

REGARDS CROISÉS 2nd degré
ARTS PLASTIQUES - HISTOIRE - LETTRES

LE GRAND TABLEAU ANTIFASCISTE COLLECTIF EST-IL UN TABLEAU
D'HISTOIRE ?

3^{ème}	<p style="text-align: center;">« Arts, État et pouvoir »</p> <p>L'œuvre et le pouvoir : représentation et mise en scène du pouvoir ou œuvres conçues en opposition au pouvoir.</p>
Lycée	<p style="text-align: center;">« Arts, corps, expression »</p> <p>Le corps, l'âme et la vie : l'œuvre d'art comme lieux et supports d'expressions en lien avec le corps (expression des émotions, des caractères et des états...</p> <p style="text-align: center;">« Arts, mémoires, témoignages, engagements »</p> <p>L'art et la violence : expression de l'horreur, acte de témoignage</p>



Grand tableau antifasciste collectif, 1961

Baj, Crippa, Dova, Erro, Lebel, Recalcati

I - QU'EST-CE QU'UN TABLEAU D'HISTOIRE ?

Au XVII^e siècle, le dogme académique du « grand genre »

La peinture d'histoire, telle que l'a définie en 1667 Félibien le théoricien du classicisme français dans une conférence à l'Académie, a pour objet la représentation de sujets nobles tirés de la Bible, de l'histoire chrétienne, de la mythologie gréco-romaine (la Fable) ou de l'histoire antique. Le talent du peintre d'histoire se mesure au choix de ses sujets, qui doivent délivrer une leçon de morale, et à la manière de les traiter, de préférence en grand format. Ce sont ses capacités d'invention qui placent le peintre d'histoire au-dessus des peintres de portraits, de paysages, de natures mortes, et aussi des peintres de scènes de genre (scènes de la vie quotidienne), qui tous se contentent d'imiter la nature. La peinture d'histoire en tant que peinture d'idée se situe donc au sommet de la hiérarchie des genres et l'allégorie en est l'expression la plus achevée.



Le Repas chez Simon le Pharisien, Philippe de Champaigne.

Huile sur toile réalisée vers 1656-1657, 292 X 399 cm, musée des beaux-arts de Nantes.

« Le tableau est une commande d'Anne d'Autriche pour le réfectoire (?) de l'abbaye parisienne du Val-de-Grâce qu'elle avait fondée. Cette œuvre monumentale et très équilibrée répond parfaitement aux normes académiques du « grand genre ». La scène est tirée d'un passage des Évangiles et fourmille de références à l'Antiquité (le repas à la romaine, l'architecture, les objets, les vêtements...) auxquelles le peintre ajoute des détails familiers comme le chien et le chat. »

D'après le Guide des collections du Musée des Beaux-arts de Nantes, 2008

Du XVIII^e siècle au XIX^e siècle : renouvellement et déclin du « grand genre »

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la peinture d'histoire perd un temps la faveur du public au profit de l'art rocaille aux sujets plus légers. Toutefois, le « grand genre » est remis à l'honneur dans la deuxième moitié du siècle, avec l'avènement du néoclassicisme qui prône le retour à l'Antique et aux sujets héroïques. A la fin du siècle, *le Serment des Horaces* de David sert de référence à de nombreux peintres.



Le Jeune fils de Scipion rendu à son père, Nicolas-Guy Brenet,

1787, huile sur toile, 324 X 259 cm, musée des beaux-arts de Nantes.

« Académicien et peintre d'histoire, Brenet se consacre à des œuvres sérieuses délivrant une morale exemplaire. Le tableau est une commande royale. Son sujet est inspiré de l'histoire romaine de Rollin et son traitement, qui s'inscrit dans la lignée du Serment des Horace de David, se caractérise par la clarté de la composition, la pureté des lignes, la sobriété des couleurs, la précision archéologique et la grandeur des sentiments ».

D'après le Guide des collections du musée des beaux-arts de Nantes, 2008

Tout au long du XIX^e siècle, les peintres d'histoire sont à la recherche de nouveaux sujets. A la suite de David, la Révolution française et l'épopée napoléonienne leur en fournissent une source presque inépuisable. Sous la Restauration, la « peinture troubadour » trouve une nouvelle inspiration dans l'histoire médiévale et, sous la Monarchie de juillet, la Galerie des batailles de Versailles a pour objectif de retracer l'histoire de France à travers sa grandeur militaire depuis la bataille de Tolbiac en 496 jusqu'aux batailles de Napoléon.

