Main coupée, main errante, main absente

Allégorie réelle de la Grande Guerre

A True Allegory of Great War: the Severed Hand, the Straying Hand and the Missing Hand

Claire Maingon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3401>

DOI : 10.4000/abpo.3401

ISBN : 978-2-7535-5229-6

ISSN : 2108-6443

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2016

Pagination : 53-65

ISBN : 978-2-7535-5220-3

ISSN : 0399-0826

Référence électronique

Claire Maingon, « Main coupée, main errante, main absente », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 123-3 | 2016, mis en ligne le 31 octobre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3401> ; DOI : 10.4000/abpo.3401

Main coupée, main errante, main absente

Allégorie réelle de la Grande Guerre

Claire MAINGON

Maître de conférences en histoire de l'art, GRHis EA 3831,
Normandie Université (Rouen)

En 1855, le peintre réaliste Gustave Courbet livrait une « Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale » : il s'agit de *L'Atelier du peintre* (Paris, musée d'Orsay). L'exemple de ce manifeste nous est utile. Si le concept d'allégorie réelle peut dérouter, il reflète pourtant explicitement bien la combinaison entre le réel et l'imaginaire à laquelle nulle représentation ne peut échapper tout à fait. L'image est une projection subjective, l'art est une vue de l'esprit. Dans la toile de Courbet, chaque personnage représente plus que lui-même. Il incarne une valeur, fonctionne comme un symbole (par exemple une mendiante incarnant la pauvreté). Ce mélange entre le réel et l'imaginaire forme l'essence même du mythe, histoire vraie nourrie d'éléments surnaturels ou extraordinaires, qui permet d'exprimer, sous le vernis de la légende, des principes et des valeurs communs à une société ou une culture¹.

La notion de mythe – de mythe patriotique² – a joué un rôle central pendant la Grande Guerre, aidant les vivants à mieux expliquer et accepter le chaos du monde, à identifier des héros (les taxis de la Marne, l'aviateur,

1. Dans *Aspects du mythe* (1963), Mircea Eliade a souligné l'évolution de la notion de mythe au XX^e siècle, passant de « fable » (imaginaire, fictive) à « histoire vraie » (recourant des aspects exemplaires, significatifs, traditionnels, sacrés). C'est ainsi que nous entendons ici la notion de mythe. Le mythe possède toujours un fond de vérité, comme le souligne M. Eliade. À la même époque, le sémiologue Roland Barthes s'intéresse aussi à la notion de mythe contemporain, le définissant comme « un langage » et soulignant sa fonction symbolique (*Mythologies*, 1957).

2. Constitutive de la culture de guerre, la notion de mythe patriotique fut énoncée par l'école historiographique de Péronne, formée autour de J.J. BECKER (dont l'ouvrage fondateur analysait le mythe du départ des soldats « la fleur au fusil » : *1914 : comment les Français sont entrés dans la guerre : contribution à l'étude de l'opinion publique, printemps-été 1914*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977), qui suppose que la Grande Guerre a engendré un ensemble de mythes qui lui sont propres et ont permis aux soldats de tenir dans cette guerre inhumaine.

l'enfant-héros...) et à caractériser les ennemis. C'est notamment ce que révèle l'étude des « atrocités allemandes », ce mythe réel très important chez les alliés, étudié par John Horne et Alan Kramer dans un ouvrage de référence³. Ces derniers ont insisté sur l'importance des récits et images mettant en scène les mutilations de mains (mains coupées) dans la propagande anti-allemande au début de la guerre. Nous proposons d'y revenir dans un premier temps, et d'élargir la question à l'instrumentalisation du fragment dans le mythe du patrimoine blessé. L'étude d'un vaste corpus iconographique et littéraire révèle l'importance du motif de la main coupée – main tranchée, errante, absente – dans les représentations de la guerre, un univers iconographique très vaste et polymorphe⁴. Le premier niveau d'interprétation renvoie au champ de la blessure. Rien qu'en France, 2800 000 hommes ont été blessés dans la guerre (deux millions souffrant d'une invalidité d'au moins 10 %) et 300 000 soldats ont perdu partiellement ou totalement un membre, faisant d'eux des mutilés⁵. La violence de guerre a également donné naissance à ces fameuses gueules cassées⁶. Il existe bien une iconographie internationale liée à la représentation de la blessure et de la mutilation (physique et symbolique) dont l'inventaire et l'histoire restent encore à écrire⁷. Le thème de la main coupée pourrait y constituer un fil rouge d'autant plus intéressant qu'il ne s'agit pas uniquement de la représentation d'un corps physique blessé, voire d'un corps social amputé. La main coupée renvoie aussi à la symbolique de la mort et de la métamorphose. Plus qu'un motif, elle est une allégorie réelle de la violence de la guerre, une image-symbole dont la force se perpétue jusqu'à notre époque contemporaine.

La main coupée : enjeu symbolique au cœur du mythe patriotique

Dans *Les Atrocités allemandes*, John Horne et Alan Kramer étudient la construction, à partir de faits réels mais souvent exagérés ou non véri-

3. HORNE, John et KRAMER, Alan, 1914 *Les Atrocités allemandes*, Paris, Texto, 2011 [première édition en langue anglaise en 2001, première traduction française en 2005].

4. L'image de la guerre n'est pas univoque, comme en témoignent les expositions organisées ces dernières années, notamment *Vu du front, représenter la Grande Guerre* (Paris, musée de l'armée, novembre 2014-janvier 2015).

