

Maia RAPHAËL

Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, Littérature et poétique comparées

Le soldat de la Grande Guerre dans les avant-gardes historiques : une figure à facettes multiples

ARTICLE

L'avant-garde artistique tire son nom du lexique militaire où son usage est attesté dès le XVI^e siècle ^[1]. Mais c'est au moment de la Grande Guerre que se produit sa véritable rencontre avec la réalité militaire. Cette rencontre est douloureuse et troublante.

Face à la guerre

Die Brücke, Der Blaue Reiter en Allemagne, les futuristes italiens et russes, les adeptes anglais du vorticisme, les cubistes français se retrouvent face à une nouvelle vérité. La Guerre désamorce les projets d'avant-garde. Elle fait éclater les liens qui se tissent autour des artistes et avorter le rêve d'un art universel et international. Elle retouche les frontières entre les artistes de différents pays, de différents camps, divise les groupes artistiques et provoque le dédoublement intérieur de l'artiste. Ainsi, Auguste Macke meurt dans un camp allemand, tandis qu'Henri Gaudier-Brzeska tombe dans une bataille du côté français. Ernst Stadler, alsacien, poète allemand, grand admirateur de la culture française, traducteur de Péguy et Jammes, est tué par une balle française. Franz Marc se montre belliciste, alors que Kandinsky ou Klee ne partagent pas sa position. Maïakovski, auteur d'affiches pleines d'enthousiasme patriotique, se montre dans certains poèmes pacifistes et dénonce l'absurdité de la guerre : « C'est quand que Toi, qui Leur donnes ta vie... Tu leur jetteras ta question en plein visage : pourquoi faisons-nous la guerre ^[2] ? » Près de Nouvron-Vingré, Aragon voit un jeune soldat allemand mort, atteint par une balle ennemie au moment où il lisait un recueil de poèmes. Cette image, qui incarne la rencontre fatale des Muses avec les canons, restera à jamais gravée dans la mémoire d'Aragon.

La Guerre touche les belligérants de manière différente, elle éveille chez chacun ses propres craintes et ses propres ambitions. L'avant-garde se fait l'écho des interrogations collectives. « Si les avant-gardes, fait remarquer Jean Weisgerber, qui n'en sont pas à une contradiction près, sautent joyeusement toutes les cloisons politiques, linguistiques ou artistiques, elles portent néanmoins les traces d'un nationalisme qui les accompagna tout au long de leur histoire ^[3] . » Le patriotisme en France et en Italie se manifeste sous le signe de la panlatinité et s'oppose au pangermanisme ^[4] . Les expressionnistes allemands, avant de s'en prendre violemment à la guerre, lui attribuent une force cathartique et s'imprègnent d'un enthousiasme nationaliste. Les dadaïstes, comme l'affirme Raoul Hausmann, sont les premiers à se lever contre le « teutonisme ^[5] ». C'est contre la domination « teutonique » que les hommes de lettres et les intellectuels russes appellent le

monde civilisé dans leur lettre « À la Patrie et au monde civilisé », parue le 29 octobre 1914 dans *Russkie vedomosti*. Mais en Russie, l'idée de guerre juste sera canalisée vers la guerre civile qui déchirera le pays et repoussera, d'une certaine manière, la Grande Guerre à l'arrière-plan.

La plus militariste des avant-gardes, le futurisme italien, dès ses premiers manifestes, glorifie l'idée de guerre. Puisant son inspiration patriotique dans le Risorgimento^[6], le futurisme prétend répondre à un instinct profond de la nouvelle Italie désireuse de grandir, de s'enrichir, de devenir un grand État industriel. Dès 1909, Marinetti dit oui à la guerre. Prezzolini, Soffici, Papini regroupés autour de la revue *La Voce*, rêvent d'une grande cohésion nationale et aspirent à l'entrée de l'Italie en Guerre, ce qui, selon eux, doit prouver la maturité morale de la nation italienne. Sous l'uniforme italien, le cœur d'Ungaretti bat pour son pays et son recueil *Il porto sepolto*, paru en 1917, en témoigne.

Le patriotisme, galvanisé tout au long du XIX^e siècle par un réveil des sentiments identitaires, par les guerres précédentes, est bel et bien présent au début de la Première Guerre mondiale^[7]. Un certain nombre d'artistes russes, parmi lesquels Malevitch, Maïakovski, Lentoulou, qui forment le groupe *Le loubok d'aujourd'hui*, produisent des affiches et des cartes postales satiriques anti-allemandes et anti-autrichiennes. Les images tirées de contes populaires, le style inspiré du *loubok*, de l'architecture traditionnelle veulent mettre le message patriotique à la portée des masses. Le peintre français Roger de la Fresnaye, en peignant un soldat, fait grand cas de sa force et de son courage. Dans son *Cuirassier* (1910), les couleurs vives cézaniennes qui évoquent les uniformes des soldats français, le cadrage rigoureux, la construction de lignes schématiques et de formes géométriques mettent en avant la force et la tension intérieure^[8]. Apollinaire veut pousser l'esthétisation de la guerre le plus loin possible : « Ah Dieu ! que la guerre est jolie^[9] . »

Mais où est la frontière entre guerre offensive et guerre défensive, entre l'amour et la haine, le courage et la lâcheté, la cause noble et l'injustice ? Telles sont les questions que le psychologue géorgien Dimitri Ouznadzé (1886-1950) se pose dès le début de la Guerre dans son essai « La philosophie de la guerre^[10] ». Selon lui, cette guerre ne peut aucunement s'associer à la notion d'héroïsme. Elle s'oppose au sens de la vie que le psychologue définit comme le sens de la création universelle, la quête de la réconciliation entre l'actif et le passif, le spirituel et le matériel.