Le XIX^e siècle est aussi celui de grands peintres comme Goya (*El tres de mayo*, 1808) et Delacroix (*Scènes*

des massacres de Scio, 1828) qui changent de point de vue en montrant les « martyrs et les vaincus de l'histoire » et qui dénoncent la cruauté de la guerre (La série de gravures *les Désastres de la guerre* de Goya). Goya et Delacroix, comme l'avait fait David avant eux, puisent leur inspiration dans l'histoire contemporaine. Ils réagissent aux événements de leur temps (la guerre de Napoléon en Espagne, la guerre d'indépendance de la Grèce...) et se servent de leur art pour exprimer leurs idéaux.

Au XIXe siècle, la Révolution française inspire de nombreux peintres comme le montre le **Charlotte Corday** de Paul Baudry (huile sur toile peinte en 1860, musée des beaux-arts de Nantes).



Charlotte Corday, Paul Baudry

huile sur toile peinte en 1860, musée des beaux-arts de Nantes

L'attentat contre Marat est un épisode de la Révolution française que le tableau de David, La Mort de Marat, a inscrit dans la mémoire collective. Tout au long du XIXe siècle, le thème de l'assassinat de Marat est réinterprété par de nombreux artistes - écrivains, peintres - alors que la société française continue de se diviser au sujet de la Révolution. Si le chef-d'œuvre de David présente l'Ami du peuple comme un martyr et n'évoque Charlotte Corday qu'indirectement, c'est pourtant Charlotte Corday qui l'emporte dans la bataille des deux mémoires comme en témoigne cette œuvre de Paul Baudry dans laquelle Corday devient la figure centrale héroïque. Théophile Gautier a vu dans cette œuvre une tentative réussie de renouvellement de la peinture d'histoire.



Tout au long du XIX^e siècle, l'enseignement de l'École des Beaux-arts, le prix de Rome et le Salon de peinture conservent leur emprise sur les artistes qui dépendent encore beaucoup des commandes officielles. Si l'institution académique tente de maintenir la primauté du « grand genre », cette suprématie s'affaiblit avec l'arrivée de nouveaux courants artistiques (le réalisme, l'impressionnisme...) et l'apparition de la photographie. À partir de 1850, des peintres comme Gérôme poursuivent malgré tout dans la voie de l'académisme. Cet art académique, qui sera qualifié de « pompier », se tourne le plus souvent vers des sujets anecdotiques et moins moralisateurs.

Dans *L'Exécution de Maximilien* peinte en 1868, Manet traite l'événement sans pathos ni grandeur. Manet dira que dans ce tableau « on tue et on meurt comme on achète une botte de radis ». Pour un peintre comme Manet – et c'est probablement encore plus vrai pour Cézanne - il n'y a désormais plus de hiérarchie entre les différents sujets.

Entre propagande, témoignage et engagement, comment les peintres racontent-ils l'histoire au XX^e siècle ?

La première Guerre mondiale et l'entre-deux-guerres

Au début du XX^e siècle, l'art moderne s'éloigne de plus en plus de la figuration. La question de l'impossibilité de représenter un événement historique d'une ampleur sans précédent comme la Première Guerre mondiale se pose. Cependant, des artistes attachés à la tradition, ou d'autres plus proches des avant-gardes, vont produire des œuvres qui témoignent de la violence des combats.

Parmi les peintres proches de la tradition on peut citer le peintre aux armées britanniques George Scott, l'Américain John Singer Sargent ou Alfred Lalauze, élève d'Edouard Detaille, peintre officiel du Ministère de la Guerre. Parmi ceux influencés par les avant-gardes, le cubisme ou le futurisme, on peut citer Paul Nash, enrôlé en 1917 dans les Artists'Rifles, C.R.W. Nevison, engagé comme ambulancier ou Marcel Gromaire.

<http://centenaire.org/fr/autour-de-la-grande-guerre/peinture/objets/tradition-et-avant-garde>

« Les artistes n'échappent pas à l'évolution globale de la perception de l'affrontement et de sa terrible violence. Le temps du réalisme héroïque, des allégories patriotiques et de l'exaltation guerrière du début du conflit laisse progressivement place à diverses tentatives pour rendre compte de la souffrance et de la mort. » Laurent Véray à propos de Gromaire <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=714>

Si dans la première moitié du siècle la peinture d'histoire dans son acception héroïque n'est plus à l'ordre du jour, à l'exception des États totalitaires où elle sert d'outil de propagande *, c'est le plus souvent sous l'angle du témoignage ou de la dénonciation que les peintres choisissent de traiter l'histoire. Dans les années 1920, dans l'Allemagne de Weimar, le courant de la Nouvelle objectivité (Neue Sachlichkeit) revient au réalisme. Certains artistes de ce courant comme Georg Grosz pensent que l'art doit servir leur engagement politique et avoir une portée contestataire. Ces peintres dénoncent dans des œuvres souvent satiriques la société corrompue de l'après-guerre, la bourgeoisie capitaliste et le militarisme. Beaucoup s'engageront dans la lutte contre le nazisme.

