

EXPOSITION / 28 MAI - 6 OCTOBRE 2014

---

# LES DÉSASTRES | 1800 DE LA GUERRE | 2014

---

LOUVRE

Lens



---

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

### Crédits photographiques :

- © Succession Picasso 2014 © Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia : p. 1  
© Bayonne, musée Bonnat-Helleu / cliché A.Vaquero : p. 4 et 5  
© Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia : p. 6  
© Brooklyn Museum photograph : p. 7  
© The estate of George Grosz, Princeton, N.J. / ADAGP, Paris 2014 © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence : p. 7  
© Succession Picasso 2014 © Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia : p. 8  
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot : p. 11  
© Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / Tate Photography : p. 12  
© Bibliothèque nationale de France, Paris : p. 12  
© David Seymour/Magnum Photos : p. 13  
© The Heartfield Community of Heirs / ADAGP, Paris, 2014 © Bibliothèque nationale de France, Paris : p. 13  
© Nick Ut / Associated Press / Sipa : p. 14  
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski : p. 17  
© ADAGP, Paris 2014 © Colmar, Musée Unterlinden : p. 17  
© Photo Musée du Louvre-Lens : p. 18  
© Bibliothèque nationale de France, Paris : p. 20  
© ADAGP, Paris 2014 © Historial de la Grande Guerre-Péronne, Photo Yazid Medmoun : p. 21  
© ADAGP, Paris 2014 © Courtesy galerie Jérôme Poggi : p. 22  
© Historial de la Grande Guerre-Péronne, Photo Yazid Medmoun : p. 23 et 25

### Directeur de la publication :

XAVIER DECTOT, directeur du musée du Louvre-Lens

### Responsable éditoriale :

JULIETTE GUÉPRATTE, chef du service des Publics, musée du Louvre-Lens

### Coordination :

SYLVIE LANTELME, responsable médiation, musée du Louvre-Lens

EVELYNE REBOUL, chargée des actions éducatives, musée du Louvre-Lens

### Iconographie :

ELODIE COUÉCOU, iconographe, musée du Louvre-Lens

### Rédaction :

PEGGY GARBE, professeur d'arts plastiques au collège Henri Wallon de Méricourt, missionnée au musée du Louvre-Lens

GODELEINE VANHERSEL, professeur d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée Pasteur de Lille, missionnée au musée du Louvre-Lens

JULIETTE GUÉPRATTE, chef du service des Publics, musée du Louvre-Lens

LUDOVIC DEMATHIEU et STEPHANIE VERGNAUD, médiateurs au musée du Louvre-Lens

Jf BIREBENT, enseignant en histoire et responsable du Service Éducatif de l'Historial de Péronne

ANDRÉ BRIEDES, enseignant en Arts Plastiques, membre du Service Éducatif de l'Historial de Péronne

LAURENT MARIAUD, enseignant français-histoire, membre du Service Éducatif de l'Historial de Péronne

CHRISTOPHE THOMAS, enseignant 1<sup>er</sup> degré, membre du Service Éducatif de l'Historial de Péronne

**Médiation :** GÉRALDINE BLUTTE, JEANNE-THÉRÈSE BONTINCK, ARNAUD DEBÈVE, JULIE DECOIN, LUDOVIC DEMATHIEU, FABIEN DUFOULON, ALEXANDRE ESTAQUET-LEGRAND, GUNILLA LAPOINTE, CÉLINE MAROT, STÉPHANIE PEICHERT, ERELL PIETTE, MIRYAM POL, GAUTIER VERBEKE, STÉPHANIE VERGNAUD, LORAIN VILAIN

### Service Conservation :

LUC PIRALLA, conservateur du patrimoine, chef du service Conservation

ANNE-SOPHIE HAEGEMAN, chargée de recherche et d'exposition

**Graphisme et mise en page :** MARIE D'AGOSTINO

**Photo de couverture :** Pablo Picasso, *Tête de cheval. Étude pour Guernica*, 2 mai 1937, huile sur toile, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofia

Musée du Louvre-Lens

6, rue Charles Lecocq

B.P. 11 - 62301 Lens

www.louvre-lens.fr

### Exposition

Commissaire générale : LAURENCE BERTRAND DORLÉAC, historienne de l'art, professeur à Sciences Po.

Avec la collaboration de MARIE-LAURE BERNADAC (commissariat art contemporain), conservatrice générale du patrimoine et

DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX (commissariat photographie), conservatrice en chef du patrimoine, directrice du Musée national Eugène Delacroix, CÉCILE DEGOS (scénographie).

L'exposition bénéficie du label national « Centenaire » et s'inscrit dans l'opération « Guerres et Paix » des musées du Nord - Pas de Calais.

Le musée du Louvre-Lens remercie le Service Éducatif de l'Historial de Péronne pour sa participation à ce dossier pédagogique (œuvres en écho).

Le musée du Louvre-Lens conseille fortement aux enseignants, et particulièrement aux professeurs des écoles et aux animateurs de centres de loisirs, de visiter l'exposition « Les Désastres de la guerre » avant d'organiser une visite avec de jeunes enfants. Certaines œuvres de l'exposition, témoignant de la réalité de la guerre, sont susceptibles de heurter la sensibilité des enfants.



---

## Sommaire

<b>Introduction : Pourquoi nous n'aimons plus la guerre ?</b>	<b>4</b>
<b>Thème 1 : Peindre la guerre : du néoclassicisme à Picasso</b>	<b>6</b>
I. 19 <sup>e</sup> SIÈCLE : PLACE AU HÉROS	6
II. 20 <sup>e</sup> SIÈCLE : LA GUERRE SANS FARDS	7
PISTES EN ARTS VISUELS	9
D'AUTRES ŒUVRES SUR LE MÊME THÈME	10
<b>Thème 2 : Propagande et Critique</b>	<b>11</b>
I. LA PROPAGANDE POUR FAIRE NAÎTRE L'ADHÉSION	11
II. DES ŒUVRES POUR SUSCITER LA RÉPROBATION	12
III. MULTIPLIER LES IMAGES POUR RÉPANDRE LES IDÉES	13
PISTES EN ARTS VISUELS	14
D'AUTRES ŒUVRES SUR LE MÊME THÈME	15
<b>Thème 3 : L'artiste face à la guerre</b>	<b>16</b>
I. SUR LE VIF ?	16
II. PARTIR DE LA RÉALITÉ VÉCUE	17
III. D'APRÈS TÉMOIGNAGES	18
PISTES EN ARTS VISUELS	18
D'AUTRES ŒUVRES SUR LE MÊME THÈME DANS L'EXPOSITION <i>LES DÉSASTRES DE LA GUERRE</i>	19
<b>Les œuvres en écho avec l'Historial de Péronne</b>	<b>20</b>
<b>Focus 1 : Exprimer l'horreur de la guerre par la gravure</b>	<b>20</b>
<b>Focus 2 : Du bruit au silence</b>	<b>22</b>
<b>Focus 3 : La musique, instrument de contestation ou d'acceptation de la guerre</b>	<b>24</b>
<b>Glossaire</b>	<b>26</b>
<b>Informations pratiques</b>	<b>27</b>

## Pourquoi nous n'aimons plus la guerre ?

L'exposition nous aide à le comprendre. Elle montre de quelle façon les artistes ont contribué au mouvement de désenchantement face à la guerre depuis deux siècles.

Alors qu'ils avaient surtout peint la guerre héroïque, en accord avec les valeurs de la société ancienne, ils se mettent à représenter ses conséquences désastreuses sur les humains, les animaux, la nature, les villes, les choses. Ils s'emparent de la liberté individuelle née de la Révolution, qui s'oppose à la violence extrême déployée pendant les guerres napoléoniennes des années 1800.

En 12 séquences, l'exposition établit les tournants majeurs de cette histoire méconnue, à travers des conflits particulièrement marquants par leur ampleur meurtrière et traumatique.

On y voit les artistes hantés par les traces du chaos. On saisit leur obligation de modifier en permanence leurs outils, leur technique et leur manière d'être à la hauteur d'un sujet aussi difficile et dérangeant. Ils recyclent des traditions visuelles mais inventent aussi des images inédites, au fur et à mesure que s'imposent le rôle grandissant de la machine et l'élargissement des conflits aux populations civiles.

Leurs visions de la guerre dialoguent par-delà les événements dans un jeu de correspondances entre les formes.


Au-delà des non-dits et de la propagande de plus en plus sophistiquée, ces artistes explorent le pire : hideux et fascinant. Ils participent au mouvement des idées et des sensibilités, souvent en les précédant. Ils révèlent des effrois qui ne se retrouvent nulle part ailleurs avec une telle puissance.

