

Introduction

Dans les *Désastres de la guerre*, Francisco Goya définit par ses images et par ses titres – « J’ai vu cela », « Cela ne peut se regarder » – le rapport complexe des hommes aux violences de guerre. Chaque conflit comporte des particularités, son lot d’horreurs et une dimension d’irreprésentabilité. Pourtant, les arts visuels ont toujours été mobilisés pour figurer les combats, les batailles et autres affrontements de petite ou grande ampleur. La Première Guerre mondiale s’inscrit dans cette histoire visuelle de la guerre. Sa difficile représentation, souvent soulignée et justifiée par son caractère moderne, n’a pas empêché de nombreux contemporains de chercher à en rendre compte dans et par leur art.

Le 4 mai 1917, l’artiste irlandais William Orpen écrivait à George Clausen une lettre où s’exprime l’ambivalence de son émotion à la découverte du front combattant :

« Et maintenant je suis confronté à la plus grande chose que j’ai croisée – ou que je puisse jamais croiser : un autre monde ! Nouveau, vigoureux, pur et sacré, je marche avec précaution sur ces vastes champs de bataille pour ne pas ternir cette pureté. Ce sont vraiment des étendues extraordinaires criblées de trous d’obus et rien d’autre, sauf les restes des Héros qui ont reconquis cet espace, les corps sans sépultures de nos soldats étendus sous le soleil ardent, certains à la surface, d’autres dans les trous d’obus au fond des cratères. Ils me font me sentir si petit et insignifiant. Je voudrais m’agenouiller et demander à chacun pardon d’oser les regarder. J’aurais aimé que vous soyez avec moi, vous auriez compris et je ne peux vous dire à quel point je me sens seul à comprendre. Je sens que je dois parler tant que l’impression est vive – et il n’y a personne. Je vous prie de ne pas penser que je suis déprimé, je n’ai jamais été aussi intéressé de ma vie et je prie le Tout-Puissant que je puisse, à ma façon, donner dans mon travail quelque impression de ce que je ressens¹. »

La prise de contact avec le no man’s land et la mort de masse lors d’une mission artistique en France pour le compte du gouvernement britannique a contribué à définir, pour Orpen, l’étendue dramatique de l’événement et à forger sa vision du monde en guerre. La force de cette lettre tient au mélange paradoxal de désespoir et d’espérance qu’elle contient. L’artiste n’a certes pas une expérience de combattant mais il fait l’expérience d’un lieu de combat et manifeste son désir de traduire immédiatement cette découverte dans son art,

et sa crainte de ne pas y parvenir tant la réalité est incroyable. Il est fasciné par tout ce qu'il découvre de la guerre, les paysages dévastés comme les corps des soldats morts. Orpen n'envisage pas d'exprimer ce qu'il voit mais ce qu'il ressent, ce n'est pas seulement à la vue qu'il fait appel, mais à son corps entier, à tous ses sens qui se saisissent de l'événement. Lorsqu'on aborde l'étude des images, on privilégie spontanément le sens de la vue. Pour comprendre le travail d'Orpen et celui de tous les artistes confrontés à la Première Guerre mondiale, il ne suffit pourtant pas d'envisager ce qu'ils ont vu, il faut aussi s'interroger sur la manière dont leurs corps ont été assaillis par la guerre.

William Orpen fait partie des artistes britanniques qui composent la scène artistique moderne outre-Manche. Bien qu'il ne fasse pas partie des plus avant-gardistes, il ne croit pas moins que d'autres, à ce moment précis au moins, au caractère régénérateur de la guerre pour l'art. Le « nouveau monde » qu'il évoque dans sa lettre est désigné comme « vigoureux, pur et sacré ». Ce propos rappelle quelques commentaires d'artistes allemands qui n'ont pas tous attendu la guerre pour développer une pensée eschatologique. August Macke affirmait en 1913 : « la guerre est nécessaire pour réaliser l'idée d'humanité² ». Sa mort au front en septembre 1914 prend, de fait, rétrospectivement, une dimension sacrificielle. Quant à Max Beckmann, davantage soucieux de son art que des changements de société, il écrivait à Minna Tube, sa femme, le 18 avril 1915 : « Pour moi, la guerre est un miracle, même s'il est assez désagréable. Mon art reçoit ici de quoi se nourrir³. » Infirmier sur le front belge, l'artiste est éloigné des zones de combat en août 1915 pour cause de dépression. À l'exception de quelques artistes tel Fernand Léger pour qui la guerre était terriblement « cubiste⁴ », les effets escomptés par les artistes pour leur art ont majoritairement été déçus. Et si l'on ne peut soutenir l'idée d'une pensée prémonitoire chez Macke, on sait en revanche à quel point l'Europe d'avant la guerre bouillonnait politiquement et artistiquement, bien que dans différentes directions. Il n'est pas surprenant que quelques artistes aient su interpréter dans leurs œuvres et leurs écrits l'étrangeté de leur temps, et qu'ils aient souhaité participer à la guerre advenue.

Les avant-gardes européennes évoluaient avant guerre dans un climat d'émulation internationale qui n'affaiblissait en rien les élans nationaux, voire nationalistes, du monde de l'art⁵. Ce dernier participait pleinement à l'affirmation des États-nations nés au XIX^e siècle⁶. La dimension nationale des textes futuristes italiens⁷ contrastait avec la volonté de Marinetti de répandre ses principes à travers le monde ; les vorticistes revendiquaient leur identité britannique et refusaient de se placer sous la coupe du futurisme⁸ ; les recherches picturales de Picasso et Braque, en France, avaient été actualisées et théorisées par le groupe de Puteaux notamment lors de l'exposition de la Section d'or dont le titre programmatique suffit à suggérer le repli sur le passé d'une partie de ses acteurs. À l'évidence, la guerre provoqua une rupture de la progression avant-gardiste internationale de l'art et l'implosion des groupes constitués, en perpétuelle évolution de toute façon. Il importe cependant de souligner le formidable élan avant-gardiste russe, avant même la Révolution de 1917, qui s'impose avec

« Tramway V » et « 0,10 : dernière exposition futuriste de tableaux », en 1915⁹. En Europe, seuls Dada et De Stijl survinrent. Mais tous deux étaient nés en pays neutres. Dada s'était développé de part et d'autre du conflit, à Zurich et à New York, mais aussi à Barcelone et ailleurs encore après la guerre : à Berlin, Hanovre ; à Paris aussi¹⁰. Dada, dont le « trouveur » du nom, Hugo Ball, avait subtilement brouillé la logique, affirmant : « Guerre mondiale Dada et pas de fin, révolution Dada et pas de commencement¹¹. » À l'opposé de cet art né de la guerre, l'Union sacrée des artistes poursuivait l'entreprise de nationalisation de l'art en le mettant au service de la guerre. Orpen, comme tant d'autres artistes, contribua à ce mouvement. L'art participait pleinement à la guerre, et la guerre s'imposait en contrepartie dans l'art selon des modalités variables.

