

## CUBISME ET CAMOUFLAGE [Danielle Delouche]

---

« Si on veut rendre une armée invisible,  
il suffit d'habiller les hommes en arlequin. »  
Picasso.

1914-1918, la première grande guerre moderne, le cataclysme du siècle qui s'offre épreuve intégrale et s'approfondit, guerre des âmes, des sexes, des classes, des cultures, des races, des religions, bouleversant les individus, les peuples, les continents.

Une guerre totale, jusqu'au boutiste, qui s'installe sur terre, sur mer, dans les airs.

Une apocalypse qui dura mille six cents jours, mobilisa des dizaines de millions d'hommes, nécessita un matériel considérable, coûta 10 millions de vies humaines, fit 21 millions de blessés et de mutilés et 8 millions d'orphelins.

Une guerre qui se croit juste, inéluctable. Une guerre encore, absurde paradoxe, qui devait assurer le triomphe de la paix et détruisait le monde d'hier pour accoucher du monde de demain.

Les brevetés d'état-major avaient postulé une guerre courte. Leur stratégie, ils l'empruntaient à Napoléon et prônaient l'offensive à outrance, l'audace et l'initiative. « Vaincre c'est avancer. »

Rien n'avait changé depuis Sedan, ni l'équipement des hommes, ni les conceptions tactiques des officiers. Et pour quelques mois encore se jouèrent les dernières batailles nobles et romantiques dont la peinture d'histoire avait glorifié les exploits, théâtralisé les décors et les situations, héroïsé les hommes et porté à l'épopée le sacrifice. Gros, Raflet, Detaille et Meissonnier avaient su saisir dans la réalité guerrière le moment esthétique et transformer un assaut meurtrier, un champ de bataille en une œuvre d'art.

Mais cette guerre de panache, d'uniformes rutilants, de boutons dorés et de casques argentés allait s'enliser dans les tranchées, se couvrir de boue, délayer ses couleurs. Et le conflit, pour plus de trois années, allait se figer sur un front quasi continu de près de 800 km, de la mer du Nord à la frontière suisse, et se prolonger de la Baltique aux Carpathes. À une guerre de mouvement succédait une guerre de position.

En l'espace de cinq mois la guerre avait changé de visage, avait révélé la vétusté du matériel, le manque de préparation des troupes et plus encore la caducité des conceptions tactiques de l'état-major.

« Autrefois la guerre c'était des hommes debout, aujourd'hui c'est d'être couché, vauté, aplati. »<sup>1</sup>

Drieu La Rochelle.

---

1. Cité in Jean Bastier, *Pierre Drieu La Rochelle, soldat de la Grande Guerre*, éd. Albatros, 1989, p. 42.

Séparés par un *no man's land* hérissé de ronces de fer, les adversaires s'épiaient, s'observaient. Ils avaient en commun de partager l'attente, la boue, la peur, la mort.

L'attente, celle de l'attaque, celle qui allait les précipiter en aveugle contre un ennemi dont ils connaissaient pourtant le rire, les chansons, l'attaque encore qui les jetait baïonnette au fusil, grenade à la main, dans l'enfer du feu, le tonnerre du canon, les fumées de la poudre.

À force d'endurer ce cauchemar éveillé fait d'assauts et d'attentes, l'homme des tranchées apprit vite que sa survie dépendait de son silence et de son invisibilité : il fallait voir sans être vu, surveiller l'ennemi sans se faire repérer. Le camouflage s'imposait.

Dans le règne animal ou végétal, le camouflage est l'un des facteurs essentiels à la survie des espèces. Certains animaux possèdent ainsi une aptitude particulière à s'adapter à leur environnement pour compenser leur vulnérabilité ou leur infériorité face à leurs adversaires.

Depuis le Cheval de Troie jusqu'aux fausses fortifications de Tournai qui, en 1513, trompèrent les Anglais, quelle que soit la forme qu'il prenne, le camouflage demeure une ruse ponctuelle et fut toujours considéré par les militaires comme l'arme des faibles et par voie de conséquence celle des lâches. Il faut donc attendre 1915 pour que le camouflage devienne une arme véritable, reconnue, codifiée et organisée.

Le mérite en revient à la France et de façon d'autant plus remarquable qu'elle accusait en ce domaine un retard considérable par rapport aux autres armées. Au cours de l'expérience des guerres coloniales, les Britanniques avaient adopté l'uniforme kaki et les Allemands avaient mis au point, dès 1907, la tenue vert *feldgrau*. Les Français, quant à eux, n'avaient consenti comme innovation vestimentaire que le port du « bleu horizon » qui révéla son inefficacité, erreur d'autant plus incompréhensible que des recherches menées dès 1894 avaient conclu à la supériorité des couleurs brun « feuille morte » et gris.

