De la représentation à la recreation : l'expérience immersive du *Panorama de la guerre* (1916)

From Representation to Re-creation, the Immersive Experience of War

Panorama (1916)

Anne-Sophie Aguilar

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3396>

DOI : 10.4000/abpo.3396

ISBN : 978-2-7535-5229-6

ISSN : 2108-6443

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2016

Pagination : 17-31

ISBN : 978-2-7535-5220-3

ISSN : 0399-0826

Référence électronique

Anne-Sophie Aguilar, « De la représentation à la recreation : l'expérience immersive du *Panorama de la guerre* (1916) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 123-3 | 2016, mis en ligne le 31 octobre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3396> ; DOI : 10.4000/abpo.3396

De la représentation à la recreation : l'expérience immersive du *Panorama* *de la guerre* (1916)

Anne-Sophie AGUILAR

Docteur en histoire de l'art contemporain, post-doctorante Labex CAP (INHA/CRAL),
université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

« La “bataille” moderne fait beaucoup pour les écrivains, psychologues, poètes, auteurs, dramatiques, moralistes, quelque chose peut-être pour les musiciens : elle ne fait rien pour les peintres¹. » Cette phrase de Robert de la Sizeranne, datée de mai 1918, résume l'opinion de bon nombre d'observateurs de la vie artistique durant la Première Guerre mondiale. Le célèbre critique d'art de la *Revue des deux mondes* examine longuement, dans *L'Art pendant la guerre 1914-1918*, les défis lancés par la guerre moderne aux artistes : tranchées, mitrailleuses et machines rendent l'action invisible pour les peintres, qui ne peuvent offrir qu'une vision fragmentée du conflit. Cette idée que la Grande Guerre serait « irréprésentable », aussi bien pour les avant-gardes que pour les peintres indépendants ou proches des institutions, est encore largement admise aujourd'hui². S'ils sont attentifs aux œuvres des « artistes combattants » – bien plus, d'ailleurs, qu'à celles des peintres envoyés en mission aux armées – artistes et critiques d'art adoptent, dans leur grande majorité, une position attentiste. Ainsi d'Arsène Alexandre, critique d'art et historien du genre militaire, qui écrit en 1917 :

« Peut-être, lorsque la paix aura de nouveau, par la loi du flux et du reflux, succédé à la guerre, et que l'homme contempera avec stupeur l'œuvre néfaste et ses résultats, sortira-t-il des méditations des artistes, stimulées et nourries par les récits des historiens et les sereines autant qu'implacables conclusions des penseurs, l'œuvre d'art définitive, synthétique, tableau ou sculpture, qui résumera et dominera tout ce qui se produisit au moment

1. LA SIZERANNE, Robert de, *L'Art pendant la guerre 1914-1918*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1919, p. 263.

2. Voir notamment DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996 [rééd. Hazan, 2012].

même où chaque talent, en pleine tourmente guerrière, poussait son cri et lançait son trait³. »

Les artistes ont-ils vraiment renoncé, durant la Grande Guerre, à produire une « œuvre d'art définitive, synthétique » susceptible de représenter le conflit dans sa globalité ?

L'étude du projet de *Panorama de la guerre*⁴, proposé en avril 1916 au ministère des Affaires étrangères par un collectif d'artistes mené par Émile Othon Friesz (1879-1949) et Noël Dorville (1874-1938), invite à reconsidérer cette hypothèse. Les deux artistes, assistés du peintre Jean-Maurice Duval, de l'architecte Maxime Cizaletti et du décorateur Émile Ledrut⁵, imaginent de réaliser un panorama – vaste peinture circulaire exposée dans une structure en rotonde – représentant différentes scènes de la Grande Guerre. Cette « synthèse puissante⁶ » des horreurs de la guerre serait disposée au centre d'un « camp de la guerre » (*war fair*) accueillant des attractions militaires. La forme choisie – un panorama peint installé dans une ambiance foraine – paraît aujourd'hui tout à fait surprenante. Quelles raisons expliquent le choix d'un dispositif panoramique qui, bien que très prisé au XIX^e siècle, est depuis longtemps considéré comme démodé à l'heure où triomphe le cinématographe ?

Ce choix tient en partie à la destination du *Panorama de la guerre*, conçu dès l'origine comme une œuvre de propagande appelée à circuler dans les pays neutres, en particulier aux États-Unis. La question de l'entrée en guerre est alors au cœur de la campagne présidentielle américaine. Theodore Roosevelt, candidat dissident du parti républicain, milite contre la politique de neutralité menée par le président Woodrow Wilson. Durant les premières années du conflit, nombreuses sont les initiatives coordonnées par le ministère des Affaires étrangères et par le ministère de la Guerre pour emporter l'adhésion des pays neutres et leur ralliement à la Triple Entente. La propagande française à l'étranger repose alors essentiellement sur la diffusion de brochures, d'imprimés, de photographies, de films, ainsi que sur des tournées de spectacles et de conférences. En 1915, le succès de la Panama-Pacific International Exposition de San Francisco a montré l'efficacité d'une propagande culturelle qui ne dit pas son nom ; Gilbert Chinard (1881-1972), chargé d'organiser en 1916 à la Maison de la Presse le service

3. ALEXANDRE, Arsène (préface), *Pendant la guerre ; l'esprit satirique en France*, Paris, Berger-Levrault, 1917, p. XIX.

4. Les Archives diplomatiques de la Courneuve conservent parmi les papiers de Philippe Berthelot (1866-1934), directeur du cabinet du ministre des Affaires étrangères Aristide Briand, un exemplaire de ce projet de dix-huit pages, daté d'avril 1916, et initialement accompagné d'une maquette et d'un plan (perdus) mentionnés dans le tapuscrit. Voir tapuscrit, non signé, « Un panorama des crimes allemands », MNESYS 10PAAP/2, BERTHELOT Philippe, papiers d'agents, « Propagande, août 1916-1917 », f° 173-190. La Courneuve, Archives diplomatiques.

