

Guerre, peinture et opinion *Picasso / Bernard Buffet*

Caroline Ziolko

Résumé

Picasso réalise, pendant la Guerre civile espagnole, une toile de 7,76 x 3,49 m, intitulée *Guernica* ; elle figurera à l'Exposition Universelle de Paris en 1937 au pavillon de la République espagnole. Dans cette œuvre, le peintre exprime le bombardement de *Guernica y Luno*, une ville de la province de Biscaye – située au Pays basque en Espagne – avec toute la subjectivité et la violence d'une picturalité moderniste. Il entre ainsi dans la légende de l'artiste engagé. En 1954, dans un style plus réaliste, le peintre français Bernard Buffet, dénonce aussi l'horreur de la guerre de manière cependant moins ciblée, Alors que l'actualité passe par la photographie et le cinéma et que l'art moderne prône l'abstraction et l'opposition de l'artiste à toute subjectivité ou implication dans des thématiques officielles, ces deux peintres expriment différemment, entre fiction et réalité, une opinion personnelle.

Mots clés : Représenter la guerre au XX^e siècle, peinture, Bernard Buffet, Pablo Picasso.

« Non la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi ».

Picasso, mars 1945 (Leymarie, 1971: 115).

Partant de l'idée que la peinture moderne pouvait être « *un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi* »: Pablo Picasso et Bernard Buffet ont, selon des intentions et des styles différents, représenté le massacre de populations civiles en temps de guerre. Ils ont ainsi pris publiquement position pour attirer l'attention de l'opinion publique internationale pour dénoncer les souffrances des victimes. Ces prises de position les placent en rupture radicale avec le non-engagement revendiqué par les mouvements artistiques modernistes.

Juxtaposer le geste pictural et le propos de ces deux peintres révèle comment chacun d'eux formule, selon sa personnalité et ses options, un nouveau langage plastique pour, d'une part, dénoncer les atrocités de la guerre, et, d'autre part, réaliser une œuvre marquante dans l'histoire de l'art du XX^e siècle.

En réaction à un évènement très précis, Pablo Picasso va peindre *Guernica*. Bernard Buffet, pour sa part, ciblant une problématique plus large, tout en s'inscrivant dans l'actualité de son époque, réalise un triptyque monumental, intitulé *Horreurs de la guerre*, pour

réactiver d'une vision moderniste certaines thématiques clés :
exécution, pendaison, paysage incendié.

Confronter ces deux œuvres n'est pas anodin car : « *pour le public parisien, il est indiscutable que les deux phénomènes artistiques de l'époque sont Picasso et Bernard Buffet.* » (Perier, 2008 : 11). Ils ont effectivement, chacun à leur manière, marqué les esprits et modifié le regard d'un très large public sur le quotidien, le réel et l'imaginaire. Et, même si les reportages photographiques ou cinématographiques fournissent alors instantanément des visuels d'une irremplaçable valeur documentaire, leurs toiles interpellent un public international par la force plastique et la distanciation narrative que seul l'art peut offrir.

La transposition même de la violence et de l'arbitraire de la guerre trouve dans ces peintures une prégnance particulière. En effet, au-delà des images, ce sont bien des récits ouverts à la libre interprétation du public que ces peintres formulent à travers leur culture et leur vécu personnel.

Hier, la peinture était principalement médiatique et l'artiste exprimait avec subjectivité, à partir d'évocations, de récits et de croquis, une vision personnelle ou commanditée. À partir des années 1830, la photographie relève de la trace et du témoignage direct, enregistré *in situ*. Le photographe communique des faits, même s'il choisit son point de vue et le cadrage de la scène. Telle est la problématique soulevée dans le catalogue de l'exposition *La guerre sans dentelles* (Gervereau, 2009) qui considère la médiatisation de batailles célèbres.

Selon cette approche comparatiste, il est intéressant d'observer les photographies de guerre, les plus emblématiques, réalisées par des contemporains de Picasso et de Bernard Buffet.

De la guerre en image à la guerre des images

En 1855, le photographe Roger Fenton réalise des clichés pendant la guerre de Crimée. Sur les champs de bataille, la caméra révèle désormais, sans artifice, l'insoutenable réalité la guerre. Dès lors, la photographie en noir et blanc, puis en couleur, constitue les témoignages les plus accablants.

