorce, pour y dessiner et peindre des vues de villes françaises. Sur un exemple allemand, on observe un village occupé par les Allemands durant presque toute la guerre, avec l'inscription *Frankreich 1917 Montfaucon*, où il faut peut-être voir une volonté de son auteur d'outre-Rhin de montrer ce qui apparaît alors comme un bel ajout permanent à l'Empire allemand en Europe.

Le plus souvent, l'art des tranchées est constitué d'objets guerriers métalliques recyclés tels que balles, cartouches, grenades, obus d'artillerie et shrapnels. L'idée de signification personnelle de ces objets - d'un sens emprisonné dans l'objet métallique au cours de sa production - est illustrée à Verdun :

*«Dans leur grande majorité, les "poilus", engoncés dans leurs lourdes capotes, recouraient aux techniques déjà éprouvées pour lutter contre l'ennui des tranchées Certains travaillaient interminablement à graver avec un bracelet fait avec le cuivre d'une ceinture d'obus, une bague tirée de l'aluminium d'une fusée, parfois ornée avec un bouton de tunique allemande, ou un protège-plume construit avec une cartouche vide. Malgré le poids de son « barda » le poilu trouvait toujours de la place pour les objets nécessaires à sa manie. Il pouvait y œuvrer indéfiniment; jusqu'à ce que, parfois, la balle d'un tireur d'élite vint mettre fin à cette activité.»*

A l'occasion composite, la pièce d'art des tranchées peut réunir divers articles récoltés dans différents endroits, échangés avec d'autres soldats ou pris sur un cadavre. Dans ce cas, chacun de ses composants renferme une expérience sociale unique du paysage, tandis que l'objet fait figure d'assemblage. Les objets de ce genre sont parfois revêtus d'une date et d'un nom de lieu, ce qui en fait des souvenirs durables de l'espace et du temps.

[...] L'art des tranchées est un concept volatil, et non un corpus stable d'objets d'art relatifs au conflit. C'est un avatar intime de l'art de guerre, qui en tant que tel laisse entrevoir tout l'éventail des réactions humaines sous leurs diverses formes. Les productions de l'art des tranchées sont des récits de guerre en trois dimensions, inscrits sur des objets et tout aussi éloquents que ceux qui sont dessinés ou peints sur papier ou sur toile. Leur caractère tangible et durable ainsi que la participation hors normes et imaginative qu'elles requièrent de l'observateur se traduisent par une signification constamment renégociée pour les générations d'après-guerre. Cette aptitude à la transformation de l'art des tranchées en fait une question profondément ambiguë. Alternativement considérés comme pacotille, articles kitsch, œuvres d'art ou précieux objets de mémoire, les produits de l'art des tranchées sont au carrefour de l'histoire de l'art, de l'anthropologie et de l'archéologie. Les qualités et la valeur diverses que l'on a pu accorder à ces objets au cours du temps symbolisent les tiraillements et les doutes d'un monde issu de la guerre industrielle, un monde appréhendé ici à travers un objectif temporel braqué sur 1917. Probablement plus que tout autre type de sujet culturel associé au conflit, les productions de l'art des tranchées nous permettent d'explorer, d'analyser et d'appréhender une démarche artistique d'une sensualité unique issue de la confusion



Georges Braque  
*La joueuse de mandoline*, 1917  
Huile sur toile, 92 x 60 cm  
©LaM, Studio Loumel Paris

## GEORGES BRAQUE ET FERNAND LÉGER DE RETOUR DU FRONT

**Georges Braque**

***La joueuse de Mandoline***

**1917**

**LaM, Musée d'art moderne, d'art contemporain, d'art brut de Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq**

Source : Elisabeth FLORY, Francis BERTHIER et Pierre CHAIGNEAU, *Donation Jean et Geneviève Masurel à la communauté Urbaine de Lille*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, 1984, 224 p.

Auteur : Francis Berthier

---

Ce que la peinture cubiste démontre, et tout particulièrement les tableaux de Braque, c'est le caractère conventionnel des codes picturaux : toute image est, avant toute chose, un système de signes. Le cubisme a dégagé certaines conditions sous lesquelles peuvent se représenter des icônes.

L'Art produit et met en évidence le procès de son propre mode de production. A la différence de la peinture classique, la peinture cubiste met l'accent sur la fonction métalinguistique du code iconique et non plus tant sur sa fonction référentielle.

A la fin de la première guerre, certaines caractéristiques matérielles de l'icône vont subir des changements importants.

Rôle de la touche : dans les toiles précédemment étudiées de Braque, la touche avait un rôle signifiant ; elle introduisait du désordre dans l'ordre perceptif. Le peintre mettait en place un certain ordre du signifiant iconique, un ordre pictural, qui puisse rendre compte de la réalité de la vision sans lui donner la cohérence de l'ordre géométrique classique. Cette dissociation des formes objectives par des formes colorées était très visible dans les "Usines de Rio Tinto" (1920) qui donnait à l'ensemble de la toile son caractère de maçonnerie. Dans "la Joueuse de Mandoline", la touche s'efface. Le code iconique de Braque subit donc un changement.

Facettes - Plans colorés : les travaux de Braque et de Picasso entre 1910 et 1913 laissaient apparaître des facettes colorées d'intensités lumineuses variables. Le découpage de cette toile se fait par des plans généralement monochromes posés en aplats. Le jeu lumineux apparaît secondaire. Le découpage en plans plus larges donne des effets de lumière moins visibles et accentue la platitude de la peinture. Braque utilise une rime plastique en donnant au contour de la femme la forme d'une guitare, ce qui en quelque sorte surdétermine le sujet traité.

