

Claire Maignon  
Docteur en Histoire de l'Art  
Université Paris X - Nanterre



Synergies Pays Riverains de la Baltique  
n°4 - 2007 pp. 129-140

**Résumé :** *La Grande Guerre fut une période d'intenses bouleversements. De nombreux artistes furent mobilisés et durent s'adapter aux circonstances tragiques de leur temps. La peinture et la sculpture étaient-elles devenues obsolètes pour autant ? Le génie et l'aptitude des artistes furent au contraire mis à contribution de l'effort de guerre. Et contrairement à l'idée reçue, tous les artistes ne cessèrent pas de créer et de pratiquer leur art. La guerre a ajouté, pour certains artistes peintres et sculpteurs, une corde supplémentaire à leur arc. Elle a relativisé leur utilisation de certains médiums, voire leur a fait découvrir d'autres disciplines artistiques. Leur pratique fut souvent modifiée et mobile... jusqu'à certaines formes de suradaptation que nous appellerons hypermobilité.*

**Mots-clés :** *Grande Guerre, camouflage, Théâtre aux armées, Peintres, Sculpteurs.*

**Abstract :** *World War I has been a time of great changes. Many artists were called under arms and had to adapt to dramatic times. Had painting and sculpting disappeared? Quite the opposite, genius and ability of these artists were put to use the War effort. Against all odds, all the artists did not stop creating and practicing the art. For some painters and sculptors, the War added a new touch to the art and changed the use of their medium, and even allowed them to explore new forms of art. Their practices were changed and moved toward forms of over-adaptation which would be called hypermobility.*

**Key words :** *World War I, camouflage, Army Theatre, Painters, Sculptors.*

La mobilité offre l'assurance de la liberté. Là où réside le mouvement existe la flexibilité, la possibilité de changement et de communication, la bifurcation ou le retour en arrière. Mais elle n'est pas facile à mettre en pratique dans la société qui repose principalement sur des institutions et des rouages codifiés, inamovibles. Dans le cercle des artistes, les institutions officielles telles que l'Académie des Beaux-Arts, l'Ecole des Beaux-Arts ou le Salon représentent des ancrages rendus immuables et perpétuels par le poids de l'Histoire. A leur opposé, les tendances libres et indépendantes, les cercles littéraires

et les réunions poétiques offrent une mobilité papillonnante et souvent contestataire, parfois marginalisée. Depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes circulent de plus en plus librement entre ces deux extrêmes. Leur faculté de mobilité sociale est surtout restreinte par le désir d'embrasser une carrière officielle. Du point de vue des pratiques artistiques - les aptitudes et les savoir-faire - la mobilité a aussi ses limites. Un sculpteur officiel demeure traditionnellement assujéti à la technique du modelage - technique reine du XIX<sup>e</sup> siècle - plutôt qu'à la taille. Il est rare que l'on s'intéresse aussi à ses dons de peintres, moins de dessinateur. Malgré son apparente liberté, la figure de l'artiste est donc aussi un carcan. Seules les grandes ruptures historiques, politiques et sociales contribuent à remettre en cause ce modèle établi et immobile. La Grande Guerre eut pour conséquence, en ce domaine notamment, de contribuer à un éclatement des valeurs statutaires et de donner naissance à une *hypermobilité*, autrement dit une faculté d'adaptation hors normes. Tous les artistes ne furent pas égaux face à la mobilisation. Certains furent engagés volontaires, d'autres partirent contre leur gré pour devenir de simples soldats, après avoir troqué leur matériel de peinture ou de sculpture contre des armes. Dans les temps critiques que représente la guerre, la mobilité à l'extrême ou décuplée - l'hypermobilité - participe parfois de l'instinct de survie. Nous proposons dans le présent article de sonder cette notion au travers d'exemples connus ou inédits de figures d'artistes plus ou moins célèbres, académiques et indépendants, dont les pratiques artistiques ont évolué durant leur expérience de la Grande Guerre et, pour certains, du feu.

## I. Les postures mobiles : les camoufleurs de guerre

De tous temps, les artistes ont été utilisés par les services militaires pendant la guerre : relevés topographiques, peintures de bataille ou des grands généraux... Mais ils n'avaient jamais pris part si directement aux combats que pendant la première Guerre Mondiale. Les aptitudes et pratiques artistiques de certains ont parfois décidé de leur implication stratégique dans la guerre des tranchées : ce fut notamment le cas des cubistes et des coloristes. Porte-drapeaux de la section du camouflage, leur figuration libre et leur expressionnisme des couleurs semblaient enfin servir l'idéal national patriotique. Les artistes versés dans cette section exceptionnelle représentent un premier aspect de la problématique de l'adaptation extrême pendant la guerre.

