

Les artistes peintres et la guerre moderne 1865-1918

© copyright 2005 ©

Jean-François Lecaillon

La défaite française de 1870 fut un événement si brutal et inattendu qu'il ne laissa personne indifférent ; à commencer par les artistes peintres. En effet, suite au désastre, la peinture militaire s'est alors affirmée dans un style réaliste qui fit la renommée d'Edouard Detaille et d'Alphonse de Neuville. Saluée par la critique, cette peinture fut prolifique et s'est perpétuée jusqu'à la veille de la Grande Guerre, produisant de nombreuses toiles et d'immenses panoramas. Sur la seule base des 550 œuvres présentées dans le livre du lieutenant-colonel Rousset¹, il se recense ainsi plus de 22 toiles par an, soit près de deux par mois dans les 25 années qui suivirent le conflit ; et le rythme ne s'affaiblit pas dans les 20 années suivantes. Ces chiffres (qui restent en deçà de la production réelle) suffisent à montrer combien la peinture n'a pas éludé le thème de la guerre.

Parmi tous les artistes concernés, nombre d'entre eux furent plus que des interprètes. Ils ont été des témoins directs du conflit et leurs œuvres ne sauraient être regardées comme de simples mises en images de l'événement. Elles sont aussi l'expression de « souvenirs » d'anciens combattants. Comme tels, ces derniers ont servi dans la mobile, les francs-tireurs ou la garde nationale². A l'instar de Regnault ou Bazille tués lors des combats autour de Paris, plusieurs ont connu le feu. Quelle marque reste-t-il de cette époque dans leurs œuvres ? Artistes-témoins ou témoins-artistes, comment ont-ils parlé de la guerre ? Au-delà de l'expérience spécifique à 1870, retrouve-t-on des constantes propres aux autres guerres modernes ?

En 1996, Philippe Dagen proposait une réflexion³ sur les difficultés que les peintres des avant-gardes avaient eu à représenter la Grande Guerre. « *Ce livre, expliquait-il, ne présume pas qu'il n'existe aucune représentation de la guerre, mais s'interroge sur la faible quantité de représentations picturales dont puissent être reconnues sans hésitation la qualité artistique et la place dans l'histoire moderne* »⁴. Pourquoi – si elle se vérifie⁵ – cette absence de production de la part des artistes peintres parmi les plus réputés, pourquoi le renoncement de Braque, l'impuissance avouée de Marc et Vallotton, le retour aux formes traditionnelles de Derain ? Telles furent les questions auxquelles Dagen s'est efforcé de répondre et qui l'ont conduit à définir une « *rupture entre histoire contemporaine et peinture* »⁶. De prime abord, les réponses qu'il apporte sont d'autant plus convaincantes que le « silence » qu'il discerne semble s'opposer à une véritable « logorrhée » des peintres de la guerre de 1870 ! Mais qu'en est-il vraiment ? Si l'image de la guerre que donnent à voir ces derniers est profondément différente des avant-gardes de l'art moderne prenant la Grande Guerre pour sujet, faut-il pour autant y voir une véritable rupture entre les époques ? Le silence des avant-gardes face à la Grande Guerre ne fait-il pas écho à celui des impressionnistes concernant la guerre franco prussienne ? *A contrario*, la peinture militaire d'Edouard Detaille et Alphonse de Neuville est-elle aussi parlante qu'elle semble l'être ? Dans leur contexte spécifique, ces artistes n'ont-ils pas été confrontés aux mêmes interrogations que leurs successeurs ? Comment y ont-ils répondu ? Ont-ils surmonté le désarroi des combattants

¹ ROUSSET (Lieutenant-colonel), *Histoire générale de la guerre franco-allemande (1870-1871)*. Librairie illustrée, Tallandier, Paris ; s.d. ; 2 volumes.

² En particulier à la 7^e compagnie du 19^e bataillon où se retrouvent plus d'une trentaine de peintres. Cf. DARCEL (Alfred), « Les musées art et les artistes pendant le siège de Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, T.IV, pp.414-429.

³ DAGEN (Philippe), *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre* Paris, Fayard, 1996.

⁴ DAGEN, *Ibid.* p.20.

⁵ La thèse de Dagen est en effet contestable et contestée.

⁶ *Ibid.*, p.313.

frappés par l'horreur de la guerre ou n'ont-ils fait que le masquer, offrant au public une production bien plus silencieuse sur la réalité de la guerre que ne le laisse supposer le caractère réaliste de leur peinture ? En d'autres termes, le « silence » d'un peintre en est-il seulement un ? En contre point, la « parole » d'un autre ne cache-t-elle pas des « non-dits » ? Plus que d'un « silence » global des peintres, ne conviendrait-il pas davantage de s'interroger sur « les silences » que leurs œuvres véhiculent ?

Pour apporter quelques éléments de réponses, faut-il encore déterminer l'authenticité du « bruit » ou du « silence » des peintres sur les guerres modernes, de 1865 (guerre de Sécession) à 1918, puis interroger les raisons de telles attitudes.

Représentation de la guerre moderne : entre « bruit » et « silence »

Des guerres très illustrées

Soucieux de ne parler que des avant-gardes, Dagen le reconnaît : La Grande Guerre a suscité une profusion de représentations assurée en premier lieu par le triomphe de la photographie et du cinéma. Journaux, Revues illustrées, cartes postales, affiches, albums de photographies ont de même rivalisé d'ingéniosité pour distribuer jusque dans les moindres recoins du pays les représentations que les contemporains se faisaient de la guerre. La fin de celle-ci n'y mit pas un terme, bien au contraire. La Grande Guerre, en images, a été sur représentée.

Dans ce contexte, les peintres ne sont pas restés en retrait. Si les Nabis en général, ou Sargent, Derain, Matisse et autres Forain – pour ne citer que quelques exemples donnés par Dagen – ont renoncé à la peindre, les œuvres ayant la première guerre mondiale pour thème sont innombrables. Le site internet « *la couleur des larmes* »⁷ présente à lui seul 54 artistes et 105 tableaux aussi divers que variés dans leurs origines nationales comme dans leur style. Avec 80 œuvres de 23 artistes différents plus spécialisés dans la peinture militaire, Frédéric Lacaille⁸ en témoigne de même. Pour autant qu'ils aient éprouvé de la difficulté à représenter la guerre, les peintres ont bien mis l'événement en images.