Dans son grand triptyque, *La Guerre (1929-1932)*, Otto Dix dénonce les atrocités de la Première Guerre mondiale. C'est un manifeste anti-guerre comme le sera quelques années plus tard le chef-d'œuvre de Picasso, *Guernica*. Commande du gouvernement républicain pour le pavillon espagnol de l'exposition universelle de Paris en 1937, Picasso dénonce la violence du bombardement de la ville de Guernica par l'aviation nazie dans le pays basque espagnol. *Guernica* devient le symbole de la dénonciation du fascisme et de la guerre en général. Le *Grand tableau antifasciste collectif* réalisé à l'initiative de Jean-Jacques Lebel s'inscrit dans la lignée de cet art engagé.

*** La peinture d'histoire, art de propagande**

La peinture d'histoire a longtemps été un outil de propagande au service de l'Église et du roi, puis au service des différents pouvoirs. Au XX^e siècle, art et pouvoir continuent d'être liés très étroitement surtout dans les États totalitaires. Dans l'URSS de Staline, dans l'Allemagne nazie ou la Chine de Mao, les artistes doivent servir l'idéologie du pouvoir en place et participent au culte de la personnalité. Dans ces pays, les courants novateurs sont rapidement mis à l'index (instauration du réalisme socialiste en URSS, exposition de l'Art dégénéré dans l'Allemagne nazie) et la peinture d'histoire se réduit le plus souvent à une imagerie répétitive et simpliste.

La Seconde Guerre mondiale

La Seconde Guerre mondiale est une guerre d'anéantissement. Est-il possible de représenter les atrocités commises pendant cette guerre ? Peut-on représenter Auschwitz ou Hiroshima ? Peut-on représenter l'irreprésentable ? (*voir deuxième partie*) Beaucoup d'artistes à l'époque pensent que l'art est impuissant pour exprimer l'extrême violence de l'histoire et très peu de peintres de ce fait ont osé traiter frontalement ces événements.

Les peintres et la Shoah

Quelques peintres témoins directs de la Shoah comme David Olère (rescapé du Sonderkommando d'Auschwitz) ou Félix Nussbaum (mort à Auschwitz) ont cependant laissé des œuvres qui témoignent de cette période. Si les dessins d'Olère, comme ceux d'autres déportés, ont une importante valeur documentaire, son tableau *Inaptes au travail* - réalisé après la guerre - traite de la sélection à Auschwitz-Birkenau. Olère utilise des éléments réalistes mais la présence d'un cadavre planant au-dessus des Juifs conduits à la chambre à gaz donne à son tableau une dimension allégorique. C'est l'un des quelques exemples de peinture d'histoire traitant de la Shoah.

<http://fcit.usf.edu/Holocaust/resource/gallery/olere.htm#D33b>

Après la Seconde Guerre mondiale

Dans les années 1950, la peinture figurative et avec elle la peinture d'histoire a pratiquement disparu du paysage artistique français. Dans les années 1960, le mouvement de la figuration narrative naît en réaction à l'abstraction et au Pop Art américain. Il réunit des peintres comme Rancillac ou Fromanger, proches des groupes d'extrême-gauche qui réalisent des peintures politiques s'attaquant notamment à la société de consommation. Erró, qui participe au *Grand tableau antifasciste collectif*, a été proche de ce mouvement.

« Le journaliste et le photographe sont plus présents sur l'événement et plus rapides en communication. Mais le peintre a le temps pour lui, le temps de s'enfoncer dans la chair du temps. Cela s'appelle l'histoire. » Bernard Rancillac, propos recueillis à Paris en 1991 (citation in encyclopédie Wikipédia)

Dans la deuxième partie du XX^e siècle, l'art s'est de plus en plus préoccupé de la question de la mémoire. Dans des interventions ou des installations, des artistes réactivent la mémoire d'événements traumatisants ou refoulés : c'est le cas de Christian Boltanski, avec par exemple l'installation *Personnes* autour de la mémoire de la Shoah (Grand Palais, 2010), ou d'Ernest Pignon-Ernest qui intervient dans l'espace public en installant sur les murs de la ville des sérigraphies de ses dessins (*La Commune et métro Charonne* en 1971 à Paris, *Parcours Maurice Audin* à Alger en 2003, etc.).

II - PEUT-ON RENDRE VISIBLE L'INSOUTENABLE ?

