

Lorsque la guerre de 14 éclate, la France est un véritable vivier artistique tant sur le plan pictural que poétique. Paris est LE lieu où il faut vivre pour fréquenter toutes les tendances créatives du moment (l'impressionnisme et le post-impressionnisme, le naturalisme, les nabis, le symbolisme, le fauvisme, l'expressionnisme allemand, le cubisme international, l'orphisme, le futurisme italien, le vorticisme britannique, le rayonnisme russe).

Toutes les nationalités s'y frottent dans une chaude atmosphère de fraternité artistique où les différentes théories s'entrecroisent et s'essaient à l'innovation, tentant d'adapter en poésie les théories picturales, et en peinture les théories poétiques. Apollinaire, préfaçant l'exposition d'art français qui se tient à Oslo en novembre 1916, n'hésite pas à écrire : « Intelligente et ouverte, la France continue, même pendant la guerre, cette mission civilisatrice que la Grèce et Rome lui ont transmise tout naturellement comme à la nation la plus ingénieuse, la plus sensée, la plus mesurée.¹ »

Il faut dire que la France des lumières et la profonde croyance dans le progrès non seulement technique, mais également moral, et dans la recherche de l'universalité du XIX^{ème} siècle ont fait de Paris un extraordinaire creuset de créativité. L'art se conjugait à l'aune de l'humanité, d'autant plus que les lois de Jules Ferry sur l'enseignement avaient transformé le paysage intellectuel de ce pays et faisaient l'admiration de toute l'Europe, pour ne pas dire du monde.

Le déclenchement de la guerre a provoqué des réactions contradictoires dans les populations belligérantes, mais, la plupart du temps, ce fut l'exacerbation du patriotisme, avec l'espoir secret que cette guerre allait apporter une époque nouvelle et un extraordinaire renouveau. Elle a assurément généré en France une focalisation contre le « Boche », mais à cause de l'émiettement des communautés artistiques, le creuset esthétique semble s'être un tant soit peu brisé.

On aurait pu s'attendre à ce que cette guerre monstrueuse, si nouvelle et si meurtrière pût donner lieu chez les poètes à de grandes épopées évoquant *l'Iliade* d'Homère, *l'Énéide* de Virgile, *la Pharsale* de Lucain, *le roman d'Alexandre*, *la Chanson de Roland*, *les Tragiques* de d'Aubigné, mais en fait rien de tel ne fut réalisé par nos poètes. On aurait pu l'attendre pourtant d'un Péguy qui avait écrit *le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, mais il n'en a guère eu le temps puisqu'il est mort au tout début de la guerre, ou d'un Cendrars qui avait séduit les lecteurs avec *les Pâques à New York* et *la Prose du Transsibérien*, mais il y a perdu un bras et a cessé d'écrire de la poésie.

Nombre de nos poètes étaient au front, ils y vivaient au quotidien l'horreur des tranchées, le massacre des canonnades, les montées au corps à corps, fauchées par les mitrailleuses adverses, le côtoiement fraternel des morts dans les boyaux des tranchées, dans les trous d'obus, sur les barbelés, mais non. Aucune épopée. Rien que de petites saynètes, émouvantes, certes, mais relativement anecdotiques, comme ce poème d'Éluard en 1917 :

¹ Apollinaire : Œuvres complètes. Pléiade tome II, p.864

« Nous avons crié gaiement : « Nous allons à la guerre ! » aux gens qui le savaient bien.
Et nous la connaissions !
Oh ! le bruit terrible que mène la guerre parmi le monde et autour de nous ! Oh ! le bruit terrible de la guerre !
La mitrailleuse comme une personne qui bégaie,
Et ce rat que tu assomes d'un coup de fusil. ²»

Ou bien cet autre encore :

« Ces deux-là sont couchés côte à côte,
L'un dans un sens et l'autre dans l'autre.

Point de chansons : point de chanteurs,
Ils dorment bien et bien leur fasse !