Cette abondance d'œuvres mettant en scènes la guerre moderne n'est pas spécifique au premier conflit mondial. Entre la guerre de Sécession (considérée à juste titre comme étant la première guerre moderne) et 1914 en passant par le conflit franco prussien de 1870, cette peinture militaire s'est affirmée comme un genre à part entière. En France, elle a fait la renommée de Jeannot, Detaille et de Neuville et de toute une kyrielle d'artistes parmi lesquels Beauquesne, Berne-Bellecour, Boutigny, Chigot, Claris, Dujardin-Beaumetz, Dumaresq, Grolleron... etc. Von Werner, Wirth, Mentzel et bien d'autres encore en Allemagne... Mais les réformes militaires ont d'abord fait d'un grand nombre parmi ces artistes des soldats qui, avant même d'avoir à la peindre, ont découvert la guerre de l'intérieur, en ont vécu l'exaltation et les souffrances, l'ont ressentie parfois dans leur chair (Jeannot fut blessé à Rezonville, le 16 août). A ce titre, ils l'ont perçue en témoins, ce qui a influé sur la manière qu'ils ont eu de la représenter. Ils y ont développé le souci de la chose vue, une volonté inédite de peindre la guerre « telle qu'elle est » qui a obligé toute une génération, y compris celle d'artistes plus jeunes n'ayant pas combattu. Ils ont puisé dans leurs souvenirs des détails si vrais qu'ils en sont devenus des archétypes de style comme le « cadavre au bras dressé »⁹ saisi par Edouard Detaille dès 1870 (*Un coup de mitrailleuse*) et qui se retrouve dans une multitude d'œuvres, y compris de la Grande Guerre. Sinon, à l'instar du Zola de *la débâcle*, ils se sont transformés en enquêteurs méticuleux, visitant les champs

⁷ <http://www.art-ww1.com/fr/visite.html> 1918-1998, *La couleur des larmes; les peintres devant la première guerre mondiale*. Unesco, 1998. Voir aussi <http://www.art-ww1.com/fr/visite.html>, site consacré aux seuls Otto Dix, Max Beckmann et Georg Grosz.

⁸ LACAILLE (Frédéric), *La première guerre mondiale vue par les peintres*. Paris, Citedis, 1998.

⁹ Voir LECAILLON (Jean-François), *Les cadavres aux bras levés dans la peinture militaire*. Paris, 2003. http://mapage.nooos.fr/flecaillon/Pages/cadavres_aux_bras_leves.htm

de bataille¹⁰, interrogeant les témoins ou faisant poser les anciens combattants¹¹ afin de reconstituer au mieux l'épisode qu'ils s'étaient choisis de représenter.

Le phénomène est particulièrement frappant en France. L'impact de la défaite de 1870 et le caractère dramatique des batailles les plus décisives donnaient aux peintres nationaux matière à exercer leur talent. Si, à partir de 1890, les expéditions coloniales ou le retour aux batailles de la Révolution et du 1^{er} Empire leur permirent de renouveler leur sujet, ils continuèrent de représenter la guerre avec un souci réaliste que ne cultivaient pas au même degré les Yvon, Messonnier, David et autres Géricault. La guerre de Sécession aux Etats-Unis, les guerres d'Afghanistan ou celle des Boers pour les Britanniques produisirent des effets similaires... Sous tous les cieux, la peinture militaire donne à voir la guerre moderne et triomphe ; elle fait du « bruit » et, même si les techniques de l'image ont dépossédé les peintres de leur monopole, elle en fait encore tout au long du 20^e siècle.

Les « silences » de la représentation

Pour autant, tout ce « bruit » n'empêche pas le « silence » de nombreux peintres. Philippe Dagen a désigné ainsi le renoncement des avant-gardes quant à représenter la Grande Guerre. Cette réaction qu'un Vallotton justifiait par l'impossibilité de la peindre ou qui conduisit un Matisse à ne réaliser que des paysages, seul moyen pour lui de « retrouver un peu de calme »¹², Dagen ne l'invente pas. Il recense assez d'aveux d'artistes ou d'absence d'œuvres recouvrant la thématique de la guerre dans leur production pour convaincre de l'authenticité d'une telle attitude. Cependant, la démonstration trouve sa limite dans l'existence d'œuvres avant-gardistes¹³ qui ne permettent pas d'affirmer l'universalité de ce « silence » ; cette limite apparaît aussi dans le fait que le refus des avant-gardes de 1914 n'est pas propre à la période. Sur la guerre de 1870, par exemple, le « silence » des impressionnistes vaut bien celui des Nabis sur le conflit mondial.

Monet, Sisley et Pissarro se sont réfugiés à Londres, Boudin à Bruxelles ; Cézanne s'est retiré à l'Estaque. A leur retour, ils ne cherchent pas à représenter les démolitions liées à la guerre. Sans doute n'ont-ils pas assez de souvenirs personnels pour se lancer dans un travail que Detaille et consorts réalisaient fort bien par ailleurs. Nombre de futurs impressionnistes, toutefois, ont été au contact de la guerre et se sont engagés dans des régiments d'active. Renoir s'est fait enrôler au 10^e chasseurs de Tarbes, Manet, Degas, Redon ont rejoint la Garde nationale de Paris. Quoique belge, Alfred Stevens obtint l'autorisation de combattre aux côtés de ceux qu'il considérait comme ses compatriotes. Avec les décès de Regnault et Bazille, tués au combat, le cercle des futurs impressionnistes paya un lourd tribut à la guerre. Tous ces artistes ont vécu l'année terrible de près. S'ils ne se sont pas retrouvés en première ligne, si la plupart n'ont pas vraiment vu le feu, ils ne sont pas restés indifférents. La guerre, pourtant, ne laisse guère de traces dans leur œuvre¹⁴. Avec *La barricade* qui traite de la Commune, Manet est pratiquement le seul à évoquer les affrontements de cette époque. Pierre-Georges Jeannot est une autre exception de poids. Officier d'infanterie (1866 à 1881), il a d'abord traité des scènes de la vie militaire. Dans un style réaliste propre à la peinture militaire de l'époque, il produisit notamment *La ligne de feu à Rezonville* (1886), bataille au cours de laquelle il avait été blessé. Comme si cette œuvre avait eu le don de le libérer de son passé de soldat et ancien combattant, il s'est alors pleinement consacré à une œuvre qui fait

¹⁰ Ainsi, par exemples, y a-t-il possibilité de retrouver aujourd'hui l'endroit où Aimé Morot a planté son chevalet pour esquisser le décor de sa charge de Reichshoffen. Daniel Rops et Camille Lemonnier ont visité le champ de bataille de Sedan dès le lendemain de celle-ci.

¹¹ C'est ce que fait de Neuville pour *Les dernières cartouches* ou *le Bourget*.

¹² DAGEN, *Ibid.*, p.301.

¹³ Voir « La couleur des larmes », *Ibid.*, note 7 ci-dessus.

¹⁴ « *La guerre n'a pas profondément modifié la vie artistique et n'a suscité que peu de vocations pour le genre militaire* », explique François ROBICHON, *L'armée française vue par les peintres*, Paris 1998 ; p. 21.

silence sur le thème de la guerre¹⁵, adoptant un style moderne que justifie l'amitié qu'il entretenait avec Manet, Forain, Puvis de Chavannes... et surtout Degas qu'il vénérât comme un maître. Ainsi le lien entre peinture militaire et impressionnisme apparaît-il particulièrement ténu !