Pourquoi et comment le camouflage ? Il fallut l'ingéniosité d'un peintre, jeune canonnier de 2<sup>e</sup> classe, Guirand de Scevola.

Chargé à Pont-à-Mousson, en tant que téléphoniste, d'assurer la liaison entre la pièce d'artillerie et l'état-major, il raconta comment, au moment où il transmettait l'ordre d'ouvrir le feu, un obus allemand arriva sur la pièce, blessant gravement plusieurs servants.

« C'est à partir de cet instant que, sous une forme vague, d'abord, puis de plus en plus précise, naquit en moi l'idée du camouflage. Il devait y avoir, pensais-je, un moyen pratique pour dissimuler non seulement notre pièce mais aussi les hommes qui servaient. (...) Ma première pensée était de rendre moins manifestement visible, sinon invisible, le matériel dans sa forme et sa couleur. »<sup>2</sup>

L'idée de Scevola fut rapidement plébiscitée par le Grand Quartier général. Ainsi, le 12 février 1915, le ministère de la Guerre ratifiait l'existence officielle de la première équipe de camouflage<sup>3</sup>.

2. Guirand de Scevola, « Souvenirs du camouflage (1914-1918) », in *La Revue des Deux-Mondes*, janvier 1951, p. 720.

3. Concernant l'organisation et les techniques du Service de camouflage, dont je ne livre ici qu'un très bref aperçu, se reporter aux travaux de Guy Hartcup, *Camouflage. A History of Concealment and Deception in War*, London, 1979, et Cécile Coutin, *Camouflage, l'art au service de la guerre*, in encyclopédie *Les Guerres de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, Edilec, 1983, p. 166-175 ; Les artistes et la guerre. Le camouflage pendant la Première Guerre mondiale, in *Historiens-Géographes*, n° 322.

Cette première  
30 hommes à 3 C  
les points du fr  
organisation rég  
et placée sous le

« Art de dissim  
fixes, etc. Il a pe  
d'erreurs, de l'ab  
divers tout en cé  
« Aussi le cam  
la défensive, une

Telle est la dé  
dissimulation, le  
Aussi y a-t-il

– le camoufla  
– le camoufla

Le camouflag  
le matériel, soit  
peindre directen

De mêmes ét  
rideaux de faux  
ponts et les ca  
d'intérêt stratég

Le camouflag  
relève du subte  
et généra les ré

L'une des fon  
l'aménagement  
de signaler tou  
surveiller le no

Le travail le  
Les travaux d'  
c'était derrière  
qu'œuvraient le

Des observati  
permettaient un

Il existait aus  
posés de cercle  
munis en leur s

4. Archives privé

Cette première équipe, composée de volontaires, vit son effectif passer, en trois ans, de 30 hommes à 3 000 hommes. Très vite des équipes de camoufleurs furent réclamées sur tous les points du front. Le 14 août 1915, le général Joffre, commandant en chef, donnait une organisation régulière au camouflage, constitué désormais en une unité, rattachée au GQG et placée sous le commandement de Guirand de Scevola.

« Art de dissimuler aux vues de l'ennemi des troupes, des travaux, du matériel, des installations fixes, etc. Il a pour but de brouiller les observations de l'ennemi, d'augmenter ses possibilités d'erreurs, de l'abuser en figurant de fausses tranchées, batteries, pistes, sentiers, travaux et objets divers tout en célant les véritables.

« Aussi le camouflage est-il devenu, dans l'offensive, la condition essentielle de réussite ; dans la défensive, une nécessité de chaque jour. »<sup>4</sup>

Telle est la définition du camouflage donnée par le chef d'escadron de Fossa. Moyen de dissimulation, le camouflage, précise le rapport, doit devenir un « moyen de combat ».

Aussi y a-t-il deux grands types de camouflage :

- le camouflage défensif, c'est-à-dire passif ;
- le camouflage offensif, c'est-à-dire actif.

Le camouflage défensif était le plus rapidement mis en place. Il consistait à dissimuler le matériel, soit sous des filets tissés de raphia maintenus par des piquets de fer, soit à le peindre directement de manière à le rendre moins visible.

De mêmes étaient dérobés à l'observation ennemie par des filets de toile légère, des rideaux de faux feuillage, des murs de toiles peintes, les chemins d'accès aux batteries, les ponts et les canaux, les écluses, les voies ferrées, les aérodromes et surtout les routes d'intérêt stratégique. Des villages entiers, des villes même furent dissimulés.