Il est également intéressant de noter l'analogie formelle de cette toile avec certains tableaux de Juan Gris des années 1918-1920. La façon dont est traitée la main de la joueuse de mandoline rappelle "L'Arlequin joueur de guitare" (1918) de Gris. La composition en aplats de couleurs qui renvoie au cubisme synthétique, est également une des caractéristiques formelles des tableaux de Gris.



Fernand Léger  
*Femme couchée*  
1913  
Huile sur toile, 66 x 100 cm  
© Adagp, Paris 2010

## GEORGES BRAQUE ET FERNAND LÉGER DE RETOUR DU FRONT

**Fernand Léger**

***Femme couchée*, 1913**

**LaM, Musée d'art moderne, d'art contemporain, d'art brut de Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq**

Source : *LaM, collections*, éditions LaM /Hazan, 2010, 256 p.

Auteur : Savine Faupin

---

L'œuvre de Fernand Léger se situe à la croisée des grands courants d'avant-garde tels que le cubisme, le futurisme et l'abstraction. Il élabore un style pictural qui le fait remarquer au Salon des Indépendants de 1911, lui valant le qualificatif de «tubiste». *Femme couchée* est une parfaite illustration des recherches effectuées par Léger à cette époque. Le tableau, par sa conception, correspond à la définition que Guillaume Apollinaire donne du cubisme orphique, c'est-à-dire «l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité». La figure de la femme couchée n'est que le prétexte à une articulation savante de formes cylindriques qui s'organisent selon des contrastes de couleurs et de valeurs. L'omniprésence d'un cerne noir permet de définir lisiblement les contours à l'intérieur desquels la gamme chromatique qu'emploie Léger à cette période (le rouge, le bleu, le jaune et le vert) crée le volume par des effets de moirure qui évoquent la brillance d'une armure. Cette dernière caractéristique fait de *Femme couchée* une véritable odalisque de métal.

---

Auteur : Alexandre Holin © LaM

*Femme couchée* et *Paysage* qui la jouxte appartiennent à la série des "contrastes de formes" que Fernand Léger peint entre 1912 et 1914. L'artiste, tout juste entré chez Kahnweiler, tient à forger un « réalisme pictural » où il met en tension lignes, formes et couleurs dégagées de toute intention figurative.

Au premier abord, *Femme couchée* se présente comme un ensemble chaotique de plans et de volumes colorés qui s'entrechoquent. Léger cherche à généraliser l'application du contraste à tous les constituants plastiques du tableau pour créer des compositions où s'opposent, comme il l'écrit, « des courbes à des droites, des surfaces plates à des formes modelées, des tons locaux à des gris nuancés »

Cette suprématie accordée aux qualités plastiques rend mineur le recours à un sujet réel. Léger fait partie des pionniers de la peinture abstraite. C'est d'ailleurs comme telle que peut être regardée *Femme couchée* qui est aussi une femme cachée si un regard attentif ne la dégage pas de l'enchevêtrement métallique qui la contient.

*Femme couchée* est l'une des trois toiles de Léger que Roger Dutilleul achète en 1923 à la quatrième vente des biens de Kahnweiler mis sous séquestre pendant la guerre. Dutilleul n'avait pas d'œuvres de Léger dans sa collection, raison pour laquelle il s'autorise à en acquérir alors qu'il ne veut pas profiter de cette spoliation. Lors des trois premières ventes, il s'était d'ailleurs contenté de consigner les prix d'adjudication et le nom des acquéreurs, sans acheter.



Fernand Léger  
*Le Poêle*  
1918  
Huile sur toile, 55 x 46 cm  
©LaM, Studio Lourmel Paris



## GEORGES BRAQUE ET FERNAND LÉGER DE RETOUR DU FRONT

**Fernand Léger**

***Le Poêle, 1918***

**LaM, Musée d'art moderne, d'art contemporain, d'art brut de Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq**

Source : Elisabeth FLORY, Francis BERTHIER et Pierre CHAIGNEAU, *Donation Jean et Geneviève Masurel à la communauté Urbaine de Lille*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, 1984, 224 p.

Auteur : Francis Berthier

---

Léger a souvent représenté l'objet industriel : celui-ci prend part à la nouvelle mythologie qui apparaît vers 1910 - 1914 et qui n'est plus celle de l'Homme, mais celle de la Machine et des objets issus de l'univers industriel. On pourrait étudier les mouvements picturaux qui se sont succédé au début de ce siècle comme une affirmation de foi en la Machine, au développement industriel et à la modernité. Le futurisme italien, le cubisme avec Léger et Delaunay, le constructivisme russe, les mouvements de Stijl, Dada ont glorifié cette ère nouvelle qui fut celle de la vitesse, de la ville et de l'urbain, de l'industrie et de la modernité.

La Machine ou ses substituts ne sont plus figurés comme éléments du décor des actions humaines (comme c'est le cas dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle) mais pour eux-mêmes. Ils deviennent le lieu d'un nouvel univers des formes doté de significations nouvelles.

