

# 1917 : DE GUERRE LASSE

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Ernst Ludwig Kirchner.

*Kopf van de Velde, Dunkel [Tête de van de Velde, sombre].*

1917, xylographie sur papier, 50 x 40 cm.

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.

**CENTRE POMPIDOU-METZ.**  
**DU 26 MAI**  
**AU 24 SEPTEMBRE 2012.**

*1917.*

Commissariat : Laurent Le Bon et Claire Garnier.

Que vaut l'art en temps de guerre ? Existe-t-il encore seulement ? 1917, l'année terrible, l'avant-dernier carnaval de la destruction de la Première Guerre mondiale, a-t-elle encore quelque chose à faire avec la création ? Celle-ci a-t-elle encore droit à l'existence quand l'existence n'a plus de droits ? Et ne considère-t-on pas, généralement, que la Première Guerre mondiale a été frappée d'amnésie collective en matière d'art ?

À droite : Guy Arnoux. *1917. J'apporte la victoire.*

1917, aquarelle, encre de Chine, plume et mine de plomb sur papier, 36 x 26 cm.

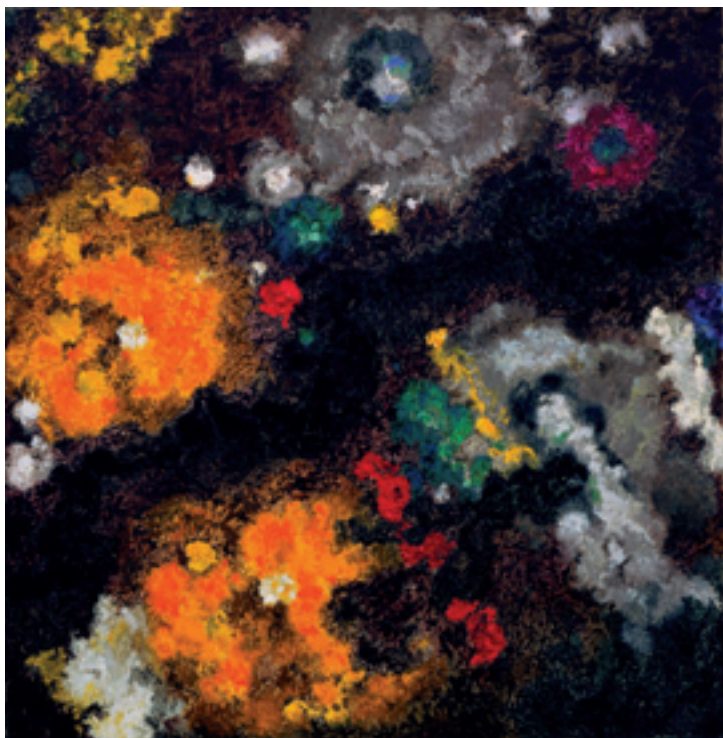
Musée d'histoire contemporaine - BDIC, Paris.

19 17



**J'APPORTE LA VICTOIRE**





Augusto Giacometti. *Sommernacht (Nuit d'été)*.  
1917, huile sur toile, 67 x 65 cm. The Museum of Modern Art, New York.



James Montgomery Flagg. *I Want You for U.S. Army*.  
1917, affiche (États-Unis), lithographie couleur, 96 x 63 cm.  
Musée d'histoire contemporaine - BDIC, Paris.

