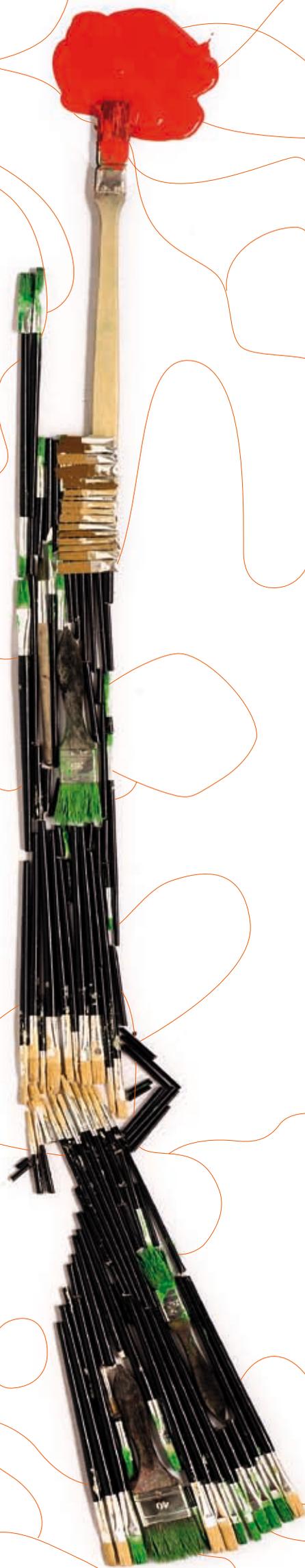


# Le front invisible

artistes et camoufleurs  
dans la Marne, 1914-1918



« C'est tout de même une guerre bien curieuse. [...] Cette guerre-là, c'est l'orchestration parfaite de tous les moyens de tuer anciens et modernes. C'est intelligent jusqu'au bout des ongles. [...] Tant d'obus en tant de temps sur une telle surface, tant d'hommes par mètre et à l'heure fixe en ordre. Tout cela se déclenche mécaniquement. C'est l'abstraction pure, plus pure que la Peinture Cubiste " soi-même ". »

(Fernand Léger, lettre à Louis Poughon, Maison forestière, 30 mai 1915)

Par sa situation de carrefour à proximité de la frontière, la Champagne se trouve au cœur de la première guerre mondiale. Après la bataille de la Marne, le front se stabilise de la fin de septembre 1914 jusqu'à l'automne 1918, le long d'une ligne allant de Fismes et Dormans d'une part, à Massiges et Vienne-la-Ville d'autre part. Les principaux combats (septembre 1915, hiver 1916, avril-mai 1917) ont lieu dans les secteurs des Monts-de-Champagne, de Perthes-lès-Hurlus, de Souain ou de Tahure, et en ont profondément marqué le paysage : sept de nos villages, rasés par les combats, n'ont jamais été reconstruits. Mais la Grande Guerre dans la Marne, ce sont aussi les installations militaires de l'arrière : état-major, postes sanitaires, dépôts de matériels et services logistiques, en particulier les ateliers de camouflage établis à Châlons-en-Champagne comme à Épernay.

Plusieurs millions de soldats sont ainsi passés dans la Marne en quatre ans de conflit. Parmi eux, de nombreux artistes ont souhaité témoigner de leur expérience du front, par l'écrit (correspondance privée, journaux intimes...) comme par le dessin ou la peinture. D'autres ont voulu faire participer leur art à l'effort de guerre, soit parce qu'ils ont été chargés de « saisir l'atmosphère » des champs de bataille par le musée de l'Armée ou le secré-

riat d'État aux Beaux-Arts, soit en mettant leur réflexion théorique et technique au service de leurre et du camouflage ; et le cirque de Châlons-en-Champagne s'est alors trouvé investi d'une nouvelle mission, la réalisation de faux.

C'est donc une autre vision de la Grande Guerre dans la Marne qu'ont voulu présenter les Archives départementales à l'occasion du 90<sup>e</sup> anniversaire de l'armistice, en regard de celle, officielle, des documents administratifs, de la presse ou des affiches de propagande. Cette exposition n'aurait pu voir le jour sans le soutien actif et les prêts de nombreux établissements publics, collectivités et collectionneurs privés, dont, au premier chef, la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine-Musée d'histoire contemporaine et le Musée des beaux-arts de Reims : qu'ils en soient ici tous vivement remerciés. Elle accompagne aussi et forme un contrepoint à l'œuvre fusionnelle que nous offrons, autour de la correspondance de guerre de Fernand Léger, le metteur en scène et acteur Jacques Gamblin, le compositeur David Chaillou et le sculpteur Patrice Alexandre. Puissent les Marnais être ainsi nombreux à associer l'hommage rendu aux souffrances vécues par les combattants et l'émotion que peut susciter la création artistique.

**René-Paul Savary**

Président du Conseil général de la Marne

## dessiner la grande guerre

Durant la Grande Guerre, le journal intime remplace l'enquête anthropologique, il maintient la livraison brute du document. Témoins au quotidien du déroulement des opérations guerrières, l'expérience et son interprétation sont indissociables. Le corps est producteur d'émotions, la réaction nerveuse affectée se traduit par le dessin, lequel fait partie de cette cohorte de témoignages qui vont permettre de restituer l'actualité « à chaud ».

« Chaque artiste possède une arme offensive lui permettant de brutaliser la tradition. » Auteur de cette phrase écrite en 1924, soit six années après la fin du conflit, Fernand Léger utilise des termes qui peuvent nous apparaître éloignés de la nature même du travail de peintre. Toutefois, le souvenir encore vivace de sa participation à la Grande Guerre se glisse à l'intérieur du début de ce texte publié dans le *Bulletin de l'effort moderne* et dont le titre, « L'esthétique de la machine : l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », sous-entend une volonté de lier dans le même contexte (il s'agit ici de la peinture) des systèmes différents, lesquels doivent cohabiter afin que l'œuvre naisse. Il faut, dit-il, être devant la toile et non derrière, « situation tragique, mais combien neuve ». Il faut créer un bel objet, qui fonctionne, « un ouvrier n'oserait livrer une pièce autrement que nette, polie, brunie ».

L'artiste possède donc une arme, un objet qu'il façonne à sa manière. À la lecture des pensées du peintre, on ressent ce poids porté par les survivants d'une guerre paraissant de nos jours abominable, et à raison. Et pourtant, il précise que « l'état de guerre [est] beaucoup plus normal et plus souhaitable que l'état de paix ». Il aime « ce qu'il est convenu d'appeler l'état de guerre, qui n'est autre que la vie au rythme accéléré. L'état de paix [continue-il] étant la vie au rythme ralenti ».

Au sortir de la guerre, les considérations de Léger ont de quoi surprendre ; néanmoins, elles traduisent la mentalité de certains combattants qui ne souhaitent pas ensevelir la mémoire sous un voile allégorique. En fait, dans la Marne, au cœur de la forêt d'Argonne, devant Verdun, pour raconter par le dessin le quotidien des poilus dans les tranchées, les villes en ruines, la carapace d'un avion, Léger n'utilise pas une technique susceptible d'immortaliser ces instants qui changeront le cours de l'histoire, mais est porteur d'une nouvelle conception picturale : le cubisme.

Durant les quatre années du conflit, les belligérants expérimentent tout ce que l'homme a su domestiquer des énergies et des matériaux. La première guerre industrielle utilise l'avion, capable d'observer le paysage par ses vues verticales et obliques. À l'aide de photographies, il appréhende le terrain de la guerre par tous les points de vue. Il permet donc de découvrir les positions de l'ennemi qu'il peut détruire par le feu. Fruit des progrès technologiques récents, le tank, construit à partir de 1915, apporte une contribution de la plus haute importance à la victoire des alliés. De part et d'autre du front, les combattants découvrent, éberlués, sa résistance au combat, sa force destructrice. Enfin, les chimistes mettent au point une nouvelle arme perverse : le gaz asphyxiant ; celui-ci enveloppe d'un nuage

meurtrier l'ennemi et, sans le masque à gaz, son effet est dévastateur.

Points de vue, puissance de la vitesse, dangereux brouillards, dans ce nouveau contexte le corps de l'homme est en souffrance, il n'a qu'une issue, se terrer, se cacher. Pourtant, de nombreux officiers refusent de donner l'ordre de creuser car, protestent-ils, le seul mode honorable pour l'attaque est la charge au clairon.