La section du camouflage fut créée en février 1915. Les peintres Jean-Louis Forain, Victor Guirand de Scévola et Abel Truchet furent parmi les premiers d'entre eux. Elle compta aussi Henri Bouchard, André Mare, Charles Camoin, Charles Dunoyer de Segonzac, Georges d'Espagnat, Jacques Villon et Odilon Redon. Le camouflage regroupa jusqu'à mille artistes, peintres, sculpteurs et décorateurs. La section rassembla beaucoup de représentants de l'avant-garde fauve et cubiste, autrement dit des renégats de l'institution officielle des Beaux-Arts avant 1914, mais aussi des artistes plus traditionnels. Cette section était une fierté nationale et servit de modèle aux Anglais, Russes et Italiens<sup>1</sup>. Chaque Armée française posséda son propre corps de spécialistes. Les camoufleurs étaient généralement perçus comme des privilégiés car la section restait basée à Paris. Pourtant, leurs missions étaient aussi dangereuses que

celles des autres soldats, voire plus périlleuses lors de l'installation des leurres à quelques mètres des lignes ennemies. André Mare fut grièvement blessé par trois éclats d'obus alors qu'il plaçait des postes d'observation en Picardie. Il survécut à ses opérations mais garda de profondes séquelles. Le peintre Abel Truchet, engagé volontaire de la classe 1877, fut également blessé au cours de sa mission. Lieutenant au 1<sup>e</sup> Génie, chevalier de la Légion d'honneur, une citation, il est mort pour la France le 9 septembre 1918.

Les artistes camoufleurs durent s'adapter à la complexité de leur mission : utiliser leurs dons d'artistes non pas au service de la propagande patriotique mais pour défendre la vie des soldats. Ils avaient pour responsabilité de confectionner des leurres, autrement dit des objets destinés à tromper l'ennemi. Cette tâche ne les dévia pas foncièrement de leur aptitude traditionnelle : les sculpteurs étaient restés sculpteurs-modeleurs, les peintres étaient restés des peintres. Paul Landowski et Charles Despiau modelèrent des ruines dissimulatrices en cartons pâte, Henri Bouchard travestit des bornes kilométriques en observatoires. Les peintres, tels que André Mare, maquillaient les chars dans des tonalités locales qui confondaient les armes militaires à la végétation<sup>2</sup>. Mais les contraintes militaires avaient donc forcé les artistes à utiliser leurs talents de façon inattendue et inédite. En effet, ainsi que l'a remarqué pertinemment Philippe Dagen, l'exercice du camouflage est fondé sur le principe inverse à toute production picturale, puisqu'il a pour but d'effacer, de dissimuler et non de manifester, de signifier. La peinture et la sculpture, qui comportent naturellement une dimension de révélation renforcée par son utilisation culturelle ancienne, étaient devenues brutalement dissimulatrices.

Hors de la section du camouflage, certains artistes ont fait profiter l'Armée française de leurs dons artistiques dans un but utilitaire. Le cas du dessinateur Jean Carrère est exemplaire. Appartenant théoriquement aux Hussards, il fut néanmoins versé comme observateur dans l'aviation car il y était plus utile pour réaliser des croquis. De la même façon, le jeune peintre Valdo-Barbey, avant son affectation à la 29<sup>e</sup> Compagnie en octobre 1914, copia pour les autorités militaires les uniformes des soldats allemands à partir de sources iconographiques « de façon à permettre à nos soldats de reconnaître l'arme et l'unité auxquelles appartiennent les ennemis qu'ils combattent » (Valdo-Barbey, 2004 : 14). Il fut également chargé de dessiner les nouveaux uniformes des fantassins français, plus discrets que les accoutrements hérités de la guerre franco prussienne.

## II. Les peintres aux Armées : une moindre mobilité

La mobilité des pratiques fut moindre que celle des camoufleurs concernant les peintres des Missions aux Armées. Ces missions furent créées au début de l'année 1914 par le Ministère de la Guerre. A partir de 1916, elles furent reprises sous l'égide de l'administration des Beaux-Arts et encouragées par Albert Damilier, Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. Des peintres furent envoyés sur le front avec l'ordre du général Niox de représenter « les épisodes les plus intéressants des combats, les types de combattants, les portraits de leurs chefs » (Propos du général Niox cités par Lacaille, 2001 : n. p.), afin de constituer une collection

nationale. Douze missions furent menées entre février et décembre 1917. Ces artistes non-combattants furent des occupants partiels des tranchées. La vieillesse ou une santé précaire les avait exemptés du maniement des armes. Les plus vieux avaient connu la guerre franco prussienne de 1870.

Le portraitiste accompli Joseph-Félix Bouchor, âgé de soixante et un ans en 1914, parcourut le front dans le but de constituer des documents d'archives et de réaliser des œuvres de propagande. Les Nabis - Maurice Denis, Pierre Bonnard - furent également sollicités par l'Etat-major pour rapporter des vues de guerre. Le peintre officiel réputé, François Flameng, fut également l'un des premiers à rejoindre les missions aux Armées<sup>3</sup>. Affecté dans une tranchée de l'Aisne en octobre 1914, il découvrait la réalité de la guerre aux cotés des combattants. Mais à l'heure où les fantassins montaient en embuscade, le peintre âgé de cinquante-huit ans parcourait le front à bord d'une voiture avec chauffeur. Il visita les points embrasés du conflit : Reims, Soissons, Nord de la Belgique, Argonne, Champagne, Verdun, la Somme et la Marne. Mais comme tous les peintres témoins, ses fréquents séjours étaient de courte durée. Les missions comptèrent aussi des peintres plus jeunes. Lucien Jonas (1880-1947)<sup>4</sup> n'avait pas accepté son affectation dans l'auxiliaire en 1914. Déçu de ne pas être aux cotés de ses camarades, il était parvenu à se faire engager comme peintre militaire attaché au Ministère de l'Armée en 1915. Envoyé en mission artistique sur le front, il fut placé sous le commandement du général Niox où il put mettre en pratique les acquis de son enseignement académique : Lucien Jonas avait obtenu le Prix de Rome de 1905, soit le concours le plus prestigieux de l'Ecole des Beaux-Arts.

