

Claire Aslangul

Représentations de la guerre chez les peintres, graveurs et sculpteurs allemands au XXe siècle, dans le contexte européen. Traditions, évolutions et ruptures dans les codes iconographiques.

Les documents iconographiques représentent une source privilégiée pour l'analyse des représentations des groupes sociaux, ainsi que l'évoque la proximité des termes "image" et "imaginaire" - ce dernier compris comme "ordre symbolique" permettant d'aborder la réalité à travers des schémas d'interprétation du monde, collectivement formés, mais toujours perpétuellement réadaptés et actualisés par les individus. Dans la lignée des travaux accordant une place importante aux "archives sensibles" pour la compréhension des phénomènes historiques, de nombreux historiens contemporains - dont Jean-François Sirinelli dans *Pour une histoire culturelle* (1997) - ont souligné l'accès privilégié aux "représentations mentales" que fournissent les "représentations picturales".

La thèse présentée ici se propose d'appliquer ces principes à l'analyse de la figuration artistique de la guerre au XXe siècle, essentiellement en Allemagne, mais dans un contexte plus vaste qui permet de saisir la circulation des motifs. La guerre moderne met les artistes devant un certain nombre de défis : les combats changent de nature, les armes nouvelles causent des blessures inédites et confrontent les populations à un phénomène de mort de masse sans précédent. Le rôle croissant des autres images (photographie, cinéma, etc.), ainsi que le risque de l'esthétisation de la guerre par son "importation" dans le monde de l'art, placent les artistes devant des difficultés majeures. Quelles furent les réponses à ces défis ? Comment ces conflits ont-ils été "mis en images" ? Comment les motifs et symboles existants ont-ils été utilisés, modifiés, pervertis, voire niés au contact de l'expérience de conflits d'un type nouveau ? A quelles innovations les artistes ont-ils d'avoir recours pour donner de la guerre moderne une représentation adéquate ? Que nous disent ces images sur les représentations collectivement partagées ?

Le corpus examiné prend en considération à la fois de grandes œuvres artistiques marquantes et des œuvres relevant de ce que Georges Duby nomme la "production courante" : les deux types d'œuvres ont chacun une valeur heuristique. Nous analysons les images repérées dans diverses sources (catalogues contemporains des conflits et rétrospectifs, iconothèques, collections de cartes postales, etc.) au moyen d'une grille inspirée de travaux historiques récents, qui prennent en compte les acquis de la sémiologie du visuel. La plupart des études se concentrant sur l'un des grands conflits du XXe siècle, nous avons choisi d'opter pour une perspective plus large, qui permet de saisir les interférences entre le travail sur les conflits vécus et la production artistique sur ceux qui sont anticipés au filtre de cette expérience - qu'ils aient finalement eu lieu ou pas. Cette démarche permet de saisir des évolutions fines et les étapes dans l'institutionnalisation de certains éléments du répertoire qui s'établissent progressivement, dans des processus de sédimentation particulièrement intéressants. Les rencontres, divergences, résonances et échos contradictoires entre les représentations "collectives" et leur mise en œuvre par des individus ont une grande place dans notre analyse, conformément au programme proposé par Roger Chartier (1995) d'une histoire culturelle attentive aux différentes échelles et aux interactions entre les différents niveaux.

La première partie de ce travail (I) fournit des éléments de contextualisation essentiels à la compréhension des ruptures et des continuités entre le XXe siècle et les époques antérieures. Y sont repérés trois grands types de représentation de la guerre dans l'histoire, qui ont parfois cohabité ; ce faisant, nous tentons de nuancer la présentation que l'on trouve souvent, et qui

tend à simplifier les évolutions en les résumant à un développement de l'apologie vers la dénonciation de la guerre dans les images peintes et dessinées. Des œuvres dans lesquelles s'exprime un imaginaire héroïque de la guerre (I-A) côtoient des représentations du quotidien des soldats et des populations, plus descriptives, qui souvent font de la guerre une aventure relativement joyeuse (I-B). Les véritables dénonciations (I-C) sont plus rares avant le XXe siècle, et comprennent fréquemment une dimension fataliste : c'est moins la barbarie humaine que le destin, les astres (Mars et Saturne), les dieux qui sont rendus responsables de la guerre. Et globalement, en Allemagne, à la veille de la Grande Guerre, c'est une représentation positive de la guerre qui domine, marquée par la mémoire du conflit victorieux contre la France en 1870. C'est avec ces images que nombre de soldats s'engagent, et si la réalité des combats modernes vient bouleverser ces représentations, on n'en constate pas moins la mise en œuvre de différents procédés visant à "sauvegarder" un imaginaire héroïque de la guerre.

