



HAL
open science

Les camoufleurs français en Italie. Le cubisme d'André Mare s'est évanoui à Venise

Yves Chevretil Desbiolles

► **To cite this version:**

Yves Chevretil Desbiolles. Les camoufleurs français en Italie. Le cubisme d'André Mare s'est évanoui à Venise. Uomo nero, 2018, 14-15, pp.10-23. hal-03171070

HAL Id: hal-03171070

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03171070v1>

Submitted on 16 Mar 2021

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.

L'UOMO NERO ¹⁴⁻¹⁵
camouflage

{ Estratto

L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV
n. 14-15, marzo 2018

L'uomo nero

Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV
nn. 14-15, marzo 2018



L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV, n. 14-15, marzo 2018
a cura di Antonello Negri

direttore:
Antonello Negri

comitato scientifico:
Silvia Bignami
Yves Chevreffils Desbiolles
Davide Colombo
Rossella Froissart
Ana Magalhães
Antonello Negri
Paolo Rusconi
Jeffrey Schnapp
Giorgio Zanchetti



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Sezione arte – Cattedra di Storia dell'arte contemporanea
via Noto 6, 20141 Milano
tel. +39 02 50322000
http://users.unimi.it/tuomo_nero/
e-mail: uomonero@unimi.it

redazione:
Massimiliano Galli
Viviana Pozzoli
Silvia Vacca

impaginazione:
Francesca Adamo

progetto grafico:
Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

editore e distributore:

 MIMESIS EDIZIONI
(Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
via Monfalcone, 17/19, 20099 Sesto San Giovanni (Milano)
telefono +39 02 24861657 +39 02 24416383
fax: +39 02 89403935
e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN 1828-4663

© 2018, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

In copertina:
anonimo lombardo, omaggio a A. B., secondo decennio del XXI secolo

In quarta di copertina:
"Art in America", ottobre 1980, con la fotografia di Trailer Camp di Vito Acconci, allestito al Museum of Contemporary Art di Chicago nel marzo 1980.



Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XV, n. 14-15, marzo 2018

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

5 Antonello Negri
L'uomo nero camouflage

Camouflage

11 Yves Chevretil Desbiolles
Les camoufleurs français en Italie.
Le cubisme d'André Mare s'est évanoui à Venise

25 Anna Mazzanti
"Le mannequin artistique":
camouflage del corpo umano
negli anni Venti

47 Claudio Marra
Fotografia e camouflage
nell'esperienza futurista

61 Maria Claudia Negri
Regia durante la tempesta di Paul Klee:
un significato camuffato
"dietro la maschera della forma"?

69 Maria De Vivo
Mimetizzazione, invisibilità,
mascheramento: un'ipotesi di lettura
dell'arte di Piero Gilardi

85 Caterina Toschi
Massimo Nannucci. **Falso/Vero e**
Mimetizzazioni (1970-1981)

101 Silvia Bignami
"The chameleon Acconci"
e una copertina camouflage

117 Viviana Pozzoli
Nota a margine sull'attività di
Zeno Birilli al PAC

121 Federica Muzzarelli
La mimesi fotografica come
ridefinizione identitaria. Anne Brigman e
l'immersione panica nel mondo

137 Antonello Negri
La Nike di Gallerani

Fuoritema

Iconografie
Ilaria Cicali
Umberto Boccioni e Alexander
Archipenko: un dialogo in contrappunto 153

Michele Aversa
Santi e angeli. **Sculture degli anni**
Trenta e Quaranta nel Duomo di Milano 169

Fortune
Andrea Lanzafame
Giacomo Manzù: uno scultore europeo.
Londra 1952-1960 193

Mostrare l'arte
Francesco Guzzetti
Information 1970: alcune novità sul
lavoro di Giuseppe Penone 215

Rarità, riscoperte, segnalazioni

Amanda Russo
Un ponte culturale fra l'Italia e il Belgio:
lettere inedite di Vittorio Pica (1887-1920) 235

Irene Boyer
Francesco Saporì storico e critico
dell'arte. Ascesa e declino tra il primo
e il secondo dopoguerra 259

Valentina Di Prospero
"L'ideogrammatica di Giuseppe
Capogrossi" dipinta da Li Yuan-chia:
un'inedita sinergia nei murali dell'ex
convento dei Cappuccini di Gubbio 277

Francesca Gallo
I Videogiornali della X Quadriennale, tra
documentazione e autorialità 289

Gli autori dell'"Uomo nero" 303

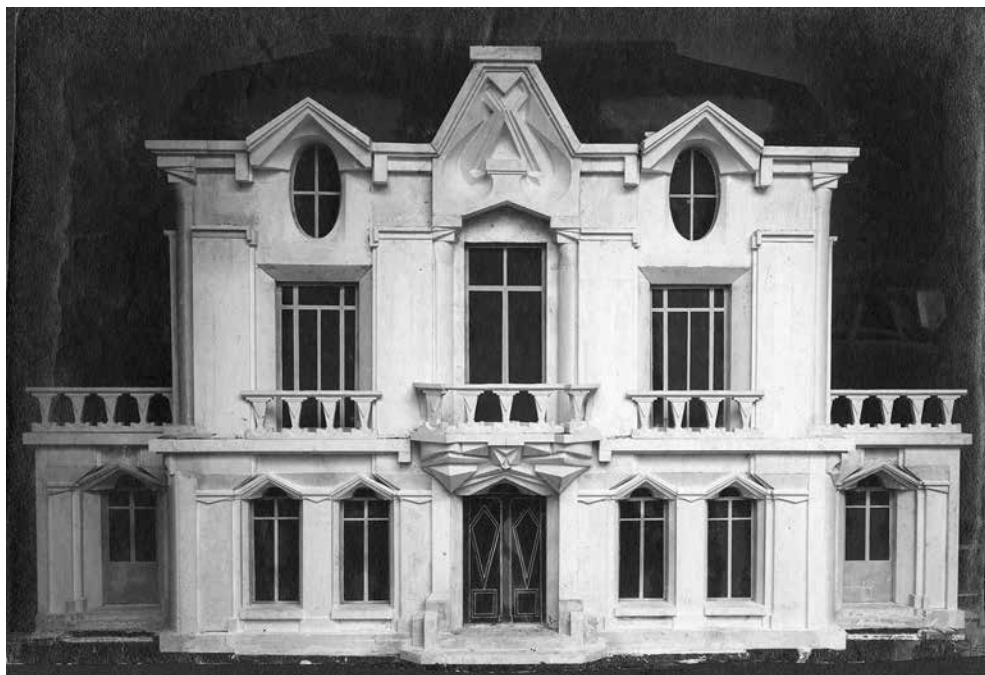


Fig. 1. Façade de la *Maison cubiste* conçue par Raymond Duchamp-Villon (maquette), Paris, Salon d'automne 1912 (IMEC, Archives André Mare)

