

# L'ART témoin des conflits

L'Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale



## Une cause commune : le programme d'art militaire de Grande-Bretagne

La collection de peintures de la Seconde Guerre mondiale de l'*Imperial War Museum*, acquise grâce au *War Artists Scheme* (WAS) du gouvernement britannique et enrichie par la suite grâce à un collectionnement judicieux, couvre l'ensemble de l'expérience de la vie civile et militaire, exprimant l'humeur nationale et les réactions à la guerre et définissant le souvenir que nous en avons. Elle montre la réalité de la guerre moderne, les démonstrations de force, mais aussi la crainte et l'ennui, et comment le familier pouvait se juxtaposer au tout à fait étrange et au nouveau. Nous voyons des individus extrêmement vulnérables et courageux, et comment des besoins exceptionnels et les occupations de tous les jours ont influencé la vie de tous. Nous voyons l'incidence d'une économie de guerre totale qui touchait toute la population et l'exposait à toutes ses conséquences. Savoir comment des artistes britanniques ont pu travailler pendant la guerre et connaître les préoccupations particulières qu'ils ont abordées aide à mieux comprendre leurs peintures et les forces qui les ont façonnées.

Le WAS, administré par le *War Artists Advisory Committee* (WAAC) du ministère de l'Information, a été conçu, établi et présidé par Kenneth Clark, directeur de la *National Gallery*, qui était alors la figure dominante du monde de l'art britannique. Pareil mécénat public n'était pas sans précédent : parmi les exemples récents figuraient des programmes de la Première Guerre mondiale, notamment le Fonds de souvenirs de guerre canadiens, dont Clark avait vu des peintures en 1917 à la *Royal Academy of Arts*, et le *Federal Art Plan* des États-Unis qui fonctionnait toujours au début de la guerre. Clark avait cependant de graves réserves sur la qualité de la production de ce dernier. Il y avait une compréhension générale de la nécessité et l'ampleur d'un tel projet : « l'appareil-photo est incapable d'interprétation et une guerre si épique sur terre, en mer et dans les airs, dont le mécanisme est si complexe et si détaillé, exige une interprétation [par des artistes] et une représentation artistique.<sup>1</sup> » Le génie de Clark a été de mettre à profit son habileté politique et son influence pour créer un projet ayant le potentiel de répondre à des besoins de cette ampleur dès le déclenchement des hostilités et de le parer à d'éventuelles critiques en sélectionnant sur le comité des membres représentant diverses parties intéressées, dont les écoles des beaux-arts de Londres, la *Royal Academy*, les forces armées, les ministères et l'*Imperial War Museum*.

---

<sup>1</sup> Eric Newton, artiste et critique

# L'ART témoin des conflits

L'Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale



Clark voulait que le programme appuie et permette la réalisation et l'achat d'œuvres d'art de grande qualité pour exprimer les valeurs culturelles des Britanniques qui se situaient à l'opposé de l'esthétique contrôlée et centralisée des nazis. En privé, il a aussi dit espérer empêcher une génération d'artistes de se faire tuer au front. Ce message visait surtout un public cultivé en Grande-Bretagne qui, à la suite de la Première Guerre mondiale, était insensible à toute propagande non déguisée. La sensibilité de Clark à ces problèmes était telle que tout ce qui aurait été ouvertement didactique ou manifestement destiné à soutenir le moral était soigneusement évité. En outre, on a organisé des expositions qui ont été mises en tournée outre-mer, tout au long de la guerre, notamment en Amérique du Nord et du Sud, pour influencer les habitants de cet hémisphère et pour obtenir des appuis pour le combat de la Grande-Bretagne. Clark avait pour objectif à long terme de favoriser, voire d'exploiter, un intérêt croissant pour les arts visuels par le biais d'un programme d'expositions en temps de guerre qui devait avoir une incidence durable sur la culture visuelle britannique. Le programme du comité a atteint le but souhaité, qui était à la fois de plaire à son public (alors que d'autres types de divertissements populaires évitaient généralement le sujet de la guerre) et de l'élargir en créant un nouveau public pour la visite de musées dans des secteurs tant urbains que ruraux à travers le Royaume-Uni. À la fin de la guerre, six mille peintures de plus de quatre cents artistes ont été acquises par le comité et réparties entre des musées de tout le Royaume-Uni et d'outre-mer, notamment du Canada et d'Australie.

Un grand nombre d'artistes britanniques les plus importants de l'époque avaient un emploi ou réalisaient des commandes mais d'autres, dont Ben Nicholson, se sont vu exclure à cause de leur style abstrait qui ne convenait pas au programme. Ainsi, le programme constitue une représentation fascinante de la pratique artistique contemporaine : des fantastiques chantiers navals grouillant de monde de Stanley Spencer à la désolation et à la vacuité de la ville et des paysages néoromantiques de Graham Sutherland et de l'imagerie soigneusement construite de Paul Nash qui cherchait à incarner la puissance et la résolution de la résistance britannique, aux scènes intimistes d'Edward Ardizzone montrant la vie quotidienne. De plus, en se focalisant sur des sujets de guerre, le programme a favorisé chez beaucoup d'artistes le passage à la peinture figurative.