**Laurence Bertrand Dorléac**



---

## Introduction



Émile Betsellère, *L'Oublié* / 1872, huile sur toile, Bayonne, musée Bonnat-Helleu. Dépôt de l'État en 1873, transfert de propriété de L'État à la Ville de Bayonne, le 27 avril 2007

### Références aux programmes scolaires du primaire

- En histoire des arts, on montre quelques œuvres illustrant les principaux mouvements picturaux du 19<sup>e</sup> siècle (néo-classicisme, romantisme,) et du 20<sup>e</sup> siècle, dont celles de Picasso, ainsi que des œuvres cinématographiques et photographiques.
- L'enseignement des arts au cycle 3 conjugue pratiques diversifiées et fréquentation d'œuvres relevant des différentes composantes esthétiques, temporelles et géographiques de l'histoire des arts.
- En histoire, au cycle 3, on étudie la Révolution française et le Premier Empire, le 19<sup>e</sup> siècle (1815-1914), siècle de l'expansion coloniale, ainsi que le 20<sup>e</sup> siècle et le monde actuel en soulignant le contraste entre l'ampleur des progrès scientifiques et techniques et la violence marquée par les massacres et les formes les plus extrêmes de l'intolérance et de l'exclusion.

Lorsque le roi Louis-Philippe transforme le château de Versailles en musée dédié aux « gloires de la France », la galerie principale est celle des batailles. De gigantesques tableaux relatent les hauts-faits guerriers de l'histoire du pays. Les toiles sont souvent des vues d'ensemble organisées autour d'un héros entouré de soldats. Pourtant, d'autres artistes, dès le début du 19<sup>e</sup> siècle, donnent à voir les anonymes et n'hésitent plus à montrer les atrocités.

## I. 19<sup>e</sup> siècle : place au héros

### A) Néoclassicisme : le retour à l'Antique

Dans toute l'Europe, vers 1760, les théoriciens de l'art et les artistes veulent régénérer l'art de leur temps en se référant à celui de l'Antiquité grecque et romaine qu'on admire plus encore depuis la découverte des ruines d'Herculanum et Pompéi et la publication des *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques* de Winckelmann. Cet art, que l'on appelle au 19<sup>e</sup> siècle le néoclassicisme, se caractérise par le choix d'un sujet exemplaire, des figures aux corps idéalisés

et la fidélité aux modèles antiques.

David est l'un des plus célèbres représentants de ce courant. Le peintre espagnol José Aparicio e Inglada s'est formé auprès de lui. Dans *La Faim à Madrid*, il montre la famine qui a sévi dans la ville lors de son siège par les troupes napoléoniennes. Les Madrilènes d'Aparicio préfèrent mourir de faim plutôt que d'accepter le pain des mains de leurs vainqueurs. La force de caractère dont ils font preuve et l'acte exceptionnel et exemplaire qu'ils sont en train d'accomplir font d'eux de véritables héros, ce que le peintre souligne en théâtralisant la scène. Les arcades à l'arrière-plan, la représentation des corps, les drapés rappellent l'art antique. La disposition en frise, la délimitation nette des corps, la touche invisible et la mise en scène théâtrale se retrouvent dans bien des œuvres néoclassiques. Aparicio s'en écarte cependant par le choix d'un thème contemporain tout comme ont pu le faire certains peintres romantiques.

Antonio Raffaele Calliano, d'après une peinture de José Aparicio, *L'année de la famine à Madrid*, 1812, gravure au burin sur papier, Madrid, musée d'Histoire





Théodore Géricault, *Le Cuirassier blessé, quittant le feu* (esquisse) 1814, huile sur toile, New-York, Brooklyn Museum

## B) Romantisme : l'actualité des sentiments

À la fin du 18<sup>e</sup> et surtout au 19<sup>e</sup> siècle, les artistes romantiques s'éloignent des canons issus de l'antiquité gréco-romaine et se concentrent sur l'exaltation de l'individu et de ses sentiments : pour Baudelaire, « le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. »<sup>1</sup> Représentation de l'actualité

historique, l'esquisse de Géricault pour *Le Cuirassier blessé, quittant le feu* montre un officier descendant une pente abrupte tout en retenant son cheval rétif. Le soldat, contemporain de Géricault, regarde derrière lui vers un possible danger que

le ciel plombé suggère plus encore. Il a quitté le combat, il peine à maîtriser sa monture à l'inverse du *Bonaparte au Grand Saint-Bernard* sur son cheval cabré dans la peinture de David. Le héros incarnant un système de valeurs morales et un idéal de force d'âme fait place à l'individu avec ses forces et faiblesses : le soldat se sert de son épée comme d'une canne. Les tons sombres, la pâte épaisse, les traces du pinceau visibles - bien loin du fini léché des peintures néoclassiques – rendent la scène plus dramatique encore. Le soldat, seul, face à son destin souffre d'une blessure qui n'est pas apparente, peut-être parce qu'elle est morale et non pas physique. Les avant-gardes du 20<sup>e</sup> siècle représenteront de manière plus crue la violence de la guerre.

## II. 20<sup>e</sup> siècle : la guerre sans fards

### A) Entre le futurisme et l'expressionnisme : un regard féroce de Georges Grosz sur la guerre

La Première Guerre mondiale pulvérise, disloque, éclate les corps comme les paysages avec une violence sans précédent que les artistes des avant-gardes, choqués, dépeignent.

L'artiste allemand Georges Grosz s'est engagé volontairement en 1914 mais il est jugé définitivement inapte au service en avril 1917. En 1916 et 1917, il réalise quelques peintures figurant l'atmosphère chaotique de la métropole berlinoise dans un esprit futuriste\* et expressionniste. Dans *Explosion*, un bombardement démolit une ville dont les immeubles s'effondrent dans un vortex central. Des morceaux de corps

sont projetés dans la lumière nocturne rouge par l'incendie. Les couleurs choisies embrasent la scène. La composition centrée, la multiplication des points de vue, la fragmentation en facettes traduisent plastiquement l'écroulement de cette ville labyrinthique. L'engagement esthétique et politique de cet art vaut à celui que le Club Dada\* surnommait « Propaganda » des menaces et des procès.



Ci-contre : George Grosz, *Explosion*, 1917, huile sur panneau, New York, The Museum of Modern Art (MoMA), Don de M. et Mme Irving Moskowitz (1964)

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, Salon de 1846

## B) Picasso : des symboles pour montrer l'horreur

Dans l'illustre tableau *Guernica*, Picasso associe des éléments figuratifs tels que le cheval, à des formes géométriques de couleur uniforme venues du cubisme\*. Il dessine en simplifiant et en ne représentant que les aspects caractéristiques des objets ou des personnes et en les juxtaposant sur un même niveau. Les figures claires se détachent d'un fond sombre, sans aucun effet de profondeur.

Dès le début de la guerre d'Espagne\*, Picasso se range du côté des Républicains qui lui commandent une œuvre pour l'exposition universelle de Paris de 1937. Cette œuvre, c'est *Guernica* dont l'idée

vient au peintre après le bombardement de la ville basque par des avions allemands le 26 avril 1937. Le 2 mai suivant, Picasso réalise *Tête de cheval*, une huile sur toile dans des tonalités de gris, évocatrices du deuil. L'usage du noir et blanc rappelle également les images des photographes de guerre. Le cheval, qui symbolise l'Espagne, hurle ici au ciel alors que sa tête reviendra à l'horizontale dans la version finale. L'angle aigu que forme la langue pointue de l'animal contraste avec les lignes courbes de sa tête et accentue son expression paniquée. Picasso ne fait pas d'allusion directe à la guerre mais il transcrit la peur, la douleur et l'horreur face à un massacre exécuté de sang-froid.

Pablo Picasso, *Tête de cheval*.  
*Étude pour Guernica*, 2 mai  
1937, huile sur toile, Madrid,  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía





## De l'attention du spectateur à l'intention de l'artiste

### A) Dans et hors des images

L'exposition offre différentes visions de la guerre. Des stratégies plastiques sont mises en place par les artistes pour traduire l'ordre ou le désordre, l'affrontement ou l'entente, le combat, le tragique...

**Quels moyens artistiques permettent de capter le regard et comment sont-ils interprétés ?**

Le peintre comme le photographe utilise des signes visuels pour retenir l'attention notamment les formes, les lignes, les couleurs. Il atténue ou exagère la valeur expressive de ces composants ou les combine à des éléments qui se réfèrent au monde réel : des mots, des personnages, des objets, des matières... Il peut aussi faire le choix de souligner les caractéristiques matérielles de l'œuvre ou jouer sur l'organisation de l'espace.

À l'aide de techniques diverses, papiers déchirés, formes collées, photocopies, empreintes, certaines expérimentations permettent d'identifier les gestes et procédés artistiques tels que la répétition, l'effacement, l'agrandissement, la superposition... En confrontant ces images peintes ou mécaniques à des textes qui attestent du même événement, l'élève repère les intentions de l'artiste. Il comprend comment celui-ci conçoit sa propre représentation de la guerre : macabre, critique, détournée, autobiographique...

