

# L'ART témoin des conflits

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



## « Rendre justice à l'histoire » : Le programme d'art officiel canadien pendant la Seconde Guerre mondiale

La Collection d'œuvres canadiennes commémoratives de la guerre (COCCG), le programme d'art canadien de la Seconde Guerre mondiale, a produit deux types d'œuvres d'art : des croquis sur le motif et des peintures achevées<sup>1</sup>. Quelle est la valeur relative de chacun comme document historique? Le détail rendu fidèlement sur le champ de bataille sous la forme d'un croquis a-t-il la même importance qu'une huile sur toile négligeant les détails superflus, ajoutant des données provenant d'autres sources, et dont la composition, fruit d'un processus créateur, veut reproduire un événement historique important? Le Comité des artistes de guerre (CAG), qui administrait la COCCG depuis Ottawa et a établi les instructions officielles publiées en 1943 à l'intention de tous les artistes de guerre, croyait connaître la réponse<sup>2</sup>. Quand le CAG a recommandé dans ses instructions que les artistes partagent l'expérience des « opérations actives » afin de « connaître et comprendre l'action, les circonstances, l'environnement et les participants », il n'y voyait qu'une cueillette d'information et une étape de recherche. Celle-ci, comme l'indiquent les instructions, n'existait que pour répondre à l'objectif suprême du comité : des « réalisations » qui soient « dignes des plus hautes traditions culturelles du Canada, rendant justice à l'Histoire, et, en tant qu'œuvres d'art, dignes d'être exposées partout en tout temps ».

Les instructions chargeaient les artistes de représenter « des événements, des scènes, des étapes et des épisodes importants de l'expérience des Forces armées canadiennes », et exigeaient que chacun des 32 artistes engagés réalisent deux toiles de 40 x 49 pouces, deux toiles de 24 x 30 pouces et dix aquarelles de 22 x 30 pouces. Les instructions établissaient clairement que le CAG prisait hautement ces œuvres finies. Les « cartons et croquis » n'étaient utiles, affirmaient les instructions, que « pour recréer l'atmosphère, la topographie et les détails des

---

<sup>1</sup> Pour un compte rendu détaillé du programme d'art de la Seconde Guerre mondiale, voir Fiona Valverde, « The Canadian War Artists' Programme [sic], 1942-1946 » (thèse de M. Litt., Université de Cambridge, 1997), Joan Murray, *Canadian artists of the Second World War* (Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1981), et Dean Oliver et Laura Brandon, *Tableaux de guerre* (Vancouver, Douglas and McIntyre, 2000).

<sup>2</sup> « Canadian War Artists Committee: Instructions for War Artists », 2 mars 1943, Ottawa, Archives du Musée des beaux-arts du Canada (AMBAC), Art militaire canadien 5.41 C-Comité des artistes canadiens de guerre/Archives de guerre canadiennes dossier 2. Le colonel A.F. Duguid, le chef de la section historique au ministère de la Défense nationale à Ottawa, a établi les instructions en février 1943 avec la coopération de représentants de l'aviation et de la marine au sein du tout nouveau CAG, et d'un groupe consultatif de trois artistes. Le CAG a approuvé la liste d'instructions le 2 mars 1943. Toutes les citations, sauf indication contraire, sont tirées de ces instructions.

# L'ART témoin des conflits

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



armes, véhicules, pièces d'équipement et vêtements, ainsi que des participants et du terrain, des avions et des navires ».