Leur maman les veille, les yeux
Pleins de son malheur qu'elle garde

Précieusement, car les enfants
N'ont pas besoin d'être aussi grands

Que leurs parents.³ »

Même si ces poèmes sont assez réussis, ils n'innovent en rien en matière d'esthétique poétique ; leur écriture reste relativement traditionnelle, jouant sur un lyrisme de l'émotion assez plat si on les compare au *Dormeur du val* de Rimbaud, dont la construction recherchée se fait sur un thème romantique dont l'interprétation se révèle par un jeu subtil de complémentarité entre les couleurs froides de l'environnement à dominante verte et le rouge du sang qui clôt le poème et lui donne son vrai sens.

Apollinaire, quant à lui, semble vouloir suivre le chemin des *Illuminations* de Rimbaud et tenter de « se faire voyant » en évoquant la guerre comme dans ce poème de *Calligrammes* : *Merveille de la guerre* :

« Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs

J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité

C'est aussi l'apothéose quotidienne de toutes mes Bérénices dont les chevelures sont devenues des comètes

Ces danseuses surdouées appartiennent à tous les temps et à toutes les races
Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que le temps de mourir...⁴ »

² Eluard : La Pléiade. Tome I – in *Le devoir d'inquiétude*, 1917 « Notre mort »

³ Eluard : La Pléiade. Tome I – in *Le devoir d'inquiétude*, 1917 « Ces deux-là sont couchés »

⁴ Apollinaire – *Calligrammes* – Bibliothèque de la Pléiade

Malgré quelques tentatives de faire fusionner dessin et poésie, Apollinaire ne parvient pas vraiment à dégager une esthétique signifiante et ses calligrammes évoquent davantage *le Coup de dé* de Mallarmé qu'ils n'inventent quelque chose de nouveau. Pourtant c'est bien lui qui a créé, en 1917, pour *Parade*, le terme et la notion de sur-réalisme. Il les reprend, en un mot cette fois, et sans trait d'union pour qualifier son spectacle *les Mamelles de Tirésias*.

Blaise Cendrars, quant à lui, écrit en 1916 un beau poème intitulé *La Guerre au Luxembourg* dans lequel la guerre apparaît encore comme un jeu associé à celui des enfants. Ce n'est pas par la poésie qu'il stigmatisera la guerre, mais bien plus dans la prose, et plus tard, avec *La Main Coupée* et *J'ai tué*, où il rend compte crûment des horreurs qu'il a vécues pendant cette guerre.

Ces quelques exemples nous montrent que la guerre de 1914 n'a pas amené, contrairement aux espoirs de nombreux artistes, le renouveau esthétique attendu. L'innovation viendra de Zurich en Suisse, en 1916, avec le fameux *Cabaret Voltaire* qui lance un nouveau mouvement avec une revue qui sera « internationale » *Dada*. L'existence de ce mouvement sera de courte durée puisqu'il s'éteindra avec la fin de la guerre, mais son rôle iconoclaste et internationaliste, s'opposant à toutes les conventions, créera une empreinte longtemps visible. Tristan Tzara publie son *Manifeste Dada 1918* : « Liberté : Dada, Dada, Dada, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires, et de toutes les contradictions des grotesques, des inconséquences : la vie. » C'est de ce mouvement que naîtra plus tard le Surréalisme avec Breton et Soupault.

Il est étonnant qu'en France aussi peu de poètes aient pu chanter la guerre, alors qu'en Angleterre les *War Poets*, comme Rupert Brooke, Wilfried Owen, John Mc Crae, Robert Graves et bien d'autres ont écrit des poèmes remarquables. Siegfried Sassoon, surnommé « Mad Jack » parce qu'il s'empara à lui seul d'une tranchée ennemie a été considéré comme un héros par les poètes parce qu'il a, sans l'ombre d'une ambiguïté, condamné la guerre. Son poème *Does it matter* est resté dans les mémoires :

« Est-ce que cela compte – perdre vos jambes ?...
Car les gens seront toujours gentils
Et vous n'avez pas besoin d'accuser le coup
Lorsque les autres rentrent de la chasse
Avaler leurs muffins et leurs œufs.