L'ART ET LA GRANDE GUERRE DANS LA RECHERCHE

■ L'art en guerre – la création du temps de guerre, qu'elle se rapporte à la guerre ou non – a donné lieu à des travaux importants et à des publications depuis les années 1980 et plus encore avec le centenaire de la guerre. Ces livres ont permis de dépasser l'idée communément répandue jusqu'alors d'une absence presque totale de création entre 1914 et 1918. L'ellipse était bien entendu révélatrice. Elle signifiait qu'une guerre était, pour beaucoup, un moment de rupture, voire d'arrêt de la création. La logique moderniste, selon laquelle une avant-garde succède à une autre avant-garde, avait été mise à mal par la guerre et, comme la rupture Dada était suffisamment marquante, on ne chercha pas plus loin, pas tout de suite du moins.

La difficulté était d'autant plus grande que face à ce conflit d'un genre résolument nouveau, ceux qui avaient eu la responsabilité, lors de conflits antérieurs, de produire une peinture d'histoire, et sur lesquels certains comptaient encore en 1914, se trouvèrent en échec à la fois sur le terrain de la guerre et de ses formes et sur celui de l'art, tant avaient été radicales les mutations au cours des décennies qui ont précédé le conflit.

Un vide historiographique donc que des recherches ont progressivement permis de combler, car si le conflit a provoqué la dispersion des artistes et brisé les élans communs, beaucoup d'entre eux ont continué à créer pendant ces cinq années, quelle que fût leur position dans la guerre, de manière isolée ou en entretenant des liens avec d'autres artistes.

Ce mouvement d'intérêt pour l'art de la Grande Guerre s'est amorcé en parallèle de celui engagé dans l'étude de la création artistique de la période 1939-1945¹². Gordon Fuglie proposait une approche thématique des représentations de la Première Guerre mondiale dans un essai rédigé pour le catalogue d'une exposition à Los Angeles en 1983¹³. En Grande-Bretagne, Meirion et Susie Harries s'intéressaient aux artistes officiels britanniques lors des deux conflits mondiaux¹⁴ et Elizabeth L. Kahn se consacrait à l'étude des camoufleurs français¹⁵. En 1985, Philippe Vatin livrait une thèse sur la fonction des arts graphiques en France pendant la guerre¹⁶. À la même date, Matthias Eberle publiait un ouvrage consacré aux œuvres de guerre d'Otto Dix, George Grosz,

Max Beckmann et Oskar Schlemmer qui venait compléter les études portant sur les artistes allemands de l'entre-deux-guerres¹⁷.

En 1991, paraissaient en France les traductions des ouvrages de Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps, The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War* (1989) et de Modris Eksteins, *The Great War and the Birth of the Modern Age* (1989)¹⁸. Thèses fortes et discutées¹⁹ : le premier appuyait sa réflexion sur une étude fine d'archives et de revues d'art afin d'étayer l'idée d'un « retour à l'ordre²⁰ » dans les milieux intellectuels d'avant-garde parisiens ; le second, par une analyse de la « culture » (arts visuels, littérature, musique, danse, etc.), surtout axée sur l'Allemagne, érigeait la Première Guerre mondiale en moment fondateur : point de basculement dans le XX^e siècle et dans la modernité. Ces deux ouvrages, contemporains l'un de l'autre, envisagent la guerre comme un moment de rupture et montrent, ensemble, que le choix des sources et la manière de les interroger permettent d'aboutir à des conclusions variées et parfois contradictoires.

Dans une optique différente, Richard Cork publiait en 1994 un volumineux ouvrage où l'approche chronologico-thématique permettait la confrontation d'œuvres d'art des différents pays belligérants²¹. Cork proposait non seulement un panorama des avant-gardes européennes en guerre, mais il questionnait aussi les enjeux de la création, envisageant son évolution en relation directe avec les événements. Tandis que Cork remarquait le nombre et la puissance des images artistiques relatives à cette guerre, Philippe Dagen, en 1996, s'interrogeait, à l'inverse, sur le peu de « représentations picturales dont puissent être reconnues sans hésitation la qualité artistique et la place dans l'histoire de l'art moderne²² ». L'auteur du *Silence des peintres* s'attachait à démontrer l'échec des artistes d'avant-garde à représenter la guerre moderne, leur incapacité à exprimer sa violence, à produire des œuvres « à la mesure de l'horreur de l'expérience²³ ». Le corollaire de cette « amnésie » des artistes aurait été l'affirmation de la photographie et du cinéma, moyens estimés dans le temps même du conflit, comme étant particulièrement adéquats pour figurer la guerre moderne. À sa sortie l'ouvrage est commenté²⁴ et s'impose comme une référence sur le sujet²⁵. Dans un texte publié en 2012, Philippe Dagen infléchissait son analyse, soulignant la contribution des artistes aux « imageries de guerre » et la manière dont celles-ci ont constitué « le fond visuel de l'époque, à égalité avec la photographie²⁶ ».

Les années 1990 sont marquées par une effervescence intellectuelle autour des questions reliant art et histoire. L'exposition *Face à l'histoire* qui se tient en 1996 au musée national d'Art moderne à Paris en est la preuve²⁷. L'écriture du *Silence des peintres* de Philippe Dagen s'inscrit donc dans une actualité particulière de la recherche en France²⁸. On observe à la même période un intérêt croissant pour les croisements disciplinaires qui favorisent ces réflexions. En témoigne l'important colloque de 1995, *Où va l'histoire de l'art contemporain ? Objets, méthodes, territoires*²⁹, dont les actes légitiment les nouvelles questions qui se posent à l'art et à son histoire, le champ des possibles en matière de méthodologie, ainsi que les nouveaux objets retenant l'attention des chercheurs qui s'appliquent à repousser les frontières de la discipline. Si les productions d'artistes modernes et

d'avant-garde avaient eu la préférence des chercheurs jusqu'alors, des productions réputées mineures (le dessin de presse, la caricature, l'illustration³⁰, etc.) sont désormais admises dans le champ d'analyse des historiens de l'art, aussi soucieux de comprendre les œuvres que les interactions entre sphères sociale, politique et artistique. Comme si l'historien de l'art devenait historien par l'art... l'idée n'était pas complètement nouvelle mais la tendance introduisait peut-être, à ce moment précis, un basculement dans l'étude de l'art de la période contemporaine. Il ne s'agissait plus seulement d'étudier l'histoire d'un art, pas plus que l'artiste dans son temps mais bien d'interroger les œuvres et les actes de création comme un maillon du temps qui passe, objet certes mais aussi agent révélateur d'une époque. Dans cette effervescence intellectuelle, des œuvres de différentes natures ont été exhumées et des travaux ciblés se sont développés dès la fin des années 1990 suivant plusieurs axes : par exemple sur les initiatives officielles ayant facilité la création en temps de guerre, ou encore sur l'art belge jusqu'alors délaissé par les études portant sur le sujet³¹.