5. Nous ne disposons que de peu d'informations sur ces trois artistes, brièvement présentés dans le projet.

6. « Un panorama des crimes allemands », *op. cit.*, f° 174.

des États-Unis, préfère ainsi le terme de « campagne d'éducation » à celui, redouté, de « propagande ». La Maison de la Presse, service de propagande créé en 1916 par Philippe Berthelot, ne perd pas de vue les enjeux de cette guerre de l'image : « En fait, la grande masse du peuple américain ignore presque tout de l'Europe et de la guerre. C'est une éducation complète qu'il faut entreprendre et comme avec les enfants c'est par les images qu'il faut commencer⁷. »

Si la propagande cinématographique et photographique paraît la plus adaptée à la diffusion massive d'images pro-alliées, elle tarde, dans les premières années du conflit, à trouver ses marques. Constatant ces lacunes, les artistes à l'initiative du *Panorama de la guerre* proposent un véritable dispositif immersif destiné à transporter l'expérience du front dans les pays neutres⁸. Ce choix montre à quel point les promoteurs du projet sont conscients de la singularité d'un conflit qu'ils ambitionnent, non plus de représenter, mais de recréer : le régime de l'expérience vécue se substitue à celui de la chose vue. Cette étude entend ainsi montrer en quoi le *Panorama de la guerre* s'appuie sur une conception de l'émotion artistique chère à la modernité du XIX^e siècle, pour construire un dispositif médiatique résolument ancré dans le XX^e siècle.

Réinventer un dispositif démodé

Le panorama peint est un dispositif illusionniste indissociable du XIX^e siècle. L'invention, d'abord baptisée « La Nature à coup d'œil⁹ », est brevetée le 19 juin 1787 par le peintre écossais Robert Barker. Très vite populaire en Europe, notamment en Angleterre, en France, en Allemagne, puis aux États-Unis, elle prend rapidement le nom de « panorama », néologisme formé à partir des mots grecs « pan » (tout) et « orama » (spectacle). Selon Germain Bapst, qui lui consacre un premier essai en 1891, le terme désigne « une peinture circulaire exposée de façon que l'œil du spectateur, placé au centre et embrassant tout son horizon, ne rencontre que le tableau qui l'enveloppe¹⁰. » Afin que l'illusion de cette vision à 360° soit complète, le regard du spectateur ne doit rencontrer ni cadre, ni objets réels qui pour-

7. Maison de la Presse, « Note sur la propagande par le cinématographe aux États-Unis », Paris, 3 juin 1916. MNESYS 10PAAP/1, BERTHELOT Philippe, papiers d'agents, « Propagande. Sept 1915-juill 1916 », f° 116-118. La Courneuve, Archives diplomatiques.

8. Nous traitons plus précisément, dans un autre article, des motivations des deux principaux promoteurs du *Panorama de la guerre*, Noël Dorville et Émile Othon Friesz. Nous interrogeons notamment la signification de la participation de ces artistes, représentants de tendances esthétiques différentes, à l'effort de propagande français. Voir AGUILAR, Anne-Sophie, « *Le Panorama de la guerre* (1916) de Noël Dorville et Othon Friesz : quand l'art se met au service de la propagande », dans les actes du colloque *Coups de crayons sous la Troisième République* (org. Bertrand Tillier, Vincent Chambarlhac), 15-16 avril 2015, Maison des associations, Beaune (à paraître en 2016).

9. En français dans le texte.

10. BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, G. Masson, 1891, p. 8-9.

raient permettre une comparaison d'échelle. La peinture circulaire est en général placée dans une structure en rotonde, à toit conique, qui a parfois atteint jusqu'à 50 mètres de diamètre et 16 mètres de hauteur (figure 1). À l'intérieur se trouve, au centre, une plate-forme isolée, de la hauteur de la moitié de l'édifice.

« C'est là que se place le spectateur, qui est maintenu à une certaine distance du mur circulaire entièrement recouvert par la toile du tableau. La toile est en quelque sorte sans fin, ses deux extrémités se raccordant et se confondant en un même point. Les objets y doivent être représentés d'après les règles de la perspective, en prenant comme point central la plate-forme où se tient le spectateur¹¹. »

Parajour et premiers plans animés par des objets réels ou des figurines concourent à donner au visiteur l'illusion de la réalité. Placé au centre, le spectateur embrasse la scène qui se déroule sous ses yeux. En cela, le panorama, né à l'époque pré-romantique, incarne l'état d'esprit d'un XIX^e siècle tourné vers l'horizon, et convaincu de pouvoir dominer l'étendue de la Création¹².

Si les panoramas peints connaissent leur heure de gloire au XIX^e siècle, ils sont de moins en moins prisés au début du XX^e siècle. La concurrence de la photographie et du cinématographe n'explique pas à elle seule leur désaffection à la Belle Époque. Le dispositif souffre en effet des profonds bouleversements de la représentation picturale qui s'opèrent au cours des XIX^e et XX^e siècles. L'illusionnisme, la vraisemblance, ne sont plus des critères primordiaux d'appréciation de l'art moderne. Les panoramas restent cependant familiers aux Américains, qui ont par exemple pu revoir en 1913 le célèbre panorama de la bataille de Gettysburg. Peinte en 1883 par le peintre français Paul Phillipoteaux, l'œuvre – reléguée dans un atelier de Boston après avoir circulé dans tous les États-Unis – est à nouveau exposée à Gettysburg à l'occasion du cinquantenaire de la bataille.

La Première Guerre mondiale accélère l'obsolescence des panoramas, victimes collatérales du déclin de la peinture militaire traditionnelle, qui leur fournissait jusque-là de nombreux sujets. Les « grandes machines » d'Horace Vernet, les panoramas monumentaux des batailles de Rezonville et de Champigny peints par Alphonse de Neuville et Édouard Detaille dans les années 1880, ou les scènes de genre inspirées par la guerre de 1870, paraissent désormais impuissantes à traduire l'aspect inédit de cette guerre moderne, guerre de masse, guerre enfouie. Est-il d'ailleurs possible de proposer un « panorama » d'une guerre sans horizon ? Comment conserver une unité narrative dans la représentation d'un conflit éclaté sur plusieurs fronts ? Les promoteurs du *Panorama de la guerre*, sans doute conscients du défi lancé par la Grande Guerre à la représentation picturale, choisissent

11. *Ibidem*, p. 9.