### B) L'Histoire continue avec les images

Selon les époques, les progrès techniques et la multiplication des images peuvent amener les artistes à voir la guerre de façon plus critique. L'invention de la photographie leur offre un nouveau moyen pour capter la réalité. Cependant si les premiers photographes continuent à regarder le monde comme le font les peintres, ils travaillent forcément sur le vif alors que les peintres et les sculpteurs peuvent représenter la guerre bien après les événements, ce qu'ils font très souvent. Dans la concurrence entre les techniques de créations, les médias, aucun ne gagne la partie sur l'autre : c'est parfois un photographe qui produit l'image la plus puissante, parfois, un peintre, une autre fois encore, un cinéaste.

**Comment des modalités de diffusion quasi instantanées entraînent le doute vis-à-vis des images ?**

Les pistes pédagogiques peuvent avoir pour but d'interroger les conditions de production des images : posées, exécutées au cœur de l'action, avant, pendant ou après la bataille. Les images peuvent être ambiguës, fictives ou reconstituées. Des approches éducatives peuvent permettre de reconnaître les différentes fonctions de l'image : descriptive, narrative, explicite, informative ou artistique. En observant les dispositifs et les codes de représentation de celles-ci, l'élève pourra s'exercer à repérer l'imitation, le déplacement ou le détournement des images non artistiques dans l'art et vice-versa.

### Néoclassicisme

- Une peinture : Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781 (Palais des Beaux-Arts de Lille).
- Une sculpture : Bertel Thorvaldsen, *Vénus à la pomme*, 1805 (Galerie du temps, musée du Louvre-Lens).
- Un objet d'art : Martin Guillaume Biennais, *Athénienne, meuble de toilette pour la chambre de Napoléon Bonaparte*, vers 1800-1804 (Galerie du temps, musée du Louvre-Lens).
- Une architecture : l'hôtel Désandrouin (dit aussi Palais Impérial), 1777, à Boulogne-sur-Mer.

### Romantisme

- Une peinture : Joseph-Ferdinand Boissard de Boisdenier, *Épisode de la retraite de Moscou*, 1835 (exposition *Les Désastres de la guerre*, musée du Louvre-Lens).
- Une sculpture : Antoine Louis Barye, *Lion au serpent*, 1832 (Galerie du temps, musée du Louvre-Lens)
- Une œuvre musicale : Frédéric Chopin, *Nocturne op.9, n°2*, 1833.

### Pablo Picasso

- Deux eaux-fortes : *Femme pleurant*, et *Sueno y mentira*, 1937 (exposition *Les Désastres de la guerre*, musée du Louvre-Lens).
- Une peinture : *Tête de femme*, 1945, (LaM, Villeneuve d'Ascq).
- Une sculpture : *Femme aux bras écartés*, 1962 (parc de sculptures du LaM, Villeneuve d'Ascq).

## Références aux programmes scolaires de collège

### Histoire des arts

- La thématique « Arts, États et pouvoir » permet d'aborder le rapport que les œuvres d'art entretiennent avec le pouvoir : représentation et mise en scène du pouvoir (propagande) ou œuvres conçues en opposition au pouvoir (œuvre engagée, contestatrice, etc.).

### Histoire

- Le programme de 4<sup>e</sup> est en partie consacré à « La Révolution, l'Empire et la guerre » et aux conquêtes coloniales, celui de 3<sup>e</sup> à « La Première Guerre mondiale : vers une guerre totale (1914-1918) »

### Français

- En 3<sup>e</sup>, le professeur privilégie l'étude de l'image comme engagement et s'intéresse en particulier à sa fonction argumentative.

### Arts plastiques

- L'entrée « Les images et leurs relations au réel » permet d'explorer le sens produit par la déformation, l'exagération, la distorsion et d'ouvrir sur les questions de la ressemblance et de la vraisemblance, de la citation, de l'interprétation »

**Avec l'émergence de régimes politiques démocratiques, une plus grande liberté de la presse, la mise au point de nouvelles technologies d'impression, le 19<sup>e</sup> siècle coïncide avec une libération nouvelle de la subjectivité critique des artistes. Que ce soit par la production d'œuvres engagées ou de propagande, certains artistes ont une emprise sur le monde, sur son histoire et sa perception, de plus en plus politique par le biais d'une production conforme à leurs convictions profondes et en assumant les risques de leurs actions. Une œuvre engagée défend un système de valeurs, des opinions qui sont celles de son auteur. Une œuvre de propagande repose sur le système de valeurs et de doctrines du commanditaire dans le but de créer une dynamique d'adhésion. Ainsi, pour les hommes et femmes de pouvoir, l'art peut être l'un des moyens par lequel ils fondent leur renommée et manifestent leur puissance.**

## I. La propagande pour faire naître l'adhésion

### A) Au service du pouvoir



Bonaparte, afin de rétablir la paix entre la France et ses voisins européens, décide d'affronter les Autrichiens en Italie. Le 14 mai 1800, il franchit avec ses troupes le col du Grand Saint-Bernard, encore enneigé, avant de vaincre les troupes autrichiennes à Marengo. David immortalise le moment dans *Bonaparte au Grand Saint-Bernard* en citant le modèle plastique de la statue équestre\* usité de-

puis l'Antiquité. Ce tableau répond à une commande du premier consul qui a souhaité être peint « calme sur un cheval fougueux ». Bonaparte, éclairé d'une lumière quasi divine, pointe d'un doigt impérieux la direction à suivre, celle de la victoire qui ne pourra lui échapper, comme ce fut le cas pour Hannibal et Charlemagne, dont les noms sont gravés sur les rochers. Ce tableau a contribué à créer l'image - qui allait perdurer - d'un Napoléon conquérant et meneur d'hommes.

Ci-contre : Jacques-Louis David, *Le Premier Consul franchissant le Grand - Saint - Bernard*, 1802, huile sur toile, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon

## B) Contre l'ennemi

Durant les années 1940, Paul Nash, peintre et photographe anglais, soutient l'effort de guerre britannique et reçoit une allocation versée par le ministère de l'Information britannique pour peindre des sujets liés à la *Royal Air Force*. Il réalise notamment en 1940-1941 *Totes Meer* (*Mer Morte*) qui n'est donc pas une peinture de commande mais bien une œuvre de propagande conçue pour illustrer la guerre et susciter l'effroi. Dans un paysage désolé, on ne trouve ni soldat combattant, ni victime expirant : le tableau figure un charnier de métaux irisés sous un clair de lune poétique et froid. Les carcasses d'avions observées par l'artiste à l'immense casse de Cowley, près d'Oxford, envahissent l'espace pictural comme

Paul Nash, *Totes Meer* (*Mer Morte*), 1940 - 1941, huile sur toile, Londres, Tate



une mer agitée dans un paysage de marine. Le vocabulaire plastique de Nash se veut synthétique : la violence du combat est à trouver dans la brutalité des rapports entre les formes courbes ou angulaires figurant ailes ou cockpits. Le même camaïeu de gris et de bleus teinte indistinctement les avions et le ciel. C'est à peine si quelques signes, comme les croix noires, indiquent que les carcasses sont celles d'avions de la *Luftwaffe* ennemie. *Totes Meer* reçut un accueil mitigé au sein même du *War Advisory Committee* : parce que les objets ne sont pas dépeints mais évoqués non sans puissance, certains membres se sont plaints du manque de lisibilité immédiate de la peinture ; la légitimité d'une œuvre sans héroïsme était, elle-aussi, interrogée. Pourtant, l'artiste a pu compter sur le soutien éclairé de Kenneth Clark, président du Comité, qui a su voir dans l'œuvre le message morbide menaçant l'ennemi allemand.

## II. Des œuvres pour susciter la réprobation

### A) Dénoncer la violence

« *L'Assiette au beurre* » est un journal satirique français, majoritairement composé de dessins et caricatures. La revue avait confié son numéro 26 au dessinateur Jean Veber qui a choisi d'y dénoncer les camps de concentration au Transvaal. Dans cette lointaine région du sud de l'Afrique, l'armée britannique est opposée aux Boers\* soucieux de préserver leur indépendance. Afin de leur ôter la possibilité de se ravitailler, les Britanniques y pratiquent la politique de la terre brûlée et y enferment les familles boers dans des camps de concentration où les conditions de vie étaient telles que

plus de 30 000 femmes et enfants boers y sont morts. Jean Veber dessine à coups de crayon nerveux les corps aux membres étirés de ces prisonniers. Leurs gardiens britanniques sont réduits à des silhouettes claires mais leurs postures traduisent clairement leur indifférence.