Est-ce que cela compte – perdre la vue ?...
Les aveugles peuvent faire tant de belles choses ;
Et les gens seront toujours gentils,
Alors qu'assis sur la terrasse, vous vous souviendrez
En tournant votre visage vers la lumière.

Est-ce que cela compte – ces rêves du fond du puits ?...
Vous pouvez boire, oublier et être gai,
Sans que les gens vous croient fou ;
Car ils sauront que vous avez combattu pour votre pays,

Et personne ne s'inquiétera le moins du monde. »

En Italie, il y eut le grand Ungaretti qui publia en 1916 *Il porto sepolto*, dans lequel il met en évidence comment la guerre lui a fait côtoyer la couche la plus pauvre de l'humanité, celle de la douleur quotidienne.

Mais les poèmes qui sont peut-être les plus forts ont été écrits par l'expressionniste Georg Trakl, comme ce poème intitulé Grodek :

« Le soir, les forêts automnales résonnent
D'armes de mort, les plaines dorées,
Les lacs bleus, sur lesquels le soleil
Plus lugubre roule, et la nuit enveloppe
Des guerriers mourants, la plainte sauvage
De leurs bouches brisées.
Mais en silence s'amasse sur les pâtures du val
Nuée rouge qu'habite un dieu en courroux
Le sang versé, froid lunaire ;
Toutes les routes débouchent dans la pourriture noire
Sous les rameaux dorés de la nuit et les étoiles
Chancelle l'ombre de la sœur à travers le bois muet
Pour saluer les esprits des héros, les faces qui saignent ;
Et doucement vibrent dans les roseaux les flûtes sombres de l'automne
Ô deuil plus fier ! autels d'airain !
La flamme brûlante de l'esprit, une douleur puissante la nourrit aujourd'hui
Les descendants inengendrés. »

Il reste toutefois étonnant que, dans cette période de quatre ans, au cours de laquelle nombre de poilus envoyaient des poèmes à leur femme, à leur amie, ou à leur famille, poèmes souvent émouvants, témoignant tantôt du patriotisme de leurs auteurs, de la croyance dans la brièveté présumée de cette guerre, puis assez rapidement de sa cruauté, mais qui, tous, voulaient croire au bonheur et à la vie, nos grands poètes si nombreux à tomber au front n'aient pas développé de poétiques particulières et véritablement novatrices.

En ce qui concerne la peinture, on assiste durant ces quatre ans à une perplexité croissante des artistes mobilisés. Si ceux qui se trouvaient à l'abri du front ont poursuivi leur chemin comme Renoir (qui peignait inlassablement ses nymphéas), Picasso, Delaunay, Juan Gris, Picabia, Duchamp, ceux qui sont mobilisés, tant du côté français qu'adverse, se trouvent plus que déstabilisés par une guerre inusuelle, enterrée dans des tranchées et dominée par un matériel mécanique imposant (canons, mitrailleuses, tanks, avions, sous-marins, torpilles, cuirassés).

Bien évidemment on comptabilise quantité de dessins, d'aquarelles, de fusains, de xylographies, de linogravures de petit format représentent des soldats, des tranchées, de fils de fer barbelés, des blessés ou des morts, travaux au reste souvent de qualité, comme ceux de Luc-Albert Moreau (*Le Chemin des Dames - 1917*), d'Ossip Zadkine (*Ambulance Russe - 1916 et 1917*), de Josso (*Sous la toile de tente - La Gruerie - Trois soldats dans les*

Vosges – Nature morte au crâne), de Léger (*La Cuisine Roulante*), de Vallotton (*Dans les Tranchées- 1915*), Otto Dix (*Assaut sous les Gaz*) ou de Klee (*Lorsque j'étais une recrue*). Mais très peu d'œuvres majeures sont produites par les peintres pour représenter la guerre, et celles que les galeries exposent ne trouvent pas l'adhésion du public. C'est la photographie qui offre les représentations les plus prisées, en particulier celles qui sont publiées dans *Le Miroir*.