En concevant ses instructions, le CAG a été influencé par les souvenirs de plus en plus lointains de quelques éminents peintres canadiens de la Première Guerre mondiale, par exemple A.Y. Jackson, qui a siégé au sein du comité et joué un rôle clé dans la sélection des peintres. Il a été particulièrement touché par les souvenirs très vifs qu'avaient conservés ses membres des énormes toiles de la Première Guerre mondiale, rarement exposées, représentant le courage et le sacrifice, œuvre d'artistes tels que l'Anglo-Canadien Richard Jack, qui étaient cachées dans les réserves de la Galerie nationale du Canada<sup>3</sup>. Ces œuvres, de l'avis général des membres du CAG, étaient ce que doit être l'art militaire. En fait, l'un d'eux, le colonel A. Fortescue Duguid, directeur de la Section d'histoire de l'Armée à Ottawa, avait, depuis 1941, envoyé des « artistes des forces armées » (les artistes embauchés avant que le programme soit en place) étudier les rares peintures de la Première Guerre mondiale exposées dans la salle du Sénat canadien, dans le cadre de leur formation initiale<sup>4</sup>.

Duguid encourageait également les artistes nouvellement embauchés à faire des croquis. Sa méthode unique de formation d'artistes des forces armées, du sein desquels seraient issus un nombre importants d'artistes de guerre officiels, comportait une série d'exercices de réalisation de croquis pour déterminer la capacité de l'artiste à représenter des sujets militaires avec « rapidité et précision dans l'observation et la représentation des éléments essentiels que sont la masse, le trait, la couleur, l'atmosphère et l'attitude »<sup>5</sup>. Il favorisait également l'embauche d'artistes des forces armées issus des rangs du personnel de combat, persuadé que les peintres ayant une expérience militaire s'adapteraient plus facilement aux conditions de la guerre. En cela, en tant que membre du CAG, il influencerait l'embauche d'artistes pour le programme officiel.

Théoriquement, un passé militaire aurait dû être un avantage. Mais la rareté des combats auxquels avaient participé la plupart des soldats canadiens avant 1943 signifiait que très peu d'artistes officiels avaient connu un tant soit peu un environnement opérationnel et que la plupart ne connaissaient donc pas grand-chose du sujet qu'ils devaient représenter « de façon vivante et authentique ». Ils

---

<sup>3</sup> Pour en savoir plus sur le programme artistique de la Première Guerre mondiale, voir Maria Tippett, *Art at the service of war: Canada, art, and the Great War* (Toronto, University of Toronto Press, 1984).

<sup>4</sup> Journal de guerre, Colonel A.F. Duguid, 31 oct. 1940, Bibliothèque et Archives Canada (BAC), RG 24/13265

<sup>5</sup> Ibid

# L'ART témoin des conflits

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



étaient dans une grande mesure liés à une approche favorisant la peinture de paysages, approche typique du célèbre Groupe des Sept, dont A.Y. Jackson avait été membre. En outre, l'hiver, le climat rigoureux du pays obligeait les artistes à rester à l'intérieur, de sorte que la peinture de natures mortes, de portraits et d'études de figures dominaient inévitablement. La représentation de l'activité humaine, du mouvement et de la mort ne figurait pas au premier plan de l'expérience normale des artistes canadiens.

La destruction était cependant plus familière. Les Canadiens étaient habitués à voir des paysages et des bâtiments transformés par le feu et la tempête. En tant qu'artistes de guerre, c'était un sujet qui les attirait et qu'ils ont représenté tout au long du conflit. Les natures mortes de la guerre constituaient pour eux une iconographie, sous la forme de chars, de canons, de véhicules et d'avions détruits, et des omniprésentes églises bombardées. Les cadavres entraient également dans cette catégorie. Des portraits, tout aussi familiers, ont été croqués par centaines, mais aucun des artistes de guerre officiels n'a rendu aisément le mouvement – le flux et le reflux des soldats dans la bataille – à l'aquarelle ou au crayon de plomb.