Plus la guerre perdure, plus l'idée de son absurdité gagne les esprits. Des milliers de voix rejoignent celle de Romain Rolland qui dénonce la volonté destructrice des gouvernements européens et veut semer la parole de la paix « dans la terre ensanglantée^[11] ». Ami de Rolland et Zweig, Verhaeren voit sa foi dans le progrès et l'amitié internationale s'écrouler avec la guerre. Sa *Belgique sanglante* (1915) est un acte d'accusation de l'ennemi. Mais quelques semaines après sa mort, le 9 décembre 1916, le poète allemand Paul Zech, traducteur de Verhaeren, fait paraître dans un quotidien allemand une lettre sous le titre « Le fiel fond à tous les coeurs », prétendument reçue de Verhaeren. Dans cette lettre, le poète belge, las de la Guerre, se dit toujours chantre de l'amitié entre les peuples. La lettre n'a jamais été retrouvée et a sûrement été écrite par Zech lui-même^[12], mais elle témoigne du désir de prolonger le rêve de la fraternité européenne, de la « société de l'esprit ».

L'idée européenne de progrès devient creuse et obsolète face à la nouvelle réalité. Où mène-t-elle l'humanité, vers sa fin ou vers un nouveau monde ? Les artistes avant-gardistes entretiennent un rapport ambivalent avec la guerre. Si, d'un côté, ils

ne cessent de maintenir le projet d'un art supranational au langage universel, d'un autre, ils produisent des « actes de suicide », se sentant impuissants à remplacer l'idéologie déchue par une autre. La volonté d'internationalisation de l'art persiste pendant et après la Guerre. Quelques projets, dont la plupart ne seront jamais réalisés, en témoignent : *Dadaco*, un atlas des dadaïstes, *Dadaglobe*, une anthologie internationale du dadaïsme. En 1922, avec le Congrès de Paris, Breton cherche à élargir le mouvement et à l'allier au cubisme et au futurisme. La même année, le Congrès international des constructivistes et des dadaïstes, qui se tient à Weimar, réunit des artistes de différents styles et conceptions afin d'envisager une perspective politique commune. Tiraillées entre anarchisme et communisme, les avant-gardes historiques ont des difficultés à trouver un terrain d'entente. Mais elles partagent leur engagement au nom de l'avenir, leur conception de l'abolition des limites entre l'art et la vie. Ceux qui considèrent la guerre comme purificatrice du vieux monde, tout comme ceux qui la rejettent, se rencontrent dans un positionnement foncièrement antibourgeois. Le consentement que le futurisme italien donne à la guerre est celui donné à la vitalité refoulée, à la reconstruction de l'univers, à la révolution et est dirigé contre l'immobilisme bourgeois. Les expressionnistes allemands, admirant la force destructrice de la guerre, rêvent d'une nouvelle société bâtie sur les ruines de l'ancienne société bourgeoise. Plus tard, leur antimilitarisme sera indissociable de leur prise de position antibourgeoise. Ainsi, en 1917, Johannes Baader fonde *S.A.R.L. du Christ* dont l'objectif est la défense des déserteurs de la Guerre. En 1919, Hausmann, dans son *Pamphlet contre le point de vue de Weimar*, écrit : « Nous ne voulons ni du sens, ni des valeurs qui flattent le bourgeois, nous voulons les non-valeurs et le non-sens ^[13] . »

Notons que l'attitude de l'avant-garde face à la guerre est aussi la défense de ses propres positions. La montée du sentiment identitaire, le réveil d'un « nationalisme intégral », d'un patriotisme fondé sur le culte de la terre et des morts, font appel à un art basé sur la tradition nationale. L'avant-garde est considérée comme le produit d'une influence étrangère, souvent nuisible ^[14] . Ainsi, l'engagement volontaire d'Apollinaire en 1914, accompagné de sa demande de naturalisation, ainsi que toutes les manifestations de son patriotisme et l'esthétisation de l'expérience militaire, ont une double visée : dans le contexte de l'éclosion d'un nationalisme traditionaliste, incarné par Barrès ou Maurras, Apollinaire veut légitimer ses origines étrangères ainsi que l'avant-garde, elle aussi apatride et étrangère. Par le procès symbolique intenté contre Barrès, à la salle des Sociétés savantes, le 13 mai 1921, Breton, Aragon et Soupault accusent le nationalisme incarné par celui-ci, mais aussi tout retour à l'académisme.