5. Dans le domaine de l'histoire sociale, concernant les anciens combattants (qui comptent de nombreux blessés et mutilés de guerre), nous renvoyons aux travaux d'Antoine PROST, notamment : *Les Anciens combattants et la société française : 1914-1939*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977 ; et la monographie consacrée à René Cassin : *René Cassin et les droits de l'homme : le projet d'une génération* (en collaboration avec Jay WINTER), Paris, Fayard, 2011.

6. Voir les travaux de Sophie DELAPORTE sur les gueules cassées : *Gueules cassées, les blessés de la face de la Grande Guerre* (Paris, éd. Agnès Viénot, 2001).

7. Nous en avons commencé l'esquisse dans un certain nombre d'articles, notamment « La mutilation faciale et corporelle : un thème iconographique tabou de la Grande Guerre ? », dans les actes du colloque *Les peintres et la Première Guerre mondiale : commandes, productions, collections, vers une histoire comparative*, Université Paris-Ouest-La Défense (à paraître).

fiables, de l'image des Allemands envahisseurs, pillers, violeurs et meurtriers dans les premiers temps de la guerre, après la pénétration de l'armée allemande en Belgique et dans le nord de la France. On rapporte alors des histoires, rumeurs, sur les exactions allemandes menées contre les civils, notamment les mutilations des mains de femmes et d'enfants, qui les laissent infirmes et comme orphelins d'eux-mêmes. John Horne et Alan Kramer ont souligné le rôle majeur de la presse dans la diffusion de ces récits, parfois accompagnés d'images, dans les différents pays alliés. Exemple est donné de ce dessin de Francisque Poulbot représentant une fillette enterrant sa propre main tranchée par les Allemands, publié en 1915, ou certains dessins de Willette. Dans un autre dessin, le virulent Hermann-Paul représente un soldat en train de vider une pièce et qui demande à son officier s'il doit « emballer les mains de la petite fille⁸ ». Dans ce mythe, la main coupée est un symbole de première importance, qui vient signaler de façon explicite la barbarie de l'ennemi, et rassemble autour d'une image symbolique les peurs des populations envahies. John Horne et Alan Kramer considèrent que les histoires des mains coupées fonctionnent comme un symbole de terreur, que le motif lui-même devient « une allégorie de l'invasion, de l'ennemi, de la guerre⁹ ».

Allégorie de la barbarie allemande, la main coupée nourrit également le mythe du patrimoine blessé. Il existe tout un imaginaire (construit à partir de faits réels et de projections) autour de la destruction du patrimoine français par les Allemands, et en premier lieu de la cathédrale en guerre¹⁰. Le motif des mains coupées va trouver à s'exprimer de multiples façons dans la propagande instrumentalisant le patrimoine, par exemple au cœur de l'*Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi* (connue sous le titre du *Musée des atrocités allemandes*) au Petit Palais à Paris en 1916¹¹. Cette grande exposition mettait en scène, dans un parcours très soigné, des *preuves* de la barbarie allemande : statues brisées, objets fracturés, christs calcinés... Des vitrines entières sont réservées à la monstration de débris évocateurs de la violence des Allemands vis-à-vis du patrimoine, notamment des fragments de statues (fragment de la statue de saint Tarcisius de Falguière, en provenance du château de Gerbeviller,

8. HORNE, John et KRAMER, Alan, 1914 *Les Atrocités...*, op. cit., p. 316-321. Les images citées sont reproduites.

9. *Ibidem*, p. 316.

10. Cat expo. *Cathédrales, 1789-1914, un mythe moderne*, Rouen, Musée des beaux arts, 2014; sur le thème du patrimoine en guerre, nous signalons l'exposition *Le patrimoine s'en va-t-en-guerre*, Paris, cité de l'architecture et du patrimoine (11 mars-4 juillet 2016). Nous renvoyons également, pour l'étude du positionnement de l'Allemagne face à la protection du patrimoine au livre de KOTT, Christina, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles/Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang Verlag, 2006.

11. MAINGON, Claire, « L'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi, Paris, 1916 : une exposition sur l'esthétique du patrimoine mutilé », *Situ, Revue des patrimoines*, numéro spécial sur le thème « Le patrimoine et la Grande Guerre », 23/2014, [<http://insitu.revues.org/10960>].

figure 8). Certaines vitrines présentent des collections de mains et autres fragments. De telles images mettant en scène le patrimoine blessé, amputé et meurtri, furent publiées dans des revues telles que *L'illustration* ou *L'art et les artistes*, à l'exemple du fameux numéro intitulé « L'art assassiné » (n° 2, 1917 ; voir figure 9). On en trouve également trace dans les archives de la section photographique des armées (Paris, BDIC), en particulier dans des images représentant une main provenant de l'ange de Saint-Nicaise du portail de la cathédrale de Reims, devenu une icône de la guerre sous le nom de « l'Ange au sourire¹² ».