Les camoufleurs français en Italie. Le cubisme d'André Mare s'est évanoui à Venise

Yves Chevrefils Desbiolles

Le camouflage aura été l'une des grandes affaires de la Grande Guerre. Dès 1915, sous l'impulsion du peintre Guirand de Scevola, les Français créent un premier service intégré de conception et de fabrication de dispositifs de camouflage, animé par des équipes spécialisées de militaires et de civils. Dans une guerre de positions où des dizaines de milliers d'hommes sont massés de part et d'autre de la ligne de front, voir sans être vu pour tromper l'ennemi est devenu un enjeu vital. Bientôt, des officiers britanniques, américains, belges et italiens viennent visiter les principaux ateliers de la section de camouflage situés à Amiens et à Noyon dans le nord de la France. En Italie, un *laboratorio di mascheramento* est créé au début de 1917 et des camoufleurs français viennent épauler leurs confrères italiens dès septembre de la même année. Un atelier de fabrication de matériel de camouflage est installé près de Milan et un autre à Piazzola sul Brenta. Le commandement du camouflage français s'installe à Padoue puis à Vicence.

L'histoire de l'art retient le nom d'André Mare (1885-1932) à deux titres: son rôle dans le renouvellement de l'art décoratif français avant la Grande Guerre et son action dans la section de camouflage de l'armée française durant la Grande Guerre¹. Au Salon d'Automne de 1912, André Mare prend la tête d'une équipe de jeunes artistes presque tous liés au Groupe de Puteaux; ensemble, ils réaliseront l'une des icônes de l'histoire de l'art du pre-

mier XXe siècle: la *Maison cubiste* (fig. 1). L'évènement, âprement critiqué en son temps, est depuis célébré par l'histoire des arts décoratifs, mais aussi de manière ambigüe par l'histoire des avant-gardes; la façade dite cubiste de la maison cache, selon les mots mêmes d'André Mare, des aménagements au "décor aimable, coloré franchement et le tout dans une tradition bien française"², un décor qui interpelle le regard par le mélange des styles, le contraste des couleurs et le choix des matières, sans toutefois correspondre à la rupture à la fois conceptuelle et formelle que représente le cubisme pictural (fig. 2). La guerre vient interrompre cette démarche qui trouvait son origine dans la concurrence entre l'Allemagne et la France dans le domaine des arts décoratifs et industriels.

Le 2 août 1914, André Mare est affecté à un régiment d'artillerie. Vers la fin de l'année 1915, il apprend que son ami André Dunoyer de Segonzac dirige une unité de la toute nouvelle section de camouflage



Fig. 2. Aménagement du "Salon bourgeois" de la *Maison cubiste* par André Mare, Paris, Salon d'automne 1912 (IMEC, Archives André Mare). On peut voir sur la gauche le tableau *Femme à l'éventail* de Jean Metzinger. La figure féminine dans un médaillon au centre de l'image, a été conçue par Marie Laurencin. À droite, se reflétant dans le miroir, *Le Passage à niveau* de Fernand Léger. Les boiseries, la cheminée et la pendule sont de Roger de La Fresnaye

de l'armée française; il rejoint aussitôt le groupe de décorateurs de théâtre et d'artistes³ qui portent l'insigne du Caméléon brodé sur leur uniforme. Durant toute la durée du conflit, André Mare a tenu un journal remarquable par le nombre et par la facture des dessins dont il orne ces pages, dix carnets dans lesquels il consigne sa formation d'artilleur, puis ses activités de camoufleur, décrit les événements dont il est témoin et les sentiments qu'ils suscitent en lui, le tout truffé de nombreuses photographies de petit format et d'annotations graves ou légères: le nom des camarades tués au combat ou le menu des repas... André Mare relate sa mission de camoufleur en Italie dans la seconde moitié du septième carnet, dans l'ensemble du huitième carnet et dans la première partie du neuvième carnet⁴.

Deux remarques s'imposent avant de conclure cette introduction. Les dessins d'André Mare réalisés au crayon, à l'encre de Chine ou à l'aquarelle relèvent pour la plupart d'un tour de main cubiste parfaitement maîtrisé au point que, dans l'historiographie récente, ces dessins ont pris une signification inattendue, celle d'une adéquation entre un art réputé intellectuel – le cubisme – et une démarche concrète et tangible liée aux nécessités de la guerre – le camouflement⁵. Certes, André Mare a réalisé quelques dessins de canons décorés de manière à donner l'illusion d'une fragmentation factice des formes (fig. 3). Mais c'est d'abord comme expert dans la conception de faux arbres – des arbres-observatoires – qu'André Mare se distingue dans la section des Caméléons (fig. 4). Plus important: André Mare a produit des œuvres de facture cubiste avant la Grande Guerre, mais nous ne les connaissons pas. L'artiste les a détruites⁶, signe probable d'une insatisfaction personnelle ou d'une méfiance conceptuelle envers cet art. Après la Grande Guerre,

quelques tableaux, peu nombreux, témoignent de la persistance d'une stylisation cubiste avant que celle-ci ne disparaisse totalement à partir de 1923. On peut donc considérer que l'unique moment *intensément* cubiste d'André Mare correspond à la rédaction de ses carnets de guerre⁷. Il s'agit d'un cubisme discret, car inscrit dans un journal intime, mais aussi d'un cubisme *foisonnant* et *exubérant* venu de l'univers de la décoration et des installations mobilières réalisées au Salon d'Automne de 1911, 1912 et 1913. Loin des déconstructions radicales des "pères fondateurs" Braque et Picasso, ce cubisme porte fortement l'empreinte de Roger de La Fresnaye, ami fidèle d'André Mare (fig. 5).

