

REPRÉSENTATION DE LA GUERRE (1870) ET CONSTRUCTION DE LA MÉMOIRE

© Copyrigh ©

Jean-François Lecaillon

Le désastre militaire de 1870 fut si terrible qu'il marqua profondément la mémoire collective des Français. Peintres et dessinateurs de l'époque n'ont pas échappé au traumatisme qui justifia, aux yeux de toute une génération, l'engagement de la Patrie dans une guerre de Revanche. L'écriture des « souvenirs » a entretenu la flamme patriotique, déréalisant souvent la guerre au point de rendre celle-ci acceptable par ceux qui auraient à y sacrifier leur vie[1]. Mais quelle image en ont donné les artistes ? Le pinceau a-t-il produit les mêmes déformations que la plume ? A l'instar du texte qui ne trouve pas toujours les mots pour dire la réalité, l'image a-t-elle triché et déformé le réel ? Et, si elle l'a effectivement recomposé, dans quel sens l'a-t-elle fait ? Les peintres ont-ils participé à l'œuvre de déréalisation de la guerre et aidé ainsi au « consentement »[2] de celle de 1914 ou furent-ils les hérauts impuissants d'une volonté opposée ? Décuplée par les armes nouvelles entrées en service (mitrailleuses, nouvelle génération d'obus), la violence d'une guerre dite « d'extermination » par ceux qui en furent les témoins, a-t-elle donné lieu à une représentation susceptible de servir les mouvements pacifistes de l'époque ? Et pourquoi ces images de la « boucherie » n'ont-elles pas été suffisantes pour dissuader les jeunes gens de 1914 ? Ces représentations étaient-elles d'une diffusion si limitée qu'elles ne pouvaient atteindre leurs cibles ou les artistes n'ont-ils pas su donner l'horreur à voir ? N'ont-ils « pas su » ou « pas voulu » ?

Pour trouver réponses à ces questions, il faut analyser ce que les œuvres donnent (ou non) à voir ; il faut tenter également de mesurer leur impact par référence à leur destinée : où étaient-elles exposées, qui pouvait les voir, dans quel contexte ? Faut-il encore recenser les tableaux susceptibles de permettre une telle étude. Dans le cadre de la peinture militaire, qui est un genre en soi ayant eu ses spécialistes, ses salons et ses commandes, on pourrait craindre d'être débordé par une masse trop grande d'œuvres. La volonté de fonder la réflexion sur des tableaux (et non des dessins) figurant des moments de combat, des vues du champs de bataille pendant l'action, réduit vite, cependant, ce nombre. En effet, si la peinture militaire des années 1871-1914 fut prolifique, les thèmes qu'elle s'est choisie furent plus souvent relatifs à la vie quotidienne du soldat et aux parades qu'à la figuration des combats eux-mêmes.

Dans la mesure où elle a vocation à mesurer un impact collectif, l'analyse s'appuiera en outre sur les œuvres les plus connues, celles susceptibles d'avoir été assez réputées pour toucher des franges étendues de la population, produites par des artistes dont le travail a été largement diffusé par les médias de l'époque (journaux, brochures, manuels scolaires... etc.) [3]. Dans ces limites strictes, une vingtaine d'œuvres s'imposent :

- la charge de Mosbronn et la mort du commandant Berbégier d'Édouard Detaille
- la ligne de feu, 16 août 1870 de Georges Jeannot,
- la charge de Reichshoffen par Aimé Morot,
- Les oeuvres d'Alphonse de Neuville, à savoir : le cimetière de Saint-Privat, les dernières cartouches, l'attaque dans une rue en plein soleil, la défense de la porte de Longboyau (dans l'ordre ci-dessous) mais aussi : le combat sur la voie ferrée, l'attaque par le feu d'une maison barricadée et crénelée, les deux scènes de combat dans une église, En avant !
- la charge d'Elsashausen de Robiquet et Froeschwiller de Moreau de Tours,
- L'entrée de Déroulède à Belfort par Delahaye et l'attaque de l'infanterie de marine à Bazeilles par Lucien Pierre Sergent.

D'autres œuvres ont marqué les esprits : le panorama de la bataille de Champigny, par exemple ou celui de Rezonville (œuvres communes de Detaille et Neuville), le Bourget et le parlementaire de Neuville ; nous les mettrons à part, cependant, dans la mesure où elles ne représentent pas le combat lui-même, seulement le champ de bataille quand celle-ci est achevée, instant d'apaisement après la tempête qui évite par définition toute mise en scène directe de la violence elle-même.

La violence à l'image

A l'exception de deux d'entre eux (les dernières cartouches et Froeschwiller), les tableaux sélectionnés proposent de voir la bataille sur un champ de vue assez large sans être lointain comme dans les panoramas, particularité qui permet de mettre le public à une distance suffisante pour voir les détails de la scène, mais sans excès de précision pour autant.

Dans la majorité des cas, le peintre est face aux combattants français ou sur leur ligne, de manière à voir ceux-ci de flanc (trois seulement - le combat sur la voie ferrée, la scène de combat dans une église et Déroulède à Belfort - placent le spectateur en arrière des troupes françaises). Ce choix est important dans la mesure où il donne plus à voir les Français et leurs visages que ceux de l'ennemi [4].

Le traitement de ces tableaux est plutôt réaliste et tous donnent à voir l'esprit de sacrifice (Reichshoffen, les dernières cartouches, Elsashaussen), le courage ou la détermination des soldats (la mort du commandant Berbégier, combat sur la voie ferrée, le 16 août), leur solidarité (scène de combat dans une église), l'héroïsme (Longboyau), la dignité des vaincus (Saint-Privat) ou le patriotisme (Froeschwiller) ; tous dépeignent ou suggèrent également la violence de la guerre, ses élans, les chocs, la mort et les blessures... Mais cette brutalité mise en scène suscite-t-elle un sentiment d'horreur chez le spectateur ?

La violence est d'abord mise en valeur par la représentation de mouvements forts : celui des charges de cavalerie, par exemple, de l'élan des soldats montant à l'assaut ou encore celui de l'effort produit dans le cadre du combat (voir en particulier les soldats de Longboyau arc-boutés sous le canon ou contre la porte). Les chevaux forment un sujet particulièrement prisé pour faire transpirer la violence de la bataille sur la toile. Tout, dans la course, le port des encolures, la représentation de la musculature des bêtes ou l'expression de leurs regards un peu fous tendus vers un objectif situé hors champ sert à matérialiser la puissance préparatoire à un choc annoncé. L'absence de mouvement, au contraire, ou la représentation d'une phase statique comme dans la ligne de feu de Jeannot (déployés sur leur ligne, les hommes n'avancent pas) est plutôt l'exception[5].

La violence s'inscrit également dans les visages des combattants. Certains tableaux (l'infanterie de marine à Bazeilles, Mosbronn, Elsashaussen, Déroulède, attaque au feu d'une maison...) ne les donnent pas à voir (ou de manière peu appuyée). Pour d'autres, en revanche, toute la virulence du combat peut se lire dans la tension des visages (Reichshoffen, la mort du commandant Berbégier), la fixité du regard (16 août), le désespoir (Saint-Privat) ou la lassitude (les dernières cartouches) qui s'y inscrivent. Autre moyen expressif largement utilisé : les destructions causées par l'artillerie sur l'environnement. Si le village de Mosbronn est peu touché (mais on est au tout début de la bataille), Champigny, Saint-Privat, Montbéliard, la maison attaquée par le feu et celle de la dernière cartouche sont couverts de ruines, d'impacts de balles ou d'obus. Pour Reichshoffen, Morot représente le village en flammes à l'arrière plan, une destruction accentuée par le caractère pimpant des couleurs utilisées pour représenter la campagne environnante.

La violence, enfin, apparaît dans quelques détails évocateurs et toujours mis en valeur par la construction du tableau : un coup de feu porté à bout portant (de Neuville utilise deux fois le procédé au centre de Saint-Privat et de Longboyau) ; l'explosion d'un obus avec projection d'éclats (Longboyau, En avant !) ou la présence d'un corps mutilé (décapité dans Reichshoffen) ou désarticulé (Saint-Privat). Dans toutes les œuvres, enfin, la mise au premier plan de nombreux cadavres exprime à elle seule l'intensité des combats. Visible ou suggérée, la violence est donc bien à l'image. Mais comment pourrait-elle ne pas l'être étant donné les sujets traités !

Le traitement strictement technique renforce sa représentation. L'analyse des palettes de couleurs, de la géométrie cachée et du style met en évidence des façons qui accentuent encore les effets dramatiques des compositions. La violence, pourtant, n'en ressort pas toujours aussi brutale ou crue qu'on pourrait s'y attendre.