Les années 1990 sont aussi marquées par l'affirmation d'une histoire culturelle de la Grande Guerre portée par des historiens, dans une dynamique internationale, qui ont élargi le champ d'investigation de leurs recherches afin de « retrouver la guerre³² ». La force de cette histoire culturelle a été, dans la lignée de l'école des Annales, de briser le carcan disciplinaire en adjoignant à la source archivistique des sources réputées moins objectives et pourtant si essentielles à la compréhension de l'homme en guerre et des sensibilités de ce temps. L'étude des « intellectuels » (écrivains, artistes, musiciens, journalistes, scientifiques, etc.) a notamment permis de retrouver une pluralité d'expressions et d'attitudes en guerre³³. Les chercheurs engagés dans cette réévaluation historique, complément indispensable à l'histoire politique, économique et militaire de la guerre, ont affirmé l'existence d'une « culture de guerre », envisagée non comme conséquence mais comme matrice du conflit³⁴. L'ensemble des représentations (au sens historique du terme) produites à tous les niveaux de la société, mais aussi les pratiques, les attitudes, et les attentes des contemporains du conflit déterminant cette culture de guerre qui a permis un si long engagement. En dépit de critiques formulées à son encontre³⁵, cette notion désormais pensée au pluriel (cultures de guerre) est sans cesse étayée par de nouvelles études qui prouvent qu'une part importante de la population a contribué spontanément à la guerre pour de multiples raisons. Ce « consentement » ne signifie pas que les hommes n'ont pas maudit la guerre nonobstant leur engagement. Des spécialistes d'autres disciplines, convaincus de la nécessité de remettre de l'histoire dans l'analyse des arts ont travaillé en dialogue avec les historiens donnant lieu à de fructueux échanges sur la littérature et la poésie par exemple³⁶. Jusqu'au début des années 2010, les plasticiens avaient encore peu mobilisé les historiens du culturel, à l'exception d'Annette Becker et de Jay Winter³⁷. L'attention au corps et au psychisme des hommes et des femmes engagés dans le conflit³⁸ se place au cœur de leur approche anthropologique et culturelle de la guerre³⁹.

Les emprunts à l'anthropologie se sont multipliés tant en histoire qu'en histoire de l'art. La tenue, en 2007, en France, d'un important colloque : « Histoire de l'art et anthropologie » a contribué à légitimer ce partage des objets et des méthodes. Ses organisateurs, Thierry Dufrene et Anne-Christine Taylor, n'ont pas hésité à parler, sur le ton de la provocation, de « cannibalismes disciplinaires » pour souligner les pouvoirs heuristiques du partage des savoirs et des méthodes⁴⁰, écho involontaire à l'article de Laurence Bertrand Dorléac « L'Histoire de l'art et les cannibales⁴¹ » : preuve qu'en dix ans les choses avaient bel et bien changé. Dans le domaine de l'histoire, les travaux d'anthropologie historique menés par Stéphane Audoin-Rouzeau montrent comment l'attention au corps⁴² et à la culture matérielle⁴³ des combattants permet d'approfondir notre connaissance du fait guerrier⁴⁴. Quant à l'anthropologie des images, elle a grandement contribué à extirper l'œuvre d'art de son piédestal et à lui rendre sa place d'« objet » permettant de poser de nouvelles questions relatives aux conditions de production et de réception de l'art, dans une perspective différente mais complémentaire de celle de l'histoire sociale de l'art et de la sociologie de l'art, en portant notamment une attention particulière aux processus de création, aux « techniques du corps⁴⁵ » et à la matérialité des objets⁴⁶.

Les croisements disciplinaires offrent un moyen de mieux comprendre la guerre par l'étude de la création et de mieux comprendre la création par l'étude de la guerre. Aux travaux dédiés à l'analyse d'un événement particulier, se sont ajoutées des études diachroniques. L'exposition *Face à l'histoire* était un premier jalon. En 1997, Hélène Puiseux envisageait les mutations des « figures de la guerre » en relation avec le développement des nouveaux médias, entre 1839 et 1996⁴⁷. Jérôme Delaplanche et Axel Sanson, dans leur ouvrage *Peindre la guerre*, se sont, pour leur part, attachés à démontrer comment, de la Renaissance à 1914, en Europe, les artistes ont traduit la guerre (la bataille) en fonction de leurs préoccupations esthétiques et politiques et de celles de leurs commanditaires⁴⁸. On comprend que les mutations des formes de la guerre et de l'art au début du XX^e siècle les aient incités à interrompre leurs investigations en 1914. Dans sa thèse consacrée aux représentations artistiques de la guerre au XX^e siècle en Allemagne⁴⁹, Claire Aslangul a mis en évidence certaines continuités et ruptures dans les manières de représenter la guerre, difficiles à percevoir dans les études portant sur un conflit unique. Les limites géographiques et chronologiques qu'elle a fixées ne l'ont pas empêchée de remonter très en amont du XX^e siècle et d'effectuer des rapprochements et des comparaisons au-delà des frontières allemandes. Dans une optique synthétique, l'ouvrage de Laura Brandon *Art and War* évoque la création en relation à la guerre au fil des siècles, avec une insistance sur le XX^e siècle et sur les pays anglophones⁵⁰.

Le centenaire de la guerre a contribué à approfondir les connaissances et à faire bouger les lignes historiographiques conflictuelles. En France, la Mission centenaire a momentanément réuni des représentants des deux écoles d'historiens (Péronne et Craonne) qui ont repris le dialogue sans renoncer à leurs spécificités. Le centenaire a motivé tant de projets et d'initiatives que les répertoire

tous ici serait une gageure⁵¹. Les colloques furent nombreux et la publication des actes n'a généralement pas tardé à suivre. Citons, en rapport avec le sujet de ce livre, celui organisé par Inga Rossi-Schrimpf en Belgique, en parallèle d'un programme de recherche et d'une exposition des œuvres de guerre issues des collections des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique⁵². Bien d'autres travaux récents (livres et articles) seront évoqués au fil des pages. Certaines publications d'intérêt ont cependant pu échapper à notre radar. La mondialisation de la recherche induit ce genre de difficultés, surtout dans une période d'intense valorisation des recherches comme l'a été le centenaire de la guerre. Au cours de ces cinq années de commémoration, les éditeurs ont saisi l'occasion de publier de nombreux ouvrages sur le sujet. Parmi les publications de référence en lien à notre recherche, citons l'« autre récit » d'Annette Becker dans lequel les images de la guerre sont abordées dans leur diversité « à hauteur d'œil », c'est-à-dire à hauteur de l'expérience humaine⁵³, la relecture de monde de l'art britannique pendant la guerre que propose James Fox dans son livre paru en 2015⁵⁴, et dans un registre différent, la publication d'un livre sur la création dans les camps de prisonniers allemands, *Kunst im Lager*⁵⁵, sujet au cœur d'un chapitre de ce livre, ou encore la thèse publiée de Franziska Ehrl sur les danses macabres gravées dans le premier quart du XX^e siècle⁵⁶, écho à la thèse de Claire Aslangul et recherche en lien à un autre chapitre de ce livre.