La complicité entre les arts et la guerre ne cède son rôle en rien, elle intervient autrement. Alors qu'auparavant la représentation servait l'histoire, durant ce conflit, elle se construit par la dissimulation et le trompe-l'œil. Cette première guerre industrielle et son cortège de nouveautés ne font pas l'économie des innovations que les artistes d'avant-garde explorent. La présence du photographe est capitale et permet de saisir l'instant, de montrer la réalité, même si cette nouvelle technique a servi certaines fois de mise en scène à caractère propagandiste. En laissant la place à la photographie et aux premières images en mouvement, la peinture et la sculpture auraient peut-être échappé à leur fonction historique, si les événements liés à l'actualité des arts n'avaient pas apporté un tournant décisif à la question de la représentation. Les artistes affiliés au mouvement moderne, eux aussi, face à leur mission, changent de points de vue.

## dessiner la grande guerre

Ils veulent gommer méthodiquement toute tentation de symbolisme. Le thème est un prétexte pour échafauder un discours pictural : géométrisation des formes, abandon de la perspective traditionnelle, annulation des hiérarchies ; avant tout, il s'agit d'une présentation picturale maîtrisée par la réalité de la connaissance et non (comme le proclamera Guillaume Apollinaire) une représentation empruntée à la réalité de la vision. Sur la toile, l'enjeu est de disposer des systèmes qui doivent être vus sur tous les côtés, on déforme les objets, on déhiérarchise.

Le peintre portraitiste Guirand de Scevola (1871 - 1950) saisit très vite l'intérêt stratégique de ces nouveautés artistiques. Il comprend que les dernières tentatives des cubistes (Picasso et Braque en initiateurs) sont susceptibles de jouer un rôle déterminant par les illusions spatiales que ceux-ci réinventent. Mais, bien plus encore, et cela se vérifiera plus tard, par les nouveaux effets employés, l'image n'est plus seulement au service de la propagande, elle se lie à l'action du combat.

Guirand de Scevola fonde la section de camouflage. La déhiérarchisation du fait pictural permet d'inaugurer deux systèmes : l'un, défensif (passif), par des voiles, des filets, des immenses images peintes, permet de cacher les combattants, le matériel, les écluses, les voies ferrées, les aérodromes,

les routes d'intérêt stratégique ; l'autre, offensif (actif), est considéré comme un trompé-l'œil, il relève du subterfuge, du factice, de l'illusion, il montre le faux. Au service de la guerre, les artistes camoufleurs innoveront sur le terrain : « combattants sans armes, le camoufleur n'en est pas moins un combattant », écrira de Scevola.

Même si, durant la guerre, il s'agit plus d'une technique, elle ouvre cependant la voie à des pensées créatrices nouvelles qui, de l'abstraction à l'installation, seront abordées par les générations futures.

Que dire des artistes engagés sur le front, qui, durant les accalmies, prennent le temps de « croquer » les copains, en diverses situations ? Ainsi, Léon Broquet, interminable dessinateur des attaques et des actions que mènent les poilus au péril de leur vie, face à un ennemi invisible rarement dessiné. Pensons à ceux qui, originaires du département de la Marne, sont contraints de se battre et donc de détruire le terrain qui les a vu naître. Ou Jean-Louis Forain (inspecteur des équipes de camouflage sur le front), né à Reims le 23 octobre 1852 et mort à Paris le 11 juillet 1931, dont le dessin satirique le dévie de ses occupations de camoufleur. Comme tant d'autres, il se nourrit de sa formation, de ses goûts, bref, de ce qui le tient au monde des vivants, des siens. Être en guerre, face au paysage dévasté, en sor-

tir vivant, survivant de ces quatre années, et par la suite revenir, civil, dans son « pays ».

En décembre 1917, Félix Vallotton en mission aux Armées prophétise avec lucidité l'art futur : « Où est l'image typé ? Où est l'accent pour le peintre ? Que représente tout cela ? Pas l'objet, bien sûr, ce serait primaire, encore qu'on n'y manquera pas. Qui sait...! Peut-être les théories encore embryonnaires du cubisme s'y pourront-elles appliquer avec fruit ? Dessiner ou peindre des « forces » serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, mais ces « forces » n'ont pas de forme, et de couleur encore moins [...]. D'ores et déjà je ne crois plus aux croquis saignants, à la peinture véridique, aux choses vues, ni même vécues. C'est de la méditation seule que peut sortir la synthèse indispensable à de telles émotions. »

La guerre a côtoyé et a travaillé avec des artistes qui, d'une manière ou d'une autre, ont laissé la trace de leur passage par le témoignage dessiné. Ils ont sublimé l'ordinaire qui devient par le crayon, par la plume, beau comme trace du vrai. Ils capturent l'événement et le délimitent dans la page, nouvel horizon devant lequel ils échappent au quotidien qui, pour certains, sera sans lendemain.

**Patrice Alexandre**  
Sculpteur

## Le front invisible

✱ **Visions du front** > La bataille de la Marne 1914 / La vie dans les tranchées / Les combats / Les marques de la guerre  
✱ **Le bon filon : les ateliers de camouflage de la Marne** > Organisation et fonctionnement des ateliers / La production des ateliers de Châlons



Lucien Jonas (Anzin, 1880 - Anzin, 1947), « À mon ami Léon Broquet », 21 mars 1917, dans *Carnet de route d'un territorial. Album n° 1. Batailles de la Marne et de la Champagne*, Paris, Éditions d'Art guerrier, A. Le Prince, sans date. Archives départementales de la Marne, H 20009. © Jacques Jonas.

L'assassinat de l'archiduc d'Autriche François-Ferdinand, à Sarajevo, le 28 juin 1914, entraîne dans toute l'Europe, en quelques semaines, la mobilisation générale et l'entrée en guerre des principales puissances. Les artistes parisiens ou provinciaux en âge de combattre partent sous les drapeaux, comme tous les Français de leur génération. Après l'échec des attaques allemandes, en Champagne puis dans la « course à la mer », le front se stabilise à la fin de l'année sur une ligne continue de 780 kilomètres, de la mer du Nord à la Suisse : débute dès lors une guerre d'usure, de quatre ans.

Celle-ci donne assurément lieu à de nombreuses représentations graphiques. À quelques exceptions près, les artistes mobilisés emportent des carnets, des crayons et des plumes, parfois une petite boîte de peinture, pour croquer la vie quotidienne de

leurs camarades, de rares scènes de combats et, encore plus exceptionnellement, les blessés et les morts ; certains peignent pour rompre l'ennui ou échapper à l'insupportable, tandis que d'autres veulent faire une œuvre forte et réaliste. Parallèlement, affichistes et caricaturistes s'efforcent de servir la propagande ; les journaux, *L'Illustration* et *Le Miroir* en particulier, commandent encore des reportages à des peintres, conformément à la tradition de l'art militaire du XIX<sup>e</sup> siècle. Le ministère de la Guerre, puis celui des Beaux-Arts à partir de 1917, en envoient de même plus de cent vingt en mission sur divers points du front. Dès 1915, des expositions s'efforcent de faire connaître les réalisations des uns et des autres, avec un grand succès public, mais aussi un accueil critique plutôt mitigé.

De nombreux artistes, tel Félix Vallotton (Lausanne, 1863 - Paris, 1925) qui séjourne

dans la Marne en juin 1917, avouent de fait leur incapacité à représenter cette guerre nouvelle, industrielle et tueuse d'hommes. Cette difficulté ne tient pas seulement aux institutions. Malgré des règlements de compte et des attaques contre les cubistes, accusés de pratiquer un art antinational, voire « boche », il n'existe pas d'esthétique officielle et la censure n'a pratiquement pas entravé la production artistique. Mais, comme le constate Robert de La Sizeranne : « Le tableau de bataille n'est plus qu'un paysage animé par des fumées, bouleversé par des retranchements, traversé par des ambulanciers, des télégraphistes, des automobiles, des bicyclistes : il peut y avoir là des sujets pittoresques, mais sans rien qui montre la lutte ou la bataille » (« La nouvelle esthétique de la bataille », dans *L'art pendant la guerre 1914-1918*, Paris, 1919, p.241). Les artistes se heurtent principalement à l'invisibilité du conflit, par suite de

l'enterrement du front et de l'avènement de nouvelles stratégies, fondées sur l'usage intensif de l'artillerie, de véhicules motorisés et de l'aviation. Certains d'entre eux y contribuent d'ailleurs, par leur rôle dans les ateliers de camouflage, chargés de masquer hommes et matériels aux vues de l'ennemi.

La photographie et le cinéma prennent ainsi le pas sur le dessin comme moyens modernes de témoigner, de manière véridique et instantanée. Plusieurs critiques proposent en conséquence de remplacer le sujet militaire traditionnel, devenu impossible, par la représentation de l'état intérieur du combattant. Et l'on a pu, à l'exemple de Fernand Léger (Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955), juger les mouvements artistiques novateurs, tel le cubisme, être les seuls appropriés à décrire et à rendre compte, dans leur globalité, des forces destructrices de la guerre.