La main isolée n'est cependant pas un motif créé *ex nihilo* par la guerre. Il est un héritage possiblement sacré, qui renvoie aux images de la main de Dieu, main divine (telle qu'elle apparaît par exemple dans la sculpture romane au cours du Moyen Âge). Plus près de la Grande Guerre, ce motif surgit dans la tradition littéraire du roman et de la nouvelle fantastiques, de Gérard de Nerval (*La main enchantée*, 1832) à Guy de Maupassant (*La main d'écorché*, 1883). Dans la nouvelle de Maupassant, la main maléfique est « affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée, les muscles, d'une force extraordinaire, étaient retenus à l'intérieur et à l'extérieur par une lanière de peau parcheminée, les ongles jaunes, étroits, étaient restés au bout des doigts ; tout cela sentait le scélérat d'une lieue¹³ ». Dans le roman de Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille* (1837), il est aussi question de la main d'une idole, d'une statue inquiétante découverte dans la terre, « une main noire, qui semblait la main d'un mort qui sortait de terre¹⁴ ». Rouge ou noir : la couleur a son importance. Elle renvoie à la couleur symbolique du sang ou de la mort. Le 10^e volume de la série des *Fantômas* publié en 1911 est consacré au mystère de la main coupée. En 1914, le titre est à nouveau employé dans le roman populaire de Matilde Serao, réédité pour la 4^e fois (Paris, éd. Paul Ollendorff). Il raconte l'histoire de Robert Alimena, un riche nanti revenu d'Italie, qui se retrouve en possession d'une mystérieuse boîte contenant une main gauche de femme couverte de pierreries, proprement mise en scène comme la main d'une statue.

Main errante : symbole de la mort sur le *no man's land*

Lorsqu'il se trouve à Verdun, après la reprise du fort de Douaumont par l'armée française en octobre 1916, le soldat Fernand Léger décide le surlendemain de la bataille de revenir sur les lieux, pour évaluer de ses yeux la sauvagerie des hommes. Léger mène seul cette petite expédition au lieu-dit de Fleury. Très lucide, dans ce « désert », il marche sur les débris humains et observe les débris et fragments de corps.

12. Voir les travaux de Yann HARLAUT, en particulier *L'Ange au sourire de Reims : naissance d'un mythe*, Langres, D. Guéniot, 2008.

13. MAUPASSANT, Guy de, *La main d'écorché et autres récits fantastiques*, Paris, Bordas, 2004, p. 23.

14. MÉRIMÉE, Prosper, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Librio, 2013, p. 8.

« J'ai vu des choses excessivement curieuses. Des têtes d'hommes presque momifiées émergeant de la boue. C'est tout petit dans cette mer de terre. On croirait des enfants. Les mains surtout sont extraordinaires. Il y a des mains dont j'aurais voulu prendre la photo exacte. C'est ce qu'il y a de plus expressif. Plusieurs ont les doigts dans la bouche, les doigts sont coupés par les dents. J'avais déjà vu cela le 13 juillet en Argonne, un type qui souffre trop se bouffe les mains¹⁵ », écrit Léger dans sa correspondance de guerre.

Les mains sont les fragments les plus expressifs des corps combattants pulvérisés par les obus et les tirs d'artillerie. Ce récit n'est pas isolé. Dans son célèbre roman *Le Feu* (Prix Goncourt 1916), fiction réaliste écrite à partir de son expérience de combattant, Henri Barbusse est lui aussi confronté à ces mains de la mort. Le motif apparaît furtivement, dans un paysage jonché de soldats morts que l'escouade, elle-même décimée, traverse. Parmi les morts,

« un autre, étendu au bord du tas, laisse traîner sa main sur le passage. Dans cet endroit où l'on ne passe que la nuit – car la tranchée, comblée là par l'éboulement, est inaccessible le jour – tout le monde marche sur cette main. À la lumière du projecteur, je l'ai bien vue, squelettique, usée – vague nageoire atrophiée¹⁶ ».

Les visions sont terrifiantes et mêlent l'expression de la vie à la menace de la mort, dont les mains restantes sont des symboles. Les scènes paraissent irréelles, ou surnaturelles.

Une œuvre contemporaine de ces récits intimes et littéraires mêle tout aussi remarquablement le réel et l'imaginaire, en montrant la menace de la mort qui rôde sur le champ de bataille. Il s'agit d'une toile réalisée par le peintre américain correspondant de guerre Cyrus Le Roy Baldridge : *Soldats américains sur le front de la Belgique, 1918* (Blérancourt, musée de la coopération franco-américaine, figure 10)¹⁷. Deux sammies sont debout sur le champ de bataille, pris dans un effet légèrement concave du paysage et du ciel ; ils paraissent enfermés dans la scène. Ces deux soldats regardent un champ de bataille à la topographie bouleversée. Leurs faciès sont figés dans une expression de recueillement mélancolique, comme s'ils regardaient un spectacle pathétique qui nous reste étranger. L'un a retiré son casque, en signe de respect, sans doute envers les morts. Le paysage se caractérise par la présence étrange, au premier plan, d'une souche d'arbre à la forme étonnante. Elle évoque clairement une main terrifiante émergeant de terre, une main qui pourrait être prise pour celle d'un squelette, aux doigts exa-

15. Lettre de Fernand Léger à Poughon, Verdun, 30-10-16, citée dans *Fernand Léger, une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918, Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1997, p. 66.

16. BARBUSSE, Henri, *Le feu*, Paris, éd. Gallimard, 2007, p. 356-357.

17. Certaines esquisses faites sur le front par l'artiste ont été publiées dans le recueil de poésie de Hilmar R. BAUKHAGE, *I was there! with the Yanks in France. Sketches made on the Western Front, 1917-1919*, Paris, The Lafayette Cie, 1919. La première image du livre est inspirée de *Soldats américains sur le front de la Belgique, 1918*.

gèrement maigres et allongés. Cette main fantastique apparaît comme un symbole, une vision allégorique de la mort sur le champ de bataille.