Le centenaire a par ailleurs eu un impact considérable sur la connaissance et la transmission de la culture visuelle de la guerre vers un public plus large. On ne compte pas les expositions thématiques, monographiques ou commémoratives qui se sont tenues ici ou là pour célébrer le centenaire et rappeler l'histoire. Des expositions d'envergure se sont également tenues, qui ont permis de revoir les œuvres de guerre les plus célèbres tout en découvrant des sources méconnues. Il s'agissait souvent d'appréhender cette diversité à la lumière des recherches les plus récentes. Ce déploiement d'œuvres et de documents a d'ailleurs commencé avant le début du centenaire, dès le 90^e anniversaire de la guerre : à Florence, Oldenbourg, Madrid puis Metz et Bonn notamment⁵⁷. Les expositions de Florence et Oldenbourg méritent une mention spéciale car elles offrent un point de vue inédit, et à ce jour inégalé, sur la création italienne et allemande en guerre, en révélant des sources méconnues, dépassant l'avant-garde, dont de nombreuses œuvres graphiques. Les textes de ces catalogues offrent une approche étendue de la création en guerre dans ces pays, reflètent l'état de la réflexion sur le sujet en ce début de XXI^e siècle. Les catalogues publiés permettent conjointement d'apprécier les similarités d'attitude des artistes dans ces pays engagés dans le conflit.

Les titres des expositions donnent généralement une idée de la place occupée par les avant-gardes dans ces commémorations : sur ce terrain, l'exposition de Madrid a précédé celles de Los Angeles, New York, Londres – celle de la Tate dédiée à l'impact de la guerre sur la création après-coup – ainsi que celle de Bruxelles (Bozar) où la guerre n'apparaît, intentionnellement, qu'en « filigrane⁵⁸ ». Ces œuvres d'avant-garde voisinent désormais souvent

avec des productions diverses⁵⁹, elles aussi conçues par des femmes et des hommes pris dans la tourmente. C'est aussi ce dont témoigne le catalogue de l'exposition de Kiel réunissant les œuvres (antérieures ou contemporaines du conflit) d'une soixantaine d'artistes internationaux, de toutes tendances, choisis parmi 600 artistes morts à cause de la guerre, à l'Est et à l'Ouest⁶⁰. Parmi les expositions du centenaire qui ont particulièrement contribué à renouveler les connaissances et la compréhension de la création pendant la guerre, soulignons la qualité de « Vu du front : représenter la Grande Guerre », en 2014 à Paris, et « World War I and American Art », en 2016 à Philadelphie⁶¹. L'exposition de Philadelphie constitue un apport majeur à l'histoire culturelle de la guerre puisqu'elle dévoile les œuvres, démarches et attitudes des États-Uniens pendant le conflit et prolonge ainsi les récents travaux de David Lubin⁶². Quant à l'exposition de Paris organisée conjointement par le musée de l'Armée et la BDIC (rebaptisée La Contemporaine en 2018), deux institutions mêlant art et histoire, elle a su intégrer les dernières avancées de la recherche et proposer une lecture renouvelée de la guerre en présentant des sources inédites – comme l'exposition « 1917 » l'avait fait avant elle – offrant de multiples points de vue sur la guerre et réunissant des œuvres issues de nombreuses collections européennes.

En parallèle de toutes ces publications, il nous a semblé identifier un nouvel élan en faveur d'approches diachroniques, comme une volonté de comparer et de mettre en perspective les avancées de la recherche sur la Première Guerre mondiale⁶³ et, peut-être aussi, comme un moyen de dépasser cette guerre après ce moment de cristallisation au cours duquel on a pu penser l'avoir enfin retrouvée. Illusion. Les recherches sur la Première Guerre mondiale ne s'arrêtent heureusement pas au terme du centenaire⁶⁴. Nous revenons progressivement au temps long de la recherche, si essentiel après ce temps de bouillonnement et de synthèse.

LA GRAVURE : UNE SOURCE INESTIMABLE

■ Au-delà de ce que l'on voit et de ce que l'on croit, l'histoire des processus et des conditions de création s'avère centrale dans la réflexion et nécessaire à la compréhension de l'art en temps de conflit. C'est aussi de cela qu'il est question dans ce livre consacré aux gravures de guerre. Cette recherche procède du bousculement des frontières disciplinaires opéré ces quarante dernières années et prolonge différentes réflexions menées sur le thème « art et guerre ». La gravure et plus largement les arts graphiques ont fait l'objet de peu de travaux excepté dans une perspective monographique⁶⁵. Et même au cours du centenaire, les arts graphiques ont sans cesse été confrontés à d'autres sources et non considérés pour eux-mêmes dans et pour leurs spécificités, à deux exceptions près pour la gravure⁶⁶. L'estampe offre pourtant une voie d'accès extraordinaire à la guerre. La production importante de gravures pendant le conflit et encore après pour figurer la guerre en fait même un phénomène culturel à part entière.

Celles dont il est question dans cette recherche sont, pour la plupart, des gravures autonomes présentées isolément ou en cycles et albums⁶⁷. Parler de « gravure autonome » plutôt que de « gravure originale » permet de réunir sous

un dénominateur commun des images artistiques et des productions populaires parmi lesquelles des dessins reproduits par procédés photomécaniques. Les gravures autonomes sont des productions nées de l'imagination d'un seul artiste – même si elles sont forcément influencées par l'histoire de l'art, l'imaginaire collectif de la société en guerre et parfois soumises à des contraintes de production (exigence des éditeurs, attente du public, actualité, etc.). S'intéresser à la gravure en guerre, c'est donc considérer des œuvres de natures différentes auxquelles on n'aurait probablement pas prêté attention si d'autres formes artistiques avaient été envisagées en parallèle. Son statut spécifique la place d'emblée sur le terrain de la propagande autant que sur celui de l'art. Entre beaux-arts et moyen de communication, elle fait l'objet durant la guerre d'usages variés et s'infiltré dans différentes sphères de la société. Beaucoup sont des œuvres mineures : œuvres d'artistes de renommées variables, à l'époque et aujourd'hui, auxquels s'ajoutent des praticiens amateurs ou novices. L'intention de cette recherche n'est pas de réhabiliter l'ensemble de ces images esthétiquement inégales dans le champ des beaux-arts mais de tenter de comprendre ce qu'elles sont et pourquoi elles sont.

