

Congrès AFSP 2011

ST 8 : Représentations et labellisation de la « guerre »

Sylvain Antichan, Université Paris 1, CESSP (UMR 8209), sylvain.antichan@yahoo.fr

« Dessine-moi une guerre »

Genèse et transformation d'une iconographie de la « guerre »

au XIXe siècle

-version provisoire-

Que ce soit au travers d'entretiens, de questionnaires ou d'analyse de textes aux statuts divers, à l'exception des approches ethnographiques¹, les politistes ont tendance à privilégier les expressions verbales du politique. Ce tropisme a pu, pour partie, marginaliser une part de la compétence des acteurs sociaux², mais aussi une part de leurs expériences sociales et des cheminements par lesquels se constituent leurs « toiles de signification » politiques. La transmission et la socialisation peut s'effectuer dans le « silence du mime », l'« imprégnation d'observation », l'« imitation du geste » et des « repères esthétiques » comme les vêtements, les couleurs, les postures corporelles et comportementales participent du rapport au politique, aux manières de classer et de se classer politiquement mais aussi de marquer et de façonner l'appartenance partisane³. Or ces formes d'expression du politique n'apparaissent bien souvent qu'aux marges des enquêtes de science politique et semblent pour partie difficilement saisissables dans des protocoles de recherche privilégiant les témoignages oraux ou écrits des acteurs. Dans ce vaste chantier des expressions ni verbales ni scripturales du politique, une

¹ Pour les approches d'« ethnographie historique » voir par exemple : BUTON François, MARIOT Nicolas (dir.), *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*, Paris, PUF, 2010 ; DELOYE Yves, IHL Olivier, *L'Acte de Vote*, Paris, Presses de Sciences po, 2009.

² GIDDENS Anthony, *La constitution de la société*, Paris, PUF, 2005, p41.

³ VERRET Michel, « mémoire ouvrière, mémoire communiste », *RFSP*, vol. 34, n°3, 1984, pp413-427; JOIGNANT Alfredo, « Compétence politique et bricolage. Les formes profanes du rapport au politique », *RFSP*, n°6, 2007; pp799-817 ; BAYART Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, pp183-229; FRETTEL Julien « Habiter l'institution. Habitus, apprentissages et langages dans les institutions partisanes », in OFFERLE Michel, LAGROYE Jacques (dir.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2010, p205.

porte d'entrée possible serait d'interroger les images fixes. Comme le souligne Michel Offerlé :

« Comment se limiter aux mots pour construire des objets, rassembler des données et administrer de preuves alors que l'objectivation du monde social par l'image est un autre grand mécanisme d'imposition de la réalité et alors que l'expérience des agents sociaux ne cesse de rencontrer des imageries les plus diverses, dans leurs formes et dans leurs destinations supposées ? »⁴

Tout au long du XIXe siècle s'est constituée au Château de Versailles, une vaste collection d'images de « guerre ». Sous la monarchie de Juillet, l'ancienne résidence royale est « convertie » en un musée historique dédié « A toutes les gloires de la France ». Malgré sa prétention totalisante, ces collections furent marquées par un tropisme militaire⁵ perpétué jusqu'aux premières décennies de la Troisième République. L'intendance de la liste civile, la direction des musées royaux et Louis-Philippe en personne firent entrer à Versailles quelques 600 tableaux, originaux et copies ou commandes à des artistes contemporains, représentant à travers des « victoires », l'histoire militaire française des « origines » aux plus récentes conquêtes coloniales. Le ministère d'Etat de Napoléon III⁶, puis l'administration des Beaux arts de la Troisième République⁷ prolongèrent ces collections en inscrivant leurs « faits d'arme » sur les cimaises palatiales. D'abord par son intense fréquentation, 624 459 entrées⁸ durant les six mois qui suivirent son inauguration, mais aussi par la diffusion de son iconographie, qui constitua 40% des illustrations des manuels scolaires sous la IIIe République⁹, ces collections furent dotées d'une saillance politique et sociale, au point qu'elles constituèrent pour Pierre Nora, l'origine méconnue des « références mentales des Français »¹⁰.

⁴ OFFERLE Michel, « Les figures du vote. Pour une iconographie du suffrage universel », *Sociétés & Représentations*, n°12, 2001, p108.

⁵ Dans les premiers rapports officiels, l'ambition affichée du musée est de « réunir tous les souvenirs historiques nationaux ». Toutefois à ce moment, les salles projetées ont un contenu exclusivement militaire. Ce n'est qu'au fur et à mesure des travaux que s'adjoint une histoire civile et, notamment, le projet de consacrer un bâtiment entier au « mérite civil » qui, à cause des difficultés financières et de la Révolution de 1848, n'aboutit pas. Service des Archives du Château de Versailles : *Journal des rapports de Frédéric Nepveu*, rapport daté du 22 août 1833 ; FONTAINE Pierre François Léonard, *Journal, 1799-1853*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux arts, Institut français d'architecture, société de l'histoire de l'art français, 1987, p994 et p1092.

⁶ MAUDUIT Xavier, « Le ministère du faste : la Maison de l'Empereur de Napoléon III », *Parlement[s] Revue d'histoire politique*, hors série n°4, 2008, pp69-83.