Ci-contre :  
Jean Veber, *Les Progrès de la science*, in *L'Assiette au Beurre* n° 26, 28 septembre 1901, papier/fac-similé, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserves et livres rares



## B) La désolation après les combats

La violence de la guerre ne s'exprime pas uniquement par la représentation des individus, les objets la racontent aussi. Dawid Szymin, alias Chim, devenu David Seymour lorsqu'il a été naturalisé américain révèle les effets des combats dans *Machine à écrire détruite après un bombardement*, Gijón, février 1937. Chim couvre alors la guerre d'Espagne qui oppose républicains et franquistes entre 1936 et 1939. Au milieu des ruines d'un bâtiment trône sur un socle une machine à écrire, seul élément encore clairement reconnaissable parmi

tous les débris. L'objet symbolise la capacité à résister par les mots mais, ainsi détruit, il peut aussi incarner la mort du journaliste dont c'est l'outil de travail.



Ci-contre :  
Chim [Dawid Szymin /  
David Seymour], *Machine  
à écrire détruite après un  
bombardement*, Gijón, février  
1937, Photographie  
Tirage exposition, New  
York, International Center of  
Photography

## III. Multiplier les images pour répandre les idées

### A) Des moyens de diffusion

Chim s'est rendu en Espagne en tant qu'envoyé spécial de *Regards*, un magazine alors édité à plus de 100 000 exemplaires par le parti communiste français. *Regards* s'inspire de l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), un journal illustré publié par le parti communiste allemand dont le tirage a parfois dépassé les 500 000 exemplaires. Dans les pages de cette revue, John Heartfield, communiste de la première heure, révèle dans ses photomontages\* les méfaits du nazisme montant. La couverture du n° 15 d'AIZ en 1936 en témoigne. Ici, la puissance de l'image tient à l'association de deux motifs contradictoires : des obus, machines de mort, sont munis d'une paire d'ailes de colombes, symboles de vie et de paix. Les armes n'en perdent pas pour autant leur pouvoir destructeur tout comme les discours pacifistes d'Hitler ne sont pas parvenus à masquer longtemps ses désirs de conquête.



John Heartfield, *Les propositions de paix de Hitler seront « immédiatement » suivies de ses colombes de la paix*, in *Arbeiter Illustrierte Zeitung* n°15, 1936, journal, photomontage, Paris, BNF

Nick Ut, *Napalm Girl*, 1972,  
photographie noir et blanc,  
New York, Associated Press  
Image



## B) Des images symboliques

Si la photo de la « Napalm Girl » de Nick Ut est devenue l'une des plus notoires de

la guerre du Vietnam, c'est d'abord parce qu'elle a été immédiatement diffusée par les journaux et la télévision et reproduite à des millions d'exemplaires. Kim Phuc a été brûlée au napalm lors du bombardement, par erreur, de son village par l'armée sud-vietnamienne (et non américaine comme on le pense habituellement) le 8 juin 1972. Cette enfant, sa nudité et son visage hurlant, en personnifiant l'impuissance et la douleur alors que d'inquiétantes volutes de fumée bouchent l'horizon, ont fait de cette image le symbole du drame du peuple vietnamien aux yeux du monde.

**PISTES EN ARTS VISUELS**

## Voir l'Histoire autrement

### A) Des moyens pour persuader

Les œuvres de propagande vont occulter l'intérêt porté à l'individu pour mettre en avant des idées. Elles répondent à une commande, agissent sur l'opinion et influencent les décisions. En temps de guerre, ces œuvres donnent à voir tantôt la gloire tantôt l'héroïsme ou le patriotisme et ne doivent pas affecter le moral.

#### **Quels sont les moyens utilisés par les artistes pour persuader celui qui regarde ?**

La photographie offre des outils parmi lesquels le choix du cadrage, par exemple, rend un lieu dévasté moins sinistre ou le jeu de contrastes entre lumières et ombres amplifie le désastre. Les supports de propagande abondent : affiches, cartes postales... Ils sont présents au quotidien et rendent la guerre omniprésente dans le but de faire approuver des idées politiques ou sociales.

Comment peut-on amener l'élève à comprendre que la propagande emploie des schémas de construction pour glorifier et utilise le réel pour créer des images séduisantes ? La propagande ne cherche pas à tromper le regardeur mais tente de le manipuler par l'image. L'artiste utilise l'analogie, l'allégorie, le symbole, la citation et la caricature pour rendre vraisemblables ou probables des concepts. Les images peuvent donner ou enlever du sens, imiter la vérité et en même temps la détourner.

### B) Interroger le réel

Les souffrances causées par la guerre et les conséquences sont des motifs qui peuvent susciter le rejet du conflit. Des œuvres marquées par un contexte de guerre proposent-elles un examen objectif du réel ? Les artistes sont témoins de leur temps. Leurs œuvres censurent, accusent, condamnent ou dénoncent et sont susceptibles de menacer l'ordre établi.

## **Comment l'artiste amène le spectateur à s'interroger sur le monde qui l'entoure ?**

Des situations pédagogiques permettent à l'élève de comprendre les démarches mises en place par les artistes pour capter la réalité sociale. En s'éloignant parfois de l'individu les artistes créent des images fortes qui montrent ou mettent en scène les objets qui ont subi la violence. Pour donner à « voir de près ce dont tout le monde parle de loin »<sup>2</sup>, ils utilisent parfois des moyens artistiques qui rivalisent avec les médias : cadrage, projections d'images, bande son... Ils élaborent aussi des réflexions qui révèlent les effets de la guerre dans et sur l'environnement.

### **D'AUTRES ŒUVRES SUR LE MÊME THÈME**

---

#### **Des œuvres de propagande**

- Des photos : George N. BARNARD, *Photographic Views of Sherman's Campaign*, 1864, une commande du général nordiste Sherman durant la guerre de Sécession, (exposition *Les Désastres de la guerre*, musée du Louvre-Lens).
- Des films : *Pourquoi nous combattons*, 1942-1945, une série de sept documentaires produits par le U.S. War Department réalisés par Frank Capra et Anatole Litvak (sauf le n°1).

#### **Des œuvres critiques**

- Une grande peinture : BAJ, CRIPPA, DOVA, ERRÓ, LEBEL, RECALCATI, *Grand tableau antifasciste contre la torture* (en Algérie), 1961 (exposition *Les Désastres de la guerre*, musée du Louvre-Lens).
- Des eaux-fortes\* : Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre*, 1810-1815 (exposition *Les Désastres de la guerre*, musée du Louvre-Lens).
- Un film : Barry Levinson, *Good Morning Vietnam*, 1987.

#### **Des images multiples dans l'exposition *Les Désastres de la guerre***

- Une affiche : Théophile-Alexandre Steinlein, affiche de l'Office de renseignements pour les familles dispersées créée par le Conseil National, 1915.
- Des cartes postales : celles de Lens après la Première Guerre mondiale, 1915.
- Une photo : Eddie ADAMS, *Prisonnier Vietcong tué par le chef de la police du Sud du Vietnam Nguyen Ngoc Loan* (et sa réappropriation par Wolf VOSTELL, *Miss America* et par Yan PEI-MING, *Quartier chinois de Saigon*).

<sup>2</sup> Nicolas Bourcier, « Rouge Vietnam », le Monde2, 7 mai 2005, p.50

### Références aux programmes scolaires de lycée

#### Histoire des arts

- La thématique « Arts, mémoires, témoignages, engagements » invite à souligner les rapports entre l'art et la mémoire et à explorer l'œuvre d'art comme recueil de l'expérience humaine et acte de témoignage. La thématique « L'art et l'histoire » met l'accent sur l'œuvre comme document historiographique, preuve, narration et sur les figures d'artistes témoins et engagés.

#### Histoire

- En 1<sup>ère</sup>, le thème 2 est dédié à « La guerre au 20<sup>e</sup> siècle »

#### Français

- En classe de seconde générale, l'un des objets d'étude porte sur « Le réalisme et naturalisme dans le roman et la nouvelle au 19<sup>e</sup> siècle » auquel on peut adjoindre des textes et des documents appartenant à d'autres genres ou à d'autres époques.
- En classe de terminale professionnelle, on s'interroge sur l'homme et son rapport au monde à travers la littérature et les autres arts au 20<sup>e</sup> siècle.

#### Philosophie

- Dans toutes les séries, qu'elles soient générales ou technologiques, des notions telles que l'art et la vérité figurent au programme tout comme la réflexion sur l'objectivité et la subjectivité.

#### Arts plastiques

- En première, l'un des points du programme aborde la question de la relation de l'image au temps. Tout œuvre existe dans le présent de son exposition mais elle travaille des temporalités d'une grande diversité.
- En terminale, il s'agit d'interroger la pratique et ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques et de la penser à l'aune des valeurs relatives au présent et dans l'histoire.