AU-DELÀ DES IMAGES : DES PROCESSUS

■ Les estampes de guerre livrent un ensemble de représentations offrant une voie d'accès à l'homme en guerre. Elles sont une matérialisation d'images mentales où se mêlent monde intérieur et monde extérieur⁶⁸. Mais, elles sont davantage que des images. Ce sont des « objets » capables d'enrichir la connaissance sur le conflit et sur la création en temps de guerre. Elles ne restituent pas seulement une image mais une approche sensible des événements.

Le terme « gravure » qualifie à la fois un processus de production et le résultat de ce processus. Ce vocable réunit différentes techniques en creux et en relief auxquelles on adjoint communément les techniques dites « à plat » qui ne supposent pas la réalisation de tailles dans une matrice mais nécessitent la réalisation d'un ensemble d'opérations chimiques permettant la fixation d'un motif sur une matrice et sa reproduction. L'attention portée aux processus de fabrication de l'œuvre permet de mieux comprendre les enjeux de la création. Le médium est un vecteur d'expérience⁶⁹. Dans le cas de la gravure, il n'est pas réductible à la feuille imprimée puisque la matrice est aussi un médium, elle est l'objet par lequel l'artiste donne corps à sa pensée et à ses émotions. L'étude des estampes permet donc, en principe, de retrouver un geste, une démarche, une attitude si tant est qu'on cesse de les considérer comme de simples images en deux dimensions. Envisager la gravure comme un objet complexe, c'est donc s'intéresser au processus dont l'image estampée n'est que le résultat. Il s'agit de partir d'une trace pour retrouver l'origine de l'image. Cette méthode ne consiste pas à remonter le temps et le processus de façon linéaire mais à faire des allers-retours entre l'image présente et la guerre passée, en mobilisant toutes les ressources disponibles.

La technique artistique est rarement choisie au hasard par les artistes. Michel Melot, historien de la gravure, souligne que les artistes « trouvent en elle un

langage plus puissant que celui du simple dessin et [que] ses qualités plastiques déterminent souvent seules leurs essais dans cet art⁷⁰ ». On voudrait ajouter ses spécificités techniques comme élément déterminant le choix de cette pratique. À propos de potentielles « propriétés intrinsèques » aux techniques de gravure, Philippe Kaenel émet une réserve en notant que « toute technique est dans une certaine mesure *protéiforme*⁷¹ ». Il est vrai que certains artistes ont eu tendance, dans leur pratique de la gravure, à semer le trouble chez l'observateur, lequel, même avec un œil exercé, peut parfois douter du procédé utilisé. Pour Philippe Kaenel, entre 1830 et 1880, ces choix dépendent d'un « marché esthétique⁷² » induit par l'offre et la demande. La période qui s'étend de 1880 à l'entre-deux-guerres ne saurait échapper à cet aspect de la question mais la Grande Guerre désenclave et reconfigure les enjeux de ces pratiques. L'emploi des techniques ne dépend plus uniquement d'une quête esthétique et de l'attente du public, l'exploitation de certains procédés revêt des enjeux particuliers.

En effet, la gravure offre bien plus que de pouvoir reproduire des images. Certaines techniques – et les outils aux mains de quelques artistes – possèdent des qualités expressives qui entretiennent des liens directs avec l'événement guerrier. Georges Didi-Huberman rappelle qu'une « empreinte suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une *marque*, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif complet⁷³ ». Didi-Huberman (après André Leroi-Gourhan) place au fondement d'une « anthropologie du contact » un geste violent sur la matière⁷⁴. Le geste de l'artiste qui taille sa matrice de bois ou plonge dans l'acide une plaque de cuivre après avoir dessiné à l'aide d'une pointe en métal nous semble revêtir un sens particulier dans le contexte de la Grande Guerre notamment. La lithographie et les procédés photomécaniques échappent en partie à cette considération sur la matière qui, de toute façon, ne saurait faire système, mais se présente plutôt comme un moyen d'appréhension des enjeux de la création. La lithographie comme n'importe quelle technique dépend d'un processus qui conduit son praticien à dialoguer avec la matière jusqu'à en obtenir ce qu'il souhaite.

Chaque technique offre des moyens spécifiques aux artistes et chaque artiste fait un usage particulier des techniques. L'image en tant qu'objet résultant d'une technique est une source à part entière dans cette étude. Il importe en parallèle de contextualiser l'itinéraire des graveurs et les conditions de fabrication de ces images pour saisir ce qui s'est joué entre le corps représentant (celui de l'artiste en guerre) et la représentation du conflit, afin de retrouver l'expérience artistique autant que l'expérience guerrière. C'est ici que la mobilisation d'autres sources s'avère nécessaire : documents d'archives publiques et privées, presse et revues d'art notamment. Décrypter les processus, comprendre le contexte de production, analyser les représentations, envisager la réception des œuvres permet de mieux comprendre les enjeux de la création en guerre tout en progressant dans la connaissance du conflit.

NOUVELLE PERSPECTIVE GÉOGRAPHIQUE

■ Confronter les représentations et les expériences de guerre d'artistes issus de trois nations engagées ensemble dans le conflit (France, Belgique, Grande-Bretagne) mais dont les territoires ne sont pas impliqués de la même façon permet d'ouvrir le champ d'analyse de l'art en guerre. Nos investigations ont principalement été menées dans les capitales (Paris, Bruxelles, Londres) et les lieux dédiés à l'histoire de la guerre (Péronne, Ypres), avec quelques incursions à l'extérieur (Nantes, Anvers, Oxford, etc.). Le choix géographique que nous avons fait permet de sortir de la perspective internationale avant-gardiste si souvent questionnée ou de l'approche dualiste France/Allemagne ou Grande-Bretagne/Allemagne⁷⁵ qui aborde des problématiques différentes en raison du filtre esthétique ou du rapport conflictuel qu'entretiennent ces nations pendant le conflit. L'approche comparée que nous proposons côté alliés permet d'affiner l'appréhension des spécificités nationales et l'existence de cultures de guerres diverses – celle des Britanniques n'est pas similaire à celle des Français ou des Belges – mais aussi partagées. Toutes reposent sur une base commune déterminée au moment de l'entrée en guerre par réaction à l'ennemi commun. La guerre réunit d'ailleurs de vieux ennemis, la France et la Grande-Bretagne, donnant lieu à l'invention et l'affirmation de référents culturels communs dont les représentations visuelles rendent compte⁷⁶.

