L'image de la guerre dans *L'Élan* (1915-1916), un refoulement apparent

The image of war in L'Élan (1915-16) and its apparent censorship

Hadrien Viraben

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/506>

DOI : 10.4000/cel.506

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Référence électronique

Hadrien Viraben, « L'image de la guerre dans *L'Élan* (1915-1916), un refoulement apparent », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/506> ; DOI : 10.4000/cel.506

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'image de la guerre dans *L'Élan* (1915-1916), un refoulement apparent

Hadrien Viraben

La revue *L'Élan*, fondée par Amédée Ozenfant, a paru à Paris pendant la Première Guerre mondiale, entre 1915 et 1916¹. Elle est restée célèbre notamment pour la publication d'un article de Jules Granié dans le numéro de janvier 1916, intitulé « Aux camarades cubistes² ». Ce numéro marque un tournant tardif dans l'histoire de la revue, dans la mesure où il l'introduit définitivement au cœur du débat politique et esthétique que connaît le cubisme durant la guerre, et en particulier dans la défense de son caractère français, face à une campagne l'accusant d'être « boche ». Le terme de cubisme, s'il apparaît ainsi tardivement dans la revue, englobe un ensemble d'artistes qui appartiennent à la nébuleuse cubiste du Salon comme à celle de la galerie Kahnweiler. Granié cite : « Braque, Derain, de La Fresnaye, Léger, L.-A. Moreau, A.-D. de Segonzac ; Allard, Apollinaire et tant d'autres ».

À ce titre, l'historiographie moderne lui a réservé une place dans l'histoire des revues d'art³ parmi celles, parisiennes, à avoir parlé « cubisme » durant le conflit, entre *Le Mot* de Paul Iribe et Jean Cocteau (1914-1915), *SIC* (Sons, Idées, Couleurs) de Pierre Albert-Birot (1916-1919), et *Nord-Sud* de Pierre Reverdy (1917-1918). La recherche s'est alors intéressée à cette revue en tant qu'agent d'une réconciliation de l'avant-garde avec l'élite, de son épuration nationale, et de sa direction prise vers le retour à l'ordre⁴. Elle a été replacée au sein de la vie de son fondateur comme l'annonce du purisme⁵, des théorisations d'Ozenfant et de Le Corbusier dans *Après le cubisme* en 1918, de leur prise en mains de la revue *L'Esprit nouveau* en janvier 1921.

La stratégie d'une petite revue de la Belle Époque au sein du champ des revues d'art, face à l'industrialisation de la presse, a aussi été analysée⁶. Une autre partie de la bibliographie est consacrée à l'image de la guerre dans la revue, à sa démarche, en lien avec sa stratégie, ayant consisté à fermer les yeux sur le spectacle de la mort au front, véhiculé par les journaux à grand tirage⁷. Elle est alors replacée parmi les discours tenus par l'avant-garde au sujet de leur désengagement pour ce type de peinture d'histoire, genre traditionnel jugé incapable de rivaliser avec les médias modernes capables de s'adresser aux foules.

L'inconvénient est peut-être que la plupart de ces études sélectionnent dans la revue les éléments significatifs en regard d'un contexte global. L'idée serait plutôt ici de montrer que *L'Élan* propose au contraire des représentations cubistes de la guerre, un ensemble d'images tout à fait cohérent avec ses ambitions plastiques et morales, avec sa définition de ce qu'est le cubisme. *L'Élan* a offert au moins deux solutions à ses collaborateurs artistes : le dessin, moyen d'expression privilégié par

¹ La revue est accessible dans son intégralité sur internet : The University of Iowa Libraries, *L'Élan*, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Elan/index.htm>, consulté le 15 octobre 2013.

² Jules Granié, « Aux camarades cubistes », *L'Élan*, 1916, n° 8, n. p.

³ Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris : 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 62.

⁴ Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, trad. fr. Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1991.

⁵ Amédée Ozenfant, *Mémoires, 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968 ; cat. d'exp., « *L'Esprit nouveau* » : le purisme à Paris, 1918-1925, Grenoble, Musée de Grenoble, 2001-2002, Réunion des musées nationaux, Paris, 2001.