Pourquoi dès lors André Mare n'est-il pas devenu un "peintre cubiste" épanoui au moment où le cubisme faisait école? Pourquoi a-t-il refusé d'occuper une place parmi les "cubistes de salon", alors que ses premiers succès le situaient au cœur d'une génération de jeunes peintres et sculpteurs – pensons entre autres à



Fig. 5. Roger de La Fresnaye, sans titre et sans date (IMEC, Archives Raymond Radiguet)

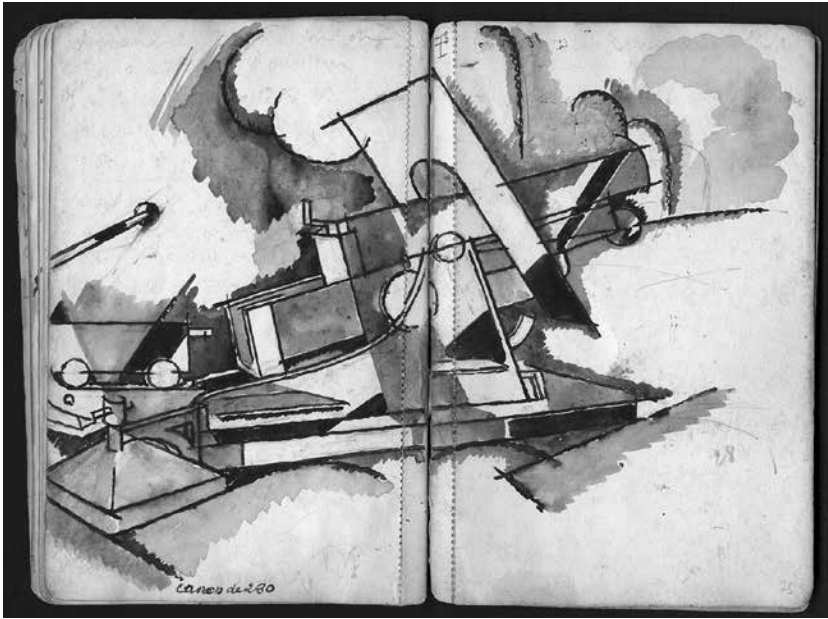


Fig. 3. Carnet 2, feuillet 73. En bas et à gauche du dessin: "Canon de 280"

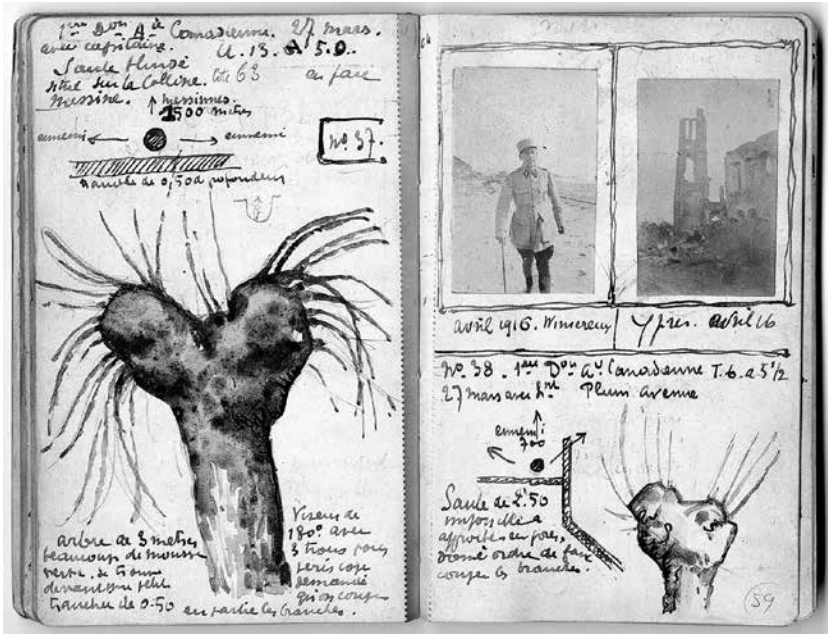


Fig. 4. Carnet 3, feuillet 104. Étude pour la fabrication d'un arbre-observatoire

d'autres amis comme Jacques Villon ou Fernand Léger – salués par tous les manuels d'histoire de l'art moderne? La réponse, selon moi, se trouve dans les carnets mêmes: le choc de Venise!

“Je suis désigné pour partir en Italie. Adieux à Noyon”⁸, s'exclame André Mare à la date du 23 novembre 1917. Il s'agit d'une belle perspective pour un camoufleur qui – à l'opposé d'une perception défavorable de certains combattants à l'égard des Caméléons – n'est pas un “planqué”⁹. Pour réaliser un arbre-observatoire, spécialité d'André Mare, il faut d'abord, en rampant la nuit dans le *no man's land*, établir un relevé précis de l'arbre à reproduire, puis une fois son clone réalisé, retourner de la même manière entre les lignes, couper le l'arbre et le remplacer par le faux. Mare paiera cher son succès de camoufleur. Il est grièvement blessé à Lassigny au début de l'année 1917. Pis! Le gaz qu'il inhalera sur le front causera sa mort prématurée en 1932 à l'âge de 47 ans.

En novembre 1917, André Mare, qui n'est jamais allé en Italie, peut donc se réjouir qu'on lui ait confié une mission qui l'extrait de l'ordinaire de ces années guerrières. Le départ a lieu dans la nuit du 28 au 29 novembre 1917. Le voyage est long et parsemé de difficultés: pannes de moteur, éboulements de pierre et chutes de neige. Mais les camoufleurs voyagent en première classe! Il y a des moments de joie: “À Tonnay le train s'arrête essoufflé. Tout le monde descend sur la voie. Grelat fait danser avec son violon”¹⁰. On passe le temps à la manière des soldats en casernement: “Lejeune est beaucoup moins saoul qu'hier. Pierre Bains perd toujours au poker”¹¹. Au petit matin du 3 décembre 1917, André Mare découvre l'Italie par Novare, Pavie, Crémone. Mais c'est le pays réel qui s'offre à lui – celui de l'Italie de la Grande Guerre – et non l'Italie rêvée: “Saules, peupliers. La plaine

de Lombardie. Population indifférente”¹². À Mantoue, les Français sont cantonnés au Palazzo Te, dans la Sala di Cesare autrefois décorée par Jules Romains et le Primatice. Mantoue est la “première ville je vois depuis guerre les rues allumées, les façades aussi, toute la nuit”, note André Mare dans un style télégraphique. Il poursuit: “Théâtre, cinéma, concert marseillais. Accueil chaleureux au bordel. Les officiers italiens sont beaux et élégants”¹³. Le peintre dessine tout ce qu'il voit, tout ce qu'il ressent; ce sont d'abord les gens – soldats en grand uniforme, soldats transis de froid, civils croisés au théâtre ou dans la rue (fig. 6) – qui retiennent son attention autant que l'architecture et son décor:

“J'ai achevé aujourd'hui la visite de Mantoue et j'ai pu voir la salle des Époux au château S. Giorgio entièrement décorée de fresques de Mantegna. On commence à les recouvrir de sac de terre. Les autres Mantegna du palais ducal ont été enlevés et emmenés à Florence; la décoration même du palais sauf les petites pièces d'Isabelle d'Este sont très inférieures. Les fresques de Mantegna sont en fort mauvais état, mais admirables. Je crois plus beau que les Mantegna du Louvre [...]. Il y a à côté de cette salle une autre absolument délabrée où l'on a réuni quelques fragments de fresques en mauvais état, mais de premier ordre [...].”¹⁴

Durant les premiers jours, l'exploration de la plaine vénitienne se poursuit: Vicence, Castelfranco, Cittadella, Pozzoleone, Montecchio Maggiore, Padoue ou Piazzola. Vérone impressionne André Mare plus que ne l'a fait Mantoue: l'“architecture intérieure des cours [y est] très soignée. Beaucoup de symétriques en trompe l'œil. Fonds de cours aussi en trompe l'œil”¹⁵ [...]. Dehors, “la vie dans la ville est intense, les boutiques



Fig. 6. Carnet 7, feuillet 245 (IMEC, Archives André Mare). André Mare écrit sur la page de droite: "Théâtre à Mantoue, décembre 1917. Ragazza qui avait des jambes étonnantes et une voix extraordinaire. Revue au théâtre à Vérone"

regorgent. C'est plein d'officiers. Tout reste ouvert le soir, théâtre, cinéma"¹⁶. Rien de tel, hélas! à Vicence: "Interdiction aux Français de pénétrer sans motif de service. Arrivée de nuit. Rien vu". Ni à Padoue: "Grande ville très animée et très étendue, peu intéressante. Une petite chapelle avec des Giotto que je n'ai pu voir, cachés par des sacs de terre". De manière générale, l'accueil reçu par les Français est réservé, froid même de la part des officiers italiens sur lesquels André Mare porte un jugement sévère:

"L'armée est très malheureuse et souffre. Viande deux fois par semaine. Pas de

relève. La population souffre aussi. Peu de contacts des officiers avec les troupes. Les tranchées occupées seulement par les hommes, les officiers restant dans les villes de l'arrière"¹⁷.

La situation de l'Italie en guerre lui apparaît confuse et embrouillée du point de vue politique:

"L'armée italienne est belle et bien équipée. J'ai vu de très beaux canons. Mais le commandement est exécrable. [...] La grande cause du désastre [de Caporetto] est due pour une petite part aux socialistes, pour la plus grande, au pape. On avait envoyé cet été une

grande quantité d'hommes en longues permissions, après ils ont été travaillés et retournés par le clergé: la dernière note pontificale a fait beaucoup de mal¹⁸.

Le pape souhaite la victoire des Autrichiens, pense-t-il, afin de retrouver le pouvoir temporel perdu depuis l'unification de l'Italie, ce qui expliquerait l'animosité exprimée un dimanche par le curé de Castelfranco envers les Français: "Méfiez-vous des Français", aurait-il déclaré en chaire. "Quelques-uns sont beaux, mais la plupart ressemblent à des singes; si vous commettez le péché avec eux, vous voyez ce qui vous attend"¹⁹. Maigre consolation: "Les Anglais [...] sont encore plus mal vus que nous"²⁰.

Il faut dire que la défaite de Caporetto est diversement commentée parmi les Français. André Mare relève quelques considérations exprimées par le général français Lévy. Après quelques heures de combat, croit savoir le général,

"la brigade Roma a simplement laissé ses armes et est partie en bon ordre; toute l'armée a suivi. Les régiments défilaient en colonnes par 4, en ordre. Pas de fuite, un départ bien ordonné. Ce ne fut pas plus une victoire allemande qu'une retraite italienne [...]. Les Autrichiens ont avancé jusqu'à ce qu'ils rencontrent les Français"²¹.

La victoire du corps expéditionnaire français au Monte Tomba semble confirmer cette perception des choses. Des soldats autrichiens capturés sont réquisitionnés par les Français pour les opérations de camouflage, à Castelfranco notamment; est-ce parce que "les officiers italiens recommandent de se méfier de leurs [propres] hommes au point de vue espionnage"²²? Un officier italien aurait dit: "Vous avez beau faire les meilleurs camouflages l'emplacement de mes bat-

teries sont livrées le lendemain par les déserteurs italiens. Il y en a plus de cent tous les jours"²³.

Ces raccourcis faits d'observations partielles, d'informations approximatives et de préjugés courants ne préparent guère André Mare et ses compagnons camoufleurs à comprendre de manière objective, si non bienveillante, la façon dont est perçue et vécue la guerre par leurs hôtes italiens. Certains jugements hâtifs ressemblent davantage à des obsessions anti-allemandes typiquement françaises, par exemple les commentaires d'Avy rapportés par Mare à propos de Milan, "ville pleine d'activités, entièrement germanisée" dont "le semblant de renaissance italienne de ces dernières années provenait entièrement des méthodes et des influences allemandes"²⁴. Ce regard à la fois distancié et méfiant d'André Mare envers l'Italie et les Italiens domine de nombreuses pages du carnet n° 8 et persiste dans le suivant jusqu'au moment où apparaissent, de manière assez soudaine, de longues considérations au ton plus personnel; elles pointent un trouble et signalent le début d'un renversement des sentiments.