En effet, si les palettes de couleurs utilisées jouent souvent sur les contrastes ou des tonalités impressionnantes, leur agressivité, toutefois, n'est pas toujours tranchantes. L'emploi de dominantes sombres (Saint-Privat, dernières cartouches) ou jouant dans le registre des bruns (Mosbronn) ou ocres (le 16 août), la tricherie sur la saison qui conduit de Neuville à situer le combat sur la voie ferrée en hiver alors que la bataille de Forbach que le tableau était censé évoquer au départ eut lieu le 6 août, toutes ces couleurs suscitent des sentiments de tristesse ;

mais tristesse n'est pas violence ! Dans ce registre, seuls trois tableaux jouent vraiment sur des contrastes agressifs : l'attaque de l'infanterie de marine à Bazeilles, l'attaque dans une rue en plein soleil, (le titre à lui seul est signifiant) et Reichshoffen. Le premier produit une étonnante opposition entre les dominantes vertes, presque pimpantes, de l'herbe ou les jaunes-rouge de l'arrière plan, et le bleu gris des uniformes. Mais la force du contraste ne se transfère pas sur celle de l'affrontement (et du corps à corps ?) à venir dans la mesure où celui-ci, précisément, est totalement occulté en termes de représentation. Dès lors, ce qui est donné à voir pourrait être une simple manœuvre, un exercice. La même impression ressort de l'attaque dans une rue en plein soleil : la chaleur suggérée par l'ensoleillement et l'effet de réverbération rendent la scène presque gaie ; s'il n'était la présence de cadavres, on pourrait croire à la représentation d'un jeu. Dans le cas de Reichshoffen, en revanche, les contrastes de couleur renforcent la puissance de la charge. Au niveau de la palette, le tableau est nettement divisé en deux plans : le premier où dominent les bruns rouges, le second avec des verts printaniers rappelant ceux utilisés par Sergent pour ses marins de Bazeilles. Du fait de cette juxtaposition tranchée, toute la force de la charge se trouve concentrée sur le seul 1er plan dans lequel apparaît un autre contraste, celui des blancs utilisés pour la robe des chevaux et les noirs tachetés de rouge des uniformes. Agressifs, ces contrastes jouent à plein pour renforcer la fureur de l'action. Mais ce tableau est pratiquement une exception. Les peintres de 1870 ont peu utilisé leur palette pour matérialiser la violence elle-même. Ils se sont seulement concentrés sur l'utilisation de couleurs froides (ocres pâles pour Champigny, tonalités bleutées pour les dernières cartouches, Longboyau ou Montbéliard) ou métalliques, des tons qui, certes, font frissonner, mais n'effraient pas à proprement parler. Plus que la frénésie du combat qui s'achève, c'est la dureté de l'hiver qui semble être mise en valeur dans le panorama de Champigny. La même impression ressort de Montbéliard et de l'attaque sur la voie ferrée. Par leurs choix, les artistes ont ainsi davantage privilégié l'idée de crépuscule signifiant la défaite, le déclin, une fin d'époque (c'est très net dans les tableaux d'Alphonse de Neuville), que celle de la brutalité de la guerre.

Pour exprimer la violence, la construction des tableaux paraît plus efficace. Dans Longboyau, le contraste est fort entre les lignes dominantes qui traversent la toile dans un sens (ligne du chemin, ligne du mur, cimes des arbres) alors que la batterie que les Français s'efforcent de sauver est bâtie sur une ligne orthogonale à celles-ci, créant une rupture qui exprime toute la force mise dans la manœuvre en cours. Le même procédé est utilisé dans Elsashaussen : partant d'un point situé en arrière plan et s'étirant en éventail vers le point d'impact de la charge situé du côté du spectateur, les lignes dominantes suivent toutes la même direction ; le cheval du colonel de Lacarre (et celui-ci), au contraire, se dessine sur une ligne qui rompt brutalement avec toutes les autres. La disposition de lignes partant d'un point de fuite placé en arrière plan et venant en éventail vers le premier se retrouve dans le 16 août, produisant cette fois un effet ne laissant aucun espace libre par lequel le regard du spectateur puisse s'échapper. Face à cette ligne de feu, celui-ci peut comprendre qu'il n'aurait aucune chance de survie s'il était projeté dans la réalité. L'horreur de la position lui est ainsi clairement signifiée. Mais le tableau dans lequel l'effet de violence par la construction s'avère le plus fort est sans doute Reichshoffen. La scène y est construite autour de plans horizontaux qui se suivent, les faisant se succéder comme des vagues irrésistibles entre lesquelles il n'existe aucun espace de respiration.

Toutes ces constructions entretiennent l'idée de violence, elles l'amplifient. Mais le procédé n'est pas systématique ; prioritaire moins encore. Dans de nombreux tableaux, elles cherchent davantage à créer des effets dramatiques, isolant un personnage pour mieux souligner l'héroïsme ou le sacrifice que la violence proprement dite. La composition est résolument mélodramatique pour Froeschwiller. Frappé à la poitrine, le capitaine occupe toute l'espace principal et la scène est organisée autour de deux lignes obliques se coupant au niveau de la main du soldat qui soutient son chef, à l'endroit de la blessure qui aura raison du héros. Cette composition qui appuie la silhouette du mourant sur une ligne inverse de celle suivie par ses hommes (ou par la pente) et qui l'immobilise dans une pose qui semble devoir le faire basculer lentement, comme au ralenti, occulte la force de l'impact qui va l'abattre. La violence, ici, n'est pas totalement effacée de l'image ; mais elle est si bien suspendue qu'elle s'en trouve affaiblie. Un procédé semblable apparaît dans Bazeilles. On y retrouve la construction en éventail (suivant les lignes de la tranchée, de l'ombre de la fumée, du rang des soldats, celle des blessés, celle de la crête) et partant d'un point situé à droite, dans le cercle

solaire. Cette construction est brutalement rompue par la rangée des arbres, qui apparaît comme une ligne butoir à partir de laquelle tout va commencer ; l'intensité du choc à venir est ici suggérée ; mais l'impression en est fortement atténuée du fait que le choc, précisément, reste « à venir » ; lui-même n'est pas donné à voir. Dans les dernières cartouches une ligne qui partage le tableau en deux selon un axe qui va de la fenêtre (à gauche) au pied du lit (à droite) isole deux scènes totalement indépendantes l'une de l'autre (celle qui se déroule dans la pièce et celle qu'on devine dans une autre attenante) ; le contraste ainsi produit est renforcé par la palette des couleurs ; mais le procédé tend à accentuer le côté un peu désespéré du premier plan mis ainsi en valeur bien plus que la violence de la bataille elle-même que l'on imagine à l'extérieur de la maison. Cette manière de faire se retrouve dans Mosbronn et Saint-Privat. Dans le premier de ces tableaux, Detaille différencie nettement deux champs : celui dans lequel il enferme les cavaliers et celui des maisons du village. Ces dernières sont construites autour de lignes verticales assez serrées (marquées par les arrêtes des murs ou les colombages) et qui dessinent comme des barreaux d'une prison : le piège est refermé sur les cuirassiers. Au premier plan, au contraire, la barrière de la barricade suit, sur un axe horizontal, des lignes courbes, enveloppantes, tirées comme une nasse dans laquelle les cavaliers viennent se prendre. L'idée du piège s'en trouve renforcée, celle d'un enfermement dont les cavaliers sont les victimes bien plus que d'une quelconque violence dont l'économie est ainsi faite. On remarque, d'ailleurs, qu'à l'exception des premiers cavaliers, les suivants semblent défilier et non charger ! [6] Dans Saint-Privat, le mur du cimetière (dont la ligne se prolonge dans celle du toit de la maison de gauche) joue lui aussi le rôle de l'enveloppement, isolant la scène principale comme pour accentuer l'effet dramatique d'hommes ne pouvant s'échapper plutôt qu'elle ne figure la férocité d'un combat qui fut pourtant l'un des caractères les plus marquant de la journée.

La construction pyramidale que choisit de Neuville dans ses scènes de combat dans une église a pour effet de concentrer toute la furie de l'action dans le triangle formé par les soldats rassemblés sous la fenêtre dans le premier exemple, dans l'escalier pour le second. Le contraste produit par l'espace où tout bouge et le calme presque sépulcral et sacré de l'église accentuent nettement les mouvements liés aux combats ; artifice efficace ! Presque trop ! Indéniable effet dramatique produit par le maître, mais trop bien ordonné, donnant à voir 5 ou 6 soldats rassemblés sous la même fenêtre, solidaires les uns des autres comme les acrobates d'une pyramide humaine, mais plus susceptibles de se gêner dans le cadre d'une lutte impitoyable qu'autre chose ! La représentation de l'esprit de corps, de la force réunie en une seule et magnifique entité plutôt qu'en cette multitudes de combats isolés que racontent les survivants dans leurs souvenirs occulte la solitude désespéré du combattant livré à lui-même. Celle violence là, aussi, est soigneusement édulcorée.