Comment représenter la guerre ?

C'est envers l'art académique, dont le langage s'avère inadéquat à la nouvelle modernité, que Félix Vallotton déclare sa totale défiance. Dans son article intitulé « Art et Guerre », publié en décembre 1917 dans la revue *Les Écrits nouveaux*, le peintre dit ne plus croire « aux croquis saignants, à la peinture véridique, aux choses vues ni même vécues ^[15] ». Il est persuadé que le peintre du futur, celui qui interprétera la guerre, « ne peindra pas les tableaux de bataille, qu'il décevra l'Administration [...] et que ses œuvres n'encombreront ni Versailles, ni les musées des sous-préfectures ^[16] . » Son article est révélateur, car il nous fait part des interrogations de l'artiste face à la guerre. Comment dépasser le pittoresque, le fragmentaire, le décor, propres à la peinture de bataille ? Comment saisir cette instantanéité et ce dynamisme, fougueux et trouble ? Comment interpréter la fatalité qui « ne se copie pas comme une pomme ^[17] » ?

La guerre n'est pas ce 210 qui éclate, ni ce malheureux qui traîne son moignon vers l'illusoire abri d'un fossé, ou plutôt, elle est cela pour la seconde où l'œil constate, mais combien plus vastes sont ses répercussions dans l'espace !

La guerre est un phénomène strictement intérieur, sensible au dedans, et dont toutes les manifestations apparentes, quel qu'en puisse être le grandiose ou l'horreur, sont et restent épisodes, pittoresque ou documents ^[18].

La difficulté de trouver une expression plastique à la guerre pousse le peintre à se pencher sur l'art abstrait, art sans objet. Les « théories encore embryonnaires du cubisme » lui semblent « applicables avec fruit. »

Dessiner et peindre des « forces » serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, mais ces « forces » n'ont pas de forme, et de couleur encore moins ^[19].

Dans *Verdun. Tableau de Guerre interprété, projections colorées noires, bleues et rouges, terrains dévastés, nuées de gaz* (1917), Vallotton tente de représenter ces « forces ». Le découpage et la structuration géométrique de l'espace, typiques du cubisme, se marient à la synesthésie futuriste, aux contrastes dynamiques, à l'angle de Mach, qui représente la synthèse de l'énergie en acte.

Ce n'est pas sans difficulté que le futurisme italien cherche à trouver une expression plastique de l'idée de guerre, comme Gino Severini dans *Synthèse plastique de l'idée guerre* (1915). Une autre œuvre de ce même Severini, *Artillerie, reine des batailles* (1915), fait l'éloge de l'artillerie, arme par excellence de la Grande Guerre. La synthèse, faite d'objets de guerre, d'hommes, de mots et d'onomatopées allie le collage, la décomposition, l'absence de perspective au dynamisme, à l'exaltation de l'industrie de la guerre.

L'abstraction se révèle difficile à embrasser. La guerre n'est pas seulement un concept, mais aussi une réalité. L'œuvre se fait à la source, au contact direct de la réalité et le peintre sent son devoir de « reporter ». Certains artistes se tournent vers une interprétation « vérifique ». Dans les œuvres faites en contact direct avec le front, l'espace pictural découpé en lignes brisées et puissantes, les couleurs éclatantes donnent à sentir l'explosion d'un obus, la vibration du canon ou la douleur d'un corps blessé. En revanche, après la Guerre, on voit une certaine « cristallisation » du vécu. L'aspect de l'horreur, développé sous l'impression immédiate chez certains peintres, recule au profit de la peinture réfléchie, faite selon la mémoire. On peut citer l'exemple d'Otto Dix. Passé par futurisme et l'expressionnisme, il transpose dans ses œuvres des années 1920-1930 ses expériences et ses réflexions prophétiques en ayant recours aux anciens maîtres. Par exemple, dans son triptyque *La Guerre* (1929-1932) peint sur bois, avec une prédelle, il s'inspire de Grünewald, Holbein, Cranach, Bosch.

Chez Vallotton, dématérialisée jusqu'à l'abstraction, l'image de la bataille est sans aucune présence humaine. Et la représentation de la guerre est dépourvue de présence humaine chez les futuristes italiens. Reste-t-il de la place pour

l'homme sur ce champ de bataille, sur ce pandémonium ? Pour Vallotton, sa présence sur la toile n'est qu'un effet pittoresque :

L'homme, lui, fait un peu de bleu avec quelques lueurs assourdies du paquetage, souvent hélas ! du rouge, mais à l'œil, debout ou couché, vivant ou mort, ardent ou las, le soldat n'ajoute rien d'autre que le pittoresque de la forme ^[20].

Pour les autres artistes, cet « outil direct du combat ^[21] », la seule figure humaine de la machine de la guerre, prend un rôle central. Mais il ne ressemble ni au guerrier antique, ni au guerrier gaulois, ni au vaillant soldat napoléonien dévoué à l'Empire, peints par le classicisme ou par le romantisme. Devenu le robot d'une guerre à l'échelle industrielle, il ne ressemble même plus à un humain. L'humain se dérobe sous le camouflage ou sous le masque à gaz.