Entre deux missions, l'artiste poursuit sa quête fiévreuse des maîtres de la Renaissance. À Padoue, il visite:

"Santa Maria dell'Arena, petite église entièrement peinte à la fresque par Giotto. Pour les protéger en cas de bombardement on a pendu à la voute des matelas, qui tombent jusqu'à terre à 2 [mètres] des peintures, de sorte qu'on voit très mal particulièrement celles du haut. Il y a au-dessus de la porte d'entrée un énorme jugement dernier et le gardien avec un grand bâton y montre le fronton de Dante, de Giotto, de l'architecte de l'église et de quelques autres seigneurs. Comme il appuie son bâton sur la fresque pour mieux désigner les personnages, il



Fig. 7. Carnet 8, feuillet 269 (IMEC, Archives André Mare). À gauche, le gardien de l'église Santa Maria dell'Arena, à Padoue. À droite sous les quatre photographies: "Caen, Lejeune et moi aux arènes de Vérone. Décembre 1917"

en enlève un petit morceau à chaque fois. Derrière les matelas le bâton est surmonté d'une chandelle qui ne fait rien voir mais qui dépose un peu de cire et de fumée. Les Giotto sont un peu dégradés, ce qui s'explique"²⁵ (fig. 7).

À sa sortie de l'église, André Mare trouve une ville silencieuse. Un raid de l'aviation ennemie a poussé ses habitants dans les refuges.

Petit à petit, le sortilège italien se met en place.

"L'Italie, même l'Italie du Nord, n'a pas changé depuis les grands peintres.

On voit tous les jours les paysages que Giotto a représentés; l'architecture n'a pas varié, les principes de construction sont restés les mêmes. Les façades sont colorées pour les mêmes raisons; dans ce pays si peu industriel, si éloigné de la vie moderne, tout est resté et tout se retrouve. La lumière est si caractéristique qu'elle n'a pu être reproduite différemment et que les différences d'interprétation n'existent pas comme chez nous. Or la brume qui habille tout permet au peintre de se laisser aller à une façon de voir moins strictement uniforme. La couleur existe encore dans ce vêtement, la ligne

aussi. Les caractéristiques de la race ne sont pas modifiées. Il y a partout ici des blondes cendrées qui rappellent Véronèse. La couleur est uniformément chaude, les ombres aussi. [...] On ne peut comprendre la vérité somptueuse des artistes anciens, combien ils sont terriblement près de la nature si on n'a pas vu cela. Ce pays est fait sous le soleil, il est incompréhensible sans lui. L'architecture ne s'explique pas autrement, la répartition des lumières équilibre le tout²⁶.

Le 28 février 1918, une dépêche rappelle le camoufleur en France. Cela aurait pu signifier un soulagement de quitter une terre étrangère, le plaisir de retrouver son pays. Mais le *désir d'Italie* – celui qui a lancé des générations d'artistes et d'écrivains sur les routes de ce pays – a envahi André Mare. Sitôt arrivé à Paris le 7 mars, il sollicite un prolongement de mission. Il est entendu et le 30 mars, le voilà de retour en Italie où il rejoint quelques camarades dont Jean-Louis Boussingault, à la villa Corà, près de Montebello entre Vérone et Vicence:

“Nous sommes magnifiquement installés. J'ai une chambre pour moi seul et fort belle, avec un lit à rideaux, des meubles [...], deux fenêtres et un panorama splendide, un grand jardin, des pièces de réception, pas de gens alentour²⁷, et bonheur suprême, loin du reste des troupes françaises. Là, André Mare dépeint la nature telle qu'elle lui apparaît (fig. 8).

Le désengagement français se poursuit néanmoins et des divisions entières sont rapatriées. “Pourvu que la mienne ne le soit pas”, note-t-il le 5 avril, “nous sommes si bien ici...”²⁸. Mais les jours d'André Mare en Italie sont comptés. Et Venise, si proche, est interdite aux

militaires alliés. Il faut donc en forcer la porte. Munis d'un ordre de “mission spéciale urgente” auprès de l'aviation française stationnée à l'aéroport du Lido, dans la nuit du 9 avril 1918 – c'est-à-dire quelques jours avant leur rapatriement définitif en France –, André Mare et Jean-Louis Boussingault débarquent dans ce qui subsiste de la gare de Mestre, plusieurs fois bombardée et gardée par de nombreux soldats en armes.

“À la sortie, sentinelle qui nous refoule poliment dans un bureau. Questionnaire, papiers, [...] on nous renvoie à un autre bureau où mêmes formalités. Surpris, le Commandant [...] nous dit que nous ne pouvions partir le soir, qu'il n'y avait plus de bateau pour le Lido, qu'il nous ferait accompagner jusqu'à l'Hôtel Terminus. [...] Un carabinier nous précède et nous remet seulement à l'Hôtel nos ordres de mission qu'il avait conservés²⁹.”

Le gardien des deux Français se retire et aussitôt: “gondole jusqu'à la place St Marc et retour. Vide complètement vide, St Marc nous paraît tout petit³⁰. Les amis y retournent le lendemain, à pieds, dans le calme d'une ville dont ils sont peut-être les seuls visiteurs. Ils entrent dans la basilique Saint-Marc, voient les mosaïques, mais constatent que les statues et les objets précieux ont été enlevés et mis à l'abri. Ils traversent la cour du Palais Ducal et entrent dans l'église San Giovanni “dont la coupole a été crevée par une bombe³¹ (fig. 9).

Mare est conquis. Sa réflexion s'aiguise:

“On a si souvent écrit sur Venise des choses bêtes, elle a servi de prétexte à tant de mauvais tableaux que l'on n'y arrive point sans une certaine crainte de déception. J'ai eu un peu de soleil, des temps gris et de la pluie et sous ces

trois aspects, la beauté de Venise a été pour moi au-dessus de ce que je pouvais imaginer, plus grande, plus forte, plus solide, dépouillée de romantisme redouté, supérieure à ce que l'on en a écrit, infiniment plus belle que ce que l'on en a peint, sans rien de joli ni de facile [...]. Les peintres modernes n'ont pas eu le sens de la construction; ils ont fait des palais roses, des reflets dans l'eau et des gondoles, mais n'ont pas compris que l'eau mouvante n'était que l'antithèse d'une architecture rigide et sévère toute en ligne en ombres et en plans." Et encore:

"Cette ville construite à force de puissance humaine sur de l'eau,

composée des plus beaux matériaux, des débris les plus riches de l'ancienne civilisation byzantine, faite de morceaux hétéroclites, forme un ensemble d'une unité inégalable. Et j'ai vu Venise sans vie à 18 km du front. La plupart des œuvres d'art enlevées des monuments cachés sous les sacs de terre, la place St Marc déserte, les cafés vides, des maisons détruites, et le grand canal parcouru seulement par des vedettes à vapeur. Mais Venise vivante doit être plus belle encore. Plus que partout ailleurs on sent la vie facile et douce. Ville presque sans bruit, sans tramway, ni voiture, ni auto, s'anime la nuit; les gens chantent, des musiques sortent on ne sait d'où, tout cela plus saisissant