Vallotton écrit : « Beaucoup d'artistes revinrent des lignes, les poches bourrées de croquis pris sur place, dans la tranchée, au repos, ou, à la chandelle, dans le sombre ennui des gütounes ; [...] mais leur sens ne dépassa pas celui d'heureuses illustrations. On s'y complut faute de mieux. Mais [...] la « guerre » cherchait toujours son expression plastique.⁵ »

Dans ces fosses de tranchées, ces levées de terre, ces barbelés, ces trous d'obus, dans ces paysages dévastés où ne subsiste plus un arbre ni même un brin d'herbe, il ne se trouve rien qui puisse se prêter à de grandes fresques guerrières, comme celles qui représentent les guerres de Louis XIV ou de Napoléon. La peinture est devenue, pour un temps du moins, comme sans objet.

Et pour comble d'ironie, nombre de ces peintres dont la fonction habituelle est de donner à voir, ont été contraints de faire l'inverse : donner à ne pas voir ; On les a presque tous convertis dans le camouflage. La *section de camouflage* a été créée le 4 août 1915. C'est la reconversion des « cubistes », suspectés d'avoir une esthétique trop « boche » : Roger de la Fresnaye, André Marc, Dunoyer de Segonzac, Charles, Dufresne, etc, furent chargés de dissimuler des navires, des canons, des véhicules. On fit également appel à des artistes de formation académique, comme Paul Landowski, Henri Bouchard ou Charles Despiau, ou bien encore à des décorateurs et à des peintres traditionnels (Georges d'Espagnat, Pierre Laprade ou André Devambez), qui maîtrisaient mieux que les cubistes la figuration humaine et l'art du trompe l'œil. Ainsi les peintres travaillent à leur propre obsolescence : ils donnent à ne pas voir, ou du moins à voir autre chose que ce qu'il y a à voir ; ils ôtent aux choses leur signification.

Peut-être faut-il voir dans cette ironie du sort le départ d'une nouvelle esthétique. C'est ce que nous tenterons de définir ultérieurement.

Mais il y eut toutefois quelques réussites exceptionnelles comme *La Mitrailleuse* de Nevinson en 1915 qui annonce une esthétique de déshumanisation, préfigurant Gromaire, ou bien *Flooded Trench on the Yser* et *l'Explosion* de Nevinson en 1916, ou le fameux tableau de Vallotton sur *Verdun* en 1917, œuvres où le cubisme apporte manifestement encore quelque chose de puissant, ou bien encore les toiles de Paul Nash, comme *We are making a new world* (où il pratique un humour ravageur) et *The Mule Track* en 1918. Georges Scott, entre 1915 et 1917, essaie une toile réaliste à l'huile pour représenter la guerre : *Une tranchée*, mais là encore son travail évoque davantage des croquis pris sur le vif qu'il ne montre une réflexion personnelle sur la guerre et sur la manière dont la peinture peut en rendre compte ; on lui préférera nettement la puissante et efficace envolée artistique que ce même Georges Scott effectue en avril 1915 avec l'encre rehaussée de gouache sur papier intitulée *Effet d'obus dans la nuit*.

Une nouveauté esthétique très particulière est née de l'aviation. On connaît tous ce très beau tableau de Nevinson *En piqué sur un avion ennemi*, en 1917, mais cette toile reste encore très classique. En revanche, les photographies prise d'en haut, en avion,

⁵ Felix Vallotton : « Art et Guerre » - *Les Ecrits nouveaux*, Décembre 1917, P.32

représentent le monde comme on ne l'avait jamais vu auparavant. La terre se trouve aplatie, ne présentant plus ni horizon ni échelle. Cela va ouvrir la peinture à une esthétique cartographique que l'on trouve dans les œuvres de Richard Carline ou de Imre Nagy. C'est sans doute là un des points de départ du mouvement *De Stijl* créé, entre autres, sous l'égide de Mondrian.

