



**HAL**  
open science

# Arts visuels et propagande à Paris en 1916 : lanternes magiques, dioramas et panoramas de la Première Guerre mondiale

Marco Falceri

## ► To cite this version:

Marco Falceri. Arts visuels et propagande à Paris en 1916 : lanternes magiques, dioramas et panoramas de la Première Guerre mondiale. 2020. hal-02540683

**HAL Id: hal-02540683**

**<https://hal.science/hal-02540683>**

Preprint submitted on 11 Apr 2020

**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.

## **Arts visuels et propagande à Paris en 1916 : lanternes magiques, diaporamas et panoramas de la Première Guerre mondiale**

De Marco Falceri, doctorant en histoire contemporaine  
(CRISES-Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sciences humaines Et Sociales,  
UPVM3-Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Les enquêtes sur les arts visuels au service de la machine communicationnelle de la propagande de la Première Guerre mondiale se concentrent autour du dessin de presse, exploitant les collections de cartes postales, affiches, livres, journaux et revues. Cependant, à l'arrière se déploient bien d'autres techniques de représentation, certes éphémères, mais efficaces et spectaculaires, comme les projecteurs lumineux, les diaporamas et les panoramas. Ces moyens recréent des environnements immersifs et augmentent la réception collective des images. La mise en espace d'images graphiques et picturales se vérifie à l'occasion de deux événements organisés à Paris en 1916, l'année décisive du premier conflit mondial en ce qui concerne les progrès des armées alliées sur le front occidental, dans la Somme et notamment à Verdun.

### *Dessin de presse « sous le feu » des projecteurs : l'affaire Raemaekers*

Le 24 février 1916, le quotidien parisien *Le Rappel* organise une matinée à la salle des fêtes du Trocadéro, « En l'honneur de Raemaekers »<sup>1</sup>. Il s'agit d'un dessinateur néerlandais célèbre au cours de la Première Guerre mondiale pour ses illustrations satiriques<sup>2</sup> représentant les « crimes de guerre »<sup>3</sup> de l'armée allemande contre les populations civiles en France et Belgique. Avec le syndicat de la presse parisienne, *Le Rappel* contribue à l'effort de mobilisation favorisant les relations diplomatiques parmi les nations qui partagent le soutien de l'Entente. Le 8 février, Louis Raemaekers reçoit par Jean-Louis Forain la décoration de la Légion d'honneur lors d'une cérémonie à l'Hôtel de Ville de Paris. Le 14 février, un dîner de gala se tient en son hommage et deux semaines après, le 24 février, le comité d'honneur français reçoit les représentants

---

<sup>1</sup>BENOÎT-LÉVY, Edmond (dir.), « En l'honneur de Raemaekers », Paris, *Le Rappel*, 24 février 1916, n. p.

<sup>2</sup>Cf., RANITZ, Ariane de, *Louis Raemaekers, « Armed with Pen and Pencil ». How a Dutch cartoonist became world famous during the First World War*, Ruremonde, Louis Raemaekers Foundation, 2014. Voir aussi, ALLEN, Tony, *The Cartoons of Louis Raemaekers (1914-1918)*, York, Holgate, 1999.

<sup>3</sup>Cf., HORNE, John et KRAMER, Alan, *1914, les atrocités allemandes. La vérité sur les crimes de guerre en France et Belgique*, traduit de l'anglais par Hervé-Marie Benoît, Paris, Tallandier, 2011.

néerlandais de la presse se réunissant sous le haut patronage de la République, des ministères de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et du Conseil municipal de la ville de Paris.

« En l'honneur de Raemaekers » constitue une initiative de la propagande pour financier les « Œuvres de guerre » en soutien des Beaux-Arts et de la haute culture, comme la Fraternité des Artistes, la Société des Gens de Lettres, le Comité des Lettres et la Société néerlandaise de Bienfaisance. Sous la direction du critique cinématographique Edmond Benoît-Lévy, aidé par l'historien de l'art John Grand-Carterer et l'archiviste Frantz Funck-Brentano, les deux comités d'honneur français et hollandais promeuvent une rencontre fraternelle<sup>4</sup>. Hauts fonctionnaires, artistes et intellectuels se rassemblent au palais du Trocadéro, entouré d'un public réservé :

[...] Bien avant l'heure, un public nombreux et discret avait envahi l'immense salle des fêtes du Trocadéro. À la loge d'honneur, avaient pris place, aux côtés de Louis Raemaekers, les membres du Comité d'organisation [...].<sup>5</sup>

Sous la direction du chef d'orchestre de la Garde républicaine, Guillaume Balay, la matinée débute par l'exécution des hymnes nationaux de France et des Pays-Bas, suivis d'une allocution de Georges Lecomte, le président de la Société des Gens de Lettres. Les musiques se poursuivent avec les marches (Camille Saint-Saëns, *Déjanire*) et les airs (Joseph Hollman, *Chanson d'amour* ; Charles Gounod, *Le printemps* ; Gaetano Donizetti, *La fille du régiment* ; Guillaume Balay, *Albert de Belgique*), tandis que s'exhibent des chanteuses de talent comme Martha de Villers. Mais, l'attraction du programme de la matinée réside dans la projection par une « lanterne magique »<sup>6</sup> du dessin de Louis Raemaekers. S'agissant du prototype du projecteur de diapositives et de l'ancêtre du vidéoprojecteur, cette machine-cinéma fonctionne avec des plaques de cliché-verre

---

<sup>4</sup>Parmi les « présidents d'honneur » du comité, placé sous la direction du sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, Albert Dalimier, figurent les membres des élites de la presse parisienne et des sociétés corporatives des salons des Beaux-Arts. D'une part, les directeurs de *Le Petit Parisien* (Jean Dupuy), *Le Journal* (Charles Humbert), *Le Petit Journal* (Stephen Pichon) et *Le Gaulois* (Arthur Meyer). D'autre part, les présidents de la Société des Artistes Français (Antonin Mercié), de la Société Nationale des Beaux-Arts (Alfred Roll), du Salon d'Automne (Frantz Jourdain), de la Société des Dessinateurs humoristes (Jean-Louis Forain, inspecteur du Service du camouflage de l'armée française) et de la Société des Artistes humoristes (Abel Faivre). Les écoles de la III<sup>e</sup> République sont représentées par les directeurs de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris (Léon Bonnat) et de l'Académie de France à Rome (Albert Besnard). Cf., BENOÎT-LÉVY, Edmond (dir.), « En l'honneur de Raemaekers »..., *op. cit.*

<sup>5</sup>LABRIC, Joseph, « En l'honneur de Raemaekers – La matinée organisée hier au Trocadéro par *Le Rappel* a eu lieu avec le plus grand succès », in *Le Rappel*, CXXIV, n° 16535, Paris, vendredi 25 février 1916, p. 1.

<sup>6</sup>MANNONI, Laurent, *La machine cinéma. De Méliès à la 3D*, Paris, Cinémathèque Française, 2016, p. 20.

illuminées et projetées à l'écran dans une salle obscure. Comme attestent les comptes rendus de la presse, il s'agit bien d'une toile de projection du cinéma :

[...] Projection cinématographique. [...] Là, particulièrement, le grand talent de Raemaekers fut chaleureusement acclamé : la sûreté de ses coups de crayon et sa claire pensée exprimant toute l'horreur qu'inspirent les crimes allemands<sup>7</sup>.