Le camouflage offensif est dit camouflage spécial ou trompe-l'œil. Ce type de camouflage relève du subterfuge, du factice, de l'illusion. Il est sans aucun doute le plus spectaculaire et généra les réalisations les plus originales et les plus complexes.

L'une des fonctions offensives primordiales du camouflage dans la guerre de tranchée fut l'aménagement d'observatoires. En première ligne, capital était le rôle du guetteur : à lui de signaler tous mouvements suspects chez l'ennemi, de prévenir en cas d'attaque et de surveiller le *no man's land*.

Le travail le plus courant consistait à installer des guérites faites de plaques blindées. Les travaux d'installation nécessitaient eux-mêmes une protection et, le plus souvent, c'était derrière une claie recouverte de terre, fermée d'un plafond provisoire, qu'œuvraient les sapeurs.

Des observatoires étaient installés dans des arbres creux, des arbres de grande taille qui permettaient une surveillance plongeante sur les tranchées des deux camps.

Il existait aussi des observatoires sur pylônes, fabriqués en série. Ces pylônes étaient composés de cercles et de montants métalliques pouvant atteindre jusqu'à 8 m de hauteur et munis en leur sommet d'un viseur circulaire.

4. Archives privées. *Conférence sur le camouflage*, faite par le chef d'escadron de Fossa.

Un autre système de camouflage, beaucoup plus sophistiqué, consistait en l'installation de postes d'observation à l'intérieur de faux arbres. Plusieurs conditions étaient nécessaires pour réaliser de telles installations : en premier lieu, un secteur particulièrement boisé et pourvu de gros arbres assez hauts, assez droits et ébranchés par des bombardements antérieurs. Ensuite, une fois les arbres sélectionnés, il s'agissait d'en dessiner un portrait fidèle ne négligeant aucune aspérité de l'écorce. Les croquis terminés étaient expédiés à l'arrière. À partir de ceux-ci, les ouvriers pouvaient reconstituer une fausse écorce qui venait habiller, telle une chemise, le blindage formé de plaques de tôle semi-sphériques de 2 m de haut que l'on assemblait et superposait jusqu'à atteindre la taille de l'arbre réel. Restait enfin le plus délicat de l'opération : la substitution du vrai arbre par le faux arbre, le tout devant s'effectuer en une seule nuit, à la barbe de l'ennemi.

Généralement, le faux arbre était assez large pour permettre à plusieurs hommes de s'y tenir. Au sommet était situé un viseur avec un strapontin, des accoudoirs, un téléphone. On y accédait par une échelle.

C'est à Lihons (Somme), le 16 mai 1915, que fut installé ce premier type d'observatoire.

Pendant les trois mois qui précédèrent l'offensive de la Malmaison du 23 octobre 1917, les camoufleurs installèrent 109 observatoires guérites-faux arbres.

Lorsque l'environnement boisé possédait des troncs trop étroits, les arbres factices n'abritaient que des périscopes qui se dressaient en bordure des tranchées.

Faux arbres, arbres périscopes, pas seulement ! Chaque élément naturel, accident de terrain, obstacles divers pouvaient, à l'occasion, se transformer en observatoires ou en postes de tirs dérobés, de même que les bâtiments en ruine, les cheminées des maisons bombardées, les bornes kilométriques, les meules de paille et aussi les cadavres de chevaux ou de soldats.

Passés maîtres dans l'art du faux, les camoufleurs, en truquant le paysage, avaient inventé un décor à la guerre et ajouté l'illusion à la confusion.

Pour attirer l'attention allemande, provoquer la réaction des guetteurs et, par voie de conséquence, leur faire révéler leur position, les Français fabriquèrent des têtes de soldats, peintes sur du carton ou du contre-plaqué, qui, emmanchées sur des piquets, étaient brandies au-dessus du parapet de la tranchée. Il y eut également des bois artificiels, de faux moulins, de faux terrains d'aviation, de faux véhicules en bois ou en tôle, de fausses gares, de faux dépôts de munitions, des batteries de faux canons près desquels étaient installés des mannequins, de fausses tranchées...

Pour abuser l'ennemi, l'arme qui trompe joua sur tous les registres du faux.

C'est dans des ateliers comme celui du Châlons, un ancien cirque, que toutes ces installations factices étaient fabriquées avant d'être mises en scène sur le théâtre du front.

Autre atelier célèbre, celui d'Amiens. C'est de là que sortirent les spectaculaires toiles peintes en trompe-l'œil grandeur nature qui, en juin 1917, sur la crête de Messine, furent levées brusquement au-dessus des tranchées, pour simuler une vague d'assaut de 300 soldats.