De nouveaux objets figuratifs vont apparaître comme le symbole de la modernité : la Tour Eiffel ou la Grande Roue chez Delaunay ; la publicité, l'Automobile ou l'Urbain chez les autres. Parallèlement à ces nouveaux objets figuratifs est mis en place un nouveau code iconique capable de signifier optiquement les nouvelles valeurs que l'on attribue au monde moderne. Ces valeurs sont le dynamisme, le mouvement, la vitesse, les rythmes accélérés et les rythmes discontinus. Ce double changement dans le choix des sujets et dans le code iconique est d'abord un acte de violence, un acte destructeur, au profit du mythe triomphaliste de la Machine et de la modernité.

Les notions de mouvement, de rythmes accélérés... visent des faits perceptifs qui sont liés à l'univers mécanique. On voit bien ici comment Léger institue un code plastique qui soit capable de signifier des phénomènes et qui soit "équivalent au code perceptif de la vie quotidienne". Ce mot "équivalent" revient constamment dans ses textes.

La perspective euclidienne disparaît totalement pour laisser place à un découpage de la totalité du plan par juxtaposition d'éléments géométrisants qui renvoient à l'objet industriel et à la Machine. Les formes coniques à l'aspect métallique sont l'équivalent de l'univers de l'acier, des objets industriels ; les parties de lettres au pochoir renvoient également au transport des marchandises ; la couleur à effet métallique et à tonalité contrastée est l'équivalent de celle employée dans le monde industriel. La couleur, chez Léger, renvoie à la technologie industrielle, au monde de l'affiche et de la publicité. Elle n'est plus un agrément du tableau, mais joue comme effet de sens. Léger avait compris l'importance grandissante que prendrait celle-ci dans notre univers moderne. Il disait à son propos : "c'est 1<sup>ère</sup> de la couleur qui commence et on n'en a pas fini avec elle".



Fernand Léger  
*Le Mécanicien*  
1918  
Huile sur toile, 65 x 54  
© Adagp, Paris 2010

## GEORGES BRAQUE ET FERNAND LÉGER DE RETOUR DU FRONT

**Fernand Léger**

***Le mécanicien***

**1918**

**LaM, Musée d'art moderne, d'art contemporain, d'art brut de Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq**

Source : Dossier pédagogique des collections – LaM, en ligne sur le site :

<http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2010/12/Fernand-Leger.pdf>

Auteur : Alexandre Holin

---

### **I – Description : une représentation moderne et positive du travailleur**

#### **Un ouvrier au repos**

Devant un fond organisé par des formes géométriques abstraites disposées en aplats de couleurs vives, un homme représenté en buste fume une cigarette. Le cadrage serré met en valeur sa musculature composée de volumes luisants comme le métal. Le titre de l'œuvre, *Le Mécanicien*, ancre immédiatement le tableau dans un univers : celui de la machine, de l'effort, du travail physique de l'homme du peuple. Pas d'évocation de la dureté du labeur cependant. Le visage impassible, la pose détendue, la moustache souriante, le port altier et l'anatomie puissante sont autant d'indices qui laissent à penser que ce personnage savoure pleinement un instant de repos, au cœur d'une journée de travail. Peint en 1918, au sortir de la Grande Guerre, *Le Mécanicien concilie* « esprit moderne » et « populaire ». Il est en cela caractéristique de l'évolution de Fernand Léger qui délaisse les recherches non-figuratives d'avant-guerre au profit de sujets à valeur sociale plus en prise avec le monde qui l'entoure.

### **II - Contexte : le «Retour à l'ordre » après la Grande Guerre**

#### **Le virage classique de Fernand Léger**

Au cours des années 20, la plupart des artistes d'avant-garde semblent revenir à un certain classicisme et aux références aux maîtres anciens. Généralement appelé « Retour à l'ordre », cette tendance touche aussi bien Pablo Picasso, dans les portraits délicats qu'il réalise d'Olga, son épouse, que Matisse et Derain qui adoucissent l'intensité de leur palette et les déformations qui caractérisaient leurs toiles d'avant-guerre. *Le Mécanicien*, par son relatif hiératisme s'inscrit dans ce questionnement nouveau de la tradition. À cette époque, au fil de sa correspondance avec son marchand, Léonce Rosenberg, Léger fait état de l'admiration qu'il voue aux maîtres qui, selon lui, privilégient « l'invention sur l'imitation », c'est-à-dire tous ceux qu'il oppose aux artistes de la Renaissance. « Les Egyptiens, les Nègres, les Primitifs, Poussin et David » occupent une place de choix dans son musée imaginaire. Représenté avec le corps de face et le visage de profil, *Le Mécanicien* évoque ainsi certaines figures assyriennes ou égyptiennes, alors que ses volumes saillants et marqués lui confèrent la calme sérénité des sculptures de la Grèce archaïque.

#### **La « loi des contrastes » contre le « Retour à l'ordre »**

Malgré ses allégeances classiques, *Le Mécanicien* garde un contact étroit avec les recherches plastiques menées par Léger avant-guerre et avec les peintures « mécanomorphes » développées à

son retour du front. Entre 1912 et 1914, l'artiste peint un ensemble de tableaux, les « Contrastes de formes », qui traduisent la vitesse du monde moderne par le biais d'un vocabulaire plastique marqué par le cubisme et le futurisme, tout en y apportant l'emploi des couleurs pures. Issu de cet ensemble, le *Paysage* du LaM est construit suivant un principe de confrontation maximale des éléments picturaux : opposition des droites et des courbes, des couleurs primaires et complémentaires, des zones peintes et de la toile laissée vierge. Bien que statique, *Le Mécanicien* est construit selon cette même « loi du contraste » qui lui confère son dynamisme : contraste des couleurs – entre les teintes vives en aplats et les gris modelés de la figure ; des formes – entre les orthogonales et les courbes ; des registres de lecture – entre le fond abstrait et la figure du mécanicien ; des sources, enfin, qui associe à l'abstraction géométrique issue de Mondrian au portrait classique. « L'une des grandes forces de Léger en tant qu'artiste, résume John Golding, réside dans son aptitude à réunir des conceptions esthétiques apparemment contradictoires ou inconciliables ». *Le Mécanicien* en témoigne.