Souvent au risque de leur vie, les grands reporters de guerre documentent des massacres, des bombardements, des exactions et des actes de barbarie d'un autre âge. Chaque année, à Perpignan, le Festival international de photojournalisme *Visa pour l'image* expose environ une trentaine de reportages appréciés pour leur authenticité que pour leurs qualités esthétiques... Mais, au delà du choc premier des photos, que retient le grand public du flux quotidien

d'informations délivrées par la presse, la télévision ou le cinéma ? André Friedmann (1913-1954), photographe hongrois, plus connu dans l'histoire de la photographie sous le pseudonyme de Robert Capa, part couvrir la Guerre civile espagnole. Là, le 5 septembre 1936, il photographie un milicien frappé par une balle à Cerro Muriano (sur le front de Cordoue). Dès 1938, Capa sera désigné par la presse comme « *le plus grand photographe de guerre* ». Après avoir couvert le Débarquement en Normandie et divers conflits, il sera tué par une mine en Indochine.

Aujourd'hui encore, ce cliché d'un milicien fauché par une balle est controversé, mais il interpelle l'observateur quelque soit son âge, sa nationalité ou ses convictions car il possède une forte prégnance visuelle. Le milicien est cadré bras tendus en arrière, genoux fléchis ; il lâche son fusil avant de s'écrouler. Son corps se détache sur le décor aride et dépouillé d'un champ écrasé de soleil. Des montagnes s'estompent en arrière plan. L'image n'évoque pas seulement une bataille mais de la mort d'un simple combattant, isolé, en chemise et pantalon clair, frappé de face, par une balle. Il semble situé très près du photographe. Sur le cliché de Robert Capa, l'agresseur ne figure

pas dans le cadre de l'image. Menace sans visage, il reste hors champ.

Ce cliché résume donc tous les champs de bataille passés, présents et futurs. Le mouvement de ce corps rappelle aussi celui des fusillés peints par Goya, en 1814 sur les toiles intitulées *Le 2 mai 1808*, et *Le 3 mai 1808*, pour évoquer la Guerre d'indépendance espagnole. Quelques images font ainsi date et sens dans le « *musée imaginaire* » de la guerre. Car, c'est aussi *via* les reproductions sélectives des ouvrages d'art, d'histoire, et les manuels scolaires, que s'inscrivent rétrospectivement dans nos mémoires les images d'évènements que nous n'aurions pas vécus.

Au delà du flux continu de l'actualité, les artistes, en fonction de leur culture, époque ou moyens d'expression, reformulent les images et récits de guerre. L'histoire de l'art retient ainsi les œuvres de Francisco Goya (1746-1828), Picasso (1898-1970) ou Bernard Buffet (1928-1999) qui *a posteriori* ont exprimé leur opinion sur un évènement marquant de leur époque de manière picturale et subjective. L'observation des toiles Pablo Picasso et de Bernard Buffet révèle, au-delà de considérations stylistiques ou qualitatives, certaines différences de prise de position et de style de formulation des atrocités commises en temps de guerre.

Picasso: Peindre la guerre et la paix

Un évènement précis est à l'origine de la célèbre toile de Pablo Picasso. C'est le bombardement, durant plus de trois heures, de la petite ville basque de Guernica qui, le 26 avril 1937, sera écrasée sous les bombes et incendiée par l'aviation allemande au service du général Franco. Mitraillant les civils réfugiés dans les champs, et bombardant le centre de la culture et de la tradition politique basque, ce massacre gratuit laisse peu de survivants. Il touche l'opinion internationale et Picasso entreprend immédiatement, dans son atelier

de la rue des Grands Augustins à Paris, une peinture à l'huile, de 3,51 x 7,82 m, intitulée *Guernica*. La même année, elle sera présentée au pavillon de la République Espagnole, lors de l'Exposition Universelle, à Paris.

Ici, pour connoter l'effroi, la douleur et la mort violente, le peintre ne tente pas de reproduire un quelconque réel. Il imagine une composition à partir d'éléments figuratifs : yeux, bouches, visages, bras et mains de personnages disloqués par la violence des bombardements. Tel un instantané photographique, la composition saisit, en vrac, tout ce qui fait sens par adjonction et superposition de formes et de contrastes de valeur de gris. Sans logique de situation, l'artiste mêle, sur le plan de la toile, hommes, femmes, enfants, un taureau, un cheval, une ampoule électrique encore allumée, une lampe à pétrole tenue à bout de bras, une épée brisée, pour restituer, dans un huis clos métaphorique, l'idée du village pris sous le feu des bombes. Les animaux représentés dans cette composition font partie du lexique plastique de Picasso. Ce sont aussi les indices de l'identité rurale espagnole.