Pour Montbéliard ou Champigny les constructions semblent sans artifices particuliers : strictes lignes de fuite marquant la perspective dans le 1er cas ; lignes horizontales de types paysages adaptées à la notion de panorama dans le second, mais atténuant d'autant plus l'expression de toute violence que l'immensité de la création – 120 m de long sur 15 de large pour l'œuvre originale en son entier – dilue tout effet de brutalité dans la foison des scènes données à contempler ; dilution d'autant plus forte que ces tableaux figurent des scènes qui ont lieu avant ou après l'affrontement proprement dit et non pendant celui-ci.

Reste le style. Aide-t-il à exprimer la violence ? Spécialiste de la peinture militaire, François Robichon explique le réalisme des peintres de cette période : « (Édouard Detaille) a porté son attention à la vérité des types et des expressions, à l'atmosphère des paysages, à l'exactitude du détail », écrit-il [7]. Mais c'est Georges Jeannot qui lui paraît le meilleur représentant de la génération : « C'est avant tout les sentiments mêlés des soldats au feu qu'il exprime dans la ligne de feu » poursuit-il avant de préciser : « Pour les épisodes de la guerre de 1870, à l'exception de leurs souvenirs personnels, les peintres procèdent à une reconstitution : avant de s'entreprendre à son sujet, le peintre a jugé bon d'exercer son contrôle en personne ; il a visité l'endroit où s'est donnée la bataille, il a fait jaser les commères et payé la goutte aux autorités ; de son voyage il a rapporté des études et des croquis en grand nombre et souvent, comme pour les dernières cartouches ou pour le Bourget - par exemple - les combattants eux-mêmes ont posé devant lui ». Excellent travail ; mais ce souci du détail, ce réalisme pointilleux « que l'on peut qualifier de documentaire » finit par détourner de la violence l'attention du spectateur. Le reportage, le souci de l'exactitude conduit à lécher la réalisation et attire l'œil sur le rendu métallique d'une cuirasse, la représentation précise d'un uniforme

ou de l'équipement d'un cheval aux dépens de la violence. Alfred de Lostalot le soulignait dès 1885 : « Il (de Neuville) aime les culottes qui plissent au dessus de la guêtre, les petits pompons, les bottes Louis XIII des officiers, les dragonnes redondantes, les cannes et les lorgnettes en sautoir. Sous sa main habile, tout cet attirail prend une certaine grâce, mais parfois l'accessoire est bien près d'absorber le principal : l'homme risque de disparaître sous les bibelots qu'il porte »[8], et avec l'homme n'est-ce pas aussi ses sentiments qui disparaissent, celui de peur ou de rage, de désespoir et de haine qui soutiennent le soldat ? Robichon l'avoue finalement quand il souligne comment « Édouard Detaille prend place à la tête du courant réaliste. Il cherche d'abord à analyser avant d'émouvoir »[9].

C'est la faculté d'émouvoir qui caractériserait au contraire de Neuville nous dit Philippe Chabert. « Sa recherche de l'épisode caractéristique, son sens de la composition, son attirance pour le « théâtral », son goût pour les « surprises » mais aussi pour les « attentes », la profonde humanité des scènes les plus banales font de Deneuille un très grand artiste » écrit-il [10]. Mais il ajoute aussitôt : « Si la guerre de 1870 fournit un prétexte au peintre, elle n'est que le révélateur de l'œuvre, elle ne saurait en être le contenu : celui-ci est fait de passions et d'émotions, de courage et d'enthousiasme virils ». Tout est dit : le sujet n'est pas la guerre, sa violence et son horreur, seulement tout ce qui peut y être « exaltant », digne d'admiration. La précision méthodique de l'un, la capacité à émouvoir de l'autre ne disent pas la folie de la guerre mais l'héroïsme qu'elle peut susciter. Ce n'est pas du tout la même chose !

En matière de style, trois tableaux tranchent pourtant : *Elsashausen*, l'attaque par le feu d'une maison barricadée et *En avant !*. Ils sont différents dans la mesure où ils sont moins « léchés », moins précis ou « réalistes » ; le trait est plus empâté ou flou. De ce fait, les combattants apparaissent moins personnalisés ou identifiables ; ils ne sont plus que des silhouettes que l'on identifie mal [11]. Dans l'attaque au feu, certains soldats se confondent avec la charrette de foin et sont ainsi à peine visibles. Dans *En avant !* ceux qui chargent à la droite du tableau forment une masse compacte dont ne ressort nettement aucune personnalité. Au contraire de tous les autres tableaux où on pouvait cerner les traits des combattants et percevoir des émotions sur leurs visages, ici, il n'y a plus vraiment d'individu (exception faite de l'officier qui se tient en avant de ses troupes) ; rien que des ombres se précipitant vers un horizon tout aussi confus. Cette manière déjà plus « impressionniste » (est-ce le terme qui convient ?) est aussi plus « impressionnante » ; elle correspond mieux, en tous cas, à ce que les anciens combattants écrivaient dans leurs carnets, quand ils disaient ne « rien voir », exprimant avant tout les sensations qui les avaient affectés au moment du combat. Ainsi, en arrive-t-on à distinguer deux types d'œuvres comme il existe deux types de récits : celles que nous dirons (faute de mieux) « impressionnistes » qui correspondent assez bien aux lettres et carnets écrits à chaud et disant ce qui a été ressenti, et les grandes œuvres « réalistes » des principaux maîtres de la peinture militaire, transcriptions picturales des « souvenirs » plus ou moins tardifs qui, se voulant édifiants, décrivent les assauts « grandioses » et la bravoure des soldats. Or, il faut le remarquer : de même que les « souvenirs » qui déréalisent fortement la guerre sont plus nombreux et diffusés que les « carnets », de même les œuvres « réalistes » se sont imposées plus nettement que les « impressionnistes ». Autrement dit, ce sont les productions les plus déréalisées qui se seraient le mieux répandues. Le « consentement » de 1914 peut trouver ici l'une de ses sources.

Finalement, l'analyse montre que le souci de dramatisation qui motivait les artistes de la fin du 19^{ème}, s'il parvient à suggérer la violence de la guerre, il l'atténue aussi dans la mesure où l'effet suscite compassion ou identification, nullement la répulsion.

L'asepsie de la violence

Le réalisme dont font preuve Jeannot, Detaille ou de Neuville dans leurs œuvres sont trompeurs. Ces artistes peignent les instruments de la guerre (les armes, les chevaux, les uniformes, le matériel ; le paysage aussi, les maisons abîmées par les bombardements, la position des cadavres...) tels qu'ils sont ; mais, outre le fait (déjà signalé) que la précision des détails peut détourner l'attention du spectateur de la scène principale (à savoir, la bataille elle-même), ils ne présentent pas la guerre. Dans le feu de l'action, avec tous les dangers qui l'entourent et les peurs qui le tenaillent, le soldat n'a pas le loisir de voir la guerre comme elle peut être peinte. Un tableau est une reconstitution plus ou moins méticuleuse, une reconstruction de ce qui se produit peut-être, mais le réalisme le plus pointu ne pourra jamais restituer la vérité de la guerre, tout ce qui en fait un moment infernal, dément, excitant aussi.

Quand ils écrivent juste après la bataille ou le lendemain, les combattants ne la décrivent pas (ou très rarement) ; ils expriment des sensations, ils parlent de « boucherie », de « pluie d'obus ou de balles » ; ils disent la rage, la déception ou la fierté qui les a traversés ; mais ils ne dépeignent pas le combat lui-même[12]. Deux raisons au moins expliquent ce « silence » : l'occultation psychologique, d'abord, le refus de revivre des moments traumatisants, le besoin d'oublier ; le fait aussi, qu'ils n'aient rien vu ou si peu ! De fait, les seuls qui décrivent la bataille (comme les peintres s'efforcent de la peindre) sont les officiers supérieurs (qui cherchent ainsi à justifier les mouvements dont ils ont été responsables), les mémorialistes tardifs (qui reconstruisent leurs souvenirs plus ou moins « pollués » par d'autres récits) et les spectateurs éloignés du combat, ceux qui l'ont suivi de loin sans y participer. Pour ceux là, le spectacle est toujours « grandiose », qu'ils utilisent ce terme ou qu'ils fassent une description en ce sens ; ils disent l'émotion du spectateur, jamais la vérité de l'acteur. En insistant sur les « mouvements d'ensemble » ou, au contraire, sur des attitudes anecdotiques, ces témoins (comme le peintre) déréalisent la guerre.