### « J'ai horreur de la peinture discrète »

La question fondamentale du contraste dans l'esthétique de Léger le pousse à travailler avec la même attention chaque élément du tableau, fond et figure, détail et composition, objet et personnage. Appliqué à la représentation humaine, ce principe devient celui de la « figure-objet » qui dépouille le visage de ses valeurs sentimentales et psychologiques pour en faire un élément comme un autre. « L'objet, dans la peinture moderne actuelle, écrit Léger, devrait devenir le personnage principal et détrôner le sujet. Si donc à leur tour, le personnage, la figure, le corps humain, deviennent objets, une liberté considérable est offerte à l'artiste moderne (...) À ce moment dans l'esprit de l'artiste moderne, un nuage, une machine, un arbre sont des éléments de même intérêt que les personnages ou les figures ». Ces idées sont à l'œuvre dans *Le Mécanicien*. Ses membres s'articulent comme les pièces d'une machine, son visage est aussi lisse et impassible qu'une pièce de métal. Il faut comprendre ce parti-pris comme une conception "démocratique" du tableau où chaque élément agit en relation avec le tout, dans une optique d'efficacité visuelle. La minutie du traitement des éléments plastiques et l'attention portée aux surfaces associées aux contrastes vifs des couleurs, produisent une saturation visuelle. Léger qui déclare avoir « horreur de la peinture discrète », s'inspire de l'audace colorée des affiches publicitaires, des images d'Epinal et des chromos populaires.

### III - Place de l'œuvre dans le travail pictural de Léger : pour une peinture moderne populaire

#### Une icône qui parle l'argot des poilus

Faire une peinture populaire sans renier son appartenance à la modernité est un véritable leitmotiv pour Léger à partir de la Première Guerre mondiale, moment décisif dans sa vie d'homme et pour sa carrière d'artiste. En 1946, il s'en souvient comme l'expérience qui lui a permis « de découvrir le Peuple et de [se] renouveler entièrement ». Le front lui permet de côtoyer « des mineurs, des terrassiers, des artisans du bois et du fer ». Léger est touché par « la richesse, la variété, l'humour, la perfection de certains types d'homme... leur sens exact du réel utile, de sa valeur pratique, son application opportune au milieu de ce drame... ». Malgré la violence du conflit, la solidarité entretenue par les poilus renforce sa foi en l'humanité. En 1917, il conçoit *La Partie de cartes*, comme un hommage à ses compagnons et, surtout, comme le premier tableau où il choisit son sujet, selon ses propres mots, dans « l'époque moderne ». S'en suivront plusieurs mécaniciens (le poilu redevenu civil) dont celui du LaM, particulièrement monumental. Sa composition générale sera reprise deux ans plus tard, dans un tableau de plus grand format aujourd'hui conservé à Ottawa. La carnation de l'ouvrier y prend une teinte chaire tandis que le tatouage d'une ancre se dessine sur son bras, détail anecdotique à lire comme un trait d'humour, une sorte d'argot visuel, langue dont Léger aime l'inventivité. Dès lors, le sujet de

l'ouvrier connaît un développement fulgurant dans sa peinture, trouvant son plein développement dans les magistraux Constructeurs des années 50.

### **L'homme-machine de la vie quotidienne**

Si l'expérience de la guerre est à l'origine d'une nouvelle conscience sociale de l'artiste, elle engendre aussi une révélation esthétique capitale faisant de la machine, symbole du savoir-faire humain moderne, un objet esthétique, au même titre qu'une œuvre d'art. « Je fus ébloui, explique Léger, par une culasse de canon de 75 ouverte en plein soleil, magie de la lumière sur le métal blanc. Il n'en fallut pas moins pour me faire oublier l'art abstrait de 1912-1913. Révolution totale comme homme et comme peintre ». Cette prise de conscience de la beauté intrinsèque de l'objet industriel explique en grande partie la synthèse du corps humain avec la machine qu'opère *Le Mécanicien*, hybride moderne qui traduit une vision optimiste du progrès technique, promesse d'une vie meilleure.