Grand-Carterer et Funck-Brentano introduisent la séance avec deux conférences : « Les satiristes hollandais » et « L'œuvre de Raemaekers »<sup>8</sup>. Les discours prononcés par les savants prospectent ainsi une solidarité esthétique et une alliance politique parmi les expressions de la caricature française et celles des dessinateurs de presse des Pays-Bas, conçus comme les héritiers de Bruegel et de Rembrandt, mais aussi d'Érasme et de Spinoza, engagés à mettre en discussion les crimes de guerre et contre l'humanité, voire à les dénoncer par la force de la satire<sup>9</sup>. Les projections au moyen d'une lanterne magique des illustrations satiriques de Raemaekers se déroulent avec l'accompagnement de trois pièces instrumentales pour piano (Edvard Grieg, *La mort d'Ase* ; Jules Massenet, *L'enchantement* ; Frédéric Chopin, *Prélude en ut mineur*), jouées par des harpistes. Le minutage du concert permet de relever la durée de la séance : 12 minutes environ de projections lumineuses accompagnées de pièces instrumentales dramatiques. Le programme de la matinée se termine avec les danses (*Faïences de Delft, Danses et chansons d'Alsace*) et les musiques hollandaises (Hollman, etc.) et françaises (Saint-Saëns, Chopin, etc.). Tambours et clairons de la Garde républicaine jouent les *Refrains et sonneries de l'armée française*, alors que les membres de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française mettent en scène des récitals. L'épilogue implique la chanteuse Jeanne Maria Bourdon dans *La Marseillaise* et le *Grand Cœur dialogué*, ce dernier joué sur l'orgue, tandis que les pianos et les harpes sont mis à disposition par la Maison Pleyel<sup>10</sup>.

Le dessin de presse de Raemaekers constitue un enjeu de la machine communicationnelle de la propagande visuelle française et alliée, s'agissant d'un artiste originaire d'un pays neutre où la tradition culturelle et la langue allemande occupent une place absolument significative. En Angleterre et aux États-Unis, les soldats mobilisés

---

<sup>7</sup>LABRIC, Joseph, « En l'honneur de Raemaekers... »..., *op. cit.*, p. 2.

<sup>8</sup>BENOÎT-LÉVY, Edmond (dir.), « En l'honneur de Raemaekers »..., *op. cit.*

<sup>9</sup>LABRIC, Joseph, « En l'honneur de Raemaekers... »..., *op. cit.*

<sup>10</sup>BENOÎT-LÉVY, Edmond (dir.), « En l'honneur de Raemaekers »..., *op. cit.*

disposent gratuitement de cartes postales qui illustrent dans un style pathétique ou burlesque les atrocités militaires et ridiculisent les attitudes des gouvernants. Les journaux des pays belligérants ou neutres comme *Daily Mail*, *De Telegraaf* et *Le Journal* publient de nombreuses illustrations, tandis que les expositions qui marchandent les cartes postales s'organisent de l'Europe occidentale et méditerranéenne aux Amériques. *Le Rappel* publie le livret de la matinée du Trocadéro, contenant un dessin de Théophile Alexandre Steinlen qui représente une foule acclamant le dessinateur néerlandais sur le parvis de l'Hôtel de Ville de Paris, lors de la remise de la Légion d'honneur : *Vive Raemaekers !*<sup>11</sup> En dépit du graphisme patriotique de Steinlen, le 8 février, le public français entonne des chants et soulève les chapeaux pour lui rendre hommage. Les revues et les galeries d'art achètent et distribuent de nombreux clichés, dont une sélection de l'artiste est mise « sous le feu » des projecteurs, le matin du 24 février, au Trocadéro de Paris. Deux illustrations du livret appartiennent à *La Baïonnette*, huit aux galeries Georges Petit. Le 19 février, le caricaturiste Pierre Châtillon publie dans *Le Rappel* un portrait « chargé », paru en quatrième de couverture du livret : *Louis Raemaekers*. Rédigées par les commissaires, les légendes des illustrations de Raemaekers soulignent des analogies stylistiques et iconographiques avec les œuvres de Steinlen<sup>12</sup>, en particulier en ce qui concerne les représentations des veuves en deuil. Le 28 août, le dessinateur néerlandais voyage avec une délégation française à Bayonvillers, dans la Somme, où il exécute quelques caricatures de soldats dans un cantonnement de l'arrière-front<sup>13</sup>.

Pour ceux qui se rapportent au dessin de presse de la Première Guerre mondiale, il est pratiquement inévitable de ne pas rencontrer les illustrations satiriques de Louis Raemaekers (*fig. 1-2*), largement publiées dans les quotidiens et les hebdomadaires en Europe, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Certes, si les contenus de l'iconographie s'avèrent éloquentes, la qualité testimoniale des images ne reste pas moins douteuse, s'agissant de mises en scène fonctionnelles à la propagande de guerre et d'œuvres graphiques produites par un artiste non combattant. En France, les collections patrimoniales de l'Institut National d'Histoire de l'Art, du ministère de la Culture et des Archives municipales du Havre permettent de rassembler jusqu'à 230 clichés. Dès février 1916, les revues satiriques françaises dédient à l'artiste néerlandais des numéros spéciaux et au printemps le Salon de la Triennale au Jeu de Paume de Paris, organisé au profit de la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> An., « Bayonvillers – Le dessinateur Louis Raemaekers dessinant des poilus », 28 août 1916, photographies en noir et blanc, La Contemporaine, Nanterre (VAL 428 206-208).

Fraternité des Artistes, consacre une «salle spéciale» aux «Dessins de Louis Raemaekers»<sup>14</sup>. Entre 1916 et 1917, les albums de dessins ont été édités à Londres, à Paris et à New York<sup>15</sup>, à l'instar d'ouvrages de luxe complémentaires aux cartes postales distribuées aux soldats mobilisés, mais surtout aux civils. *L'Illustration* et *La Baïonnette* constituent les deux hebdomadaires parisiens qui, pour les premiers, adaptent aux stratégies de propagande les illustrations du satiriste. Singulièrement, ces revues insistent sur sa nationalité neutre et sur ses séjours diplomatiques à l'étranger comme marques distinctives de l'engagement solidaire de Raemaekers en faveur de l'Entente. Le 12 juin 1915, le dessinateur publié d'abord dans *Le Journal* se distingue dans *L'Illustration* par l'article de Charles Snabilié, «Les dessins d'un neutre»<sup>16</sup>, contenant neuf clichés et un portrait-photo. Snabilié souligne l'engagement premier des caricaturistes dans la mise en question des crimes de guerre, ensuite il rend hommage au dessinateur néerlandais du quotidien *De Telegraaf*, qui même dans un pays neutre et menacé par la proximité du front occidental dénonce promptement les atrocités et les violences des invasions militaristes :

[...] C'est l'artiste dont le nom sera bientôt célèbre dans le monde entier, Louis Raemaekers, qui, journellement, met sa verve et son imagination au service de la justice et de la miséricorde<sup>17</sup>.