Deux expositions ont été consacrées à l'œuvre d'Amédée Ozenfant. Cat. d'exp., *Amédée Ozenfant*, sous la direction de Françoise Ducros, Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer, 1985, Mulhouse, musée des Beaux-Arts, 1985-1986, Besançon, musée des Beaux-Arts, 1986, Mâcon, musée des Ursulines, 1986, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, 1985. Cat. d'exp., *Ozenfant : regard sur la modernité*, sous la direction de Frédéric Ballester, Cannes, La Malmaison, 1997, Cannes, Direction des affaires culturelles de la Ville de Cannes, 1997.

⁶ Anna-Louise Milne, « Une avant-garde paisible : le modernisme d'une petite revue française prise dans la guerre », dans *Revue modernistes anglo-américaines : lieux d'échanges, lieux d'exil*, Paris, Ent'revues, 2006, pp. 263-282.

⁷ Philippe Dagen, *Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996, pp. 51-80 ; Anna-Louise Milne, art. cité note 6.

les cubistes du front ; l'estampe pour les artistes à l'arrière, un medium mixte de communication, capable d'une forte valeur artistique tout comme d'une diffusion large. Il s'agit ainsi de proposer aux artistes de l'arrière de représenter la guerre selon leur point de vue.

Face à la presse quotidienne et à son chauvinisme obtus, la revue d'Ozenfant est un opposant farouche et hautain : elle condamne le Poilu dont « pour monter un tirage à cent mille exemplaires, l'image et le journal prostituent le portrait » ; elle juge indécentes « ces images sanglantes, ces cadavres, ces agonisants, sur chaque page des plus timides journaux »⁸. En homme « civilisé », Ozenfant préfère « [tirer] le rideau » sur un tel spectacle⁹. Dès son premier éditorial, *L'Élan* se place en témoin privilégié et fidèle de la réalité du front, en se proposant comme un médiateur des dessins d'artistes soldats : « Ceux qui se battent, nos amis, nous écrivent combien la guerre les a attachés davantage à leur art : ils aimeraient des pages où le réaliser. Ce journal sera ces pages. »¹⁰. Les dessinateurs de la vie des tranchées, eux-mêmes soldats, appartiennent à la mouvance cubiste de l'avant-guerre : Roger de La Fresnaye, André Dunoyer de Segonzac et Luc Albert Moreau.

L'élite des artistes soldats oppose ainsi leur témoignage à celui de la presse populaire. La Fresnaye signe le premier de ces « dessins *authentiques* [souligné dans le texte] de nos amis aux tranchées¹¹ ». Le même héros « plus authentique » est chanté par un poème d'Henry Bataille, qui décrit ses « traits graves d'aristocrates hier encore assortis au ton de sa cravate »¹². La même opposition se retrouve dans le dernier numéro, où un poème de Reverdy, « Soldat de tous les temps en chromo de village au mur¹³ », est encadré par deux dessins de tranchées de Moreau. Ce poème évoque face au soldat de l'image d'Épinal, celui de « tous les temps » dont « la peau vibre », le corps réel du soldat mort, « tout froid dans le fossé, [qui] dort, sans plus rêver. »

La mort au front sans être absente apparaît comme en décalage. La notice du dessin de La Fresnaye parle du portrait d'« un sergent tué depuis d'une balle¹⁴ », et crée dès lors une opposition frappante entre le temps de la personne représentée et le temps de la publication du dessin. Le même effet est produit notamment par un dessin de Segonzac représentant le corps d'un soldat, qui, couché, semble dormir¹⁵. Ni tout à fait mort, ni victorieux, les soldats que montre *L'Élan* sont dans l'attente¹⁶. En effet, comme plusieurs critiques contemporains le soulignent, la guerre moderne des tranchées a privé l'artiste de l'ancien motif du corps à corps héroïque¹⁷. Prisonnier d'une nouvelle manière de combattre, Dunoyer de Segonzac donne à la réalité du front un aspect qui sans être sanglant n'en est pas moins pesant et anxiogène. Dans cette perspective, ces images ne seraient pas forcément la dénégaration des massacres que les photographies contemporaines diffusent, mais viendraient se surajouter à ces dernières pour proposer une image de la guerre plus exhaustive. À une culture visuelle de cadavres photographiés, les dessins de l'artiste proposaient une lecture plus humaine et plus calme du front, sans être pourtant parfaitement sereine. Face au reportage et à l'anonymat du photographe et des photographiés dont le journal à grand tirage faisait première page, Segonzac témoignait de l'identité des hommes avec lesquels il partageait

⁸ A. Ozenfant, « Pourquoi nos Journaux sont-ils fielleux, mielleux, indécents, réticents ? », *L'Élan*, 1915, n° 7, n. p.