Comme Matisse pendant la Grande Guerre, les impressionnistes font plutôt dans la représentation de paysages. A priori, les motivations de l'un et celles des autres ne sont pas du même ordre. La guerre de 1870 n'a pas le caractère total et brutal de 1914, elle n'implique pas les contemporains de manière aussi intense. Est-ce une raison suffisante, malgré tout, pour ignorer absolument son sujet ? Pourquoi l'indifférence artistique des pré impressionnistes que démentent leurs engagements volontaires dans les forces nationales ? En dépit du « *travail sur nature* » de Monet ou du rejet du pathétique au profit de l'observation cher à Manet, ils n'ont pas exploré le champ de la représentation de la guerre qui se prêtaient pourtant à l'accomplissement de telles ambitions. En quête d'effets de lumières, Monet peint des chasseurs (1876) mais ignore le soldat alors que l'identité des poses et des cadres le permettait. Pourquoi de tels renoncements ? Affaire de motivations personnelles ? Peu importe pour l'instant. Le fait est que « bruit » et « silence » ont bien cohabité : comme celle de 1914, la représentation de la guerre de 1870 fut aussi illustrée par certains qu'elle fut ignorée par d'autres.

A l'image, la guerre représentée entretient aussi d'autres formes de « silences » ! Devenue « invisible », la nature même de la Grande Guerre déconcerte les artistes. En contrepoint de 1870, conflit dont les combats « *se prêtaient aux études et aux effets picturaux* », Dagen ne relève « *aucun corps à corps, aucune scène de « nettoyage » de tranchée (...) alors que les écrivains mobilisés décrivent souvent de telles scènes (...) les artistes combattants n'en relèvent rien (...) ils signifient (la guerre), ils la symbolisent, ils ne la décrivent pas (...) très rares sont les images de la violence et de la mort*¹⁶. Quand on considère l'ensemble des représentations de la Grande Guerre, ce « silence » par omission n'est pas véritable ; Si Dagen le perçoit, c'est uniquement sous le pinceau des avant-gardes qu'il s'est choisi comme objet d'analyse. Pour leur part, les Flameng, Berne-Bellecour et autres Georges Scott ont mis en scène ces affrontements¹⁷.

Malgré tout, le « silence » sur la guerre dans la représentation de celle-ci existe bien. Elle apparaît comme une constante de la peinture militaire. Il y a même lieu de penser que la représentation traditionnelle de la guerre entretenait davantage de « silence » qu'il n'y paraît ! Certes, les « belles » scènes de bataille que nous offre la peinture militaire de la fin du 19^e montrent des duels, des charges héroïques, des face-à-face entre combattants, des empoignades ou des poursuites, des Patriotes tombant au champ d'honneur. Cette représentation très académique multiplie les détails qui donnent un sentiment d'exactitude, « comme si on y était » : le rendu des cuirasses, les expressions des visages, la musculature des chevaux à l'instant de la charge ..., tout concourt à dire la vérité de la bataille. Les cadavres ne sont plus des masses compactes de corps à peine identifiables ; isolés, on y reconnaît des compatriotes et non plus seulement des ennemis ; leurs regards sont fixes et les mains crispées dans un dernier geste. En Allemagne, Mentzel, Speyer et Haug livrent eux aussi des œuvres qui traduisent la souffrance, la mort, la ruine et l'horreur de la guerre¹⁸. Rien ne semble épargné au spectateur, pas même la peur du combattant placé sous le feu de l'ennemi.

¹⁵ Les quelques dessins de tranchées qu'il produit pendant la Grande Guerre ne sont que de lointaines répliques sans conséquences sur son œuvre.

¹⁶ DAGEN, *Ibid.*, p.105 et 135.

¹⁷ Voir LACAILLE, *Ibid.* pp.17 à 30.

¹⁸ Voir Claire ASLANGUL, *Représentation de la guerre chez les peintres, graveurs et dessinateurs allemands au XX^e siècle*. Paris, 2004. Thèse inédite. Résumé : <http://www.ephe.sorbonne.fr/recherche/aslangul.htm>

Ces précisions dans la représentation sont toutefois trompeuses. De l'aveu même des maîtres du genre, ces images de guerre ne montrent pas celle-ci ! Ainsi, les détails que décrivent les combattants dans leurs carnets, lettres ou souvenirs (les cadavres déchiétés, les blessures béantes, le sang répandu, les corps désarticulés...) n'apparaissent-ils pas plus sous le pinceau d'un Detaille que le nettoyage des tranchés de 1916 sous celui des avant-gardes. Quand l'artiste peint un blessé, il s'arrange toujours pour que la blessure ne soit pas visible. Les explosions d'obus qui ont fait des ravages sont sous représentés. Les projections de matériaux qui déchirent les chairs sont rares. Malgré sa chemise arrachée, l'artilleur mort du *Panorama de Rezonville* a le buste intact. A quelques exceptions près (comme *la mort du commandant Bergebier*), le sang ne coule guère sur les toiles. Les artistes ne donnent pas tout à voir et, si la représentation de la violence monte d'un cran par effet de réalisme, celle-ci reste malgré tout très aseptisée¹⁹. Plus encore : l'abondance des détails détourne l'attention du spectateur de la violence évoquée et l'édulcore d'autant ! Elle va même totalement à l'encontre de nombreuses sources, quand celles-ci soulignent que de la bataille, les témoins ne retiennent pas grand-chose parce qu'ils n'ont rien vu, ni l'ensemble des opérations impossibles à cerner « d'un seul coup d'œil », ni l'ennemi réduit à « une ligne de feu », pas même la mort donnée par des projectiles que le combattant ne voit pas venir. En bref, la représentation de la guerre qui serait la plus fidèle et conforme à ces témoignages serait celle qui ne montre rien, que des formes et couleurs confuses à l'horizon du regard.

Un autre silence porte sur toutes les petites lâchetés qui ponctuent la bataille : la fuite du déserteur, le repli du faux blessé, la panique de la jeune recrue, autant de personnages présents dans tous les récits de souvenirs qui apparaissent fort peu à l'image. Ainsi, malgré le réalisme qu'elles adoptent, les œuvres de la peinture militaire consacrées à la guerre franco-prussienne, « loin de s'inspirer de la réalité, s'en dégagent presque systématiquement », observe Pascal Vennesson²⁰. « Les tableaux méconnaissent les formes inédites du conflit et placent au premier rang ses aspects traditionnels » ajoute-t-il, parlant au final de « transfiguration de la guerre », formule qui situe sa représentation à l'opposé de l'ambition réaliste.

En d'autres termes, que l'on se réfère à la guerre de Sécession, au conflit de 1870 ou à la Grande Guerre, la représentation de la guerre moderne use d'artifices qui la déréalisent et expriment un véritable renoncement à la montrer telle qu'elle est au profit d'une figuration de la guerre telle qu'on la veut voir. Première guerre à faire l'objet d'une couverture photographique, la guerre de Sécession peut ainsi se lire en images qui s'avèrent à peine plus « vraies » que les tableaux de la guerre franco prussienne tant les mises en scènes orchestrées par les photographes de l'époque²¹ relèvent de la même démarche que celle des peintres. Sur représentée par le biais de la photographie, la Grande Guerre fut même illustrée de manière bien plus réaliste – et crue – que les guerres antérieures !