Comme bien d'autres illustrateurs satiriques, l'artiste hollandais va à l'encontre de querelles judiciaires dès l'été 1914. En particulier, les représentants des factions politiques et des ambassades allemandes et austro-hongroises aux Pays-Bas ne tolèrent pas les accusations implicites ni la violence explicite de certains dessins représentant les réfugiés de Belgique en souffrance ou les violences des combattants allemands. Si Snabilié évoque «[...] son imagination au service de la justice et de la miséricorde»<sup>18</sup>, c'est parce que l'une des ambiguïtés de l'iconographie de Raemaekers réside dans l'oscillation thématique entre l'évocation des symboles de la civilisation chrétienne et la profanation constante des autorités politiques et militaires. En particulier, le Kronprinz et

---

<sup>14</sup>Cf., « Numéro spécial entièrement consacré à Raemaekers », *La Baïonnette*, Paris, n° 32, 10 février 1916. Voir aussi, CLÉMENT-JANIN, Noël (dir.), « La Triennale ». *Exposition d'art français au profit de la « Fraternité des Artistes »*, Paris, Jeu de Paume, 2 mars-15 avril 1916, p. 49.

<sup>15</sup>Cf., RAEMAEKERS, Louis, *Cartoons*, Londres, Hodder & Stoughton, 1916. Voir aussi, *id.*, *La guerre*, Paris, Devambez, 1917. Et notamment, *id.*, *Kultur Cartoons*, New York, The Century Co., 1917.

<sup>16</sup>SNABILÉ, Charles, « Les dessins d'un neutre », in *L'Illustration*, 12 juin 1915, p. 591.

<sup>17</sup>*Ibid.*

<sup>18</sup>*Ibid.*

le Kayser personnifient des créatures simiesques, se profilant des Kings Kong ou des Lycanthropes tragicomiques réduits à des traits inhumains et «tenant à la main un couteau d'où dégoutte le sang»<sup>19</sup>. En définitive, le journaliste ne célèbre nullement un talent nouveau, mais un dessinateur engagé politiquement depuis une dizaine d'années, établissant une similitude élogieuse avec la caricature d'Honoré Daumier. Au printemps 1915, Raemaekers exerce déjà une certaine influence en France avec des cartes postales qui illustrent les atrocités, vendues en trois séries au profit de la Croix-Rouge française, des orphelins et des blessés de guerre<sup>20</sup>. La Société du salon de la Triennale et la Fraternité des Artistes investissent sur un artiste originaire d'un pays neutre pour mettre en place une propagande efficace et communicative, mais aussi pour financer les «Œuvres de guerre» dans la perspective de la coopération patriotique et de l'entraide sociale.

En coïncidence à la remise de la décoration de la Légion d'honneur, en février 1916 *La Baïonnette* dédie à Raemaekers un numéro spécial, contenant un article de John Grand-Carterer, «Un grand artiste qui n'est point un neutre», édité à nouveau dans le livret de la matinée honorifique du Trocadéro<sup>21</sup>. L'historien de l'art détourne l'intitulé de l'article de *L'Illustration* – «Les dessins d'un neutre» –, en changeant ainsi la définition particulariste d'un dessinateur neutre en la définition généraliste d'un artiste engagé, construite à partir de la nationalité et sur l'éloge de la singularité de la grandeur : «Un grand artiste qui n'est point un neutre». L'argument stratégique de Grand-Carterer n'est nullement négligeable, d'autant plus qu'il entretient une correspondance avec Raemaekers, dont il en publie des extraits dans le livret avec un portrait-photo<sup>22</sup>. Ainsi la photographie contribue largement à la promotion de l'illustrateur néerlandais dans le champ de l'édition française. Dans une lettre envoyée de Haarlem et datée le 10 janvier 1916, peu de temps avant de recevoir la médaille de la Légion d'honneur, Raemaekers déclare tout son dévouement et sa loyauté en faveur de la civilisation française, providentielle autant pour la protection que pour la libération des peuples en souffrance :

[...] Moi qui ai toujours aimé la France comme quelque chose de très beau, de très grand, mais de très loin ; moi qui, dans mon pays, me suis fait un soldat pour

---

<sup>19</sup>*Ibid.*

<sup>20</sup>*Cf.*, RAEMAEEKERS, Louis, *Dessins d'un neutre*, Amsterdam, Elsevier, 1915 (cartes postales).

<sup>21</sup>*Cf.*, GRAND-CARTERER, John, «Un grand artiste qui n'est point un neutre», in *La Baïonnette...*, *op. cit.* Voir aussi, *id.*, in BENOÎT-LÉVY, Edmond (dir.), «En l'honneur de Raemaekers»..., *op. cit.*

<sup>22</sup>BENOÎT-LÉVY, Edmond (dir.), «En l'honneur de Raemaekers»..., *ibid.*

combattre avec Elle le bon combat, son Combat qui est celui des petits peuples, du mien surtout, et de l'Humanité entière, j'étais si fier d'être dans les rangs.

Maintenant Elle va me pousser un moment au premier rang, à une place d'honneur !

Je suis émerveillé, mais tout ça me fait un peu peur<sup>23</sup>.

Au patriotisme altruiste et généreux de l'illustrateur suit l'éloge de Grand-Carterer, selon lequel la prise de conscience du courage par le caricaturiste étranger s'érige « à la hauteur d'un combattant », voire d'un « fougueux combattant par l'Image »<sup>24</sup>. D'emblée, l'historien de l'art mobilise deux métaphores guerrières : les caricaturistes civiles se profilèrent *comme* des soldats qui s'engagent comme volontaires dans l'armée, tandis que leurs crayons et plumes frappèrent mortellement *comme* les baïonnettes. Enfin, le savant multiplie les références iconographiques et stylistiques en puisant à la tradition nationale française et hollandaise. Une fois de plus, le terme de comparaison pour les intellectuels français est l'œuvre graphique de Daumier :

[...] Et c'est ainsi que, par son crayon puissant, Raemaekers fait revivre la Danse des Morts de Holbein. Mais, tandis que celle du moyen âge faisait valser l'humanité toute entière, celle de Raemaekers se contente de secouer la *Kultur*.

La guerre de 1870 nous a laissé Daumier ; la guerre actuelle trouvera en Raemaekers un de ses peintres les plus impressionnants<sup>25</sup>.

Grand-Carterer finit pour qualifier de peintre et de combattant un artiste qui en vérité n'est ni peintre ni combattant, mais un caricaturiste engagé dans les combats de la propagande visuelle. La comparaison s'établit sur le plan stylistique et iconographique des actualités de la guerre avec Steinlen. Ce n'est pas notre tâche celle de décrire les œuvres de Raemaekers, mais d'offrir une démarche interprétative de sa trajectoire sociale et biographique. Singulièrement, la renommée d'un dessinateur satirique ne se construit pas seulement par les publications quotidiennes et périodiques, mais aussi au moyen des projecteurs lumineux, de lanternes magiques qui investissent les caricatures d'une « charge » pathétique ou burlesque, s'offrant à la réception collective dans l'espace public d'une salle des fêtes comme celle du Trocadéro. Parmi les études les plus récentes

---

<sup>23</sup>*Ibid.*

<sup>24</sup>*Ibid.*

<sup>25</sup>*Ibid.*



parues en France, Annette Becker a démontré que les caricatures de Raemaekers sont reçues comme des « [...] œuvres de propagande à destination des civils »<sup>26</sup>, attirant l'attention de savants et de journalistes même dans l'après-guerre. Or la réception esthétique s'est déroulée aussi bien individuellement que collectivement, dans une salle de projection cinématographique destinée à la haute culture franco-hollandaise. Bien que la circulation populaire de ses cartes postales s'effectue parmi les soldats britanniques et américains, Raemaekers reste un dessinateur de propagande mobilisatrice surtout à l'arrière.