La section de camouflage est officiellement créée par le ministre de la Guerre en 1915. Les peintres, sculpteurs, décorateurs de divers styles mettent au point une technique inventée par des peintres français. Parmi eux se trouvent des avant-gardistes, comme de la Fresnaye ou Villon, frère de Marcel Duchamp.

Un autre outil de protection, le masque à gaz, nouvel attribut de l'uniforme du soldat, qui cache le visage humain, se prête à diverses interprétations, allant de la tête de mort au masque carnavalesque. À la Foire internationale de Dada qui se tient en 1920 à Berlin, une « sculpture de plafond », *L'Archange prussien*, attire l'attention : le mannequin verdâtre, vêtu en officier allemand, a le visage couvert d'un masque à gaz. Par la suite, Baader, Herzfelde et Grosz sont accusés d'outrage à l'uniforme de l'Armée allemande. Sur la gravure à l'eau-forte d'Otto Dix, *L'assaut sous le masque* (1924), les soldats évoquent l'allégorie de la mort. Le masque à gaz couvre le visage du Christ crucifié sur le dessin de Georges Grosz *INRI* (1924).

Avec un « fou rire sous le masque », Apollinaire fait un clin d'œil à la comédie italienne. La Guerre sert à la valorisation de l'esthétique de l'invisible. « Le nez des soldats invisibles » croise la ligne de « l'horizon invisible » auquel le poète aspire perpétuellement ^[22].

L'artiste-soldat

Apollinaire soldat se représente avec un masque à gaz. *Autoportrait en cavalier masqué décapité* (1916), inspiré des couleurs et des formes du néo-primitivisme et de l'orphisme, évoque sans doute la tête décapitée de Jean-Baptiste. Jonglant avec les mots « art » et « artillerie », le poète à « la tête étoilée », immortalisé à jamais par Picasso avec son bandeau, est à l'image du serviteur des Muses, qui expose son front aux balles ennemis.

La Grande Guerre est personnellement vue et vécue par de nombreux artistes, malgré des engagements différents. En France, le ministre de la Guerre, à la demande de l'Administration des Beaux-Arts, autorise les artistes à séjourner à l'Armée afin qu'ils puissent y voir « la scène du drame et les figurants en action ^[23] ». Peu de temps après l'arrivée des premières

troupes britanniques sur le continent, en octobre 1914, cinquante officiers et soldats artistes forment un groupe spécial. En 1915, chaque régiment britannique compte dans ses rangs plusieurs « officiers artistes ». Dès le début des opérations militaires, plusieurs artistes s'engagent comme volontaires ou sont mobilisés : Marc, Dix, Beckmann, Kirchner, Zadkine, Aragon, Ungaretti, Boccioni... Mais il y a aussi ceux qui fuient la guerre, comme Delaunay, Arp, Duchamp, de Chirico, Carrà. Certains poussent leur dernier soupir sur le champ de bataille, d'autres reviennent et souffriront du traumatisme de la guerre jusqu'à la fin de leur vie. La tranchée devient un véritable atelier. Le front, sujet de production, ouvre à l'art de nouvelles perspectives. La guerre est vue, vécue, mais aussi pensée à distance, reproduite, imaginée, interprétée. Le combat réel fusionne avec le combat à l'intérieur du moi de l'artiste. La réalité mouvante et souffrante se fait l'écho d'une angoisse et à d'une interrogation identitaire.

Ernst Ludwig Kirchner, expressionniste allemand, se porte volontaire dès que la Guerre éclate. Artiste aux nerfs sensibles, il subit une dépression à la suite de laquelle il est démobilisé, en 1915. C'est à cette époque qu'il peint son *Autoportrait en uniforme*, traduisant, à travers une mutation symbolique, sa souffrance physique, son angoisse et sa peur devant la stérilité artistique.

De l'héroïque et du tragique à l'humain et au comique

Le soldat, enfant du peuple, fils de sa patrie, est le véritable héros des batailles. Tels sont les soldats français de *La bataille de Waterloo* (1852) de Clément-Auguste Andrieux ou les soldats russes de *La fin de la bataille de Borodino* de Vassili Verechtchaguine (1899-1900). Michelet veut briser le mythe de la soldatesque héroïque en promouvant sa dimension humaine. En contemplant *Officier des chasseurs de la garde impériale chargeant* de Géricault avec le recul d'une trentaine d'années, il y voit non une simple apologie guerrière, mais la représentation d'hommes de la plèbe à l'humanité souffrante [24]. La Grande Guerre met en avant cette « humanité souffrante ». Barbusse ou Dorgelès dépeignent avec un réalisme cruel la misère quotidienne du soldat réduit à un être élémentaire.

Le soldat blessé est le thème de prédilection des artistes pour traduire non seulement une souffrance physique, mais aussi, et avant tout, une souffrance morale. *Le soldat blessé* (1914) du Russe Chagall, exécuté à l'encre de Chine ou encore *Le soldat blessé* du Géorgien Pirosmani (1862-1918), en sont des illustrations. Dans ce dernier, l'expression de la douleur et de l'effroi est accentuée par le laconisme des couleurs et de la composition, par la netteté conventionnelle des lignes, par l'immobilité et l'ascétisme propres à la fresque.