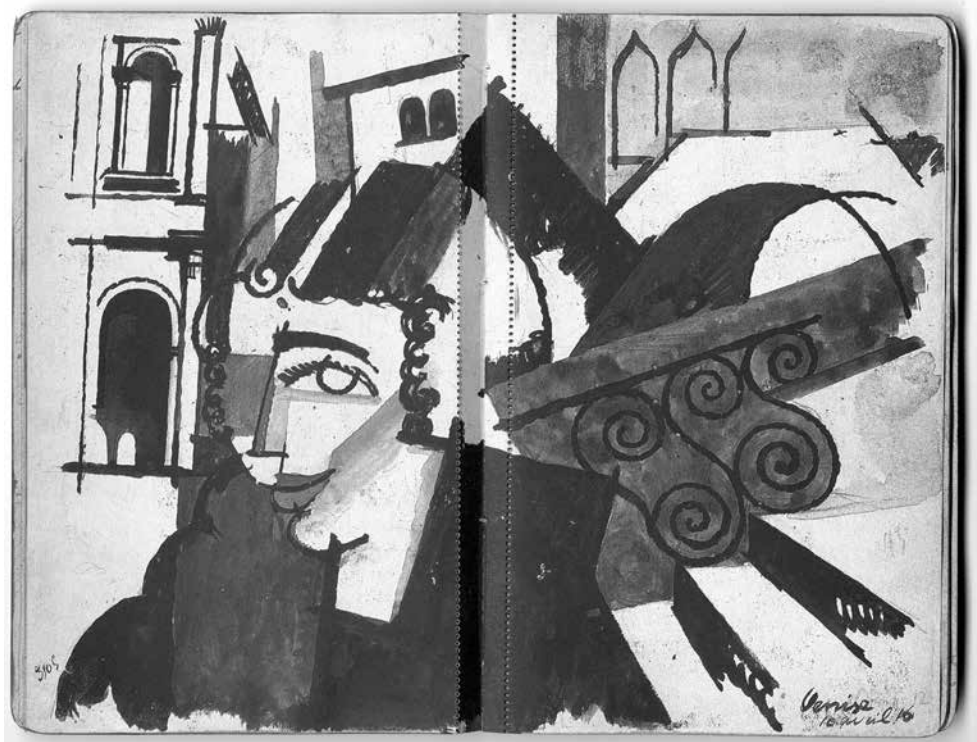


Fig. 10. Carnet 9, feuillet 305. Sous le dessin, à droite: "Venise, 10 avril 18"

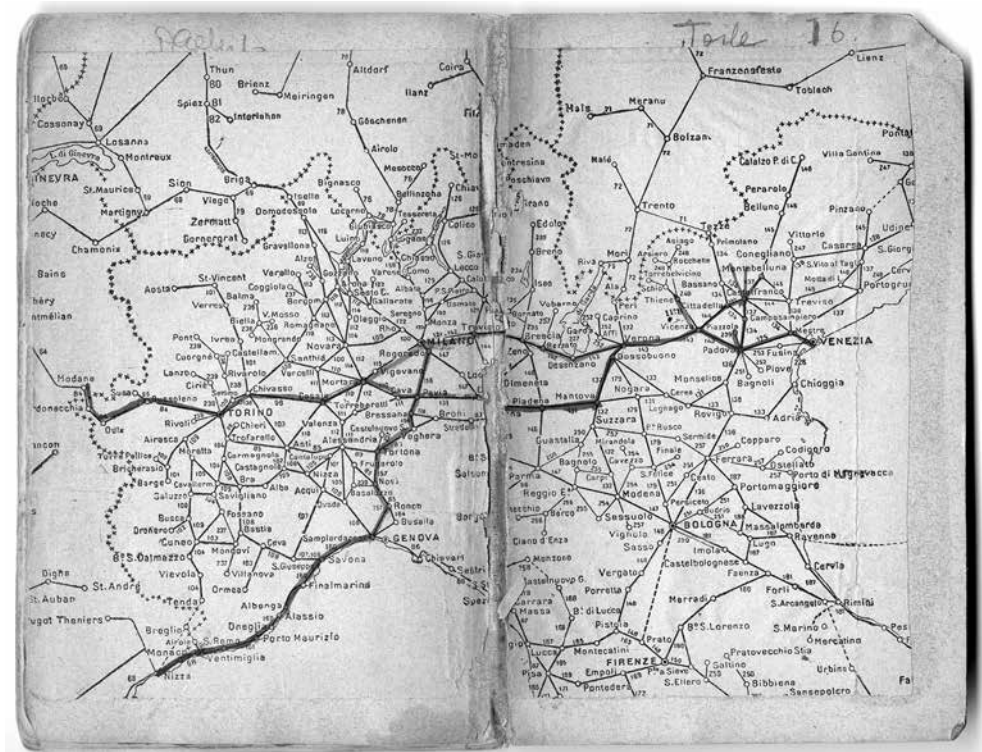


Fig. 11. Carnet 8, dernière page. Les déplacements d'André Mare en Italie

peut-être en ce moment où pas une lumière ne brille et où l'oreille est attentive aux avions"³² (fig. 10).

L'Italie est ce décor dans lequel le camoufleur perd pied; le cubisme de style et de circonspect terre au fonds des carnets d'André Mare et à peine entrevu hors d'eux, semble s'évanouir à la vue de Venise³³. Le militaire circonspect, un peu égaré dans un pays qu'il n'était pas préparé à comprendre, a baissé les armes. Certes, en France, les paysages sont "aussi grands et aussi forts, voire même aussi charmants et plus solides peut-être", mais on n'y trouve guère "ce sentiment de bien-être que tout concorde à pro-

curer en Italie"³⁴. André Mare cherche désormais à déchiffrer l'hymne si intime qui résonne dans l'âme de celui qui accomplit son "Grand Tour" même si celui-ci reste limité à la plaine vénitienne parcourue par un homme portant l'uni-forme (fig. 11).

