



HAL
open science

Tromper l'ennemi. L'invention du camouflage moderne en 1914-1918. (Cécile Coutin)

Renaud Bouchet

► **To cite this version:**

Renaud Bouchet. Tromper l'ennemi. L'invention du camouflage moderne en 1914-1918. (Cécile Coutin). 2014. halshs-01914182

HAL Id: halshs-01914182

<https://shs.hal.science/halshs-01914182>

Preprint submitted on 11 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Recherches en Histoire de l'art, n° 10, 2014 (numéro non édité)

Renaud Bouchet

Recension (2013) :



Cécile Coutin, *Tromper l'ennemi. L'invention du camouflage moderne en 1914-1918*. Préface de Jean-Charles de Castelbajac, Paris, Pierre de Taillac-Ministère de la Défense, 2012, 340 p., ill. ISBN 978-2-364-45015-8, 35 €.

La commémoration du centenaire de la Grande Guerre suscite d'ores et déjà une abondante activité éditoriale scientifique et vulgarisatrice. Le jeu concurrentiel, notamment, pousse les auteurs à investir des sujets moins rebattus que l'histoire du conflit au prisme de l'événement stratégique ou encore du témoignage « moral » livré par le combattant éprouvé. Parmi les ouvrages publiés ou annoncés, peu toutefois convoquent de façon significative la question artistique. Ne serait-ce que pour cette raison, l'étude de Cécile Coutin, conservatrice en chef à la BNF responsable du fonds des maquettes de décors et des costumes, est à considérer. Mais le travail de l'auteur sur le rôle essentiel des artistes et artisans d'art dans la théorisation et l'application du camouflage durant le premier conflit mondial, initié avec sa thèse de doctorat consacrée au peintre, dessinateur et camoufleur Jean-Louis Forain (Paris 4, 1987, dir. Bernard Dorival), présente un véritable intérêt scientifique, même s'il ne vise pas prioritairement un public de spécialistes - comme en attestent certains intitulés de chapitre.

L'introduction de l'ouvrage (p. 9-19) permet à son auteur de rappeler que la pratique du camouflage, bien que ponctuellement expérimentée sur le terrain, ne faisait pas partie des usages de guerre avant le premier conflit mondial, en considération de l'impératif de visibilité des troupes sur le champ de bataille et d'une conception de l'honneur militaire

assimilant dissimulation et lâcheté. Dès le déclenchement des hostilités, des artistes ont toutefois tiré la conséquence du repérage et du bombardement des pièces d'artillerie en position, dont la peinture uniforme vert-olive ou gris-bleu ne constituait pas un camouflage à proprement parler, puisqu'étant sans influence sur la silhouette et l'ombre de l'arme, deux données aisément détectables par une observation aérienne à l'efficacité croissante.

Dans le premier chapitre de l'étude, « Invention du camouflage » (p. 21-43), Cécile Coutin revient sur les origines du camouflage matériel tel que pratiqué entre 1914 et 1918, en rappelant les deux thèses qui s'affrontent en l'espèce, faisant du peintre Lucien-Victor Guirand de Scévola ou des peintres Louis Guingot et Eugène Corbin les pères de la dissimulation militaire moderne. L'auteur retrace ensuite les grandes étapes de la structuration administrative de la section de camouflage, créée officiellement en février 1915 et dissoute en décembre 1918, et dont l'effectif est passé de 30 à 3000 hommes durant cette période.

Le deuxième chapitre, « Artistes camoufleurs » (p. 45-57), souligne la spécificité du recrutement des camoufleurs, sélectionnés parmi les décorateurs de théâtre (Georges Mouveau, Eugène Ronsin, Emile Bertin, Léon Bouchet, Louis Bérard...), sculpteurs, dessinateur et peintres (Charles Despiau, Paul Landowski, André Mare, Charles Camoin, Berthold Mahn, Henri Bouchard, Jacques Villon...) portés volontaires. Après avoir évoqué la cohabitation parfois difficile de ces artistes ou artisans d'art défenseurs de tendances créatrices – et politiques – parfois très diverses, l'auteur rappelle que si l'emploi de camoufleur a fait figure de « filon » pour les combattants du front au même titre que celui d'armurier ou de fourrier, le service du camouflage a compté nombre de blessés (André Devambe, Pierre Falké, Georges Offner...) et de morts immédiats ou différés (René Bertaux, Abel Truchet, André Mare...).

Le troisième chapitre, « Ateliers de production » (p. 59-79), recense les lieux de création des dispositifs de camouflage établis à proximité du front ou à l'arrière (Paris, Amiens, Nancy, Noyon, Limay, Châlons-sur-Marne, Chantilly), et expose les grandes lignes de leur fonctionnement. Il introduit utilement le chapitre qui lui fait suite, « Toiles et filets XXL » (p. 81-97), lequel décrit les modalités de réalisation de cette production destinée à la dissimulation mimétique de positions d'artillerie, de postes de tir ou téléphoniques, de voies de communication stratégiques, de baraquements voire de villages entiers. Du fait d'une forte demande en progression constante, les ateliers de camouflage ont fabriqué en série ces toiles et filets stockés dans des dépôts en prévision des opérations. Standardisés, ils devaient donc être adaptés aux particularités du terrain afin de répondre à des situations d'implantation bien spécifiques. Cette tâche justifiait l'emploi d'artistes et d'artisans d'art au fait des théories relatives aux lois de l'optique, et donc attentifs aux notions de perspective, d'ombre propre et portée, de perception des couleurs en fonction de l'action lumineuse, de la distance et du relief.