Le tableau d'histoire doit-il être figuratif pour avoir un impact (sur l'opinion public) ?

Quelle part du réel est introduite dans le tableau d'histoire ?

Rendre visible l'insoutenable. N'est-ce pas ce que PICASSO a réalisé dans son *Guernica* ? Le *Grand tableau antifasciste collectif* s'inscrit dans cette tradition de dénonciation visuelle. Puisque l'information et les mots ne suffisent plus, pinceaux et peinture deviennent des armes. Leurs pouvoirs se confirment par la volonté des autorités de les censurer lorsqu'elles apparaissent trop dangereuses pour elles.

Mais comment les créateurs du *Grand tableau antifasciste collectif* parviennent-ils à rendre visible l'horreur de la guerre d'Algérie ? Quels sont les moyens plastiques mis en œuvre pour toucher et bouleverser les spectateurs ?

Dans cette œuvre est visible un amoncellement et un écartèlement des corps parfois à peine perceptibles. L'omniprésence de la couleur et/ou matière rougeâtre conforte cette représentation. Bien que dégagée de tout réalisme, une traduction mentale se met en place dans l'esprit du spectateur. Bouches ouvertes, yeux exorbités et jambes écartées traduisent l'horreur même si leur figuration se rapproche à certains endroits de la toile à une imagerie enfantine.



Grand tableau antifasciste collectif, 1961, détail

Baj, Crippa, Dova, Erro, Lebel, Recalcati

La réalité de la figuration étant mise à mal car exagérée, la véracité des faits dénoncés pourrait être ébranlée. Mais l'introduction d'éléments réels devient un témoignage incontestable de la réalité et permet ainsi à ce décalage avec la réalité d'accentuer la dénonciation des artistes.

Les dimensions importantes de la toile exigent un recul nécessaire à l'observation globale. En revanche, l'introduction d'éléments réels ne peut être perçue qu'à une distance réduite de la peinture. Les quelques images ci-dessous permettront d'identifier plus aisément certains éléments collés.



Manifeste des 121



Image de la Madonne dans la bouche hurlante d'un personnage.



Médaille de guerre



Le Pape XXIII et un cardinal

A ces éléments collés, les artistes ajoutent des mots qui résonnent dans la toile comme des cris. L'un, en particulier, crée un sentiment de malaise. Le mot LIBERTE est inscrit à la peinture blanche autour d'une image collée représentant une pin'up. Le tout est placé à la place du visage de la femme aux jambes écartées qui représente Djamilia Boupacha. De quelle liberté parle-t-on ? De qui ? La place et le poids des mots introduisent de nouvelles questions pour chaque parcelle de la toile.

Rendre visible l'insoutenable c'est également, aujourd'hui, permettre de voir les traces de l'histoire de la toile dans la matière. Pliée et non roulée lors de sa conservation dans la cave du commissariat une vingtaine d'année suite à son retrait de l'exposition, la toile porte en elle les stigmates des pressions politiques et religieuses de l'époque. Bien que non pensés par les auteurs, les plis et l'absence de matière à certains endroits représentent la censure.

III- QUEL EST L'IMPACT DE LA CENSURE SUR LE DEVENIR D'UNE OEUVRE ?

La censure peut-elle condamner une œuvre à l'oubli, à la disparition ?

Ne peut-elle être, au contraire, un facteur amplifiant l'impact de cette œuvre ?

Le Grand Tableau Antifasciste Collectif, s'il parvient à rendre visible l'irreprésentable, a longtemps été soustrait au regard du spectateur, suite à son interdiction par les autorités italiennes et françaises. Pourtant, son impact, très fort lors des quelques jours pendant lesquels il a été exposé, ne s'est pas démenti pendant les vingt-quatre ans de séquestre et en a peut-être même été amplifié. Se pose alors ici la question de la censure : *peut-elle réellement condamner une œuvre à l'oubli ?*

On pourra d'abord rapidement définir le terme « censure ». D'origine latine, il a d'abord été utilisé dans un contexte religieux, pour désigner une mesure disciplinaire prise par l'Église contre l'un de ses membres. Son sens s'est ensuite étendu à la vie en société et a désigné le contrôle autorisant ou interdisant la diffusion des écrits (romans, pièces de théâtre, journaux, ...) pour des raisons politiques et policières. Pour ne citer qu'un exemple, de nombreux auteurs au XVIII^e siècle – dont Voltaire, Diderot, Rousseau, ...- , ont ainsi publié leurs œuvres sous un pseudonyme ou bien à l'étranger, afin de contourner les interdictions et d'éviter autant que possible les condamnations de la Librairie (exil, emprisonnement, ...). Montesquieu ironise d'ailleurs sur l'influence de la censure et les moyens de s'y soustraire : « Pour bien écrire il faut sauter les idées intermédiaires, assez pour ne pas être ennuyeux, pas trop de peur de ne pas être entendu. » La lutte acharnée des philosophes pour faire entendre leurs idées librement est récompensée par l'article de la Déclaration des droits de l'homme qui institue le **droit à la liberté d'expression** comme un droit fondamental.