Schématique, mais souple et curviligne, le tracé des formes, matérialise, dans cette toile, la chair et la vie par opposition au rendu du décor, anguleux et rectiligne. Le traitement des textures en aplats rappelle l'esthétique cubiste et perturbe encore la lecture de l'ensemble. Il traduit la confusion et le chaos où sont plongés les personnages.

En 1942, un cliché de Wolf Strache représente une femme qui, à Berlin sur le Kurfürstendamm, fuit sous les bombes en poussant un landau blanc. Le titre de la photographie précise *Kurfürstendamm après un raid aérien*. Mais le détail de cette grande artère berlinoise cadrée dans la fumée des déflagrations reste, malgré son incontestable valeur documentaire, incapable de transmettre la subjectivité du photographe face à l'évènement.

A travers certaines de ses gravures, Picasso avait déjà affirmé sa prise de position dans ce conflit. Dans *Songes et mensonges de Franco*, aquatinte, janvier 1937, il utilise la composition en vignettes successives comme pour une page de bande dessinée. Ici, il identifie Franco à un cheval alors qu'il désigne le peuple espagnol *via* l'image d'un taureau. Cette œuvre prend, d'autre part, une autre dimension quand on apprend que : « *Dix-huit gravures de l'état définitif seront tirées sur papier en format carte postale et vendues au profit de l'Espagne gouvernementale.* » (Leymarie, 1971: 249).

Le bombardement de *Guernica* et la toile réalisée en réaction directe à l'évènement marqueront un tournant dans l'œuvre et dans le regard de Picasso sur la réalité de son époque et même sur son univers personnel. L'expression du tragique et de l'horreur s'inscrira pour toujours en filigrane dans l'œuvre de l'artiste, lorsqu'il interprète des scènes de tauromachie ; ou même, dans les scènes les plus anodines, lorsqu'il est sensible à la beauté des traits et des formes du monde qui l'entoure. Il affirme cependant :

Je n'ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas ce genre de peintre qui va comme un photographe, à la quête d'un sujet. Mais il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors. Plus tard peut-être, un historien démontrera que ma peinture a changé sous l'influence de la guerre. Moi-même, je ne sais pas. Picasso 1945. (Leymarie, 1971: 113)

Par rapport aux conflits de son époque, l'engagement de Picasso est dédié et très précisément ciblé. Ainsi il réalise *Le Charnier*, huile, 1944-1945, « *peinte à la fin de la seconde guerre mondiale pour dénoncer l'horreur des camps de concentration cette vaste composition poignante et sans aucun symbolisme est l'épilogue dénudé de Guernica.* » (Leymarie, 1971:114).

Si aujourd'hui, des millions d'hommes voient en Picasso l'auteur de la « *Colombe* », l'homme de la paix, ils sont infiniment plus proches du vrai Picasso que les esthètes rabougris qui se délectent de certains de ses tableaux en n'y voyant que des surfaces colorées sans signification objective mais qui se détournent du Massacre en Corée avec dédain et dégoût. (Leymarie, 1971 : 114).

En 1952, dans un esprit d'apaisement, l'artiste réalise pour la chapelle désaffectée du château de Vallauris, *La Guerre* et *La Paix*. Disposées en vis-à-vis, deux peintures monumentales s'adaptent à la courbe de l'architecture romane des lieux. Sur le mur du fond, face à l'entrée, des personnages très schématiques, de couleurs différentes, symbolisent l'union de toutes les nations. Le propos pictural est clair, et simple à interpréter. Les couleurs font signe et sens sur chaque volet. D'un côté, sur fond bleu, vert, ocre et blanc, hommes, femmes et enfants vivent en harmonie sous le soleil, la joie, la danse et la musique accompagnent ces groupes qui évoluent librement dans une nudité première qui évoque le Jardin d'Éden. Avec humour l'artiste place des oiseaux dans un bocal et des poissons dans une cage d'oiseau tenue en équilibre par un jeune enfant. L'équilibre de cet univers paisible n'est-il qu'un jeu d'enfant, entre fiction et réalité, entre raison et folie, comme celui qui conduit à la guerre. A l'opposé, la disposition inversée des couleurs, en arrière-plan, et des personnages marque le basculement de la situation de la paix à la guerre. Une colombe blanche – munie d'un bouclier, aux armes de la Paix – brandit une lance, transposée par le peintre en balance – symbole de justice – ; un jeune homme nu et seul affronte la mort qui s'avance juchée sur le char de la guerre. En arrière-plan, se profile une armée de guerriers. Leurs ombres menaçantes brandissent des armes dans un mouvement qui introduit un graphisme cinétique inquiétant. Sous les roues du char, la couleur rouge du sol où disparaissent des corps et brûlent des livres, prend