### **Autoportrait de l'artiste en ouvrier**

*Le Mécanicien* est non seulement le portrait symbolique de l'artiste, par les préoccupations sociales et esthétiques dont il est l'emblème, mais il est aussi, par sa ressemblance physique avec Fernand Léger, un véritable autoportrait. De fait, mieux que tout autre sujet, le mécanicien, et par extension l'ouvrier, permettent à l'artiste de définir, par analogie, son propre travail de créateur : « Créer le bel objet en peinture, écrit-il en 1924, c'est rompre avec la peinture sentimentale. Un ouvrier n'oserait livrer une pièce autrement que nette, polie, brunie. Rien n'y est éparpillé, tout fait bloc. Le peintre doit chercher à réaliser le tableau propre, possédant le fini. (...) L'artiste met sa sensibilité au service d'un travail ». Le travail pictural se distingue néanmoins, même pour Léger, d'une tâche mécanique quelconque. L'humain y laisse encore sa trace. Observée de près, la peinture laisse apparaître des traces de repentir ou des oublis. Témoignages d'une facture manuelle, ces zones assurent des respirations entre les plans, évitant ainsi le classicisme plaqué d'une opposition figure/fond. Pour prendre d'autres exemples, citons la couleur rouge qui fuse sous le bras gauche du *Mécanicien*, écho au rectangle de la même couleur qui le jouxte, et de même, dans *La Femme au bouquet*, la surface jaune qui se glisse comme par mégarde entre les tiges des fleurs. Pour reprendre un terme emprunté à la mécanique, Fernand Léger laisse du « jeu » entre les pièces de ses compositions, dont un huilage trop parfait serait, sans doute, en contradiction avec son goût du contraste. Jeu qui aménage aussi des surprises visuelles pour le spectateur et laisse son regard vagabonder sur la surface de la toile, à l'encontre des évidences



Georges Rouault

*Miserere*

1922-48

Héliogravure, eau-forte, aquarelle, pointe sèche et roulette sur papier

©Direction des Musées de Dunkerque

En haut : *De Profundis...*

En bas : *Ce sera la dernière petit frère*



## LE DEUIL À L'ŒUVRE DEUIL INDIVIDUEL ET DEUIL COLLECTIF

**Georges Rouault**

***Miserere***

**1922-48**

**Dunkerque, Lieu d'Art et Action Contemporaine LAAC**

Source : ©ACMNPDC

Auteur : Alexandre Holin

---

C'est pendant la Première Guerre mondiale que Georges Rouault développe le *Miserere* dont il a l'idée à la mort de son père en 1912. Ce recueil de 58 planches est considéré à la fois comme son chef d'œuvre et une synthèse de l'ensemble de ses spéculations thématiques et plastiques. Travail d'une vie, l'ouvrage ne sera publié qu'en 1948 au prix d'un labeur acharné. Il se présente comme une interprétation visuelle de la façon dont Rouault ressent les désastres de la guerre et de manière plus générale la cruauté des hommes.

Tenu éloigné du front par son âge et pour des raisons familiales, Rouault ne présente pas une image littérale du conflit mais il dépeint de façon allégorique les victimes de l'histoire et de la violence sociale en mêlant le thème de la guerre à ceux de la religion, du cirque, de la pauvreté et de la prostitution. Soldats, saints et putains se côtoient dans le *Miserere* sous une même bannière, celle de la souffrance et des injustices. Ils deviennent des figures hiératiques, à la fois dignes et fragiles.

À la manière d'un film grave et silencieux, les planches du *Miserere* se succèdent, tristes et majestueuses, empruntées d'une certaine solennité. Le cadrage serré tient le regard au plus proche des figures, comme pour instaurer une intimité avec elles. Elles se développent dans un camaïeu de gris feutrés très subtil. Rouault a retravaillé certaines planches plus de dix ans pour atteindre la qualité de lumière souhaitée, raffinant sans cesse sur un dessin que l'on sent instinctif et spontané.

Héritier de l'iconographie médiévale, le *Miserere* lorgne également vers la presse satirique. Issu par sa formation de l'artisanat du vitrail et du portrait-charge, Rouault combine quête spirituelle et regard acerbe, associant dans ses images la déformation expressive à des qualités de lumière qui transcendent la matérialité des corps. Les noces du religieux et du grotesque ne sont pas un moyen pour Rouault de jeter un discrédit sur le monde qui l'entoure, de le juger, voire même de le mépriser mais, en tant que chrétien, elles lui permettent de traduire les signes d'un possible rachat face à l'atrocité des temps présents.



Maxime Réal Del Sarte  
*Étude pour le monument à Louise de Bettignies*  
1927  
Sculpture sur plâtre  
©Musée de Saint-Amand-les-Eaux



**Maxime Réal del Sartre**

***Étude pour le monument à Louise de Bettignies***

**1927**

**Saint-Amand-les-Eaux, Musée de la Tour Abbatiale**

Source : <http://www.cheminsdememoire-nordpasdecalais.fr/visiter-les-sites/la-guerre-de-mouvement-et-la-premiere-occupation-allemande/monument-a-louise-de-bettignies-lille.html>

Auteur : anonyme

---

Sa statue veille toujours aux portes de Lille. À l'entrée du boulevard Carnot qui mène à Roubaix et Tourcoing, un soldat français baise la main de Louise de Bettignies, marquant ainsi sa reconnaissance à cette femme, qui animait l'un des plus vastes réseaux de renseignement durant la Grande Guerre : le Réseau Alice.

Louise de Bettignies naît le 15 juillet 1880 à Saint-Amand-les Eaux dans une famille noble, appauvrie par des revers financiers. Elle doit gagner sa vie comme gouvernante ou préceptrice, dans de grandes familles, à travers l'Europe. Car cette jeune femme moderne et cultivée parle couramment l'anglais, l'allemand, l'italien, et possède en outre des notions de russe, de tchèque et d'espagnol.

Louise de Bettignies, « the queen of spies », la reine des espions.