## visions du front

\*\*\*

### la bataille de la Marne 1914

Au début de septembre 1914, les Allemands occupent presque toute la Marne pour tenter d'anéantir les forces françaises par une poussée frontale, puis un encerclement par le sud. En un peu plus d'une semaine, toutefois, et malgré l'épuisement des hommes, des vivres comme des munitions, celles-ci parviennent à repousser l'ennemi jusqu'à une ligne allant de Fismes à Vienne-la-Ville. Villes et villages du département sont ainsi libérés, mais les Allemands continuent à bombarder Reims et atteignent la cathédrale le 19.

L'un des rares épisodes de guerre de mouvement de tout le conflit, la bataille de la Marne ne semble pas avoir alors donné lieu à de nombreuses représentations, même par les peintres militaires, peut-être à cause de la rapidité et de la précocité des opérations. Si les photographies sont assez fréquentes, il n'y a que fort peu de tableaux reproduits dans *L'Illustration*. Les eaux-fortes de Léon Broquet (Paris, 1869 - Paris, 1936) et les aquarelles de Gilbert-Marie de Guingand (Viroflay, 1891 - tué le 22 octobre 1918) témoignent de la violence des combats et en décrivent les conséquences plutôt que

le cœur de l'action. Le premier insiste sur les ruines, tandis que quelques cadavres d'hommes ou d'animaux, rares au demeurant, gisent à côté de charrettes renversées. Le second montre des ciels rougis par l'incendie, et des corps jonchant les champs de bataille.

\*\*\*

### la vie dans les tranchées vers la première ligne

Au cœur des combats, la Champagne est une vaste plaine crayeuse, formée d'ondulations qui portent des bois de sapins rabougris, et traversée de cours d'eau. À l'ouest de la Suippe, elle est dominée par les massifs de Nogent-l'Abbesse et de Moronvilliers, tandis qu'à l'est, elle s'élève insensiblement vers une crête nord-sud, la falaise de Champagne. La montée en première ligne s'effectue à travers un réseau de boyaux qui relie les ouvrages de défense et les tranchées, sous la protection de barbelés. Leur échelonnement permet d'offrir des positions de résistance, de repli ou de réserve en cas d'attaque.

Les cagnas, les cantonnements sous les bois et les postes de commandement, dans des fermes ou des souterrains, témoignent

des conditions de vie précaires des combattants, presque continuellement aux aguets. Ceux-ci vivent dehors par tous les temps, avec une hygiène sommaire, sans cesse soumis aux attaques des poux et des rats. À l'opposé du poilu rutilant de *L'Illustration* ou des affiches de propagande, ceux de Robert-Louis Antral (Châlons-sur-Marne, 1895 - Paris, 1939) et de Maurice Taquoy (Mareuil-sur-Aÿ, 1878 - Senlis, 1952) avancent péniblement dans la boue, écrasés par leur lourd barda. Tous dépeignent en outre l'étroitesse des lieux de vie et la promiscuité à tous les niveaux de la hiérarchie : le poste de commandement, vu par Jules-Alfred Hervé-Mathé (Saint-Calais, 1868 - Le Mans, 1953), est exigu et sombre, tandis que les soldats qui ont creusé leurs abris dans un entonnoir évoquent pour Jacques Villon (Gaston Duchamp dit Jacques Villon, Damville, 1885 - Puteaux, 1963) la *Maison cubiste* créée en 1912 au Salon d'automne par André Mare et ses amis. Ceux qui appartiennent à des corps spéciaux bénéficient toutefois de meilleures conditions, tel Mathurin Méheut (Lamballe, 1882 - Paris, 1958) au service cartographique en 1915.

### nourriture et ravitaillement

La nourriture et le ravitaillement, que les artistes se sont volontiers attachés à évoquer, tiennent de fait une place importante dans la vie quotidienne : c'est avant tout la cuisine roulante située dans un ravin en deuxième ligne, où, chaque jour, des hommes sont envoyés en corvée chercher la « soupe » (plat unique composé de viande, riz, pâtes, fayots ou patates baignant dans un liquide), le vin, le café, le pain et l'eau, pour l'ensemble de l'escouade. Mais, en plus de la ration de l'intendance militaire, il est aussi possible de bénéficier de suppléments auprès de la coopérative ou de goûter un moment de réconfort dans une cantine de l'arrière. De leur Provence natale, Louis Montagné (Avignon, 1879 - Paris, 1960) et Marcel Huard (originaire d'Aubagne) conservent des couleurs fraîches. Le calme de leurs aquarelles contrasté en effet avec les témoignages de bruit insoutenable et continu, d'absence de répit pendant les séjours en première ligne. Au contraire, Paul-Adrien Bouroux (Mézières, 1878 - Paris, 1967) et Maurice Taquoy expriment, avec leurs traits précis de graveurs, la difficulté et le danger des corvées.

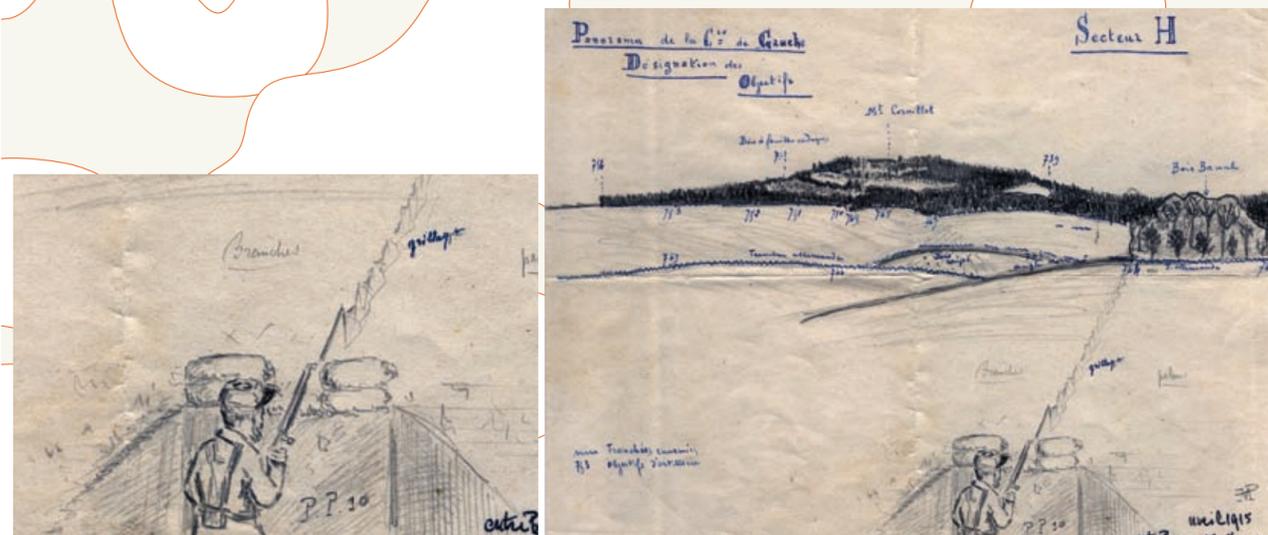
### entre deux combats

Pour tromper l'ennui, échapper à l'insupportable ou simplement rendre hommage aux combattants, les scènes de la vie quotidienne sont le sujet préféré des artistes mobilisés ou en mission : ils les figurent volontiers en train de fumer la pipe – ainsi, René-Georges Gautier (Paris, 1887 - ?) –, de lire ou d'écrire (tel Jean Texcier, Rouen, 1888 - ?, 1957), de jouer aux cartes (*La manille*, de Georges-Henri Carré, Marchais-Beton, 1878 - Paris, 1945), de sculpter ou de fabriquer des objets (comme le montre le futur pionnier du cinéma d'animation Robert Collard dit Lortac, Cherbourg, 1884 - ?, 1973), mais aussi d'assister à l'arrière à des représentations théâtrales et cinématographiques (ainsi Paul-Hubert Lepage, né à Frimay en 1878). *La messe en Champagne* d'André Mare (Argentan, 1885 - Paris, 1932) rappelle de même l'importance de la religion pour surmonter la peur et affronter la mort. De nombreux soldats emportent avec eux chapelets et scapulaires, et racontent, dans leurs lettres, qu'ils se sont confessés ou ont reçu l'absolution à la veille d'un combat.