Par suite, la **censure**, qu'elle soit institutionnelle ou non, apparaît comme une limitation, par un choix institutionnel ou arbitraire, de la liberté d'expression. Ainsi, on peut penser, comme le montre Thomas Schlessler dans *L'art face à la censure*⁴ que les « formes déguisées d'atteinte aux champs créatif et esthétique : protectionnisme économique, tutelle académique, détournement sémantique, vandalisme, instrumentalisation politique, condamnation juridique », mais également le « poids de la critique influente, de la sphère médiatique, des intérêts privés », auxquels s'ajoute l'autocensure, sont autant d'atteintes à cette liberté et autant de preuves que « **l'existence de la censure atteste la puissance de l'art et les peurs que son efficacité engendre** ».

Le *Grand tableau antifasciste collectif* en est un bon exemple. L'histoire de cette grande toile, qui témoigne de l'horreur obsessionnelle de Jean-Jacques Lebel pour la torture et de son engagement de militant anti-

colonialiste, est étroitement liée à la censure. En plein contexte de la guerre d'Algérie, alors que la censure fait rage en particulier dans la presse, Lebel organise avec d'autres artistes une manifestation et une exposition itinérantes (à Paris, Venise et Milan), l'« Anti-Procès », afin de prendre position contre la guerre d'Algérie et les tortures qui s'y déroulent. En 1960, il prend l'initiative du *Grand Tableau Antifasciste Collectif*, rejoint par d'autres artistes. La toile, exposée à l'« Anti-Procès » de Milan, en 1961, obtient un énorme succès dans la presse. Quelques jours plus tard, la police italienne est envoyée dans l'atelier, où la toile est arrachée du châssis, pliée et emportée à la Questura, où elle restera pendant vingt-quatre ans, censurée pour « atteinte à la religion d'État ». C'est une amie avocate, Adriana Cavaliere, qui a aidé Jean-Jacques Lebel à récupérer le tableau, qui, loin d'être tombé dans l'oubli pendant ces deux décennies, est devenu emblématique.

On pourra également étudier l'évocation de la censure dans le tableau-même, où figure le **Manifeste des 121**, utilisé par Lebel dans plusieurs de ses œuvres. Le collage de ce texte interdit de publication dénonce explicitement la censure et incarne l'insoumission de Lebel.

Rédigé par Dianys Mascolo, Maurice Blanchot et André Breton, en plein procès Jeanson (soutien au Front de Libération national algérien), ce texte est une déclaration signée par 121 intellectuels français pour dénoncer la guerre d'Algérie. La publication de cette *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, prévue en septembre 1960 dans le magazine *Vérité-Liberté*, signée entre autres par Sartre, De Beauvoir, Breton, Sagan, fut interdite, ainsi que les films ou les œuvres littéraires des signataires. Les fonctionnaires signataires furent également révoqués. Ce manifeste symbolise un engagement politique fort, relayé par toutes les réactions (commentaires, articles, ...) suscitées par l'interdiction de sa publication.

L'histoire de ce texte célèbre rejoint donc celle du *Grand Tableau Antifasciste collectif* : en interdisant la parution du premier et en subtilisant le second, la censure n'a fait qu'amplifier leur impact auprès du public.

PISTES PÉDAGOGIQUES

► En arts plastiques

Le professeur d'arts plastiques pourra aisément s'emparer de ce dossier afin d'engager une réflexion avec ses élèves sur les 3 parties détaillées plus haut, en 3ème et à différents niveaux du lycée .

[Une leçon](#) que deux enseignants de l'académie ont travaillé avec leurs élèves et publiée sur le site académique des arts plastiques permet d'articuler la pratique des élèves autour de la peinture d'histoire et de l'un des artistes du programme limitatif de Terminale : Gustave Courbet.

Comment s'approprier un événement et en faire une "peinture d'histoire" ?

Extrait de la leçon permettant d'établir des pistes de réflexion:

Progression des questionnements en lien avec l'œuvre de Courbet, tout en articulant approches historique et culturelle et pratique des élèves :

Qu'est-ce que faire une "peinture d'histoire" aujourd'hui ?

