

Les yeux dans la guerre

PAR JOSEPH CONFAVREUX
ARTICLE PUBLIÉ LE SAMEDI 31 MAI 2014



“Les dernières cartouches” (1873). © Alphonse de Neuville

L'exposition qui se tient au Louvre-Lens part d'une singulière question : *pourquoi préfère-t-on la paix à la guerre ?* Elle montre qu'il fallut deux siècles de mutations des imaginaires et des représentations pour que les « désastres de la guerre » prennent le pas sur son récit héroïque.

Cela ne fait pas si longtemps qu'on n'aime pas la guerre. Avant 1800, la représentation des guerres demeure celle de batailles grandioses, navales ou terrestres, et de scènes peuplées de héros, mythologiques ou construisant leur légende. Les personnages y incarnent la force que révèle l'épreuve du combat, que cette force soit celle du sacrifié ou

du conquérant. On peut trouver de la violence, mais les individus restent glorieux, les foules en ordre de marche, les terrains de bataille majestueux.



L'exposition *Les Désastres de la guerre. 1800-2014*, qui se tient au Louvre-Lens jusqu'au 6 octobre prochain, part du retournement qui s'opère au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. À partir de là, alors qu'ils avaient surtout peint la guerre héroïque, en accord avec les valeurs de la société ancienne, les artistes se mettent à représenter ses conséquences désastreuses sur les humains, les animaux, la nature, les villes, les choses, les esprits, l'humanité elle-même...

L'idée force de cette exposition est double. Il s'agit d'abord de prendre acte du fait que « *chaque guerre constitue un tournant visuel* », dicit Laurence Bertrand Dorléac, la commissaire de cette exposition. Les mutations des imaginaires, de la politique, des techniques militaires ou des procédés artistiques, par exemple avec l'apparition de la photographie, produisent de nouvelles représentations de la guerre.

Le premier grand « *basculement des représentations visuelles* » s'opère avec les campagnes napoléoniennes. Surgissent alors des peintres comme Géricault et Goya. Ces artistes pionniers rompent avec le cycle d'héroïsation et décrivent les choses de façon radicalement nouvelle, donnant leur place à des individus faits de la chair et du sang dont on fait les guerres et non plus seulement à des figures allégoriques ou symboliques.

L'autre trait important de cette exposition est d'être construite non comme « *une succession de chefs-d'œuvre* », mais dans une « *longue durée* » permettant de saisir les correspondances que les yeux des artistes ont tissées entre les guerres elles-mêmes. D'où le choix d'un parcours chronologique, mais qui cohabite avec des courts-circuits opérés par le rapprochement d'œuvres de différentes époques se répandant les unes les autres.



«Tres de Mayo». © Francisco Goya

Ce jeu sur les sens est saisissant. Le peintre chinois contemporain Yan Pei Ming réinterprète ainsi le fameux tableau de Goya *Tres de Mayo*, à l'aide d'une dégoulinade de peinture rouge qui ressemble à du sang. « *Entre Goya et Ming, il y a Tien'anmen. Le peintre se réfère à des maîtres anciens, mais y ajoute sa propre histoire* », explique Laurence Bertrand Dorléac.



Yan PEI-MING, «Exécution, après Goya», 2008, huile sur toile, 280 x 400 cm. Collection particulière. © Yan Pei-Ming, ADAGP, Paris 2014. Photographie Andre# Morin

L'exposition permet aussi de découvrir un film de Méliès de 1897 qui est une référence directe au tableau du peintre classique Adolphe de Neuville peint en 1873, intitulé *Les Dernières Cartouches*. Une trentaine d'années plus tard, Méliès prolonge littéralement le mouvement que l'on pourrait anachroniquement dire « cinématographique » de ce

tableau, pour lui donner vie grâce à cette nouvelle technique de représentation de la réalité qu'est l'image animée.