Cette main isolée, main de douleur, menaçante mais qui rappelle à l'humanité, n'est pas sans évoquer les mains du Christ sur la croix figées dans la douleur, telles qu'on les reconnaît dans le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald (1523-25, Colmar, Musée d'Unterlinden, figure 11), destiné à un hôpital. Le peintre y montre avec réalisme la douleur physique du Christ. Ses mains sont figées et les doigts se tordent dans une crispation de douleur qui fait ressentir l'humanité du crucifié. La main devient un symbole allégorique de la douleur de l'humanité, mais aussi une promesse de salut pour les malades (la résurrection étant représentée sur l'autre face du retable). Ce rappel n'est pas déplacé quand on considère l'habitude prise pendant la Grande Guerre d'associer le martyr des soldats à celui du Christ sur la croix¹⁸. Un exemple évocateur est celui de Lucien Jonas, peintre militaire et illustrateur des faits de guerre qui a participé aux missions aux armées. Ses œuvres furent abondamment reproduites dans des journaux à grand tirage tels que *L'Illustration* pendant la guerre. En 1920, il présente au Salon des Artistes Français *Le Sauveur* (Valenciennes, Basilique Notre-Dame-du-Saint-Cordon), une représentation identifiant la vie du Christ à la destinée du soldat de la Première Guerre¹⁹. Dans cet *Imitatio Christi*, le soldat lève un visage auréolé vers le ciel de son salut. Sous ses bras déployés, comme cloués sur une croix invisible, les cadavres de ses compatriotes d'armée ne forment plus qu'un magma humain déjà raidi. Le soldat est l'incarnation du nouveau martyr chrétien, promis à l'élévation de l'esprit et à la résurrection.

Main absente : allégorie de la mort de l'artiste

La main est l'outil naturel de l'artiste. Comme l'écrit durant l'entre-deux-guerres l'historien de l'art Henri Focillon, « l'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance²⁰ ». La perte d'une main est tragique pour le peintre ou le sculpteur. Un certain nombre d'entre eux, amputés, ont été confrontés à la nécessité de se réinventer après la blessure, à l'exemple du sculpteur Maurice Prost. Son histoire mérite d'être rappelée rapidement. Jeune ciseleur en joaillerie à l'heure de la mobilisation, Prost fut amputé du bras gauche dès les premiers temps de la guerre. Cette perte lui valut la prémonition par le médecin militaire qu'il devrait changer de métier mais le jeune homme, d'à peine une vingtaine d'années, choisit de relever le défi lancé par son

18. Sur la religion et la guerre, voir BECKER, Annette, *Croire, Grande Guerre 14-18*, Amiens, 1996, et *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire (1914-1930)*, Paris, Colin, rééd. 2015.

19. Voir MAINGON, Claire, *L'âge critique des Salons, 1914-1925. L'École française, la tradition et l'art moderne*, Rouen/Le Havre, PURH, coll. « Salons et Expositions d'artistes », préface de P. L. RINUY et Avant-propos d'Annette BECKER, 2014.

20. FOCILLON, Henri, « Éloge de la main » (1934), dans *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, PUF, 1943. 7^e édition, 1981, 131 pages, p. 101-128.

handicap en devenant sculpteur animalier, sujet difficile car toujours en mouvement, et en pratiquant la taille directe de pierres dures²¹. Bien que déclaré inappareillable²², il fera usage d'un marteau pneumatique conçu spécialement pour lui, qu'il utilisera comme un bras de remplacement pour tailler la pierre. L'artiste profite d'une bonne notoriété pendant l'entre-deux-guerres, dans le cadre notamment du Salon des artistes blessés de guerre connu sous le nom de *La Samothrace*, et voit paraître sur lui plusieurs articles accompagnés de photographies le représentant mutilé ou armé de son engin pneumatique.

Mais l'histoire n'est pas toujours si heureuse. Pendant la guerre, il n'était pas simple de donner à voir les blessures de guerre et les amputations, visions d'horreur susceptibles de porter atteinte à la religion patriotique nécessaire au maintien de l'effort de guerre. Comme l'ont mis en évidence des travaux récents, les affiches françaises liées au secours de guerre mettant en scène des soldats blessés ou convalescents ne montrent jamais explicitement les mutilations²³. On refuse de montrer les désastres de la guerre. La rééducation, l'appareillage et la réinsertion dans la société civile sont présentés comme des solutions possibles pour les blessés et mutilés, en dépit des difficultés dont témoignent les concernés dans les organes associatifs comme le *Bulletin de l'association générale des mutilés de la guerre*. L'iconographie du bandage a tendance à masquer celle de la mutilation, à faire barrage à la représentation d'un corps déstructuré, imparfait, voire monstrueux. Jean-Louis Forain fit la cruelle expérience du tabou lié à la représentation de la mutilation en temps de guerre.