⁹ *Id.*, *Ibid.*

¹⁰ A. Ozenfant, « L'Élan », *L'Élan*, 1915, n° 1, p. 2.

¹¹ « Notre ami R. de La Fresnaye... », *L'Élan*, 1915, n° 2, p. 4.

¹² Henry Bataille, « Le Héros », *L'Élan*, 1915, n° 2, pp. 6-7.

¹³ Pierre Reverdy, « Soldat de tous les temps en chromo de village au mur », *L'Élan*, 1916, n° 10, n. p.

¹⁴ Art. cité note 11.

¹⁵ *L'Élan*, 1915, n° 6, n. p.

¹⁶ *L'Élan*, 1915, n° 3, p. 3 ; 1915, n° 6, n. p. ; 1916, n° 8, n. p. ; 1916, n° 19, n. p.

¹⁷ P. Dagen, *op. cit.* note 7 ; Christian Derouet, « La peinture d'histoire à l'épreuve de la Première Guerre mondiale », dans cat. d'exp. *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 66-75. André Salmon écrivait déjà en 1920 au sujet de l'œuvre de Segonzac durant la guerre : « M. Dunoyer de Segonzac est, d'abord, un ordonnateur, âpre, violent, se colletant avec la matière. Il témoigne encore de singuliers dons d'humanité. [...] Ses scènes de guerre sont aux couleurs de la boue qui, dans la guerre, l'emporte sur le sang. », André Salmon, *L'Art vivant*, Paris, G. Crès, 1920, pp. 187-188.

l'expérience du front.

Une autre stratégie de la revue d'Ozenfant contre la presse quotidienne consiste dans le détournement. Comme le montre David Cottington, Robert Delaunay parmi d'autres avait intégré à ses œuvres les plus petits événements de l'actualité contemporaine véhiculée par la presse, afin de conserver une dimension dramatique susceptible d'être comprise par la plus large audience¹⁸. C'est de ce type de représentations que procèdent les premières images d'Ozenfant dans sa revue, les gros titres de l'actualité militaire (l'entrée en guerre de l'Italie, l'attente de la Grèce, le bombardement de Dunkerque, de Venise, ou encore les combats en Argonne¹⁹) sont illustrés, et les couvertures des numéros 2 et 3 sont exemplaires de détournement de la une du journal. La première²⁰ semble imiter une image caricaturale, le combat d'un coq français contre une autruche allemande, mais son dessin élégant et ses couleurs recherchées tranchent largement avec les représentations populaires. La seconde²¹, prenant pour gros titre « Dunkerque 1915 », est le contre-exemple par excellence de la une du journal. La composition est saturée de déflagrations qui rayonnent à partir d'un canon, surnommé « la plus grande « âme » du monde ». Au premier plan une femme nue est exposée au bombardement, et un enfant les bras en croix fait face au spectateur. La couleur rouge suit les rayons des explosions pour devenir ensuite le sang de ses victimes. L'image est pathétique et violente, mais la part d'idéalisation et d'héroïsme élève cette illustration vers le registre de la peinture d'histoire.

Cette stratégie du détournement se poursuit du premier au dernier numéro. Alors même que la revue semble avoir adopté pour celui-ci le format du journal, elle s'affirme à la fois comme artistique et littéraire, proposant au verso de sa première page une image de très grand format d'un dessin cubiste de Picasso, et au recto un long poème en prose relativement hermétique de Max Jacob²². Ce dernier reprend ironiquement les titres du journal : « Petite chronique de l'agriculture », « Petite chronique de l'aviation et de la mode », « Petite chronique scientifique », « Petite chronique cinématographique ». Son illustration, le célèbre portrait naturaliste de Max Jacob dessiné par Picasso en 1915, peut dès lors apparaître lui-même comme un détournement de la photographie d'auteur proposée par les journaux contemporains. Max Jacob ajoute dans son texte à ce sujet : « La Photo, c'est l'immortalité des pauvres ! » Elle réaffirme la thèse générale de *L'Élan*, la supériorité du dessin par rapport à la photographie. Max Jacob surenchérit dans sa « Petite chronique cinématographique » :

« MILORD : Ne croyez-vous pas que les excellents procédés du docteur Doyen pour la photographie des couleurs rendront inutiles ceux de la peinture ?