La représentation de la guerre moderne s'avère donc ambivalente. Abondantes, les images sont trompeuses. Elles donnent à voir selon une facture qui n'a de réalisme que le nom ; et le « silence » de certaines écoles ou avant-gardes vaut bien les « non-dits » des illustrateurs patentés. Pourquoi ? Le double jeu de la représentation et ses paradoxes ne viennent-ils pas des fonctions mêmes de l'acte de représentation ?

¹⁹ Voir Jean-François LECAILLON, *La représentation de la guerre (1870) et construction de la mémoire*. Paris, 2001.

²⁰ In « Guerre moderne et stratégies picturales. La guerre de 1870 vue par Detaille, Deneuvre et Meissonnier », *Revue historique des armées*, n°1, 1993 ; p.18.

²¹ Citons le cas de *The home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg*, cliché réalisé par Alexander Gardner. Selon J. C. Groves, (<http://www.jamescgroves.com/henry/hcp1a.htm>) le corps du soldat confédéré a été déplacé et sa position mise en scène. Autre exemple, la *Valley of the Shadow of Death* de Fenton relative à la guerre de Crimée. Le lieu photographié n'est pas celui où se déroula la fameuse « charge de la brigade légère ». Fenton, surtout, supervisa lui-même l'éparpillement des boulets sur la route !

Entre choix individuel et nécessité collective ! L'artiste citoyen et la guerre moderne

Le refus de représenter la guerre moderne : un choix citoyen ?

Il n'existe pas de société qui ait refusé de mettre la guerre en images. D'un point de vue collectif, il n'y a pas de « silence » sur la guerre. Sur le plan individuel, par contre, entre l'indifférence pour ce sujet ou la motivation exclusive pour d'autres, il y a moyen d'expliquer l'attitude des impressionnistes ou des avant-gardes de 1914. Le refus de représenter la guerre moderne peut être tout aussi bien affaire de goût, de préoccupations strictement techniques que de volonté militante.

Affaire de goût ou de préoccupations techniques ? Le silence d'un peintre ou de tout un courant artistique se lit avant même que le conflit ne marque les esprits. En 1870, la guerre ne modifia guère les habitudes des peintres qui ignoraient le thème militaire. Certes, elle introduisit souvent une parenthèse dans leur travail au quotidien, elle les obligea pendant la durée de son exercice. Pour autant, elle ne changea pas leur vocation, pas plus qu'elle ne bouleversa la pratique des autres professions. Comme le paysan à sa charrue ou l'entrepreneur à son entreprise, la guerre terminée l'artiste retourna à ses pinceaux et reprit son ancien travail. Les artistes spécialisés dans la peinture militaire puisèrent dans le conflit franco prussien de nouvelles sources d'inspiration et se firent peintre de 1870 parce que peindre la guerre était leur métier ; les paysagistes, au contraire, retournèrent à leurs thèmes favoris, mais c'était pour les mêmes raisons. « *Il faut désormais chercher les simples beautés de la nature* » disait alors Boudin, faisant ainsi écho aux propos de Castagnary qui annonçait depuis 1857 le déclin de la peinture d'Histoire au profit de « *la grande armée des paysagistes* » (1866)²². Bien que globalement plus traumatisante, la Grande Guerre produisit des réactions du même ordre et le silence des avant-gardes peut s'expliquer par celui qu'elles entretenaient antérieurement pour une peinture trop académique ou connotée pour les satisfaire. S'il y a moyen d'imaginer combien l'expérience de la Grande Guerre a pu frapper certains artistes au point d'obliger leur pinceau, il n'y a pas de raison d'en faire une généralité et il peut paraître très naturel qu'un artiste n'ayant jamais ressenti le moindre goût pour la peinture militaire ait continué de l'ignorer, libérant sa parole sur la guerre par d'autres canaux que la peinture. D'un autre côté, Monet a ignoré la Grande guerre autant que celle de 1870 et Berne-Bellcour peint les deux sans révolutionner pour autant son style, ce qui tend à montrer que le silence du premier comme le travail du second ne sont pas déterminés par les particularités du conflit mondial.

Le refus de représenter la guerre peut toutefois émaner d'une volonté militante. Un des mérites de Philippe Dagen est précisément d'avoir rassemblé ces témoignages d'artistes qui ont refusé de peindre la guerre..., par « *respect horrifié des victimes* »²³ par exemple. Des années plus tôt, en Allemagne, Mentzel refusait lui aussi cette peinture : « *Faut-il vraiment peindre les horreurs ?* » lançait-il pour justifier son choix²⁴. Le refus de la guerre justifie celui de sa représentation et si la violence peut générer cette réaction, celle-ci peut tout autant relever d'un rejet pacifiste antérieur à l'événement. L'approche est ici plus « *politique et intellectuelle* »²⁵ que la précédente ; elle n'en explique pas moins des silences indépendants d'une guerre particulière.

Le « silence » peut aussi être l'expression d'une impuissance. De l'aveu même d'Edouard Detaille, « *une impression que l'on ne pourra jamais rendre, c'est celle des cadavres défigurés, des blessés sans bras ni jambes* »²⁶, propos qui renvoie à celui de Valloton : « *On aura de bons tableaux, c'est certain (...) On n'aura pas la guerre* ». En septembre 1914, Franz Marc essaie de comprendre l'impuissance qu'il ressent : « *probablement parce que*

²² Cité par Roseline BACOU, « Préface » de *Boudin. Dessins*. Paris, Bibliothèque de l'image, 2001.

²³ DAGEN, *Ibid.*, p.199.

²⁴ Cf. ASLANGÜL, *Ibid.* p.109.

²⁵ DAGEN, *Ibid.*, p.248.

²⁶ Lettre à Jules Clarétie, Pierre CHANLAINE, *Edouard Detaille*. Paris, André Bonne éditeur, 1962 ; p.31.

« *les événements* » *bouchent mon horizon* » écrit-il²⁷, démentant ainsi le reproche des Poilus envers les « *barbouilleurs* » incapables de représenter la réalité de la guerre parce qu'il leur manque « *d'avoir eu peur une bonne fois* »²⁸. La trahison du peintre est peut-être réelle ; pour autant elle ne relève pas d'un défaut d'expérience, seulement d'une incapacité à traduire l'indicible. Manque de recul, choc émotionnel, inhibition instinctive du survivant, absence d'encodage mémoriel d'un combattant qui ne peut peindre ce qu'il n'a pas vu parce qu'il n'a pas voulu le voir au moment de l'impact, se combinent plus ou moins en chacun. Et le statut d'ancien combattant ne fait pas de l'artiste un témoin plus apte à représenter la guerre « telle qu'elle est » que le non combattant parce que son vécu peut, précisément, retenir son pinceau ou trahir le réel. Le témoignage de Franz Marc est très clair sur ce point, à un détail près : cette impuissance n'est pas spécifique à la Grande Guerre. Des réactions du même ordre existent en 1870, nombreux témoins de la guerre estimant que l'horreur qu'ils découvrent ne saurait trouver les mots qu'il faut pour la décrire.