Dans le cinquième chapitre, « La peinture qui rend invisible » (p. 99-115), Cécile Coutin s'intéresse aux objets constituant le support même du dispositif de camouflage. Elle expose la seconde technique illusionniste employée par les camoufleurs, celle de la déstructuration des formes par la ligne droite ou brisée et la couleur. La mise en application de cette option géométrique a sollicité tout particulièrement les peintres d'expression cubiste, dont l'expérience dans la fragmentation des objets et des sujets s'est avérée utile.

Dans le chapitre suivant intitulé « Ni vu ni connu » (p. 117-149), l'auteur se penche sur la création d'opportunités d'observation. Pour répondre à cette nécessité vitale dans le contexte d'une guerre de position, les camoufleurs ont recouru à divers décors ou simulacres. Ils ont installé des périscopes ou des postes d'observation dans de véritables arbres évidés, dans des guérites blindées peintes et recouvertes de terre, dans des structures en toile, bois, fer, staff ou cartonage devenues murs, poteaux télégraphiques, cadavres d'hommes et de chevaux, meules de paille, bosquets, tas de bois, arbres ou trous d'obus.

Comme le souligne Cécile Coutin dans le septième chapitre de son ouvrage, « Leurres en série » (p. 139-149), l'intervention des camoufleurs a également cherché à dérober les objectifs tactiques et stratégiques au regard de l'adversaire et encore à provoquer chez ce dernier une réaction susceptible de révéler ses positions ainsi que la nature et l'importance de ses moyens offensifs. Dans ce but ont été créés des tanks, avions, canons, rails de chemin de fer, rues éclairées et même gares factices, ou encore des silhouettes peintes de soldats présentées au-dessus du parapet.

Les huitième et neuvième chapitres, « Ciel, mon ennemi ! » (p. 151-165) et « Monstres marins » (p. 167-177), décrivent les dispositifs de camouflage utilisés par l'aviation et la marine, notamment en réponse à l'intensification de la guerre aérienne et sous-marine conduite par l'Allemagne. Parmi ces dispositifs appliqués par Pierre Gatier ou encore Edward A. Wadsworth, citons les brouillards artificiels, les délimitations chromatiques obliques et les enchevêtrements de lignes droites polychromes réduisant les dimensions des coques ou des fuselages par illusion d'optique. Le propos de l'auteur place déjà le camouflage dans la perspective mondiale, thème central du chapitre suivant, « L'internationale du camouflage » (p. 179-197). La compétence des camoufleurs nationaux, initiateurs de l'organisation technique du camouflage militaire, a été rapidement reconnue au-delà du seul commandement français. Significativement, les membres de l'unité de Guirand de Scévola ont prêté leur concours à leurs confrères anglais, belges, italiens, canadiens et états-unien, tout au moins dans la phase de constitution de leur propre service de camouflage. Une exportation de compétences dont profiteront aussi les camoufleurs allemands, parmi lesquels Paul Klee et Franz Marc, notamment à la faveur des conquêtes de positions françaises.

Le onzième chapitre rappelle que la suprématie du camouflage français a disparu avec le conflit qui l'a fait naître, faute d'une volonté réelle de maintenir le savoir-faire des premiers artistes camoufleurs et d'adapter leurs solutions à de nouvelles nécessités imposées par l'évolution technologique, en particulier dans le domaine de l'aviation : la protection des combattants, des populations civiles, des axes de communications et du matériel à bien plus grande échelle. L'auteur amorce une réflexion sur le « vécu artistique » des camoufleurs, en évoquant - trop rapidement - le traumatisme comme déclencheur d'orientations plastiques circonstancielles ou non, avec pour exemple « l'incursion cubiste » d'André Mare.

Le douzième chapitre, « Les artistes de la section de camouflage » (p. 205-218), liste plus de 230 noms de camoufleurs anglais, étatsuniens et surtout français, accompagnés pour certains de rudiments biographiques utiles. Il est complété par le chapitre « A vous merci, chers camoufleurs » (p. 219-224), riche de plusieurs documents inédits rendant hommage aux acteurs du Service du camouflage, à l'image de la *Chanson des camoufleurs* de Folrey (1917).

S'appuyant abondamment sur l'archive écrite et sur une iconographie issue de fonds publics et privés aussi abondante qu'éclairante, l'ouvrage de Cécile Coutin constitue la première synthèse conséquente sur les activités multiformes des camoufleurs de la Grande Guerre. Il est à souhaiter qu'elle nourrisse d'autres recherches à visée plus scientifique, notamment sur les interactions ou absences d'interactions entre la pratique du camouflage et la pratique artistique « civile » des artistes-camoufleurs développée au cours et au-delà du conflit. Avec Leon Underwood ou bien André Devambez, le camouflage a en effet pu être une source d'inspiration stylistique ou iconographique contredisant en partie l'observation faite par le critique Camille Mauclair en 1918 : « *[La guerre] enlève systématiquement à l'artiste toutes les raisons d'intervenir [...]. [...] le malheureux peintre [...], possesseur d'un art qui exprime le visible, doit capituler devant un spectacle où la première condition est de tout cacher au regard* ». Le fait appelle une autre interrogation : les camoufleurs ont-ils pu considérer le camouflage comme une pratique artistique fondamentalement valable et autonome ? Une question certes difficile à traiter à grande échelle au regard du manque de sources exploitables, mais que l'étude des cas Henri Bouchard, Fernand Léger, Franz Marc et encore André Mare peut contribuer à éclairer.