LE CHRONIQUEUR : Les exécutants suivent les peintres ; les spectateurs aussi. Il faudra toujours des peintres à suivre²³. »

La rhétorique de la revue est ainsi de donner une ligne directrice aux médias de masse, en élevant ses artistes au rang de directeurs de conscience.

À la veille de la guerre, Roger de La Fresnaye avait exposé dans la galerie Levesque deux célèbres toiles, présentées auparavant lors du Salon des Indépendants de 1911 et de 1912, *Le Cuirassier*²⁴, et *L'Artillerie*²⁵. Apollinaire reproche alors à cet art, qu'il situe entre le cubisme et Raoul Dufy, d'être de l'imagerie²⁶. Ce reproche pourrait s'adresser à un ensemble de peintres cubistes qu'André Salmon réunit dans un chapitre de *La Jeune Peinture française* en

¹⁸ David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: the Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1998, p. 183.

¹⁹ *L'Élan*, 1915, n° 4 ; 1915, n° 3, p. 12 ; 1915, n° 3, p. 1 ; 1915, n° 5, n. p. ; 1915, n° 6, n. p.

²⁰ *L'Élan*, 1915, n° 2.

²¹ *L'Élan*, 1915, n° 3.

²² Max Jacob, « Chronique », *L'Élan*, 1916, n° 10, n. p. Il est possible que Guillaume Apollinaire ait reçu une commande similaire. Il écrit en effet dans une lettre à Max Jacob, le 14 mars : « L'histoire de *L'Élan* me semble parfaite et je me prépare aux 400 lignes. », Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes, 1903-1918*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 101-106.

²³ *Id.*, *Ibid.*

²⁴ 1910, Paris, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou.

²⁵ 1911, New York, The Metropolitan Museum of Art.

²⁶ Guillaume Apollinaire, « Les Arts. Exposition Roger de La Fresnaye (Galerie Levesque) », *Paris-Journal*, 3 mai 1914.

1912, dont plusieurs seront de futurs collaborateurs de *L'Élan* : André Lhote, Jean Marchand, Roger de La Fresnaye²⁷. Dans son Salon des Indépendants de 1914, Salmon parle encore de « naturalisme organisé » pour décrire une tentative de renouveau du cubisme, qu'il situe autour de Lhote, André Dunoyer de Segonzac, Luc-Albert Moreau, et non loin de La Fresnaye²⁸.

C'est ce cubisme que poursuit la revue *L'Élan*. Durant les années du conflit, le cubisme d'imagerie de *L'Élan* s'oppose aux propositions esthétiques d'Albert-Birot pour une poursuite de l'esthétique cubo-futuriste vers l'abstraction. Dans sa propre revue *SIC*, celui-ci publie notamment une « expression plastique *Guerre*²⁹ ». Cette œuvre d'Albert-Birot tente de représenter la guerre au moyen d'une construction strictement géométrique, où de grands triangles imbriqués de manière dynamique affrontent une pyramide, une ligne de démarcation se superposant à l'ensemble de la composition. André Lhote publie quant à lui dans le numéro 9 de *L'Élan* un premier manifeste : « Totalisme »³⁰. L'auteur reprend le vocabulaire de Fernand Léger en 1913-1914, quand ce dernier justifiait l'abstraction de sa peinture³¹. Chez Lhote, la finalité est quasi antagoniste. Il s'agit de proposer une synthèse des « modes picturaux les plus différents », la synthèse de la représentation cubiste, « [superposant] les images multiples qu'il dégage comme un éventail qui s'ouvre », et de la représentation naturaliste, selon « un unique point de vue » et les « lois de la perspective traditionnelle ». Lhote parle encore d'un « emploi simultané de techniques différentes, même contradictoires, allant de la stylisation abstraite au trompe-l'œil ». La dimension expressive de cette synthèse se trouve dans le « choc des antagonismes », qui obéit à la « loi des contrastes », loi « génératrice de beauté ». Nous retrouvons ici la notion de loi des contrastes simultanés chère à Léger, loi qui pour Lhote dépasse la seule considération des éléments plastiques (formes, lignes, couleurs) pour intégrer la qualité descriptive que Léger avait jugé obsolète.