Parmi les plus vastes, cet atelier comptait un nombreux personnel féminin assisté par des soldats territoriaux et une cinquantaine de prisonniers de guerre.

On y exécutait aussi de gros travaux, notamment le tissage de raphia pour les filets cache-canons.

Sur 25 km de front, de Rouvroy au bois des Loges, furent installés en trois mois, par trois corps d'armées, 35 000 m<sup>2</sup> de cache-canons, 253 000 m<sup>2</sup> de raphia, 134 000 m<sup>2</sup> de toile.

Mais le  
l'histoire,  
à occuper

À traves  
artistique  
lui confér  
la dure qu  
il échappa  
garante, p

Tout, et

- sa ten  
tailleur po  
taire), et c  
la section

- ses co  
mission e  
en hiver,

Il ne fa

Si peu re  
reconnais  
directeme  
et en rep

« veinard  
« bon file

Cepen  
camouflo

croix de  
les propi

concerna  
où « l'im  
sculpteur

sorte d'a  
hybride,  
surtout j

Contre  
de la jeu

secoué l  
indépend

des cubi  
naye. Au

La pre  
à l'époq  
ligence  
Il non  
que suc

Mais le camouflage fut avant tout une extraordinaire aventure collective, unique dans l'histoire, parce qu'il mobilisa des hommes absolument pas destinés, de par leur spécialité, à occuper une place stratégique dans le combat : les artistes.

À travers eux, les arts venaient directement au secours de la patrie en danger et l'acte artistique devenait un acte de guerre. Le camoufleur jouissait d'un statut à part. Sa mobilité lui conférait une autonomie qui le situait à contre-courant des rythmes du front et lui évitait la dure quotidienneté des tranchées. Ses responsabilités n'étant pas fonction de ses galons, il échappait en outre au protocole de l'armée. Ainsi Scevola bénéficia d'une promotion fulgurante, passant en moins d'un an du grade de maréchal des logis à celui de capitaine.

Tout, en effet, distinguait le camoufleur des autres combattants :

– sa tenue : il arborait souvent un uniforme trop élégant, semblant sortir de chez un maître-tailleur pour officiers supérieurs (Jean-Louis Forain était connu pour sa recherche vestimentaire), et exhibait sur sa manche, pour seul galon, comme tous ses camarades, l'écusson de la section dessiné par Scevola lui-même, un caméléon doré brodé sur un fond rouge ;

– ses conditions de vie : cantonné à l'arrière dans les ateliers, quand il n'était pas en mission en première ligne, il bénéficiait d'un logement douillet avec lit, électricité et poêle en hiver, et se voyait invité à la table des officiers.

Il ne faut pas croire cependant que l'activité du camoufleur eût été exempte de risques. Si peu rencontrèrent la mort, nombreux sont ceux qui furent blessés, leurs missions de reconnaissance comme les travaux de mise en place d'installations camouflées les exposant directement au feu de l'ennemi. Néanmoins, par rapport aux pertes subies par l'infanterie et en regard du sort du fantassin, perpétuel condamné en sursis, le camoufleur est un « veinard ». Aussi, pour l'homme de troupe, le camouflage était-il considéré comme un « bon filon ».

Cependant l'état-major ne tarissait pas d'éloges sur les travaux accomplis par les artistes camoufleurs, sur leur courage, leurs inventions ; la plupart d'ailleurs furent décorés de la croix de guerre. En revanche, les manuels d'instruction, les conférences, etc., relativisaient les propriétés camouflantes des solutions picturales élaborées par les artistes, notamment concernant la peinture du matériel, assimilée le plus souvent à un « bariolage fantaisiste » où « l'imagination des peintres s'était donné libre cours ». Car ce furent des peintres, des sculpteurs, des décorateurs, des architectes qui formèrent les rangs de la nouvelle section, sorte d'armée dans l'armée, qui faisait du camoufleur, aux yeux des militaires, un être hybride, mi-artiste mi-soldat, tantôt respecté et admiré, tantôt suspecté et dénigré, mais surtout jaloué.

Contre toute attente, le camouflage rappela également du front les exposants sulfureux de la jeune Société du Salon d'automne qui, depuis sa création en 1903, avait chaque année secoué le Tout-Paris en présentant des œuvres d'avant-garde, ainsi le fauve Camoin, des indépendants : Dunoyer de Segonzac, Jean-Louis Boussingault et Charles Dufresne, et enfin des cubistes ou apparentés au cubisme : Georges Braque, Jacques Villon, Roger de La Fresnaye, André Mare.

La présence de peintres cubistes dans les unités de Scevola était d'autant plus surprenante à l'époque que le cubisme était taxé d'« art boche » et ses représentants suspectés d'intelligence avec l'ennemi.