Le « pauvre soldat » - « l'homme gris sans nom », au « cerveau obscur [25] », un être humilié, faible, fatigué, presque réduit à l'état bestial - apparaît dans les poèmes avant-gardistes du poète géorgien Galaktion Tabidzé « John Reed » (1924) et « C'est une guerre » (1924). Le soldat n'est personne d'autre que le jeune paysan arraché de sa terre, rongé par la nostalgie de son village natal. Quand les canons tonnent, il « ne s'inquiète qu'aux azalées blanches de son village [26] ». Il est voué à s'ensevelir dans la terre avec la douleur du dépaysement. Le « pauvre soldat » meurt de blessure ou de maladie, non comme un héros, mais comme « la poule, plumes hérissées, yeux mi-clos, meurt de la peste aviaire dans un coin de la basse-cour [27] ». « Un obus qui explose sur un talus et dont les éclats portent la mort aux alentours ne présente à voir rien de tragique », affirme Vallotton [28].

Dépouillé du tragique et de l'héroïque, la figure du soldat est transposée sur un plan parodique et grotesque. Le monde de la soldatesque est aussi un monde de niaiserie et d'insanité, où domine l'instinct bestial et où l'innocence et la perversité vont de pair. Tel est le monde militaire du *Souvenir de la galerie des glaces à Bruxelles* (1920) de Dix, des tableaux de Larionov (*Soldat au bain*, *Le petit cabaret soldatesque*, *La tête de soldat*, *Les soldats*, *Le soldat couché*, *Les soldats dansants*) et de Chagall (*Le soldat boit*, *Soldats*, *Soldat avec une fille*), peints avant la Guerre, dans les années 1910-1912.

La composition et le thème évoquent souvent des œuvres antérieures de manière parodique. Ainsi, *Le soldat au repos* (1911) de Larionov parodie les Vénus et les Diane au repos. *Allemagne, un conte d'hiver* (1917-1919) de Georges Grosz, qui emprunte son titre au poème de Heine et met de cette manière l'accent sur sa verve satirique, est une transposition des représentations du Jugement dernier. *Les joueurs des cartes* de Dix renvoie au thème de la Trinité.

Ilia Zdanevitch, plus connu sous le nom d'Illiazd, se tourne vers la littérature de potache avec son *Ianco, roi des Albanais* (1918). Ianco, figure grotesque, est sûrement l'héritier d'Ubu roi de Jarry. Parodiant le mythe d'Œdipe, la pièce embrasse l'absurde. Notons qu'elle a été inspirée par le livre *Dans le pays de la guerre éternelle* (1916). L'auteur de ce livre, Ianco Lavrine, ami de Zdanevitch, correspondant de guerre, décrit les impressions de son voyage en Albanie pendant la Grande Guerre.

La triomphe du moignon

Dans son *Histoire de la laideur*, Umberto Eco parle du goût des avant-gardes pour le laid^[29]. Les blessures, le sang, les atrocités de la guerre offrent des matériaux inépuisables pour interpréter la laideur. Mais la répulsion et la compassion vont de pair. La mutilation est à l'image de la profonde souffrance humaine. Les mutilés deviennent les figures préférionales des avant-gardes. Le « reste de l'homme », le soldat « taillé par la guerre dont nul n'a besoin et qui n'est personne^[30] », se dresse comme un vif reproche, une accusation violente de la politique impérialiste et de la société bourgeoise. Le démembrément, la défiguration, la décomposition n'indiquent pas seulement l'ébranlement de l'harmonie corporelle et morale, mais aussi celui de l'ordre social et de l'ordre divin.

L'expressionnisme et le dadaïsme allemands mènent l'expression de la souffrance des mutilés au paroxysme. Le Berlin des années 1918-1919 – affamé, anéanti, en pleine révolution, devenu le théâtre de la guerre civile, de la lutte entre les sociaux-démocrates et les spartakistes, de grèves – nourrit des sentiments de désarroi et d'injustice.

En réaction à l'absurdité de la guerre, l'avant-garde enfante un personnage hybride, mi-homme, mi-pantin, mi-monstre, aux membres mécaniques, fait d'un mélange de chair humaine et de matières dures et artificielles. Otto Dix le peint dans son fameux tableau *Les joueurs de cartes* (1920). Les mutilés sont ceux qui rachètent les crimes de la guerre, les fautes des politiques. La société qui n'est plus repentante mais cruelle, les rejette sans pitié. Dans le *Marchand d'allumettes*, Otto Dix montre l'abîme infranchissable qui s'est creusé entre les « sains » et l'infirme. Les infirmes marchands d'allumettes, foisonnant dans les rues du Berlin d'après-guerre, apparaissent aussi dans le roman de l'écrivain géorgien Grigol Robakidzé *Phalestra* (1923). Le personnage du roman, Adolphe Ungar, reconnaît dans un marchand aveugle son ancien ami,

combattant de guerre. Sans pouvoir dire un mot, il lui donne l'aumône et s'éloigne, pris d'un sentiment de regret, de honte, de douleur : « Ungar avait honte de quelque chose. N'était-ce pas de lui-même ^[31] ? » Le sentiment de culpabilité accompagne la représentation des victimes de la guerre, comme chez Grosz, lui-même persécuté après l'arrivée au pouvoir du national-socialisme. Les personnages stéréotypés, apparus dans ses œuvres, évoquent la réflexion du peintre sur le rapport entre les victimes et les coupables.