12. Voir à ce sujet OETTERMAN, Stephen, *The Panorama, History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997 [traduit de l'allemand *Das Panorama : Die Geschichte eines massmediums*, Francfort, Syndikat, 1980].

de réinventer et de magnifier le principe de l'invention de Barker afin de proposer une expérience inédite au spectateur.

Les artistes à l'origine du projet renoncent très vite à la continuité visuelle du panorama, censé représenter la vue d'une scène ou d'un paysage raccordée à ses deux extrémités. L'accent est au contraire mis sur la variété des tempéraments des peintres convoqués. Le projet réunit en effet des profils esthétiquement très différents. Noël Dorville est un dessinateur formé par le célèbre Paul Renouard, dont la critique indépendante loue l'habileté à saisir des scènes de la vie moderne dans une tradition du reportage inspirée par Constantin Guys. Jean-Maurice Duval, instruit dans la tradition académique, représente quant à lui une sensibilité symboliste exprimée à travers de sages sujets « régionaux », traités dans un style réaliste très en vogue à la fin du XIX^e siècle. Enfin, Othon Friesz incarne le ralliement des avant-gardes du début du siècle. Le peintre s'est en effet illustré parmi ceux que le critique d'art Louis Vauxcelles a baptisé du nom de « fauves » lors du célèbre Salon d'Automne de 1905. L'année suivante, Othon Friesz affronte, avec Henri Matisse, André Derain, Kees Van Dongen, Raoul Dufy, Henri Manguin, Albert Marquet et Maurice de Vlaminck, l'ironie d'une partie des critiques et du public du Salon d'Automne¹³, qui dénoncent le goût de ces artistes pour la couleur pure et les déformations anatomiques. Considéré comme l'élève – voire le « suiveur », selon le même Vauxcelles – de Matisse et de Derain, Othon Friesz prend rapidement ses distances avec les recherches fauves les plus audacieuses, ce que lui reproche Guillaume Apollinaire dès 1908 : « s'il semble avoir reconquis tout son calme, on ne peut douter que ce ne soit au prix de compromissions regrettables avec sa conscience¹⁴ ». Néanmoins, Othon Friesz demeure une figure majeure du fauvisme¹⁵, dont les critiques continuent, avant-guerre, de discuter l'importance historique.

Les promoteurs du *Panorama de la guerre*, quoiqu'élogieux sur ce « puissant artiste, un des plus hardiment novateurs », ont manifestement conscience que la présence d'un peintre à la réputation controversée peut inquiéter des responsables politiques soucieux d'éviter tout scandale. C'est pourquoi le court texte de présentation précise qu'Othon Friesz pourra adoucir sa manière, afin « de se rendre compréhensible à la foule, et de l'émotionner violemment¹⁶ ». En effet, il est entendu que ces artistes aux tempéraments si variés – réunis pour la circonstance dans une « union sacrée » artistique – mettront leur talent au service d'un objectif commun :

13. Voir, pour un aperçu des réactions suscitées par le fauvisme, l'anthologie de textes publiée dans DAGEN, Philippe, *Le fauvisme*, Paris, Somogy, coll. « Pour ou contre », 1994.

14. APOLLINAIRE, Guillaume, « Le Salon des Indépendants », *La Revue des lettres et des arts*, 1^{er} mai 1908.

15. En mai-juin 1906, quelques mois à peine après l'irruption des Fauves au Salon d'Automne, Othon Friesz prend l'initiative d'une exposition qui leur est consacrée au Cercle d'art moderne du Havre.

16. « Un panorama des crimes allemands », *arch. cit.*, f° 182.

convaincre l'opinion américaine de la nécessité de s'engager dans la guerre aux côtés de la France.

Le spectacle édifiant des « crimes allemands »

Les auteurs de la proposition conservée aux Archives diplomatiques révèlent d'emblée le titre officieux de leur grand projet, qui est moins un *Panorama de la guerre* que le *Panorama des crimes allemands*. Cette discrétion quant au véritable intitulé de l'œuvre s'explique par la délicatesse de l'entreprise. Les archives du ministère des Affaires étrangères conservent de nombreux documents, rédigés par des diplomates ou des correspondants, qui mettent en exergue les particularités de la culture américaine et les obstacles rencontrés par la propagande française. Outre la barrière de la langue – que le panorama propose de surmonter par le recours à l'image –, ces rapports soulignent l'importance de l'immigration allemande¹⁷ et le poids de la communauté germanophone dans les débats suscités par l'éventuelle entrée en guerre des États-Unis.

Les rapports envoyés au ministère des Affaires étrangères sont unanimes : afin de ne pas froisser la communauté d'origine allemande, il est préférable d'éviter d'évoquer trop frontalement « les crimes allemands¹⁸ ». Ces documents recommandent par ailleurs d'insister sur le patrimoine, ainsi que sur la liberté des peuples, ce dernier thème étant particulièrement cher aux Américains. La multiplication, durant la Grande Guerre, de brochures et d'ouvrages consacrés aux destructions allemandes dans les villes « martyres » de Reims, d'Ypres, d'Arras ou de Louvain, vise également à émouvoir les pays neutres, sensibles au sort d'un patrimoine dont l'universalité est soulignée à dessein. *In fine*, le but est de convaincre l'opinion que la Triple Entente défendrait la « Civilisation », tandis que l'Allemagne et ses alliés porteraient la destruction et la barbarie. La propagande artistique prend une importance considérable dans ce dispositif, puisqu'il s'agit de démontrer que l'Art et la Beauté sont des prérogatives latines menacées par l'inhumaine « Kultur » allemande¹⁹. Ainsi, les promoteurs du *Panorama de la guerre* comptent-ils installer leur œuvre dans un bâtiment à la décoration soignée, « de style Empire, élégante et simple dans ses lignes et ses motifs, d'une harmonie à la fois vivante et sombre, d'un art français très

17. Les promoteurs du *Panorama de la guerre* font d'ailleurs directement allusion « aux efforts des QUINZE MILLIONS D'ALLEMANDS RÉPANDUS DANS LES ÉTATS DE L'UNION ». *Ibidem*, f° 175.