Au terme de trois années de combats meurtriers, la peinture paraît vaine : « une fonction devenue totalement inutile » dira le journal du front *Le Crapouillot* lors de la reprise du Salon en 1918. L'hebdomadaire à sensation *Le Miroir* de son côté avait prévenu : « Inutile de nous envoyer des photographies « artistiques ». Seul l'intérêt du sujet entre en ligne de compte. » Le seul sujet qui vaille, la guerre, a investi tout l'espace. Coupé dramatiquement de toute relation avec ses parents et ses enfants, Matisse, enfermé jusqu'en octobre à Issy-les-Moulineaux ou dans son atelier du quai Saint-Michel, n'a plus que des visions noircies, esquissées, atones et asphyxiées (comme en témoigne son second *Portrait de M. Pellerin*). « Cette guerre aura eu des compensations ; écrit-il, quelle gravité elle aura donné à la vie. » L'artilleur Derain, choqué à Verdun puis au Chemin des Dames, et le fantassin Braque, trépané à Carency, qui ont tous deux connu l'horreur des tranchées et des hôpitaux de fortune, renouent certes avec la peinture en 1916, fugitivement pour le premier, laborieusement pour le second, mais en abandonnant toute idée de « l'art comme moyen de désespérer ». Côté allemand, Kirchner s'effondre psychiquement en 1915, et séjourne de sanatorium en sanatorium avant de rejoindre Davos en 1917, où il multiplie les autoportraits en malade. August Macke et Franz Marc ont été tués. Boccioni et Duchamp-Villon vont les suivre. Mobilisé sur le front de l'Argonne puis à Verdun jusqu'à son évacuation en juillet 17, le sapeur et brancardier Fernand Léger aimerait certes pouvoir encore peindre « grand, gros, avec de la peinture jusque dans les cheveux ». Mais il doit se contenter, pour des raisons pratiques, de petits dessins et d'aquarelles griffonnées à la va-vite. Partagé entre l'éblouissement devant « une culasse de 75 ouverte en plein soleil » et l'horreur du sang et des débris humains, il affirme qu'il n'y a « pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là, qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux ». En attendant de pouvoir signer à la fin de l'année, une fois hors des combats, deux grandes toiles tubo-futuriste, *La partie de cartes* et *Le blessé*, il marie cubisme et réalisme pour figurer « la guerre grise et camouflée » des foreurs, des joueurs et, parfois, des morts. Soldat émérite plusieurs fois décoré, qui participe aux contre-offensives en Champagne, sur la Somme et près d'Ypres, Otto Dix est un peu l'alter ego de Léger, de l'autre côté de la tranchée. Même s'il n'en a pas – tout du moins pas encore – les états d'âmes. Au front, les quelques 600 images au dos de cartes postales et petits dessins à la gouache qu'il exécute n'ont rien de la virulence antimilitariste de ses toiles à venir des années 20. Oscillant entre cubo-futurisme et réalisme au gré des sujets, ses peintures de 1917 traduisent une fascination plus qu'un dégoût de ➔

À droite : Juan Gris. *Arlequin à la guitare*.  
1917, huile sur panneau, 101 x 65 cm.  
The Metropolitan Museum of Art, New York.





Douille gravée et martelée. 1914-1918, retrouvée à Cambrai, 23 cm de hauteur et 9 cm de diamètre. Archives Jean-Jacques Lebel.

la guerre, même dans une gouache paroxystique en forme de feu d'artifice sur cadavres comme *Signaux lumineux*. Quand Dix fait son autoportrait, c'est en cible. Alors que sur les champs de bataille les corps sont projetés dans les airs et les visages réduits à de la bouillie, même les autoportraits des artistes réalisés à l'arrière, prennent des allures de « gueules cassées ». Planifiant d'aller peindre la cathédrale de Reims sous les bombes, le vieux Monet, atteint d'une cataracte qui le rend presque aveugle, se représente le visage violacé et verdâtre : « Les rouges avaient perdu leur éclat, les roses étaient insipides et les couleurs intermédiaires et les tons froids m'échappaient » résume l'auteur des *Nymphéas*.