Une fois justifiée la dimension descriptive de l'art, l'estampe apparaît comme un médium mixte pour *L'Élan*, susceptible à la fois d'être artistique par sa qualité, et d'être populaire par sa diffusion. À la même époque où Ozenfant juge démoralisante la photographie de la grande presse, le Service de la Propagande publie les images d'Épinal créées par Raoul Dufy. L'artiste montre ainsi la voie de l'image qui oscille dans *L'Élan* entre une référence à l'estampe populaire d'un côté, la tradition de la peinture d'histoire et le langage allégorique de l'autre, entre l'optimisme naïf et la bienséance. Jean Marchand publie un quasi pastiche d'image d'Épinal avec *La Gardienne du foyer*³². L'image montre une tricoteuse, sans doute d'origine ouvrière, inscrite dans une mandorle, encadrée d'un zeppelin et d'un canon. Le modèle utilisé par l'artiste est similaire à celui de Dufy pour *Notre-Dame De La Bonne Chance*³³. Elle paraît entre deux publications du même artiste d'un tout autre registre³⁴ : *Les Pillards*, une scène d'exécution qui recourt au modèle classique du *Tres de Mayo* de Goya³⁵ et à l'*Exécution de Maximilien* de Manet³⁶, mais aussi *Timeo Danaos*, une composition allégorique. Empruntant son titre à l'*Énéide*, elle illustre la tentative des ambassadeurs alliés pour obtenir le soutien de la Grèce durant le conflit³⁷. C'est bien ce type d'allégories que privilégie dans *L'Élan* son directeur, pour relater les événements militaires contemporains.

²⁷ « Si [André Lhote] n'est point disciple de Dufy, il est, de même que Marchand et La Fresnaye, cousin des cubistes dont il partage les inquiétudes, parce qu'il découvre dans l'art populaire du passé les éléments de leur discipline. Mais il ne les suit pas dans les voies de la "peinture pure" » A. Salmon, *La Jeune peinture française*, Paris, Messein, 1912, p. 86.

²⁸ A. Salmon, « Le Salon », *Montjoie !*, 1914, n° 3, pp. 21-28.

²⁹ La revue *SIC* est accessible intégralement en ligne : The University of Iowa Libraries, *Sic*, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Sic/index.htm>, consulté le 15 octobre 2013. *SIC*, 1916, n° 5, n. p. Albert-Birot s'explique plus tard sur cette composition dans un article, Pierre Albert-Birot, « Dialogue unique Z et A en marche », *SIC*, 1916, n° 7, n. p. Ozenfant se serait opposé dès cette époque à ce type d'abstraction dans ses discussions contemporaines avec Juan Gris. A. Ozenfant, *op. cit.* note 5, p. 91.

³⁰ André Lhote, « Totalisme », *L'Élan*, 1916, n° 9, n. p.

³¹ Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 25-54.

³² *L'Élan*, 1915, n° 3, pp. 6-7.

³³ 1918, Paris, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou. Nous remercions ici Christian Briend de nous avoir signalé cette parenté.

³⁴ *L'Élan*, 1915, n° 2, p. 11 ; 1915, n° 7, n. p.

³⁵ 1814, Madrid, musée du Prado.

³⁶ 1867, Mannheim, Kunsthalle.

³⁷ Le même oscillement serait observable dans les œuvres publiées par Jean Émile Laboureur.