En effet, ces missions mettaient à profit les ressources traditionnelles de la pratique artistique. Bien qu'elles bouleversent les habitudes de ces peintres, elles n'ont pas remis en cause la peinture en atelier. François Flameng, Félix Berne-Bellecour ou George Scott travaillèrent le plus souvent d'après des croquis et des photographies pris sur le front. Ils n'installaient pas leur chevalet directement au plein-air. Ainsi, les scènes demeurent du domaine de la reconstruction mentale même si elles ne sont pas imaginaires. Nombres de leurs œuvres et dessins furent publiés dans *L'Illustration* et *Le Miroir*, deux journaux de propagande de diffusion nationale. L'œuvre de Maurice Denis, *Soirée calme en première ligne* (1917, Paris, Musée d'Histoire contemporaine, BDIC), a souvent été retenue comme un exemple significatif de l'incapacité - voulue ou inconsciente - des peintres aux Armées à représenter la guerre. Le haut commandement n'attendait pas d'eux qu'ils représentent les horreurs du front. Cela donna lieu à des œuvres souvent décevantes du point de vue imaginaire et introspectif. Maurice Denis montrait les soldats occupés à leurs paisibles activités comme dans les temps séculaires de la campagne, où fleurirait bon la fin du jour. Rien ne ressemble à une prise sur le vif, ni à un bouleversement de la pratique artistique du peintre qui réalisa cette toile après son retour du front de l'Aisne.

### III. Hypermobilité du simple soldat : le dessin contre l'ennui et la peur

Le bouleversement le plus brutal fut vécu par les artistes envoyés sur le front comme simple soldat. Ceux là n'eurent pas à adapter leur pratique artistique

à la commande militaire du camouflage ou de l'illustration héroïque. Ils durent l'abandonner dans le pire des cas, la modifier dans le meilleur. L'Histoire leur avait assigné une autre mission que peindre ou sculpter : faire la guerre. Les réactions face à cette responsabilité furent variées. Certains s'étaient engagés spontanément tels que le peintre Georges Desvallières, ami de Maurice Denis et figure importante du Salon d'Automne. Desvallières abandonna volontairement ses pinceaux pour la défense de son pays. Il fit profiter la France plutôt de ses qualités humaines. Sur le front des Vosges, le capitaine Desvallières conduisit son bataillon de chasseurs avec autant de perfectionnisme que dans son art. « Je suis devenu militaire, je crois que dans ce métier comme dans l'ancien, la peinture, je suis un homme de bonne volonté », écrivait-il en août 1915, à l'âge de cinquante-quatre ans (Rey, 1988, p.197-211). La conséquence fut un rejet total de l'imagination créatrice pendant toute la période où Desvallières fut au contact de la mort. « Quant à la peinture, je ne peux même pas y penser, tant j'ai à penser à autre chose » (*Idem*), confiait-il à sa femme l'année suivante. L'artiste ne recommença sporadiquement à peindre qu'après son affectation dans la ville de Nice en 1918 pour organiser un camp de prisonniers allemands.

La spontanéité pleine et entière de l'engagement fut également importante chez les artistes étrangers de l'Ecole de Paris. Ils étaient souvent désireux de défendre leur patrie d'accueil. De tous âges et toutes nationalités, ces artistes furent engagés le plus souvent dans les rangs de la Légion étrangère<sup>5</sup>. Le peintre russe Michel Troyen (1875-1915), exposant des Artistes Indépendants, posa ses pinceaux pour s'engager à quarante ans dans le 1<sup>er</sup> régiment étranger. Ce choix ne fut guère heureux puisque l'artiste, moins doué sans doute dans le maniement des armes que du pinceau, perdit la vie dans la Grande Guerre. Le sculpteur américain John Storrs (1885-1956), élève de Rodin, interrompit son travail pour servir dans les services hospitaliers aux côtés de sa femme française. Il ne reprit les pinceaux qu'en 1918, et exprima alors sa guerre en peignant des toiles telles que *Trois soldats* (1918) et *Les endeuillés* (1919).