Le refus ou le renoncement est affaire très personnelle. Chaque artiste réagit selon son expérience, son caractère ou ses convictions. Mais silences et non-dits dans la représentation de la guerre se déclinent également au niveau de la communauté ou du groupe. Ils s'inscrivent alors dans le cadre d'impératifs qui ne permettent pas, toutefois, de les placer sur le même plan : plus que du choix, ils relèvent d'avantage de la nécessité.

Les nécessités de la représentation ou le devoir citoyen

Comme son refus, le souci de représenter la guerre peut tout aussi bien être affaire de goût, de préoccupations techniques ou de volonté militante. Du dessinateur qui se fait reporter de guerre (comme Robida²⁹ pendant le siège de Paris ou Frédéric Villiers³⁰ en 1914) à l'ancien combattant qui veut témoigner (Jeannot ou André Mare³¹), qu'il le fasse pour informer, dénoncer ou exalter, le peintre répond à un devoir qu'il s'impose à lui-même comme le fait n'importe quel acteur de la guerre qui décide d'écrire ses souvenirs. La représentation de la guerre qui en découle se fait alors en fonction de la motivation de l'artiste. Reporter des remparts, Robida croque le Garde national en témoin, travaillant dans l'urgence à l'égal du photographe de 1914 ou de 1940. Ancien officier blessé à Rezonville, Jeannot cherche davantage à traduire les émotions du soldat sous le feu ; ce n'est pas tant la guerre qu'il représente que l'écho de celle-ci dans l'âme du combattant tel qu'il l'a lui-même ressenti seize ans plus tôt. Affectés auprès d'états-majors militaires au même titre que Flameng ou Scott en 1914, Detaille³² et Deneuille sont davantage porteurs d'une responsabilité officielle qui les conduit à peindre les scènes de la guerre, le combat dans sa réalité physique et patriotique bien plus que la psychologie du combattant. Au final chacun représente la guerre selon des raisons qui lui sont propres, chacun répond à une nécessité qui l'oblige autant qu'elle détermine son style.

L'image que chacun donne à voir dépend aussi des préoccupations techniques qui l'interpellent. Confronté aux défis de la représentation, l'artiste cherche aussi le procédé ou la manière qui matérialisera au mieux ce qu'il veut exprimer. « Représenter la guerre » ne relève

²⁷ Lettre à Maria, 12 septembre, citée par DAGEN, *Ibid.*, p.137.

²⁸ Cité par DAGEN, *Ibid.*, p.83.

²⁹ ROBIDA, (Albert), *Album du siège et de la Commune, Paris 1870-1871*. Introduction et notes de Lucien Scheler. Paris, Librairie Thomas Scheler, 1971

³⁰ Accompagnant les troupes, Frédéric Villiers réalisa de nombreux croquis des combats qui furent utilisés par d'autres artistes. On en trouve plusieurs exemples dans *L'Album de la Guerre 1914-1919*, L'Illustration, volume 1, p.83 (dessin de Koekkoek, *Sous les murs de Mondement*) ou p.127 (dessin de Woodville, *attaque des tranchées allemandes le 24 septembre 1914*).

³¹ MARE (André), *Carnets de guerre 1914-1918*, présenté par Laurence Graffin, Ed. Herscher, 1996.

³² Le fait que Detaille n'ait pu rejoindre son affectation auprès du général Pajol et qu'il ait fait la guerre au 8^e bataillon de mobile à Paris ne change rien à sa manière d'observer la guerre pour la peindre.

pas pour lui de la simple transcription de la réalité. En dehors du croquis pris sur le vif, l'exercice ne se résume pas à la simple production d'une image ; il a surtout vocation à transmettre une émotion et interpeller le public auquel il s'adresse. Sur ce plan, le défi relevé par les maîtres de la peinture militaire de la fin du 19^e est du même ordre que celui que tentent de résoudre les avant-gardes du début du 20^e quand elles ont essayé de peindre le conflit mondial. Depuis l'avènement de la guerre moderne, tous les artistes concernés semblent en effet guidés par une même nécessité professionnelle : représenter la guerre « telle qu'elle est », lui donner cet « accent de vérité » qui témoignera de son authenticité. « *J'ai tenté, dit Detaille à propos du *Panorama de Rezonville, de montrer le champ de bataille dans sa réalité, sans poses conventionnelles, sans composition outrée* ». Cette volonté de coller au réel semble se perdre progressivement avec l'éloignement de la guerre ; mais il resurgit en 1914. Face à la Grande Guerre, les artistes retrouvent ce souci qui semblait obliger les maîtres de la peinture militaire au lendemain de la débâcle de 1870. Ils ne parviennent à signifier ce qu'ils ressentent que de façon suggestive et abstraite, artifice qui fait basculer la représentation dans un mode nouveau, à l'antithèse du réalisme de la génération antérieure ; mais ce basculement s'opère pour les raisons mêmes qui obligeaient Detaille et ses pairs ! Tout le paradoxe est là : Detaille ou Valloton, Jeannot ou Marc représentent la guerre d'une manière totalement opposée mais par un identique souci (ou nécessité) de traduire une réalité. Et ils peignent la guerre « telle qu'ils la perçoivent », ce qui ne produit pas forcément ce qu'ils voulaient peindre : la guerre « telle qu'elle est » ; mais peu importe ici.*

La représentation de la guerre est un travail qui relève de choix individuels. Il apparaît très vite, cependant, qu'ils s'inscrivent aussi dans le cadre d'impératifs collectifs qui en conditionnent la forme. Quel que soit son message, la propagande est l'un des principaux agents producteur de représentations de la guerre. Il n'est sans doute pas nécessaire de beaucoup insister sur ce point. Démocratique et mécanique, la guerre moderne donne alors un nouvel élan à un art qui avait vocation, jusque là, à vanter les seuls mérites du Prince. Les transformations de la guerre produisent tout naturellement leurs effets sur la représentation que les artistes en donnent. A réalité nouvelle, image nouvelle. Au-delà de cette évidente mutation³³ s'ajoute une nécessité qui n'existait pas au temps des guerres menées par des militaires professionnels : celle de mobiliser l'ensemble des citoyens ! Désormais, la représentation n'a plus pour objet d'honorer le chef de guerre et de le donner à voir à la foule ébahie une fois la victoire obtenue ; elle acquiert d'abord deux nouvelles fonctions situées en amont dans le temps, *avant* et *pendant* la guerre. *Avant*, la représentation reçoit mission de mobiliser les citoyens de la Patrie en danger ; *pendant*, elle doit entretenir le moral des combattants, ces « civils en uniformes » aux comportements moins sûrs que les militaires de carrière. Dans *l'après*, elle subit également une mutation, que la Nation soit victorieuse ou vaincue : cette dernière doit en effet aider les familles à faire le deuil des hommes sacrifiés et entretenir leur mémoire. Ces transformations qui jouent pleinement dans le cadre de la Grande Guerre se sont mises lentement en place pendant ce conflit ; mais elles dépassent largement son cadre particulier, impliquant les peintres de la guerre franco prussienne au même titre que ceux de 14-18³⁴. En fait, il n'y a pas les représentations d'une guerre par opposition à celles d'une autre, mais représentations d'un type bien particulier de conflits (ceux des démocraties en guerre) distinct d'un autre : les guerres anciennes. S'il est aisé, au niveau du sujet, de distinguer une peinture de la guerre franco prussienne d'une figurant la Grande Guerre, en terme de représentation que le contemporain se fait de la guerre, il faut comprendre que peindre ou regarder (à l'époque de leur création) les œuvres figurant les combats de 1870

³³ Voir ROBICHON (François), *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*. Paris, Herscher, 1998.