Dans leurs tableaux, les artistes ont donc montré la violence de la guerre, mais tout en l'atténuant dans la mesure où ils n'y traduisent pas la folie de la bataille, l'emportement, le vertige ni l'écoeurement ; comme les auteurs de « souvenirs » le donnent à lire, ils donnent à voir des gestes, des mouvements ou des élans, autant de réalités qui sont toutefois bien en deçà de ce que peut être un combat. A l'instar de la précision, les poses héroïques données aux soldats détournent l'attention du public de la mêlée confuse, la bousculade aveugle, le chaos... Dans bon nombre de tableaux (le 16 août, Montbéliard, Bazeilles, Elsashaussen, En avant !...), l'officier se dresse au milieu de ses hommes, bravant les projectiles. Même s'il est atteint, il reste debout, défiant la mort qui vient le saisir ; il est au centre du tableau, attirant le regard. Si dans Longboyau il semble se confondre avec la masse de la batterie, il est quand même là, isolé, parce que seul de tous les combattants à ne pas s'arc-bouter pour retenir la porte ou pousser le canon. Presque serein, calme, il est « à part », comme un îlot au milieu de la tourmente. Et c'est ce contraste produit par sa présence immobile qui brise la sensation globale de violence, qui fige celle-ci et l'affaiblit d'autant... Certes, quand on lit les souvenirs des anciens combattants, on trouve de nombreux témoignages évoquant le cas d'hommes bravant ainsi la mort ; mais il y a des constantes dans ces descriptions : elles émanent toujours de soldats à l'affût, dans l'attente d'un assaut ou repliés derrière un abri, autrement dit de « spectateurs » et non d'acteurs. Ou bien, il s'agit de décrire des officiers avant la charge, quand les unités sont en position d'attente. Quand le soldat monte à l'assaut, en revanche, il ne voit plus rien et il ne décrit plus rien. De fait, il ne pourrait dire la réalité de ce qu'il a vécu à cet instant précis qu'à la condition de réduire son récit à une suite de sensations plus ou moins chaotiques et illisibles ! Or, son but n'est pas d'être incompréhensible pour son lecteur, bien au contraire. Il est donc contraint de reconstruire la bataille, de recomposer ce qu'elle fut, de la « traduire ». Ancien combattant, le peintre se retrouve dans la même situation : il est invité à représenter un spectacle et non plus l'action indescriptible à laquelle il a participé. A l'instar des récits écrits, les tableaux déréalisent ainsi la guerre. Souci d'oublier des images trop lourdes à porter, volonté de rassurer les proches ou les lecteurs ? Certes. Mais fatalité, aussi, à partir du moment où les combattants n'ont pas vu grand chose de l'action à laquelle ils ont participé.

Il y a ce que le combattant n'a pas vu ; il y a aussi ce qu'il ne veut pas voir. Philippe Chabert l'écrit : « Deneuille peint ce qu'il voit, mais il ne voit que ce qu'il veut bien voir »[13]. Mais qu'est-ce qu'un artiste comme lui peut donc ne pas avoir vu ou voulu voir, que ne montre-t-il pas et pourquoi ? Un document est souvent plus informatif du fait de ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il exprime explicitement. Qu'en est-il des tableaux de la peinture militaire ? Font-ils « silences » sur certains détails et lesquels ?

Fatalité du genre, d'abord : la peinture donne « à voir » ; elle interpelle la vue mais aucune des autres perceptions : occultées l'odeur de la poudre ou celle qui émane du cadavre chaud d'un cheval éventré, les hurlements des blessés ou le son mou des balles frappant les chairs, le goût de la poussière qui s'insinue dans la bouche ou le fameux « vent du boulet »... Certes, chacun peut reconstituer ces réalités au vu d'un détail, il peut les imaginer... à condition, toutefois, que le détail déclencheur soit à l'image. Pour certains, tel est bien le cas : la présence (fréquente, presque rituelle) du clairon qui suggère les notes qu'il lance derrière lui, les bouches ouvertes pour exprimer quelques cris de guerre, l'élan des chevaux éveillant à

l'oreille le grondement sourd de leur course, les fumées qui nous font entendre explosions et détonations... tous ces détails permettent de reconstituer les bruits de la bataille ; mais attention : le spectateur ne les « entendra » pas tels qu'ils se mêlent tous ensemble ; il va plutôt les reconstituer dans sa tête séparément. La recomposition des sons telle qu'elle peut se produire à la vue d'un tableau tend ainsi à déréaliser la guerre à partir du moment où elle se fait de manière formelle, stéréotypée et « sous contrôle » au lieu d'être une cacophonie imposée à l'oreille [14]. Quant aux autres perceptions (goût, toucher, odeurs), si elles peuvent être reconstitués par le lecteur d'un récit grâce à quelques évocations précises, elles échappent au public d'un tableau. La déréalisation de la guerre (et de la violence qui s'y manifeste) s'en trouve d'autant plus grande.

La peinture est faite pour donner à voir ; son caractère spécifique ne l'empêche pas, pour autant, d'entretenir des « silences » en termes d'image. Sur ce point, l'absence la plus surprenante est celle du sang. Alors qu'il devrait frapper le regard, celui-ci, en effet, s'avère très faiblement représenté ! Il n'y en a pas dans Montbéliard ou Bazeilles, l'action n'étant pas vraiment entamée ; à ce titre, rien que de plus normal. Mais il n'y en a pas davantage dans Mosbronn, les combats dans une église ou l'attaque sur une voie ferrée. Le rouge ne manque pas dans les œuvres d'Alphonse de Neuville ; mais il est utilisé pour les uniformes, pas pour matérialiser le sang ; ou si peu ! Malgré la présence de cadavres ou de blessés à Longboyau ou Saint-Privat, l'artiste s'arrange pour que le sang ne coule pas à l'image. Quand il y a blessure, celle-ci est masquée du fait de la position du corps, par une main ou un bandage, par une ombre... Dans le 16 août de Jeannot, le sang apparaît à peine plus : juste une tache sur la tempe d'un blessé (à gauche) ; l'homme frappé au tout premier plan se tient la tête... et le sang est ainsi dérobé à la vue. Dans la charge de Reichshoffen, Morot s'arrange lui aussi pour l'effacer de sa toile. Certes, il peint au premier plan le corps décapité du colonel de Lacarre et une tache rouge cerne le bord droit de la tête qui a roulé à terre ; au regard d'une blessure aussi violente, on peut toutefois considérer que la représentation du sang est peu marquée. Car Morot a pris soin de dessiner les deux parties du corps mutilé de façon à masquer les blessures. Dans la scène de combat dans un église, le pansement du blessé au premier plan n'est même pas maculé, particularité qui se retrouve dans de nombreux tableaux (voir le cas du blessé brancardé du Bourget ou de l'un des blessés dans la mort de Berbégier) quand un tel phénomène devait être, au contraire, plutôt rare. Ainsi le sang apparaît-il comme une sorte de tabou, une réalité que les artistes ne représentent pas, sinon de manière très édulcorée et masquée[15] !?