Franz Marc, de son côté, cherche à dépasser les dilemmes de cette guerre : il écrit dès septembre 1914 : « La guerre ne fait pas de moi un naturaliste, au contraire, je sens l'esprit qui plane si fortement au-dessus des batailles, l'esprit omniprésent derrière chaque balle tirée, que le réel, le matériel disparaît tout à fait.⁶ » Il recherche ce qui est « chiffré » et qui se dissimule derrière « un épouvantable mutisme ». Il va donc rechercher la « seconde vue » qui permettra d'atteindre une réalité essentielle masquée et de connaître enfin la véritable forme du monde. C'est ce qu'il développe dans son livre *Les Cent Aphorismes – La seconde vue* : « Chaque chose possède son enveloppe et son noyau, son apparence et son essence, son masque et sa vérité.⁷ » Pour Marc, le vrai se trouve derrière l'apparence, le sens est derrière les phénomènes. L'activité artistique doit donc rechercher, et révéler, l'essence des choses. Cette vue de l'art, dans la lignée de la philosophie de Platon, condamne donc une imitation qui s'engluerait dans le simulacre. La peinture doit ouvrir une « seconde vue ». Il ne faut donc pas « représenter » la guerre, mais parvenir à la « forme abstraite ».

Paul Klee, en désaccord avec les théorisations de Franz Marc, aboutit néanmoins à une conclusion similaire : « On abandonne la région d'ici-bas pour aller construire de l'autre côté dans une région au-delà qui peut au moins exister intacte. Abstraction.⁸ »

Proche de Klee, Hugo Ball fonde le *Cabaret Voltaire* à Zurich et crée le *mouvement Dada*. Pour Ball, l'abstraction est la seule image juste du présent, mais c'est encore la dernière image possible, la dernière chance de l'image menacée de disparition. Tzara dans *le Manifeste Dada 1918* pose en principe que « Dada est l'enseigne de l'abstraction » et que « le peintre crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une œuvre sobre et définie, sans argument.⁹ »

L'ancien monde se détruit par la guerre, et dans le même temps s'accomplit la destruction du langage artistique ancien. Ainsi s'ouvre la porte à l'art abstrait et l'on voit se réaliser ce que Duchamp avait formulé solitairement en 1912 et qui devient l'idée force d'une « avant-garde ». La peinture proprement dite tend à disparaître.

Trop longue, trop meurtrière, trop inhumaine, trop dérangeante, trop moderne en un mot, cette guerre a mis du temps à être digérée : ce n'est qu'après la paix, en 1925, qu'un peintre comme Gromaire, dans un mode d'expression encore proche du cubisme, a pu statuer les poilus en les minéralisant, comme une véritable muraille symbolique, monument aux morts ou vitrification du souvenir.

Le parcours d'Otto Dix est très révélateur. En 1914 il peint *Artillerie* où il intègre des canons, des obus, des lettres éparpillées au milieu de grandes trainées de couleurs qui rappellent le vorticisme.

⁶ Franz Marc : *Lettres du front*.

⁷ Franz Marc : *Les Cent Aphorismes. La seconde vue*. Premier aphorisme. Fourbis 1996. P.9

⁸ Paul Klee : *Journal* ; Grasset, 1992. P.300

⁹ Tristan Tzara : *Manifeste Dada 1918*

Il n'a cessé de crayonner des esquisses et de peindre quand il en avait la possibilité. On peut noter toutefois une évolution nette dans la manière qu'a Otto Dix de peindre la guerre. En 1917, ses *Signaux lumineux*, effectués à la gouache montrent une nette propension au macabre, mais toujours dans un tourbillon de corps martyrisés et comme surpris par ce déchaînement de violence des obus qui éclairent comme des fusées de détresse et véritable archétype de la transcription futuriste.