Il nous est difficile aujourd'hui de mesurer et de comprendre l'ampleur de la polémique que suscita dès avant-guerre le cubisme. Bien plus qu'un mouvement pictural, le cubisme

fut une révolution plastique, initiée dès 1908 par Picasso et Braque. En quelques années, au-delà de la technique originale de deux peintres associés, le cubisme s'était transformé en un état d'esprit, celui de toute une génération ; une génération qui, fascinée par l'accélération du monde moderne, s'enthousiasma pour les nouvelles technologies et les découvertes scientifiques, se nourrit de mathématiques et de philosophie et, encouragée par les poètes, les écrivains et les musiciens, remit en cause les fondements de la tradition en dénonçant sa caducité, son anachronisme.

Ce que le public scandalisé perçut comme un chaos de formes enchevêtrées correspondait à une recomposition pensée et géométrisée du réel sur le plan de la toile. Basée sur une écriture réinventée de la forme dans l'espace, la peinture cubiste s'est imposée en rupture conceptuelle et plastique avec les canons en vigueur depuis la Renaissance : annulation du clair-obscur, suppression de la perspective et avec elle de la troisième dimension. En évacuant le système perspectif illusionniste, le cubisme rompait avec la figuration hétéronome continue pour aboutir à une représentation synoptique discontinue de la réalité extérieure.

De cet art qui se voulait avant tout, aux dires d'Apollinaire,

« non pas un art d'imitation mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création »<sup>5</sup>,

l'opinion bourgeoise ne vit qu'une monstrueuse provocation dirigée contre l'intégrité de l'image naturaliste.

L'animosité contre le cubisme s'exacerba lorsque, en 1912, les artistes regroupés autour du décorateur André Mare présentèrent le projet d'une « maison cubiste ».

« Il est absolument inadmissible que nos palais puissent servir à des manifestations d'un caractère aussi anti-artistique et anti-national »,

s'exclama le député socialiste Jean-Louis Breton, lors de la séance de la Chambre du 3 décembre.

Plus qu'un outrage esthétique, la maison cubiste devenait un complot allemand organisé pour discréditer la culture française, comme l'attestait la prédilection pour le cubisme des collectionneurs et des marchands allemands parisiens Kahnweiler, Tanhauser et W. Uhde.

Cette offensive contre le cubisme survenait, il est vrai, moins d'un an après la crise marocaine. La France se sentait menacée sur tous les fronts par une Allemagne arrogante sur laquelle elle espérait, depuis 1870, prendre sa revanche. En outre, les courants internationalistes, la montée du parti socialiste, des organisations syndicales révolutionnaires créaient un climat de tensions sociales et d'instabilité.

Il convient d'ajouter au malaise ambiant le déferlement des manifestes futuristes italiens, diffusés abondamment dans la presse depuis 1909, qui accrédièrent aux yeux de l'opinion conservatrice, le caractère anarchiste et sorélien des avant-gardes. Apologistes des villes, de la machine, de la vitesse, de la violence accoucheuse d'avenir, de « la beauté née de la lutte », les Futuristes prônaient la destruction des valeurs passées et vantaient « la guerre comme seule hygiène du monde ».

5. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, in coll. « Savoir », Hermann, 1980, p. 67.

Enfin, à la prés-  
de Diaghilev, cré-  
le sentiment d'êt-

À mesure que s'  
hantises et conce-  
rupteur, vendu à  
français ».

Si la déclarati-  
proclamée par P-  
vindicte anti-mo-

Aussi n'est-ce-  
que les peintres  
pour des raisons

« J'avais, pour-  
que les cubistes  
raison d'engager  
turer n'importe

Scévola reco-  
même où il che-  
visible, sinon il

Certes, dans  
L'une procédai-  
tend à le révé-  
cubisme deme-  
les atteindre se

À l'instar d-  
leurs principe-  
couleurs.

De fait, envi-  
peinte) et non  
cause des lo-  
l'impressionn-  
camouflage a-  
fonction repré-

Dans son d-  
et homochron-  
peintes plane-  
son environ-  
Résultat auq-  
santes essent-

6. Guirand de S-

Enfin, à la présence tapageuse italienne s'adjoignait celle des « barbares ballets » russes de Diaghilev, créant dans la capitale un cosmopolitisme artistique qui donnait à la France le sentiment d'être colonisée culturellement et idéologiquement par l'étranger.

À mesure que s'affirmait la menace de guerre, le nationalisme s'exaspérait, focalisant ses hantises et concentrant ses aversions sur le cubisme devenu le symbole du modernisme corrupteur, vendu à l'Allemagne, et accusé de conspirer contre l'ordre social et le « goût français ».