Les derniers feux d'un cubisme pâle disparaîtront de l'œuvre d'André Mare au début des années 1920. Au-delà, cette œuvre est restée fermement ancrée à l'intérieur de la dimension naturelle des êtres et des choses. "Il apparaît", écrit André Mare dans un carnet tardif, "que le cubisme, qui n'était rien, fut une nécessité, comme le fut le retour à l'anti-que il y a un siècle."³⁵ Le cubisme, dit-il

encore, n'est une fièvre qu'«il est bon de s'inoculer dans la jeunesse, les maladies de son siècle afin d'en être mieux préservées plus tard»³⁶. L'expérience italienne désormais totalement assumée, André Mare cherchera – comme il le faisait avant la guerre – à «faire résider la nouveauté dans la sensibilité plutôt que dans l'invention»³⁷. En 1922, André Mare retourne une dernière fois en Italie. À Vicence, le 10 septembre, il écrit:

“Me voilà ‘de retour’ à Vicence, après cinq ans, la paix, les habitudes reprises, les travaux accomplis, et la santé un peu ébréchée, et je retrouve la ville avec la même animation, la même quantité innombrable de jeunes officiers, les palais aussi beaux, mais on ne parle plus français”.

Mélancolique, il conclut: “Boussingault manque à mon paysage et le campanile de la place dei Signori semble désolé d'avoir perdu son frère”³⁸.

1. Ajoutons une troisième dimension à la réputation artistique d'André Mare: après la Grande Guerre, la Compagnie des arts français qu'il dirige avec Louis Süe a constitué un jalon important de l'histoire des arts décoratifs en France jusqu'au rachat de l'entreprise par les Galeries Lafayette en 1927.
2. Lettre d'André Mare à Maurice Marinot, 20 février 1912 (Institut national d'histoire de l'art, Archives Maurice Marinot). Pour plus de précisions sur la carrière d'André Mare, notamment en ce qui concerne sa contribution aux Salons d'automne de 1911, 1912 et 1913, nous renvoyons le lecteur à notre introduction à la correspondance de Roger de La Fresnaye adressée à André Mare, parue dans *Par-delà le cubisme. Études sur Roger de La Fresnaye suivies de correspondances de l'artiste*, sous la direction de Françoise Lucbert, Yves Chevrefils Desbiolles, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 223-321. Les archives d'André Mare sont

conservées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC): <http://www.imec-archives.com/fonds/mare-andre>

3. Parmi lesquels Jean-Louis Forain, Charles Camoin, Charles Dufresne, Jacques Villon, Louis Marcoussis, Henri Bouchard ou Charles Despiau.

4. Pour une étude des dix carnets tenus par l'artiste durant la Grande Guerre, voir: André Mare, *Carnets de guerre, 1914-1918*, présentés par Laurence Graffin, Paris, Herscher, 1996. Au-delà des dix carnets de guerre, André Mare a tenu encore pendant quelques années un journal, peu illustré toutefois.

5. Point de vue défendu dans le catalogue de l'exposition Camouflage présentée à l'Historial de la Grande Guerre, à Péronne dans la Somme, en 1997.

6. Fait rapporté par la famille d'André Mare.

7. Et à quelques dessins publiés sous la forme de lithographies, *Dessins faits aux armées (1914-1916)*, [s.l.n.d.], reproduits sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103159500/f1.item>.

8. Carnet 7, f. 238.

9. C'est-à-dire, en temps de guerre, s'arranger pour ne pas participer aux combats.

10. Carnet 7, f. 240-241. Il s'agit probablement de Tenay, commune du département de l'Ain.

11. Carnet 7, f. 241.

12. Carnet 7, f. 242.

13. *Ibidem*.

14. Carnet 7, f. 247.

15. Carnet 7, f. 249.

16. Carnet 7, f. 250.

17. Carnet 7, f. 251.

18. Carnet 8, f. 256.

19. Carnet 8, f. 272.

20. Carnet 8, f. 256.

21. Carnet 8, f. 256-258.

22. Carnet 8, f. 267.

23. Carnet 8, f. 271.

24. Carnet 8, f. 263.

25. Carnet 8, f. 269-271.

26. Carnet 8, f. 282-283.

27. Carnet 8, f. 286.

28. Carnet 8, f. 288.

29. Carnet 9, f. 310-311.

30. Carnet 9, f. 311.

31. Carnet 9, f. 313.

32. Carnet 9, f. 303-308.

33. Il en a probablement été de même pour son compagnon Jean-Louis Boussingault qui pratiqua avant la guerre un cubisme mondain, avant de l'abandonner. Voir: François Fosca, *La Peinture en France depuis trente ans*, Paris, Milieu du monde, coll. "Bilans", 1948, p. 77, et Michel Charzat, *La Jeune Peinture 1910-1940. Une époque française. Un art de vivre*, Paris, Hazan, 2010, pp. 112-115.

34. *Ibidem.*

35. André Mare, Carnet n° 17, aout 1924-septembre 1925.

36. André Mare, Carnet n° 19, aout-décembre 1926.

37. Lettre d'André Mare à Maurice Marinot, 20 février 1912.

38. Carnet n° 14, septembre 1921-septembre 1922.

Gli autori dell'“Uomo Nero”, numero 14-15

Michele Aversa è laureato in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi su “Moda”, rivista della Federazione Nazionale Fascista Industriali dell'Abbigliamento (1928-1941). I suoi principali interessi di ricerca comprendono il rapporto fra le arti e la moda in Italia dagli anni Venti agli anni Quaranta del Novecento. Nel 2017 ha pubblicato per il Fai – Fondo Ambiente Italiano un saggio sulle testimonianze artistiche dell'Albergo Diurno “Venezia” di piazza Oberdan a Milano (1924-1925).

Irene Boyer si è laureata in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano con una ricerca volta a ricostruire la biografia intellettuale di Francesco Saporiti in veste di storico e critico d'arte. È borsista presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici del medesimo ateneo per la quale si prepara a discutere una tesi sul gallerista Massimo Minini. Attualmente è impegnata nella catalogazione del patrimonio del Museo del '900 di Milano con quale collabora dal 2016.

Ilaria Cicali, dottore di ricerca in Storia dell'Arte, ha conseguito il suo dottorato nel 2013 con una tesi dedicata ad Alexander Archipenko svolta grazie a un programma di cotutela tra l'Università di Firenze e l'Université de Paris Ouest Nanterre. Post-doctoral Fellow presso il CIMA di New York (gennaio-luglio 2015), Professoressa a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea per il PROGEAS (Università

di Firenze, 2016-2017), è autore di numerose pubblicazioni relative agli sviluppi della scultura del Novecento.