Après l'invasion de Lille, en octobre 1914, elle se réfugie à Saint-Omer pour soigner les blessés. En février 1915, elle s'engage comme agent de renseignement du *Secret Intelligence Service* sous le pseudonyme d'Alice Dubois. La Roubaisienne Marie-Léonie Vanhoutte, alias Charlotte Lameron, la rejoint bientôt. Le « *réseau Alice* » compte plus de 80 agents dans la région de Lille, plaque tournante de l'armée allemande, avant de s'étendre à Cambrai, Valenciennes, Saint-Quentin. Ils surveillent les mouvements de troupes, repèrent les batteries de canons et les dépôts de munitions, assurent le passage des soldats alliés vers la Hollande, pays neutre.

Basée en Belgique, Louise assure la transmission des documents aux Britanniques. Le 24 septembre 1915, Marie-Léonie tombe dans un piège. Moins d'un mois plus tard, le 21 octobre, c'est au tour de Louise. Le 16 mars 1916, elles sont toutes deux condamnées à mort. La peine de Marie-Léonie est commuée en quinze ans de travaux forcés, celle de Louise à la perpétuité. Emprisonnée près de Cologne, elle manifeste toujours la même détermination, organisant la contestation dans les cellules. Louise de Bettignies meurt le 27 septembre 1918, des suites d'une pleurésie mal soignée.

Le corps de celle que les Anglais appellent « *the queen of spies* » (« *la reine des espions* »), repose dans le caveau familial à Saint-Amand-les-Eaux. La croix qui signalait sa tombe provisoire à Cologne est aujourd'hui dans la basilique de Notre-Dame de Lorette.



Félix Desruelles  
*Maquette du Monument aux Fusillés Lillois*  
1929  
Sculpture sur plâtre  
©RMN-Grand Palais, Palais des Beaux-Arts de Lille

## LE DEUIL À L'ŒUVRE DEUIL INDIVIDUEL ET DEUIL COLLECTIF

**Félix Desruelles**

***Maquette du Monument aux Fusillés Lillois***

**1929**

**Lille, Palais des Beaux-Arts**

Source : <http://www.cheminsdememoire-nordpasdecals.fr/visiter-les-sites/la-guerre-de-mouvement-et-la-premiere-occupation-allemande/monument-aux-fusilles-lillois-lille.html>

Auteur : anonyme

---

À gauche, bras croisés, les yeux levés vers le ciel, Georges Maertens, commerçant ; son voisin, lui aussi bras croisés mais le regard assuré, c'est le représentant en commerce armentierois Ernest Deceuninck (ou Deconninck) ; la tête baissée, les bras pendant le long du corps, l'ouvrier belge Sylvère Verhulst ; mains dans les poches, défiant ceux qui vont les tuer, Eugène Jacquet, grossiste en vin et secrétaire départemental de la Ligue des Droits de l'Homme. En dehors du piédestal, à l'extrême droite, effondré, face contre terre, le jeune étudiant Léon Trulin semble déjà mort. Il ne sera pourtant fusillé qu'un mois et demi après les autres, le 8 novembre 1915.

En le plaçant, dans son monument, à côté des membres du « Comité Jacquet », le sculpteur Félix Desruelles a voulu rendre hommage à tous les « *fusillés lillois* » et aux « Résistants » de la Première Guerre mondiale. La position de Lille, à quelques kilomètres du front en zone occupée, favorise les contacts avec les Alliés en même temps qu'elle décuple la vigilance de l'occupant. Dans ce contexte, le pacifiste Jacquet rassemble de nombreux citoyens de tous milieux - un préfet et des industriels à côté de fraudeurs - pour constituer un réseau de renseignements pour les Alliés et d'évasion pour leurs soldats.

### **Le Comité Jacquet : des résistants lillois de la Première Guerre.**

Ainsi, en mars 1915, une avarie contraint un avion britannique à atterrir dans la banlieue lilloise. Le Comité Jacquet prend en charge le pilote et le rapatrie en Grande-Bretagne. Robert Mapplebeck revient, quelque temps plus tard, survoler Lille pour remercier ses sauveurs et larguer des tracts narguant le gouverneur allemand von Heinrich. A la suite d'une dénonciation, 200 membres du réseau sont arrêtés. Jacquet et ses compagnons sont fusillés le 22 septembre 1915 dans les fossés de la Citadelle et les autres condamnés à la prison ou la déportation.

Dynamité en 1940, le monument sera reconstruit à l'identique, grâce à l'intervention de Germaine Desruelles, veuve du sculpteur.

## QUELQUES IDÉES POUR DES ATELIERS PÉDAGOGIQUES

### Le destin d'une œuvre en temps de guerre. *Bélisaire de David* : aumône ou monnaie d'échange ?

Propositions en relation avec les idées d'outrage et de restauration :

- Restaurateurs en herbe : Donner aux enfants une reproduction incomplète du tableau de David dont ils devront combler les lacunes en se souvenant de l'image vue sur le panneau ou de documents qui lui seront transmis lors du déroulement de l'atelier.
- Variante : chaque enfant réalise une composition artistique (peinture, dessin, volume) qu'il malmène ensuite (en la chiffonnant, l'arrachant, l'écrasant, la brûlant, la déstructurant, etc.). Transmise à un camarade, la réalisation détériorée devra être restaurée avec le plus grand soin (ou en la transformant littéralement).