Si la déclaration de guerre provoqua un arrêt brusque des antagonismes, l'Union sacrée proclamée par Poincaré ne devait pas suffire à empêcher la relance et l'amplification de la vindicte anti-moderniste.

Aussi n'est-ce pas tant au nom d'une quelconque « Union sacrée », plus idéale que réelle, que les peintres cubistes se virent accorder droit de cité dans les unités de camouflage, mais pour des raisons d'efficacité !

« J'avais, pour déformer totalement l'objet, explique Guirand de Scevola, employé les moyens que les cubistes utilisent pour le représenter, ce qui me permit par la suite, sans en donner la raison d'engager dans ma section quelques peintres aptes, par leur vision très spéciale, à dénaturer n'importe quelle forme. »<sup>6</sup>

Scevola reconnaît donc explicitement s'être inspiré des « moyens cubistes » au moment même où il cherchait, lors de ses premières expériences, à « rendre moins manifestement visible, sinon invisible le matériel dans sa forme et sa couleur ».

Certes, dans leur finalité, la peinture de camouflage et la peinture cubiste s'opposent. L'une procédant de l'invisible, cherche à dissimuler l'objet, l'autre, procédant du visible tend à le révéler. Cependant, malgré l'antinomie déontologique de leurs buts (de plus le cubisme demeure une esthétique et le camouflage reste une technique), leurs procédés pour les atteindre se rejoignent.

À l'instar de tout art de la vision, les techniques du camouflage tirent l'ensemble de leurs principes de l'analyse des phénomènes liés à la perception des formes et des couleurs.

De fait, envisagé dans sa stricte acception picturale, mimétique (peinture de matériel, toile peinte) et non pas illusionniste (faux décors), le camouflage procède de la vaste remise en cause des lois classiques régissant les rapports espace-forme-couleur qui, initiée par l'impressionnisme, aboutit au cubisme et devait ouvrir sur l'abstraction. La technique du camouflage apparaît donc directement issue de la redéfinition et de la réévaluation de la fonction représentative opérées par la conscience plastique moderne.

Dans son dessein de dérober à l'observation le matériel en le confondant par homotypie et homochromie avec le paysage, le camouflage en arrive par une série de contre-formes peintes planes à annuler le volume de l'objet, à briser ses contours afin de l'amalgamer à son environnement, en sommet à faire éclater picturalement le volume dans l'espace. Résultat auquel était parvenu le cubisme dans son souci d'inscrire l'ensemble des composantes essentielles du modèle dans les deux dimensions du tableau.

6. Guirand de Scevola, « Souvenirs du camouflage (1914-1918)... », p. 270.

Aussi peut-on dire que le camouflage, par principe, comme le cubisme, par effet, fonctionnent sur le mimétisme, c'est-à-dire la fusion de la forme avec le fond, la dissolution du contenu dans le contenant, la confusion entre arrière-plan et premier plan.

En matière de camouflage, un mimétisme ne peut être vraiment opérant que s'il tient compte, dans son élaboration, à la fois des pièges de la lumière, c'est-à-dire de l'éclaircissement, et de la variabilité du point de vue de l'observateur. Or, justement, le cubisme, afin de parvenir à la parfaite adéquation de la forme et de l'espace, avait organisé tout son raisonnement plastique à partir de cette double incidence.

Depuis la Renaissance, la perspective classique fixait le spectateur en un point déterminé de l'espace où elle l'immobilisait, ne lui donnant à voir qu'un aspect partiel de la réalité. La phénoménologie husserlienne, quant à elle, avait démontré que la perception, « forme la plus typique de la connaissance », ne restituait jamais l'objet dans son intégralité et que seul notre déplacement nous permettait d'appréhender ses autres « profils », sans jamais, cependant, les saisir simultanément. Les peintres cubistes, comprenant qu'il n'était possible de suggérer sur une surface plane le volume global d'un corps qu'en incluant dans sa représentation des allusions aux mouvements d'exploration du sujet qui les perçoit réellement, élaborèrent une perspective à points de vue multiples, procédé qui invitait le contemplateur à se déplacer mentalement dans l'espace du tableau pour se situer successivement aux endroits d'où le peintre semblait avoir observé les différents aspects de l'objet figuré simultanément. Et Jean Metzinger d'écrire :

« Les peintres se sont permis de tourner autour de l'objet, de le regarder sous toutes ses faces et plus encore de l'ouvrir pour connaître les secrets de sa matière et pourquoi pas les secrets de son âme pour en donner sous le contrôle de l'intelligence une représentation concrète faite de plusieurs aspects successifs. »<sup>7</sup>

Ainsi, dans son aspiration à atteindre la structure même des choses par-delà leurs apparences incomplètes et inexactes, le cubisme réussit à surmonter l'inadéquation d'essence entre notre perception du monde et la connaissance que nous en avons, afin de nous en livrer une « image totale ».