³⁴ Après avoir été peintres de 1870, Eugène Chaperon, Jean-Jacques Berne-Bellecour (cf. LACAILLE, *Ibid.*) ou Pierre Georges Jeannot (*Le vaguemestre*, 1915) ont peint la Grande Guerre.

renvoie aussi bien à la guerre passée qu'à celle qui s'annonce. On en voudra pour preuve le fait qu'au salon de 1913, c'est *Les dernières cartouches* et *le cimetière de Saint-Privat* qui retiennent toute l'attention du public ; et c'est la guerre de 1870 que rejouent les combattants pendant l'été 1914 ! La représentation de la guerre est l'expression de l'idée que l'artiste et son public se font de la guerre bien plus que la réalité de la guerre. Et ce n'est pas un hasard si les artistes français de 1890-1900 puisent aussi dans la mémoire des guerres de la Révolution ou du 1^{er} Empire. Le conflit référent n'est jamais qu'un prétexte à exprimer l'idée que l'un ou l'autre se fait de la guerre, rien de plus.

L'horreur de Verdun a tout bouleversé ; le rejet unanime de la guerre en a transformé la représentation. Le développement des mouvements pacifistes, l'espoir que la grande tuerie serait la « Der des der » a inversé la nécessité. Les années 20 n'ont plus été celles de la mobilisation pour la Revanche, mais celles du deuil et du recueillement. La guerre avait soudain cessé d'être ce qu'elle était dans le demi siècle antérieur. Les survivants ne s'en faisaient plus la même idée. Exception faite de quelques déçus du résultat, nul ne la désirait plus et il n'était plus question d'en faire l'apologie. Contre Detaille, Otto Dix pouvait triompher. Sauf que ce dernier montra sur ces toiles ce que ses contemporains ne voulaient plus voir. Il fut alors rejeté et son tableau *La tranchée* détruit parce que jugé inacceptable³⁵.

L'indicible ou l'invisibilité de la guerre moderne ne suffisent pas, pour autant, à expliquer le changement qui s'opère. Quand l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie, dix ans plus tard, entreprirent de faire l'apologie de la guerre, leurs artistes ont retrouvé les élans d'avant 1914³⁶, les images viriles, héroïques et gommant toutes les souffrances de la lutte armée ! La nécessité politique fait loi et les peintres (officiels du moins) donnent à voir la guerre que le public ou l'Etat leur commandent, reconnaissent ou admirent ; ceux qui peignent à contre courant existent ; mais ils sont vite oubliés, écartés ; en termes publics ils n'existent pas !

Ruptures et continuités dans la représentation des guerres modernes

Entre 1850 et 1950, l'image de la guerre donnée par les peintres a donc profondément changé. Les modifications observables sont à la mesure des transformations de la guerre elle-même devenue opération de masse mécanique et totale. Dans ce champs chronologique, deux moments de rupture se distinguent : un premier autour de 1865-1870, avec le passage d'une représentation académique au service du Prince à celle plus anecdotique et anonyme de la guerre des peuples ; puis celui de la Grande Guerre avec le glissement de la peinture pseudo réaliste de combats, incarnée par Edouard Detaille (disparu en 1912) et prolongée par Flameng ou Scott, à celle plus expressionniste d'une ambiance qu'Otto Dix et Georg Grosz traduisent pleinement.

Conditionnées par l'évolution de la guerre elle-même, ces ruptures s'expliquent aussi par des raisons techniques et mentales.

Sur le plan technique, la question de la production de l'image s'impose sans détour. Supplanté par le photographe censé produire une image plus réelle avec l'avantage de l'instantanéité, l'artiste peintre s'adapte ou recycle. Detaille et Deneuvre, dès 1880, peignent des tableaux qu'aucune photographie n'aurait pu rendre. L'excès de détails et de réalisme qu'ils placent dans leurs images apparaît presque comme l'expression d'une volonté intuitive de montrer ce que la photographie ne pouvait fixer pour cause d'écran de poussière, de mouvement et autres réalités que la technique de leur époque ne pouvait maîtriser. Avec la Grande Guerre, l'amélioration des clichés et le succès de leur diffusion, condamnent définitivement les artistes, sauf s'ils entreprennent de représenter l'idée de la guerre, les sensations qu'elle génère bien plus que l'image immédiate qu'elle offre d'elle-même. En dehors de tout renoncement par respect pour les morts, inaptitude liée au choc émotionnel ou invisibilité de

³⁵ DAGEN, *Ibid.*, p.221.

³⁶ Ce qui ne signifie pas qu'il y ait identité de style ou de discours, bien évidemment.

l'action qui les obligèrent, ils n'avaient donc pas le choix : la photographie puis le film les chassant du champ de la représentation physique, ils ne pouvaient que se replier vers une représentation plus psychique ou mentale que l'abstraction, l'expressionnisme ou l'art moderne en général leur permettaient de traduire.

La prévisibilité et la durée de la guerre ont également influés sur les formes de la représentation dans la mesure où elles ont amplifié (ou non) les phases de propagande *avant* et *pendant* la guerre. Autant 1914 fut la réalisation d'une guerre de Revanche annoncée et préparée depuis 1870, autant cette dernière surprit les contemporains. Ainsi la peinture militaire nationaliste et patriotique, qui déréalise la guerre pour mieux jouer sa fonction mobilisatrice auprès des générations appelées à se sacrifier, n'a-t-elle pas existé avant 1870 parce qu'il n'y en a pas eu la nécessité. 1870 est aussi une guerre courte pendant laquelle la représentation à des fins de propagande de guerre n'a pas eu le temps de se mettre en place, empêchant ainsi l'émergence d'œuvres qui eurent tout le loisir de se concevoir et produire pendant les cinq années de la Grande Guerre.

De même, Après 1918, l'accomplissement de la Revanche et la volonté du « plus jamais ça » ont implicitement condamné toute représentation héroïque et romantique susceptible de fasciner et de donner le goût de la guerre auprès d'une génération qui espérait qu'elle venait de vivre la dernière ! L'inversion totale des perspectives – en France, du moins – a renversé le mode de représentation, l'idée même de la guerre et la façon de la signifier en image. La rupture psychologique et mentale qui affecta les populations fut si nette qu'elle confirma les évolutions que les procédés techniques favorisaient.