«Les dernières cartouches» (1873). © Alphonse de Neuville

C'est pour permettre ces correspondances que, pour la première fois, comme le souligne son directeur, Xavier Dectot, le « *Louvre-Lens s'aventure dans une exposition au-delà de ses limites chronologiques habituelles et du milieu du XIX^e siècle.* »

Le choix du Louvre-Lens pour une telle exposition est aussi celui d'un musée situé dans une région où les « *désastres de la guerre* » prirent une ampleur considérable, marquant encore la topographie. À l'entrée de l'exposition, un singulier petit film, tourné en 1918 depuis un dirigeable, montre ainsi les ravages sur les paysages de Lens de la ligne de front. Il semble être la prémonition, en petit et en noir et blanc, des monumentales photos en couleur de palmiers dévastés dans le désert d'Irak, prises en 1991 par l'artiste Sophie Ristelhueber.

« Notre dégoût supposé universel pour la destruction »

L'itinéraire de l'exposition est composé de douze séquences qui épousent la chronologie des guerres nées en Occident et parfois exportées ailleurs. Au milieu de références attendues, comme le travail préparatoire de Picasso sur *Guernica* ou les photos de Capa, pour ce qui concerne la guerre d'Espagne, chaque séquence offre des découvertes singulières.

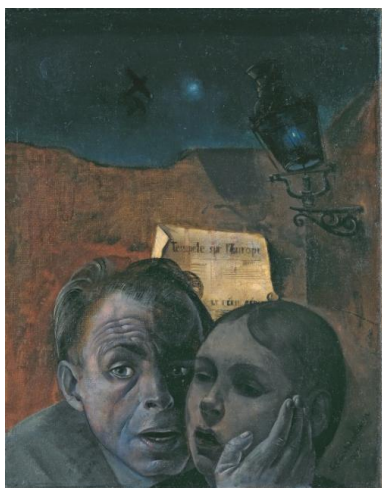
Celle consacrée aux guerres de conquêtes coloniales présente ainsi des petits dessins de Van Dongen, lorsqu'il était anarchiste, qui traduisent à la fois la violence de la guerre britannique menée en Afrique du Sud contre les Boers et l'oppression de ces derniers contre les Noirs. L'exposition montre aussi la première photo de morts de la guerre, dont on pense souvent

qu'elle date de la guerre de Sécession, alors qu'elle a été prise en Italie par Jules Couppier, en 1859. L'exposition donne également accès à l'incroyable série de gravures réalisées par Otto Dix en 1924, *Der Krieg*, où la folie brute qui s'y donne à lire fonctionne comme une catharsis convulsive des silences et des tabous de l'après Première Guerre mondiale.



Jules COUPPIER, Cimetière de Melegnano, le lendemain de la bataille (7 juin 1859), 1859. © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Fanny Reynaud

On verra aussi un extrait inédit de la restauration de la première version, datant de l'immédiat après-guerre, du film d'Abel Gance, *J'accuse*. Dans cet extrait, les morts des champs de bataille se relèvent et viennent demander des comptes aux vivants, dans une atmosphère pourpre hallucinatoire et une audacieuse superposition des plans sur une même image, entre les troupes défilant en ordre sous l'Arc de triomphe et ces cadavres marchant comme des morts-vivants.



Felix NUSSBAUM, "Peur" (Autoportrait avec sa nièce Marianne), 1941, huile sur toile. © VG Bild-Kunst Bonn 2014, ADAGP, Paris 2014

Parmi les éléments saisissants montrés à Lens figure aussi, pour ouvrir la séquence consacrée à la Shoah, le tableau de Felix Nussbaum, intitulé *Peur*, un autoportrait avec sa nièce Marianne, réalisé juste avant son arrestation et sa déportation à Auschwitz, comme une « dernière trace de son passage sur terre »,

dixit Laurence Bertrand Dorléac. La commissaire d'exposition a aussi choisi de montrer le film, rarement visible, de George Stevens sur les camps de concentration, qui fut commandé par les Américains pour être montré à Nuremberg et prouver les responsabilités du régime nazi.

En creux, l'un des aspects les plus intéressants de cette exposition est de souligner les moments où l'image officielle « dérape » devant les réalités de la guerre, face à la singularité des souffrances, et en révèle, *in fine*, la boue et le sang, alors que les commanditaires voudraient ne donner à voir que des héros.