18. Voir, par exemple, « Note sur la propagande française aux États-Unis », Paris, 27 février 1916, MNESYS 10PAAP/18, BERTHELOT Philippe, papiers d'agents, « Propagande États-Unis et Canada, nov. 1915-juin 1916 », f° 69-73. La Courneuve, Archives diplomatiques.

19. Voir à ce sujet les réflexions de Gustave Heslouin sur les spécificités de la culture latine face à la pensée allemande, et sur l'intérêt de diffuser un « flux de latinité » aux États-Unis. HESLOUIN, Gustave, « Considérations générales en vue de l'organisation de l'influence française aux États-Unis, remises à M. le président du Conseil des ministres le 6 juin 1916 », FRMAE 229QO/20, « Actions de propagande : dossiers géographiques. États-Unis, août 1914-fév. 1917 », f° 36-38. La Courneuve, Archives diplomatiques.

pur dans son expression générale ». Ils décrivent une sorte de temple dédié à culture française, « véritable monument de l'Art français au service de l'Âme Française indignée, et protestant, par ce moyen, de son indignation à travers les cités des Neutres²⁰ ».

Quant au programme iconographique, il se veut particulièrement clair. Les auteurs du projet imaginent une composition en triptyque reprenant des thèmes chers à la propagande française. La première partie illustrerait « le pillage et la destruction des cités et des monuments²¹ », à travers des représentations des incendies de Reims, Louvain, Ypres et Arras. Il est aisé d'imaginer l'aspect de cette section, tant le thème des destructions patrimoniales ont inspiré artistes, illustrateurs et photographes durant la Grande Guerre²². Puis serait dénoncée dans une deuxième partie la « violation des lois de la guerre à l'égard des combattants », notamment « l'achèvement des blessés », le « massacre des prisonniers (épisode de la tranchée de Calonne²³) » ou le « meurtre des médecins et du personnel ambulancier de la Croix-Rouge (épisode de Gomery²⁴) ». Enfin, la troisième partie du panorama dépeindrait l'« assassinat des non-combattants, des vieillards, des femmes et des enfants ». Le projet précise que pourront être représentés dans cette section le « martyre des otages traînés sur les routes de l'invasion », ou encore des « scènes d'atrocité commises pendant l'occupation de villes et de villages, en Belgique et en France : otages fusillés sous les yeux de leurs familles, vieillards brûlés dans leurs habitations, curé pendu sous le porche de son église, pillage méthodique des habitations luxueuses ». Le « drame du Lusitania » y aurait également une place de choix ; le naufrage de

20. « Un panorama des crimes allemands », *arch. cit.*, f° 186.

21. Les détails du programme iconographique sont développés dans *ibidem*, f° 179-181. Les citations qui suivent sont extraites de ces feuillets.

22. Voir quelques exemples de l'abondante iconographie de la cathédrale incendiée ou bombardée dans AMIC, Sylvain, LE MEN, Ségolène (dir.), *Cathédrales, 1789-1914, un mythe moderne*, cat. exp. Rouen, musée des Beaux-Arts, 12 avril-31 août 2014, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 26 septembre 2014-18 janvier 2015, Paris, Somogy/musées de Rouen, 2014. Voir en particulier le chapitre consacré à « La Grande Guerre » (textes de Michela Passini, Stéphane Ferrand, Hélène Montout-Richard, Thomas Bohl), p. 344-363.

23. Les auteurs du projet font probablement allusion à des événements survenus en septembre 1914 autour de la tranchée de Calonne, et relatés dans différents rapports officiels rendus publics en août 1915. Voir par exemple : *Rapports et procès-verbaux d'enquête de la commission instituée en vue de constater les actes commis par l'ennemi en violation du droit des gens (décret du 23 septembre 1914)*, tome III-IV, Paris, Impr. nationale, 1915-1916, p. 21-22 : « Entre le 21 et le 23 septembre [1914], trois sections de la 3^e compagnie du 67^e de ligne, qui avaient été envoyés en reconnaissance à la lisière du bois de Saint-Remy, au sud-est de Verdun, furent capturés par les Allemands ; mais bientôt, devant l'offensive d'un bataillon de renfort, ceux-ci durent se replier. Ne voulant pas s'embarrasser alors de leurs prisonniers, ils les massacrèrent presque tous à coups de fusil et à coups de crosse. Sur quatre-vingts hommes environ, très peu échappèrent à la mort [...] ».

24. « L'épisode de Gomery » désigne l'incendie, par un régiment allemand, le 23 août 1914, d'un poste de secours installé par la Croix-Rouge dans cette commune du Luxembourg belge, ainsi que l'exécution d'une centaine de blessés de la bataille d'Ethel (Belgique), de médecins, d'infirmiers et de brancardiers.

ce paquebot transatlantique britannique, torpillé le 7 mai 1915 par un sous-marin allemand malgré ses quelque 1 200 passagers civils – dont près de deux cents Américains –, a en effet grandement contribué à faire basculer l'opinion américaine du côté de l'Entente.

Le *Panorama de la guerre* n'ayant jamais été réalisé, il est difficile d'imaginer quel aurait été son aspect définitif. Néanmoins, une série d'illustrations réalisées par Noël Dorville pour des cartes postales permet de se faire une idée de ce programme iconographique entièrement voué à la propagande française (figures 3 à 7). Ces lithographies illustrent des extraits de rapports officiels, reproduits au verso de la carte. La composition, centrée sur quelques personnages bien caractérisés, joue sur des contrastes de noir et de blanc qui ajoutent à la violence de la représentation. Le défilement de ces insoutenables crimes mène le spectateur à une conclusion implacable : la mise au ban du « militarisme prussien des armées de l'humanité ». Par ailleurs, le découpage séquentiel des « crimes allemands », observé par un spectateur placé au centre tel une vigie, évoque les fameuses architectures panoptiques de Jeremy Bentham. D'ouverture embrassant l'horizon, le panorama devient une prison idéologique, ce qui indique un changement radical de sens.

Un média de masse plus influent que le cinéma?