En réponse au « bourrage de crâne » de la presse de l'arrière, des journaux dits de tranchées, comme *Le Poilu* et *L'Horizon* imprimés à Châlons, proposent articles, récits et lettres, poèmes ou jeux d'esprit, caricatures et dessins, dont de nombreuses œuvres de Maurice Taquoy ou de Bernard Naudin (Châteauroux, 1876 - Noisy-le-Grand, 1946). Des expositions sont organisées près du front, ainsi, à l'été 1915, par le 101<sup>e</sup> régiment d'infanterie à Mourmelon-le-Petit, mais aussi à l'arrière. À l'hiver 1916-1917, le Salon des Armées, ouvert au Jeu de Paume à l'initiative du *Bulletin des Armées de la République*, accueille 2 500 œuvres d'artistes mobilisés ou réformés, essentiellement des portraits de poilus et des paysages de ruines, mais aussi des scènes de genre ou de fantaisie. Et les critiques de renvoyer dos à dos les « croquis fades ou mélodramatiques » des « peintres échappés des officines de l'Institut ou des grands illustrés » (*L'Horizon*, n° 11, mai 1918) et les « œuvres sincères, intéressantes et sans fièvre » des soldats, réalisées « dans l'oubli du combat, du danger et de l'heure morale » : « ce sont



Croquis des positions du 38<sup>e</sup> corps d'armée aux environs de Reims, annexé au compte rendu de reconnaissance du capitaine Bonnard, 29 janvier 1916. Archives départementales de la Marne, J.2873.



« Secteur H [entre Prosnes et Les Marquises], Panorama de la compagnie de gauche. Désignation des objectifs ». Croquis par le sous-lieutenant Marcel Pitthois, avril 1915. Archives départementales de la Marne, 40 J.

les loisirs des soldats qu'on nous donne, et ils ressemblent aux loisirs bourgeois » (Joseph Péladan, « Le Salon des Armées », dans *L'art et la guerre*, 1917).

### \*\*\* les combats à l'action

Les rares tableaux de bataille de la Grande Guerre sont l'œuvre de peintres militaires ou de collaborateurs des grands journaux, comme François Flameng (Paris, 1856 - Paris, 1923), Georges Scott (Paris, 1873 - Paris, 1943) ou André Devambez (Paris, 1867 - Paris, 1944). Bien qu'impressionnants, ils paraissent peu crédibles aux yeux des contemporains qui en soulignent la construction trop académique et, parfois, les erreurs sur les uniformes ou les armes.

Les artistes qui ont connu le front choisissent plutôt les longs tours de guet et l'attente, angoissante, dans la tranchée ; certains d'entre eux, tels Raoul Lespague (1868 - ?), Léon Broquet, Georges Victor-Hugo (Bruxelles, 1868 - Paris, 1925) ou Jean-Constant Raymond Fontanet dit Renefer (Béthény, 1879 - Andrésy, 1957), lorsqu'ils représentent des combats, préfèrent le départ d'un assaut aux affrontements corps à

corps ou au passage des « nettoyeurs de tranchée », pourtant largement décrits dans les récits. Pudeur, volonté d'éviter une vision sinistre, impossibilité de surmonter un sentiment d'horreur ? Ces vagues d'assaut permettent aussi de construire un tableau en y faisant apparaître du mouvement, et d'évoquer les grandes scènes de bataille, mais dans un cadrage rapproché, presque photographique. Aucun soldat n'est individualisé, comme si l'artiste reprenait à son compte le sentiment, généralement décrit chez les poilus, d'appartenir à un groupe.

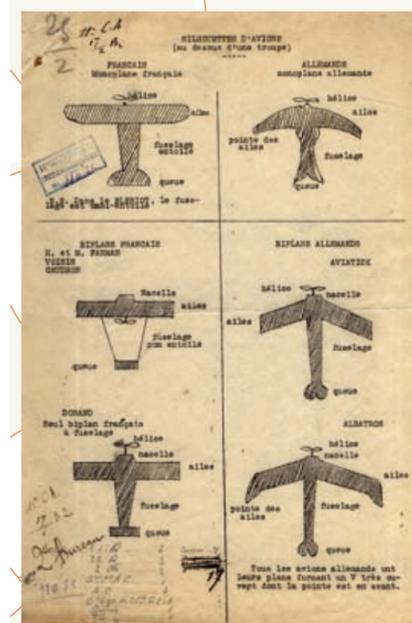
### la guerre mécanique et moderne

Dès le lendemain de 1870, quelques peintres méditent sur la mécanisation de la guerre et l'horreur qui en découle sur le champ de bataille, mais l'ampleur « industrielle » de ce conflit surprend tous les artistes en 1914. Pour la grande majorité, la dynamique et l'effet de ces armes échappent à la figuration. Ils se contentent de « portraits » de certaines d'entre elles : la mise en batterie de pièces d'artillerie et les ciels, illuminés par les fusées éclairantes et les tirs, en constituent un exemple notable. Les tanks sont en revanche apparus trop tardivement, en 1916 seulement ; les avions sont quant à eux jugés trop lointains, tout comme l'esprit che-

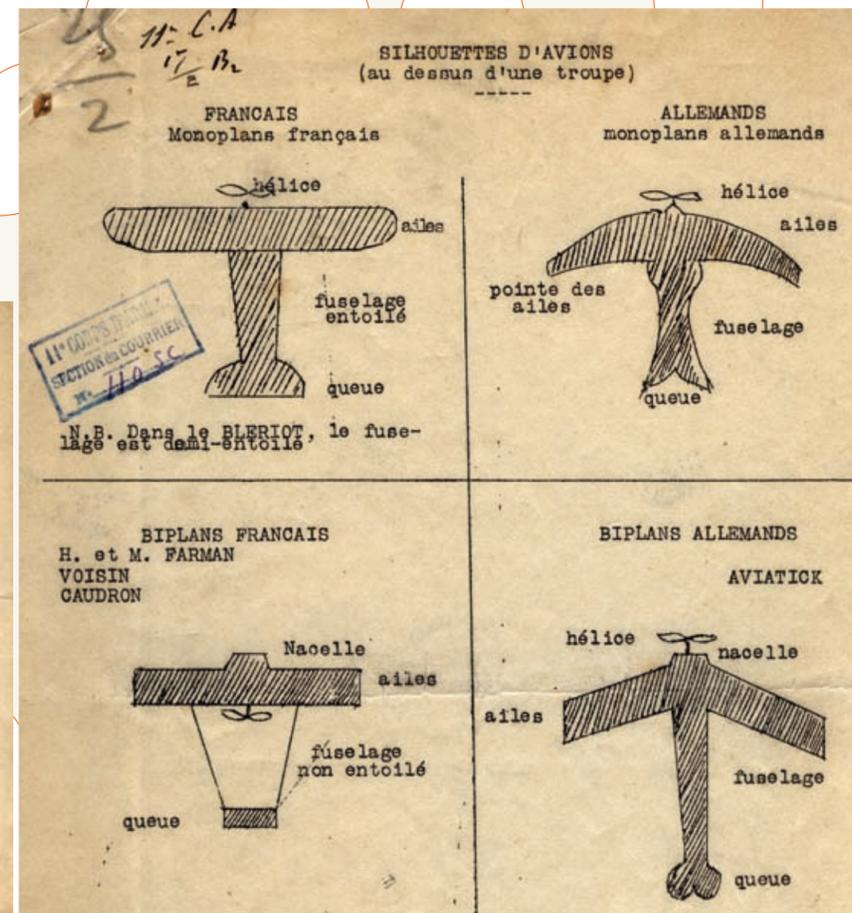
valeresque et individualiste des aviateurs, opposé à la mentalité de groupe des fantassins dans la tranchée. D'autres, tels H. Levavasseur (sans doute Henri Levavasseur, Ussy-sur-Marne, 1881 - Montfermeil, 1962) et Mathurin Méheut, dans une moindre mesure que Fernand Léger, décrivent avec un certain lyrisme l'aspect industriel de la guerre : motorisation des transports ou ballons d'observation, puisque le renseignement et la rapidité des déplacements revêtent un caractère primordial. Ils se heurtent cependant à l'immatérialité des nouvelles techniques, transmissions et gaz asphyxiants en particulier : Léon Broquet préfère ainsi montrer l'attente et les ravages causés par ces derniers, tandis que Jules Hervé-Mathé ou Henry Pontoy (Reims, 1888 - Aix-en-Provence, 1968), qui sert comme téléphoniste, représentent les impressionnants centraux téléphoniques.

### \*\*\* les marques de la guerre les blessés

Faire le portrait des soldats blessés permet de témoigner indirectement de l'horreur et de la violence des combats. Par souci de ne pas héroïser ou outrancer le poilu, rares sont les représentations individuelles pro-



Note de la 5<sup>e</sup> armée sur les caractères qui permettent de distinguer les aéronefs français des aéronefs allemands. Archives départementales de la Marne, J 777.



duites par les artistes mobilisés, contrairement aux illustrateurs des journaux ; les groupes de blessés, les infirmières ou le fonctionnement des hôpitaux sont en revanche fréquemment évoqués. Robert-Louis Antral, en une vision souvent pessimiste, met l'accent sur la détresse des victimes, alors que Mathurin Méheut rend hommage à ceux qui ont défendu le mont Cornillet et que Léon Broquet situe les blessés au milieu des ruines de Châtillon-sur-Morin. André Fraye (Nantes, 1887 - Paris, 1963) montre, quant à lui, l'intense activité d'un poste de secours de la Croix-Rouge. À l'instar de Georges Victor-Hugo ou de Jean Galtier-Boissière (Paris, 1891 - ?, 1966), Bertrand-Édouard de Champeaux a cherché à représenter l'éclatement d'un obus : au feu et aux volutes des fumées, s'ajoute le déplacement d'air créé par l'explosion et qui renverse deux hommes.