L'iconographie de ces dessins et estampes – certes, des productions moins prodigieuses que prolifiques –, révèle des évidences qui assument une valeur paradigmatique sur le plan des stratégies visuelles communément adoptées par les satiristes pour représenter les crimes de guerre et la disqualification de l'ennemi. D'abord, Raemaekers met en scène des armes préhistoriques (coutelas, marteaux, bâtons, etc.) ou des symboles du pouvoir (couronnes, sceptres, etc.) pour mettre entre parenthèses la puissance des armes (bombardements aériens, armes chimiques, etc.) sans toutefois renoncer à les représenter. Secondement, le dessinateur ridiculise les chefs politiques et militaires les transformant en singes et en loups, dans la perspective d'un allégoriste qui se déplace d'un registre comique à un autre tragique selon le comportement des leaders en dépit des faits politiques et militaires. Il faut considérer le travail d'information exercé par les caricaturistes sur les rapports des commissions d'enquête concernant les crimes de guerre et contre l'humanité (textes, photographies, etc.). Les historiens de l'art et les anthropologues de l'image savent très bien que dans la satire politique, l'usage instrumental de légendes concerne le message et investit la pratique iconographique et discursive. Comme au cinéma muet, la séance du Trocadéro n'aurait pas pu se dérouler sans les sonorités musicales ni les intertitres qui « galvanisent » les illustrations satiriques projetées à l'écran.

---

<sup>26</sup>BECKER, Annette, *Voir la Grande Guerre. Un autre récit (1914-2014)*, Paris, Armand Colin, p. 66.

## *Recréer le front à l'arrière : dioramas et panoramas des batailles*

En 1916, les progrès des armées françaises, belges et britanniques sur le front occidental encouragent davantage l'effort de mobilisation et de propagande à Paris. Au square Édouard-VII dans le 9<sup>e</sup> arrondissement, au bout du boulevard des Capucines entre l'Opéra et la Madeleine, dès avant la guerre se trouve une salle de cinéma louée par la société de l'industriel Charles Urban. Il s'agit de la première et de la seule salle de projection en France où le public assiste au Kinémacolor, un procédé breveté en Angleterre par Urban et George Smith qui donne de la couleur aux images en mouvement par un filtre polychrome appliqué à l'obturateur du cinématographe. Cette technologie tombe vite en obsolescence, parce que son fonctionnement comporte autant l'accélération des photogrammes que l'allongement des pellicules. Pour cette raison, la salle de cinéma ferme peu avant la guerre restant à occuper.

Dès le 15 juin 1916 jusqu'à la fin d'août, le square Édouard-VII héberge une attraction où les citoyens payant un billet de 1 FRF (soit, 0,15 EUR), de 14 à 22 heures, visitent les dioramas et les panoramas des batailles de la Première Guerre mondiale<sup>27</sup>. Les concepteurs de cette initiative publient une affiche (*fig. 3*) et un guide achetable au prix de 0,30 FRF (0,05 EUR) et rédigé par un capitaine de l'armée, lequel se réserve l'anonymat :

[...] Des attractions diverses ont été réunies rue Édouard-VII dans le but, notamment, de procurer du travail à des artistes, de glorifier les armées alliées et de subventionner des œuvres d'assistance et de guerre<sup>28</sup>.

Les finalités de propagande demeurent explicites dans ce spectacle organisé au profit d'associations corporatives assistant les orphelins, les artistes et les intellectuels (Société des Gens de Lettres), et issu de la collaboration parmi un groupe de décorateurs titulaires d'entreprises. Trois firmes d'ateliers parisiens de chefs décorateurs prennent part à la réalisation du projet : Ballue-Neymarck, Bailly-Jambon et Carré-Lefol<sup>29</sup>. Ces derniers

---

<sup>27</sup>An. (Imprimerie Monroq), *Visions de Guerre – Grands dioramas des Alliés – Panorama naval*, lithographie en couleurs (affiche), 93x125 cm, Bibliothèque National de France (ENTTB-3-ROUL).

<sup>28</sup>An. (Capitaine F.-V.), *Visions de guerre. Grands dioramas des Alliés. La vie dans les tranchées. Grand panorama naval*, Paris, Willy Fischer, 1916, p. 2.

<sup>29</sup>S'agissant d'ateliers de décors gravitant autour de théâtres, concerts, cinémas, cirques et fêtes foraines, mais aussi de boutiques et hôtels particuliers, ces entreprises affichent les deux noms du patron et de l'ancien patron, en respectant le cadre normatif des lois d'État du droit successoral de la III<sup>e</sup> République. À

produisent au total dix-huit dioramas, sept grands et dix petits, tandis que le peintre décorateur Louis Tinayre réalise un « Grand Panorama Naval » qui recrée la destruction du croiseur allemand Blücher. Les sous-sols de la rue Édouard-VII, anciennement une salle de cinéma, se transforment en une attraction populaire et spectaculaire au cours de l'été 1916. Payant le billet les gens de l'arrière se transportent sur les fronts de terre et de mer, à travers l'expérience émotionnelle d'une visite immersive. Bien que les artistes en soient directement impliqués, il ne s'agit nullement d'une exposition de guerre au sens courant du terme, mais d'une attraction basée sur des dispositifs de mise en scène. À la différence des caméras, qui au début de l'histoire du cinéma constituent des machines bicéphales fonctionnelles au tournage et à la projection, les dioramas et les panoramas façonnent la reproduction scénographique de l'espace environnemental. Si les dioramas recréent à l'échelle équivalente ou réduite des scénarii entre les deux et les trois dimensions, les panoramas restent uniquement bidimensionnels, mais étendent la vision en largeur jusqu'à 360 degrés, s'adaptant non seulement aux formats horizontaux du tableau, mais aussi aux surfaces circulaires ou polygonales des pavillons. Panoramas et dioramas s'imposent au XIX<sup>e</sup> siècle en tant qu'attractions populaires et touristiques dans le sillage de la tradition picturale du trompe-l'œil, quoique, pour la plupart, ces produits médiatiques destinés à l'information et au divertissement ne se soient pas toujours préservés<sup>30</sup>. Le *Panorama de la bataille de Raclawice du 1794* (5 juin 1894, 15x114 m, Wrocław, Pologne), produit cent ans après en neuf mois par un groupe d'artistes sous la direction de Wojciech Kossak, constitue l'un des rares modèles de structures circulaires à toit conique et avec une plate-forme centrale en superstructure intégralement préservée<sup>31</sup>.