Étant donnée la diversité des tempéraments artistiques convoqués – il suffit de comparer les synthétiques illustrations de Noël Dorville à la foisonnante représentation de *La Guerre* d'Othon Friesz²⁵ pour douter de l'unité stylistique de l'ensemble projeté –, pourquoi préférer la forme du panorama peint à celle de l'exposition itinérante? Les promoteurs du *Panorama de la guerre* tiennent à justifier le choix d'un tel dispositif. Ils se positionnent vis-à-vis de médias plus récents, notamment le cinéma et la photographie. Envisager le panorama sous l'angle des médias nous semble donc opportun dans ce contexte de propagande. Selon Marshall McLuhan, pionnier de l'histoire des médias aux États-Unis, le terme désigne « tous les systèmes qui facilitent et amplifient l'usage des sens de l'homme²⁶ ». Fabrice d'Almeida et Christian Delporte précisent quant à eux qu'il recouvre « tout moyen, outil ou système d'organisation permettant la diffusion massive ou la communication publique d'une information ou d'un message dans l'espace et dans le temps²⁷ ». Le *Panorama* et le *camp de la guerre*, conçus comme un système destiné à diffuser efficacement un message auprès d'une opinion publique éloignée, s'inscrivent parfaitement dans cette logique. Mais quels seraient les atouts du panorama par rapport à la photographie et au cinéma, que

25. Othon Friesz, *La Guerre*, 1915. H/T, 300 x 260 cm. Grenoble, musée.

26. McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, Londres, Sphere, 1964, cité dans ALMEIDA, Fabrice d', DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 14.

27. *Ibidem*, p. 15.

l'on suppose alors être les plus aptes à témoigner d'une guerre moderne et technologique ?

Selon les promoteurs du *Panorama de la guerre*, le caractère avant tout documentaire, donc non-artistique, de la photographie et du cinéma nuirait à leur effet sur le public. Ce reproche n'est pas infondé, en particulier en ce qui concerne le cinéma. Durant la guerre, les émissaires du gouvernement français rapportent que le public américain, pourtant friand de spectacles, se désintéresse des quelques séquences d'actualité hâtivement ajoutées à la fin des comédies. Les films envoyés de France ne sont pas assez « composés » pour retenir l'attention, ni suffisamment inédits pour susciter une véritable curiosité. Ainsi, un correspondant du ministère des Affaires étrangères regrette en 1916 que « les films de propagande soumis au public manqu[ent] trop souvent du véritable "intérêt" documentaire ou d'émotion, qu'il eût voulu y trouver²⁸ ».

Les auteurs du projet insistent sur l'impact du récit présenté par le panorama, qui s'inscrit pleinement dans le registre de l'émotion artistique :

« Son rôle durable, que les impressions fugaces et floues du Cinématographe ne sauraient remplacer, est de fixer, dans une synthèse puissante, une multitude d'images se rapportant à une scène, à un fait dont l'imagination populaire a été frappée, au sujet desquels vingt illustrés périodiques et cinquante journaux quotidiens lui ont donné, pendant des semaines et des mois, des versions photographiées, dessinées, écrites, etc. À travers le tempérament d'un artiste, cette synthèse se cristallise en une forme définitive, se pare de l'expression et de la couleur, s'accroît de premiers plans, qui conduisent l'œil et le cerveau du spectateur jusqu'à la limite inquiétante du Réel²⁹ ! »

Fidèles à un *topos* de l'art moderne du XIX^e siècle, les promoteurs du *Panorama de la guerre* estiment que seul le tempérament d'un artiste peut susciter l'émotion. Le dispositif panoramique, magnifié par la main du créateur, permettrait de créer un « effet de réel³⁰ », et de faire vivre au spectateur une expérience immersive. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls à vanter le potentiel de ce mode d'exposition. En juin 1915, l'affiche de l'exposition « Visions de guerre », qui présente des « grands dioramas des Alliés » et un « panorama naval », insiste également sur la « reproduction exacte » de la vie dans les tranchées (figure 2).

L'apparente absence d'unité stylistique pourrait apparaître comme le point faible du *Panorama de la guerre* ; elle contribue au contraire, dans l'esprit des auteurs, à augmenter l'expérience immersive du spectateur.

28. Duplicata dactylographié d'une lettre du sous-lieutenant Jourjon au capitaine Delorme (service de la Propagande), Paris, le 7 octobre 1916. FRMAE 229QO/20, « Actions de propagande : dossiers géographiques. États-Unis, août 1914-fév. 1917 », f° 178-179. La Courneuve, Archives diplomatiques.

29. « Un panorama des crimes allemands », *arch. cit.*, f° 174.

30. Voir BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, [Paris, vol. 11, n° 1], « Recherches sémiologiques. Le vraisemblable », 1968, p. 84-89.

Il ne s'agit plus de proposer une expérience illusionniste – ce qui supposerait la fidélité à la chose vue –, mais de faire vivre des sentiments vécus. Contrairement à ce que pourraient laisser supposer les gravures des « crimes allemands », le *Panorama de la guerre* est pensé comme une œuvre d'art qui excède le cadre d'un simple récit illustré dans des dimensions monumentales. Les illustrations de Dorville déclinant les « faits divers du crime³¹ » semblent d'ailleurs prévues non pour le panorama proprement dit, mais pour des dioramas attenants. Selon le projet, « le Panorama doit juger les choses de plus haut ; sa synthèse doit avoir pour guide une certaine philosophie historique³² », celle de la lutte de la Civilisation contre la Barbarie. Sa conception d'ensemble aurait échoué non à Noël Dorville, mais à Othon Friesz. La correspondance du peintre révèle que celui-ci entendait se réserver la « direction exclusivement artistique » du projet, « c'est-à-dire choix des peintres, organisation du travail et peintre moi-même d'une partie des décors », laissant à Dorville, « l'Homme des démarches, de toutes les chinoiseries politiques et gouvernementales qui ne manqueront de compliquer cette œuvre³³ », le soin des détails techniques. Ainsi, pour se faire une idée de l'effet qu'aurait pu produire le panorama, il faut davantage se tourner vers la monumentale allégorie de *la Guerre* (300 x 260 cm) d'Othon Friesz que vers les illustrations de Noël Dorville. L'historien de l'art Louis Gillet revient sur l'exécution de cette impressionnante toile saturée de symboles, où militaires et officiels côtoient femmes dénudées, allégories de la Mort, personnages bibliques et vues de villes en flammes : « [Othon Friesz] brossa en deux mois cette grande page dramatique et un peu apocalyptique où il fit tenir, comme Goya, les horreurs de la guerre, les adieux des époux, le deuil des mères, Paris menacé, Joffre vainqueur, l'éclair oblique des baïonnettes, les trains d'artillerie au galop dans les chaumes, et, dans un coin, le Kaiser traîné en enfer par les diables, comme dans les vieux "Jugements derniers"³⁴ ». Cette œuvre de synthèse est nourrie de l'expérience de l'artiste sur le front, la seule qui soit alors considérée comme légitime car, comme le rappelle l'écrivain d'art Armand Dayot dans un article sur « l'artiste combattant » Mathurin Méheut, la peinture de guerre née du conflit ne pourra être désormais que la somme « des observations faites par les artistes qui ont participé à la lutte³⁵ ». Othon Friesz est de ceux-là. Mobilisé en août 1914, le peintre rencontre Dorville au sein du service technique de l'aéronautique, qu'il rejoint en 1916. *La Guerre* invite à ressentir, à travers