Dans un dessin rare sur le sujet intitulé *Le retour de l'artiste* (Reims, musée des Beaux-arts, figure 12), Forain représente un artiste amputé d'un bras. Le dessinateur montre un homme au visage désabusé, mélancolique et sombre. Il saisit une toile de sa main restante, peut-être une œuvre réalisée avant sa blessure et qui symbolise sa vie antérieure à la guerre. La perte de la main apparaît dans ce dessin comme une situation tragique,

21. MAINGON, Claire, « Apollons blessés de guerre et la Samothrace. Vicissitudes d'une autre avant-garde artistique », dans STRAUDER, Thomas, SEYBERT, Gislinde (dir.), *Misères de l'héroïsme. La première guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et picturale des cultures européennes*, Université de Augsburg, 2014, p. 1425-1450.

22. Discours de la fille de l'artiste, prononcé à l'occasion de l'inauguration de la salle contenant le legs Prost-Muller au musée de Montbéliard, le 30 avril 1973. Ces œuvres ont été déposées au musée de Brunoy, ville dans laquelle le sculpteur avait un atelier (archives du musée de Brunoy). Le musée conserve également un certificat permettant à Prost d'obtenir la carte d'invalidité. Délivrée en 1959, elle lui garantit une pension définitive à 100 %, en raison de quatre infirmités constatées par le médecin-chef du centre de réforme : l'amputation du bras gauche supérieure à plus du tiers, un névrome douloureux au niveau de la cicatrice, l'impossibilité d'être appareillé et des troubles fonctionnels cardiaques.

23. PAPASTAMKOU, Sofia, « La blessure et la mutilation des combattants dans les affiches françaises de 1914-1918 », *Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2011/3, n° 103, p. 51-55.

voire désespérée, qui inaugure un futur sans avenir. Ce dessin est un projet d'affiche réalisé en 1917 pour la caisse de secours de l'association des élèves de l'École des Beaux-Arts, à destination des artistes mutilés. Mais l'image ne cadrerait pas avec le discours officiel sur les mutilés de guerre et le projet fut rejeté par Fernand Cormon, professeur et membre de l'Institut, qui trouvait l'image trop défaitiste.

« Eh quoi! Mettre une affiche aussi triste sur les murs de Paris! Ce n'est pas possible. Regardez-moi l'homme, il est tout dépeigné. Il a l'air lamentable... Nos mutilés ne sont pas comme ça. Si encore il avait fait une allégorie²⁴! », aurait-il avancé.

À la place, on préfère exagérer l'héroïsme de la blessure, qui serait une gloire.

Forain avait pourtant bien identifié le sujet : la mort de la créativité, le sentiment de vacuité et d'inutilité consécutif à la blessure, le retour du héros en simple mutilé de guerre. La souffrance liée à la difficulté de créer en temps de guerre a été ressentie par de nombreux peintres, à l'exemple de Jacques Émile Blanche, de Félix Vallotton et d'Henri Matisse, tous trois non-combattants, qui se posaient la question de leur rôle. La dépression touche aussi les artistes au front, à l'exemple du peintre expressionniste allemand Ludwig Kirchner. L'ancien fondateur de Die Brücke s'était engagé volontairement dans l'armée allemande au même titre que de nombreux artistes allemands de sa génération (Max Beckmann, Otto Dix, Georges Grosz, Auguste Macke, Franz Marc...). Cet engagement n'était pas simple pour lui. Revenu de force à Berlin de ses vacances en mer baltique en août 1914, il aurait été suspecté d'être un espion russe, ce qui le rendit très nerveux concernant les uniformes. Mais la guerre avait pour lui valeur de mission spirituelle, et il avait besoin d'argent. Peut-être fut-il également porté par cet engouement populaire des premiers instants de l'entrée en guerre. Kirchner fut affecté dans un bataillon d'artilleurs à Halle en juillet 1915. Il ne vit jamais le front, étant rapidement identifié comme inapte au combat en raison de son état physique et mental ; après trois mois, il reçoit l'offre de quitter l'armée à condition d'intégrer un sanatorium²⁵. Bien qu'il ait honte de n'avoir pas été capable d'être soldat, Kirchner accepte. Après un séjour, il rentre à l'atelier. Dans ses lettres, il évoque sa dépression, sa nervosité, son agoraphobie. L'artiste n'a pas tourné la page sur la guerre. Plusieurs photographies prises dans son atelier en 1915 le montrent encore sanglé dans son uniforme, dans une posture patriotique. À cette période, l'artiste réalise un *Autoportrait en soldat* (1915, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, États-Unis, figure 13) dans lequel il se représente avec la

24. Voir GALTIER-BOISSIÈRE, Jean, *Le Crapouillot*, avril 1917. Voir Jean-Louis Forain : *chroniqueur, illustrateur de guerre 1914-1919*, exposition Paris, Musée des Deux Guerres mondiales, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, avril-juillet 1986.

25. Voir l'article de ARNALDO, Javier, « War and Breakdown », dans Cat. expo *Ernst Ludwig Kirchner, Retrospective*, Frankfurt-am-Main, Städel Museum, 2010, p. 151-155.

main droite coupée²⁶. L'artiste porte l'uniforme du 75^e régiment d'artilleurs auquel il appartient (le numéro de son régiment se lit sur ses épaulettes). Le soldat porte son képi à deux cocardes représentant la Prusse et le Reich allemand. Pourtant, cette image relevait déjà du passé : Kirchner venait d'être démobilisé. D'ailleurs, il se représente dans un lieu qui est peut-être celui de l'atelier. À l'arrière-plan, on aperçoit une figure de femme nue taillée comme une idole primitive, qui rappelle les sujets de l'artiste avant la guerre. La main droite de l'artiste, celle qui devrait théoriquement tenir la palette, est mutilée : n'apparaît à la place qu'un moignon sanglant, proprement sectionné. Le regard du personnage est vide, ses orbites abritant des globes aux pupilles absentes.