**« Comme tout problème insoluble et cependant vécu, pour être relativement supportée, à défaut d'être supportable, la guerre est mâchée, ruminée, en un mot médiatisée et les images sont une des formes de ces médiations »<sup>3</sup>. D'entrée de jeu, la question qui se pose alors est celle de la fidélité des images par rapport à la réalité des affrontements. Avec l'invention de la photographie par Niepce et Daguerre, on pense avoir trouvé le moyen de reproduire scrupuleusement le réel mais il apparaît vite que le débat n'est pas clos. Les photos, les dessins, les peintures, qu'ils soient faits au moment des faits ou après coup, peuvent tout autant être ou devenir des documents que des œuvres d'art et à ce titre être interrogées de diverses manières.**

## I. Sur le vif ?

Si les premiers morts à la guerre représentés sont ceux de la guerre d'Italie en 1859, par le français Jules Couppier, c'est en Crimée que la photographie sert pour la première fois aux reportages sur le front : la photographie, puisque mécanique et nécessitant la présence sur les lieux du photographe, semblait être une empreinte exacte du monde et de ce fait, elle permettait d'accéder à l'objectivité.

Roger Fenton se rend en Crimée en 1855 et il en ramène plus de 300 images de paysages, de vues des camps, de scènes de genre mais de morts, point ! Ni cadavres, ni blessés graves sur les photos du Britannique car les clichés ne doivent pas montrer les ravages de la guerre afin de démentir en images les articles du *Times* qui les dénonçaient avec vigueur.

La *Vallée de l'ombre de la mort* présente un paysage désolé, pris au ras du sol,

<sup>3</sup> Hélène Puisseux, *Les figures de la guerre, représentation et sensibilités 1839-1896*, Gallimard, 1997, p.11.



Roger Fenton, *La Vallée de l'ombre de la mort*, 1855, épreuve datant de 1856, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif, verre au collodion humide, contrecollée sur carton, Paris, musée d'Orsay



et qui n'est habité que de dizaines de boulets de canon. Le vide de l'image associé à la présence de ces projectiles soulignent l'intensité des combats puisque toute trace de vie a disparu. Sur une autre épreuve du même endroit, il y a des boulets sur le chemin, ce qui laisse penser que Fenton a quelque peu mis en scène l'image. La garantie d'exactitude que les contemporains attribuaient à la photographie n'était donc pas totale.

## II. Partir de la réalité vécue

Comme Fenton, Max Beckmann, est présent sur les lieux qu'il dépeint. En septembre 1914, il se porte volontaire comme infirmier sur le front. Au début de 1915, il est envoyé en Flandres, à l'hôpital n° 9 de Wervicq, à la frontière franco-belge. Il dessine les opérations chirurgicales, les blessés, les morts. À partir de ces croquis, Beckmann grave à la pointe sèche\* *Petite opération* et *Morgue*. Sur la première gravure, un soldat se débat alors

que le personnel tente de l'attacher à la table d'opération. La seconde dépeint des membres du personnel médical en train de placer des morts dans leur cercueil. L'artiste figure avec réalisme les postures, l'ossature sous la chair, les muscles tendus des vivants ou relâchés des morts.

Beckmann se réclame de la peinture figurative et affirme que le peintre doit être au plus près de la réalité vécue. Il s'est engagé pour vivre l'expérience de la guerre

et cela le conduit à inventer un nouveau langage plastique. Les traits sont incisifs, les lignes brisées, le cadrage serré. La représentation en raccourci de l'espace ramène la scène au premier plan. Grâce à cela, Beckmann donne à voir la réalité de la guerre alors qu'il a abandonné les conventions spatiales et formelles traditionnelles de la peinture.



Ci-contre : Max Beckmann, *Morgue*, 1915, pointe sèche, Colmar, musée Unterlinden

### III. D'après témoignages

Henry de Groux, *Le Visage de la Victoire, La Ligne de feu*, 1914-1916, Recueil de quarante eaux-fortes et lithographies, Paris, Éditions « La Guerre », 1916, collection particulière



L'expérience de la guerre va s'avérer aussi marquante pour Henry de Groux qu'elle l'a été pour Max Beckmann. Le peintre et dessinateur belge avait, avant la Grande Guerre, produit une œuvre basée sur des thèmes historiques et mythologiques. La guerre constitue un tournant pour

l'artiste qui va désormais se consacrer à la représentation de scènes qui lui sont contemporaines. En août 1914, il quitte Bruxelles juste avant l'arrivée des troupes allemandes et se rend à Paris où il passe les quatre années suivantes.

L'artiste a observé, d'abord en Belgique, puis surtout à Paris,

les soldats qui reviennent du front ou s'apprêtaient à y partir. Il dessine aussi d'après des photos de presse. L'album d'eaux-fortes\* qu'il intitule, avec ironie, *Le Visage de la victoire*, ne résulte pas d'une expérience directe des combats. Les soldats sont des anonymes épuisés, aveuglés par les gaz, ou mourants. Les lumières sont crépusculaires. La nervosité du trait et le paysage réduit à des lignes anguleuses rendent encore plus poignant le malheur de ces hommes. Aucune rédemption n'est possible dans cet univers tout de noirceur. Henry de Groux, avec *Le Visage de la victoire*, se fait visionnaire et son propos va bien au-delà d'une simple retranscription des faits.

**Ainsi donc les images sont certes liées aux événements mais aussi aux techniques utilisées pour les reproduire. Au-delà, elles sont le reflet des manières de penser, des valeurs sociales, morales et affectives d'une époque. Il était hors de question pour Fenton de photographier des cadavres afin de ne pas choquer les sensibilités victorienne. À l'inverse, lorsqu'Eddie Adams photographie l'assassinat d'un Vietcong par un général sud-vietnamien, l'image choque afin de donner aux Etats-Unis et à leurs alliés le mauvais rôle à une époque où la jeunesse est adepte du *Peace and love*. Par le truchement de telles images, les États-Unis, de défenseurs de la démocratie qu'ils étaient au sortir de la Seconde Guerre mondiale, se sont mués en fervents soutiens d'une dictature honnie de tous.**

**PISTES EN ARTS VISUELS**

## Les œuvres de guerre et leur rapport au temps

### A) Des lieux de mémoire à la mémoire des lieux

Des lieux de mémoire honorent et valorisent les événements du passé. Des monuments, des musées, des plaques commémoratives sont érigés ou placés sur les lieux où succombèrent les victimes, soldats ou civils. Ces lieux appartiennent dorénavant au patrimoine culturel. Ils célèbrent le souvenir et se rapportent à la mémoire individuelle et collective.

**Par quels moyens les artistes rendent visibles les traces du passé ?**

Ils dépeignent les conséquences de la guerre sur ou hors les champs de bataille ou représentent les pertes humaines dans des lieux désertiques ou souvent détruits. La disparition de l'homme, dans un paysage urbain figé ou fossilisé, rend la guerre plus destructive encore. L'art s'interroge sur la place de l'homme dans le conflit. Mais comment représenter les

effets de la guerre sur les « choses » ? Dans des mises en scènes photographiques ou installations, les artistes traitent de l'effacement de l'homme dans les villes et au travers des objets du quotidien. S'agit-il de traces réelles ou reconstituées et relevant donc de la fiction ? Le regard du spectateur est-il placé du côté des dirigeants, des soldats ou des victimes ?

## **B) De la mémoire des hommes à l'homme mémoire**

La guerre, pour l'homme, est constituée d'expériences personnelles et traumatisantes. Les soldats des tranchées l'ont racontée au travers de leur correspondance et des objets qu'ils ont fabriqués en guise de souvenirs avant leur mort. Soldats, artistes, combattants ou civils trouvent dans la création artistique l'exutoire de leur obsession. Ils traduisent dans leurs œuvres l'expression des maux invisibles de la guerre : la souffrance psychologique et les souvenirs du corps.

### **Comment les œuvres se substituent-elles ou ravivent-elles notre mémoire ? Par quels moyens nous reconnaissons-nous dans celle d'un individu ?**

Les artistes engagent et questionnent la mémoire des faits et des émotions. Quels moyens mettent-ils en place pour perpétuer la mémoire collective ? De nombreuses photographies d'archives ou de presse montrent les blessures et l'horreur des cicatrices de guerre. Le corps « support de mémoire » est représenté blessé, déchu ou mort mais aussi présent dans des fragments ou des objets. De nombreuses démarches artistiques utilisent le corps comme « passeur » de souvenir.

## **D'AUTRES ŒUVRES SUR LE MÊME THÈME DANS L'EXPOSITION LES DÉSASTRES DE LA GUERRE**

---

### **Sur le vif ?**

- Des photos : Jules ANDRIEU, *Photos de Paris en 1871*, des vues de ruines qui ont donné une image faussée des combats.
- Un dessin : Georges Cornelius, *Première ligne*.
- Un film : Georges Stevens a filmé la libération des camps de concentration en 1945.
- Une installation : Alfredo Jaar, *Real Pictures, 1995-2007*. L'artiste était au Rwanda lorsque le génocide a commencé et il utilise les photos prises sur place pour cette installation.