une connotation macabre et sanguinaire. Chaque élément de l'image est un symbole visuel et plastique évident pour l'observateur, familier ou non de la rhétorique plastique de Picasso. Même si, à Vallauris, dans un propos métaphorique, la Mort et son char funèbre focalisent l'attention du spectateur, l'évocation de la guerre et de la paix s'équilibrent et le propos se conclue avec l'union symbolique des populations, figurant au centre sur le mur du fond de la chapelle. En 1962 et 1963, comme autant de métaphores de la guerre, Picasso peindra différentes versions de *L'enlèvement des Sabines, d'après David*. Ainsi « *Durant tout un hiver, il s'enferme et peint des Guerriers, menant son dur combat de peintre avec la peinture implacable des combats.* » (Leymarie, 197 : 116). Ainsi, l'engagement de Picasso s'est traduit différemment mais, toujours, dans une volonté de contribuer plastiquement à remettre en question les idées reçues et les stéréotypes visuels antérieurs. Ses œuvres demeurent cependant, indépendamment de l'actualité, d'une évidente acuité.

Avec Picasso, les événements de Guernica restent très précisément ancrés dans la mémoire du grand public et des amateurs d'art comme un événement marquant du XX^e siècle. Car l'artiste formule ici son opinion sur un bombardement précis. L'interprétation de la structure narrative et de la composition du tableau sont cependant loin d'être évidentes. Mais même si la figuration adopte un degré d'iconicité distancé, le public imagine immédiatement la douleur de ces civils qui tentent désespérément de fuir.

En fait, l'ensemble de la composition traduit une émotion directement ressentie face à un tel événement. La déconstruction des formes - visages, corps, objets - replace l'observateur face à un code narratif plus cinématographique que pictural. Sans hiérarchie de taille, les composantes de l'image font sens par leur interaction symbolique et leur confrontation visuelle dans le regard et la

mémoire de l'observateur. L'idée de points de vue multiple d'un même ensemble reconstruit une dynamique évidente. Le regard du spectateur circule d'un élément à l'autre sans parvenir à épuiser la complexité plastique ou sémantique de la toile.

Picasso a ainsi créé un précédent dans l'histoire des représentations et dans l'art moderne. Dès lors comment représenter guerre, conflit ou révolution entre figuration et abstraction, voire entre image et imaginaire pictural?

Bernard Buffet: La mort et l'imaginaire de la guerre

Bernard Buffet peint *La Révolution Française, la prise de la Bastille*. Sur cette toile de 2,50 x 5,80 m figure sur fond de fumée dans des tons gris, bleu, blanc et rouge, une foule en marche, armes à la main. Un étendard rouge proclame laconiquement : « *la liberté* ». La même année, dans une peinture à l'huile de 2,45 x 2,40 m, *La révolution Française - la guillotine*, il représente ce dispositif entouré de soldats en uniforme, baïonnette au côté. L'immersion du spectateur, dans cette foule sans visage, est saisissante. En fonction du cadrage le regard de l'observateur cible l'espace circulaire où le condamné doit positionner sa tête.

De 1793 à 1794, environ 20.000 personnes seront guillotines pendant la Grande Terreur. Ici, la conquête de la liberté passe par la guerre civile et la mise à mort d'êtres humains. Bernard Buffet questionne ce volet de l'histoire de France. Mais, au delà de l'évocation de la Révolution Française, cette interprétation d'une scène historique pose très subjectivement la question de la peine de mort à travers les siècles, les contextes politiques et les motifs d'exécution.