Moment de doute de la peinture, 1917 marque le triomphe de l'objet. Si les Allemands ont interdiction de recueillir toute pièce de métal qui pourrait être refondue par l'armée, des poilus anonymes français, anticipant sur les accumulations à venir d'Arman dans les années 60, réalisent des sculptures comme autant de « s'en fout la mort », à partir de résidus d'obus et d'armes. Jean-Jacques Lebel a ainsi pu réunir plus d'un millier de douilles sculptées de la Première Guerre mondiale, souvent incisées à la pointe de la baïonnette, et décorées d'inscriptions, de motifs floraux ou érotiques. On ne compte plus les bagues en aluminium surmontées d'un bouton ou d'un éclat de vitrail, les coupe-papier ou les gris-gris réalisés durant l'ennui de la tranchée, par des soldats artisans, anciens ébénistes ou maréchaux-ferrants. Quand la matière est sans cesse pulvérisée par une artillerie de plus en plus puissante, le drôle de ready-made, inventé par Duchamp « pour parvenir à une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique », prend une toute autre acuité. Gagnant New-York en 1915 « pour fuir Paris », le Normand languide au profil de Clouet y est accueilli en triomphateur de l'art moderne par le riche collectionneur Walter Arensberg. À la question : « Peut-on faire une œuvre qui ne soit pas d'art ? », Marcel Duchamp semble avoir trouvé la réponse avec le ready-made – cet objet tout fait élu par l'artiste –, qu'il choisit de rendre public, sous un nom d'emprunt toutefois, en 1917. Si son urinoir renversé et signé R. Mutt pour devenir une *Fontaine* a été éliminé du Salon des Indépendants de New-York, pourtant déclaré sans jury, ni prix, la pièce scandaleuse a néanmoins été immédiatement exposée et photographiée par Alfred Stieglitz, qui plus est devant un tableau de guerre ! Car après les sombres premières années d'une guerre qui paraît interminable, des artistes de tout bord, qui se disent, selon les mots de Janco, « hors d'eux-mêmes devant les souffrances et l'avitissement de l'humanité », commencent à se regrouper sous un nom destiné à devenir fédérateur : Dada. Alors qu'on ne pouvait, selon les mots de Gabrielle Buffet-Picabia, « ni parler, ni écrire, ni respirer, ni agir librement », Dada, par sa simple →



Marcel Duchamp. *Fontaine*. 1917/1964, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 3 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

À droite : Hans Richter.

*Visionäres Porträt [Portrait visionnaire]*. 1917, huile sur toile, 53 x 38 cm.





Félix Edouard Vallotton. *Verdun. Tableau de guerre interprété [sic]*  
*projections colorées noires bleues et rouges terrains dévastés, nuées de gaz.*  
 1917, huile sur toile, 114 x 146 cm. Paris, Musée de l'Armée.

envie de rire, de jouer et de danser « pour sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps » (Arp), va effectuer un incroyable travail de sape de toutes les catégories traditionnelles. Dès 1916, réfugié en terre neutre, en Suisse à Zurich, l'anarchiste déserteur Hugo Ball se résout à « la blague ou la pose sanglante ». Déguisé dans un costume cubiste en carton (qui lui donne un air de char d'assaut), il lit au Cabaret Voltaire – dans la Spiegelgasse où habite encore un certain Lénine – des « poèmes en mots abstraits » inintelligibles. Le poète roumain en fuite Tristan Tzara lui donne la réplique en tapant sur une grosse caisse, un tuyau sur la tête. En 1917, Richard Huelsenbeck et Raoul Hausmann introduisent Dada à Berlin avec une nouvelle virulence sociale et politique, proche des révolutionnaires spartakistes, qui n'a d'égale que la situation catastrophique de la capitale allemande (où le nouvel ersatz de pain s'appelle KK). Ils enrôlent les apocalypses de Grosz dans la nouvelle bataille morale et anti-esthétique d'après-guerre qui s'annonce. Tandis que Duchamp à New-York se sent en sympathie avec l'ironie Dada, Cocteau à Paris s'allie à Picasso et à Satie pour donner avec *Parade* ce qu'Apollinaire nomme, pour la première fois, un ballet « surréaliste », mais que l'histoire a retenu comme la première version parisienne et mondaine de Dada. Non sans que ce bijou fantaisiste « bon pour les enfants », qui semble ignorer les 200 000 morts français sacrifiés de l'attaque dans l'Aisne, crée un immense scandale au théâtre du Châtelet, où fusent les cris de : « Fumeurs d'opium ! », « Embusqués ! », « Métèques ! », et même « Boches ! ».