Le capitaine George Stanley, le second du major C.P. Stacey, le chef de la section historique de l'Armée canadienne à Londres, croyait que les premiers croquis sur le motif avaient déçu la communauté militaire d'Ottawa. Celle-ci n'avait guère connu ce genre d'œuvres parce que les esquisses préliminaires réalisées sur le terrain pendant la Première Guerre mondiale, jugées sans importance à l'époque, n'avaient jamais été données au Fonds de souvenirs de guerre canadiens, lequel supervisait le programme artistique de cette guerre. « Je pense que certaines personnes croyaient que l'artiste de guerre s'asseyait en haut d'une tranchée et dessinait paisiblement tandis que la bataille faisait rage », déclarait-il en entrevue<sup>6</sup>. Cette déception n'était pas tout à fait sans fondement. Nombre d'esquisses méritaient d'être critiquées, étant tout à fait inutiles parce que l'artiste était trop loin de l'action pour une grande partie de ce qu'il valait la peine de représenter à des fins documentaires, ou encore parce qu'il s'attachait à ce point au détail que la scène globale s'en trouvait tout à fait négligée. La majorité des croquis et des petites aquarelles rapides œuvres d'artistes de l'aviation canadienne ont par exemple été réalisés au sol dans diverses bases d'Angleterre. La plupart des artistes de guerre canadiens de la marine ont passé une grande partie de leur temps dans les ports relativement sûrs d'Halifax ou de St John's. Sur terre, peu après l'invasion de la France, en juin 1944, quelques

---

<sup>6</sup> Entrevue de Fiona Valverde avec George Stanley, avril 1996, dans Valverde, « The Canadian War Artists' Programme [sic] », p. 102

# L'ART témoin des conflits

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



bouffées de fumée au loin sur une aquarelle peinte rapidement sont tout ce qui témoigne de cette glorieuse bataille dans l'œuvre d'un artiste de l'armée. Mais il y avait également un parti pris en faveur d'un art plus traditionnel parmi cette communauté militaire, dont les membres ne considéraient tout simplement pas les esquisses sur le terrain comme des œuvres d'art « impressionnantes » par rapport aux huiles sur toile, généralement beaucoup plus grandes et plus dramatiques.

Au moment où les artistes de guerre se sont installés dans leurs ateliers de Londres ou d'Ottawa pour peindre, d'autres facteurs avaient commencé à influencer ce qu'ils allaient réaliser. Le premier était l'influence des historiens officiels dont ils relevaient. Il n'était pas rare qu'un artiste, conseillé par un historien, remplace un véhicule par un autre dans une composition pour la rendre plus « conforme » à la réalité, même si le croquis réalisé sur le terrain par l'artiste témoignait du contraire<sup>7</sup>. Les instructions officielles jouaient aussi un rôle dans les compositions définitives. Les « épisodes d'action », définis comme des « témoignages oculaires » et une « reconstitution », disait-on dans les instructions, étaient, par ordre d'importance, les premiers sujets auxquels s'atteler. Pour atteindre cet objectif, Stanley et Stacey, par exemple, encourageaient des compositions s'inspirant des croquis réalisés sur le terrain par les artistes, mais intégrant aussi, par exemple, ce qu'on trouvait sur des photos et dans des journaux de guerre. Cela donnait souvent des scènes plus spectaculaires que celles dont ils avaient été réellement les témoins. Par conséquent, les peintures qui représentent une action, par exemple *La ligne Hitler*, de Charles Comfort, sont inévitablement des reconstitutions dans une grande mesure fictives. S'inspirant d'une série d'esquisses et d'aquarelles montrant un *Panzerturm* détruit près d'Ortona, sur la côte adriatique de l'Italie, les figures de Comfort, illustrant ce qu'il considérait comme le stoïcisme héroïque canadien, sont des produits de l'imagination de l'artiste. Sans traits distinctifs et semblables à des marionnettes, elles s'intègrent mal au paysage italien dévasté que l'artiste connaissait bien. Il n'est donc pas étonnant que Stanley ait un jour dit de ces peintures qu'elles étaient « fausses »<sup>8</sup>.