---

l'occurrence, Pierre-Ernest Ballue (1855-1928) hérite l'atelier de Gustave Neymarck (1850-1910), Alexandre Bailly (1866-1949) celui de Marcel Jambon (1848-1908), situé au 73 rue Secrétan, à Paris, dans le 19<sup>e</sup> arrondissement. Quant à l'entreprise Carré-Lefol, nous n'avons pas retrouvé des données biographiques utilisables au cours de nos recherches. Toutes ces firmes affichent uniquement les noms des chefs décorateurs, qui dirigent des techniciens (décorateurs, architectes, costumiers, scénographes, etc.).

<sup>30</sup>Cf., BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas. Extrait des rapports du jury international de l'exposition universelle de 1889*, Paris, Masson, 1891. Voir aussi, COMMENT, Bernard, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Paris, Biro, 1993. Et notamment, OETTERMAN, Stephen, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997.

<sup>31</sup>Les musées conservent de nombreux fragments d'anciens panoramas circulaires des batailles, alors que les panoramas intègres constituent désormais des sites patrimoniaux. Parmi les panoramas circulaires recréant les scénarii des batailles réalisés en Europe avant la Première Guerre mondiale : *Panorama Bourbaki* (sous la direction d'Édouard Clastres, 1881, 10x120 m, Lucerne, Suisse) et *Panorama de la bataille de Waterloo* (sous la direction de Louis-Jules Dumoulin, 1911, 12x110 m, Braine-l'Alleud, Belgique). Cf., FINCK, Dieter et GANZ, Michael, *Le Panorama Bourbaki*, Besançon, Cêtre, 2002. CARPEAUX, Carole et LEROY, Isabelle, *Le Panorama de la bataille de Waterloo. Témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, Bruxelles, Pire, 2009. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les peintres militaires se cimentent dans la production de panoramas qui attirent le grand public et répondent aux exigences du tourisme. Après la guerre franco-prussienne de 1870-1871, Édouard Detaille et Alphonse de Neuville dirigent les ateliers du

Au lendemain du vernissage des *Visions de guerre* (15 juin 1916)<sup>32</sup>, *Le Journal* sponsorise comme « Attraction sensationnelle » les dioramas et le panorama installés au square Édouard-VII, alors que *Le Petit Journal*, *Le Figaro*, *Le Matin*, *Le Temps* et bien d'autres quotidiens parisiens n'en relatent aucune nouvelle, en vertu du fait qu'au tournant de la guerre ces spectacles désormais n'attirent qu'en moindre partie le public :

[...] Un des plus curieux spectacles de Paris s'est ouvert hier dans les vastes sous-sols de la rue Édouard-VII [...] la représentation dépasse 3 000 mètres. De superbes dioramas reproduisent LES GRANDS ÉPISODES DE LA GUERRE depuis la défense du Grand Couronné jusqu'à la bataille de l'Yser, en passant par celles de la Marne, de l'Yser, etc. [...] Un magnifique panorama, exécuté par le maître Louis Tinayre, représente LE COMBAT NAVAL dans lequel la foule anglaise désirerait le revivre<sup>33</sup>.

Le parcours de l'attraction se déploie par un tunnel contenant plus de trois kilomètres carrés de représentations en trompe-l'œil, dont les extrémités constituent deux structures circulaires disposées non pas « en rotonde », comme dans la plupart des exemplaires de panoramas alors en vogue<sup>34</sup>, mais « en loge », d'où les visiteurs assistent aux *Visions de guerre*. Dans la salle d'entrée débutent les « Grands dioramas des Alliés », avec la récréation en échelle de « La Vie dans les Tranchées ». Bien que les tranchées soient représentées autant dans l'affiche qu'en la couverture du guide<sup>35</sup>, il s'agit de la reconstruction du poste de commandement de la terrasse du Château de Hoodge, dans le plateau de Loos. Au point de départ de la visite, la position dominante des gradés transporte les visiteurs sur-le-champ. Le dispositif scénique reconstitue, à la manière d'un paysage en perspective, l'aube d'un matin hivernal sur le front occidental.

Descendant d'en haut au bas, les visiteurs observent la reconstruction de la première ligne du front : « La Vie dans les Tranchées ». Dans la première scène

---

*Panorama de la bataille de Champigny* et du *Panorama de la bataille de Rezonville* (10x120 m), les deux toiles circulaires exposés dès 1882 à Paris au Panorama national (5 rue de Berri, 8<sup>e</sup> arrondissement), enfin démembrées en tableaux du genre militaire vendus le 13 mai 1892 et le 16 juin 1896 aux galeries Georges Petit (8 rue de Sèze, 9<sup>e</sup> arrondissement, Paris). Cf., ROBICHON, François, « Les panoramas de Champigny et Rezonville par Édouard Detaille et Alphonse de Neuville », in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, n° 15, 1981, p. 272.

<sup>32</sup>Entrée payante à 5 FRF (soit, 0,76 EUR). Cf., an. (Imprimerie Monrocq), « Visions de Guerre... », *op. cit.*

<sup>33</sup>An., « Une attraction spectaculaire », in *Le Journal*, Paris, 16 juin 1916, p. 4.

<sup>34</sup>Un exemplaire de panorama absolument significatif pour l'histoire sociale et culturelle des arts visuels est celui du jardin de la maison de Claude Monet à Giverny, *Nymphéas* (16 mai 1927, Musée de l'Orangerie, Paris). Cf., HOOG, Michel, *Musée de l'Orangerie. Les Nymphéas de Claude Monet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006. Voir aussi, BERTRAND-DORLÉAC, Laurence, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2012.

<sup>35</sup>An. (Capitaine F.-V.), *Visions de guerre...*, *op. cit.*

reconstituée, à gauche, trois faux mitrailleurs français sont installés dans un blockhaus et à droite s'expose une vraie mitrailleuse. Cette étape initiale du parcours s'articule en six perspectives diverses qui exhibent, à l'instar d'une reproduction en échelle disposée dans les renforcements d'une structure circulaire, non seulement les soldats français au repos ou en action, mais aussi les troupes britanniques engagées dans un combat d'infanterie : (1) poste de commandement des armées alliées dans la terrasse du Château de Hoodge ; (2) tranchée française avec trois fantassins dans un blockhaus et une mitrailleuse ; (3) fantassins en action avec leurs armements (grenades, mines, fusils, mortiers, lance-bombe, périscopes, etc.) ; (4) soldats au repos dans un abri souterrain ; (5) officiers au repos dans une pièce remplie de butins de guerre ; (6) combat entre les troupes britanniques et allemandes dans une usine bombardée<sup>36</sup>.

Les dioramas de « La Vie dans les Tranchées » exaltent l'héroïsme et la virilité des combattants de l'Entente, disposant sur la scène des exemplaires de vraies armes, tout comme reliefs, modèles et scénographies factices. En recréant de manière artificielle les décors des batailles et les monceaux de ruines, les arts décoratifs et les chefs décorateurs qui dirigent leurs ateliers de production se mettent au service de la propagande. À l'occurrence, il s'agit uniquement d'artistes non combattants. En particulier, les dioramas se proposent à renforcer l'union franco-britannique, à l'enseigne de la virilité des soldats et de la fierté patriotique des chefs :

[...] En hiver, au lever du jour, les visiteurs descendent au sous-sol et pénètrent dans des éléments de tranchées françaises établies en avant d'un mur d'une terrasse de Château.