Une étude plus fine des contextes artistiques des différentes nations britanniques permettrait sans aucun doute d'affiner l'analyse proposée dans ce travail. Des travaux ont été menés sur ces différents contextes : on sait par exemple que le Pays de Galles a accueilli pendant la guerre un groupe d'artistes belges flamands réfugiés, qui ont développé un art peu marqué par la guerre⁷⁷ ; de son côté, Martin Hopkinson a recensé la présence de gravures belges (pas forcément liées à la guerre) dans nombre d'expositions en Grande-Bretagne pendant le conflit⁷⁸ ; l'art en guerre dans les dominions a aussi fait l'objet de recherches et de publications qui complètent ce panorama de la création britannique⁷⁹. Quant à l'Irlande, son histoire nationale au début du XX^e siècle et en lien à la guerre soulève des questions particulières, bien différentes de celles que nous avons envisagées dans cette étude. Si notre perspective britannique est limitée, précisons toutefois que Londres réunit pendant la guerre des artistes issus des différents pays du Royaume-Uni.

Au-delà des nations, notre démarche comparative se situe à un autre niveau nécessitant de porter une attention renouvelée aux territoires de la guerre. Dès 1914, en effet, une disposition géographique des hommes en guerre se dessine, provisoire et mouvante, qui nourrit directement les représentations. Les images offrent en effet une vision fragmentaire et symbolique à partir de différents points de vue : combattants, civils, réfugiés, prisonniers, etc. La distance vis-à-vis des lieux de combat est une donnée importante pour comprendre ces productions plastiques de guerre. Graver dans les tranchées ou pas, graver à partir de croquis produits dans les tranchées, en zone occupée ou en captivité ou encore à partir de photographies, sont autant de démarches qu'il convient de distinguer. Cette

perspective s'offre d'ailleurs comme une hypothèse de travail à déployer pour explorer plus largement la création internationale durant le conflit.

En définitive, ce livre propose de rendre visibles, grâce à l'exploration des images, de leurs processus de réalisation et des trajectoires de leurs auteurs pendant le conflit, les temporalités et les territoires de cette guerre sur le front ouest, et d'éclairer l'importance de la création dans cette période si particulière de l'histoire. La première partie invite à une observation des mobilisations de l'estampe au fil du temps guerrier. L'année 1916 y est considérée comme une année charnière au cours de laquelle les esprits, les images et les intérêts basculent. La deuxième partie questionne plus spécifiquement différents espaces géographiques de la guerre sur le front ouest dans lesquels évoluent des combattants et explore la manière dont les territoires et les hommes conditionnent les représentations et donnent forme, ensemble, à l'idée d'une guerre mondiale. La troisième partie interroge le rapport intime des artistes à la guerre et notamment la façon dont la proximité des lieux de combat influence les choix artistiques de chacun pendant le conflit et après.

Notes

1. ORPEN William, lettre à George CLAUSEN, 4 mai 1917, Royal Academy of Art, Londres, CL/1/159. Sauf mention contraire les traductions figurant dans ce livre sont de l'auteur.
2. Cité par CORK Richard, *A Bitter Truth: Avant-Garde and the Great War*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1994, p. 42.
3. BECKMANN Max, *Écrits, op. cit.*, p. 148.
4. LÉGER Fernand, « Une correspondance de guerre », *Les Cahiers du MNAM*, hors-série/Archives, 1990.
5. HUNKELER Thomas, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018; JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015.
6. THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1999, p. 206-220.
7. MILAN Serge, « Le futurisme et la question des valeurs », *Noesis*, n° 11, 2007, p. 13-30.
8. Voir les deux numéros de la revue *Blast* (1914 et 1915).
9. BOERSMA Linda S., *0,10 : la dernière exposition futuriste*, Paris, Hazan, 1997.
10. DACHY Marc, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2011 [1994].

11. BALL Hugo, « Premier manifeste Dada », in Hugo BALL, *Dada à Zurich, le mot et l'image (1916-1917)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2006, p. 9.
12. BERTRAND DORLÉAC Laurence, *Histoire de l'art : Paris, 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'art », 1986; BERTRAND DORLÉAC Laurence, *L'art de la défaite 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XX^e siècle », 1993. Voir également RICHARD Lionel, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995.
13. FUGLIE Gordon L., *Images of the Great War: 1914-1918*, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts/University of California, 1983.
14. HARRIES Meirion et HARRIES Susie, *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*, Londres, M. Joseph/IWM/Tate Gallery, 1983. Voir aussi VINEY Nigel, *Images of Wartime: British Art and Artists of World War I*, Newton Abbot, David & Charles, 1991.
15. KAHN Elizabeth L., *The Neglected Majority: "Les Camoufleurs," Art History and World War I*, Londres, University Press of America, 1984.
16. L'auteur a publié cette thèse en 2013 : VATIN Philippe, *Voir et montrer la guerre : images et discours d'artistes en France (1914-1918)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres et sociétés », 2013.
17. EBERLE Matthias, *World War I and the Weimar artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985.
18. SILVER Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991 [1989]; EKSTEINS Modris, *Le Sacre du printemps. La Grande Guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1991 [1989].
19. À propos de l'ouvrage de Silver, voir le commentaire partagé qu'en fait Philippe Dagen dans l'introduction de son ouvrage : DAGEN Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996; ainsi que la critique qu'en propose LANTENOIS Annick, « Analyse critique d'une formule "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 45, 1995, p. 40-53. Concernant l'ouvrage d'Eksteins, voir le compte rendu de Michel TREBITSCH, « Eksteins Modris. Le Sacre du printemps. La Grande guerre et la naissance de la modernité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 32, octobre-décembre 1991, p. 114-115; KRUMEICH Gerd, « La place de la guerre de 1914-1918 dans l'histoire culturelle de l'Allemagne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 41, janvier-mars 1994, p. 9-17.
20. Sur le retour à l'ordre : LAUDE Jean, « Retour et/ou rappel à l'ordre? », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925* (actes de colloque), Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Travaux », 1975, p. 7-44; LANTENOIS Annick, « Analyse critique d'une formule "retour à l'ordre" », art. cité.
21. CORK Richard, *A Bitter Truth...*, *op. cit.* L'ouvrage accompagnait une grande exposition organisée à Londres après Berlin.
22. DAGEN Philippe, *Le silence des peintres...*, *op. cit.*, p. 20.
23. Carine Trevisan à propos de l'ouvrage de Philippe Dagen : TREVISAN Carine, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 103.
24. Voir le compte rendu de l'ouvrage rédigé par Paul-Louis RINUY, « Philippe Dagen : Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre », *Revue de l'art*, n° 117, 1997, p. 80-81. Rinuy préfère envisager la réaction des artistes à la guerre comme un « chuchotement, un discours tenu à voix basse ou décalé ». Preuve du travail de comblement de l'histoire de l'art effectué dans la première moitié des années 1990 : le volume de « Citadelles et Mazenod » consacré à la période 1900-1939 consacre un chapitre à la guerre sous la plume de Paul-Louis Rinuy. BOUILLON Jean-Paul, RINUY Paul-Louis et BAUDIN Antoine, *L'art du XX^e siècle : 1900-1939*, Paris, Citadelles et Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 1996.