### la mort

Les représentations de la mort sont extrêmement rares : moins d'une dizaine au Salon des Armées de 1916. Dans l'œuvre d'Amédée Dubois de La Patellière (Vallet, 1890 - Paris, 1932), Philippe Dagen ne recense qu'une seule aquarelle où figure un cadavre, à peine visible, en outre, au

sein du paysage. Face à l'insoutenable, le peintre, comme tant d'autres, préfère s'abstenir de créer (*Le silence des peintres*, Paris, 1996, p. 125). Certains, tel Léon Broquet, évoquent la mort sous forme allégorique. Sur le modèle des danses macabres médiévales aux résonances millénaristes, ses *Faucheurs de joncs* (1915) marchent, tels les convois de soldats montent en ligne, mais ici inéluctablement vers la mort ! Les mises en terre sont très rares – au demeurant, le temps et la possibilité d'inhumation digne d'un camarade tué font souvent défaut. Les scènes de recueillement devant une tombe, ou les vues de cimetières et de sépultures isolées non loin des lignes, sont le symbole de l'âpreté des combats et du souvenir dû aux victimes : c'est le cas des œuvres d'Amoury Thiérot (Prague, 1881 - Paramé, 1939) ou d'Émile Appay (1876-1935), tandis qu'Alexandre Bloch (Paris, 1860 - ?, 1919) commémore le premier anniversaire de la bataille de la Marne dans le cimetière d'Esternay.

### les ruines

Selon Robert de La Sizeranne, c'est la première fois que des destructions ont un tel retentissement et que les « portraits de ruines » deviennent un thème pictural essentiel, au



Cimetière du Village gascon. Cimetière du boyau des Chasseurs. Inhumations faites par le groupe de brancardiers de la 124<sup>e</sup> division d'infanterie du 27 septembre au 13 octobre 1915, croquis au 1/40000, 24 octobre 1915. Archives départementales de la Marne, 2 R 278.

point d'être, en quelque sorte, des « procès-verbaux » de l'ampleur et de l'âpreté des combats (« Les ruines » dans *L'art pendant la guerre*, Paris, 1919). Mais ils alimentent aussi les accusations de vandalisme contre les Allemands, ces barbares qui ne connaissent rien à la Beauté et n'ont de cesse de propager une *Kultur* délétère, leitmotiv repris par toute la presse, des caricaturistes aux critiques d'art. Les destructions des églises, en particulier de la cathédrale de Reims, dont les dommages ont été exagérés, faute d'informations précises en raison de la proximité du front, donnent lieu à une abondante littérature et à des représentations très diverses. Artistes mobilisés et de l'arrière se rejoignent sur ce thème, statistiquement le plus important de la Grande Guerre. Plus que les maisons éventrées et les villages dévastés, les ruines d'églises témoignent le mieux, aux yeux des contemporains, de la violence d'un conflit qui n'épargne rien, ni les femmes, ni les enfants, ni les édifices sacrés.

« 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 peintres » (Robert de La Sizeranne,

« La nouvelle esthétique de la bataille », *op. cit.*, p. 263).

En nombre d'œuvres produites et conservées, la première guerre mondiale semble favorable à la création artistique. Elle marque cependant la fin de la peinture militaire et pose la question de la modernité. Elle révèle un profond clivage entre les artistes, ceux qui sont restés à l'arrière et continuent à peindre de manière traditionnelle ou d'après des photos et croquis pris de loin d'une part, et ceux qui ont vécu l'angoisse, la promiscuité, les dures conditions de vie, l'ennui dans la tranchée d'autre part. Pour certains, la réponse se trouve dans l'arrêt de la création, tandis que d'autres affirment dessiner pour témoigner, mais avec quelle responsabilité pour traduire la véracité de ce qu'ils voient et, surtout, de ce qu'ils ressentent ! D'autres encore, plus rares, cherchent de nouvelles voies pour représenter ce qui ne peut l'être. La correspondance entre modernité industrielle et recherches picturales cubistes semble être une solution, ainsi pour Fernand Léger ou André Mare. Mais, tout comme l'esprit pacifiste ambiant de l'entre-deux-guerres, c'est finalement le retour à l'ordre et aux canons classiques, puis l'oubli, qui prévalent à l'armistice.



Service photographique de l'Armée, Châlons-sur-Marne. Ateliers de camouflage militaire, photographie, 15 avril 1916. Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Marne 42, 39 666 - J 665. © BDIC (Musée d'histoire contemporaine).

## Le bon filon

les ateliers de camouflage de la Marne

### organisation et fonctionnement des ateliers

« Organiser sur le terrain des masques pour dérober les travailleurs aux vues aériennes et maquiller le matériel qui pourrait être repéré par l'ennemi », telles sont les missions qu'assigne le ministre de la Guerre à la première équipe de camouflage créée le 12 février 1915. Les origines en sont multiples : dès octobre 1912, le commandant Anatole Kopenhague invente un filet-abri teint et recouvert de raphia, refusé par l'administration militaire. Il en est de même de la veste léopard mise au point en septembre 1914 par le peintre lorrain Louis Guingot (Remiremont, 1864 - Lay-Saint-Christophe, 1948), aidé de l'administrateur des Magasins réunis de Nancy, Eugène Corbin (1867-1952), alors maréchal des logis au 6<sup>e</sup> régiment d'artillerie à pied ; tous deux confectionnent ensuite, à l'arsenal de Toul, des toiles de camouflage pour l'artillerie, avant de peindre les pièces elles-mêmes. Mais, à la suite d'essais près de Pont-à-Mousson en décembre 1914, c'est à un autre maréchal des logis de la même unité, le peintre Lucien-Victor Guirand de

Scevola (Sète, 1871 - Paris, 1950), que l'on confie la direction et le développement de la section de camouflage, rattachée au Grand Quartier général à partir du 14 août 1915. L'atelier central, qui prépare les éléments de leurre, occupé l'ancien magasin de décors de l'Opéra de Paris, aux Buttes-Chaumont ; d'autres, chargés des finitions et de la mise en place, sont institués auprès des groupes d'armée en août 1915 : Amiens puis Chantilly (printemps 1917) pour le Nord (3<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> armées), Châlons-sur-Marne pour le Centre (4<sup>e</sup> armée), enfin Nancy et Limey pour l'Est (8<sup>e</sup> armée).

Le personnel de la section de camouflage dépend du 13<sup>e</sup> régiment d'artillerie, puis du 1<sup>er</sup> régiment du Génie à partir du 15 octobre 1916, mais reçoit ses ordres du Grand Quartier général. Guirand de Scevola est secondé par Jean-Louis Forain, nommé inspecteur général de la section. Il fait appel à des artistes, en particulier à des impressionnistes et des cubistes : ainsi, André Dunoyer de Segonzac (Boussy-Saint-Antoine, 1884 - Paris, 1974), Roger Pinchon (Rouen, 1886 - Rouen, 1943), Marcel Bain (Paris, 1878 - ?) ou encore le sculpteur Henri Bouchard (Dijon, 1875 - Paris, 1960). Plusieurs autres demandent de même à y entrer, tels André Mare, après une visite de l'atelier de Châlons-sur-Marne en septem-

bre 1916, ou Fernand Léger, mais en vain pour ce qui le concerne.

Le schéma d'organisation, décrit dans une note de 1917 pour les groupes d'armée du Nord et du Nord-Est, s'applique vraisemblablement à la Champagne (groupe d'armée du Centre et armées isolées). Le commandant du détachement, chef technique de service et directeur du ou des ateliers principaux, reçoit du général commandant le groupe ou l'armée les ordres relatifs aux travaux à exécuter et à l'emploi du matériel de camouflage. Il relève en revanche du commandant de la section pour toutes les questions techniques (fabrication du matériel et conduite des ateliers). Il effectue et fait effectuer les reconnaissances du site et des ouvrages à camoufler, ainsi que la mise en place, par du personnel d'exécution, constitué en petites équipes spécialisées, qui connaissent le terrain, les itinéraires et les dispositions. Il donne à l'officier d'administration responsable du matériel les indications nécessaires au ravitaillement. Pour des travaux spécifiques, les ateliers principaux peuvent créer à proximité des lieux d'emploi des petits ateliers, formés d'ouvriers du détachement.