Les exemples de Pascal Convert et d'Olivier Blanckart (sur le même thème) font le lien avec la posture de Courbet. La "peinture d'histoire" s'élargit, avec ces exemples, à d'autres médiums et donc à d'autres entendements.

La question du référent : photographie, vidéo, image numérique, textes, etc.

Les choix polémiques de Courbet et l'affirmation d'une nouvelle conception de la peinture d'histoire.

La notion de "réalisme", le type de figuration, de facture, etc.

Les réponses de Courbet à la notion historique et nébuleuse de "réalisme":

- comment transposer le(s) référent(s) d'origine ?
- quel est le médium le plus adapté au projet ?
- comment "reconstituer-fabriquer" l'événement ?

Le processus créatif et ses variantes

Les différentes "manières" de Courbet et les postures post-modernes.

La mise en relation progressive de références en lien avec les choix des élèves

Courbet, le musée du Louvre et les productions de ses contemporains.

La question de la présentation au sens élargi

Courbet, stratégie de son image et de sa production.

Le retour critique écrit sur sa production

- Peut-on rendre visible l'insoutenable ou comment garder les yeux ouverts sur ce que l'on voudrait nous cacher ?

L'élève de Terminale, dans son questionnement sur l'œuvre, pourra s'interroger sur la valeur émotionnelle, plastique et cognitive d'objets permettant de détourner la figuration d'un événement, d'un fait ou d'une actualité. Lorsque l'image est insoutenable, que reste-il pour figurer un malaise ?

Dans *Lustmord* (1993-1994) de Jenny Holzer, l'artiste a fait le choix, face aux atrocités sexuelles perpétrées durant la guerre en Bosnie, de retranscrire en des séries de phrases l'émotion du coupable, de la victime et du spectateur. L'ensemble, mélangeant le psychisme du violeur, le trauma de la victime et l'innocence des personnes impliquées dans la guerre, confronte le spectateur à sa propre moralité.

L'artiste s'appuie sur des documents réels (autopsies, plans, documents confidentiels déclassifiés de l'armée américaine, ...) pour apporter le plus d'éléments aux spectateurs afin que l'ensemble puisse « faire image ». Se pose alors la question de l'œuvre et de ce qui fait œuvre dans la présentation de documents scientifiques et historiques.

• En Histoire

Classe de première : la guerre d'Algérie

Travail de recherche et d'explication sur les mots figurant dans le tableau :

* les noms de lieux : *Sétif et Constantine* (le massacre de Sétif en 1945 ; le soulèvement dans le Constantinois en 1955 marquant le début d'une intervention militaire française de grande ampleur).

* les mots *Morale, Liberté, Patrie, Mort* associés à certaines figures du tableau : des militaires tortionnaires ; une femme violée (la pratique de la torture pendant la guerre d'Algérie ; l'affaire Djamila Boupacha)

- Travail sur un document d'histoire collé dans le tableau, le *Manifeste des 121*, appel à l'insoumission signé

par des intellectuels et des artistes opposés à la guerre d'Algérie et à la torture. Cet appel a été publié au moment de l'ouverture du procès du réseau Jeanson.

Après avoir analysé le document, le confronter avec d'autres documents montrant les réactions suscitées par sa publication (la censure, la révocation des fonctionnaires signataires, la publication d'un contre-manifeste d'intellectuels de « droite », les réactions à l'étranger...).

L'étude de ce tableau permettra aux élèves de découvrir certains aspects de la guerre d'Algérie (l'usage de la torture, la censure...) et d'appréhender différentes formes d'opposition qu'elle a suscitées (l'insoumission, le soutien de certains Français au FLN, l'engagement d'intellectuels et d'artistes contre la torture...)

► En Lettres

Le professeur de lettres pourra facilement établir des liens avec les thèmes abordés dans ce dossier, au collège en classe de Troisième ainsi qu'en Seconde et en Première au lycée.

Dans la continuité du questionnement sur ce « [qu'est un tableau d'histoire](#) », on pourra s'interroger en français sur **la façon dont les auteurs ont pu raconter l'Histoire ou témoigner de celle-ci à travers des genres différents**. Le sujet étant particulièrement vaste, on s'intéressera ici au **regard porté par les écrivains sur la guerre**, particulièrement au XX^e siècle.

La réflexion sur cette problématique lors de la visite de l'exposition sera complétée par l'étude de deux autres œuvres : *Hitler, Eva Braun, cinéastes*, de **Jean-Jacques Lebel** et *Le regard des morts*, d'**Alain Fleischer**.