L'équilibre voulu par André Lhote entre cubisme et naturalisme de la représentation trouve sa justification dans ce même numéro 9 par la publication d'une première série d'œuvres de Picasso, un couple de figures féminines³⁸. Ces dessins opposent des modes de représentation cubiste et traditionnelle³⁹, et leur association dans le numéro 10 et dernier numéro corrobore la ligne esthétique de Lhote. En décembre 1916, dans le dernier numéro, Ozenfant propose dans un second manifeste, « Notes sur le cubisme⁴⁰ », de réconcilier le cubisme géométrique avec les « courbes vivantes », *L'Élan* publie alors une seconde paire de dessins de Picasso, déjà évoquée précédemment⁴¹ : *l'Homme à la pipe attablé* et *le Portrait de Max Jacob*⁴². Dans la série de dessins de *l'Homme attablé*, Picasso conjugue géométrisation et formes naturelles au sein d'un contour unique. Ce travail d'atelier, sans modèle, a été interprété par l'historiographie moderne comme une réinvention par Picasso de la figure humaine à l'aide de formes molles, organiques, que les plis des vêtements boudinent, et qui s'opposent à la géométrie de l'espace cubiste, de la table et de la pièce. En janvier 1915 le portrait de Max Jacob est le premier portrait réalisé par Picasso depuis ceux de Uhde, Vollard et Khanweiler peints en 1910 et celui de Guillaume Apollinaire frontispice d'*Alcools* en 1913. Dans ce portrait du poète, Picasso réintroduit la singularité unique du modèle en poussant à l'extrême la représentation naturaliste du visage et des mains⁴³ (à la manière d'Ingres).

Dès lors, il est possible qu'Ozenfant n'ait pas ignoré complètement le débat qu'illustrerait alors l'œuvre de Picasso entre géométrisation et formes organiques :

« Crise parce que certains bons Cubistes, renonçant au charme des courbes vivantes, ont usé de la règle et de l'équerre, comme le conseille Socrate, ces médiocres [...] décident que le Cubisme est le dernier bateau à la mode : leur dernière volupté est de tirer des coups d'équerre à travers la figure de leurs femmes⁴⁴. »

Ozenfant prenait ici ses distances avec la publication d'un texte extrait du *Philèbe* de Platon, publié dans le numéro précédent de la revue⁴⁵. Aux formes géométriques, il oppose la nécessité de « courbes vivantes », celles de la femme en particulier⁴⁶.

En effet la femme est le référent fondamental des textes, des œuvres et de la revue d'Ozenfant, à un moment où la vie parisienne lui apparaît comme un monde essentiellement féminin. Ses articles consistent alors, non sans misogynie, en exaltation de ce qui serait la nature profonde de la femme, ainsi qu'en exhortation morale de la constance⁴⁷. La philosophie individualiste de *L'Élan*, Ozenfant l'emprunte directement à Jean-Jacques Rousseau. Il expose ce point de vue dans un texte intitulé « Moralités pour une petite bourgeoise bien gentille⁴⁸ ».

³⁸ *L'Élan*, 1916, n° 9, n. p. Le premier dessin est une étude pour le *Nu agenouillé se coiffant*, très proche de deux esquisses publiées par Zervos dans son catalogue raisonné des œuvres de Picasso (Z. I. 341 et Z. VI. 751), mais que nous n'avons pas pu identifier précisément. Le second dessin a été identifié comme le dessin Z. VI. 1188. Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Édition « Cahiers d'art », Paris, 1957-1978, 33 vol.

³⁹ Il s'agit en fait d'un dessin de la période rose, proche du thème de la *Femme peignant ses cheveux*, et qualifié généralement à tort de néoclassique.

⁴⁰ A. Ozenfant, « Notes sur le cubisme », *L'Élan*, 1916, n° 10, n. p.

⁴¹ *L'Élan*, 1916, n° 10, n. p.

⁴² Ces deux dessins (Z. XXIX. 61 et Z. VI. 1284 ; C. Zervos, *op. cit.* note 38) sont aujourd'hui conservés au musée Picasso à Paris.

⁴³ Nous empruntons cette analyse à Pierre Daix, « Le retour de Picasso au portrait (1914-1921) une problématique de généralisation du cubisme », dans *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture : 1919-1925*, [Colloque d'histoire de l'art contemporain, février 1974. Saint-Étienne], Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975, pp. 84-94.

⁴⁴ A. Ozenfant, *op. cit.* note 40. Selon Étienne-Alain Hubert, l'accusation était ici portée à l'encontre des œuvres d'André Lhote, de Diego Rivera ou de Jean Metzinger, opposés à celles de Pablo Picasso et Juan Gris. Étienne-Alain Hubert, « Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917 », *Revue de l'art*, n° 43, 1979, pp. 59-66.