Contraints à combattre, à être des poilus ordinaires, les artistes soldats ont le plus souvent été obligés d'abandonner leur pratique pendant la guerre. André Derain n'eut guère le loisir de peindre pendant ses quatre années de guerre, dont deux sur le front. Pour eux, le dessin et l'aquarelle se sont imposés comme des pratiques alternatives. Pierre Lissac, Léon Broquet, Segonzac, Mathurin Méheut et tant d'autres ont rapporté de nombreux carnets de croquis. Ce support très pratique avait momentanément remplacé la toile, chère et trop encombrante<sup>6</sup>. En termes de finalité, jamais leurs travaux graphiques n'avaient porté une telle dimension de témoignage du vécu. Les artistes combattants développèrent le sens de la caricature et de la prise de note sur le vif. Ils apprirent à dessiner ce qu'ils voyaient sur des supports parfois hétéroclites. Fernand Léger dessinait parfois sur des morceaux de cartes d'état-major. Valdo-Barbey nota chaque jour ses impressions, comme un exutoire nécessaire, qu'il accompagnait de petites études. « L'après-midi, alors qu'il pleut de la pluie et des marmites, du fond de notre tanière je fais deux croquis de ce que je vois devant moi : les quatre tombes, le petit képi qui s'agite sur la croix quand passe un obus et au fond de la tranchée des coronas aux toits crevés », écrit-il le 27 octobre 1914 (Valdo-Barbey, 2004 : 63). Ce genre de dessins fut parfois destiné à la presse et publié

mais demeura généralement intime<sup>7</sup>. Le croquis de guerre a renforcé chez certains artistes soldats l'habitude et l'aptitude à la synthèse. Philippe Dagen dans le *Silence des peintres* évoque à juste titre l'exemple de Charles Camoin, peintre fauve ayant travaillé dans le camouflage pendant la guerre. Connu pour son talent de dessinateur vif et synthétique, il continua à perfectionner ses qualités au cours des quatre années de guerre. L'hypermobilité est ici, une nouvelle fois, liée à la faculté d'adaptation spontanée dont Camoin fait preuve en dessinant ses portraits de camoufleurs, ses troupes et les soldats qu'il côtoie sur le front et à Paris. Mais elle est limitée à l'exercice de la guerre. En matière de peinture, l'artiste fut condamné à l'immobilisme. Il ne parvient à peindre que dans la sérénité, à l'occasion de ses permissions.

#### **IV. Un sculpteur devenu statuaire commémoratif dans la Grande Guerre : Raymond Delamarre**

Le jeune sculpteur de formation académique Raymond Delamarre fut prisonnier peu après son implication dans la Grande Guerre, au titre de soldat puis de brancardier. Après une attaque, il fut blessé puis envoyé dans un camp à Dillingen-am-Donau, en Bavière, entre 1915 et 1916. Avec son ami l'architecte Claparède, ils étaient deux étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts à attendre leur échange contre des prisonniers allemands. Delamarre dessina beaucoup à cette période. Il envoyait à ses parents des vues de son campement de prisonniers sous forme de grandes vignettes d'illustrations enfantines très éloignées des académies masculines qu'il dessinait à l'Ecole des Beaux-Arts avant sa mobilisation.

La captivité ne mit pas fin à la pratique artistique de Delamarre. Au contraire, le jeune homme fut engagé dans un atelier de pompes funèbres allemand. Faisant preuve d'une grande capacité d'adaptation, il mit à profit ses connaissances acquises dans l'atelier de Coutan, à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Surtout, Delamarre enrichit sa pratique artistique en diversifiant ses procédés sculpturaux principalement basés sur la technique reine du modelage. Autrement dit, Delamarre apprit pendant la guerre à tailler la pierre et à travailler à des ornements sculptés plus proches d'une pratique artisanale. « Je fais un peu de tout, motifs décoratifs, un Saint-Georges à cheval, grand bas-relief dans le jus de l'Ecole et qu'on a trouvé très bien, maintenant je fais un bas-relief, en granit, les armes de Bavière avec support de lions. (...) et j'ai des commandes pour 1 mois ou 2 d'avance », écrit-il à ses parents le 27 août 1915 (Archives Delamarre. Toutes les citations suivantes sont extraites des correspondances de l'artiste). Les commandes de la guerre le conduisirent à sculpter des monuments aux morts imprégnés tant d'iconographie religieuse chrétienne que patriotique. « Je fais une piéta pour être exécutée en pierre d'Euville grandeur nature (...). Dans quelques temps, je commencerai une statue de soldat allemand en tenue de campagne (...). L'art n'a pas de patrie !? (...) J'espère toujours recevoir mes outils, ébauchoirs et autres », écrit-il à sa mère le 26 décembre 1915.

Pour la première fois au cours de sa captivité, Delamarre tailla le bois. Delamarre avait désiré faire le buste de son compagnon Claparède et demanda en août 1916 à son père de lui envoyer « un morceau de bois de « poirier » de 30 cm de haut et de 15 cm x 15 cm de section » ainsi que les outils appropriés. Cette

pratique, ancestrale et artisanale, n'était pas courante dans les ateliers de l'École des Beaux-Arts. Il se mit aussi de façon nouvelle à sculpter dans l'ivoire, matériau précieux, et choisit le motif d'une petite tête de femme. « J'ai travaillé à ma petite tête mais je suis arrêté par le manque d'outils, ceux que papa m'a envoyé sont tout à fait insuffisants, même pour ébaucher, j'attends avec impatience les autres annoncés dans la lettre du 22 août », écrit-il.