En 1954, Bernard Buffet intitule *Horreur de la guerre, l'ange de la guerre* – une peinture à l'huile, 2,65 x 6,85 m – dans laquelle, sur un fond de ciel rougeoyant, un corps féminin, nu, massif, allongé, survole une scène de carnage. Cet ange de la mort – qui occupe, sur

le tiers supérieur de la toile, près de la moitié de l'espace – tient une épée à la main et, malgré sa longue chevelure noire, arbore selon le style caractéristique de l'artiste, un visage relativement masculin. Ce personnage allégorique s'apprête à frapper le dernier survivant d'un massacre qui, agenouillé, les bras levés sur son visage, tente de se protéger. A proximité, un rapace s'attaque déjà à l'un des quinze autres corps étendus à même le sol. En arrière plan, sur fond d'arbres dénudés deux autres corps sont pendus. Les agglomérations villageoises et les constructions isolées dans le lointain, entre champs et collines laissent imaginer que ces cadavres sont des civils. Loin de toute identification directe de temps de lieu, de situation, leur nudité renvoie ici à un anonymat générique.

Un minimum d'indices concernant le paysage, les personnages, les constructions replacent ce conflit meurtrier dans un contexte méditerranéen. Un graphisme anguleux, noir et incisif souligne indistinctement chaque élément de la scène, laissant dominer les tons ocre, rouge, beige aux connotations de feu et d'incendie et connote une atmosphère de dévastation. Mais nulle trace de sang ni de détails superflus n'accentue l'effet d'horreur produite par cette composition forte et rigoureuse. L'aridité du paysage peut évoquer le territoire espagnol, ou le sud de l'Europe. Mais l'identification et le propos, restent ouverts et l'observateur est libre de projeter ses propres références sur une trame narrative aussi percutante qu'elliptique.

Les deux autres volets du triptyque déclinent les sévices et tortures infligés à des victimes d'âges et de sexes différents. Sur celui intitulé *Horreur de la guerre, les fusillés*, 1954, une peinture à l'huile de, 2,65 x 6,00 m, dans leur nudité intégrale, agresseurs et agressés sont renvoyés à leur humanité première. Seules leurs attitudes et leurs positions les différencient. Le fond neutre et gris suggère un espace carcéral. C'est peut-être une cour dans laquelle, attachés à six

poteaux d'exécution, des hommes et des femmes totalement nus viennent d'être fusillés. D'autres corps gisent à même le sol, les uns sur les autres. Un crane, en bas à gauche de la toile, suggère que ces sévices perdurent depuis un certain temps. Seules la différence de taille des victimes et, au sol, deux lignes obliques induisent un effet de profondeur de champ et de perspective dans ce volume morbide... Le dernier volet intitulé *Horreur de la guerre, les pendus*, 1954, peinture à l'huile, 2,65 x 6,85 m, représente une exécution collective. Ici, à même les branches d'arbres décharnés, des têtes coupées et des corps dénudés sont empalés. Les bourreaux, une épée à la main, s'apprêtent à décapiter des victimes agenouillées ou couchées au sol. L'horizon rougeoyant signale la présence d'une cité méditerranéenne d'aspect rural. L'espace agricole sépare le premier plan du village que matérialisent quelques constructions. Une teinte verte, froide, surréaliste inonde les champs, la cité et le haut du ciel. Ce n'est plus l'ange de la mort qui sévit mais bien des êtres humains qui exterminent collectivement une population impuissante, nue et désarmée.

L'image de cette brutalité primitive évoque les premiers conflits humains. Mais le caractère générique du décor suggère également, en filigrane, qu'en tout lieu et en tout temps le retour vers une telle barbarie est possible.

Ce triptyque d'une envergure impressionnante ne peut laisser indifférent. Cependant l'académisme relatif de sa facture et la rigueur de sa composition replacent le regard dans un contexte pictural, sans doute moderne, mais toutefois empreint de codes visuels traditionnels évidents. Même si Bernard Buffet utilise peu la perspective au profit d'une frontalité qui compresse les plans de l'image. Le message personnel est explicite. En effet :

La guerre, l'angoisse, le désespoir, l'effroi affleurent souvent dans les tableaux [...]. Blessé très jeune dans sa chair et dans son âme par ce XX^e siècle où l'homme s'est montré d'une sauvagerie inouïe, " le siècle le plus meurtrier de l'histoire", Bernard Buffet n'en finit pas de fixer les signes inexorables de l'échec humain et du néant spirituel. (Perier, 2008 : 19-20).