C'est à ces évolutions du XXe siècle qu'est consacrée la deuxième grande partie (II) de notre travail. Avant de s'attarder sur le répertoire iconographique, ses aménagements et modifications, une section est consacrée à la discussion de quelques problématiques transversales (II-A) : la Première Guerre mondiale est-elle véritablement le point de rupture, le moment du passage d'une conception positive à une conception négative de la guerre ? Il apparaît en réalité que jusqu'en 1945, ces deux discours artistiques concurrents sur la guerre cohabitent. Par ailleurs, le thème de "l'irreprésentabilité" de la guerre et du traumatisme est souvent présenté comme une spécificité du second conflit mondial. Nous nous efforçons dans notre thèse de montrer que cette problématique a déjà hanté les contemporains de la Première Guerre mondiale ; nous nuancions l'idée selon laquelle le conflit de 1914-18 aurait donné lieu à une profusion d'images, contrastant avec les "silences" sur le conflit de 1939-45 : en réalité, dans les deux cas, les artistes ont mis du temps à surmonter le traumatisme ; des œuvres importantes sur la Seconde Guerre mondiale ont été produites, que la domination de l'art abstrait après 1945 a fait passer à l'arrière-plan mais qui attestent la présence d'un travail sur ce conflit. Enfin, la troisième grande problématique abordée est celle des restructurations du champ médiatique : la photographie a profondément modifié la place et la fonction de l'art sur la guerre, mais elle n'a pas réduit ce dernier à la caducité ; redéfinissant ses objectifs, l'art renonce en grande partie à l'esthétisation de la guerre et à toute vocation documentaire, pour se spécialiser sur des expressions plus personnelles (ce qui a souvent été considéré comme une forme de "libération").

La section centrale de cette deuxième grande partie est consacrée à l'analyse précise des éléments du répertoire iconographique de la guerre qui s'établit au XXe siècle (II-B). Nous montrons ici les efforts déployés par certains artistes pour tenter de "sauver" une forme d'héroïsme malgré la disparition des batailles traditionnelles, notamment par la figuration récurrente de l'assaut et la redéfinition de la figure du héros (qui révèle d'importantes inerties avec les modèles préexistants). De nombreux artistes à l'inverse déconstruisent point par point l'imaginaire héroïque de la guerre, en mettant en scène des anti-héros et en plaçant l'absence d'action au centre de l'image. De façon intéressante, images héroïques et anti-héroïques renoncent très souvent à la figuration de la violence en acte ; nous proposons nos hypothèses sur ce sujet, en nous référant aux théories de Elias sur la "civilisation" et de Mosse sur la "brutalisation". Nous examinons ensuite comment certains éléments déjà présents auparavant sont "recadrés" et passent du statut d'éléments de composition à celui de sujets : les ruines, les figures féminines de victimes tendent ainsi à occuper l'ensemble du cadre. Puis, nous présentons les motifs tout à fait nouveaux, qui jouent parfois sur certaines empreintes mémorielles - ainsi le masque à gaz et le crâne des vanités, le barbelé et la couronne d'épines ; explosions et machines de guerre sont eux aussi des éléments tout à fait "révolutionnaires", qui

placent les artistes devant le risque d'un glissement vers l'éloge de la technique, ce qui conduit nombre d'entre eux, pour contourner ce danger, à intégrer aussi les victimes dans l'image.

Enfin, il apparaît que la guerre a été au XXe siècle interprétée au filtre de "grands récits" (II-C). Trois paradigmes récurrents ont été identifiés : la guerre a été comprise comme réédition de la Passion du Christ, comme Apocalypse et comme danse macabre. Des études existent déjà sur les deux premiers points - même si l'on peut y regretter l'absence fréquente d'un regard diachronique, qui permettrait de suivre les évolutions dans la mise en œuvre de ces récits d'une guerre à l'autre. Nous avons choisi de nous concentrer sur l'interprétation de la guerre comme danse macabre : ce modèle permet une forme de réconciliation avec la mort omniprésente, avec des éléments consolateurs parfois ; il permet aussi de traiter le sujet délicat de l'effacement des frontières entre le monde des morts et celui des vivants, un thème qui apparaît, avec des spécificités, pour différents conflits du XXe siècle ; enfin, il possède un fort potentiel critique.

La troisième partie de notre travail (III) est dédiée à l'analyse de la production intégrale de quatre artistes allemands, issus de la génération qui a connu toutes les guerres du XXe siècle. Choisis à l'intérieur d'un même groupe d'âge, les artistes ont chacun poursuivi un chemin particulier. Nous analysons leurs œuvres, mais aussi leurs silences sur la guerre ; la réception dont leurs productions ont fait l'objet est étudiée en détail, parce qu'elle nous renseigne sur les sens projetés par le public et est susceptible de mettre à jour d'intéressantes interactions entre l'individuel et le collectif.

Franz Radziwill (1895-1983) (III-A) a vécu au front les deux guerres mondiales ; après la première, l'artiste a longtemps fait silence sur le sujet, avant de réaliser des œuvres ambiguës. Son regard s'est profondément modifié après l'expérience de 1939-1945 et l'a conduit à renier ses engagements antérieurs. Il fut au centre de controverses, en raison des tentatives de "réaménagements" de son itinéraire politique et artistique, mais aussi parce que ses œuvres contre la guerre d'après 1945 semblent faire silence sur la douleur des corps et la responsabilité concrète des hommes dans les phénomènes guerriers.