Toutes ces transformations ne doivent pas masquer pour autant les continuités dans la représentation de la guerre moderne. Entre 1870 et 1914, les mêmes bruits (abondance d'images) et silences (renoncement ou pudeurs) s'observent, les mêmes retenues, aveux d'impuissances et motivations militantes (même si le signe d'appréciation s'inverse). Entre la démarche d'un David au service du Prince mettant celui-ci en scène sur le champ de bataille comme il le fait au jour de son sacre et celle d'un Deneuvre traduisant sur la toile la bravoure du soldat, il y a une différence qui n'existe pas au même degré entre les représentations exaltées que propose Detaille et celles plus hostiles d'un Vallotton ou Otto Dix. Il y a une implication personnelle chez ces derniers qui ne se ressent pas de la même façon dans la représentation hagiographique classique des premiers. De même, entre *La Marche* de Jeannot et *Le retour aux tranchées* de Nevinson, il y a moyen de percevoir cet apparentement parce que les deux artistes tentent d'exprimer la guerre à travers l'image qu'ils en produisent alors que Yvon ou Messonnier peignaient les mérites du chef de guerre et non cette dernière. De fait, la représentation de la guerre à partir de 1870 jusqu'à 1918, voire 1945, obéit aux mêmes nécessités collectives (propagande de mobilisation des citoyens soldats) combinées aux mêmes types de désirs individuels (passion et engagement personnel du citoyen artiste).

La modernité de la guerre, sa démocratisation et sa brutalisation qui apparaissent dès 1870 imposent également les mêmes silences, la même déréalisation et asepsie de la violence que ce soit pour ne pas effrayer le futur soldat ou par respect pour le deuil des familles. Le caractère destructeur des armes modernes (l'artillerie tout particulièrement), la raréfaction du combat au corps à corps du fait de la généralisation des armes à longue portée³⁷ créent une invisibilité qui, à défaut d'être identique apparaît comme étant du même ordre. Les réponses entre 1890 (un réalisme méticuleux dans un style apparemment très académique) et celle de 1920 (l'abstraction ou l'expressionnisme) semblent opposées mais relèvent d'un même refus de montrer ce qui est perçu comme impossible à exprimer.

³⁷ En 1870, les Français sont désorientés par l'impossibilité qu'ils ont d'atteindre l'ennemi, fauchés qu'ils sont par les tirs à distance de celui-ci.

Les continuités que nous tentons de déceler ne paraissent pas évidentes quand nous cherchons à les cerner dans la représentation qui se fait de la guerre dans un même pays. C'est oublier que les ruptures sont plus criantes à l'image du fait d'un renversement des résultats militaires. Entre 1871 et 1918, les Français passent du statut de vaincus humiliés à celui de vainqueurs apaisés. La représentation qu'ils se font de la guerre et la manière de le traduire sur la toile ne peut que s'en ressentir ! De même, côté allemand, ceux-ci faisant le chemin inverse. Pour mieux percevoir les continuités, il faut donc comparer la manière dont les vaincus d'un côté, les vainqueurs de l'autre, représentent la guerre. Or, dans cette approche, les continuités apparaissent plus nettement. Au réalisme des Detaille et Deneuville exaltant la bravoure du Patriote et entretenant le culte de la guerre héroïque semble ainsi répondre l'espèce de réalisme social de l'art nazi traduisant les vertus de la Race aryenne et glorifiant les valeurs viriles de la guerre. Inversement, les œuvres de von Werner ou de Wirth hésitant entre personnalisation de la guerre à travers la figure du chef de guerre (le Roi ou les généraux) et une représentation de troupes d'anonymes se sacrifiant pour la Patrie (voir A. Wirth) semblent parentes des images magnifiées des Clemenceau et autres Foch d'une part et le silence de certaines avant-gardes d'autre part, quand elles réduisent l'image de la guerre à un horizon anonyme. Au niveau de ces continuités qui traversent les frontières, on notera essentiellement des différences de degré mais pas forcément de nature.

Dans ces différentes modalités (bruyante ou silencieuse), la représentation de la guerre moderne relève ainsi de combinaisons complexes qui se marient plus ou moins aux spécificités de chaque guerre. Toutefois, quand elle n'est pas immédiate (cf. photo, films, croquis, dessin...) et réalisée à des fins d'informations ou de propagande, lorsqu'elle s'inscrit dans le travail plus lent de la production artistique, cette représentation se justifie toujours par un « devoir de mémoire » (même si la notion n'est pas ainsi désignée). Devoir très prisé aujourd'hui, celui-ci a un sens qui se décline au gré du temps ; en témoigne peut-être l'histoire de la représentation de la guerre en France de 1870 à nos jours ?

La représentation de la guerre et le « devoir de mémoire »

Du devoir de Revanche au devoir de Paix

Dès 1870, la peinture militaire en France s'est voulue témoignage. Si le peintre reste un artiste, il est aussi devenu un témoin qui entendait décrire ce qu'il avait vécu au même titre que ses camarades qui publiaient leurs souvenirs ou carnets de guerre. Dans ce contexte, l'originalité du peintre consistait à mettre en images ce que les autres rédigeaient en textes. Pour autant, chacun n'œuvrait pas au même moment de sa vie et de grosses différences en découlent.

Ainsi, pendant le siège de Paris, Robida croque anecdotes et silhouettes ; de même, *Le coup de mitrailleuse* d'Edouard Detaille relève du croquis du reporter. Aucune mise en scène, pose extravagante, effet spécial n'y transparaît. De fait, à cet instant de leur parcours, le travail de ces artistes ne fait pas vraiment œuvre de représentation ; il relève davantage d'un souci de reproduction au nom du devoir d'informer ou, pour l'artiste lui-même, de se constituer une sorte de base de données iconographiques dans laquelle il puisera ultérieurement. Le « devoir de mémoire » n'est pas encore inscrit dans cette première démarche. Le témoin interprète encore fort peu ; pour lui, il s'agit essentiellement de fixer sur le papier ce qu'il voit. Incidemment, il produit du document historique et accomplit ainsi une sorte de « devoir d'Histoire ».