La rareté des combats dont ont véritablement été témoins les artistes de guerre officiels de la Seconde Guerre mondiale a rendu les reconstitutions inévitables. « La guerre est ennuyeuse, affirmait l'artiste naval Tom Wood dans une entrevue en 1995. C'est la routine pour le soldat qui, au cours de semaines remplies de tâches sans intérêt, ne connaîtra peut-être que quelques minutes de danger et

<sup>7</sup> Oliver et Brandon, *Tableaux de guerre*, p. 97

<sup>8</sup> Entrevue, Stanley

# L'ART témoin des conflits

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



d'excitation.<sup>9</sup> » Néanmoins, bien que les artistes aient peut-être cru qu'on les encourageait à peindre une sorte de fiction, ils étaient aussi complices. Disposant de croquis sur le motif et de photos pour les détails, ils se concentraient instinctivement sur la création de bonnes compositions. *Paysage tragique* d'Alex Colville, par exemple, est une œuvre composite. Des études distinctes existent d'un parachutiste mort et du paysage de l'arrière-plan. La vache ne s'inspire pas d'une esquisse spécifique, mais cet animal était omniprésent en Hollande<sup>10</sup>. Les artistes pouvaient également avoir un parti pris contre les scènes d'action, avec des conséquences inévitables pour les œuvres qu'ils réalisaient. Miller Brittain, ancien viseur de lance-bombes, trouvait le « sinistre royaume de conte de fées des cibles » trop troublant (mais il l'a représenté dans *Cible nocturne, Allemagne*) et préférait peindre des images des temps de repos telles que *Aviateurs dans un pub britannique*<sup>11</sup>.

Au cours de la deuxième guerre du Golfe de 2003-2004, les Canadiens se sont familiarisés avec le concept controversé de journalistes intégrés, dont le point de vue, quoique proche de l'action, est inévitablement modifié par les soldats avec lesquels ils vivent. À bien des égards, les artistes canadiens de la Seconde Guerre mondiale étaient essentiellement « intégrés » aux forces canadiennes. Limités comme les journalistes au cours de la récente guerre en Irak, les croquis sur le terrain des artistes ne montrent que ce qu'ils ont vu, soit une partie très limitée d'un sujet beaucoup plus vaste. Cela soulève la question de savoir si leurs toiles et leurs aquarelles réalisées en atelier, des mois – voire des années – plus tard, quand ils en savaient plus, et avaient davantage réfléchi, et compris, communiquent plus pleinement le sens et les conséquences de ce qu'ils avaient croqué. Les témoignages donnent à penser que l'éloignement, tempéré par un point de vue contextuel plus large, permet de rendre au mieux les événements. Le fait que la toile présente des éléments de l'imagination, des réarrangements et une synthèse, ce qui a parfois conduit à les accuser d'être « fausses », ne devrait pas diminuer leur valeur globale en tant qu'expression de la véritable expérience

<sup>9</sup> Entrevue de Fiona Valverde avec Tom Wood, 27 octobre 1995, dans Valverde, « The Canadian War Artists' Programme », p. 102

<sup>10</sup> La relation entre les esquisses et les peintures à l'huile d'Alex Colville est examinée dans Laura Brandon, « Genesis of a painting: Alex Colville's war drawings », *Canadian Military History* 4, n° 1 (printemps 1995), p. 100–104. Pour un survol de questions connexes, voir aussi Laura Brandon, « The Canadian War Museum's art collections as a site of meaning, memory, and identity in the 20th Century » (thèse de doctorat, Université Carleton, 2002).

<sup>11</sup> Miller Brittain à H. O. McCurry, 22 déc. 1944, AMBAC, Artistes de guerre canadiens, 5.42, B-Brittain, Miller G.

# L'ART témoin des conflits

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



de la Seconde Guerre mondiale. Elles peuvent, en fait, représenter une vérité artistique et, en ce sens, mieux nous renseigner sur l'expérience historique de la guerre que les croquis réalisés sur le terrain.

Laura Brandon

Musée canadien de la guerre