Quelques exceptions existent toutefois, mais qui ne font que renforcer le « silence » contenu dans les autres toiles : entre autres dans l'attaque dans une rue en plein soleil, le Panorama de Rezonville et la mort du commandant Berbégier. Dans le 1er cas, une tache de sang est nettement identifiable près de la tête d'un des trois cadavres. La touche de l'artiste laisse clairement deviner que ce sang s'est écoulé pendant un instant de la blessure du mort. Plus frappant encore, la tache épaisse, presque « chaude », répandue près de la tête du lancier mort du Panorama de Rezonville. Un gros plan sur ce détail montre le réalisme avec lequel l'artiste l'a traitée. A se demander, toutefois, s'il n'était pas « invisible » au regard de l'immensité de l'œuvre ! De Neuville s'était-il permis une petite « privauté » sachant qu'elle serait à peine vue ? Dans la mort du commandant Berbégier, en revanche, Detaille n'hésite pas. Certes, le cheval du commandant ne présente aucune blessure visible, le bandeau du blessé n'est pas propre mais ne donne pas à voir du sang. L'un des cadavres du premier plan, par contre, a le front ensanglanté ; de même la capote du commandant Berbégier est elle largement maculée et la main du soldat qui la lui tient est-elle rouge. Ce vêtement masque la blessure, l'aspect horrible qu'elle doit avoir, mais la représentation du sang n'est pas occultée. Detaille ne pouvait-il éviter cette entorse à ce qui semble être une loi du genre ? Peut-être ; sauf que ce tableau date de 1870 et qu'une question se pose aussitôt : les codes de la nouvelle peinture de guerre étaient-ils bien fixés ou intégrés par l'artiste ? On peut d'autant plus s'interroger là dessus qu'une autre scène disparue des œuvres suivantes apparaît dans cette œuvre : celle du blessé se repliant vers l'arrière soutenu par un de ses camarades (en haut à gauche). Ce type de situation est très souvent décrite dans les souvenirs des anciens combattants ; mais c'était plus souvent pour dénoncer la lâcheté des « accompagnateurs » qui trouvaient dans l'expression de leur solidarité un bon moyen de fuir le champ de bataille. L'expression de cette solidarité était donc ambiguë et, si l'intention des artistes était de montrer la « beauté » de la guerre et non les petites turpitudes qu'elle engendre, on comprendra pourquoi ils ont

préféré l'oublier par la suite. A chaud, Detaille aurait ainsi représenté ce qu'il avait pu voir quand, plus tard, il semble avoir été plus attentif à ne montrer que ce qu'il voulait bien.

Si le sang est presque absent des toiles, il n'en va pas de même des cadavres. Ceux-ci sont présents dans toutes les œuvres ou presque ; et souvent en bonne place, au 1er plan. Cette représentation des morts, cependant, a sa limite : si les corps ne saignent pratiquement pas, ils ne sont, de même, jamais déchiquetés (même chose pour les cadavres de chevaux) ou mutilés. Tous les récits mentionnent pourtant l'horreur provoquée par les armes automatiques et les obus. Or, exception faite du corps décapité du colonel de Lacarre dans Reichshoffen, cette horreur là n'est jamais montrée. Seule concession, la raideur des cadavres restant les bras dressés en l'air dans une position qui se retrouve si souvent (1er plan à gauche de Reichshoffen, 1er plan à droite et au centre de Saint-Privat, à gauche de Longboyau, au premier plan dans l'attaque sur la voie ferrée) qu'elle semble presque stéréotypée. La présence (tout aussi stéréotypée ?) de cadavres semblant dormir (au centre du 16 août, les deux à gauche dans Saint-Privat et un 3ème appuyé contre le mur du cimetière, un près de la voie ferrée) tend nettement, en revanche, à atténuer l'impression de violence tout en étant conforme à la réalité [16]. Dans *Mosbronn*, un seul cadavre apparaît, mais il faut le chercher et on n'en voit qu'une toute petite partie : une autre façon d'atténuer la violence ? [17] « Comment figurer les combats sans donner à voir ses propres soldats morts ? » s'interroge Herfried Münckler [18]. « En préférant la peinture à la photographie » répond-t-il. Pourtant, dans Saint-Privat ou l'attaque sur la voie ferrée, dans le 16 août ou Reichshoffen, de Neuville, Jeannot et Morot (pour ne citer que ces exemples) font exactement le contraire ! Ce déni ancien ne revient-il pas à dire que l'important n'est pas d'occulter la vue de ses propres morts, seulement de savoir comment ou dans quel contexte on les montre ? Or, précisément, la façon dont les peintres de 1870 placent "leurs" cadavres dans un contexte exaltant le patriotisme national permet d'éviter l'effet négatif auquel se réfère Münckler. Une fois encore, l'asepsie de la violence semble fonctionner.

Autres éléments absents des tableaux : les éclats d'obus. Ils n'apparaissent que dans deux cas : dans Longboyau, l'explosion qui contraint le cheval à se cabrer se trouve en arrière plan, à gauche ; dans *En avant !*, par contre, atteignant un homme dont la silhouette est en partie masquée par l'explosion (un moyen de cacher l'horreur ?), ils sont au tout 1er plan, à droite. Hors de ces deux exceptions, la représentation d'une réalité pourtant aussi meurtrière que très présente dans les correspondances, carnets et souvenirs est évitée. Dans l'assaut des marins à Bazeilles, une explosion vient de percer le sol au 1er plan (la fumée en témoigne) mais la terre n'est pas retournée, il n'y a aucune projection. L'obus s'est-il enfoncé dans la terre meuble comme cela arrivait quand le sol était mou ? Mais la terre, précisément, n'est pas peinte comme si elle était gorgée d'eau. Une explosion est représentée dans le 16 août, mais en arrière plan, si loin du regard que les éclats ne peuvent être figurés ; sur la droite, un trou d'obus apparaît, avec un léger bourrelet de terre, mais dessiné de la même façon que dans le tableau de Sergent. On peut avancer une bonne raison à cette absence des éclats : la vitesse de projection est telle que personne, au combat, ne voit jamais le projectile. Mais c'est toute la question de la représentation picturale qui se retrouve posée ici. Que peint l'artiste ? Ce qu'il voit ou ce qui serait visible si on faisait un arrêt image ? La composition des tableaux montre qu'ils tendent à représenter un ensemble de souvenirs mis en corrélation, mais qui ne peuvent pas correspondre à ce que voit le soldat dans l'action, pas même le témoin dont le regard peut être gêné par les fumées ou les réflexes qui le conduisent à ne pas regarder, justement. Alors, si on admet que le tableau représente ce qui est plutôt que ce qu'on voit, pourquoi ignore-t-il le détail « éclat d'obus » ? Si, au contraire, le but est de ne donner à voir que ce qui est visible, pourquoi, dès lors, construire des panoramas ou montrer ce que nul soldat ne voyait jamais ? La réponse est évidente : le tableau ne fait que représenter ce que l'artiste « veut » donner à voir, volonté qui procède d'un projet. Or, précisément, le choix de montrer l'héroïsme plutôt que la violence, le sens du sacrifice de préférence à l'horreur, ce que l'on veut bien voir plutôt que ce qu'il y aurait à voir, témoignent de la nature de celui-ci. Volontaire ou pas, la déréalisation de la guerre par les peintres montre qu'ils n'entendaient pas représenter ce qui pourrait détourner le spectateur (et tout particulièrement celui qui devra assumer la charge de la Revanche) de la guerre. Les artistes concernés ne s'en cachaient d'ailleurs pas.

L'asepsie se situe également dans un autre « silence » : la non représentation des petites lâchetés qui font l'ordinaire de la guerre et qui sont, en revanche, très présentes dans tous les

récits d'anciens combattants : la fuite honteuse du déserteur ou la panique des jeunes recrues, celles des civils pris dans le piège de la guerre, la reculade des faux blessés. Seul le panorama de Champigny montre le repli des blessés (vrais ou faux) ; mais cela tient au choix de l'artiste qui dépeint le champ de la bataille au terme de celle-ci est non pendant.

Analyse comparée : Detaille / Wirth

Lorsqu'on jette un œil sur les oeuvres d'Albertus Wirth [19] après avoir étudié les tableaux des peintres français, la différence saute aux yeux et mérite qu'on s'y attarde.

Comparons la manière de représenter les soldats. Dans les tableaux peints par des Français, les soldats (français, en l'occurrence) sont le plus souvent représentés de face, visages identifiables. Chez Wirth, c'est le contraire : les soldats (allemands, cette fois) sont presque toujours de dos, au mieux de profil. Cette différence apparemment anodine a des implications significatives. Voir le soldat de face permet de percevoir les traits de son visage et d'y lire les sentiments qui le touchent, à commencer par la peur, l'horreur, la répulsion... mais ce point de vue permet aussi l'identification du spectateur au personnage et, par voie de conséquence, à ce qui fait son mérite : son courage, son sens du sacrifice, son patriotisme. La personnification qui résulte d'un tel point de vue favorise l'adhésion du public, elle l'implique autant qu'elle l'interpelle ; il prend part plus facilement, il partage mieux et se trouve ainsi plus concerné par tout ce que le tableau tente de transmettre : le dégoût de la guerre si l'accent est mis sur ce point, sinon l'héroïsme, le devoir de revanche...etc. En représentant ses compatriotes de dos, Wirth, au contraire, privilégie la dépersonnalisation par l'anonymat du soldat ; il place également le spectateur face à la ligne de feu ennemie qu'il figure toujours lointaine sans que jamais les hommes qui la composent ne puissent être identifiables, ni en tant qu'individu ni même comme êtres humains. Souvent la ligne n'est qu'une marque rouge (couleur du pantalon des soldats français) barrant l'horizon, ou une ligne grise comme pouvait sans doute l'être la ligne de feu...et de fumée. Wirth donne ainsi à voir ce que le soldat voyait vraiment, autrement dit pas grand chose d'autre qu'une menace lointaine, une masse confuse d'où venait la mort. Par l'anonymat des siens d'une part et l'impossibilité donnée au spectateur de voir le détail du danger, Wirth fait un choix : son sujet est la bataille, la guerre bien plus que le combattant que les Français mettent, au contraire, au tout premier plan. Dans un tableau de Wirth, l'exaltation du combat est limitée, nulle fascination ne se dégage. La non identification n'invite ni à la revanche, pas même à retenir un quelconque caractère grandiose à la guerre.