Ainsi, Horace Vernet, peintre officiel et propagandiste de la colonisation, réalise en 1839 un tableau intitulé *Combat de Somah*, un épisode de la prise de Constantine par les Français. « *Et là, il fait un faux pas, décrypte Laurence Bertrand Dorléac. Les troupes françaises ont l'air hébétées et idiotes, surtout comparées aux figures des combattants arabes. Il s'agit en fait d'un non-dit de cette guerre : les Français ont combattu en état d'ébriété. Et Vernet fait, de manière incidente, apparaître ce non-dit officiel.* »



Horace VERNET, "Combat de Somah", 1839, huile sur toile, 146 x 113,6 cm, Autun, musée Rolin. © Ville d'Autun, musée Rolin, cliché S. Prost

De manière proche, pendant la Guerre de Crimée (1853-1856), où la photographie de presse pénètre pour la première fois les champs de bataille, le photographe Roger Fenton est envoyé par le gouvernement britannique, avec pour consigne de ne montrer ni morts ni blessés. Il se tient aux consignes. Mais ses photos, en faisant du paysage un véritable

personnage des combats, soulignent, autant que des cadavres, la violence et la destruction que la guerre porte en elle.

Un siècle plus tard, le peintre Henry Moore est chargé par le gouvernement britannique de rendre compte des effets du Blitz aérien sur Londres, pour accabler ce régime nazi qui s'en prend à des civils courageux. Il fait tout autre chose de cet événement et peint de manière implacable l'animalisation de la condition humaine dans les abris et le métro de la capitale britannique...



Henry MOORE, "Femme assise dans le métro", 1941, gouache, encre, aquarelle et craie grasse sur papier. © Tate, Londres, Dist. RMN- Grand Palais / Tate Photography © The Henry Moore Foundation. All Rights Reserved, DACS/ADAGP, Paris.

Le sujet de l'exposition, « les désastres de la guerre », inspiré du titre de la série de Goya également visible à Lens, pourrait paraître consensuel, comme le

reconnait Laurence Bertrand Dorléac dans le catalogue d'exposition, tant il est facile de « *déplorer les conséquences fatales d'un conflit avec le recul du temps.* » Méfions-nous toutefois, insiste-t-elle « *de notre dégoût supposé universel pour la destruction* » causée par les guerres.

En effet, il est encore possible de ne pas « voir » réellement les guerres en dépit des milliers d'images qui nous parviennent, comme l'impuissance syrienne le montre encore une fois. Et la guerre n'a sans doute pas perdu tout son pouvoir de fascination et d'excitation avec les mutations de ses représentations. Comme le rappelait Jean Rostand : « *On tue un homme, on est un assassin. On tue des millions d'hommes, on est un conquérant. On les tue tous, on est un dieu.* »

Directeur de la publication : Edwy Plenel

Directeur éditorial : François Bonnet

Le journal MEDIAPART est édité par la Société Editrice de Mediapart (SAS).

Durée de la société : quatre-vingt-dix-neuf ans à compter du 24 octobre 2007.

Capital social : 32 137,60€.

Immatriculée sous le numéro 500 631 932 RCS PARIS. Numéro de Commission paritaire des publications et agences de presse : 1214Y90071.

Conseil d'administration : François Bonnet, Michel Broué, Gérard Cicurel, Laurent Mauduit, Edwy Plenel (Président), Marie-Hélène Smiéjan, Thierry Wilhelm. Actionnaires directs et indirects : Godefroy Beauvallet, François Bonnet, Gérard Desportes, Laurent Mauduit, Edwy Plenel, Marie-Hélène Smiéjan ; Laurent Chemla, F. Vitrani ; Société Ecofinance, Société Doxa, Société des Amis de Mediapart.

Rédaction et administration : 8 passage Brulon 75012 Paris

Courriel : contact@mediapart.fr

Téléphone : + 33 (0) 1 44 68 99 08

Télécopie : + 33 (0) 1 44 68 01 90

Propriétaire, éditeur, imprimeur et prestataire des services proposés : la Société Editrice de Mediapart, Société par actions simplifiée au capital de 32 137,60€, immatriculée sous le numéro 500 631 932 RCS PARIS, dont le siège social est situé au 8 passage Brulon, 75012 Paris.

Abonnement : pour toute information, question ou conseil, le service abonné de Mediapart peut être contacté par courriel à l'adresse : serviceabonnement@mediapart.fr. Vous pouvez également adresser vos courriers à Société Editrice de Mediapart, 8 passage Brulon, 75012 Paris.