Les 170 m<sup>2</sup> du rideau de scène de *Parade*, la plus grande toile que Picasso ait jamais peinte pour les Ballets Russes (avec l'aide d'assistants), n'ont pourtant pas le renom de *Guernica*. Quoique réalisées en quinze jours aux Buttes-Chaumont, au début de mai 1917, alors même que le 5 de ce même mois, le généralissime Nivelle s'entête à relancer une ultime offensive meurtrière au Chemin des Dames – non sans susciter une vague de mutineries –, ces nostalgiques images en demi teintes de coulisses de cirque ne paraissent guère refléter cette hécatombe absurde. Fuyant la triste monotonie de Paris et le désespérant théâtre de la guerre, réfugié en février 1917 au soleil de Rome pour mettre au point son premier « ballet réaliste » avec Jean Cocteau, son librettiste, et Léonide Massine, son chorégraphe, Picasso, entouré de danseuses qui font son délice, mêle comme à son habitude autobiographie et fiction. *Parade* reprend la famille de saltimbanques de la période rose, abandonnée en 1905, alors que l'artiste acrobate essayait désespérément de devenir célèbre, et la confronte à l'onirisme d'un cheval ailé surmonté d'une danseuse classique en tutu. Regret d'un monde perdu et déclaration d'amour à peine voilée à Olga Kokhlova, une ballerine de la troupe de Diaghilev qu'il allait bientôt épouser, le rideau a été perçu comme la confrontation du rêve et de la réalité. Mais un Arlequin et un avaleur de sabre



Pablo Picasso. *Rideau de scène du ballet Parade*.  
1917, peinture à la colle sur toile, 1050 × 1640 cm.  
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

noir sont-ils plus réels qu'une danseuse, qu'un singe et qu'un cheval rassemblés ? Dans un espace aussi indéterminé, le rideau de *Parade* est la première tentative stylistique de Picasso d'appliquer les aplats du cubisme synthétique à la technique illusionniste traditionnelle. Refusant le rôle de « général du cubisme » qu'on a voulu lui assigner, Picasso intègre à ses expérimentations d'avant-guerre de nouvelles manières, d'apparence classicisante et ingresque. Synthétisant à tout va, l'Espagnol marie dans cette scène de théâtre dans le théâtre la manière figée du Douanier Rousseau avec l'effroi mate et sacré des peintures de Pompéi, qu'il vient tout juste de visiter, tout en niant la perspective par des rapports improbables.

On a vu dans les lourds costumes cubistes sous lesquels disparaissent les managers une déshumanisation de l'homme, devenu automate. Mais on pourrait tout aussi bien trouver à ces figures machinistes tapant du pied des allures de chars d'assaut, alors même que les premiers sont lancés dans la guerre. Aux lourds et lents Schneider CA 1 tout d'abord, au mauvais champ de vision et au blindage trop faible, qui se sont faits décimer sur le Chemin des Dames, ont succédé les étroits Renault FT 17, où l'homme fait corps avec la machine. Quant à l'intrusion d'une « little girl » américaine aux côtés de l'acrobate et du chinois, elle peut aussi figurer, à sa façon « guest

star », l'arrivée tant attendue en avril de l'armée américaine dans la guerre. Tout comme d'ailleurs les ragtimes stylisés par un Erik Satie américanophile, qui s'était jeté avec délice sur les cires de jazz toutes fraîches rapportées des USA par Ansermet à Stravinsky. Il faut dire que le maître d'Arcueil n'était guère porté sur l'héroïsme (on raconte qu'à chaque alerte, il se réfugiait chez son voisin en disant : « Je viens mourir avec vous. »). Enfin, même si les bruits « concrets » imaginés par Cocteau pour rendre plus réelle encore la partition musicale, tels que des sirènes (graves et aiguës), une roue de loterie ou des coups de pistolet, ne purent être véritablement entendus lors de la création, ils résonnaient déjà autant comme des objets sonores que comme des échos des déflagrations du front.

Il n'est donc pas vrai que la création se soit arrêtée au Chemin des Dames. Mais après ce massacre inutile, 1917 fait désormais la guerre à la guerre. « À bas la guerre ! » scandent d'un côté les soldats mutins. « Tout est Dada ! » hurlent d'autres mutins, artistes exilés loin des barbelés. « La victoire en chantant » est devenue « La paix en hurlant ». L'histoire de l'art a amorcé un tournant, certains prophétisant le retour à l'ordre, d'autres choisissant la commotion du rire, du cauchemar et de la dérision, et d'autres encore, notamment en Russie après la révolution, s'impliquant encore plus avant dans une abstraction totale. Plus que du fameux « silence des peintres » de 1917, qu'a relevé avec sagacité Philippe Dagen, sans doute faudrait-il alors parler d'une stupeur des artistes, contraints de se réinventer face à la catastrophe. ■