L'atelier principal du groupe d'armée du Centre est installé dans le cirque de Châ-

lons-sur-Marne. Celui-ci n'a alors que quelques années d'existence : il avait été décidé, dès 1892, de construire un cirque en dur afin d'accueillir 2 000 spectateurs, mais c'est seulement après la création d'une société par actions que les travaux ont pu débuter, en 1898, sur les plans de l'architecte départemental Louis Gillet. L'édifice de 1 360 m<sup>2</sup>, inauguré le 16 avril 1899, a été construit selon un procédé nouveau, en béton armé, breveté par la société Hennebique. Les Châlonnais y voient des spectacles de cirque ou de théâtre, des conférences et même, plus tard, du cinéma, de 1919 à 1931. Devenu municipal en 1938, le cirque est loué à divers organismes, avant d'accueillir l'École nationale des arts du cirque en 1984.

Faute de sources, son histoire pendant la guerre reste mal connue. Il est dirigé, en 1916, par le sous-lieutenant Bravlet, qui lui adjoint, le 5 janvier 1917, un atelier de raphia et de teinture aux usines de papiers peints Grantil. Un troisième voit le jour, un an plus tard, aux allées Sainte-Croix, sous la direction du peintre et décorateur parisien Jean-Charles Duval ; il est spécialisé dans les travaux de teinture, de menuiserie et de serrurerie. Ces deux derniers sont détruits par les bombardements survenus dans la nuit du 23 au 24 mars 1918. À la suite de l'ordre d'évacuation des installations châlonnaises le 22 mai, leurs activités sont intégralement transférées entre le 5 et le 24 juin au groupement régional d'Auxerre, qui fonctionne jusqu'à l'armistice, sous la direction du dessinateur et graveur Louis Abel-Truchet (né à Versailles en 1857), tué le 9 septembre, puis du peintre Joseph-Marius

Avy (Marseille, 1871 - Paris, 1939). Auxerre reprend de même les fonctions de l'atelier secondaire d'Épernay, dirigé en 1917 par Jean-Charles Duval. D'autres sections de camouflage sont par ailleurs mentionnées à Baye et Gueux, ainsi que des dépôts de matériels à Châlons, Épernay, Pierry, Reims, Sainte-Menhould et Somme-Suippe.

Sous la direction d'un artiste chargé de dresser des modèles, tôleurs, menuisiers et peintres mobilisés sont employés dans les ateliers, mais une main-d'œuvre féminine assure en outre les travaux de fabrication des filets de raphia, de peinture, etc. Leur statut n'est pas toujours clair et l'administration militaire prend un certain temps pour répondre aux demandes d'indemnités formulées, en 1919, par les ouvrières sparnaciennes et châlonnaises. Parmi les artistes mentionnés dans les ateliers de camouflage de la Marne, figurent le peintre Charles Camoin (Marseille, 1879 - Paris, 1965), les graveurs Maurice Taquoy et Arthur-Édouard Guillez (Valenciennes, 1885 - Saint-Memmie, 18 juin 1916), sans doute les peintres Émile Gallois (Ligny-en-Barrois, 1882 - Clichy-la-Garenne, 1965) et Charles-Félix Gir (Tours, 1883 - ?, 1941), ou encore l'illustrateur Vallée, adjudant à Baye.

Le chef d'atelier participe aux expériences d'amélioration des matériels : Jean-Charles Duval et le capitaine Courau, chargé du centre d'instruction et de l'inspection des SROT (service de renseignement et des observatoires terrestres), mettent ainsi au point, à la fin de 1917 et au début de 1918, un nouveau modèle de guérite (OD 97), en service en juillet 1918. La position des artistes est

cependant souvent ambiguë : leur capacité de gestion est parfois remise en question, lorsque le côté artistique semble l'emporter. Ils bénéficient en outre d'une image ambivalente aux yeux des militaires : leur travail rend d'utiles services à l'armée et permet de répondre aux nouveaux développements des techniques de guerre, mais le leurre est traditionnellement considéré comme l'arme des lâches et ce sont des civils qui se mêlent de stratégie militaire ! Dotés d'un écusson propre, un caméléon doré brodé sur fond rouge, ils ne sont pas toujours vêtus en uniforme et, malgré des grades peu élevés, sont reçus avec dignité par les plus hautes autorités militaires. Ils ont, aux yeux du poilu, trouvé le « bon filon », c'est-à-dire un rythme de vie tranquille, puisqu'ils disposent de leurs soirées et de leurs dimanches, de conditions de vie confortables (une chambre et un lit pour dormir, des repas réguliers...) et de distractions. Leur travail n'est pourtant pas sans danger, comme en témoignent leurs carnets et leurs correspondances, ainsi que leurs citations nombreuses.

La section de camouflage de l'armée française est bientôt imitée par ses alliés, qui y envoient des officiers en formation. Les troupes britanniques fondent leur section en décembre 1915, suivies par les Belges en 1916, les Italiens et les Américains en 1917. De leur côté, les Allemands utilisent peu le camouflage jusqu'en 1917. Si leurs premiers essais sont assez maladroits, ils réussissent à la perfection, toutefois, à camoufler la pièce d'artillerie qui bombarde Paris en 1918, la grosse Bertha.

### L'inspecteur général de la section de camouflage : Jean-Louis Forain (Reims, 1852 - Paris, 1931)

Du bref enseignement reçu du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux, Jean-Louis Forain conserve un sens de l'observation qu'il met à profit dans ses dessins publiés régulièrement dans la presse à partir de 1876 : avec leurs lignes simples, accompagnés d'une légende concise mais acérée, ils lui permettent de dénoncer les travers de la société et de la politique contemporaines, mais aussi de défendre les valeurs qui lui paraissent fondamentales : la religion, la patrie et l'armée. Bouleversé par la blessure de son fils et le bombardement de la cathédrale de Reims, Forain s'engage dès 1914, à l'âge de 62 ans. Il est versé en février 1915 à la section de camouflage, dont il devient l'inspecteur général, après avoir participé aux



Route camouflée de Prosnes, photographie stéréoscopique sur plaque de verre, 1917. Département de la Meuse, 992.0048.896. © Droits réservés.

premières expériences de Guirand de Scevola. Il connaît ainsi de près les tranchées, dessine et prend de très nombreuses notes lors de ses tournées sur le front. Il participe aussi à l'effort de guerre en publiant deux cent huit dessins du 5 décembre 1914 au 2 juillet 1919, dans *L'Opinion*, *Le Figaro*, *Oui* et *L'Avenir*, en présidant l'association des Humoristes qui organise des expositions pour venir en aide aux artistes victimes de la guerre, et en acceptant de réaliser des affiches pour des œuvres de bienfaisance. Pendant toute la durée du conflit, son action est ainsi tout entière « une indignation contre le présent », au point de faire disparaître les autres thèmes de sa production d'avant-guerre (coulisses de l'Opéra...).

### Un chef d'atelier : Jean-Charles Duval (Paris, 1880 - Paris, 1964)

Peintre et décorateur, mais aussi diplômé de l'École des langues orientales en malais, Jean-Charles Duval fait partie des premiers artistes appelés à la section de camouflage dès le 15 septembre 1915. Sergent à l'atelier de Nancy d'octobre 1915 à mars 1916, il intervient dans divers cols et jusque dans la région de Verdun. D'avril à août 1916, il participe à la première bataille de la Somme en installant trente observatoires pour la 61<sup>e</sup> division d'infanterie et obtient une première citation, avant d'être transféré à la section de Châlons-sur-Marne en septembre 1916. Jusqu'en février 1917, il effectue des travaux de camouflage pour l'état-major russe, au PC de Mourmelon-le-Grand et dans le secteur du Bois-Sacré. Adjudant à la section d'Épernay, il prépare l'offensive de l'Aisne de février à avril 1917, dans les secteurs de parc de Soupir et village, saillant des Cerisiers, chapelle de Bove, et en est récompensé par une seconde cita-

tion. Nommé sous-lieutenant, il est ensuite affecté au camouflage de la 5<sup>e</sup> armée, dont l'état-major est à Jonchery-sur-Vesle. Il dirige l'atelier d'Épernay et installe un dépôt de camouflage sur la route Reims-Jonchery, au croisement avec celle de Gueux. Il travaille alors dans les secteurs de Reims, de Berry-au-Bac et de la cote 104. En novembre 1917, il est chargé de créer un nouvel atelier régional à Châlons, qu'il garde sous ses ordres jusqu'en mars 1918. Il remplace ensuite Marcel Bain à la 6<sup>e</sup> armée dans la région de Soissons, puis dans le Nord et assure la liaison avec le camouflage belge. Il se blesse le 13 octobre 1918 en tombant d'un observatoire. Il est démobilisé le 19 février 1919.