### **À partir de la réalité vécue**

- Une peinture : Maximilien LUCE, *Une rue de Paris en mai 1871*, entre 1903 et 1905.
- Un poème : Guillaume Apollinaire, *Chant de l'horizon en Champagne*, 27 octobre 1915.
- Des eaux-fortes\* : Otto Dix, *Der Krieg (La Guerre)*, 1924.

### **D'après témoignages**

- Une peinture : Horace VERNET, *La bataille de la Somah*, 1839, basée sur des témoignages des participants mais aussi sur les souvenirs de voyage en Algérie du peintre.
- Un film : Yann Le Masson et Olga Poliakoff, *J'ai huit ans*, 1961, réalisé à l'aide de dessins d'enfants traumatisés par la guerre d'Algérie (1954-1962).

## Focus 1 : Exprimer l'horreur de la guerre par la gravure

Francisco de Goya et Otto Dix traduisent dans leurs séries de planches gravées, comme des chroniqueurs de guerre, les souffrances humaines et les horreurs de la guerre. Le choix de la gravure n'est pas anodin puisqu'elle permet, bien avant la photographie, une large diffusion des œuvres.

L'invasion de l'Espagne par les troupes napoléoniennes en 1808 provoque un soulèvement populaire qui précipite le pays dans une guerre effroyable (1808-1813). Francisco de Goya (1746-1828) est le témoin des massacres, pillages, viols et famines qui dévastent son pays et qu'il représente dans une série de planches gravées entre 1810 et 1820. L'artiste intitule sa série *les Funestes conséquences de la guerre sanglante que l'Espagne mena chez elle contre Bonaparte et autres caprices emphatiques*, en 85 planches mais elle est publiée en 1863 sous le titre des *Désastres de la guerre*, certainement en lien avec la série des *Misères de la Guerre* (1633) gravée par Jacques Callot sur la Guerre de Trente ans.

Goya condamne cette guerre sanglante et cruelle et choisit de montrer les drames qui se passent en marge. Cette guerre n'épargne personne, femmes et enfants sont touchés et deviennent à leur tour acteurs de ces barbaries. L'artiste fait preuve d'une grande diversité dans la composition de ses planches, que ce soit dans le choix du point de vue du spectateur, des décors ou du cadrage, comme pour ces personnages tronqués ou hors-champ que l'on devine à la présence des canons des fusils. Goya utilise la technique de la

gravure à l'eau-forte\*, qu'il associe dans certaines planches à l'aquatinte\*. Il obtient ainsi des contrastes forts entre le blanc du papier, laissé en réserve, et les noirs profonds, rendus par des hachures rageuses, qui traduisent la violence de ces scènes. Dans les dernières planches, il abolit la frontière entre le réel et le fantastique, entre l'homme et le monstre, pour mieux traduire la réalité cauchemardesque de la guerre, comme nous le retrouverons dans la série *Der Krieg* gravée par Otto Dix.



Francisco de Goya y Lucientes Fuentetodos, *Les Désastres de la guerre, Et il n'y a pas de remède*, 1810-1815, série de quatre-vingt-deux gravures, eau-forte, pointe sèche, burin et brunissoir, Paris, BNF



Otto Dix, *La Guerre, Crâne*, Planche XXXI, 1924, série de cinquante eaux-fortes, Péronne, Historial de la Grande Guerre

La Grande Guerre imprégna pendant plus de 10 ans l'œuvre de l'artiste et ancien combattant Otto Dix (1891-1969). À son déclenchement, il s'y engage avec enthousiasme. Cependant, profondément transformé par son expérience combattante, cette fascination fait place à la chronique visuelle et objective de la tragédie. Il décide de la traduire dans sa brutale réalité.

En 1924, Dix réalise *Der Krieg (La Guerre)*, cycle de cinquante eaux-fortes tirées en soixante-dix exemplaires. *Der Krieg* constitue un ensemble unique à propos duquel Dix écrivit : « C'est que, voyez-vous, j'ai eu l'impression, en voyant les tableaux du passé, qu'une

partie de la réalité n'a jamais été représentée, le laid », « J'ai étudié la guerre de très près (...) .J'ai choisi de faire un véritable reportage sur celle-ci afin de montrer la terre dévastée, les souffrances, les blessures... ». Cette eau-forte, *Crâne*, illustre ce propos : un crâne représenté de trois quarts occupe tout l'espace. Des cavités sortent des vers et asticots finissant de le ronger. Quelques cheveux et la moustache subsistent. Avec les vers, ils font de ce crâne une présence de la mort récente, violente et repoussante. Loin d'une vanité, ce crâne grouillant exhibe quelques dents et un sourire sarcastique nous renvoyant brutalement à la guerre et son horreur.

La technique employée accentue encore cette impression de dislocation des corps et de la terre. En effet, l'acide mord, attaque, ronge la plaque de cuivre ou de zinc qui, une fois encreée, fera naître l'estampe appelée eau-forte.

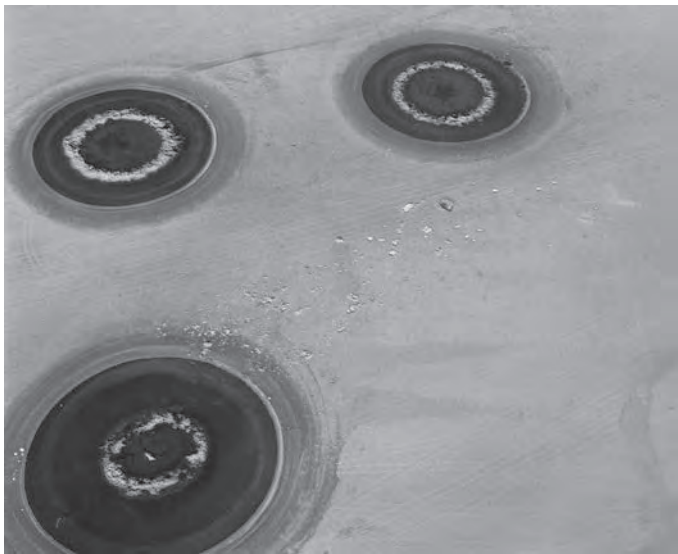
Cette série s'apparente à un manifeste contre la guerre et son absurdité. Conçue pour circuler à travers le pays, elle ne connut pas le succès dans une Allemagne exsangue et en crise.

Aujourd'hui, l'une des rares séries complètes de *Der Krieg* est exposée dans la salle centrale de l'Historial. L'exposition du Louvre-Lens est l'occasion de la mettre en résonance dans sa forme et son contenu avec les *Désastres de la guerre* de Goya.

*Le Service Éducatif de l'Historial de Péronne*

## Focus 2 : Du bruit au silence

**Qu'est-ce que le silence ? Parce que le silence est une absence de bruit, il peut être perçu comme une suspension du temps, l'arrêt d'une activité humaine ou d'un évènement naturel. Comment représenter le silence ? Le silence peut être évoqué par le vide ou par des traces laissées par des évènements. Il n'est plus alors une négation du bruit, il devient le témoin privilégié de bruits précédents, un activateur de mémoire.**



Sophie Ristelhueber, *Fait #37*, 1992, tirage argentique contrecollé sur aluminium avec cadre ciré or, collection particulière



Sophie Ristelhueber, *Fait #39*, 1992, tirage argentique contrecollé sur aluminium avec cadre ciré or, collection particulière

### **Sophie Ristelhueber, les séries *Beyrouth*, *Irak* et *Fait***

L'investissement physique et la confrontation directe aux situations du monde sont au cœur de la démarche de Sophie Ristelhueber (1949, Paris). Toutefois, si elle éprouve la nécessité de l'expérience solitaire du terrain (Irak, Koweït, Beyrouth), la comparaison avec le photo-journalisme de guerre s'arrête là. À l'engagement physique s'oppose la distance analytique des images ; à l'instant décisif s'oppose un temps arrêté ; à la dénonciation s'oppose la force silencieuse de la ruine, de la trace, de la cicatrice.

Les effets de contraste entre la sauvagerie de la guerre et la subtilité du silence sont prégnants dans ses photographies, témoignant d'une tension entre l'intelligible et le sensible. La photographie devient un instrument de description des marques laissées par l'histoire récente des conflits. Les surfaces entaillées des architectures ou des paysages rappellent les cicatrices des soldats. Vues du ciel ou vues du sol, les photographies font disparaître tout repère, toute notion d'échelle et ramènent la surface au plan : le cadrage est générateur d'incertitude, d'indétermination. L'espace est hanté par une présence invisible. L'œil écoute les bruits de la guerre par les traces des tranchées, des nids d'artillerie, des épaves de toutes sortes.