Le programme faisait signer un contrat aux artistes ou leur commandait des œuvres spécifiques selon leur méthode de travail, qu'il s'agisse du style, de la quantité ou du sujet. Bref, on leur accordait une grande liberté pour déterminer combien d'œuvres ils réaliseraient et pour choisir leur sujet dans ces limites définies. On achetait aussi des œuvres d'autres artistes, dont beaucoup étaient en

# L'ART témoin des conflits

L'Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale



service actif, et on leur donnait des permis pour leur permettre de travailler dans des zones réglementées. La correspondance officielle qui est maintenant conservée à l'*Imperial War Museum*, révèle leur gratitude, ainsi qu'un sens profond du devoir et de la responsabilité de créer une œuvre qui soit à la hauteur. En fait, sans le programme, beaucoup n'auraient pas eu la possibilité de contribuer de manière significative à l'effort allié.

Les peintures réalisées peuvent sembler constituer un ensemble moins monumental et impressionnant que leurs équivalents de la Première Guerre mondiale et, en conséquence, elles n'ont pas toujours reçu l'attention qu'elles méritaient de la part des critiques. Elles soutiennent implicitement la guerre et sont donc moins conflictuelles, critiques ou violentes. On n'y retrouve ni motifs identifiables, tels que des tranchées boueuses ou des souches d'arbre brûlées pour signifier la mort et la destruction, ni esthétique d'inspiration futuriste ou vorticiste pour exprimer la force et la vitesse. Toutefois, les artistes n'ignoraient pas l'importance des événements dont ils étaient les témoins : *La bataille d'Angleterre* de Paul Nash démontre majestueusement les possibilités de l'art engagé dans l'histoire. Son ambition et la dimension du cadre impressionnent immédiatement; le spectateur a une vue en plongée d'une énorme étendue de la Manche et de la France au loin. Réalisée au moment de la bataille, cette peinture en résume la dimension et l'importance. Cependant, ce n'est pas seulement une image de la guerre moderne, avec sa violence et ses destructions, ni même une icône de la victoire, c'est également une réaffirmation de la valeur de l'art et de la défaite du nazisme. Nash, critique acharné de la manière dont ont été menés les combats sur le front occidental de la Première Guerre mondiale, fut immédiatement et résolument dégoûté par l'Allemagne nazie et sa culture. Ici, les motifs régimentés de la Luftwaffe sont brisés et vaincus par des avions de combat alliés, constituant dans le ciel de grandes formes évoquant des fleurs. Le fait qu'il ait voulu qu'on en fasse des cartes postales et qu'on jette celles-ci sur l'Allemagne pour montrer quel serait le sort de quiconque tenterait d'attaquer les rives de la Grande-Bretagne, témoignait de sa croyance dans la valeur de ces images comme outil de propagande.

Si Nash décrivait un événement d'une importance militaire et symbolique considérable, d'autres artistes représentaient des aspects de la vie économique et domestique qui étayaient ces efforts, révélant de complexes nouveaux arrangements et valeurs, ou s'aventurant sur des terrains lointains et dangereux. La vision de Nash était claire et sans équivoque, mais eux exploraient des endroits et des idées qui étaient moins certains, voire qui étaient entièrement inconnus. Si la peinture de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> avait exploré la vie moderne à travers les espaces publics des villes transformées ou les

# L'ART témoin des conflits

L'Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale



nouvelles technologies de vitesse et de puissance, ces peintures regardaient résolument dans les coulisses des grands événements tous les aspects d'un pays industriel moderne tentant d'exploiter pleinement ses ressources.

En Grande-Bretagne, les représentations de sites industriels et d'ouvriers avaient acquis une importance et un caractère d'urgence particuliers : le public avait besoin de savoir que la capacité de produire des armes existait et était pleinement utilisée. Ces images de cadres de travail, des relations entre les bâtiments et leurs fonctions, et entre les individus concernés par la technologie ou visés par elle, nous donnent des indices sur les racines et les motifs de notre vie d'aujourd'hui et montrent que celle-ci a beaucoup changé et continue de le faire. Elles montrent que les femmes assumaient de nouveaux rôles, tâches subalternes au sein de l'*Auxiliary Territorial Service* ou travail complexe en usine, pendant que leurs enfants expérimentaient les nouvelles garderies – structures de soutien délibérément créées de façon temporaire de manière à ne pas perturber les rôles sociaux traditionnels après la guerre.

Quand Ruskin Spear peint l'intérieur d'une usine, il met en lumière ses installations médicales et son architecture moderne. Les écriteaux évidents sur les portes et les murs, les lumières électriques, les haut-parleurs placés haut sur les murs et le mobilier fonctionnel sont tous des éléments d'une architecture de production et de communication. Cependant, les deux figures assises démentent cette prétention, car elles occupent un vide social et attendent d'accomplir leur tâche sur une chaîne de fabrication très lente : leur présence est un point d'interrogation sur le système qui les emploie. La peinture d'Edwin La Dell expose le monde secret de l'atelier de camouflage au moment où les designers jouent avec leurs toiles pour camoufler l'extérieur des usines, donnant une tournure fascinante aux tensions d'une société libérale occupée par l'effort de guerre<sup>2</sup>.