Une nouvelle religiosité

La vision apocalyptique du monde caractérise l'esprit « fin de siècle ». Le symbolisme russe donne à cet esprit une orientation eschatologique. Dans un amalgame d'idées mystiques, d'utopie sociale et de prophétie se forge le messianisme, alliant la terreur de la fin du monde à l'attente mystique du Royaume de l'Esprit, de la résurrection du Christ, de l'avènement de Sophia.

« Qu'est-ce que la guerre ? » demande Alexandre Blok. Il essaie de répondre en démontrant le non-sens du mot : la guerre n'est que folie, mort, néant. L'Europe s'enlise dans un marécage qui l'entraîne vers la putréfaction et la mort : « L'Europe est devenue folle ^[32] . » Valéry Briussov glorifie le monde transformé qui ressurgira des ruines du vieux monde : « Qu'un monde transformé sorte des fonts baptismaux flamboyants ^[33] ! » L'allusion au Temple, dans un autre poème, « Aux pèlerins de la Paix » (1914), rappelle un des sacrements de l'Église orthodoxe, l'eucharistie. Le poète veut évoquer la grâce divine, l'amour et la fraternité entre les hommes non seulement au niveau social, mais aussi au niveau universel. Maximilian Volochine, pacifiste, envoie sa bénédiction au tueur et à la victime (*Anno mundi ardantis*, 1915).

L'avant-garde russe hérite de l'esprit apocalyptique et mystique de l'Âge d'argent qu'il marie au pacifisme né dans le contexte de la Grande Guerre. L'esprit apocalyptique pénètre *La Guerre et la Paix* (1915) de Maïakovski : « L'Europe en flammes est suspendue comme un lustre ^[34] ». En 1916, Aleksei Krutchonikh, en collaboration avec le peintre Olga Rozanova, crée une image abstraite de la guerre et prédit une nouvelle guerre mondiale pour 1985 dans le livre futuriste *La Guerre universelle*.

En 1914, paraissent quatorze lithographies de Natalia Gontcharova, réunies sous le titre « Les images mystiques de la Guerre ». Au moyen d'une synthèse des styles et des cultures artistiques allant de l'iconographie byzantine au *loubok* populaire, Gontcharova veut montrer non seulement sa propre vision de la guerre, mais aussi la réception de la guerre par un peuple. L'idée du divin sous-jacent dans l'histoire crée un lien conceptuel entre les planches. Le peintre conçoit son œuvre comme une épopee. Le principe narratif est souligné par l'orientation des images de la gauche vers la droite, dans le sens de la lecture d'un livre. Les protagonistes sont les humains et les créatures divines. L'espace de l'action est celui de l'intersection de deux plans : céleste et terrestre. Une éternelle opposition / association entre terrestre et céleste, mal et bien, noir et blanc définit l'idée de perpétuité de l'histoire. Ainsi, si dans « Anges et aéroplanes », la volonté divine se heurte au progrès technique de l'homme, « L'Apparition » représente la Vierge bénissant les soldats. À l'aide d'images-symboles bibliques (cheval blond, Babylone, bête), héraldiques (aigle, lion, coq) et historiques (comme, par exemple, Peresvet et Oslabia, moines guerriers, héros de la bataille de Koulikovo), Gontcharova veut créer un mythe universel hors de tout temps et de toute notion géographique. Des symboles anciens y rejoignent des symboles nouveaux, comme, par exemple, les

aéroplanes.

La lithographie intitulée « Le cimetière fraternel » met en avant le thème du sacrifice et du pardon universel. La mort est interprétée comme la promesse du salut. La spiritualisation de la mort est également mise en avant par Maurice Denis dans son *Cimetière de Benay* (1917), où la crucifixion évoque le thème du sacrifice et de la résurrection. Les attributs de la guerre – le cimetière, les barbelés s'associant à la couronne d'épines, etc. – renvoient à la symbolique religieuse. Le triptyque d'Otto Dix *La Guerre* (1929-1932), inscrivant les scènes apocalyptiques de la guerre dans la tradition du retable, porte un regard prophétique sur l'avenir.

Le sentiment religieux pénètre l'œuvre de Georges Rouault. Son *Soldat* (*Soldat*, 1915), aux traits primitifs et grossiers, qui évoquent les saintes des icônes et le Christ, incarne l'humanité souffrante et méprisée. Le livre de gravures de l'artiste, *Le miserere*, qui traduit les inquiétudes spirituelles dans le contexte de la Grande Guerre, place le Christ et la mort au premier plan. Ce n'est pas un hasard si l'œuvre s'inspire du Psaume 50, qui exprime l'aspiration du pécheur au retour vers Dieu.