Ce n'est que dans un deuxième temps qu'apparaît le « devoir de mémoire » proprement dit, à partir du moment, précisément, où la mémoire commence à faire défaut, l'oubli à s'installer. Face à la volatilité du souvenir, la nécessité de témoigner s'impose. Mais cette nécessité (à l'insu même de celui qui l'entretient) n'a plus vocation à dire ou à fixer l'événement tel qu'il

s'est produit ou comme il a été vu, elle entend seulement entretenir le souvenir de ce qui, avec le recul, est jugé important. Dans cette phase nouvelle, des tris (qui dépendant précisément de l'ampleur très variable de ce recul) s'opèrent dans l'expression du souvenir dont témoigne l'évolution même de la représentation. Le « devoir de mémoire » prend alors tout son sens d'exercice raisonné pour une fin précise à laquelle il faut donner une forme. De fait, le « devoir de mémoire » ne s'entretient pas pour le plaisir de préserver la connaissance du réel. Il a vocation à servir une cause. L'histoire de la peinture militaire en France conserve la marque de ce souci. A partir de 1880 tout particulièrement, cette peinture qui décrit 1870 se donne mission de ne pas oublier *l'année terrible* pour mieux préparer la Revanche. Cette finalité qui conduit à sublimer la défaite et à gommer de l'image tout ce qui pourrait en rappeler les causes, définit le « devoir de mémoire » comme exercice de propagande. Le 31 décembre 1895, lors d'un dîner de l'association de la Sabretache, Gustave Larroumet traduit cette fonction en des termes qui en illustrent parfaitement l'effet : « *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 ; il nous réchauffait le cœur. Sur notre bourse d'étudiants, nous achetions les photographies populaires des cuirassiers de Morsbronn, de la Reconnaissance, du Salut au blessé* ». A en croire Larroumet, Detaille n'a pas peint 1870, seulement ce qu'il fallait en retenir pour entretenir la « rage » nécessaire.

La victoire de 1918 combinée au traumatisme de Verdun change les perspectives. L'accomplissement de la Revanche n'impose plus l'exigence du souvenir à des fins guerrières ; la terrible saignée que vient de connaître le pays diligente au contraire l'expression du recueillement. Le pays tout entier est confronté à la nécessité, inédite par son ampleur, de faire le deuil des hommes sacrifiés et des illusions perdues. Le « devoir de mémoire » se perpétue ; mais il se recompose. Désormais, il consiste à entretenir le souvenir des chers disparus, au nom du respect du aux morts, bien sûr ; pour que leur sacrifice n'ait pas été vain aussi. Le devoir de mémoire se découvre alors une vocation de rappeler la vanité de la guerre et l'idée que la Grande doit être la dernière. L'esprit Norton Cru³⁸ se diffuse. Le témoignage se veut dissuasif. L'omniprésence du monument au mort, forme nouvelle de la représentation de la guerre dont les peintres se trouvent écartés par la force des choses, est l'expression certainement la plus consacrée de ce « devoir de mémoire » comme « devoir de deuil » et « devoir de Paix » ! « Plus jamais ça » proclame le Poilu dressé dans chacune des 36 850 communes de France !

Du devoir d'oubli à la banalisation de la mémoire – Hypothèses.

La deuxième guerre mondiale a placé la France dans une situation nouvelle autant qu'ambiguë. Déclarée vainqueur malgré la défaite de 1940 et celle de son régime officiel en 1944, elle sort de la guerre profondément divisée entre vainqueurs réels (les Résistants) et vaincus (les Collaborateurs). La représentation de la guerre ne pouvait traduire que la vision des premiers et placer la France dans la continuité de 1918. Mais le « devoir de deuil » s'avéra bien moins nécessaire, surtout moins urgent que celui de la Réconciliation nationale mise en œuvre par le général de Gaulle. A contre courant de l'enthousiasme populaire lié à la

³⁸ L'idée de Norton Cru était clairement de « *peindre notre guerre avec assez de vérité et d'art pour que les hommes de demain, éprouvent mentalement des souffrances assez identiques à celles que nous avons éprouvées, alors le problème de la paix permanente serait résolu, la guerre deviendrait impossible* » (*Témoins*, 1929, p.364-366). En cela, il entendait se placer à l'opposé des anciens combattants de 1870 auxquels il reprochait d'avoir failli à leur devoir de témoignage : « *notre baptême du feu, à tous, fut une initiation tragique. Le mystère ne résidait pas, comme les non combattants le croient, dans l'effet nouveau des armes perfectionnées, mais dans ce qui fut la réalité de toutes les guerres. Sur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort, on nous avait trompés et, aux premières balles nous reconnaissons tout à coup le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art, des bavardages de vétérans et de discours officiels* » (pp.2-3).

Libération s'imposa alors une sorte de « devoir d'oubli » : oubli des divisions qui avaient sapé l'unité nationale, des lâchetés et désastres de 1940, des souffrances indicibles qui entretenaient le malaise de ceux qui n'avaient pas su ou voulu voir...etc. Dans ce contexte délicat, la représentation de la guerre s'édulcora et se contenta d'une représentation importée, celle qui prit figure du Gi's américain et favorisa le « devoir de reconnaissance » même si celui-ci fut temporisé par l'orgueil national. Au nom de la réconciliation, de la reconstruction économique et par un souci (commode ?) de respecter le silence des survivants de la Shoah, la représentation de la guerre se fit discrète et profita (semble-t-il³⁹) du désintérêt de l'art contemporain, de ses abstractions ou approches conceptuelles pour entretenir le tabou sur les vérités qui blessent.

Mais ce silence autrement plus retentissant que celui des avant-gardes face à la Grande Guerre n'a pas résisté au temps et aux questions des jeunes générations. Brutalement le voile s'est déchiré et la parole libérée. Les procès historiques (Barbie, Touvier, Papon) ont brisé le silence. La résurgence de l'extrême droite puis de l'antisémitisme ont sollicité le « devoir de mémoire » tel qu'il se décline aujourd'hui. Ni appel à la Revanche, ni dénonciation de la barbarie militaire, ce nouveau devoir qu'incarne la démultiplication des musées et autres mémoriaux se veut « devoir de Pédagogie ».

Cet ultime avatar du « devoir de mémoire » a si bien fonctionné qu'il a favorisé une sur médiatisation de la « mémoire » et la banalisation du devoir qui l'accompagne. Son instrumentalisation a même pris de telles proportions qu'il génère parfois des réactions d'hostilité, un risque inquiétant de rejet et un danger : que le « devoir de mémoire » supplante le « devoir d'Histoire » et profite de la confusion pour renouer avec le « devoir de Revanche » ou toute autre forme d'utilisation du souvenir à des fins qui n'ont rien à voir avec la pédagogie. Où en est, dans ce contexte, la représentation de la guerre par les artistes ? Comment représentent-ils aujourd'hui la deuxième guerre mondiale et les guerres de décolonisation qui ont connu le même sort pour des raisons du même ordre : le mal être national face à ces « événements » qui refusaient de se nommer comme guerres ? Et les guerres du Moyen Orient depuis le 11 septembre 2001 ? Ne conviendrait-il pas d'interroger les images qu'elles produisent pour mieux cerner l'usage que notre temps fait de sa mémoire ? A l'heure où elle vient de disparaître, on se souviendra que Susan Sontag s'y était employée et avait déjà bien débroussaillé le terrain⁴⁰. Il reste sans doute à prolonger son travail ?

³⁹ Nous n'avons pas assez approfondi la question sur ce point pour être plus affirmatif.

⁴⁰ Voir notamment ses travaux sur la photographie.