Références complémentaires : série des *Landscape Painting and beyond* (peinture de paysage et au-delà) de Bertrand Lavier, série des *Défigurations* d'Asger Jorn.  
Exposition : *Art under attack*, Tate Britain, 2013.

### S'engager : tromper l'ennemi. Auguste Herbin, Henri Bouchard et la section camouflage

Propositions en relation avec le camouflage :

- Comme Herbin : Comme sur le document d'accompagnement de l'exposition pour les juniors, possibilité de partir du gabarit schématisé d'un avion, qu'il s'agit ensuite de recouvrir de motifs pour le fondre dans un paysage inventé ou dans le contexte de la salle de travail.

Références complémentaires : les sérigraphies sur toiles « camouflage » d'Andy Warhol, les camouflages d'Alain Jacquet.

- Perdu dans le motif : Noyer le zèbre (ou une autre image choisie par l'enfant) au milieu d'une calligraphie nouvelle de manière à ce qu'il devienne invisible.



- Caméléon : Travailler directement à l'échelle du corps de l'enfant afin qu'il devienne un caméléon qui se fond dans l'univers urbain (Cf. ci-dessous) ou plus simplement sur une composition peinte ou dessinée au préalable.

Autres références possibles : Liu Bolin.



- Chercher la petite bête : Sur une grande feuille de papier, tracer un réseau de lignes courbes qui s'entremêlent en laissant vagabonder le poigné et sans chercher à représenter un sujet tiré de la réalité. Dans un deuxième temps, la composition peut être colorée. Chercher ensuite dans ce vaste puzzle abstrait, les petits animaux fabuleux qui s'y cachent (en utilisant éventuellement une feuille de papier calque).

Autres références possibles : les frottages de Max Ernst, les sculptures en ferraille d'ACM où se cachent de minuscules créatures.

Exposition : *Une image peut en cache une autre*, Paris, Grand-Palais, 2012

### La caricature comme arme de guerre

Propositions en relation avec la déformation du visage :

- Méli mélo : Partir de portraits photographiés des participants imprimés selon différents formats (A4, A3, etc.). Y découper les différents détails du visage (nez, yeux, bouche, etc.). Les mélanger. Chaque participant pioche ensuite au hasard dans ces différents éléments et les colle sur un support pour reconstituer un visage monstrueux.
- Grimace : Séance de grimaces, le visage recouvert d'un collant ou écrasé par une vitre. Agrandir les prises de vue réalisées lors de cette séance pour en faire la base d'un dessin ou d'une peinture haute en couleur.

Autres références possibles : les tableaux de Peter Saul.

### La guerre offre de nouveaux sujets et de nouveaux matériaux

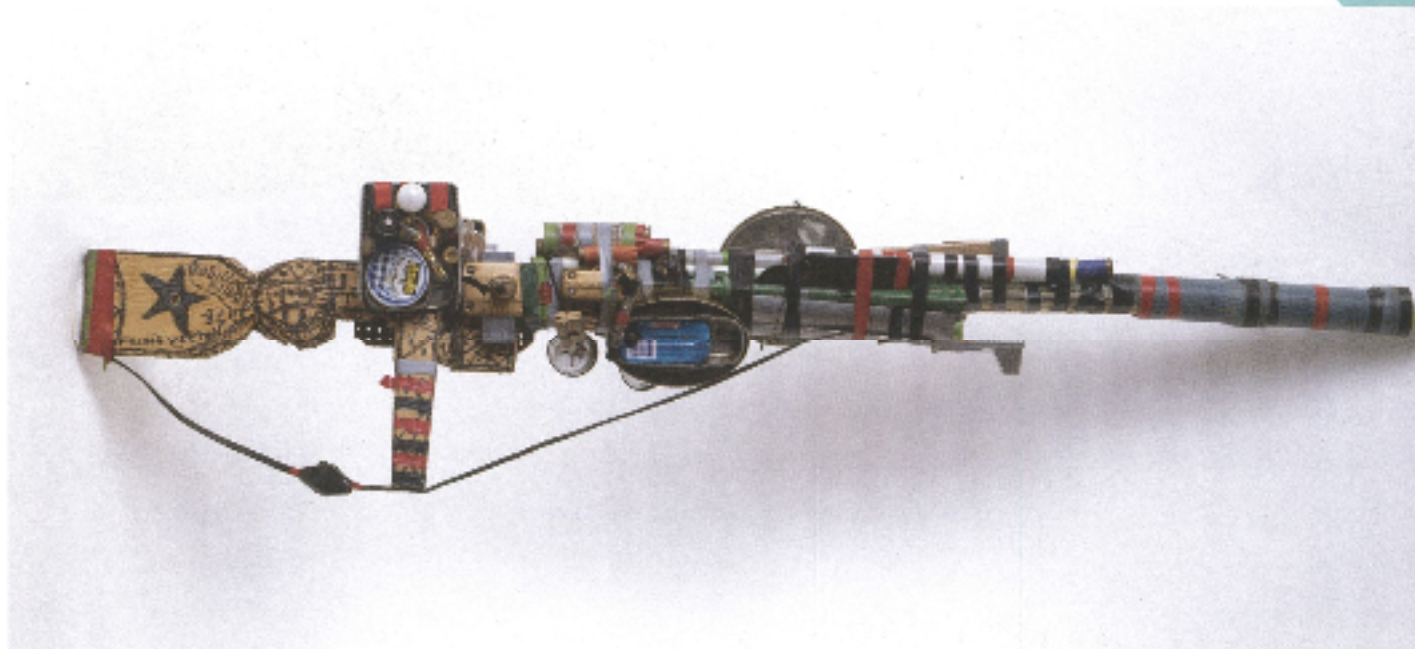
Propositions en relation avec les notions de réemploi et le recyclage:

- Détournement : Comme les Poilus avec les douilles d'obus, il s'agit de s'approprier une bouteille en plastique (ou tout autre objet du quotidien) et de la métamorphoser au gré de son imagination : véhicule, fusée, architecture, arme, pantin, etc.
- Variante en regard des fusils d'André Robillard (LaM) avec quelques contraintes (sous la forme du jeu de piste avec des objets imposés).  
Cf. document joint « À vos armes ! », tiré de *Vacances au musée*, Éditions Palette..., 2012.