Yves Chevrefils Desbiolles, dottore di ricerca in Storia dell'Arte, è responsabile dei fondi artistici dell'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). I suoi lavori propongono un nuovo sguardo critico su personalità chiave del sistema delle arti a partire da elementi inediti rintracciati nei loro archivi. Il suo ultimo libro pubblicato è *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016). Per la rivista “Archives juives” (n. 50/1, 2017), ha curato con Emmanuelle Polack il dossier *Juifs et marché de l'art parisien en contexte de guerre*.

Maria De Vivo Storica dell'arte, dottore di ricerca in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica e dei Sistemi Territoriali, è attualmente assegnata di ricerca presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e comparati dell'Università degli studi di Napoli “L'Orientale”. Collabora con il Museo del '900 di Napoli. I campi principali della sua ricerca riguardano l'arte italiana del secondo Novecento, il sistema dell'arte a Napoli, la storia delle mostre.

Valentina Di Prospero ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea, presso l'Università di Roma Tre, nel 2016, con una tesi che indaga i rapporti del pittore romano Giuseppe Capogrossi con l'architettura e le arti applicate, dal titolo *Un altro Capogrossi: il dialogo con l'architettura e le altre arti*, frutto di una ricerca d'archivio durata due anni presso la Fondazione Capogrossi, sotto la supervisione della professoressa Barbara Cinelli. Recentemente ha pubblicato in un volume, a cura della succitata Fondazione, un saggio che analizza l'immagine di Giuseppe Capogrossi sui rotocalchi italiani.

Andrea Lanzafame ha frequentato i corsi di Philippe Dagen e Michel Poivert all'Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1). Ha collaborato con la Fondazione Giacomo Manzù e nel 2016 si è laureato in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Roma Tre con una tesi dal titolo *Giacomo Manzù scultore. Venezia 1948-Londra 1960*, sotto la supervisione di Barbara Cinelli. Attualmente svolge attività di ricerca e catalogazione per Roma Tre, Scuola Normale Superiore di Pisa, ASAC della Biennale di Venezia.

Francesca Gallo è ricercatore confermato di Storia dell'Arte Contemporanea presso la Sapienza Università di Roma. Si è occupata del nesso fra teoria e tecniche esecutive nell'arte e nella critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento. Fin dal dottorato le sue ricerche si sono rivolte verso le mostre d'arte, con la monografia e diversi studi su *Les Immatériaux*, nonché su singole esposizioni. Gli studi sulle neoavanguardie italiane hanno prediletto le pratiche performative e le ricerche video.

Francesco Guzzetti è ricercatore alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove si è laureato e ha sostenuto il dottorato. Si occupa ora di arte povera nel contesto internazionale. È stato borsista al Center for Italian Modern Art e visiting scholar a CUNY Graduate Center a New York nel 2014-2015, e ha ricevuto una Lauro De Bosis Postdoctoral Fellowship in Italian Culture all'Università di Harvard per il 2018. Ha partecipato a convegni internazionali e pubblicato saggi sull'arte del XIX e XX secolo.

Maria Claudia Negri, dopo studi artistici a Brera, si è diplomata in Calcografia alla Scuola Superiore di Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano; ha lavorato ai Servizi sociali del Comune di Milano e si è laureata nel 2004 a Trieste in Scienze dei

servizi sociali. Ripresi gli studi all'Università di Milano, nel 2015 vi ha conseguito la laurea magistrale con lode in Storia e critica dell'arte.

Claudio Marra è professore ordinario di Storia della Fotografia presso l'Università di Bologna.

La sua attenzione storico-teorica è in particolare rivolta al problema della collocazione della fotografia in una più organica prospettiva di estetica generale, nonché ai rapporti che intercorrono tra ricerca fotografica e arti visive. Tra i suoi libri: *Fotografia e arti visive*, Carocci 2014; *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori 2012; *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, 2006.

Anna Mazzanti è ricercatore presso il Politecnico di Milano, Dipartimento di Design, dopo essere stata assegnista e professore a contratto fino al 2009 presso l'Università di Siena. Si occupa di arte, critica e teoria dell'arte fra XIX e XX secolo, di spazi d'artista, di tendenze dell'arte contemporanea come arte ambientale, arte pubblica, video arte. Ha curato alcune mostre di ricerca come *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento fra le due guerre* (Firenze, Museo Annigoni, 2011); *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1950* (Milano, MUDEC, 2015).

Federica Muzzarelli è professore associato di Fotografia e Cultura Visuale presso l'Università di Bologna. Dirige la Collana Scientifica "Culture, moda e società" (Pearson-Bruno Mondadori). Tra le principali pubblicazioni: *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento* (Bologna, Atlante, 2007); *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito* (Torino, Einaudi, 2013); *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*

(Torino, Einaudi, 2014); *Lee Miller and Man Ray* (Bologna, Atlante 2016); *The Photo Booth and the Automatic Photographic Portrait* (Pearson-Bruno Mondadori, 2016); *Women Photographers and Female Identities: Annemarie Schwarzenbach, New Dandy and Lesbian Chic Icon*, in “Visual Resources” n. 34, Routledge-Taylor & Francis, London 2018.

Amanda Russo è storica dell'arte, nel 2016 ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Trieste con la tesi *I pittori italiani e il Belgio (1851-1912): salons, incontri e pagine d'arte*, ottenendo la certificazione *Doctor Europaeus*. Negli anni precedenti, ha avuto l'opportunità di frequentare due anni di formazione archivistica e di acquisire esperienza professionale nella gestione degli archivi e nel settore museale in Italia e poi in Belgio, dove vive dal 2014.

Caterina Toschi è dottore di ricerca e Junior Scholar del Getty Research Institute, insegna Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale e la New York University Florence. È cofondatrice di *Senzacornice*, rivista digitale e laboratorio di ricerca e formazione per l'arte contemporanea. Autrice dei volumi *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada* (Firenze University Press, 2017) e *L'Idioma Olivetti (1952-1979)/The Olivetti Idiom (1952-1979)* (Quodlibet, 2018), ha co-curato il libro *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva* (Quodlibet, 2016). Ha scritto testi per volumi di settore e partecipato a numerose conferenze in centri di cultura italiani e stranieri. È responsabile scientifica della collezione di Beatrice Monti della Corte presso The Santa Maddalena Foundation.

Finito di stampare giugno 2018
presso *Digital Team*, Fano (PU)