Le langage multiple des avant-gardes

L'avant-garde produit un art contestataire. La contestation repose sur un jeu intellectuel et stylistique. Un amalgame voulu des différentes cultures artistiques, des différentes techniques et moyens d'expression caractérise également la représentation et l'interprétation de la guerre. De nombreuses images du soldat sont réalisées à l'aide des techniques cubiste, futuriste, expressionniste, réaliste. L'œuvre d'un même artiste comporte des écritures multiples. Le collage, la peinture, la gravure, la xylographie, la lithographie, les matériaux naturels et périssables, ainsi que les matériaux synthétiques sont largement utilisés. Le noir et blanc de l'encre de Chine alterne avec les couleurs criardes, les lignes brisées s'ajoutent aux aplats japonisants. Les artistes se tournent vers les nouveaux médias, les cartes postales, les affiches.

L'artiste aspire à l'effacement des limites entre les arts. Tzara, avec son « poème simultané », traite de la valeur de la voix humaine. Il donne à *L'Amiral cherche une maison à louer* (1916) de faux airs de partition musicale. Severini, avec son *Artillerie, reine des batailles*, veut créer une peinture-poème. Maïakovski, dans *La Guerre et la Paix* intercale des fragments de partition musicale.

Dans le livre illustré, le dessin et le texte poétique évoluent sur des plans parallèles, comme dans *Les Douze* de Blok illustré par Larionov^[35]. Les recueils des années 1915-1920 offrent de nouveaux principes de division de la page, de disposition des mots et des lettres, de choix du support matériel, de forme, et traduisent un nouveau concept syncrétique de livre où les constructions poétiques et graphiques ne forment qu'un.

Les Fenêtres de la ROSTA (Agence télégraphique de Russie) créées par Maïakovski, Rodtchenko, les affiches de propagande de Tatline ou Pevsner mettent en avant l'expressivité et le laconisme, qui sont propres à l'art de l'affiche. Sur les panneaux ou les affiches destinés à exercer une influence psychologique et idéologique sur les masses, se profilent des personnages stéréotypés, caricaturaux et des textes simples, souvent en vers. L'écriture propre à l'affiche s'introduit dans l'espace pictural chez Larionov ou chez Severini. Elle a autant une fonction décorative que conceptuelle.

L'avant-garde russe puise son inspiration dans la tradition populaire : *loubok*, enseigne, faïence, broderie, graffiti des casernes... Ce dernier, décorant les murs des corps de garde, des latrines, des salles d'armes, marie le sublime au vulgaire, le symbolique au réel, la niaiserie au mystère, le monde inculte à la civilisation. L'avant-garde donne également ses lettres de noblesse au spectacle de rue, aux représentations populaires, à la performance, à la pantomime. Le mimodrame *L'histoire du Soldat* qui naît de la collaboration de l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz et du compositeur Igor Stravinski, s'inspire d'un conte russe qui se trouve dans un recueil de contes collectés par Afanassiev. C'est un spectacle lu, joué et dansé et son genre est aussi syncrétique que sa musique, comportant diverses danses – valse, tango, ragtime – alliant le jazz, découvert par les Européens grâce aux soldats américains, et la tradition classique.

L'avant-garde s'inspire du cinématographe. Le dadaïsme invente le « cinéma statique », un photomontage qui, comme l'explique Raoul Hausmann, propose une nouvelle perception visuelle et conceptuelle des unités arrachées du monde de la guerre et du chaos.

Les Douze de Blok, ainsi que *John Reed* de Tabidzé sont composés de tableaux que l'on peut comparer à des séquences. Dans le poème de G. Tabidzé, on remarque le maniement particulier des « plans ». Les « plans panoramiques » sont employés pour décrire des scènes de rue. Les « gros plans » rapprochent le spectateur des objets. Le poète a recours au « zoom », qui permet de voir les détails de la réalité. L'œil du narrateur, comme la caméra, bouge. Il se déplace à l'horizontale et à la verticale.

Nous n'avons fait qu'esquisser quelques traits du soldat peint par les avant-gardes. Il est à l'image de ces mêmes avant-gardes : multiple, ambigu, contradictoire. Il incarne l'audace et l'amour de la nouveauté, mais aussi l'engagement de l'art et la volonté du dépassement de la guerre que l'avant-garde érige en projet universel. Le soldat réfracte les réflexions de l'avant-garde sur la place de la guerre dans l'histoire de l'humanité, dans la civilisation européenne, sur le sens de la vie humaine. Mais c'est aussi une figure de proie qui permet de penser aux moyens d'expression et au langage que l'art doit adopter dans cette époque de cataclysmes et dans l'avenir.

NOTES

[1]

Robert Estivas, « Schéma linguistique du terme « Avant-garde » », in *Avant-gardes littéraires au XX^e siècle. Vol. 1 : Histoire*, sous la dir. de Jean Weisgerber, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1984, p. 20-24, p. 20.