Autre différence : le choix réaliste et de la précision du trait fait par Édouard Detaille ou Alphonse de Neuville, un style qui favorise la personnalisation des individus représentés ou qui détourne l'attention du spectateur (voir ci-dessus). Ce choix amplifie l'émotion et tend à susciter sympathie et sentiment de solidarité envers le combattant. Wirth opte, au contraire, pour un traitement moins précis, plus flou, une manière qui évoque davantage le mouvement et, peut-être ?, la réalité de la bataille où tout va si vite que l'acteur n'a pas le loisir d'observer les détails. L'homme, chez Wirth, semble ainsi anecdotique, une silhouette, un second rôle, une ombre fugitive qui traverse le tableau sans s'y attarder, sans y laisser d'empreinte personnelle. Le sujet principal est bien la guerre, la bataille.

Dernière opposition : autant chez les Français la palette de couleur est vive, les rouges tranchés, les ocres, les jaunes, les bleus, voire les verts soutenus, parfois pimpants, autant chez Wirth ce sont les gris qui dominent : vert de gris, gris bleu, bruns, rouges sombres. La palette n'est pas lumineuse. Et c'est ce qui donne à son œuvre cette teinte sinistre qui devait dominer sur le champ de bataille (d'autant plus que la saison qu'il dépeint est l'hiver). On le voit, la façon de Wirth n'a strictement rien à voir avec la manière des peintres français. A trois exceptions près (qui confirment la règle ?)[20]: Elsashausen, En Avant ! et l'attaque par le feu de la maison barricadée. Cette différence ne signifie pas que Wirth ne déréalise pas ; chez lui, aussi, le sang ne coule pas, les corps ne sont jamais déchiquetés, les ravages de l'artillerie ou des armes automatiques n'apparaissent pas clairement. Mais on ne trouve pas cette manière d'exaltation patriotique mise en évidence dans les tableaux français. L'artiste tend plus à montrer la bravoure des siens à travers l'expression de la dureté de la guerre dans ce qu'elle peu avoir de sombre, d'anonyme, de confus que dans l'acte héroïque appelant la vengeance. A travers Wirth (et dans la mesure où il serait représentatif de la peinture allemande, ce qui reste à vérifier), les Allemands exprimeraient plus le prix de la victoire, avec l'espoir (peut-être ?)

qu'il ne sera jamais alourdi, quand les vaincus faisaient tout pour réhabiliter les patriotes qu'il fallait venger.

Influences d'une peinture et ses limites

L'asepsie de la violence peut paraître surprenante. Elle se comprend pourtant aisément. Outre l'impossibilité technique de reproduire totalement l'horreur de la guerre, il faut replacer la peinture de 1870 dans son contexte. Les tableaux de Neuville, Detaille et les autres ont été peints (et surtout diffusés) alors que s'imposait en France un désir de Revanche. Anciens combattants eux-mêmes, nombre d'artistes ont ressenti la nécessité patriotique de laver l'affront de l'année terrible tout en disculpant le soldat de toute accusation de lâcheté ou d'incompétence. Dès lors, ils ont peint la guerre qu'ils ont vécu non pour en dénoncer l'horreur (dans un esprit pacifiste, par exemple, qui fut celui des anciens combattants de 1914) mais pour exalter la bravoure des combattants. François Robichon en fait la remarque : « Detaille a pris part à la guerre, il en connaît les grandeurs et les horreurs. Mais s'il n'accepte pas que ces grandeurs soient exaltées au delà de la vérité historique, il n'en a quasiment pas abordé les horreurs (...), pour ne pas heurter l'opinion »[21]. De fait, la représentation de la bravoure obligeait le peintre à des choix exaltants, émouvants, « grandioses » qui donnaient d'abord de la guerre une image anecdotique, excitante, méritant peut-être d'être vécue ; l'invitation à la Revanche, au contraire, conduisait à gommer tout ce qui pourrait effrayer ceux qui auraient à assumer le prix de celle-ci. Dès lors, la peinture de 1870 ne pouvait que déréaliser la guerre au mieux qu'il est possible de le faire. A l'instar de nombreux récits / souvenirs d'anciens combattants, tout y est représenté pour favoriser le « consentement à la guerre » dont la génération de 1914 fit en partie la preuve. Alors, faut-il considérer que ces tableaux ont nourri l'adhésion des futurs Poilus à leur propre sacrifice ? Quand François Robichon écrit que ces peintres ont « (...) contribué, et de la manière la plus efficace, à l'élaboration d'une mémoire de la guerre de 1870 », force n'est-il pas de constater que cette mémoire faisait l'impasse sur la violence pour ne retenir que l'héroïsme « des soldats prêts au suprême sacrifice »[22] ?

A partir de 1890, les représentations de la guerre diminuèrent et la déréalisation s'accroissait encore. « Si, ancien combattant, Pierre Lagarde propose une vision noire de la guerre dans la retraite (1902), soir de guerre (1905) et l'année terrible (1907) », précise François Robichon[23], Alexandre Bloch (le drapeau de Mars-la-Tour, 1902) et Maurice Leclercq (uhlans ramenés prisonniers à Arras, 1906) font tout pour flatter l'orgueil national et déréaliser la guerre ». Mais la génération précédente, celle des Detaille, de Neuville, Jeannot, Morot et autres Sergent fit de même. Robichon, d'ailleurs, l'admet implicitement quand il cite le témoignage de Gustave Larroumet : « Comme les jeunes gens de ma génération, j'ai eu l'honneur de traverser l'armée en 1870. Nous avons connu les rages de la défaite, nous avons vu la Patrie mutilée. Eh bien, tandis que nous étions encore dans la stupeur du grand désastre, un artiste de notre âge dégageait ce qu'il y avait eu de dévouement, de souffrance et d'héroïsme chez les soldats de l'année terrible ; il nous permettait de relever la tête[24] ; il nous réchauffait le cœur. Sur notre bourse d'étudiants, nous achetions les photographies populaires des cuirassiers de Mosbronn, de la Reconnaissance, du Salut aux blessés[25] ». Ce propos fut tenu en 1896, mais Larroumet se réfère bien aux cuirassiers de Mosbronn, tableau présenté en 1874 et appartenant à la 1^{ère} génération des peintres de 1870. Entre les deux générations, la manière est peut-être différente, mais l'intention n'était-elle pas la même ? Pour quoi, dès lors, les dissocier dans l'évaluation de leur influence ?

L'influence de la peinture militaire sur le « consentement à la guerre » de la génération de 1914 ne saurait être totalement niée. Pour autant, il ne faut pas exagérer celle-ci. Quelques remarques s'imposent sur ce point.

Si le génie des artistes était bien fait pour émouvoir le public, faut-il encore que ce dernier ait été mis au contact de leurs œuvres. Or, précisément, la grande majorité des Français de l'époque ne fréquentait pas les Salons et autres expositions. Les œuvres ne pouvaient donc pas atteindre tous ceux qui seraient appelés à combattre si celles-ci n'allaient pas à eux. Soucieuse d'instruire le peuple de ses devoirs, la République se chargea de diffuser les images de la peinture militaire qui en disaient plus qu'un long discours : manuels scolaires, ouvrages « d'histoire illustrée »[26], reproduction en « images d'Épinal » ou cartes postales, photographies populaires (auxquelles Larroumet fait allusion ci-dessus) se chargèrent de

populariser les tableaux les plus évocateurs (le cimetière de Saint-Privat, les dernières cartouches, les cuirassiers de Mosbronn plus particulièrement). Ces images venaient soutenir le discours de la Revanche véhiculé par l'école, la publication des « souvenirs » d'anciens combattants et les campagnes de presse qui – notamment dans le cadre de l'affaire Dreyfus – s'efforçaient de défendre les valeurs de l'armée et la noblesse de sa mission nationale. Le passage obligé des jeunes gens dans les casernes au titre du service militaire obligatoire était un autre moment de mise en contact avec les œuvres de la peinture militaire. Pour en dresser l'inventaire, François Robichon a dû passer par le Ministère de la Défense pour « accéder à certains tableaux conservés dans les casernes »[27]. On peut imaginer qu'ils n'y étaient pas exposés à seule fin de « faire joli ».