Les images d'abris du Blitz, même très exposés et inconfortables, comme sur la peinture d'Edward Ardizzone, s'inscrivaient dans le cadre d'un programme délibéré de commandes visant à montrer comment le pays faisait face à la guerre. Déterminer une réponse appropriée à la souffrance était extraordinairement difficile; Graham Sutherland, par exemple, n'aimait guère dessiner les possessions personnelles endommagées par les bombes tombées sur l'*East End*.

---

<sup>2</sup> Le travail de camouflage avait été spécifiquement considéré comme convenant aux artistes à cause de leur important travail préparatoire au cours de la Première Guerre mondiale. On supposait que si les artistes pouvaient créer profondeur et perspective sur une toile plate, ils devaient pouvoir faire le contraire et les retirer de structures stratégiques, vulnérables aux raids diurnes de la Luftwaffe.

# L'ART témoin des conflits

L'Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale



Cependant, on croyait généralement que le Blitz et ses destructions permettait aux artistes de voir quelque chose de nouveau, quelque chose qu'il valait la peine de peindre, mais si peu familier qu'ils ne parvenaient qu'à grand-peine à savoir par où commencer. Duncan Grant fut approché pour peindre St Paul's « parce que la cathédrale n'avait jamais paru si belle ». Cette importance de l'esthétique donne à la commande un aspect étrange. Bien sûr, la cathédrale semble impressionnante en étant exposée de façon aussi étrange, mais ses valeurs symboliques et la description d'une ville au bord de la destruction nous impressionnent autant, sinon plus. Si l'image de Grant fait appel à la durabilité des traditions et de l'histoire, celle de Sutherland, avec sa cage d'ascenseur tordue, peinte juste en face de St Paul's, évoque une nouvelle forme de vie en train de naître de la destruction.

Anthony Gross, Edward Ardizzone, Leslie Cole, Henry Carr, Eric Ravilious, Carel Weight et Leonard Rosoman ont tous passé le début de la guerre au pays avant d'être envoyés dans des endroits tels que l'Afrique du Nord, l'Italie, la Grèce, l'Europe septentrionale, la Norvège et l'Extrême-Orient. Il n'est pas étonnant que Gross ait dit du programme qu'il était un « tapis magique gouvernemental », qui les propulsait vers des terres étrangères où un sujet inconnu et des situations dangereuses exigeaient beaucoup de débrouillardise et offraient de nouvelles perspectives. Le journal rédigé par Gross sur le temps qu'il a passé en Birmanie nous montre comment il s'est familiarisé avec un nouveau pays et avec la vie du soldat. Quand il commence à reconnaître et représenter les détails qui animent la vie quotidienne des soldats, il montre comment ces derniers gèrent la complexe relation avec la peur. L'apparente gaité des ombrelles de *Bataille d'Arakan* ne peut se comprendre que dans le contexte de la présence japonaise proche et menaçante. Les ombrelles, dont on s'est emparé dans le cadre d'un jeu de nerfs, représentent l'adresse et l'audace des soldats dans la guerre de la jungle. Ils constituent l'antithèse visuelle de l'aptitude à agir furtivement, à se camoufler et à chasser essentielle à la survie, et leur exhibition atteste l'esprit de bravade des soldats.

Une tension évidente se manifeste quand nous voyons ces tableaux. Nous admirons le talent technique et peut-être le courage des artistes, et leur volonté de digérer et interpréter des événements stupéfiants. Mais nous ne pouvons pas nous contenter de cela : il faut tenter de pénétrer dans ces images, de revivre ce que les artistes ont vu, et de comprendre le contexte où ils ont cherché à combiner priorités nationales et vision artistique; de trouver un juste milieu entre le devoir de représenter et d'interpréter tout ce qu'ils voyaient et les restrictions qu'imposaient la sécurité militaire et la dignité de la personne; de mettre en balance les développements technologiques et la destruction et le chaos

# L'ART témoin des conflits

L'Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale



généralisés avec lesquels ils étaient inextricablement liés; de juger la nouvelle pratique industrielle en fonction de son incidence sur la société.

Le WAAC était un mariage entre les aspirations et les traditions de la culture visuelle et un conflit complexe, divers et mû par la technologie; entre le mécénat d'État et une communauté artistique qui aurait peut-être autrement lutté pour se définir et se justifier pendant la guerre. C'était un mécénat d'État qui, rétrospectivement, semble croître en ambition et en dimension, au lieu de diminuer. Le projet soigneusement créé par Kenneth Clark a laissé un legs qui, soixante ans plus tard, révèle une histoire qui continue d'être distinctive, troublante et passionnante.

Roger Tolson  
*Imperial War Museum*