« Si donc l'image plastique sert à révéler l'essence et la permanence des choses, elle doit être dépouillée de tout éclairage. »<sup>8</sup>

Aussi, au terme d'une longue expérimentation, les peintres cubistes, prenant le contre-pied de l'impressionnisme, parvinrent-ils à libérer la couleur des transformations accidentelles de la lumière, de l'ombre et du reflet, jusqu'à dissocier la couleur de la forme pour en faire un élément plan, autonome, un signe plastique pur. Et ce sont bien ces mêmes aplats peints de couleur unie, indépendante de toute forme et de tout éclaircissement, amalgamant l'objet à son décor naturel en gommant son volume et ses contours, que l'on retrouve plaqués sur le matériel militaire.

7. J. Metzinger, « Cubisme et tradition », in *Paris-Journal*, 16 août 1911.

8. Réflexion de Jacques Rivière, parue dans la *Revue d'Europe et d'Amérique*, 1<sup>er</sup> mars 1912, cité in E. Fry, *Le Cubisme*, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1968, p. 58.

En son  
parce qu  
tion tota  
toile pou  
Une op  
du volun  
tisation,  
Ainsi,  
l'explor  
recherch

« Tout  
peint, c'e  
Et il ava

Signif  
rement  
Quant  
Semaine

« C'es  
Leur sci  
leur tech  
éclatante

Pour  
unités b  
Éman  
du siècle  
firmer  
camouf

À la  
ne proc  
c'est-à-

S'agit  
à la tor  
système  
perspec

Appr  
du bate  
la fois

9. G. Ste  
10. Cf. A.



En somme, la peinture de camouflage s'est spontanément adressée à la peinture cubiste parce qu'elle s'est trouvée confrontée à une équation plastique similaire : celle de l'inscription totale d'un objet dans son milieu ambiant, le paysage pour l'un, l'espace plan de la toile pour l'autre.

Une opération qui imposait, pour le camouflage comme pour le cubisme, un aplatissement du volume et de la couleur et qui conduisait à une destructuration, allant jusqu'à l'abstraction, du modèle.

Ainsi, par un raccourci paradoxal de l'histoire, l'illisibilité du sujet à laquelle avait conduit l'exploration approfondie de l'objet menée par les cubistes rejoignait l'invisibilité de l'objet recherchée par le camouflage.

« Tout à coup un grand canon traversa la rue, le premier canon qu'aucun d'entre nous ait vu peint, c'est-à-dire camouflé. Picasso s'arrêta sur place et s'écria : "C'est nous qui avons fait ça !" Et il avait raison. De Cézanne par lui on en était arrivé là. »<sup>9</sup>

Significative cette exclamation de Picasso rapportée par Gertrude Stein, car elle met clairement en avant la dette filiaire du camouflage vis-à-vis du cubisme.

Quant au député Alexandre Bracke-Desrousseaux, il devait écrire dans *Le Rire de la Semaine* du 3 août 1916 :

« C'est fantastique les choses prodigieuses que les cubistes accomplissent dans le camouflage. Leur science des volumes, leur connaissance de la profondeur de champ, de la perspective, toute leur technique acquise les prédisposaient à rendre les services que nous attendions d'eux de si éclatante manière. »

Pour ces mêmes prédispositions, les artistes vorticistes anglais furent enrôlés dans les unités britanniques de camouflage maritime<sup>10</sup>.

Émanation du cubisme et du futurisme, le vorticisme emprunte au dynamisme machiniste du siècle ses énergies graphiques. Ainsi, à l'instar du cubisme, le vorticisme devait confirmer cette adaptation historique du langage formel moderne à « l'arme qui trompe », le camouflage.

À la différence du camouflage terrestre de matériel, le principe du camouflage maritime ne procède pas de l'occultation, impossible à obtenir sur mer, mais du travestissement, c'est-à-dire de la transformation de l'aspect d'un bâtiment.

S'agissant d'abuser l'observation sous-marine ennemie afin de contre-carrer ses attaques à la torpille, les Anglais mirent au point cette peinture typique de camouflage basée sur un système de zébrures bicolores dessinant sur les coques un véritable réseau de fausses perspectives.

Appréhendés à travers un périscope, ces jeux de zébrures avec la vitesse de déplacement du bateau provoquaient un brouillage optique qui faussait chez l'observateur l'estimation à la fois de la direction, de la distance et de la vitesse du navire.