[...] La tranchée finit dans une usine ruinée par le bombardement où des soldats anglais livrent un combat.

Le long du parcours, des trophées allemands enlevés par nos braves poilus et les nombreux ustensiles dont ils se servent pour se nourrir, se chauffer et combattre<sup>37</sup>.

À l'instar d'un communiqué du bureau de presse de l'armée, ou d'un historique régimentaire, le guide décrit les contenus factuels des scénarii des batailles recréées dans les dioramas, tandis que les reproductions en échelle portent aux yeux du public « [...]

---

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 2.

<sup>37</sup>*Ibid.*

une rapide histoire de la guerre»<sup>38</sup>. Les messages du guide et de l’affiche véhiculent l’union entre les puissances économiques et militaires de la France et de la Grande-Bretagne, en corrélation à la spécificité ambiante du square et de la rue Édouard-VII, lieu de prédilection autant résidentiel que touristique pour les Britanniques à Paris. Après la reconstruction de «La Vie dans les Tranchées», au long du parcours de la visite se déploient au total sept «grands dioramas» et dix «petits dioramas» des batailles, installés non sans respecter la chronologie des événements. Les «Dioramas des Alliés» dressent une histoire des batailles du front occidental, mais aussi du front italien, oriental et balkanique, afin de démontrer l’effort des troupes alliées sur les principaux fronts de guerre, terrestres et maritimes. Plus précisément, les «grands dioramas» reconstituent l’histoire des batailles du front occidental selon le récit officiel des états-majors, de la Marne à Verdun, en passant par les Flandres et l’Alsace-Lorraine : (1) «Bataille de l’Yser»; (2) «Le Grand Couronné de Nancy»; (3) «Bataille de la Marne»; (4) «Loos»; (5) «Hartmannswillerkopf»; (6) «La prise de Tahure»; (7) «Verdun»<sup>39</sup>. Les «petits dioramas» recréent pourtant des épisodes qui concernent les fronts français, italien, oriental et balkanique, en façonnant un parcours concentré notamment autour des combats qui se sont déroulés dans les villes bombardées, pour rappeler en passant la question des atrocités commises par les armées de l’Alliance contre les populations civiles : (1) «Belgrade»; (2) «Prise d’Erzeroum»; (3) «Incendies des Halles d’Ypres»; (4) «Salonique»; (5) «Carency»; (6) «Le Roi d’Italie et le Général Gouraud dans les Alpes»; (7) «Liège (6 août 1914)»; (8) «Prise du fort de Malborghetto»; (9) «Reims»; (10) «Pont du Forth et Base navale anglaise»<sup>40</sup>.

Dans la mise en scène de toutes ces batailles, les chefs décorateurs s’inspirent aux chroniques officielles, mais surtout privilégient un «[...] instant décisif»<sup>41</sup>, isolant à chaque fois une phase spécifique de l’action inhérente au déroulement de la bataille. À l’instar des panoramas picturaux du XIX<sup>e</sup> siècle, les «Dioramas des Alliés» constituent des représentations médiatiques ou, mieux encore, des créations en trompe-l’œil du champ de bataille. Ces «instants décisifs» résident dans les combats au corps-à-corps de la «Bataille de la Marne», les assauts d’infanterie de l’«Hartmannswillerkopf», les colonnes de prisonniers défilant dans les tranchées lors de la «Prise de Tahure», enfin les combats aériens au-dessus des tranchées de «Verdun» (*fig. 4*) lors d’un assaut

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 2-9.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 9-16.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 3.

d'infanterie, une bataille encore en cours. De cette façon, la séquence des « grands dioramas », qui récapitulent les progrès des armées alliées depuis la Marne jusqu'à Verdun, ne fait qu'augmenter la perception émotionnelle de l'espace immersif dans l'économie spectaculaire des dioramas. Il ne faut pas négliger les stratégies figuratives de la mise en scène des prises de secteurs spécifiques du front. Dans la « Prise de Tahure », des colonnes de prisonniers allemands sont contrôlées à vue dans les tranchées occupées par les armées alliées, tandis que dans la « Prise d'Erzoroum », sur le front oriental, un officier cosaque à cheval observe d'une butte la charge de cavalerie de l'armée impériale contre les derniers défenseurs de la ville. Très significatif est le diorama de « Verdun », non seulement parce qu'il clôturerait le parcours de la visite du tunnel, mais aussi en vertu de la simultanéité des événements qui recrée. À ce propos, le guide relate de la plus grande bataille de tous les temps, précisant le contenu du diorama à travers la métaphore de la victoire ailée :

[...] Au moment où s'impriment ces lignes (juin 1916), la bataille de Verdun, qui dure depuis plus de dix semaines, continue avec une violence, une âpreté toujours grandissante, et cette bataille la plus longue, la plus gigantesque, la plus effroyable qui ait été livrée depuis le commencement des temps est la preuve éclatante des vertus héroïques de la race française. [...]

Cette immense bataille, qui déploie ses ailes sur les deux rives de la Meuse, est composée d'une série ininterrompue et simultanée de combats : petits ou grands.

C'est un de ces combats, entre Vaux et Douaumont, que nous avons représenté avec un souci d'exactitude, autrement dit avec le désir de peindre la vérité dans toute son horreur grandiose<sup>42</sup>.

Si dans la caricature politique de Louis Raemaekers le message de la propagande se distingue avant tout pour la mise en question de la vérité sur les « crimes de guerre »<sup>43</sup>, les « Dioramas des Alliés » installés au square Édouard-VII ambitionnent à recréer les batailles les plus significatives pour les progrès de l'Entente en général et des armées franco-britanniques en particulier. Ainsi, les représentations des violences contre les populations civiles n'occupent qu'une moindre partie dans le parcours, qui célèbre l'union franco-britannique en mettant en relief l'action des soldats, mais en faisant aussi l'éloge des vainqueurs par un récit héroïque des victoires et de la libération de secteurs du

---

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>43</sup>HORNE, John et KRAMER, Alan, *1914, les atrocités allemandes...*, *op. cit.*

front sous le joug de l'occupation. Cependant, les atrocités des armées allemandes contre les civils de France et de Belgique assument une fonction allusive dans les décors de certaines batailles. À l'occurrence, le diorama de « Reims » représente un combat d'avions au-dessus de la ville, sur fond de maisons incendiées et des tours de la cathédrale en ruine. Dans la reconstruction scénographique des dioramas, les champs de bataille comme les ruines constituent des éléments accessoires et factices du décor, mais catapultent les visiteurs dans un environnement médial et immersif, reconstitué à partir de rapports officiels. L'exhibition d'armements et d'équipements augmente le réalisme tout comme le sensationnalisme des reproductions scénographiques, notamment s'il s'agit d'exemplaires pris à l'ennemi. Il faut rappeler aussi comment les dioramas sont devenus, à nos jours, des installations temporaires ou permanentes dans les musées d'histoire qui racontent les conflits armés<sup>44</sup>.