La diversification des pratiques artistiques et professionnelles de Raymond Delamarre ne fut pas limitée à sa seule captivité. Après sa libération en 1916, Delamarre fut renvoyé en France. Il retourna sur le front sans participer aux combats. Au mois de février 1917, l'artiste fut affecté au bureau de l'Etat-Civil dans la Meuse comme dessinateur. « Je serais chargé paraît-il de vadrouiller dans les cimetières pour rechercher les sépultures de poilus dont on demande des renseignements. (...). On jouit ainsi à ce qu'on m'a dit d'une grande liberté et je serais à même de voir des choses intéressantes. Bref ce serait le filon rêvé », informe-t-il ses parents. Son travail consistait à repérer les tombes, soit dans les cimetières militaires ou isolées, et à en dresser « un croquis à l'échelle de façon à retrouver la tombe même en cas de bouleversement du terrain ». Aussi étrangement que cela puisse sembler, ce travail lui convenait parfaitement. « (...) pour rien au monde je ne changerais ma place contre un poste quelconque de l'intérieur, même au camouflage », écrit-il à ses parents le 21 février 1917. Cette mission avait permis à Delamarre d'apprendre à monter à cheval. Chose étonnante également, ce travail transforma sporadiquement le sculpteur, très empêché dans son évolution personnelle d'artiste, en photographe de terrain. Il demanda à son père de lui envoyer un glyphoscope - appareil au nom étrange qui pouvait servir à sonder par l'image la profondeur des tombes<sup>8</sup> - ainsi qu'une douzaine de plaques photosensibles. Delamarre indique développer lui-même les épreuves obtenues et semblait les tendre sur des châssis dont il demandait également l'envoi à son père. L'artiste se fit également aquarelliste à l'occasion de ses missions macabres. Il réalisait des croquis des tombes, aquarellés, puis réalisait des calques qu'il envoyait à la fin du mois chez un imprimeur parisien. Plusieurs exemplaires étaient alors tirés puis lui étaient renvoyées. Ces travaux étaient finalement transmis au Ministère et à l'Armée.

## V. Face au handicap : Maurice Prost, amputé et tailleur de pierre

Le cas de Maurice Prost, artiste animalier et grand mutilé de guerre, est tout à fait exceptionnel et correspond à un phénomène d'extra-adaptation aux conséquences de la Grande Guerre<sup>9</sup>. Prost, ciseleur en joaillerie au moment de sa mobilisation, modifia totalement son engagement professionnel à l'issue d'une terrible amputation totale du bras gauche quelques mois seulement après avoir combattu. Comme tous les grands amputés de guerre, il fut alors cruellement confronté à la perte de son aptitude à travailler de façon conventionnelle. « Mon garçon, vous serez obligé de changer de profession », lui avait annoncé le major qui l'avait reçu après sa blessure par balle. Le jeune sculpteur serait resté imperturbable. « Il me reste un bras », avançait-il (Ladoue, s.d.).

Contre toute attente, Maurice Prost abandonna sa première vocation pour se consacrer entièrement à la sculpture et, plus étonnamment, à la technique de

la taille directe. Il choisit donc, en dépit de son lourd handicap physique, l'un des plus difficiles métiers d'art. Pour parfaire le tout, Prost préféra consacrer son travail de taille aux pierres les plus dures, telles que le granit et l'onyx. Cette décision, dont on doit relever la dimension de défi psychologique, eut son lot de conséquences. D'une part, il nécessita de ne pratiquer un temps que le modelage, plus facile à manier. D'autre part, Prost dut solliciter l'aide de sa femme lorsqu'il entreprit ses premières tailles sur pierre. Tenant le ciseau, il indiquait à son épouse la façon de frapper dessus avec le marteau. Très vite, l'artiste refusa cet assistantat et voulut trouver un moyen d'être autonome. Or, il avait loué un atelier rue du Pot de Fer, près de la rue Mouffetard, voisin d'un atelier de souffleur sur verre. Prost eut alors l'idée d'adapter l'installation d'air comprimé nécessaire à ce travail artisanal pour concevoir un marteau d'un genre nouveau. Le Ministère des Anciens Combattants porta intérêt à son idée et fit réaliser pour lui cet outil adapté à son handicap et tout à fait inhabituel. Ainsi l'artiste, à l'aide de son marteau à air comprimé, réalisa des sculptures animalières qui n'ont rien d'amateur.

Reconnu officiellement en vertu de son talent, Maurice Prost réalisa des motifs de félins à l'esthétique épurée très représentative du goût art déco. Le choix de la sculpture animalière représentait encore une difficulté supplémentaire. Le modèle n'était pas toujours aussi docile que prévu. « Un artiste amputé d'un bras (...) n'a pas toujours la possibilité de fixer une attitude, un mouvement qui l'ont séduit ; il lui faut « apprendre à se souvenir » afin de pouvoir modeler, une fois rentré chez lui, cette attitude, ce mouvement », reconnaissait Prost (J.J. Chaplin, s.d.). Comme de nombreux artistes amputés de guerre, Prost exposa au Salon de la Samothrace, associée créée par le sculpteur Paul Préyat en 1923 et dont le nom faisait référence à la Victoire privée de ses ailes.