Cette mutilation est symbolique. En effet, Kirchner n'a jamais perdu de main dans la guerre, à la différence d'écrivains et d'artistes comme Blaise Cendrars, Maxime Real del Sarte ou Charles Villette qui ont tous subi une amputation d'un membre supérieur. En décembre 1916, l'état psychologique et physique de Kirchner nécessite son internement à la clinique psychiatrique de Berlin, dirigée par le docteur Edel. Bien que gravement, malade, ayant recours à la morphine, il traverse une période intense (Kirchner poursuit sa série des scènes de rue à Berlin, réalise notamment en 1916 les décors muraux de l'escalier du sanatorium de Königstein à Taunus, détruits en 1930 ; il expose seul pour la première fois à Francfort), et retourne au sanatorium en 1917.

Kirchner a livré la clef d'interprétation de cet autoportrait à la main coupée dans une lettre : « C'est moi en soldat – avec ma main droite amputée et donc artistiquement impuissant²⁷. » Comme l'écrit Otto Dix, « Les autoportraits sont l'aveu d'un état intérieur²⁸ ». Selon Robert Hugues, en se représentant avec une main coupée, Kirchner appelle à la figure du saint²⁹. Plusieurs scènes religieuses montrent des martyrs aux mains coupées, et notamment la représentation d'Adrien de Nicomède dans Marienkirche de Lübeck, que Kirchner aurait pu voir à l'occasion de ses vacances avant la guerre. Par ailleurs, Kirchner avait une vision mystique de l'art. Il décrit

26. Voir l'étude que lui consacre SPRINGER, Peter, *Hand and head. Ernst Ludwig's Self-Portrait as a Soldier*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002. Cette œuvre fut la première toile de Kirchner à entrer dans une collection significative allemande. Le tableau, peint en 1915, exposé en 1916 à Dresde (*the Staatliche Gemäldesammlung Dresden*), fut acquis pour 10 000 marks par la galerie municipale de l'institut d'art de Francfort-sur-le-Main. Confisqué par les nazis en 1936 et présenté dans l'exposition de l'art dégénéré en 1937, la toile a finalement pu échapper aux destructions nazies. Elle se trouve aujourd'hui à l'Allen Memorial art museum, Oberlin College (Ohio). Voir également l'introduction de Leonard V. SMITH in BEAUPRÉ, Nicolas, RASMUSSEN, Anne, JONES, Heather, *Dans la guerre, 1914-1918. Consentir, endurer, refuser*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 9 sq.

27. Cité dans : Cat. expo. *Ernst Ludwig Kirchner Selbstbildnisse* (sous la direction de Roland Scotti) Davos, Kirchner Museum, 1997, p. 12.

28. Cité dans : Cat. expo. *Otto Dix, Metropolis*, Fondation Maeght, Saint Paul de Vence, 1998, p. 48.

29. HUGHES, Robert, *The shock of the new*, (1981), Thames and Hudson, 1991, p. 68.

l'art comme étant la dissolution du soi (*sich entselbsten*) comme moyen d'accès à l'universalité, à la libération dans une dimension de la réalité où la vie et la mort ont tendance à se confondre. Ce temps qui a suivi sa participation éclair à la guerre fut pour Kirchner, déjà fragile, une période de grande instabilité psychologique. Dans ses autoportraits, la mort semble partout présente (voir par exemple la gravure intitulée *Autoportrait à la mort dansante*, 1918, Frankfurt-am-Main, Städel Museum, Graphische Sammlung). L'autoportrait à la main coupée n'échappe pas à cette iconographie macabre. Le peintre, aux yeux vides, au visage déjà raide comme un masque mortuaire, impuissant et symboliquement déjà mort, semble se métamorphoser en rapace (sa main gauche se referme telle la serre d'un aigle ou d'un corbeau).

Le lys rouge : vision du *paragone* dans l'œuvre de Blaise Cendrars

La main coupée fonctionne également comme une métaphore dans l'œuvre littéraire de Blaise Cendrars, *La main coupée*, roman inspiré de son expérience combattante publié en 1946 mais dont l'origine est amorcée durant la guerre. Le 28 septembre 1915, Cendrars est blessé durant les combats de la ferme de Navarin. Mis à l'abri dans une usine, le caporal est amputé sur place (d'après ses dires)³⁰ avant d'être transporté dans une ambulance jusqu'à Châlons-sur-Marne. Il laisse dans la guerre une chose infiniment précieuse : son avant-bras droit, sa main d'écrivain. Dès 1916, année de sa naturalisation, Cendrars songe à écrire ses *Souvenirs d'un amputé*, mais il y renonce. En 1918, il participe au tournage du film d'Abel Gance, *J'accuse*, un plaidoyer contre la guerre et contre le militarisme de l'Allemagne. Le réalisateur souhaite faire appel à « d'anciens combattants rescapés des combats mais durement atteints³¹ ». Un ami commun lui présente Blaise Cendrars, qui devient figurant mais aussi conseiller sur le film. Cendrars joue l'un des morts qui se relèvent, dans une scène apocalyptique. « Je faisais un macchabée, tout empoissé dans de l'hémoglobine de cheval car on m'avait fait perdre mon bras une deuxième fois pour les besoins de la prise de vue³². »

La Main coupée contient un chapitre intitulé « Le Lys rouge », titre faisant écho au titre d'un ouvrage d'Anatole France, qui mêle le réel à l'imaginaire. Alors qu'il est avec son escouade dans le secteur de Tilloloy, le petit groupe est témoin d'une découverte singulière, celle d'un bras et d'une main abandonnés sur le champ de bataille :

« Par une belle matinée du mois de juin, nous étions assis dans l'herbe qui envahissait notre parapet et cachait nos barbelés et qu'il allait falloir

30. Sauf si l'opération était indispensable, en général les interventions sur les blessés réalisées dans les postes de secours des premières lignes étaient mineures.