31. « Un panorama des crimes allemands », *arch. cit.*, f° 176.

32. *Ibidem*.

33. L.A.S., Othon Friesz à Léon Pédron, 8 juin 1916 et 26 août 1916. Le Havre, Bibliothèque municipale, fonds Othon Friesz. Dans la lettre du 26 août, Othon Friesz écrit encore qu'il souhaite que « Dorville en tant qu'initiateur de l'idée reste une sorte de fondateur-directeur avec tous les avantages qu'il peut en tirer pour son nom ».

34. Cité dans GAUTHIER, Maximilien, *Othon Friesz*, Genève, P. Cailler, 1957, p. 75.

35. DAYOT, Armand, « Un artiste combattant », *L'Illustration*, [Paris, n° 3834], 26 août 1916, np.

le prisme du regard de l'artiste, toute l'horreur d'un conflit que l'horizon lointain de la peinture de bataille traditionnelle échoue à saisir.

**De la récréation à la « récréation » :
la mise en scène du cirque de la guerre**

La mise en place d'une expérience immersive paraît d'autant plus importante dans le cas du *Panorama de la guerre* qu'il s'adresse à un public géographiquement éloigné du front. Pour amplifier cette expérience, les auteurs du projet suggèrent de disposer le panorama au centre d'un véritable « camp de la guerre », ou *war fair*³⁶. La référence aux parcs d'attractions est explicite :

« Nous avons pensé que la sensation d'horreur profonde que laissera dans l'esprit des visiteurs la vision des scènes émouvantes du PANORAMA DES CRIMES ALLEMANDS devait, pour être tout à fait acceptable, être mêlée à des impressions d'ordre moins pénible, et où la curiosité d'un public, venu à ce spectacle comme à une attraction sensationnelle, trouverait également, sous des formes ingénieuses et pittoresques, la matérialisation des jeux terribles de la Guerre. »

Le *Panorama de la guerre* serait le « noyau central d'un vaste Camp retranché d'Attractions », axé sur le divertissement. Les auteurs du projet proposent par exemple de construire un bassin où évoluerait un sous-marin allemand miniature, actionné par une machinerie électrique; un système de câbles permettrait de faire circuler au-dessus du bassin un avion allié, miniature également, larguant des bombes sur le sous-marin. Ils prévoient également d'installer des stands de tir, pourvus de cibles mobiles, « qui permettraient de s'exercer au tir à toutes les armes de guerre, aussi bien à la mitrailleuse qu'au canon de 75 en miniature, au "crapouillot" et au canon lance-torpilles ». L'un de ces stands reproduirait une tourelle, braquée sur un diorama mouvant représentant une minuscule escadre, afin de donner l'illusion du tir à bord d'un cuirassé. Le projet évoque encore plusieurs attractions, notamment « des ballons-saucisses [...] permettant au public observateur l'examen, à vol d'oiseau, des tranchées et de l'ensemble du Camp », et propose même, pour que la récréation de la guerre soit totale, de « déguiser » les bars et buffets en « cantine[s] de l'arrière, installée[s] dans un coin de village en ruines, – un cabaret de Thann, où le service serait fait par des Alsaciennes, en costumes, – un estaminet belge des bords de la Meuse, situé à Dinan ou à Visé, – une dégustation de Champagne, dans une hôtellerie près de Reims ».

La dimension pédagogique n'est pas oubliée, puisqu'il est prévu d'exposer une ambulance mobile de l'arrière, et d'ajouter à cette *war fair* plusieurs musées : « musée de cire de toutes les armes de toutes les nations alliées, avec leurs étendards », et, au sein du panorama, dans le pourtour de l'étage

36. Voir les dernières pages du projet, intitulées « Le camp de la guerre », *arch. cit.*, f° 187-190. Les citations qui suivent sont extraites de ces feuillets.

inférieur, « un musée des instruments de destruction en usage dans les armées allemandes [...] : réservoirs à liquides inflammés, incendiaires, pastilles et étoupes incendiaires, baïonnettes-scies, balles explosives, réservoirs à gaz asphyxiants, etc. »

Les abords du panorama seraient également mis en scène afin de préparer le spectateur à la visite :

« Dans le demi-cercle formé par le pourtour extérieur du Panorama, se déroulerait toute une ligne de défense, telles que les ont créées les procédés de la Guerre moderne : tranchées auxquelles on parvient par des boyaux de communication, abris de mitrailleuses, chambres de repos, batteries camouflées, enterrées... Tous ces ouvrages peuplés de leurs défenseurs, et rendus, ainsi, d'une saisissante vérité. En avant des tranchées, un premier plan de fils de fer barbelés, où se trouveraient accrochés des cadavres d'assaillants, se découpant sur des toiles de fond, achèverait le réalisme du tableau. »

Des dioramas s'inséreraient dans le clair-obscur des abris et des chambres de repos. Enfin, au centre de la plate-forme supérieure du panorama, là où circule le public, l'on pourrait apercevoir en contrebas, depuis la balustrade, un plan relief de Londres, vue la nuit, panorama miniature au-dessus duquel circuleraient des Zeppelins « semant des bombes et qui exploseraient sur les différents monuments ». « Ces bombes, de la grosseur du pois fulminant, n'occasionneraient aucun dégât sur ce plan relief en métal peint, mais l'impression, dans la nuit, de cette vision, serait d'un effet impressionnant. »