La dernière étape de la visite se déroule enfin dans une structure circulaire où s'installe le « Grand Panorama Naval » réalisé par le peintre décorateur Louis Tinayre (1861-1942). Aucun artiste combattant ne participe à la création de ces dioramas et du panorama. Tinayre est un peintre originaire de Neuilly-sur-Seine, qui commence sa formation académique à l'École des Beaux-Arts de Budapest, en Autriche-Hongrie. Ses parents sont des membres de l'Association internationale des travailleurs, mais la guerre franco-prussienne et les événements de la Commune de Paris les obligent à déménager une dizaine d'années dans la capitale hongroise. En 1879, Tinayre et sa famille retournent en France, où il complète sa formation académique se profilant comme un peintre de reportage qui travaille en tant que correspondant pour *Le Monde illustré*. Ayant produit divers panoramas et dioramas maritimes avant la guerre<sup>45</sup>, le peintre français se spécialise d'abord dans l'illustration scientifique de la flore et de la faune maritime. Entre 1914 et 1915, il prend part comme reporter aux missions artistiques organisées par le musée de l'Armée, s'engageant dans le genre de la peinture militaire (*La messe de Noël 1914 dans la carrière de Gonfrécourt*, 1915, huile sur toile, 73x93 cm, Musée Saint-Léger de la Ville de Soissons). Il s'agit donc d'un artiste non combattant, mais ayant l'expérience de

---

<sup>44</sup>Cf., LOUVIER, Patrick, MARY, Julien et ROUSSEAU, Frédéric (dir.), *Pratiquer la muséohistoire. La guerre et l'histoire au musée. Pour une visite critique*, Outremont, Athéna, 2012.

<sup>45</sup>En 1895, Louis Tinayre voyage au Madagascar comme peintre militaire de reportage affilié au corps expéditionnaire de la seconde expédition coloniale. À la suite, il produit le *Panorama du Madagascar*, exposé à l'exposition universelle de Paris en 1900. Avant la Première Guerre mondiale, il se distingue comme peintre officiel du prince Albert 1<sup>er</sup> de Monaco et réalise avec Alexandre Jean-Baptiste Brun, d'après une commande du prince, les quatre peintures murales qui décorent l'amphithéâtre de l'Institut Océanographique de Paris (1910, Maison des Océans). Cf., BEAUCHEF-DE-BUSSAC, Anne (dir.), *Louis Tinayre, artiste-reporter (1861-1942). Du pôle à l'équateur*, Ville de Clermont-Ferrand, 2006.



panoramiste et de peintre missionnaire aux armées. De plus, sa trajectoire biographique révèle une certaine continuité, dès les affaires franco-britanniques de l'expédition coloniale au Madagascar jusqu'à celles du « Grand Panorama Naval », qui représente un épisode du « Combat naval du Dogger-Banck », la destruction par la flotte anglaise du croiseur allemand Blücher, le 24 janvier 1915. À la fin du parcours, les visiteurs ne sont plus transportés dans un poste de commandement sur le front français, comme au départ de la visite, mais en revanche se trouvent à nouveau « en loge », à bord d'un destroyer anglais :

[...] Les visiteurs assistent à bord d'un contre-torpilleur anglais à la bataille navale du Dogger-Bank qui fut la plus importante avant celle des 31 mai [1915], 1<sup>er</sup> juin 1916, livrée sur les côtes du Jutland<sup>46</sup>.

Il s'agit d'un combat naval opposant les flottes britanniques et allemandes, mais aussi les forces de l'aviation. Les navires anglais bombardent le croiseur Blücher qui, incendié, coule la quille en l'air avec un équipage de 885 hommes. Tandis que la flotte allemande se replie vers les ports, les Britanniques mettent des canots de sauvetage à disposition des naufragés, mais, dans la mise en scène recréée du panorama, « [...] un zeppelin vint jeter des bombes sur les bateaux sauveteurs, préférant détruire amis et ennemis »<sup>47</sup>. Dans les « Visions de guerre », si les combats aériens ponctuent les dioramas les plus significatifs des batailles de terre (« Reims », « Verdun », etc.) ainsi que le scénario dépeint du « Grand Panorama Naval », c'est parce que dans l'imaginaire social de tous les pays belligérants les bombardements aériens engendrent davantage l'angoisse que la peur ou la menace de l'agression militaire.

Au cours de la Première Guerre mondiale, les populations civiles connaissent pour la première fois de manière systématique et à l'échelle transnationale les raids d'avions légers, dotés de mitrailleuses ou équipés de bombes, tout comme les bombardements des dirigeables, qui attaquent à plusieurs reprises Paris et maintes villes à proximité des fronts. Comme le rappelle Gérard Hartmann dans le dossier *Terreur sur la ville* : « En février 1916, Paris est une nouvelle fois bombardé par des Zeppelins. Une bombe a transpercé le boulevard de Belleville et a explosé dans le métropolitain »<sup>48</sup>. Les impacts

---

<sup>46</sup>An. (Capitaine F.-V.), *Visions de guerre...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup>*Cf.*, le dossier publié en ligne : <https://www.hydroretro.net/etudegh/terreursurlaville.pdf>

des raids des avions Taube, Aviatik et Gotha se vérifient sur Paris en une vingtaine d'occasions diverses, du 30 août 1914 au 15 septembre 1918, mais seulement au cours de ces deux années, en coïncidence à la guerre de mouvement sur le front occidental. Plus précisément, les bombes des avions impactent sur Paris initialement du 30 août au 12 octobre 1914 (7 jours), puis du 30 janvier au 15 septembre 1918 (13 jours). Mais, en deux autres occasions au cours du conflit armé, les zeppelins allemands bombardent la ceinture au nord de la capitale française (Saint-Ouen), ainsi que des endroits des 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup>, 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> arrondissements (le 21 mars 1915 et le 29 janvier 1916)<sup>49</sup>. Bien qu'il s'agisse de créations environnementales et médiales exécutées en trompe-l'œil, il importe de prendre en considération l'impact psychologique et émotif des visiteurs des *Visions de guerre*, qui se trouvent confrontés inexorablement à la mise en représentation des réalités des bombardements.

Derrière le panorama naval de Tinayre, le parcours de la visite se termine avec un hommage ultérieur aux armées britanniques, le « petit diorama » du « Pont de Forth et [de la] Base navale anglaise ». Le diorama reconstituant « [...] la plus colossale construction métallique du monde »<sup>50</sup>, offre aux visiteurs français et britanniques un exemple des relations mutuelles entre la France et la Grande-Bretagne, deux pays alliés non seulement dans le champ militaire, mais aussi dans le domaine de la production industrielle et du progrès technologique. Avec la tour Eiffel, le pont de Forth constitue une construction emblématique de la modernisation de l'architecture avec l'introduction des structures métalliques. Pendant la guerre, à proximité du pont se trouve la base navale de Rosyth, « [...] un des centres les plus importants de ravitaillement maritime »<sup>51</sup>. Le diorama recrée une vision en perspective et en trompe-l'œil de la base navale britannique, en suggérant la puissance de l'arsenal de la marine, tandis que sur le fond « le [pont de] Forth est sillonné par un nombre considérable de navires de guerre de toutes formes et du plus grand tonnage qui se dirigent vers la mer »<sup>52</sup>. Le guide décrit la base navale anglaise de Rosyth comme un siège stratégique et logistique inconnu à la presse française, dédiant un dernier hommage à Horatio Herbert Kitchener, le maréchal de l'armée de terre et le ministre de la guerre disparu le 5 juin 1916, lors du naufrage du croiseur HMS Hampshire, coulé par un sous-marin de la flotte allemande au nord-ouest des îles Orcades :

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>50</sup> An. (Capitaine F.-V.), *Visions de guerre...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

[...] C'est de la base de Rosyth qu'est partie la flotte anglaise qui prit part à la grande bataille navale livrée le 31 mai 1916 au-dessous du Skager-Rack. Lord Kitchener a passé sur le Pont en allant s'embarquer à Perth<sup>53</sup>.