En classe de Troisième, on étudiera les « **formes du récit aux XX^e et XXI^e siècles** », à travers « **les romans et nouvelles de ces siècles porteurs d'un regard sur l'histoire et le monde contemporains** ». De même, à travers l'étude de la **poésie engagée** (qu'on pourra étendre à **la chanson à texte**), les élèves seront conduits à établir des liens entre art, histoire et engagement (politique, idéologique, ...). L'**étude de l'image filmique** (et particulièrement sa **fonction argumentative**) pourra être menée en lien avec celle de nombreux romans (signalés ci-dessous).

En Seconde, on pourra établir un lien avec l'objet d'étude « **le roman et la nouvelle au XIX^e siècle** », mais l'étude sera encore plus adaptée à deux objets d'étude de Première : « **Le personnage de roman** » (quelle image, quelle représentation du monde à travers la construction du personnage), ainsi que « **la question de l'Homme dans les genres de l'argumentation** ».

Quelques propositions d'œuvres (parmi beaucoup d'autres) des XIX^e et XX^e siècles (on trouvera après les titres de romans adaptés au cinéma le nom du réalisateur) :

Guerre franco-prussienne (1870-1871) (programme de Seconde) :

- une nouvelle : « Deux amis », Maupassant ;
- deux poèmes de Rimbaud : « Le Dormeur du Val », « Le Mal »,

Première Guerre mondiale et entre-deux-guerres :

- des romans : *Voyage au bout de la nuit*, Céline, *La Chambre des officiers*, Dugain (film de Dupeyron) , *Un long dimanche de fiançailles*, Japrisot (film de Jeunet), ...
- Un recueil d'écrits de soldats : *Paroles de poilus*.
- Un recueil poétique : *Lettres à Lou*, Apollinaire.
- Des chansons : « La chanson de Craonne » ; « La guerre », Miossec ; ...

Seconde Guerre mondiale :

- des romans : *L'armée des ombres*, Kessel (film de Melville), *Effroyables jardins*, Quint (film de Becker), *Le Pianiste*, Szpilman (film de Polanski), ...
- Des nouvelles : *Le silence de la mer*, Vercors ; *Matin brun*, Pavloff, ...
- Des poèmes d'Aragon (« Chanson pour oublier Dachau »), Desnos (« Ce sœur qui haïssait la guerre »), ...
- Des pièces de théâtre : *L'Atelier*, Grumberg ; *Rhinocéros*, Ionesco, ...
- Des écrits autobiographiques : *L'écriture ou la vie*, Semprun ; *Si c'est un homme*, Levi, ...
- Des chansons : « Le déserteur », Vian ; plusieurs morceaux de Brel, Ferré, Brassens, « La médaille », de Renaud (reprise par Grand Corps Malade) , ...

Après la Seconde Guerre mondiale

Sur la guerre d'Algérie, on pourra comparer l'engagement de Sartre, dans les publications des *Temps modernes* et dans le *Manifeste des 121*, et la prise de position plus difficile de Camus, dans ses *Discours de Suède*².

À la problématique : « **peut-on rendre visible l'insoutenable ?** », on pourra ajouter le questionnement « **peut-on dire l'indicible ?** ». On fera s'interroger les élèves sur les choix faits par les auteurs pour parvenir à témoigner d'une expérience de l'horreur que l'écriture peut certes mettre à distance mais aussi dans laquelle elle peut replonger le scripteur.

Propositions d'activités

Le texte suivant pourra, par exemple, être étudié avant que les élèves voient le tableau de Lebel et servira de point de départ à leur questionnement.

« Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques.

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'un alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. [...]

Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires ? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie-, à voir le regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois officiers. »

Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, 1994, éditions Folio, p.26-27.

Lors de la visite de l'exposition, devant le *Grand tableau antifasciste collectif*, les élèves, par groupe de trois ou quatre, pourront décrire le tableau de Lebel sous la forme d'un collage de courtes phrases descriptives, verbales ou nominales (par exemple : « une foule aux yeux exorbités / « une image biblique dans une bouche hurlante » / « une juxtaposition de visages effrayés » / ... »).

Suite à cette première description, chaque élève écrira un texte à visée différente : visée informative / explicative/ argumentative (=comment l'œuvre de Lebel témoigne-t-elle de l'horreur ?), ...

La réflexion sur cette problématique pourra être également illustrée par une autre œuvre importante de Lebel présentée dans l'exposition : ***Labyrinthe***.

Enfin, les élèves pourront s'interroger sur « **l'impact de la censure** » à travers diverses activités.

- Travaux de de recherche sur l'histoire de la censure, par groupes d'élèves, répartis par siècle.
- Le même travail pourra être proposé sur le genre du manifeste (ses buts, son écriture, sa diffusion,

son impact). On s'intéressera particulièrement au contexte historique du *Grand tableau antifasciste collectif*, à travers la prise de position des intellectuels par rapport à la guerre d'Algérie.