Plusieurs éléments nous incitent cependant à ne pas exagérer l'influence d'une telle diffusion sur la génération de 1914. On peut penser, en tout premier lieu, au contact non continu (voire anecdotique dans le cadre de leur existence) des intéressés avec les œuvres : pour les jeunes gens des milieux ruraux et ouvriers notamment, il n'est pas évident que l'image de la guerre vue (rapidement ?) à l'école ou lors de leur passage dans les casernes ait été suffisante pour favoriser leur consentement à la Grande Guerre ; il faut aussi se référer aux plaintes répétées de préfaces en avant propos des publications de souvenirs : les anciens-combattants s'y désolent régulièrement (à partir, surtout des années 1890) que les jeunes ne sachent rien de la guerre de 1870, que la mémoire de l'année terrible se soit éteinte. Leitmotiv classique des « vieux » de toute génération, reproche certainement excessif sur lequel on ne peut s'appuyer ? Ne reflètent-ils pas, toutefois, une réalité qui toucha une partie de la population, celle qui consentit à reculer à la mobilisation de 1914 ?

L'influence de la peinture militaire de 1870 doit aussi se mesurer aux sentiments préalables des personnes concernées. L'image a-t-elle suscité des vocations ou n'a-t-elle fait que conforter des sentiments déjà acquis ? Chaque cas est particulier, bien sûr. Mais, quand on reprend le témoignage de Larroumet cité ci-dessus, on ne peut s'empêcher de penser que c'est le sentiment d'humiliation et de rage qu'avoue d'abord le jeune homme qui le conduit ensuite à « reconnaître » dans les œuvres de Detaille ou de Neuville ce qu'il éprouve ; il ne témoigne pas d'un sentiment inverse. Autrement dit, si l'image ne fait que conforter une idée déjà acquise, elle a un impact non négligeable (celui de renforcer le sentiment, de lui donner corps et de favoriser son entretien), mais limité à partir du moment où elle touchera peu celui qui ne se sent pas concerné[28].

Dernière remarque : si la peinture militaire de 1870-1914 eut quelque influence sur les jeunes générations n'est-ce pas parce qu'elle représentait davantage la vie du soldat (popotes, dortoirs, manœuvres, défilés et parades, bivouacs...) que les combats ? En d'autres termes, l'impact des scènes de batailles sur lesquels nous avons appuyé notre analyse n'aurait-il pas été complètement dépassé par celui d'une autre peinture militaire, bien différente ?

En matière de conclusions

S'intéressant aux souvenirs d'anciens combattants (du Vietnam, notamment), Daniel L. Schacter écrit : « créer des images visuelles peut nous conduire à croire que nous nous souvenons d'un événement même si celui-ci n'est jamais arrivé. En réalisant que les expériences subjectives du souvenir sont renforcées par la présence d'images mentales, nous pouvons mieux comprendre les épisodes où des personnes rappellent des événements horribles qui ne sont jamais survenus » [29]. Cette observation nous conduit à poser la question suivante : ces images mentales « inventées » par des individus choqués peuvent-elles être d'autant mieux "fabriquées" que des illustrateurs offrent à travers leurs œuvres un support concret autour duquel l'invention peut se structurer ? Plus spécifiquement, la question peut être reformulée comme suit : les peintures de la guerre de 1870 peuvent-elles avoir aidé et orienté la mémoire collective des Français de l'entre 1870-1914 comme celle de n'importe quel individu d'aujourd'hui peut reconstruire ses souvenirs les plus anciens grâce aux photographies ?

La déréalisation de la guerre de 1870 et l'héroïsation fréquente mise en scène dans les récits des anciens-combattants peut s'être nourrie d'une appropriation par ces derniers des souvenirs d'autrui (transmis - et déformés ? - par les médias ou par voie orale), des figures d'images d'Épinal (tant tous les sens de l'expression, que ce soit par référence aux images de ce type particulier ou à tout support qualifié de la sorte) et des mises en scènes offertes par les œuvres des peintres.

L'évaluation d'un tel phénomène est importante dans la mesure où elle pourrait expliquer une partie du « consentement à la guerre » observé en 1914. Après avoir orienté la mémoire collective, les peintures militaires que nous avons analysées n'auraient-elles pas aidé à structurer (et à le renforcer d'autant) ce consentement ?

Les artistes concernés ne cachaient pas leurs intentions revanchardes. Pour autant, auraient-ils entretenu des convictions moins patriotiques, leurs tableaux n'auraient-ils pas suffi à consolider le dit consentement à partir du moment où les admirateurs de ces œuvres n'entendaient y voir que ce que qu'ils voulaient y voir : l'humiliation à laver, la bravoure à imiter, la solidarité nationale à construire, la Revanche à préparer ? Tous les propagandistes le savent : les images sont d'excellents outils pour orienter les esprits. Un doute, pourtant, nous interpelle : des oeuvres comme Mosbronn ont plu à Gustave Larroumet parce qu'il y reconnaissait ce qu'il ressentait déjà avant de voir ces images. Si on se fie à ce qu'il écrit en 1896, force serait de constater que l'image serait moins influente qu'on ne le pense couramment dans le sens où elle ne ferait que révéler un sentiment, une idée ou une mémoire qui ne savait peut être pas encore comment s'exprimer, se dire ou se mettre en scène, mais qui n'en existait pas moins préalablement. L'image oriente-elle donc l'esprit ou ne fait-elle que confirmer ce que chacun porte déjà en lui ? Confronté à cette question nous nous sommes demandés comment les Français de l'an 2000 réagiraient face aux tableaux évalués ci-dessus. Y verraient-ils la même chose que leurs compatriotes de 1900 ? Quelques tests réalisés rapidement montrent qu'ils ressentent plutôt ces oeuvres à l'opposé des intentions des artistes et des sentiments du public de 1896. Dès lors, les conclusions ne s'inversent-elles pas ? La représentation de la guerre de 1870 n'a-t-elle pas orienté la mémoire collective de toute une génération de Français, ne leur a-t-elle pas imposé des schémas ou stéréotypes matériels et des supports structurant parce que ceux-ci collaient parfaitement aux sentiments préalables que beaucoup entretenaient déjà ? Ces images ont elles donc été vraiment si influentes que nous avons, un temps, voulu le croire ? Les images ne sont-elles pas signifiantes qu'autant nous les signifions a priori, celles de 1870 comme n'importe quelles autres ? Pour sa part Schacter propose une réponse sans équivoque : "Nous nous souvenons seulement de ce que nous avons encodé, et ce que nous avons encodé dépend de ce que nous sommes"(30). Les images de la guerre franco-prussienne ne s'inscriraient-elles pas ainsi dans un processus d'entraînement mutuel : un souvenir plus ou moins traumatisant cherche (et invente parfois) des images qui matérialisent et renforcent ce souvenir ? Toute la question du consentement à la guerre de 1914 trouverait son explication au terme de ce processus, le souvenir se transférant d'une génération à la suivante par le biais d'abord d'une "instruction" (ou éducation) progressivement consolidée et justifiée par l'image. Dans un tel cadre, l'œuvre de propagande aurait été à peine nécessaire puisqu'elle n'aurait fait que prêcher des convaincus sans pouvoir s'assurer d'atteindre ceux qui n'avaient aucune raison d'être réceptifs. Les tableaux n'auraient ainsi joué qu'un rôle très secondaire. Alors, finalement, tous les efforts des artistes pour aseptiser leurs toiles ou pour interpeller leurs compatriotes dans la perspective de la Revanche n'auraient-ils pas été assez vains ?