25. Christian Derouet développait des arguments similaires à la même période. DEROUET Christian, « La peinture d'histoire à l'épreuve de la Première Guerre mondiale », in Jean-Paul AMELINE et Harry BELLET (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion/Centre Pompidou, 1996, p. 66-75.
26. DAGEN Philippe, « La création artistique en temps de guerre », in Claire GARNIER et Laurent LE BON (dir.), *1917*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012, p. 24-34, p. 29.
27. AMELINE Jean-Paul et BELLET Harry (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996...*, op. cit.
28. Nicola Lambourne propose un bilan historiographique critique dans lequel les références françaises sur le sujet manquent néanmoins : LAMBOURNE Nicola, « Production versus Destruction: Art, World War I and Art History », *Art History*, septembre 1999, p. 347-363.
29. BERTRAND DORLÉAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge et al. (dir.), *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, l'image/Énsba, 1997.
30. Voir, entre autres : DELPORTE Christian, *Les crayons de la propagande. Dessinateurs et dessin politique sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 1993; KAENEL Philippe, *Le métier d'illustrateur (1830-1880). Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, coll. « Titre courtant », 2005 [1996]; PERNOUD Emmanuel, « Le dessin de presse », *Revue de l'art*, n° 143, 2004, p. 67-74; TILLIER Bertrand, *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, L'Amateur, 2005; LE MEN Ségolène (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Les arts en correspondance », 2011.
31. DE GEEST Joost et DE GRUYSE Piet (dir.), *Couleurs au front, 1914-1918 : les peintres au front belge*, Bruxelles, Galerie du Crédit Communal, 1999; LACAILLE Frédéric et ROBICHON François (dir.), *Peindre la Grande Guerre* (actes de colloque), *Cahiers d'études et de recherches du musée de l'Armée*, n° 1, 2000; MALVERN Sue, *Modern Art, Britain and the Great War. Witnessing, Testimony and Remembrance*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2004.
32. AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2003 (2000). La thèse de Jean-Jacques Becker, publiée en 1977, constitue un jalon important de ce renouvellement de l'histoire de la Grande Guerre : BECKER Jean-Jacques, *1914 : comment les Français sont entrés en guerre. Contribution à l'étude de l'opinion publique, printemps-été 1914*, Paris, Presse de la fondation nationale des sciences politiques, 1977.
33. PROCHASSON Christophe et RASMUSSEN Anne, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1996.
34. Voir notamment BECKER Jean-Jacques, WINTER Jay, KRUMEICH Gerd et al. (dir.), *Guerre et cultures 1914-1918* (actes de colloque), Paris, Armand Colin, 1994.
35. OFFENSTADT Nicolas, OLIVERA Philippe, PICARD Emmanuel et ROUSSEAU Frédéric, « À propos d'une notion récente : la "culture de guerre" », in Frédéric ROUSSEAU (dir.), *Guerres, paix et sociétés, 1911-1946*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours. Histoire contemporaine », 2004, p. 667-674.
36. Voir les travaux de Carine Trevisan et de Laurence Campa en littérature et de Nicolas Beaupré en histoire.
37. WINTER Jay, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris, Armand Colin, 2008 (1995); BECKER Annette, « Les artistes », in Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et Jean-Jacques BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 689-699; BECKER Annette, « Entre Révolutions et camouflages », in Claire GARNIER et Laurent LE BON (dir.), *1917*, op. cit., p. 36-43. On se reportera également aux différents travaux diachroniques de Laurent Gervereau sur les images, par exemple GERVEREAU Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XX^e siècle », 2000.

38. Voir « Le corps dans la Première Guerre mondiale » (dossier), *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, janvier-février 2000 ; « Choc traumatique et histoire culturelle » (dossier), *14-18 Aujourd'hui-Today-Heute*, n° 3, 2000.
39. AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la Guerre*, op. cit., p. 17.
40. DUFRÈNE Thierry et TAYLOR Anne-Christine, « En guise d'introduction », in Thierry DUFRÈNE et Anne-Christine TAYLOR (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA/musée du quai Branly, 2009.
41. BERTRAND DORLÉAC Laurence, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 45, 1995, p. 99-108.
42. L'attention au corps s'impose dans de nombreuses disciplines. La sociologie s'en est emparé comme l'histoire. CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps*, 3 volumes, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2005-2006 ; MEMMI Dominique, GUILLO Dominique et MARTIN Olivier (dir.), *La tentation du corps. Corporéité et sciences sociales*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2009.
43. JULIEN Marie-Pierre et ROSSELIN Cécile, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, coll. « Repères : sociologie », 2005 ; GREEN Harvey, « Cultural History and the Material(s) Turn », *Cultural History*, n° 1, avril 2012, p. 61-82.
44. AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde », 2008 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Les armes et la chair. Trois objets de mort en 14-18*, Paris, Armand Colin, coll. « Le fait guerrier », 2009.
45. MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, n° 3-4, 1936.
46. GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Fabula », 2009 [1998] ; BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004 [2001] ; DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008 [1997].
47. PUISEUX Hélène, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités 1839-1996*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1997.
48. DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, Nicolas Chaudun, 2009.
49. ASLANGUL Claire, « Représentations de la guerre chez les peintres, graveurs et dessinateurs allemands au XX^e siècle dans le contexte européen », thèse de doctorat, Paris/Dresde, EPHE/Philosophische Fakultät, 2003.
50. BRANDON Laura, *Art and War*, Londres/New York, I.B. Tauris, coll. « Art and... », 2007.
51. Un bilan scientifique a été entrepris en France à la demande de la Mission centenaire : WEINRICH Arndt et PATIN Nicolas (dir.), *Quel bilan scientifique pour le centenaire de 1914-1918?*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Mondes contemporains », 2022.
52. ROSSI-SCHRIMPF Inga (dir.), *14/18 – Rupture or Continuity: Belgian Art around World War I*, Louvain, Leuven University Press, 2018.
53. BECKER Annette, *Voir la Grande Guerre : un autre récit*, Paris, Armand Colin, 2014.
54. FOX James, *British Art and the First World War, 1914-1924*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
55. PALATINI John (dir.), *Kunst im Lager. Das Kriegsgefangenenlager Merseburg im Ersten Weltkrieg*, Halle, Landesheimatbund Sachsen-Anhalt e.V., 2020. Nous remercions John Palatini de nous avoir transmis l'ouvrage.
56. EHRL Franziska, « Des allgemeinsten Interesses sicher ». *Druckgraphische Totentanzfolgen im Sog des Ersten Weltkriegs*, Sankt Ottilien, EOS Verlag, coll. « Reihe Kunstwissenschaft », 2018.
57. MARCHIONI Nadia (dir.), *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, Florence, Edizioni Polistampa,