L'année 1916 constitue un tournant décisif pour la machine communicationnelle de la propagande des armées françaises et alliées, qui visent à fédérer les pays neutres et belligérants autour de l'Entente, avant même la mobilisation générale et l'entrée en guerre des États-Unis. En même temps que les médias fonctionnels à la mise en image, comme le cinéma et la photographie, les acteurs civils et militaires, tout comme les institutions publiques et privées, mobilisent des techniques de représentation pré-cinématographiques qui remontent au XIX<sup>e</sup> siècle : les dioramas et les panoramas. L'attraction spectaculaire *Visions de guerre*, organisée au square Édouard-VII à l'été 1916, reste emblématique pour les stratégies communicatives de la propagande de guerre, qui n'implique pas seulement une sélection entre l'obsolescence et l'accélération technologique, mais plutôt produit une altération ou un formatage des contenus dans la résolution du message. En avril 1916, à Paris, un groupe d'artistes propose au ministère des Affaires étrangères le projet inachevé du *Panorama des crimes allemands* : « [...] vaste peinture circulaire exposée dans une structure en rotonde représentant différentes scènes de la Grande Guerre. Cette "synthèse puissante" des horreurs de la guerre serait disposée au centre d'un "camp de guerre" (*War Fair*) accueillant des attractions militaires »<sup>54</sup>.

Ce panorama de la guerre n'a jamais été réalisé, en raison des coûts excessivement élevés du projet. Toutefois, il importe de prendre en considération que dans le lexique des peintres qui se consacrent à une production du genre « militaire », les panoramas sont qualifiés d'œuvres « synthétiques » conçues à l'instar d'installations environnementales de scènes multiples. Elles ne représentent pas seulement les batailles, mais aussi les paysages du front et des terrains conquis. Du 5 au 24 mars 1917, le peintre français Henry Valensi expose pourtant trois panoramas à la galerie Druet (20 rue Royale, 8<sup>e</sup> arrondissement), lesquels exemplifient la survie de la peinture militaire et même de la

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Le projet a été soumis en avril 1916 au ministère des Affaires Étrangères par deux artistes français, le peintre combattant Othon Friesz et le militaire non combattant Noël Dorville, qui dirigent une équipe d'architectes et décorateurs formée par Maurice Duval, Maxime Cizaletti et Émile Ledrut. Le programme iconographique du panorama est constitué par trois panneaux jamais réalisés : (1) « le pillage et la destruction des cités et des monuments (Reims, Louvain, Ypres et Arras) » ; (2) « la violation des lois de la guerre à l'égard des combattants (blessés et prisonniers) » ; (3) « l'assassinat des non combattants, des vieillards, des femmes et des enfants ». Cf., AGUILAR, Anne-Sophie, « De la représentation à la récréation : l'expérience immersive du *Panorama de la guerre* (1916) », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, Presses universitaires de Rennes, tome 123, n° 3, 2016, p. 18 et p. 25.

complexification de l'héritage et de la transmission de cette tradition nationale au tournant de la guerre, avec les missions artistiques aux armées et les commandes officielles des états-majors : *Panorama de la rade*, *Panorama du camp français pris des batteries Ertogrul* et *Panorama de l'arrière, vu des tranchées*<sup>55</sup>. En revanche, contrairement aux artistes non combattants qui produisent les *Visions de guerre*, Valensi réalise et expose ces œuvres en tant que « documents »<sup>56</sup> de la campagne et de la bataille des Dardanelles (1915-1916). L'artiste combattant ayant répondu à une commande du général Henri Gouraud, rédige une notice publiée dans le catalogue de l'exposition personnelle de guerre ainsi qu'il déclare : « [...] Selon que j'ai voulu, j'ai vécu cette guerre »<sup>57</sup>. Il ne s'agit pas d'un peintre en mission aux armées, comme, par exemple, le reporter Louis Tinayre, ni d'un artiste mobilisé en civil, comme l'illustrateur satirique Louis Raemaekers. Engagé comme volontaire dans le corps expéditionnaire de l'armée d'Orient, Valensi représente d'après-coup à partir de carnets de croquis de nombreuses scènes de guerre, ayant vécu sept mois sur le front de terre et de mer dans les Balkans, entre la base navale de Moudros et le champ de bataille de Seddul-Bahr. En guise de conclusion, les panoramas militaires, bien qu'ils ne se soient pas toujours préservés, au cours de la Première Guerre mondiale constituent un format convenable tantôt à la récréation émotionnelle et souvent conformiste de la propagande, tantôt à la mise en représentation de l'expérience du front.

---

<sup>55</sup>Cf., DALIMIER, Albert, BAILLOUD, Maurice (Général) et MALLETERRE, Gabriel (Général) (dir.), *Henry Valensi. Artiste-Peintre attaché au Q. G. du Corps expéditionnaire des Dardanelles. Exposition documentaire d'œuvres peintes aux Dardanelles*, Paris, galerie Eugène Drouet, 5-24 mars 1917, n. p. (n° 8, n° 52 et n° 100). Voir aussi, BATTAGLIA, Aldo, « Quatre œuvres du peintre Henry Valensi », in *Journal de la BDIC*, février 2016, n° 40, p. 6-7.

<sup>56</sup>DALIMIER, Albert, BAILLOUD, Maurice (Général) et MALLETERRE, Gabriel (Général) (dir.), *Henry Valensi...*, *ibid.*

<sup>57</sup>*Ibid.*



Fig. 1 : Louis Raemaekers, *Une promesse et un espoir. La Hollande à la Belgique : « Ta souffrance est la mienne et ton sort est le mien »*, 21 juillet 1915, lithographie en noir, Archives municipales du Havre (FRAC076351-FC-4H-10-11-0014).



Fig. 2 : Louis Raemaekers, *Justification*, 1914-1918 (s. d.), lithographie en couleurs, Archives municipales du Havre (FRAC076351-FC-4H-10-11-0010).



Fig. 3 : An. (Imprimerie Monrocq), *Visions de Guerre – Grands dioramas des Alliés – Panorama naval*, lithographie en couleurs (affiche), 93x125 cm, Bibliothèque National de France (ENTTB-3-ROUL).



Fig. 4 : Auteur inconnu, « Grand diorama de la bataille de Verdun », in an. (Capitaine F.-V.), *Visions de guerre. Grands dioramas des Alliés. La vie dans les tranchées. Grand panorama naval*, Paris, Willy Fischer, 1916, p. 9.