Évoquant la peinture de guerre de 1914, Herfried MÜNCKLER écrit : « les scènes de batailles étaient peintes, avec une préférence marquée pour les scènes figurant des soldats montant unis à l'assaut (...) comme s'il n'existait pas encore d'armes automatiques ». L'analyse de la peinture de la guerre de 1870 trahit la même tendance. « La guerre (de 1914) avait perdu toute représentabilité, elle ne se prêtait plus à l'illustration (...car) depuis l'entrée en action des armes automatiques et des armes de destruction massive (...) c'en était bien fini du mode héroïque de combat ». Entre les deux guerres, le même souci justifiait la manière de peindre le combat d'un Alphonse de Neuville ou d'un Édouard Detaille. Sur ce plan là, les deux périodes se ressemblent, les mêmes enjeux prévalent ; et la parenté entre les deux conflits s'en trouve renforcée. MÜNCKLER dit encore : « la perception que le soldat a de la bataille commence à s'imposer à partir du moment où la guerre (...) devient une guerre de peuples (...) où l'on a envoyé au feu des armées de masse, auxquelles chaque famille ou presque fournissait son lot de combattants. Dès lors, les lettres et les récits de ces soldats ont été considérés comme la seule description « authentique » des batailles ». MÜNCKLER pense toujours à 1914 ; mais, une fois encore, la guerre de 1870 fonctionnait déjà (pour les combats de l'été 70, du moins) selon ce schéma. De là viendrait l'écho important laissé par les « souvenirs ». La guerre de 1870 a suscité la publication d'une quantité impressionnante de textes de ce type dont les tableaux analysés ci-dessus ne sont qu'une autre forme d'expression. Cette parenté entre 1870 et 1914

n'est-elle pas un nouvel élément en faveur de la thèse de la "modernité inédite" du conflit franco-prussien ? Dans le même temps, cette "démocratisation" (est-ce le terme qui convient ?) du récit d'anciens combattants et cette accréditation qui leur fut donnée en tant que "seuls authentiques" n'ont-elles pas amplifié leur impact ? La déréalisation (souvent nécessaire pour l'équilibre de celui qui écrit) qu'on y rencontre a contrario, l'appel à la Revanche que cultive nombre de ces récits (surtout à partir de 1890) n'ont-ils pas favorisé d'autant le consentement à 1914 ? Comment sous-estimer l'influence d'une telle littérature et peinture (celle-ci étant aussi mémoire d'anciens combattants) à partir du moment où la nouveauté de la guerre donne à ces oeuvres une valeur d'authenticité unique ?

Nous voilà soudain pris entre deux conclusions apparemment contradictoires : d'un côté, l'expression d'une mémoire qui ne ferait que convaincre les convaincus ; de l'autre, une accréditation de cette même mémoire jugée seule authentique ce qui lui donnerait valeur de référence incontournable ! D'un côté, l'idée d'une influence limitée, de l'autre celle d'une influence renforcée !!! Mais y a-t-il vraiment contradiction ? L'accréditation des souvenirs n'était-elle pas commandée par le souci des Revanchards d'imposer leur option, réalité qui ne ferait jamais que nous renvoyer à l'existence d'une France partagée sur l'idée de la Revanche et d'un consentement à 1914 très inégal ; d'une France à la mémoire plurielle mais dont l'une fut plus expressive que les autres ?

[1] Voir Août 1870 : retrouver l'autre guerre. Réflexions faites à partir de 14-18, retrouver la guerre de Stéphane Audoin-Rouzeau et d'Annette Becker (à paraître) et La préparation des esprits et le moral des Français en 1870.

[2] Nous reprenons ce mot à Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker qui se posaient la question des origines de ce « consentement », in 14-18, retrouver la guerre, Paris 1999.

[3] François Robichon précise : « Si leurs tableaux créent souvent l'événement au Salon, ils ne font pas l'unanimité. Certains esprits regrettent que les pincesaux français mettent sous les yeux du public des scènes qui rappellent les revers les plus douloureux. Pourtant, tous sont obligés de reconnaître que la foule se presse devant les tableaux de Detaille, de Neuville et de Berne-Bellecour. La presse populaire leur accorde une place privilégiée et reproduit les oeuvres qui ont été plébiscitées », in l'armée française vue par les peintres, 1870-1914, Herscher, Paris 1998 ; p.21.

[4] Dans l'attaque d'un convoi par des cuirassiers prussiens, tableau que nous n'avons pas pris dans notre échantillon de départ, Édouard Detaille choisit de représenter l'assaut en se plaçant sur le côté de la scène. Sa position conduit à voir les Prussiens qu'il peint en premier plan, de flanc voire de $\frac{3}{4}$ arrière. Ce sont ainsi – et encore ! – les Français, bien qu'ils ne soient plus sujet principal de l'oeuvre, qui sont montrés de face.

[5] On la retrouve dans la mort du commandant Berbégier et aussi dans les tirailleurs de la Seine à la Malmaison de Berne-Bellecour, tableau non retenu dans notre sélection parce que le peintre ou spectateur est placé de telle manière (derrière la ligne des soldats) que le champ de bataille n'est pas visible. Dans sa conception générale, nous n'en avons pas moins là une oeuvre très différente des autres.

[6] Dans une première esquisse, Detaille n'avait pas figuré de barrière au premier plan ; l'effet de nasse s'en trouvait amoindri. Une échappatoire semblait possible en avant des cavaliers. Mais, si l'idée du piège était moins nette, la violence du combat s'en trouvait renforcée. Detaille avait en effet pu placer trois cadavres au 1er plan et joué davantage sur les refus des premiers chevaux. Au niveau de la représentation de la violence, l'esquisse semble ainsi avoir plus de force que la réalisation finale.

[7] Ibid., p.11.

[8] in Gazette des Beaux-Arts, 1885, cité par Philippe Chabert : Alphonse de Neuville, l'épopée de la défaite. Copernic, Paris 1979 ; page 32.

[9] Ibid., p.13.

[10] Ibid.; page 29.

[11] Le procédé est en partie utilisé dans le cas de Longboyau où certains hommes se confondent avec la masse de la batterie.

[12] « Chers parents : une grande bataille ne peut se dépeindre ni se décrire », écrivait Yves-Charles Quentel le 6 septembre 1870, après avoir été blessé à Rezonville. « comment raconter les hauts faits de 3 à 400.000 combattants ? Comment peindre les tas de morts et de mourants... ». Gwechall, 1979, p.84.

[13] Ibid., page 30.

[14] On peut imaginer que le spectateur moderne, imprégné de spectacles cinématographiques, soit apte à imaginer la confusion des bruits telle qu'elle lui est donnée à entendre dans les oeuvres du 7ème art ; ce n'était évidemment pas le cas des Français de 1900.

[15] Sur ce sujet, on pourrait d'ailleurs élargir le champ d'analyse et s'interroger sur la signification d'un « silence » qui semble affecter aussi les oeuvres de Delacroix ou Géricault ; et peut-être, aussi, les peintures relatant les épopées militaires du 1er empire ?

[16] De nombreux témoignages écrits évoquent en effet ces apparences anecdotiques ; mais ce qui est anecdotique devient général dans les oeuvres picturales et presque... rassurant.

[17] Dans son étude préliminaire exposée au musée municipal de Woerth (voir la reproduction ci-dessus), Detaille en avait placé trois au tout 1er plan. Leur disparition dans le tableau final rend ce dernier bien moins brutal que cette étude.

[18] Münkler : voir article diffusé sur le Net.

[19] cf. Die Wurtemberger vor Paris, 1870 ; Bilder und Episoden aus der ersten und zweiten Schlacht bei Villiers und dem Gefecht bei Mont Mesly, Stuttgart, Emile Müller, s.d.

[20] D'autant plus que ces trois oeuvres ne sont pas les plus connues, celles qui furent les plus diffusées !

[21] Ibid, page 21.

[22] Ibid., p.21 où il ajoute : « Dans le dernier du bataillon (1894) de Jules Monge, le dernier survivant écrit avec son sang sur un mur « vive le 2^{ème} zouave ».

[23] Ibid., pp.21-23.

[24] Ce qui montre bien que le but des tableaux n'était pas de montrer la réalité mais de rétablir la dignité dans le cœur de ceux qui l'avaient perdue.

[25] discours au dîner de la Sabretache du 31 décembre 1895, publié dans le Temps du 1er janvier 1896.

[26] Illustré par les dessins de L. Le Riverend, l'ouvrage de C-L Huard (La guerre illustrée, 1870-1871 - souvenirs et Mémoires. Paris, L. Boulanger 1897 ; 312 pages) en est un bon exemple.

[27] Voir interviews donné sur <http://www.napoleon.org/>

[28] Le drame du 11 septembre 2001 survenu alors que je corrigeais cet article tout en menant une expérience auprès de nos contemporains pour voir comment ils percevaient ces tableaux m'a conforté brutalement dans l'idée ici avancée : les images ne sont signifiantes qu'autant que le spectateur les signifie et elles ne font souvent que consolider des réalités antérieurement établies plus qu'elles ne les créent (sauf circonstances exceptionnelles). Je tenterai de revenir plus tard sur cette question difficile.

[29] A la recherche de la mémoire, Le passé, l'esprit et le cerveau. De Boeck université, Paris 1999 ; p.39.

(30) Sciences humaines, n°107, juillet 2000 ; p.25.