- 2005 ; KÜSTER Bernd (dir.), *Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand*, Oldenbourg, Merlin Verlag, 2008 ; ARNALDO Javier, *1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Fundación Caja, 2008 ; GARNIER Claire et LE BON Laurent (dir.), *1917, op. cit.* ; SCHNEEDE Uwe M. (dir.), *1914: the Avant-Garde at War*, Cologne, Snoeck, 2013.
58. HUGUES Gordon et BLOM Philipp (dir.), *Nothing but the Clouds Unchanged: Artists in World War I*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2014 ; BISCHOFF Ulrich (dir.), *The Power of the Avant-garde. Now and Then*, Bruxelles, Lannoo, 2016 ; FARRELL Jennifer et LA ROCCA Donald J., « World War I and the Visual Arts », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n° 2, automne 2017 ; CHAMBERS Emma (dir.), *Aftermath: Art in the Wake of World War One*, Londres, Tate Publishing, 2018.
59. Citons l'exposition de la Morley Gallery : LLEWELLYN Sacha et LISS Paul, *The Great War as Recorded through the Fine and Popular Arts*, Londres, Liss Fine Art, 2014.
60. THURMANN Peter, DORNBACH Anke et HÜSCH Anette, *Stern Fallen. Von Boccioni bis Schiele. Der Erste Weltkrieg als ende Europäischer Künstlerwege*, Kiel/Petersberg, Kunsthalle zu Kiel/Michael Imhof, 2014.
61. BATTAGLIA Aldo, FIESCHI Caroline, GILLES Benjamin *et al.* (dir.), *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, Paris/Nanterre, Somogy éditions d'art/BDIC/musée de l'Armée, 2014 ; COZZOLINO Robert, CLASSEN KNUTSON Anne et LUBIN David M. (dir.), *World War I and American Art*, Princeton/Oxford, Pennsylvania Academy of the Fine Arts/Princeton University Press, 2016.
62. LUBIN David M., *Flags and Faces. The Visual Culture of America's First World War*, Oakland, University of California Press, 2015 ; LUBIN David M., *Grand Illusions: American Art and the First World War*, New York, Oxford University Press, 2016.
63. BERTRAND DORLÉAC Laurence (dir.), *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, Paris, Somogy éditions d'art, 2014 ; MAINGON Claire, *L'art face à la guerre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015 ; GOUGH Paul (dir.), *Back from the Front. Art, Memory and the Aftermath of War*, Bristol, Bristol Cultural Development Partnership, 2015 [https://issuu.com/bristolculturaldevelopmentpartnersh/docs/back_to_the_front] ; BECKER Annette, *L'immontrable. Guerres et violences dans l'art et la littérature*, [Saint-Étienne], Créaphis, 2021 (ce dernier est la réunion de textes dont quelques inédits : la dimension diachronique se dessine en creux et révèle surtout l'attention sans cesse renouvelée de l'historienne pour ce qui relie la création aux violences de l'histoire).
64. Comme le souligne le texte de présentation de la jeune collection « Une Plus Grande Guerre » accueillie par les éditions Codex. ACCOULON Damien, « Présentation de la collection "Une Plus Grande Guerre" », in Damien ACCOULON, Julia RIBEIRO THOMAZ et Aude-Marie LALANNE BERDOUTICQ (dir.), *Des sources pour une plus grande guerre*, Ploemeur, Codex, coll. « Une Plus Grande Guerre », 2021.
65. Il convient de mentionner les thèses citées de Claire ASLANGUL et de Philippe VATIN ainsi que le numéro spécial des *Nouvelles de l'estampe* où figure un texte sur l'estampe de guerre dans les collections de la BDIC (La Contemporaine). MEZZASALMA Philippe, « L'imagerie imprimée et la guerre de 1914-1918 », *Nouvelles de l'estampe*, n° 197-198, décembre 2004-février 2005.
66. HARVEY-LEE Elizabeth, *1914-1918: the Great War through Printmaker's Eyes*, Londres, Elizabeth Harvey-Lee, 2014 ; THOMPSON Barbara, *Over There – over Here: American Print Makers Go to War 1914-1918*, Wichita, Wichita Art Museum, 2017. Nous remercions Joyce Norris (bibliothécaire du musée) de nous avoir fait parvenir le catalogue malgré les contraintes postales. L'ouvrage révèle des noms d'artistes américains et des images méconnus.
67. Le corpus mobilisé pour cette étude réunissait près de 1 500 estampes, infime part de la production générale si l'on considère, par exemple, l'importance du fonds d'estampes Première Guerre mondiale conservé à La Contemporaine (environ 11 000), constitué

- en bonne partie pendant le conflit (certaines œuvres y sont conservées en plusieurs exemplaires mais cela ne réduit certainement pas de beaucoup l'importance du fonds).
68. BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 18.
 69. DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact...*, *op. cit.*, p. 32.
 70. JOBERT Barthélémy et MELOT Michel, « Gravure », *Encyclopedia Universalis*, [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gravure/>], 27 janvier 2008.
 71. KAENEL Philippe, *Le métier d'illustrateur (1830-1880)...*, *op. cit.*, p. 91.
 72. *Ibid.*, p. 92.
 73. DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact...*, *op. cit.*, p. 27.
 74. *Ibid.*, p. 37.
 75. ARTINGER Kai, *Agonie und Aufklärung : Krieg und Kunst in Grossbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg*, Weimar, Verlag und Datenban für Geisteswissenschaften, 2000.
 76. Comme on a pu le mettre en évidence dans le cadre d'une étude ciblée : BRANLAND Marine, « Les cartes postales bilingues français-anglais ou la rencontre de cultures nationales en guerre », in Bertrand TILLIER (dir.), *Cartes postales illustrées en guerre (1914-1918)*, Paris, CNRS éditions, 2021.
 77. FAIRCLOUGH Oliver, HOOZEE Robert et VERDICKT Caterina, *Art in exile: Flanders, Wales and the First World War*, Anvers, Pandora, 2002.
 78. HOPKINSON Martin, « Belgian Prints in Britain during World War I », *Print Quarterly*, n° 4, décembre 2016, p. 415-426.
 79. Par exemple MCMULLIN Ross, *Will Dyson : cartoonist, etcher and Australia's Finest War Artist*, Londres, August and Robertson publishers, 1984; HUTCHISON Margaret, *Painting War: a History of Australia's First World War Art Scheme*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019; HUTCHISON Margaret, « Dominion Imaginings: Commemorating WWI in Australian, Canadian and New Zealand Official Painting », *Journal of Australian Studies*, n° 4, octobre 2020, p. 515-534.