## **VI. Le goût de la gravure et du théâtre, deux pratiques en amplitude pendant la guerre**

Durant la Grande Guerre, les pratiques artistiques un peu annexes chez les peintres et sculpteurs gagnèrent en amplitude. Les contraintes de la période 1914-1918 et du front a incité, pour des motifs divers, les artistes peintres à pratiquer plus intensément la gravure, et notamment la gravure sur bois ou sur cuivre. Emile Laboureur fut le grand initiateur de cette pratique. Pratiquant l'eau forte avant la guerre, il dut l'abandonner en raison de son encombrement sur le front. « Je ne peux pas voyager avec des cuvettes et des acides, et il est déjà difficile de mener une taille bien droite quand on entend un froissement soyeux qui annonce l'obus », écrit Laboureur à Clément Janin (Laboureur, 2000 : 166). Ses premières gravures au burin datèrent de 1916. Nous avons là l'illustration manifeste d'une mobilité de la pratique artistique en lien direct avec la circonstance historique que doit affronter l'artiste. Laboureur rencontra le peintre Marcel Gromaire en 1916, blessé gravement sur le front de la Somme. L'aîné transmis au jeune artiste autodidacte parisien ses connaissances en matière de gravure sur bois. Ce dernier débuta sa pratique de graveur avec Laboureur puis exposa avec lui dans la ville de Nantes en 1918. Cette même année, Gromaire réalisa une suite de dix dessins gravés, *L'homme de troupe*, qui regroupe des thèmes de la vie quotidienne des tranchées tels que *les blessés*,

*les Cartes ou le quart de vin...* L'ouvrage ne fut publié qu'en 1928.

Grâce à Laboureur, d'autres artistes découvrirent la gravure sur bois ou sur cuivre pendant la Grande Guerre, notamment le peintre Edouard Goerg. Ses scènes gravées vers 1925 montrent une société déshumanisée qui évoquent le ton macabre des gravures de l'Allemand Otto Dix sur le thème de la guerre<sup>10</sup>. La plupart bénéficieront des commandes de l'édition dans les années vingt. Ils seront surtout les initiateurs et exposants d'une association d'artistes spécialement dédiée à cette pratique : la Société des Peintres-Graveurs Indépendants. Cette association organisa chaque année sa manifestation dans les locaux de la galerie Barbazanges, 109 faubourg Saint-Honoré. L'action de Laboureur fut déterminante. Il révéla que l'idée de ce regroupement d'artistes graveurs datait d'un moment passé au comptoir d'un bistrot avec Raoul Dufy... pendant une permission. La Grande Guerre, encore ici, fut la circonstance d'incubation d'un phénomène artistique nouveau.

Parallèlement, des peintres et sculpteurs ont découvert pendant la Guerre les joies de la scène qui participent, indirectement, au phénomène déjà connu du théâtre aux Armées<sup>11</sup>. Il s'agissait de pièces jouées sur le front par des troupes de comédiens professionnels, quelquefois sociétaires de la Comédie-Française. La grande Sarah Bernhardt, malgré son amputation et son âge, a notamment donné la mesure de ses talents incontestés de tragédiennes aux soldats. Les archives inédites du peintre René Demeurisse indiquent qu'une autre forme de pratique théâtrale eut lieu sur le front, mise en scène et jouée par les soldats eux-mêmes. Elle répondait à l'ennui que l'attente dans la zone du front représentait pour les soldats. Le théâtre fut l'un des remèdes contre la neurasthénie, ce mal de la Grande Guerre. Le peintre René Demeurisse a donc participé, sans aucune formation théâtrale préalable, à ces mises en scènes amateurs. Mobilisé en 1914, Demeurisse avait quitté les rangs de l'Académie de la Grande Chaumière et ses maîtres Aman-Jean et Lucien Simon pour intégrer un bataillon d'Infanterie partit s'établir dans le Nord-Est de la France. La vie de garnison était rythmée par quelques travaux de camouflage qui lui étaient confiés, et par ces pièces de théâtre auxquelles il prenait part en tant qu'acteur. Les représentations avaient lieu dans les granges. Comme au véritable Théâtre aux armées, les textes de Courteline<sup>12</sup> étaient les plus appréciés des soldats. Pour supporter les horreurs de la guerre, ils avaient besoin d'un théâtre comique, intelligent et léger. Demeurisse, à défaut de peinture, endossa ainsi parfois le rôle d'acteur. Avec quelques camarades, ils jouèrent *Un client sérieux* pour distraire leur compagnie. Ici, la pratique artistique est momentanément adaptée aux besoins impérieux d'expression de l'artiste sur le front, menacé d'ennui et de dépression. Hypermobilité, il n'hésite pas à franchir le fossé qui sépare traditionnellement les disciplines de l'expression artistique.