⁴⁵ « Dialogues polémiques », *L'Élan*, 1916, n° 9. Voir A. Ozenfant, *op. cit.* note 5, p. 93 : « Dans le numéro 9 je publiai un texte du *Philèbe* de Platon, que Léonce Rosenberg m'avait signalé [...]. Des artistes, noblement et pathétiquement à la recherche des règles de beauté, se jetèrent sur ce texte [...]. Les Français gardèrent une mesure : une femme ne peut-elle être au moins aussi belle qu'un triangle équilatéral ? »

⁴⁶ Ce texte a été rapproché du célèbre article de Pierre Reverdy dans *Nord-Sud*, P. Reverdy, « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, 1917, n° 1, pp. 5-7. Voir É.-A. Hubert, art. cité note 44.

⁴⁷ A. Ozenfant, « Petit mélange pour une dame qui dit qu'elle s'ennuie et que c'est long », *L'Élan*, 1915, n° 4, pp. 2-4 ; A. Ozenfant, « Petits faits et associations d'idées plutôt tristes vaguement philosophiques », *L'Élan*, 1915, n° 6, n. p.

⁴⁸ A. Ozenfant, « Moralités pour une petite bourgeoise bien gentille », *L'Élan*, 1915, n° 7, n. p.

Ce texte fait l'apologie de la notion d'état de nature, tel qu'il s'incarne chez la femme en particulier. La femme fidèle à la « voix de la nature », aspire selon lui à la paix et répugne même à écraser une araignée. Cette raison naturelle est mise à mal par « les villes et les idées qu'on y embrume », « les commodités du contrat social ». Cet état social est dicté présentement par le patriotisme journalistique belliqueux.

La constance et l'attente deviennent la nature éternelle de la femme, illustrée par la thématique de la tricoteuse et de Pénélope⁴⁹, et chez Ozenfant en particulier par la célébration de la patience. Mais cet état d'attente de la femme, comme l'état d'attente du soldat chez Segonzac, participe d'une même atmosphère anxiogène. Dans un dessin intitulé *Angoisse* en mars 1916⁵⁰, Ozenfant ordonne suivant une diagonale le visage-masque de la femme dans l'attente, cachant son émotion, puis le jeu de cartes renvoyant à la fois à la patience mais aussi au tarot, symbole de la préscience de l'avenir et du hasard qui le gouverne. Enfin, la carte topographique du front où le nom de « Verdun » se signale, apparaît comme le sujet même de l'« angoisse » intérieure de la femme, l'objet de ses tentatives de prédictions et d'incertitudes. La représentation de la femme chez Ozenfant oscille en permanence entre un état intérieur et un état extérieur.

Dans d'autres œuvres entre 1914 et 1916, outre le jeu de cartes, la femme tient souvent avec elle un casque, celui d'un soldat parti au front ou peut-être déjà mort. Il apparaît dès 1914-1915 dans une toile d'Ozenfant *Guerre*, puis dans *L'Élan*, sur la tête du *Permissionnaire* et à nouveau entre les mains de la femme où il devient : *Le Casque du chasseur à cheval mort à Guevgnéli comme il cueillait une fleur de cactus qu'il destinait à celle de son cœur, dont le dessinateur a feint ici les traits essentiels*⁵¹. La mort du soldat apparaît ici encore en décalage par rapport à la représentation. Ce travail se poursuit en peinture dans *La Nature morte au casque* de 1916 (fig. 1). La guerre non seulement n'est pas niée par *L'Élan*, mais elle est aussi en permanence suggérée, du point de vue de l'arrière. Les détails traditionnels de nature morte, genre *a priori* non narratif, deviennent ici les signes d'un drame intérieur. Cette angoisse de la femme ne s'extériorise en ce sens que dans *Le Deuil* d'André Lhote⁵², où là encore l'inexpressivité du visage est significative d'une morale.

FIGURE 1 :
AMÉDÉE OZENFANT
NATURE MORTE AU CASQUE
1916, HUILE SUR TOILE
H. 0,73 M. ; L. 0,92 M.
PARIS, GALERIE LAROCK-GRANOFF
© ADAGP

⁴⁹ *L'Élan*, 1915, n° 7, n. p. ; 1915, n° 3, pp. 6-7 ; 1916, n° 8, n. p.

⁵⁰ *L'Élan*, 1916, n° 9, n. p.