### la production des ateliers de châlons

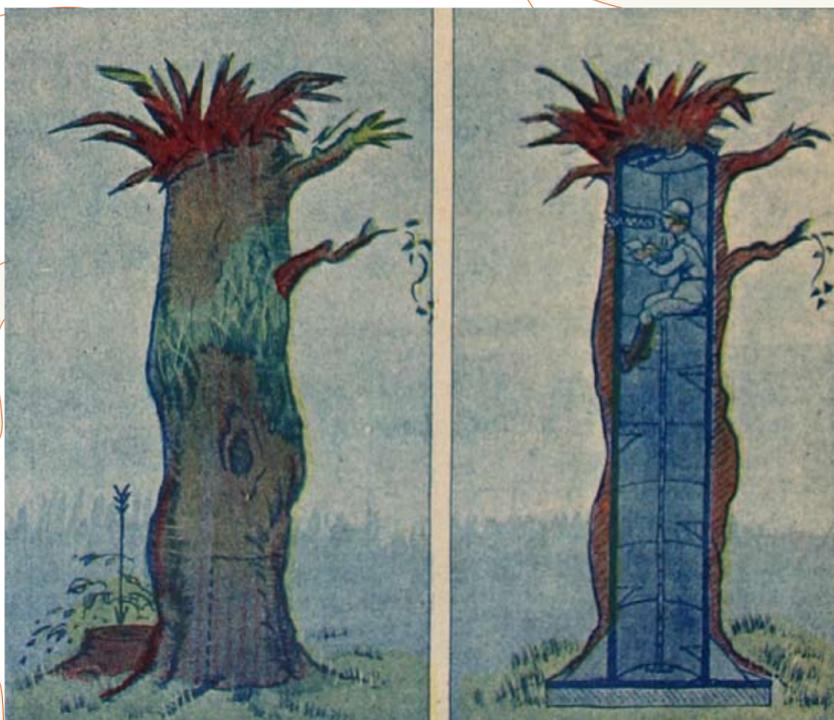
Le camouflage défensif a pour but de fournir une protection en dissimulant les hommes, le matériel ou les mouvements aux vues de l'ennemi, que l'observation soit terrestre ou aérienne. Il remet donc en cause les lois classiques agissant sur les rapports espace/forme/couleur et s'appuie sur les recherches picturales des impressionnistes, puis des cubistes. Les premiers ont travaillé sur la lumière et les seconds sur la recombposition et la géométrisation du réel dans l'espace de la toile, afin de mieux en révéler la forme. Le camouflage, au contraire, cherche à déstructurer l'objet et à le fondre dans son environnement, quels que soient la luminosité et le point de vue du spectateur. Il utilise dès lors les touches de couleurs des impressionnistes et la perspective à points de vue multiples mise au point

par les cubistes. Les éléments à camoufler sont en conséquence peints avec des formes et des couleurs étudiées en fonction du paysage, et en utilisant les techniques des décorateurs de théâtre.

Les véhicules et les pièces d'artillerie sont ainsi bariolés selon des règles bien définies : les principales couleurs utilisées sont le vert, le jaune et le marron, posées en grandes taches aux contours irréguliers. On peut aussi mieux les faire disparaître en exécutant un trompe-l'œil ou en employant des ocres et des rouges. Pour dissimuler les mouvements, les voies de communication (routes, canaux ou rails) sont camouflées par des grands panneaux de toiles ou des filets tapissés d'éléments de la végétation environnante, tendus parallèlement ou perpendiculairement à leur axe, en fonction de la position des observatoires ennemis. Les

batteries, les véhicules et les installations fixes, voire un camp complet, peuvent être cachés par des rideaux, des treillages métalliques, des clayonnages peints ou recouverts de feuillages et d'autres débris du sol, changés au rythme des saisons. Le raphia teint et noué par touffes sur un grillage puis un filet s'avère aussi commode et efficace.

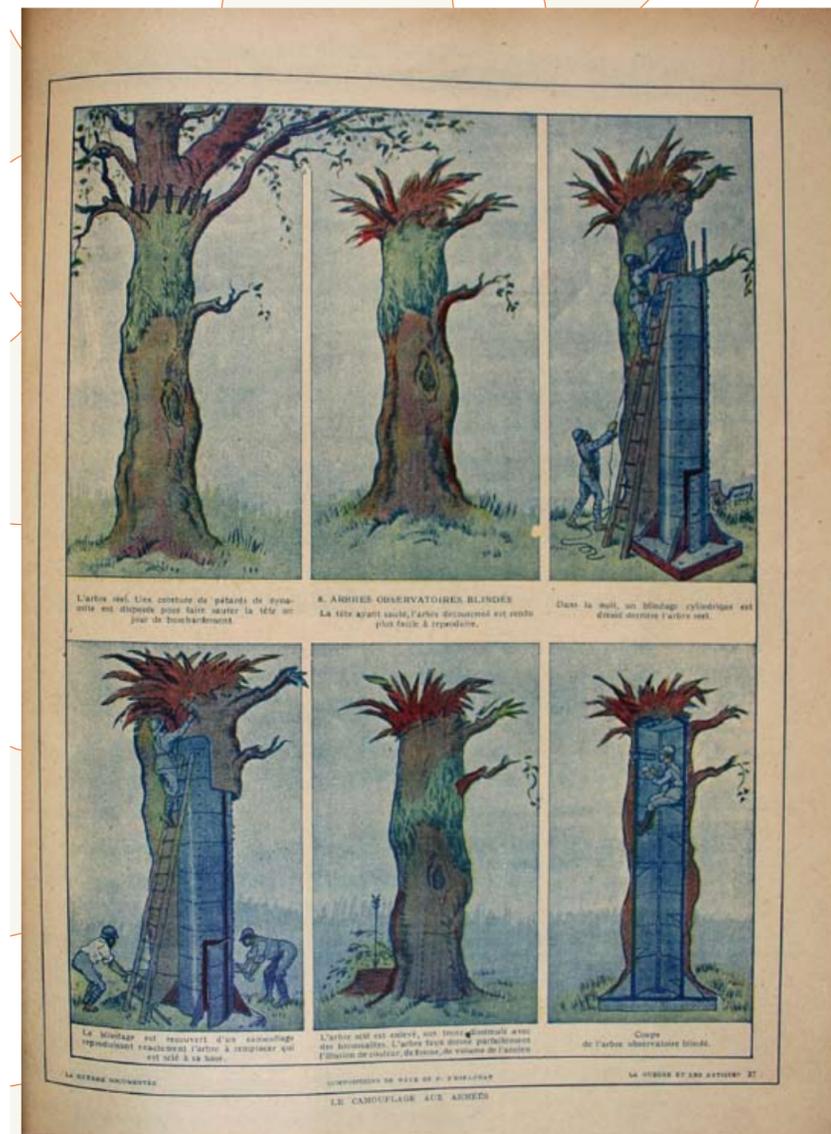
Le camouflage devient offensif lorsqu'il s'agit de leurrer l'ennemi. Les ateliers marais se sont ainsi spécialisés dans la fabrication de faux arbres dissimulant des observatoires. À la demande du commandant du groupe d'armée, un peintre camoufleur repère un arbre sur le terrain et en fait des croquis très précis de plusieurs côtés. Les ouvriers le copient très minutieusement à l'atelier, puis, de nuit, une équipe retourne le poser à la place du vrai qui est abattu par les sapeurs, tandis que le canon tire pour



masquer le bruit de sa chute. Au-dessous du faux arbre, une cabine blindée intégrée à la tranchée donne accès à une guérite, puis au poste d'observation protégé installé à son sommet. D'autres leurres servent à détourner les tirs de l'ennemi des positions réelles : fausses voies ferrées, canons avec leurs servants, dépôts de munitions et gares factices..., tandis que fausses têtes de soldats ou mannequins complets simulent une attaque ou donnent l'illusion qu'une tranchée est toujours occupée.

Dans un article publié le 3 janvier 1920 dans *L'illustration*, Jean de Pierrefeu indique que, pour une attaque sur un front de 100 kilomètres, il faut 140 000 mètres carrés de cache-canons, 1 000 000 de mètres carrés de raphia, 500 000 mètres carrés de toile et 300 observatoires. Un corps d'ar-

mée à deux divisions a par ailleurs besoin de 6 500 mètres carrés de cache-canons et de 6 500 mètres carrés de raphia, sans compter 30 000 mètres carrés de rouleaux de raphia, de bâches camouflées, de claies de branchages pour dissimuler ses dépôts de munitions, 24 000 mètres carrés de toile voilée pour le défilement aux vues des voies de communication, 3 000 mètres carrés de toiles peintes pour masquer les installations, et 30 observatoires. Hormis ces derniers, tout le matériel doit être renouvelé au bout de quatre mois en moyenne. N'est-il pas ainsi logique de reconnaître que le camouflage est « la 6<sup>e</sup> arme de cette guerre », « le cheval de Troie multiplié sous mille formes dont la diversité et l'ingéniosité étonneront les générations », comme le proclame *La Guerre documentée* ?