Les auteurs du projet songent au moindre détail ; le camp de la guerre, à l'image du panorama, doit gommer tout point de comparaison avec le quotidien du visiteur. « Le service d'ordre du Camp de la Guerre » écrivent-ils encore, « pourrait être assuré par des soldats mutilés des Nations Alliées, qui auraient l'autorisation de porter leurs uniformes et leurs décorations ». Enfin, l'ambiance sonore n'est pas oubliée, puisque, outre les bruits des visiteurs, des mini-explosions etc., le spectateur pourrait entendre « des orchestres, dont l'un placé dans une tribune au flanc de Panorama, joueraient les hymnes des Alliés, et les meilleurs morceaux des opéras français, anglais, russes et italiens ».

L'idée de construire un parc d'attractions autour de la guerre peut paraître aujourd'hui incongrue, voire inappropriée. Cette dimension spectaculaire est pourtant revendiquée par les auteurs du projet. Le panorama leur semble être un « puissant moyen de propagande au sein des masses populaires », « l'agent d'excitation cérébrale, le plus réactif de la pensée populaire par excellence³⁷ ». L'allusion au cirque et aux foires montre que les promoteurs prennent en compte les spécificités de la culture américaine : la « culture du spectacle », mais également l'itinérance³⁸, puisque

37. « Un panorama des crimes allemands », *arch. cit.*, f° 173.

38. Voir, sur le goût des Américains pour les spectacles itinérants, dont l'essor est en partie lié aux contraintes territoriales américaines, TENNERIELLO, Susan, *Spectacle Culture and American identity, 1815-1940*, New York, Palgrave Mac Millan, 2013.

les auteurs insistent sur le caractère « mobile, ambulant, forain (si l'on veut bien admettre ce qualificatif, qui assimile le Panorama au Cirque et rend pleinement la pensée des auteurs³⁹) » du panorama. Le camp de la guerre, qui doit être une « représentation exacte de la vie de nos tranchées⁴⁰ », est le prélude au « clou » de la *war fair*, le panorama, qui se distancie quant à lui de l'illusionnisme pour tendre au symbolisme. Ce « Panorama-cirque⁴¹ » brouille ainsi volontairement la frontière entre réel et recomposition du réel. Dédale d'attractions, de structures illusionnistes et d'images où le faux joute le vrai, le camp de la guerre propose de « captiver » littéralement les visiteurs, prisonniers d'une double enceinte idéologique. Ce surprenant mélange d'horreur et de fascination n'est d'ailleurs pas sans évoquer le « sublime » du XIX^e siècle, réactualisé dans un dispositif médiatique inédit.

•

Ainsi, l'originalité du *Panorama de la guerre* tient à son étrange positionnement à la frontière des XIX^e et XX^e siècles. Par la synthèse des arts qu'il propose, il se présente comme une œuvre d'art totale, héritière du modèle du *Gesamtkunstwerk* wagnérien cher à l'époque romantique. C'est, dans le même temps, un efficace dispositif immersif, associant information et distraction à destination d'un large public, qui relève déjà, en 1916, du média de masse du XX^e siècle⁴². Cette singularité explique peut-être l'échec du projet, malgré l'énergie déployée par ses promoteurs⁴³. Bien que Franklin-Bouillon l'ait distingué comme « l'idée de propagande la plus étonnante et la plus ingénieuse depuis la guerre⁴⁴ », le *Panorama de la guerre* ne verra jamais le jour. Le projet était-il trop innovant pour intéresser sérieusement une propagande culturelle encore timide et désorganisée ? Était-il trop cher pour susciter l'intérêt des investisseurs privés ? Othon Friesz avance, dans sa correspondance, la somme de 300 000 à 400 000 francs⁴⁵, ce qui rendait l'entreprise bien plus coûteuse que les *moving panoramas* encore en circulation aux États-Unis⁴⁶. Pourtant, l'idée aurait effectivement pu séduire

39. « Un panorama des crimes allemands », *arch. cit.*, f° 173.

40. *Ibidem*, f° 177.

41. *Ibid.*, f° 176.

42. De nombreux chercheurs considèrent aujourd'hui le panorama peint du XIX^e siècle comme l'un des premiers médias de masse. C'est notamment le cas de Stephen Oettermann dans *The Panorama, History of a Mass Medium*, *op. cit.*

43. Fin mai 1916, Othon Friesz écrit à son ami et mécène Léon Pédron que, suite à l'inertie du ministère des Affaires étrangères, Noël Dorville et lui-même se tournent vers des investisseurs privés pour financer la réalisation du *Panorama*. Il évoque le projet dans sa correspondance jusqu'en août 1916.

44. « Franklin-Bouillon proclame partout que c'est l'idée de propagande la plus étonnante et la plus ingénieuse depuis la guerre ». L.A.S., Othon Friesz à Léon Pédron, 8 juin 1916. Le Havre, Bibliothèque municipale, fonds Othon Friesz.

45. L.A.S., Othon Friesz à Léon Pédron, 26 août 1916. Le Havre, Bibliothèque municipale, fonds Othon Friesz.

46. Contrairement au panorama de Barker, les spectateurs des *moving panoramas* (dont le principe est inventé par John Banvard en 1848) sont assis dans un auditorium. Une peinture de plusieurs mètres de long est installée sur deux bobines et déroulée à travers une « fenêtre », grâce à un système mécanique de poulies et de roues crénelées. À ce sujet,

le public américain. En 1927, grâce à une initiative privée, les panneaux du *Panthéon de la guerre*, vaste panorama représentant d'innombrables portraits de soldats des armées alliées, quittent leur structure des Invalides – où ils étaient présentés depuis 1918 – pour une longue exposition itinérante à travers les États-Unis (1927-1940). L'abandon du projet de *Panorama de la guerre* vers la fin de l'été 1916 tient peut-être, enfin, à sa position délicate entre art et politique. Dispositif de propagande, le panorama devait être avant tout une œuvre d'art. Or, cette double ambition apparaît comme ambiguë aux yeux même de ses promoteurs. Dans sa correspondance, Othon Friesz exprime à maintes reprises sa défiance vis-à-vis des milieux politiques, et en particulier de « la propagande (qui ne ferait que nous dévorer) ». Il se montre également inquiet d'établir un dialogue équitable entre « les deux groupes artistes et capitalistes » dont il présente les intérêts comme antagonistes⁴⁷. Est-ce pour cela que le *Panorama de la guerre*, rare exemple de projet de propagande entièrement conçu et défendu par des artistes, demeure, a priori, une initiative isolée⁴⁸? Quoiqu'il en soit, s'il ne contredit pas la thèse de l'irreprésentabilité de la Grande Guerre, ce projet invite à reconsidérer la volonté des artistes de construire un vaste récit plastique susceptible de rendre sensible, davantage que visible, la Première Guerre mondiale.