9. G. Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Gallimard, 1933, p. 198.

10. Cf. A. Roskam, *Dazzle painting*, Rotterdam, stichting, kunstprojecten en Uitgeverij van Spijk, 1987.

Cas exemplaire, l'artiste Edward Wadsworth qui, chargé de superviser le camouflage des navires à Liverpool et à Bristol, transposera en une suite de tableaux sa double expérience de peintre vorticiste et de peintre camoufleur.

Vorticisme, cubisme et camouflage, dans leur concordance, confirmaient l'attraction irrésistible de l'art vers le domaine illimité de la forme pure, peut-être parce que « plus le monde est terrifiant, plus l'art devient abstrait » (P. Klee).

« Ces distorsions, ces éclatements, ces brisures des objets que l'on reprochait aux cubistes avant la guerre, sont en réalité les formes prémonitoires des désastres moraux auxquels nous assistons chaque jour depuis la guerre »<sup>11</sup>, constatait le peintre théoricien, André Lhote.

Prémonitoires en effet les avant-gardes de l'avant-guerre, dont les visions dynamiques et explosives avaient anticipé les spectacles pulvérisés et chaotiques des tranchées.

Parce qu'il offrait un système pour décomposer les formes et une méthode pour les réorganiser, parce qu'il portait en lui les tensions antagonistes de la destruction et de la construction, du visuel et du conceptuel, le langage formel cubiste s'institua inéluctablement comme le langage esthétique du front.

« À tous ces ballots, déclarait Fernand Léger, qui se demandent si je suis ou serai encore cubiste en rentrant, tu peux leur dire que bien plus que jamais. Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatre points cardinaux. »<sup>12</sup>

Tous ces artistes, qui autour de dix-huit ans avaient fait de la tour Eiffel l'ouvrage industriel allégorique du siècle et travaillé à la formation d'une imagination créatrice neuve inspirée de son graphisme, reconnaissaient en la guerre l'avènement tragique et triomphal de la modernité, d'une nouvelle beauté de la machine, de la vitesse, du bruit.

Celle-là même que célébra Apollinaire, engagé volontaire, dans plusieurs de ses poèmes. Celle que synthétisera, en 1915, Severini en différents tableaux : *Guerre*, *Canon en action*, *Le Train blindé*. Sur ces toiles, ni morts, ni blessés, ni vivants, ni action militaire, seuls règnent des engins de mort omniprésents, omnipotents, dépeints dans leur dynamisme destructif et sonore au moyen d'un réseau de lignes de forces radiales, référencées de notations manuscrites collées : « Feu », « Bruit + Lumière ».

« Rien ne pourra nous donner la synthèse de l'idée "guerre" mieux que ces objets qui en sont le symbole vivant »<sup>13</sup>, précisait le peintre italien.

Les batteries, les chars sont d'autant plus fascinants pour les artistes que la guerre a exigé de l'art leur maquillage, les instituant ainsi formes emblématiques de la modernité picturale, de la modernité guerrière. Deux principes en définitive qui s'associent pour s'affronter en

11. A. Lhote, *Les Invariants plastiques. La peinture en trois personnes*, Hermann, 1967, p. 131.

12. Cité in *L'aventure de l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de J.-L. Ferrier, Chêne-Hachette, 1988, p. 178.

13. Gino Severini, in préface du catalogue de sa *Première exposition futuriste d'art plastique de la guerre*, Paris, Gal. Boutet de Monvel, du 15 janvier au 16 février 1916.

Ainsi l'hermétique stylistique cubiste se convertissait à la « clarté française », au « bon sens », à la raison, au « style », à la composition. Cette mutation s'opérait au sein de l'avant-garde sous la double influence Picasso-Ingres.

Le principal impératif de l'après-guerre se dessinait déjà : la reconstruction physique du pays. Il faut donc générer chez les artistes une attitude esthétique constructive et classique afin de mobiliser l'effort national collectif.

« Le cube s'effrite, constatait Blaise Cendrars, il marque une date (...) il n'offre plus assez de nouveauté (...) La jeunesse d'aujourd'hui a horreur du vide, de la destruction, elle ne raisonne pas le vertige. Elle est debout. Elle vit. Elle veut construire. »<sup>16</sup>

Mais le cubisme en devenant l'expression emblématique de la guerre avait assumé avec elle, pour l'avoir anticipé, le meurtre œdipien du passé et proclamait l'avènement d'une ère nouvelle, celle du XX<sup>e</sup> siècle.

16. Blaise Cendrars, « Pourquoi le "Cube" s'effrite ? », in *La Rose rouge*, 15 mai 1919, cité in E. Fry, *op. cit.*, p. 153.