Ce triptyque pointe ainsi un axe peu connu de l'engagement personnel de l'artiste qui a ici, semble-t-il, voulu d'avantage dénoncer la guerre, la torture et le conflit armé à l'encontre de civils qu'une guerre précise. Le public qui aujourd'hui redécouvre cette œuvre ne saisit peut-être pas directement les motivations personnelles du peintre. Le catalogue mentionne par ailleurs :

L'exposition de la Vieille Charité [...] se termine par L'Horreur de la guerre, l'inclassable triptyque de 1954, un chef d'œuvre qui capte les résonances et la vérité de son siècle, mais qui bouscule aussi les convenances esthétiques de son époque, une œuvre de la force de Guernica et proche aussi de l'humanité déchirée d'un Goya. [...] Devant ce triptyque stupéfiant et même hallucinant, rappelons que Bernard Buffet fut membre du comité soutenant, en pleine guerre d'Algérie, l'action de l'anarchiste Louis Decoin en faveur d'un statut pour les objecteurs de conscience. (Perier, 2008 : 21).

La disposition convexe du triptyque implique visuellement le public dans l'espace pictural. Ce qui rétablit une certaine impression de perspective même sans point de fuite unique. Exposées seules, dans la chapelle désaffectée du Musée de la Vieille Charité à Marseille, ces toiles adoptaient un effet dramatisant supplémentaire.

Même si un graphisme anguleux caractérise le geste de l'artiste dans le rendu des arbres et des constructions, le taux d'iconicité de ces trois volets est pertinent. Le dessin des corps conserve, au delà du style longiligne qui leur confère un aspect décharné, une certaine

souplesse. Cependant, un certain académisme subsiste dans le rendu des proportions, la rigueur des attitudes et des traits morphologiques. Malgré la simplicité des traits, ce triptyque est donc figuratif, car le peintre transpose les codes et normes académiques en une écriture rigoureuse qui caractérise son style « *en véhiculant une image non pas simple, mais simplifiée, sans aucun message idéologique, et n'existant qu'au niveau des motivations essentielles, le corps, la nature et tous les objets qui l'entourent* ». (Perier, 2008 : 13). Ces toiles traduisent donc en filigrane les divers engagements personnels de l'artiste.

Il fait partie des peintres qui offrent un tableau dans le cadre d'une loterie populaire destinée à financer le journal Liberté de ce même Decoin. Avec Camus, Cocteau, Giono, l'abée Pierre, il cosigne la lettre adressée en août 1958 au général de Gaulle, président du Conseil, réclamant la libération de tous les objecteurs de conscience emprisonnés. (Perier, 2008 : 21)

Quand Bernard Buffet décidera, le moment venu, de mettre fin à ses jours ses décisions seront aussi rigides et contrastées que son œuvre. À ce sujet le catalogue conclue ainsi :

Ce 4 octobre 1999, Bernard Buffet, le peintre le plus désenchanté et le plus atrocement lucide et finalement le plus libre de son temps, fera basculer son nom dans la légende. Il aura partagé avec des écrivains, poètes et philosophes de son époque cette idée que la gravité existentielle doit accompagner l'acte créateur. (Perier, 2008 : 21).

C'est donc, à travers ce triptyque une réflexion plus générale sur la mort, l'art et la vie que l'artiste engage avec lui-même. Ne conservant comme toile de fond, pour exprimer sa perception de la condition humaine, que les échos d'une lointaine actualité. Alors que Pablo Picasso, de son côté a déjà affirmé différemment dans

Guernica ses positions et son engagement face aux conflits meurtriers de son temps.

Images, médiums et regards sur la guerre

Hier, représenter la guerre impliquait donner – avant ou après la bataille – une image des faits : armes, uniformes, terrains d'affrontements. À partir de la Grande Guerre (1914-1918), la prise de position de l'artiste est différente. Elle s'oriente vers la traduction sensible du vécu sur le champ de bataille. L'ouvrage de Jérôme Delaplanche et Axel Sanson, *Peindre la Guerre*, Ed. Châteaudun, 2009, s'intéresse à ce phénomène en étudiant, de la Renaissance à la Grande Guerre, la représentation du fait guerrier dans l'art. Mais, au XX^e siècle, si la peinture est toujours un médium très apprécié, d'autres formes d'expression et de création ont vu le jour.