⁵¹ *L'Élan*, 1915, n° 7, n. p. ; 1916, n° 8, n. p.

⁵² *L'Élan*, 1916, n° 8, n. p.

L'une des grandes toiles que prépare Ozenfant durant les années 1916 et 1917 s'intitule *Figure et nu associés* (fig. 2). Dans le dernier numéro de *L'Élan*, il publie un dessin préparatoire du nu⁵³, daté explicitement de 1912 et renvoyant ainsi à une époque où Ozenfant exposait encore dans les salons officiels comme élève de Jacques Émile Blanche⁵⁴. Le tableau final oppose cette académie à un mannequin cubiste, qui n'est pas sans évoquer Giorgio de Chirico⁵⁵. La composition, sans être « métaphysique », n'en est pas moins une sorte de « peinture à thèse », mise en image des conceptions philosophiques d'Ozenfant quant à l'individu. L'identité se compose par l'opposition d'un état intérieur profond, affligé par la guerre et traité par l'artiste d'une manière naturaliste, et d'un état extérieur portant le même type de masque cubiste aux « traits essentiels », traits dont l'inexpressivité rejoint la même exhortation morale à la constance.

FIGURE 2 :
AMÉDÉE OZENFANT
FIGURE ET NU ASSOCIÉS
1917, HUILE SUR TOILE
H. 0,73 M. ; L. 0,92 M.
PARIS, GALERIE LAROCK-GRANOFF
© ADAGP

Le cubisme de *L'Élan* est quelque chose de tout à fait étrange. La lecture de l'œuvre de Picasso en particulier prend une tournure originale, en regard de son contexte de publication, de la stratégie de positionnement de la revue et du contenu du texte de Max Jacob, mais encore en regard de l'œuvre contemporaine d'un artiste comme Ozenfant. En 1968, l'inventeur du purisme écrivit que ses œuvres de guerre avaient préfiguré son concurrent direct dans une histoire linéaire de l'art, le surréalisme⁵⁶. Une telle rhétorique d'avant-garde fait aujourd'hui sourire, mais elle donne aussi un indice de la manière dont Ozenfant pouvait avoir conçu son travail. Sans parler d'inconscient, les individus sont dotés d'une vie intérieure.

D'ailleurs son refus d'exposer au public des cadavres n'est pas à proprement parler un refoulement. Il participe au contraire de cette vie intérieure qui est en permanence exhibée. *L'Élan* offre ainsi un exemple original de ce que peut être le témoignage d'une guerre, depuis le front mais surtout depuis l'arrière, quand l'idéalisme moral ne masque pas suffisamment une réalité tragique.

⁵³ *L'Élan*, 1916, n° 10, n. p.

⁵⁴ Metzinger dénigre à ce sujet Ozenfant dans une lettre à Gleizes, où il le qualifie de « petit amateur d'académie Julian se [prétendant] ultra-cubiste ». Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds général, MET C 10731-1 à 10731-4, Metzinger à Albert Gleizes, 4 juillet 1916.

⁵⁵ De Chirico avait tenté de faire publier un de ses dessins dans *L'Élan*. Il en parle à Apollinaire dans une lettre du 27 août 1916. G. Apollinaire, *op. cit.* note 22, pp. 791-792.

⁵⁶ A. Ozenfant, *op. cit.* note 5, p. 94.

Pour citer cet article

Référence électronique

Hadrien Viraben, « L'image de la guerre dans *L'Élan* (1915-1916), un refoulement apparent », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n° 3, octobre 2013, mis en ligne le 15 octobre 2013.

URL : <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero3/Viraben.pdf>

L'auteur

Après un premier cycle à l'École du Louvre, Hadrien Viraben a soutenu en 2012 un mémoire de Master 1 consacré au cubisme dans *Montjoie !* et *L'Élan*, deux revues d'avant-garde nationalistes au tournant de la Première Guerre mondiale. Il a ensuite poursuivi ses recherches selon deux approches : la littérature d'art et les médiateurs du champ artistique ; l'internationalisme artistique, et en particulier les rapports entre la France, le Royaume-Uni et les États-Unis aux XIX^e et XX^e siècles. Il a soutenu en 2013 un mémoire de Master 2 intitulé *Médiations et publics français de John Singer Sargent (1877-1926)*.