Lien vers le texte du manifeste des 121: http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/01/12/algerie-manifeste-des-121-declaration-sur-le-droit-a-l-insoumission-dans-la-guerre-d-algerie_544819

- Repérer dans le *Grand tableau antifasciste collectif* ce qui peut susciter la censure, en précisant à quel type d'interdit touche chaque élément relevé (censure « morale » : représentation du viol, de la violence ; censure politique : manifeste des 121 ; censure religieuse : détournement de l'iconographie : sainte famille , prélats ; ...).

1 *L'art face à la censure, Cinq siècles d'interdits et de résistances*, Thomas Schlessier, éditions Beaux-Arts.

2 Adversaire du colonialisme, Camus ne parvient cependant pas à croire en la légitimité et la possibilité d'une « nation » algérienne. Dans ses *Discours de Suède*, écrits suite à l'attribution du prix Nobel de littérature, montrent bien son questionnement sur le statut paradoxal de l'artiste, à la fois « solitaire et solidaire ».

Bibliographie et Sitographie

- ♣ *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVIIIe siècle*, Thomas Kirchner, Editions de la Maison des sciences de l'homme,
- ♣ *Face à l'histoire. 1933-1996*, sous la direction de Jean-Paul Ameline, éditions Flammarion/Centre Pompidou, 1996
- ♣ *Les Réalismes. Entre révolution et réaction. 1919-1939*, sous la direction de Jean Clair, éditions Centre Pompidou, 1980
- ♣ Dossier sur la peinture d'histoire, musée des Augustins, Toulouse
<http://www.augustins.org/documents/10180/15578851/pgen01p.pdf>
- ♣ Dossier pour les enseignants, musée de Quimper
http://www.mbaq.fr/fileadmin/user_upload/Activites/dossierProfs%20Histoire.pdf
- ♣ L'art académique et la peinture d'histoire, site Histoire par l'image
http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1125

Arts plastiques

► Articles

- ♣ Patricia Brignone, Jean-Jacques Lebel, *Critique d'art* [En ligne], 2010
- ♣ dossier de presse, soulèvement, maison rouge
- ♣ Jean de Loisy, Jean-Jacques Lebel, soulèvement

► Les textes

- ♣ Alessandra Monachesi Ribeiro, Comment la matérialité de l'image dans l'oeuvre d'art contemporaine nous renseigne sur la stratégie de construction de la mémoire ?, 2013
- ♣ Benjamin Deroche et Michael Rinn, L'art de l'irreprésentable : au sujet de Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek (1998) de Michael Kenna

► Les sites

- ♣ entretien avec Jean-Jacques Lebel
http://www.attrape-reves.org/cours_theatre_lyon/theatre/theatre/Jean-Jacques_lebel.html
- ♣ Philippe Dagen et Jean-Jacques Lebel
http://www.dailymotion.com/video/xbbqo2_jean-jacques-lebel-philippe-dagen-d_creation

Histoire

Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, 1991, 2004

Benjamin Stora, *Les mots de la guerre d'Algérie*, Presses universitaires Mirail-Toulouse, 2005

Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie expliquée à tous*, éditions du Seuil, 2012

Hervé Hamon et Patrick Rotman, *Les porteurs de valises*, Albin Michel, 1979

Raphaëlle Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Gallimard, 2001

Guerre d'Algérie, mémoires parallèles, le Monde hors série, février/mars 2012

L'histoire de Djamila Boupacha

<http://www.histoire.presse.fr/mensuel/371/le-supplice-de-djamila-boupacha-01-01-2012-41612>

Le Manifeste des 121

http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/01/12/algerie-manifeste-des-121-declaration-sur-le-droit-a-l-insoumission-dans-la-guerre-d-algerie_544819

Chronologie de la guerre d'Algérie : *L'Express*

http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/la-guerre-d-algerie-1954-1962_492167.html

Sur l'insoumission :

Tramor Quemeneur, *Ils ont dit « non » à la guerre à la guerre sans nom*

<http://ldh-toulon.net/ils-ont-dit-non-a-la-guerre-sans.html>

Ressources éducol

http://cache.media.eduscol.education.fr/file/lycee/71/2/LyceegT_Ressources_Hist_1_09_Decolonisation_184712.pdf

Université d'été « Apprendre et enseigner la guerre d'Algérie et le Maghreb contemporain »

<http://eduscol.education.fr/cid46437/sommaire.html>

http://media.education.gouv.fr/file/Formation_continue_enseignants/48/9/algerie_acte_111489.pdf