« Explications sur la façon de cacher des observatoires dans un arbre », dans Lieutenant-colonel Lemarchand et Ernest Denis, *La Guerre documentée*, Paris, Librairie Schwarz, 1919, pl. 37. Archives départementales de la Marne, Delta 42.

## Remerciements

Les citations de la correspondance de Fernand Léger sont extraites de *Fernand Léger. Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*, texte présenté, établi et annoté par Christian Derouet, Paris, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1990.

Malgré toutes nos recherches, il n'a pas été possible de retrouver les ayant-droits de tous les artistes exposés.

Nos plus vifs remerciements vont à tous ceux qui ont collaboré à la réalisation de cette exposition :

**M. Christian Namy**, président du Conseil général de la Meuse ;  
**M. François Baroin**, maire de Troyes ;  
**M. Bruno Bourg-Broc**, maire de Châlons-en-Champagne ;  
**M. Bertrand Delanoë**, maire de Paris ;  
**M<sup>me</sup> Adeline Hazan**, maire de Reims ;  
**M. Hervé Maurey**, maire de Bernay ;  
**les Amis de Mathurin Méheut**, Lamballe ;

**Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) – Musée d'histoire contemporaine, Paris**, M<sup>mes</sup> Geneviève Dreyfus-Armand, Sonia Combe et Irène Pallard, Thérèse Blondet-Bisch et Élisabeth Sabatié ; **Historial de la Grande Guerre, Péronne**, M<sup>me</sup> Marie-Pascale Prévost-Bault ; **Institut national d'histoire de l'art (bibliothèque), Paris**, M<sup>mes</sup> Dominique Morelon et Nathalie Muller ; **Musée de l'Armée (département des peintures et des sculptures), Paris**, Général Robert Bresse, M<sup>me</sup> Sylvie Le Ray-Burimi et M. Antony Petiteau ; **Service historique de la Défense, (département armée de terre)**, Colonel Frédéric Guelton, M. Emmanuel Pénicaut, M<sup>me</sup> Nicole Salat, MM. Martin Barros, Bertrand Fonck et Jean-Marie Linsolas ;

**Archives municipales de Châlons-en-Champagne**, M<sup>me</sup> Aurélie Pouchet ; **Archives municipales et communautaires de Reims**, M<sup>me</sup> Sylvie Néllis ; **Bibliothèque Forney, Paris**, M. Frédéric Casiot ; **Bibliothèque Georges-Pompidou de Châlons-en-Champagne**, M<sup>mes</sup> Béatrice Delestre et Aline Abry ; **Bibliothèque municipale de Reims**, M<sup>me</sup> Delphine Quereux-Sbaï et M. Matthieu Gerbault ; **Département de la Meuse, Conservation départementale des musées**, M<sup>me</sup> Céline Pierre ; **Département de la Meuse, mission Mémoire et Patrimoine**, M<sup>me</sup> Véronique Harel ; **Musée municipal de Bernay**, M<sup>mes</sup> Delphine Campagneulle et Catherine Claisse ; **Musée des beaux-arts et d'archéologie de Châlons-en-Champagne**, M. Philippe Pagnotta et M<sup>me</sup> Carole Avenel ; **Musée Mathurin-Méheut, Lamballe**, M<sup>me</sup> Chrystèle Rozé ; **Musée des beaux-arts de Reims**, M. David Liot et M<sup>me</sup> Marie-Hélène Montout-Richard ; **Musée du Fort de la Pompelle, Reims**, M. Marc Bouxin ; **Musée des beaux-arts de Troyes**, M<sup>mes</sup> Chantal Rouquet et Brigitte Massé ;

M<sup>mes</sup> Florence Chagnaud-Forain et Cécile Coutin, conservateur en chef au département des arts du spectacle, Bibliothèque nationale de France ; MM. Patrice Alexandre, Éric Gérard, Jacques Jonas, Gilbert Nolleau et Pierre-Dominique Toupance ;

l'ensemble du personnel des **Archives municipales de Châlons-en-Champagne et de Reims**, de la **Bibliothèque de documentation internationale contemporaine**, de la **bibliothèque Georges-Pompidou de Châlons-en-Champagne et de la bibliothèque municipale de Reims**, du **musée des beaux-arts et d'archéologie de Châlons-en-Champagne**, des **musées des beaux-arts de Reims et de Troyes** ;

sans oublier, naturellement, les équipes des **services des Affaires culturelles, Imprimerie et Logistique ainsi que des Archives départementales de la Marne**.

Exposition organisée par le Conseil général de la Marne (Archives départementales et service des Affaires culturelles), avec le concours de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (Musée d'histoire contemporaine) et du Musée des beaux-arts de Reims, et avec la participation de l'Historial de la Grande Guerre, de l'Institut national d'histoire de l'art, du Musée de l'Armée (département des peintures et des sculptures), du Service historique de la Défense, des Archives municipales de Châlons-en-Champagne, des Archives municipales et communautaires de Reims, de la Bibliothèque municipale Georges-Pompidou de Châlons-en-Champagne, de la Bibliothèque Forney de Paris, de la Bibliothèque municipale de Reims, de la Conservation départementale des musées et de la mission Mémoire et Patrimoine du Département de la Meuse, du Musée municipal de Bernay, des Musées municipaux de Châlons-en-Champagne, du Musée du Fort de la Pompelle de Reims et des Amis de Mathurin Méheut à Lamballe.

**Commissaires de l'exposition et textes :**  
**Lionel Gallois, Manonmani Restif.**

**Exposition itinérante :**  
**Franck Lesjeán.**

## Bibliographie succincte

**André Mare, cubisme et camouflage 1914-1918**, catalogue d'exposition, Musée de Bernay, 1994.

**Camouflages**, Historial de la Grande Guerre, Péronne, 1997.

**Coutin, Cécile, Jean-Louis Forain chroniqueur-illustrateur de guerre 1914-1919**, Paris, BDIC, 1986.

**Coutin, Cécile, Renefer, œuvre de guerre**, catalogue d'exposition, Musée des Deux guerres mondiales et Galerie Bruno Martin-Caille, Paris, 1979.

**Dagen, Philippe, Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre**, Paris, Fayard, 1996.

**Delouche, Danielle**, « Cubisme et camouflage », dans *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 171, 1993, p. 123-137.

**Ducasse, André, Meyer, Jacques, Perreux, Gabriel, Vie et mort des Français 1914-1918**, Paris, Hachette, 1962.

**Graffin, Laurence, Carnets de guerre d'André Mare**, Paris, Herscher, 1996.

**Guirand De Scevola, Lucien-Victor**, « Souvenirs du camouflage (1914-1918) », dans *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1949, p. 717-723.

**Jude, Patrick et Élisabeth, Mathurin Méheut 1914-1918. Des ennemis si proches**, Rennes, Ouest-France, 2001.

**Kahn Baldewicz, Elizabeth-Louise, The neglected majority. « Les camoufleurs »**, Art History and World War I, Lanham, University Press of America, 1984.

**Lacaille, Frédéric, La première guerre mondiale vue par les peintres**, Paris, Citédis, 1998.

**Mathurin Méheut, d'une guerre à l'autre**, catalogue d'exposition, Lamballe, 1998.

**Mimétismes, camouflages... Camouflage et trompe-l'œil en couleurs de la nature à l'homme**, Le Havre, 9-11 novembre 1998, dans *Bulletin trimestriel de la Société géologique de Normandie et Amis du Muséum du Havre*, t. 86, n° 3 et 4, 1999 (2000).

**Newark, Tim, Camouflage**, catalogue d'exposition, Imperial War Museum, Londres, Thames and Hudson, 2007.

**Nolleau, Gilbert, L'iconographie des batailles et du siège de Reims lors de la première guerre mondiale**, Université de Reims, DEA d'histoire, octobre 1993.

**Peindre la Grande Guerre 1914-1918**, actes du symposium de l'Association internationale des Musées d'armes et d'histoire militaire (16-18 novembre 1998), dans *Cahiers d'études et de recherches du Musée de l'Armée*, n° 1, 2000.

**Ridel, Charles, Les embusqués**, Paris, Armand Colin, 2007.

**Silver, Kenneth, Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925**, Paris, Flammarion, 1991.

**Thiery, Frédéric**, « La première veste de camouflage de guerre du monde est inventée par Louis Guingot », *Artistes et intellectuels en guerre, Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2007, n° 227, p. 7-21.