[2]

Vladimir Maïakovski, « En réponse », in *Œuvres complètes en 13 tomes*, Moscou, Hudožestvennââ literatura, 1955-1961 [Маяковский Владимир, « К ответу » Полное собрание сочинений, в 13 томах , Москва Художественная литература, 1955-1961], t. 1, p. 144.

[3]

Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes et la Tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Âge

d'Homme, 2000, p. 8.

[4]

Voir Roger Barthe, *L'idée latine*, Institut d'études occitanes, Toulouse, 1950.

[5]

Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Éditions Allia, Paris, 2004, p. 26.

[6]

Giovanni Lista, *Le Futurisme*, Éditions Pierre Tarrail, Paris, 2001, p. 39.

[7]

L'exposition *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, qui s'est tenue du Musée de l'Armée du 15 octobre 2014 au 25 janvier 2015, a cherché à mettre en relief la veine patriotique dans les représentations de la Grande Guerre au début du conflit.

[8]

Le titre du tableau renvoie au *Cuirassier blessé quittant le feu* de Géricault, toile que Michelet nomma « l'épitaphe du soldat » et dans laquelle il vit l'allégorie de l'Empire mourant (Jules Michelet, *Journal (1828-1848)*, t. 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 141-142).

[9]

Guillaume Apollinaire, « L'adieu du cavalier », in *Calligrammes*, Paris, Mercure de France, 1918, p. 123.

[10]

Ouznadze Dimitri, « La philosophie de la guerre » [« *omis filosofia* »], in *Saxalxo furceli [saxalxo furceli]* 1914, n° 148, 149, 153, 155.

[11]

Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Librairie Ollendorff, 1923, p. 3.

[12]

Voir Lucien Christophe, « À propos d'une prétendue lettre de Verhaeren », in *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. 3-4, Bruxelles, 1966, p. 204-215.

[13]

Raoul Hausmann, « Pamphlet contre le point de vue de Weimar », dans *Courrier de Dada*, p. 35.

[14]

André Gide, « Dada », in *Nouvelle Revue Française*, n° 79, avril 1920, p. 477-481.

[15]

Félix Vallotton, « Art et Guerre », in *Les Écrits nouveaux*, décembre 1917, n° 2, t. 1, p. 30-37, p. 36.

[16]

Ibid., p. 37.

[17]

Ibid.

[18]

Ibid., p. 34, 32.

[19]

Ibid., p. 36.

[20]

Félix Vallotton, *op.cit.*, p. 33.

[21]

Ibid., p. 34.

[22]

Guillaume Apollinaire, « Chant de l'horizon en Champagne », in *Calligrammes*, p. 138.

[23]

Félix Vallotton, *op. cit.*, p. 30.

[24]

Jules Michelet, *Journal (1828-1848)*, texte édité par P. Viallaneix, Gallimard, Paris, 1959, p. 332.

[25]

Galaktion Tabidze, « John Reed », in *Œuvres en 2 tomes*, t. 2, Tbilissi, Sabčot'a sak'art'velo [tabiZe galaktion, « jon ridi », Txzulebebi 2 tomad, t. 2, Tbilisi, sabWoTa saqarTvelo], 1989, p. 25.

[26]

Galaktion Tabidze, « C'est une guerre », p. 49.

[27]

Grigol Robakidze, *La mue du serpent* [robaqiZe grigol, gvelis perangi], Tbilissi, Merani, 1988, p. 190.

[28]

Félix Vallotton, *op. cit.*, p. 32.

[29]

Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Flammarion, 2007, p. 368.

[30]

Vladimir Maïakovski, *Le nuage en pantalon* [Облако в штанах], *Œuvres complètes en 13 tomes*, t 1, p. 194.

[31]

Grigol Robakidze, *Phalestra* [robqaiZe grigol, falestra], Tbilissi, Merani, 1989, p. 349.

[32]

Alexandre Blok, « L'intelligentsia et la Révolution », in *Poèmes et poésies* [Блок Александр, « Интелигенция и Революция », *Поэмы и стихи*] Ekemo, Moscou, 2002, p. 510.

[33]

Valéry Briussov, « La dernière guerre », in *Œuvres choisies en deux tomes*, t. I, Gossudarstvenn izdatelestvo hudožestvennoj literatoury, Moscou, 1955 (Брюсов Валерий, « Последняя война », Избранные произведения в двух томах, I, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1955), p. 341.

[34]

Vladimir Maïakovski, *Guerre et Paix* [Маяковский Владимир, Война и мир], Pétersbourg, Parous, 1917, p. 19.

[35]

Alexandre Blok, *Les Douze*, traduit du russe par Serge Romoff, illustré par Mikhail Larionov, Paris, Éditions d'art La Cible, 1920.

POUR CITER CET ARTICLE

Maia RAPHAËL, "Le soldat de la Grande Guerre dans les avant-gardes historiques : une figure à facettes multiples", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : <https://sflgc.org/acte/maia-raphael-le-soldat-de-la-grande-guerre-dans-les-avant-gardes-historiques-une-figure-a-facettes-multiples/>, page consultée le 08 Février 2026.