## VII. Devenir un artiste chrétien : les destins de Georges Desvallières et de Henri de Maistre

La guerre modifia l'orientation iconographique de certains peintres de façon irréversible. Tel fut le cas de Georges Desvallières, déjà évoqué. L'artiste était issu d'un milieu fortement patriote et pratiquant. Avant la guerre, il

avait pris l'habit du tiers-ordre dominicain sous le nom de frère Bertrand. Mais les horreurs vues sur le front des Vosges puis la perte tragique d'un fils dans l'attaque du Reichackerkopf en 1915 décidèrent de sa consécration exclusive au sujet religieux et dévotionnel. Après sa démobilisation, Desvallières fonda avec Maurice Denis *les Ateliers d'Art Sacré* en 1919, destinés à restaurer la pratique d'un art chrétien authentique et sincère sur l'exemple des compagnies du Moyen Age. Revenu dans le comité du Salon d'Automne la même année, Desvallières y organisa une section spéciale réservée aux soldats démobilisés et aux morts au champ d'honneur, dont son fils Daniel Desvallières faisait partie. Il y exposa une œuvre marquante, *Le drapeau du Sacré-Cœur*, destiné à la Basilique éponyme et finalement installée dans l'Eglise de Verneuil-sur-Avre. Cette toile représentait « une sorte de *Christ aux tranchées*, hâve, sanglant, décharné, véritable homme de douleurs, qui se lève au milieu des fils barbelés, près d'un arbre déchiqueté par la mitraille » (Brillant, 1927 : 218). Au bas de la toile, dans une évocation de prédelle, la tunique bleu-horizon du soldat mort sur laquelle fleurit la rose symbolise la pensée aux absents. Plus tard, Desvallières réalisa des vitraux pour l'Ossuaire de Douaumont, monument commémoratif dédié aux centaines de milliers de morts de la Bataille de Verdun qui dura 300 jours et 300 nuits de lutte inhumaine.

La Grande Guerre orienta aussi la destinée d'Henri de Maistre vers l'art religieux. Ce peintre originaire de Saumur et apprenti dans les cours de Henri Bidou à l'École des Beaux-Arts fut blessé puis captif au camp d'officiers prisonniers de Weilburg entre 1915 et 1918. Durant ces années, de Maistre entretint une longue correspondance avec sa mère. Celle-ci l'encouragea à continuer de peindre et lui fournit le matériel nécessaire à sa pratique « Je voudrais te voir prendre tes crayons, et tes pinceaux si tu as la chance d'être dans un camp où tu puisses travailler », lui écrit-elle en janvier 1916 (cat. exp. 1991 : 19). Grâce au relais de sa mère, l'artiste exposa à Paris des ouvrages réalisés pendant sa captivité, et notamment au Salon des armées, aux Tuileries, entre le 22 décembre 1915 et le 22 février 1916 où il obtient une mention. En matière d'hypermobilité, le cas d'Henri de Maistre révèle la possibilité d'adaptation de la figure de l'artiste aux circonstances de la captivité. Dans son camp, le peintre obtint le droit d'installer une sorte d'atelier privatif. « Il disposait, sous les combles de notre prison, d'un petit atelier qu'il m'avait spontanément offert de partager avec lui. On souffrait beaucoup dans un camp de prisonniers d'une promiscuité trop grande qui tendait à aigrir le caractère de beaucoup d'officiers. La possibilité d'isolement dans le travail qu'il m'offrait ainsi m'a été infiniment précieuse », a raconté l'artiste Jacques Leleu, prisonnier avec lui (cat. exp. 1991, id.). Les compagnons d'infortune commandèrent à de Maistre des portraits et des décorations religieuses. Plus que cela, de Maistre rencontra sa vocation d'artiste chrétien à l'occasion de son épreuve. Il se livre à des lectures théologiques et philosophiques. « *La guerre de 14-18 a comporté pour moi trois années de captivité en Allemagne. Les fruits de cette longue retraite, la leçon tirée de la guerre jointe aux idées philosophiques de mon aïeul - notamment sur le sacrifice que j'ai cherché à exalter chaque fois que j'ai pu en trouver l'occasion - et d'une façon générale, la beauté des grands sujets offerts aux artistes par l'Évangile et le besoin d'extérioriser ma foi, ont décidé de mon orientation vers la peinture religieuse* », écrit le peintre dans ses mémoires en 1944 (cat. exp. 1991, id.).

La Grande Guerre fut un temps de brutalité où les artistes, comme les autres mobilisés, ont souffert, parfois perdu une partie d'eux-mêmes et les illusions de leur jeunesse. Ils ont aussi évolué, non pas dans le sens d'une progression mais d'une adaptation accrue dont leurs pratiques nouvelles ou inattendues sont des révélateurs. Le dessin en est un exemple flagrant. Technique presque imposée à l'artiste soldat par les nécessités de la guerre, elle fut pratiquée de façon nouvelle et dans une finalité autre que celle de l'apprentissage ou de la construction picturale. Le travail de la pierre et la gravure sur bois ou cuivre, pratiques brutes et considérées comme artisanales dans le sacro-saint prestige des Beaux-Arts, furent également employées par des artistes que l'enseignement académique n'avaient pas préparé à cela. En cela, nous pouvons donc réfléchir à la pertinence du concept de mobilité, voire d'*hypermobilité*, concernant ces figures d'artistes versés dans la Grande Guerre. Qu'il s'agisse de peintres ou de sculpteurs, ils ont dû affronter des circonstances qui les ont portés à enrichir ou infléchir leur pratique artistique. Aucun n'est resté insensible ou non affectés par cette césure tragique de l'Histoire. En termes de mobilité sociale et politique, la guerre - peut-être plus qu'un autre type de bouleversement - est à même de générer des évolutions radicales et parfois irréversibles.