voir HUHTAMO, Erkki, *Illusions in motion, Media Archeology and the moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2013.

47. Note sur les projets de statuts visant à créer une association en participation pour la réalisation du *Panorama de la guerre*, jointe à un courrier adressé à Léon Pédron, s. l. n. d. Le Havre, Bibliothèque municipale, fonds Othon Friesz.

48. Nous n'avons pas trouvé d'autre projet de ce type au cours de nos recherches au sein des fonds liés à la propagande française aux États-Unis conservés aux Archives diplomatiques.

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse au *Panorama de la guerre*, projet proposé en avril 1916 au ministère des Affaires étrangères par un collectif d'artistes, et destiné à servir la propagande française dans les pays neutres, en particulier aux États-Unis. Noël Dorville (1874-1938) et Émile Othon Friesz (1879-1949), à l'origine du projet, imaginent d'intégrer ce panorama itinérant à un surprenant « camp de la guerre » (ou *War fair*) accueillant des attractions militaires.

Après avoir étudié les buts politiques du *Panorama de la guerre* – la démonstration des « crimes allemands » à travers la mise en scène d'épisodes empruntés à une iconographie assez convenue de la propagande française –, nous nous attardons sur l'intérêt du panorama en tant que média de masse susceptible de convaincre une audience lointaine de s'engager dans la guerre. Selon les promoteurs du projet, au-delà des « impressions fugaces et floues du Cinématographe », le *Panorama de la guerre* propose une expérience immersive transfigurée par l'art, conçu comme le seul moyen d'accéder à la réalité d'un conflit irréprésentable. Ensermé dans un véritable cirque de la guerre alternant attractions foraines et images édifiantes, ce dispositif – qui restera à l'état de projet – relève à la fois de l'œuvre d'art totale chère au XIX^e siècle et du média de masse du XX^e siècle, et entend affronter les défis posés par la représentation de la guerre moderne.

ABSTRACT

This article looks at War Panorama (Panorama de la guerre), a project designed by a group of artists for the French Foreign Office in April 1916 to help French propaganda in neutral countries, particularly in the United States. Noël Dorville (1874-1938) and Émile Othon Friesz (1879-1949), the instigators of this project, conceived this as part of their surprising "War fair" with military attractions.

After studying the political issues of the War Panorama – the display of the "German crimes" described in striking episodes taken from French propaganda iconography – we will show how the panorama could be used as a mass medium liable to convince a distant audience of the necessity of intervening in the First World War. According to the artists, beyond the "fleeting and blurred impressions of the Cinematograph", the War Panorama offers an immersive experience sublimated by art, which is the only way to reach the reality of an otherwise undepictable conflict. Included in a real war show with amusement rides and edifying images, this project was inspired both by nineteenth-century total works of art and by twentieth-century mass media and sought to challenge the classic representation of modern war.

Figure 1 – Plan de coupe longitudinal du Panorama français (ou Panorama Valentino), construit par Charles Garnier, vers 1880-1882, 251 rue Saint-Honoré, Paris (détruit). Reproduit dans Joseph Wilhelm Durm et al., Handbuch der Architektur, vol. 4, Stuttgart, A. Bergsträsser, 1904, p. 285.

Figure 2 – Affiche pour l'exposition « Visions de guerre », 1915. Lithographie en couleurs, 93 x 125 cm. Paris, BNF-Gallica.

VISIONS DE GUERRE

RUE EDOUARD VII (B^d des Capucines)

GRANDS DIORAMAS DES ALLIÉS

par M.M^{rs} : BALLUE... NEYMARCK etc.
BAILLY... JAMBON
CARRE... LEFOL... etc

LES BATAILLES LES RUINES

LA VIE DANS LES TRANCHÉES (Reproduction exacte)

PANORAMA NAVAL

par L. TINAYRE

DESTRUCTION DU BLÜCHER

PRIX d'ENTRÉE 1^{fr}

OUVERT DE 14 H^{res} À 22 H^{res}

VERNISSAGE : 15 Juin 1916 _ ENTRÉE 5^{fr} au profit des orphelins
des Artistes et Gens de Lettres victimes de la Guerre.

Figure 3 – Noël Dorville, Les crimes allemands. L'assassinat de Miss Edith Cavell, 1915. Planches de cartes postales, lithographies noir et blanc. Archives municipales de Beaune, 30 Z, fonds Dorville.

Figure 4 – Noël Dorville, Les crimes allemands. Le médecin major massacré dans son ambulance, 1915. Planches de cartes postales, lithographies noir et blanc. Archives municipales de Beaune, 30 Z, fonds Dorville.

Figure 5 – Noël Dorville, Les crimes allemands. Le curé pendu dans son église détruite, 1915. Planches de cartes postales, lithographies noir et blanc. Archives municipales de Beaune, 30 Z, fonds Dorville.

Figure 6 – Noël Dorville, Les crimes allemands. Les vieillards brûlés vifs, 1915. Planches de cartes postales, lithographies noir et blanc. Archives municipales de Beaune, 30 Z, fonds Dorville.

Figure 7 – Noël Dorville, Les crimes allemands. Le militarisme prussien au banc des armées de l'humanité, 1915. Planches de cartes postales, lithographies noir et blanc. Archives municipales de Beaune, 30 Z, fonds Dorville.