On retrouve cette horreur des corps massacrés par la guerre dans la parodie des *Joueurs de carte* de Cézanne, en 1920, intitulée *Les joueurs de skat - Estropiés de guerre jouant aux cartes*. C'est un réalisme morbide et plein d'ironie, atroce et tout rempli d'un humour macabre qui nous présente des « gueules cassées », aboutissement des abominations qu'il a vécues sur le front. Le Dadaïsme l'a sans doute aussi influencé. On sent que Dix cherche à exorciser des images qui le hantent. Il en va de même de cette gravure de 1924, *Assaut aux gaz*, dans laquelle Dix renoue encore avec des esthétiques antérieures, avec une ronde grotesque où les masques à gaz voilent les visages comme à un bal costumé morbide.

Ces œuvres ont été très mal acceptées par le public. Mais Dix n'en a que faire et cherche par tous les moyens à tourner la page de la guerre. Il est sans doute l'artiste qui a consacré le plus de temps et d'efforts à la peinture de la Grande Guerre. Schématisme et inventaire, naturalisme et cubo-futurisme alternent et se complètent.

Entre 1929 et 1932, Dix peint une œuvre magistrale, un retable intitulé *La Guerre* qui est à lui seul un condensé de toute la révolte de son auteur face à une guerre dans laquelle il a été engagé volontaire, mais dont il a compris toute l'horreur et tout l'absurdité. Œuvre parodique d'un autre retable, celui de Mathias Grunewald, peint entre 1512 et 1515, qui déjà réinterprétait Jérôme Bosch pour montrer la déchéance du corps crucifié du Christ, le retable d'Otto Dix est un réquisitoire contre la guerre.

Sur le panneau de gauche, il a représenté des soldats portant un sac à dos, tournant le dos au spectateur et marchant dans la brume, armée sans visage, masse aveugle s'avancant vers le front et ses atrocités. Au centre, à l'arrière-plan des ruines, des maisons écroulées ou calcinées. Au premier plan la tranchée : amoncellement de corps déchiquetés et éviscérés, surplombé par un cadavre aux yeux vides, à la bouche ouverte, d'où jaillit un ver. Ce cadavre tend la main comme pour demander de l'aide dans un monde où l'humanité n'existe plus. Au-dessus de cet amas de corps et de viscères un corps projeté dans un arbre où il s'est embroché est une parodie de Christ dont la main pend vers le bas, et ce qui lui fait face, ce n'est pas la main de Dieu de Michel Ange émergeant des nuages, mais les pieds d'un autre cadavre, renversé cul par-dessus tête par les bombardements.

Sur le panneau de droite, Otto Dix se représente lui-même en sauveur portant un soldat blessé qu'il semble ramener, tel Orphée, de l'enfer.

Enfin, dans la prédelle, ce sont des soldats morts qui remplacent le Christ d'Issenheim, et qui se réfèrent ouvertement au *Christ Mort* d'Holbein.

Dix justifiait en 1927 sa position : « Pour moi, la nouveauté en peinture, c'est traiter des sujets qui ne l'ont pas été et d'intensifier les modes d'expression qui sont déjà à l'œuvre chez les maîtres anciens. » Ce retour à un réalisme exacerbé est peut-être le plus magnifique témoignage d'une esthétique de guerre, qui trouve dans la culture le moyen de sublimer la plus abominable des horreurs de ce début de siècle.

Conclusion ;

La poésie ne s'est pas trouvée d'esthétique de guerre qui lui soit propre. C'est le Surréalisme qui va triompher à l'issue de la guerre. La poésie ne sera pas parvenue à exprimer la guerre, c'est la prose qui le fera avec la force d'imagination qu'offre le roman.

La peinture s'est vue dépossédée de sa capacité à représenter, au profit de la photographie, puis du cinéma. Des tentatives intéressantes ont néanmoins vu le jour avec cette guerre, sans pour autant apporter le renouveau espéré par tous les artistes. Mais la peinture s'est néanmoins trouvée des espaces de création intéressants qui ont ouvert de nouveaux horizons.

L'art abstrait, qui prend son envol à l'issue de la guerre, lui tourne le dos pour tenter de trouver du « nouveau », ce « nouveau » qu'on espérait tant au début des hostilités, mais qui n'a apporté que des sacrifices inutiles et de la désolation, où l'inhumain a triomphé.