Le silence visuel dans la photographie constitue un contrepoint remarquable au « tintamarre médiatique »<sup>4</sup>. Il met en tension le touché de l'œil et la vision métaphorique des désastres de la guerre.

<sup>4</sup> David Le Breton, *Du silence*, Métailié, Paris, 1997, p.15

## Réflexions autour de l'exposition « Entendre la Guerre », du 27 mars au 16 novembre 2014

Extrait de la carte postale  
*TAISEZ-VOUS!  
MÉFIEZ-VOUS!  
LES OREILLES  
ENNEMIES NOUS  
ÉCOUTENT.*  
Coll. Historial de la  
Grande Guerre-Péronne  
(Somme)



L'imaginaire collectif associe la guerre et le bruit : bruit omniprésent, bruit assourdissant, bruit réconfortant, bruit divertissant, voire bruit de marche. Ces multiples réalités changent le rapport du soldat au bruit : son ouïe peut le sauver mais aussi le faire sombrer dans le silence ou la folie. En tout cas, elle le maintient dans la guerre à laquelle il ne peut échapper.

Silence... c'est ce qu'évoque en 1917 Albert Londres lorsqu'il décrit les terres dévastées par les combats de la Somme.

Silence, c'est aussi le mot que l'on peut utiliser pour qualifier les archives. La Première Guerre mondiale reste un conflit dont très peu d'enregistrements sonores nous sont parvenus.

Silence est d'autre part la prison dans laquelle les soldats s'enferment. Ils sont les premiers à se taire après les armes. Ils témoigneront très peu. Il y a enfin des silences définitifs. Certains combattants sont devenus sourds à force de bruits. D'autres sont morts et comme un écho à leur silence imposé, s'installe celui du recueillement. Il fait entendre la souffrance des survivants.

Dans la continuité de ses choix muséographiques, l'Historial souhaite, à travers l'exposition « Entendre la Guerre », créer une proximité entre les objets et le spectateur et présenter la diversité de l'environnement sonore qui entoure le soldat.

Ce lien dual et complexe entre bruit et silence, les scénographes ont essayé de le restituer dans leur installation : ainsi, une portée musicale occupe le tour de la salle sur laquelle les objets tels des notes nous font entendre à leur manière la guerre, leur guerre. Puis d'un seul coup, la portée s'arrête : le quadrillage noir laisse place à la blancheur sans trame où tous les silences de la guerre et de l'après-guerre occupent l'espace.

*Le Service Éducatif de l'Historial de Péronne.*



Photographie réalisée par le Service Éducatif de l'Historial de Péronne

## Focus 3 : La musique, instrument de contestation ou d'acceptation de la guerre

Défense d'une idéologie, condamnation, mise en exergue des sentiments humains travail de mémoire, ou encore volonté de motiver les troupes, la musique explore des thématiques autour de la guerre. Comment représenter une idée, une image par un son ?

Jimi Hendrix, « Machin Gun » dans *Band of Gypsys*, 1969, 12mn39

### Extrait

*I ain't afraid of your mess no more, babe  
I ain't afraid no more  
after a while your cheap talk don't ever cause me pain  
so let your bullets fly like rain*

*'cause I know all the time you're wrong baby  
and you'll be goin' just the same  
yeah machine gun  
tearing my family apart  
yeah yeah alright  
tearing my family apart*

*don't you shoot him down  
he's about to leave here  
don't you shoot him down  
he's got to stay here  
he ain't going nowhere  
he's been shot down to the ground  
oh where he can't survive no no*

*yeah that's what we don't wanna hear any more, alright  
no bullets  
at least here, huh huh  
no guns, no bombs  
no nothin', just let's all live and live  
you know instead of killin'*

En septembre 1969, dans un contexte de contestation grandissante contre l'intensification de la présence américaine dans la guerre au Vietnam, Jimi Hendrix

(1942-1970), son batteur Mitch Mitchell et son bassiste Billy Cox entament une séance improvisée pour protester contre cette guerre au *Dick Cavett Show*. Bien qu'aucune version studio officielle n'ait été produite, bon nombre d'enregistrements live apparaissent sur des albums tels que *Band of Gypsys*. Sur cette version, présente dans l'exposition, Jimi Hendrix est accompagné au chant par Buddy Miles.

La chanson dure une dizaine de minutes, avec des variations à chaque concert dans la musique et les paroles, comme pour mettre en valeur la notion de liberté, opposée à la guerre. Les paroles énoncées du point de vue d'un soldat parti au front ne sont pas du tout mises en valeur, laissant la place principale à la guitare électrique.

Ici, la maîtrise instrumentale est au service de l'émotion. Hendrix se moque des conventions et utilise toutes les sonorités possibles de la guitare, grâce aux pédales à effets. On reconnaît rapidement un effet de pédale *univibe* censé imiter le bruit d'une mitrailleuse en action, l'effet *larsen* et la manette de vibrato ou de la pédale *wah-wah* simulant des tirs ou des alarmes, la batterie jouant au rythme des tambours d'un défilé militaire. Le solo final nous plonge dans un univers sonore apocalyptique. Hendrix se limite à tapoter le haut du manche de la guitare, du bout de l'ongle, produisant des chocs métalliques. Il ne touche même plus les cordes avant de lancer une longue note-cri aigu qui redescend peu à peu et explose dans une note grave, exprimant la douleur par un cri déchirant et la violence de la révolte contre la guerre du Vietnam.



## La p'tite Mimi.

Avant la Grande Guerre, il est fréquent de réécrire des paroles sur des airs populaires. De nombreux comiques-troupiers ont ainsi marqué la culture populaire de la « Belle Époque » : c'est ainsi que Théodore Botrel entend se faire un nom après son premier succès *La Paimpolaise*. Il reprend une chanson composée en 1905 par Vincent Scotto (qui a par la suite composé plus de 4000 chansons dont *J'ai deux amours*, Prosper (Yop la Boum) etc. et avec des paroles de Georges Villard : *El Navigatore*. La même année, cette chanson est réécrite par Pierre-Paul Marsalès qui la propose au comique troupier Polin sous le nom de *La Petite Tonquinoise*. À la croisée de la polka, du tango et de la musique militaire, elle connaît un succès immédiat. Le piano et l'accordéon ponctuent discrètement la mélodie ce qui met le texte en valeur. Comme dans les musiques militaires, on retrouve deux pulsations par mesure, marquées par la contrebasse, et des contre-temps joués par la percussion. Le crépitement de l'arme est illustré par des coups sur la caisse de résonance.

Chanson coloniale qui met en parole une image fantasmée de la femme indigène, elle est transformée en chanson patriotique. Etant donné l'âge de Th. Botrel au moment de la guerre, on peut supposer qu'il s'agit d'une production de l'arrière qui vise à remonter le moral des civils et à leur donner une image aseptisée de la guerre des tranchées. La mitrailleuse est personnifiée et même féminisée, elle entretient une relation amoureuse avec le Poilu qui la préfère à sa rivale, la baïonnette Rosalie. Les paroles excluent complètement la violence infligée par l'arme pour ne retenir que sa dimension propitiatoire dans un moment de stress : l'assaut ennemi.

Cette réécriture nous montre combien la culture populaire française est imprégnée par la culture de guerre. Ces chansons familiarisent et banalisent la guerre.

*Le Service Éducatif de l'Historial de Péronne.*



*Les Chants du front de Botrel, in La Bonne chanson n° 84, octobre 1915, Péronne, Historial de la Grande Guerre*

### El Navigatore (1905) :

*Je ne suis pas un grand acteur  
Je suis navi, navi, navi, navigatore  
Je connais bien l'Amérique  
Aussi bien que l'Afrique  
J'en connais bien d'autres encore  
Mais de ces pays joyeux  
C'est la France que j'aime le mieux.*

### La p'tite Mimi (Grande Guerre) :

*Quand ell' chante à sa manière  
Taratata, taratata, taratata  
Ah que son refrain m'enchanté !  
C'est comme un z-oiseau qui chante  
Je l'appell' la Glorieuse  
Ma p'tit' Mimi, ma p'tit' Mimi, ma mitrailleuse  
Rosalie m'fait les doux yeux  
Mais c'est elle que j'aime le mieux.*

---

## Glossaire

**Aquatinte** : la plaque est d'abord recouverte d'une résine granuleuse. Comme pour l'eau-forte, elle est ensuite plongée dans un bain d'acide qui va mordre le métal entre les grains de résine. La plaque est ensuite encrée puis imprimée. Le résultat est proche du rendu du lavis et permet d'obtenir des variations de tons allant du gris clair au noir.

**Boers** : ce mot désigne les fermiers néerlandais qui ont quitté la colonie du Cap pour s'installer plus au nord dans la région du Transvaal pour y fonder une république indépendante.

**Boulangisme** : mouvement politique qui a réuni derrière le général Boulanger, entre 1886 et 1889, les opposants, de droite comme de gauche, au régime parlementaire.