L'objectivité du photographique, ici aussi, n'est pas étrangère à ce déplacement du regard et du propos. La plasticité de l'image autant que le sens du contenu accompagnent donc cette transposition.

D'autre part, l'art moderne a radicalement pris ses distances par rapport aux thématiques officielles, autrefois en vigueur dans les académies et les ateliers.

Partant des toiles de la galerie des Batailles, du Château de Versailles, Laurent Gervereau et Frédéric Lacaille interrogent, d'une part, des toiles de maître – représentant des batailles du temps de Clovis à l'époque napoléonienne – et, d'autre part, des clichés de grands conflits plus récents, à propos de thématiques précises.

Les questions qu'ils soulèvent sont les suivantes : « *Qu'est-ce qu'une guerre ? Comment montrer une bataille ? Information ou propagande ?* » (Gervereau 2009 : 13).

Pour leur part, Bernard Buffet et Picasso ne s'interrogeaient pas sur la gloire des vainqueurs mais sur le sort des victimes, quelles qu'elles soient.

Dans *La guerre sans dentelles*, les auteurs retiennent trente-trois thématiques, ou sous-thèmes, tirés de fragments, ou détails, de ces peintures de guerre. En filigrane, ces thématiques font sens par rapport à des problématiques plus humanitaires. *Guernica* peut ainsi s'inscrire dans environ neuf de ces grands axes. Parmi lesquels, on note: *Regards hallucinés, Femmes et enfants, Guerre urbaine, Montrer les blessés et les morts, Théâtre de guerre, Les Blessés, La ville en feu, La guerre des airs, Les horreurs de la guerre* (Gervereau, 2009 : 8-9). Le triptyque de Bernard Buffet concerne, de manière plus distancée, certains des grands axes thématiques déjà retenus par Picasso. Hier, la reconstitution détaillée de moments précis de l'histoire dressait le cadre d'une mémoire commune. Aujourd'hui, seuls quelques artistes, dans une approche plus expressive et plus générique, traitent des affects soulevés par la guerre. Dans certains cas, l'art contemporain conceptualise le propos, en évacuant toute description réaliste. Un propos plus global engage alors une réflexion dédiée à la place des victimes.

Si les tableaux de batailles, rassemblés au Château de Versailles ciblaient, hier, un public restreint, voire confidentiel et privilégié, les reportages de guerre trouvent, aujourd'hui, une audience planétaire. À l'ère de la diffusion massive d'images, *via* la presse ou l'écran, on peut se demander comment et pourquoi peindre encore la guerre. En juillet 2012, par exemple, la DaK'Art : Biennale d'art contemporain de Dakar aborde cette question en sélectionnant de jeunes plasticiens engagés dans cette thématique comme Berry Matundu, Aimé Mpane ou Freddy Tsimba...

Si la peinture est encore retenue pour traduire le réel et l'imaginaire, d'autres formes d'expression comme la performance, l'installation, les productions interactives, les jeux vidéo, les reportages documentaires et les films de fiction évoquent aussi la guerre, plus ou moins directement et selon divers objectifs et points de vue.

Mais, même à l'heure de la circulation instantanée des images et des œuvres, l'*aura* de la création unique émanant de l'expression libre et originale d'un artiste conserve un irremplaçable pouvoir discursif. *Guernica* reste ainsi l'exemple type d'une prise de position artistique à part entière dénonçant la barbarie et la folie meurtrière d'un conflit. Et, bien plus encore, une œuvre monumentale comme *La Guerre* et *La Paix*, peinte par Pablo Picasso, demeure une initiative artistique majeure pour véhiculer – au-delà de luttes partisans – une espérance de paix et de vie harmonieuse sur la planète.

Bibliographie

GERVEREAU, L., *La Guerre sans dentelles*, (avec la collaboration de Frédéric LACAILLE), Paris, Skira, Flammarion, 2009.

LEYMARIE, J., (*Picasso Métamorphoses et unité*, Texte de, avec témoignage de poètes et amis de l'artiste, Paris, Skira, 1971.

PERIER, H., « Bernard Buffet, retour sur scène », préface du catalogue de l'exposition : *Bernard Buffet*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 2008.