## Notes

<sup>1</sup> Le *Special Work Park* britannique en 1916, et le *Laboratorio di mascheramento* italien en 1917.

<sup>2</sup> Les carnets du peintre André Mare, conservés à l'Historial de Péronne, regroupent différents projets de camouflage de ce genre. Plusieurs exemples sont visibles sur le site Internet [www.art-ww1.com](http://www.art-ww1.com)

<sup>3</sup> François Flameng, fils d'un graveur célèbre, élève de Cabanel et de Jean-Paul Laurens, avait connu son premier succès au Salon de 1875. Il fut professeur à l'École des Beaux-Arts, officier de la Légion d'honneur et membre de l'Institut.

<sup>4</sup> Lucien Jonas fut l'élève de Léon Bonnat, Prix de Rome et Prix National.

<sup>5</sup> La création de la légion étrangère au sein de l'armée française remonte à 1831. Son histoire pendant la Grande Guerre reste mal connue à ce jour.

<sup>6</sup> Ces témoignages sont encore nombreux dans les familles d'artistes. Les descendants du sculpteur Paul Landowski, qui fit partie du camouflage, en conserve un certain nombre. Le « Carnet de guerre » réalisé à la veille de la bataille de Verdun par le peintre originaire de Pau Ernest Gabard fait aujourd'hui l'objet d'une étude en ligne consultable sur le site <http://crdp.ac-bordeaux.fr>. On peut aussi se référer à l'ouvrage *Croquis et dessins de poilus : une collection du Ministère de la Défense*, 2002.

<sup>7</sup> Nous renvoyons à l'excellent site internet consacré aux dessins de guerre [www.dessins1418.free.fr](http://www.dessins1418.free.fr). Nous renvoyons également à l'ouvrage *Croquis et dessins de poilus, Une collection du ministère de la Défense*, Paris, éd. Somogy, 2002. On peut également consulter l'étude sur André Mare, peintre cubiste qui fit partie de la section de camouflage. *André Mare, carnets de guerre, 1914-1918*, présentés par Laurence Graffin, éd. Herscher, 1996.

<sup>8</sup> *Glyphe* : vient de trait gravé en creux dans un ornement d'architecture.

<sup>9</sup> Le musée de Brunoy conserve la donation Muller-Prost et un dépôt d'œuvre de Prost provenant du musée de Montbéliard.

<sup>10</sup> Une série *Der Krieg*, par Otto Dix, est conservée à l'Historial de la Grande Guerre, Péronne.

<sup>11</sup> Nous renvoyons à l'étude menée par Eléonore Fosse, 2002-2003.

<sup>12</sup> Georges Courteline (1858-1929), journaliste et romancier, auteur de plus de 100 farces, saynètes, tranches de vie et comédie à la bouffonnerie apparente qui dissimulaient une profonde tristesse devant la bêtise humaine.

## Bibliographie

Remerciements à Pierre Kastelyn (Maurice Prost), à Madame Béatrice Levard-Delamarre (Raymond Delamarre), Madame Catherine de Bayser (Georges Desvallières), Monsieur et Madame Laloz (Henri de Maistre) et Madame Anne Demeurisse (René Demeurisse).

Ambroselli, C. (sous dir.). 2003. *Georges Desvallières et le Salon d'Automne*, éd. Somogy, Paris.

Bouchard, M. 1991. « Bouchard et le camouflage pendant la guerre de 1914-1918 », *Bulletin de l'Association des Amis d'Henri Bouchard*, n°41, pp. 3-23.

Brillant, M. 1927. *L'art chrétien en France au XXe siècle, ses tendances nouvelles*, Librairie Bloud et Gay, Paris.

Cat. exp. 1990. *Pont-Aven : l'autre génération (1920-1940)*, Pont Aven Galerie de la Poste, été 1990.

Cat. exp. 1991. *Henri de Maistre, 1891-1953, et les Ateliers d'Art Sacré, Tome 1, la peinture religieuse*, Bernay.

Chaplin, J.J. « Dans la forge de Maurice Prost », coupure de presse non datée retrouvée dans les archives du sculpteur.

Dagen, P. 1996. *Le silence des Peintres*, Fayard, Paris.

Graffin, L. (présenté par) 1996. *André Mare, carnets de guerre, 1914-1918*, éd. Herscher, Paris.

Fosse, E. 2002-2003. *Le théâtre aux armées de la République : une œuvre de guerre*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire sous la direction de J.P. Chaline, Paris IV-Sorbonne.

Laboureur, S. 2000. *Catalogue complet de l'œuvre de Jacques-Emile Laboureur, Tome I, gravures et lithographies*, éd. Ides et Calendes, Paris.

Lacaille, F. 2001. « Les peintres militaires et le musée de l'armée », Hors Série, Univers des Arts, « Le Salon 2001 », novembre 2001, n° 6, pp. 16-17.

Ladoue, P. « Panthéon vivant, un prodige de la volonté, Maurice Prost », coupure de presse non datée retrouvée dans les archives du sculpteur.

Rey, J.P. 1988. « Desvallières et la guerre de 1914-1918 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris.

Valdo-Barbey, L. 2004. *Soixante jours de guerre en 1914*, rééd. Bernard Giovanangeli, Paris.