Otto Pankok (1893-1966) (III-B) a vécu sur le front de la Première Guerre mondiale la traumatisante expérience de l'ensevelissement dans un éboulement de tranchée. Profondément affecté, il n'a longtemps produit aucune œuvre traitant ouvertement de la guerre ; soudain, en 1937, la menace d'un nouveau conflit, la guerre d'Espagne, les tensions internes et les persécutions dont l'artiste fait l'objet semblent réveiller le souvenir. Son engagement pacifiste après 1945 donne naissance à quelques œuvres majeures sur le thème de la guerre, faisant souvent appel à des motifs établis, dans une optique d'efficacité communicative maximale.

Heinrich Maria Davringhausen (1894-1970) (III-C) a produit pendant la Première Guerre mondiale des œuvres importantes sur la guerre, qu'il n'a pourtant pas vécue au front. Victime du régime national-socialiste, il s'exile en Espagne, d'où il est chassé par la guerre civile ; réfugié en France, il est interné au camp de Milles après la déclaration de guerre en 1939. Mais poursuivi par les conflits, il refuse de faire à ceux-ci une place dans l'image, l'art devenant un refuge. Quant à Andreas Paul Weber (1893-1980) (III-D), il est le seul des artistes de ces études de cas à n'avoir jamais fait silence sur la guerre. Parti enthousiaste en 1914, l'ancien Wandervogel s'engage après la guerre auprès des nationalistes réclamant une politique extérieure agressive. S'il est connu aujourd'hui comme résistant au régime nazi, sa production artistique n'est pas dénuée d'ambiguïtés. Il se mettra même un temps au service du régime pour produire des œuvres de propagande contre les ennemis soviétique et anglais, durant la Seconde Guerre mondiale. Devenu pacifiste après 1945, il participe aux réinterprétations de son œuvre, ce qui lui vaudra, comme Radziwill, de faire l'objet de nombreuses attaques.

Le bilan de cette étude fait apparaître plusieurs éléments intéressants : la prise en compte de productions d'ordres très divers, et non seulement de l'avant-garde, a permis de nuancer

certaines ruptures souvent tenues pour acquises. L'intégration dans le corpus analysé d'œuvres sur les deux guerres mondiales, mais aussi sur les conflits espagnol et vietnamien, a permis l'identification d'étapes fondamentales dans l'établissement de sujets qui sont devenus des "icônes" du répertoire iconographique (par exemple la madone-pièta, qui s'institutionnalise vers 1937). Le grand nombre d'œuvres produites sur la guerre tout au long du XXe siècle invite à nuancer fortement la notion de l'indicible des conflits modernes : tout en énonçant l'impossibilité de représenter la guerre, beaucoup d'artistes ont tout mis en œuvre pour surmonter l'irreprésentabilité. Par ailleurs, il apparaît que les éléments tout à fait nouveaux du lexique visuel de la guerre sont assez rares ; nombreux sont ceux qui misent sur des effets de palimpseste, de jeu sur des motifs déjà existants, appartenant au répertoire spécifique des images de guerre, mais puisant aussi abondamment dans celui des représentations religieuses. Pour faire face à l'indicible, de nombreux modèles ont ainsi été réquisitionnés ; s'ils sont aménagés, parfois profondément pervertis et mis en œuvre dans des jeux de collages "subversifs", ils n'en continuent souvent pas moins à servir de point d'ancrage. Éléments de stabilisation psychologique, leur emploi peut aussi relever de stratégies artistiques volontaires, qui recourent à des éléments connus du public pour mieux mobiliser ce dernier en suscitant chez lui des effets de reconnaissance ou de choc. La polysémie extrême de plusieurs éléments majeurs du répertoire (les ruines, les victimes) a été bien mise en évidence.

L'attention portée aux phénomènes se déroulant à l'échelle de la société et à ceux qui marquent les productions individuelles a permis de repérer d'intéressants processus interactionnels entre les ordres symboliques partagés et des œuvres personnelles, qui, si elles puisent dans un répertoire collectif, relèvent d'expériences intimes et de tentatives artistiques absolument singulières. Enfin, des questions ont été soulevées par cette étude qui nous semblent constituer d'intéressantes pistes de recherche. La place relativement inattendue des femmes dans les œuvres sur la guerre (avec les deux pôles : l'amazone et la victime) pourrait être l'objet d'une investigation plus poussée. Le tabou de la figuration des violences en acte, mettant face à face les adversaires, est l'autre fait marquant pour lequel n'ont été posées ici que des hypothèses, et qui mériterait d'être examiné de façon plus approfondie.

La démarche suivie nous paraît quoi qu'il en soit confirmer l'apport, dans le champ de l'histoire culturelle des conflits, d'une analyse à partir de documents iconographiques.