# À vos armes !

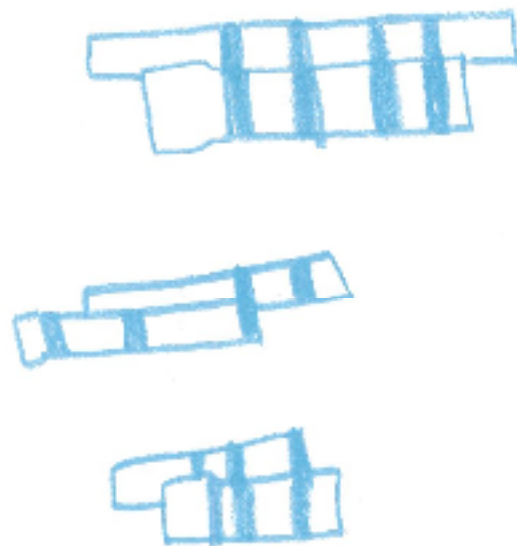
Depuis 50 ans, André Robillard fabrique des fusils avec des objets récupérés dans son environnement quotidien : boîtes de conserve, ampoules, serrures hors d'usage, tuyaux, planches, etc. Il les assemble avec des clous et les relie à l'aide de rubans adhésifs colorés. Sur la crosse, des inscriptions sont tracées : sa signature, le nom du fusil, son pays d'origine, des chiffres et des étoiles.

André Robillard (r)  
Fusil veston



## Matériel

- Un rouleau d'adhésif coloré
- Une paire de ciseaux
- Un feutre marqueur noir
- 8 objets de récupération





## Georges Braque et Fernand Léger de retour du front

Propositions en lien avec le cubisme et la déconstruction :

- La tête aux carrés. Cf. document ci-joint tiré de *Vacances au musée*, Éditions Palette..., 2012.
- Couleur en aplat ou couleur dégradée ? *Le Mécanicien* de Fernand Léger présente les deux solutions. À l'enfant de colorer le « fantôme » du tableau en respectant ces deux modalités (Cf. document joint).
- Chahut : Déconstruire le lieu (retourner les chaises ou les accrocher sur la porte, renverser les tables, joncher le sol d'objets disparates, etc.), transformer l'espace en paysage chaotique, le prendre en photo ou le dessiner.

## Le deuil à l'œuvre. Deuil individuel et deuil collectif

Propositions en lien avec les notions de mémoire et de souvenir :

- À notre propre mémoire : Afin de sensibiliser les enfants à la notion de souvenir, leur demander de ramener un objet qui les résume accompagné éventuellement d'un petit texte qui explique leur choix. En regard de pratiques contemporaines (Christian Boltanski, Annette Messager, Jochen Gerz), composer une petite installation, un monument éphémère à la mémoire de la classe.
- Dans ma ville : Avec cet atelier, il s'agit d'aller à la rencontre du monument aux morts de la ville où les enfants habitent pour susciter différents questionnements. Où se situe-t-il dans la ville ? À quoi ressemble-t-il ? Quelles inscriptions comporte-t-il ? Quels sont les symboles présents ? Les partis pris du sculpteur me plaisent-ils ? Un croquis du monument peut être dessiné...



## La tête aux carrés

**A**vec ses formes géométriques qui se superposent, ce tableau ressemble à un collage. Il a pourtant été réalisé avec de la peinture. Il représente une musicienne qui joue de la mandoline. Un œil en haut, l'autre plus bas. Le regard asymétrique traduit le mouvement de sa tête qui bouge au rythme du son qui s'échappe de l'instrument : Georges Braque a réuni différents moments d'un concert au sein d'une même image.



Georges Braque (1882-1965)  
*La Joueuse de mandoline*



### Matériel

- Trois feuilles de papier de couleurs différentes
- Six petits rectangles de papier coloré
- Un feutre marqueur noir
- Quelques pastels gras
- Une paire de ciseaux
- Un tube de colle

Invente ton propre portrait cubiste en utilisant des formes géométriques simples qui te permettront de créer un visage en mouvement.

- Découpe trois formes géométriques de tailles et de couleurs différentes, recouvre-les de motifs et colle-les sur la grande feuille.
- Avec le feutre noir, dessine sur chacun des 6 petits rectangles de papier les 6 éléments qui composent un visage : deux yeux, un nez, une bouche et deux oreilles.

- Colle les six petits rectangles sur la page pour recomposer un visage en jouant sur les effets de décalage et de dissymétrie afin de traduire l'effet d'un mouvement.
- Avec quelques traits de pastels gras, ajoute les éléments manquants : contour du visage, cheveux, cou...