31. Témoignage d'Abel Gance dans CENDRARS, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Le Club français du Livre, 1969, p. xx.

32. Cité dans CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*, p. 416.

faucher et faner, nous étions assis dans l'herbe haute, devisant paisiblement en attendant la soupe et comparant les mérites du nouveau cuistot à ceux de Garnéro que nous avions perdu à la crête de Vimy, quand, tout à coup, cet idiot de Faval bondit sur ses pieds, tendit le bras droit l'index pointé, détourna la tête la main gauche sur les yeux et se mit à pousser des cris lugubres comme un chien qui hurle à la mort :

— Oh, oh, regardez!... Quelle horreur! ... Oh, oh, oh!...

Nous avions bondi et regardions avec stupeur, à trois pas de Faval, planté dans l'herbe comme une grande fleur épanouie, un lys rouge, un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre³³. »

Cette description est puissamment picturale. Cendrars redonne corps, ici, à toute la force du *paragone*, la correspondance entre les arts, entre littérature et peinture. Le tableau prend les soldats par surprise alors qu'ils se trouvent dans un moment de quiétude. Comme le note Claude Leroy, « la scène a la force énigmatique d'une Annonciation³⁴ ». La main serait « tombée du ciel », venue se poser sur les fils de barbelés « comme un oiseau ». La description de cette vision quasi surréaliste de la main unit le sublime à l'effroi. Tout comme dans le célèbre poème de Rimbaud écrit après la défaite de Sedan en 1870, *Le Dormeur du Val* – la vision de ce jeune soldat mort au milieu de la nature printanière, fauché dans sa jeunesse comme une fleur à peine éclose – la scène fonctionne sur un effet de surprise et de contraste entre une nature tranquille et généreuse, et la présence macabre de la mort. La scène se conclut comme un mystère : « Jamais nous n'eûmes la clef de l'énigme. On téléphona dans tout le secteur et jusque dans les ambulances, il n'y avait pas eu d'amputé³⁵. »

Il vient tout de suite à l'esprit du lecteur que cette main pourrait être celle de Cendrars. Le roman n'évoque que sommairement cet élément biographique pourtant majeur dans la vie de Cendrars. L'auteur en parle, au passage, lorsqu'il raconte la mort d'un soldat de son escouade, Ségouâna, tué lors de l'attaque de la ferme de Navarin, « où, moi-même, je perdis mon bras³⁶ ». L'image aurait une valeur prophétique dans le temps du récit. Plus tard, Sonia Delaunay, réfugiée avec son mari hors de France pendant la guerre, a prétendu avoir eu une vision prémonitoire, l'image claire et nette de Cendrars ayant perdu son bras.

« Il me reste encore un souvenir émouvant : en 1915, nous étions au Portugal et, une nuit, j'ai rêvé de Blaise et qu'il avait un bras coupé. Impressionnée, j'avais raconté mon rêve à Robert, et nous avons aussitôt

33. CENDRARS, Blaise, *La main coupée* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 409.

34. LEROY, Claude, *La main de Cendrars*, Paris, éd. du Septentrion, 1996, p. 210.

35. CENDRARS, Blaise, *La main...*, *op. cit.*, p. 410.

36. *Ibidem*, p. 63.

écrit à Blaise. Cette prémonition ou télépathie s'est produite à peu près au moment où Blaise, effectivement, perdait son bras dans la guerre³⁷. »

Claude Leroy invite à la prudence sur l'interprétation du conditionnement, d'une vision prémonitoire qui est surtout interprétée *après coup*. Il la rapproche du trouble des membres fantômes qui conduit les amputés à ressentir la présence *réelle* de leur membre disparu. Chez Cendrars, ce trouble se traduit par des visions, des cauchemars dans lesquels la blessure acquiert un sens symbolique et une dimension sacrée, peut-être compensatoires³⁸. Concernant le passage du « Lys Rouge », Leroy souligne la distanciation de Cendrars avec cette main qui n'est plus la sienne, mais est devenue autre chose.