**Cubisme** : ce courant artistique s'est développé essentiellement avant la Première Guerre mondiale. Les recherches de Picasso et Braque, ancrées dans la figuration, les conduisent à décomposer les formes afin de pouvoir les représenter sous tous les points de vue.

**Dada** : le dadaïsme est un mouvement intellectuel et artistique qui apparut à New York et à Zurich (1916), se diffusa en Europe jusqu'en 1923 et exerça, par sa pratique subversive, une influence décisive sur les divers courants d'avant-garde.

**Eau-forte** : technique de gravure où la plaque de métal est recouverte d'un ver-

nis protecteur. Le graveur trace son dessin avec une pointe d'acier qui enlève le vernis. L'acide va ensuite creuser les parties dénudées qui pourront être encrées et servir de matrice pour l'impression.

**Futurisme** : ce mouvement naît officiellement en 1909 avec la publication par Marinetti du premier *Manifeste futuriste*. La volonté de représenter le mouvement se traduit par l'abandon de la profondeur et la représentation simultanée de différents instants.

**Guerre d'Espagne** : cette guerre civile oppose les républicains du Front populaire, démocratiquement élus aux nationalistes du général Franco. L'échec du coup d'État de Franco en juillet 1936 déclenche ce conflit qui s'achève avec la prise de Madrid par les franquistes en mars 1939.

**Photomontage** : collage réalisé avec des images photographiques où les procédés de fabrication disparaissent dans l'image finale.

**Pointe sèche** : technique de gravure où un outil pointu en acier permet de dessiner directement sur le métal qui est donc rayé et griffé par la pointe sèche. Les traits sont bordés de barbes de métal que le graveur peut enlever ou conserver selon l'effet qu'il souhaite.

**Statue équestre** : la statue équestre est un type de statue représentant le plus souvent un homme de pouvoir, monté sur un cheval.

## Autour de l'exposition

### Les Désastres de la guerre. 1800-2014

28 mai - 6 octobre 2014

#### Présentation d'exposition

Les Désastres de la guerre.  
1800-2014  
(animée par Laurence Bertrand Dorléac, commissaire générale de l'exposition)  
Lundi 2 juin à 18h

#### Conférence-spectacle

L'imaginaire de la Ligne Maginot  
(conférence accessoirisée d'Antoine Poncet, plasticien)  
Mercredi 4 juin à 18h

#### Nocturne

Les voix des artistes dans la guerre  
Visite littéraire et mini-concert de Bertrand Belin  
Vendredi 6 juin de 18h à 22h

#### Théâtre

Bienvenue dans l'espèce humaine  
(conception et mise en scène de Benoît Lambert)  
Samedi 14 juin à 15h et 19h

#### Rencontre

Gabrielle Thierry présente l'ouvrage *Carnet de Poilu*  
Samedi 14 juin à 15h

#### Musique

Ciné-concert  
(Production : Rencontres Audiovisuelles, en coproduction avec le Louvre-Lens et l'Orchestre National de Lille)  
Dimanche 15 juin à 15h

#### Conférence

Photographie de guerre  
(animée par Dominique de Font-Réaulx, directrice du Musée national Eugène Delacroix et commissaire en charge de la photographie pour l'exposition « Les Désastres de la guerre. 1800-2014 »)  
Jeudi 26 juin à 18h

#### Cinéma

Courts-métrages d'animation sur la guerre  
Dimanche 29 juin à 16h

#### Conférence et cinéma

À la rencontre d'une œuvre... *Der Krieg* d'Otto Dix  
(animée par Marie-Pascale Prévost-Bault, conservatrice à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne)  
suivie de la projection du film *Les sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick  
Mercredi 2 juillet à 18h

#### Concert

Les musiciens dans la Grande Guerre  
(par l'ensemble Chambre à part)  
Vendredi 4 juillet à 19h

#### Cinéma plein-air

Projection de 4 films en lien avec les guerres  
(en partenariat avec Cinéligue Nord-Pas de Calais)  
Les 22, 23, 29 et 30 août à 21h30

#### Nocturne

Les voix des anonymes  
Lecture de textes d'anonymes par les visiteurs du musée  
Vendredi 5 septembre de 18h à 22h

#### Théâtre

La Petite Soldate américaine  
(texte et mise en scène de Jean-Michel Rabeux)  
Vendredi 12 septembre à 14h30 et 19h

#### Conférence

À la rencontre d'une œuvre... *Les Désastres de la guerre* de Goya  
(animée par Jean-Louis Augé)  
Mercredi 17 septembre à 18h

#### Théâtre

Je vous ai compris  
(Compagnie du Groupov)  
Vendredi 26 septembre à 14h30 et 19h

#### Colloque international

Archéologie de la violence : violence de guerre, violence de masse  
(organisé par l'Institut national de recherches archéologiques préventives et le Louvre-Lens)  
Les 2, 3 et 4 octobre

#### COORDONNÉES

Musée du Louvre-Lens, Rue Paul Bert  
Réservations : 0321 186 321 / Renseignements : [education@louvrelens.fr](mailto:education@louvrelens.fr)  
Contact pour les projets pédagogiques : Evelyne Reboul, chargée des actions éducatives : [evelyne.reboul@louvrelens.fr](mailto:evelyne.reboul@louvrelens.fr)

Administration  
6, rue Charles Lecoq  
BP 11, 62301 Lens cedex

#### HORAIRES D'OUVERTURE

Le musée est ouvert tous les jours de 10h à 18h  
(accueil des groupes dès 9h)

Nocturnes jusque 22h le premier vendredi de septembre à juin

Fermeture hebdomadaire le mardi

Fermeture le 1<sup>er</sup> mai (Fête du travail)

# Plan de l'exposition « Les Désastres de la guerre. 1800-2014 »

**8** La Seconde Guerre mondiale (1939-1945)

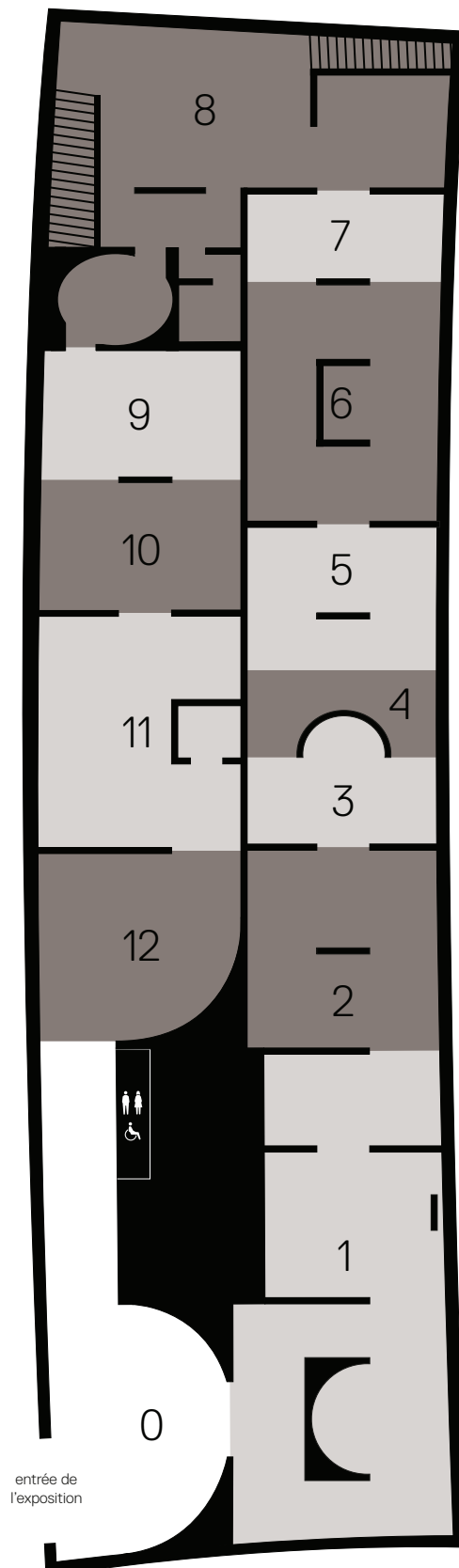
**9** La Guerre d'Indochine (1946-1954) et la Guerre d'Algérie (1954-1962)

**10** La Guerre du Vietnam (1954-1975)

**11** Les guerres de notre temps (1967-2014)

**12** Hors-champ

**0** Introduction



**7** La guerre d'Espagne (1936-1939)

**6** La Grande Guerre (1914-1918)

**5** La guerre franco-prussienne (1870-1871)

**4** La guerre de Sécession (1861-1865)

**3** La guerre de Crimée (1853-1856)

**2** Les guerres de conquête

**1** Les guerres napoléoniennes (1803-1815)

entrée de l'exposition