La main fantôme invoquée dans « Le Lys rouge » est une métaphore. Elle révèle aussi que la guerre crée des œuvres sur nature, elle compose une esthétique. La proposition n'est pas nouvelle, Géricault l'ayant expérimentée dans *ses fragments anatomiques* au début du XIX^e siècle (musée Fabre, figure 14). Mort et beauté sont liées. Mais Cendrars construit ici une véritable *ekphrasis*, soit la description d'une œuvre composée par la guerre. L'écrivain fait revivre le *Paragone* de la Renaissance, la comparaison constructive entre les arts. Cendrars invente une métamorphose digne d'Ovide, long poème dont il n'aurait alors pas été le seul moderne (et anti-moderne) à s'inspirer³⁹. Le bras-fleur pourrait évoquer la métamorphose de la nymphe Daphné dont les doigts se transforment en feuilles de laurier tandis qu'elle cherche à échapper aux ardeurs d'Apollon. Dans les deux cas, la métamorphose est moins d'une disparition qu'une transformation, elle permet de conserver une forme d'intégrité du corps, malgré le passage d'un état à un autre. En vertu de la dimension autobiographique qui peut apparaître dans ce passage du roman de Cendrars (n'est-ce pas son propre bras qu'il voit?), il est tentant de rapprocher cette métamorphose de celle de Narcisse, autre poème ovidien, mythe qui renvoie à la complainte sur le corps, dont Narcisse ne veut se séparer. Vient alors à l'esprit *La métamorphose de Narcisse* de Dali (1937, Londres, Tate Modern, figure 15). Le personnage monumental de Narcisse est replié sur lui-même au bord de l'eau. En écho à sa posture, une main de pierre émerge de terre gagnée par la mort, elle porte un œuf d'où sort une fleur de narcissus, spécimen apparenté au lys (le narcissus est considéré comme « le lys des vallées » dans le Cantique des Cantiques).

•

On le comprend, le motif de la main coupée, qui convie symboliquement plusieurs imaginaires (sacré, littéraire), a nourri l'un des mythes patriotiques de la guerre autour de la barbarie de l'ennemi, mais il renvoie aussi à

37. Le témoignage de Sonia Delaunay dans *Œuvres complètes de Blaise Cendrars*, 1968 à 1974, Club Français du Livre, Tome 1, p. xxii.

38. LEROY, Claude, *La main...*, op. cit., p. 126.

39. BAROLSKY, Paul, *Ovid and the metamorphoses of modern art from Botticelli to Picasso*, Yale University Press, 2014.

une dimension très concrète, celle de la blessure, physique et symbolique. Qu'elle soit représentée comme un fragment errant ou remarquable par son absence, la main coupée forme un véritable palindrome iconographique de la violence de la guerre dont il serait utile de pousser l'étude jusqu'à notre époque contemporaine, notamment aux images mettant en scène la tragédie du génocide rwandais (1994).

RÉSUMÉ

Parmi les images fondatrices de la culture de guerre, qui ont nourri l'imaginaire de la propagande anti-allemande, figure celui de la main coupée. Ce motif renvoie à la fois à l'amputation des soldats sur le front mais également à l'image du patrimoine mutilé. Cet article propose d'analyser la fortune iconographique et littéraire de ce motif inquiétant (chez Blaise Cendrars notamment, auteur de *La Main coupée*) qui hante l'esprit de la guerre. La main coupée est devenue une forme d'allégorie de la barbarie allemande, qui s'exprime à la fois dans des œuvres représentant le front, l'assimilation du soldat au martyr christique, et les images associées aux artistes blessés, de façon réelle et symbolique (à l'exemple de Ludwig Kirchner) et leur impossible retour dans la société civile.

ABSTRACT

*The severed hand is among the founding images of the culture of war that fed into anti-German propaganda. This refers both to the amputation of the soldiers on the front and to the imagery of a mutilated heritage. This article proposes to analyse the iconographic and literary fortune of this recurrent motif, (in particular in the work of Blaise Cendrars, author of *La Main coupée*) which haunts the spirit of the war. The severed hand became a form of allegory of German cruelty, expressing simultaneously in works representing the front, the assimilation of the soldier to the Christ martyr, and the images associated with the wounded artists, in both a real and symbolic way (as exemplified by Ludwig Kirchner) and their impossible return to civil society.*

Figure 8 – Au Petit-Palais, le musée des Atrocités allemandes : un fragment de la statue de saint Tactius [?], marbre original de M. Falguière, provenant de la chapelle du château de Gerbeviller : [photographie de presse] / Agence Meurisse. BNF-Gallica.

Figure 9 – L'Art et les artistes : revue mensuelle d'art ancien et moderne des deux mondes, février 1917. BNF-Gallica.

**Figure 10 – Cyrus
Le Roy Baldrige :
Soldats américains
sur le front de
Belgique, 1918,
1918, h/t, 101
x 76,5 cm, coll.
Blérancourt, musée
de la coopération
franco-américaine.**

**Figure 11 – Mathias
Grünewald, Retable
d'Issenheim, 1512-
1516 (détail), tempera
et huile sur bois
de tilleul, Musée
Unterlinden, Colmar.**

Figure 12 – J.L.
Forain, Le Retour de
l'artiste. Musée des
Beaux-arts de la Ville
de Reims ©Photo :
C. Devleeschauwer.

Figure 13 –
Ernst Ludwig
Kirchner,
Autoportrait en
soldat, 1915,
h/t, 69,5 x
60,5 cm, coll.
Allen Memorial
Art Museum,
Oberlin, États-
Unis.

Figure 14 – Théodore Géricault, Étude de main et de pied, 1817-1819, h/t, 52 x 64 cm, coll. Musée Fabre, Montpellier © Musée Fabre de Montpellier Agglomération – cliché Frédéric Jaulmes, AKG images.

Figure 15 – Salvadore Dali, La métamorphose de Narcisse, 1936-1937, h/t, 511 x 781 cm, coll. Galerie Tate Modern, Londres, AKG images.