⁷ GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905 », *Romantisme*, vol. 26, n°93, 1996, pp39-50 ; VAISSE Pierre, *La IIIe République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995 ; DUBOIS Vincent, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.

⁸ *Le journal des Artistes*, 11 août 1839.

⁹ GAULUPEAU Yves, « Du musée à l'école. La scénographie élémentaire de l'Histoire de France », in *L'Histoire au musée*, Actes sud, Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2004, pp17-40.

¹⁰ NORA Pierre, « Clôture du colloque », in *L'Histoire au musée, op.cit.*, p215.

La « guerre » à Versailles commence vers 496 avec la victoire de Clovis sur les « Alamans », tableau commandé en 1834, et se conclue en 1915 avec une unique représentation de la Grande Guerre, achetée en 1939.



SCHEFFER Ary, *La bataille de Tolbiac (496)*, 1836, Versailles, (415x465).



LEROUX Georges-Paul, *Aux Eparges, soldats français enterrant leurs camarades*, 1915, Salon de 1939, Versailles, (183x262).

A Tolbiac, la « guerre » est montrée par la « bataille » dans un « instant » construit comme « décisif », le moment où le mérovingien par son appel au « Dieu des chrétiens » fait vaincre ses troupes, amalgame de « Gaulois » et des « Francs », et aurait fondé la monarchie¹¹. A Woëvre, une plaine de la Meuse, la « guerre » est donnée à voir ni par des généraux victorieux, ni par des combats, mais par un épisode « anecdotique » succédant à la « bataille » dominé par la solidarité entre des soldats anonymes, sans visage, et saturé par la présence de la mort¹². Dans les deux cas, l'image est une synecdoque de la « guerre », ce trope qui montre « la partie pour le tout ». Comme le suggère la confrontation entre la première et la dernière « guerre » de Versailles, l'infléchissement de la « partie » du conflit armée présenté dans ces images transforme la représentation de cette totalité floue et fluctuante que serait la « guerre ». Plutôt que de partir d'une définition *a priori* de la guerre, il s'agit de suivre ces « guerres » en image qui façonnent tout au long d'un siècle l'image de la « guerre ». Il s'agit donc conformément aux invitations de Pierre Favre et Philippe Hamman, d'extirper l'image « du statut dévalorisé de l'illustration », « du pittoresque ou de l'illustratif » afin de les « intégrer dans une démonstration de science politique »¹³, portant ici sur la représentation du conflit armé.

¹¹ GAEHTGENS Thomas W., *Versailles : de la résidence royale au musée historique : la galerie des Batailles dans le musée historique de Louis Philippe*, Paris, Albin Michel, 1984, pp123-125.

¹² BENOIT Jérémie, « Aux Eparges, avril 1915 », in *L'histoire par L'image*, <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=627&d=1&a=488>.

¹³ FAVRE Pierre, « Fixer l'événement : la représentation des manifestations dans la peinture au début du XXe siècle », in MENY Yves (dir.), *Idéologies : partis politiques & groupes sociaux : études réunies pour Georges Lavau*, Paris, PFNSP, 1991, p245 ; HAMMAN Philippe, « Regards croisés sur une entreprise paternaliste...

Aujourd'hui, les tableaux occupant les cimaises d'un musée, à l'inverse des photographies, semblent tendanciellement perçus comme des œuvres fictionnelles. Pourtant durant une longue partie du XIXe siècle, elles furent majoritairement construites comme des « représentations mimétiques à prétention homologue »¹⁴. Cette intentionnalité des peintres et cet horizon de réception dominant peut poser problème pour l'analyse. Il peut paraître tout autant naïf de réduire ces représentations picturales à une reproduction de la réalité que discutable, dans une approche se souhaitant attentive au sens subjectivement attribué par les acteurs à leurs pratiques, d'oblitérer la revendication de véridicité de ces tableaux. S'il est communément admis qu'une image donne à voir à la fois le sujet représenté et l'auteur qui le représente, qu'elle est, pour partie, une émanation du réel et, pour partie, une transcription des schèmes normatifs des commanditaires et des peintres, la simple formulation de ce constat ne permet pas de résoudre l'opérationnalisation empirique de cet enchevêtrement.

Face à ces polarités antagoniques, l'hypothèse qui traverse ce papier est de rechercher comment les manières de faire advenir cette prétention à la vérité au sein d'une œuvre performe la réalité qu'elle ambitionne de reproduire¹⁵. Autrement dit, de saisir le « prescrire » de la représentation dans l'intentionnalité même du « décrire »¹⁶.

En suivant le « célèbre exemple du triple lit », il est possible de distinguer analytiquement deux moments empiriquement intriqués dans la représentation. Au-delà du « lit réel (celui du charpentier) », il y a « le lit tel qu'il nous apparaît dans la perception et qui imite le lit réel, et, enfin, le lit tel que nous l'offre le semblant pictural et qui imite ce qui déjà n'est qu'une imitation »¹⁷. Malgré l'illusion d'une succession de séquences distinctes qu'entretient cette formulation, elle a le mérite de suggérer les effets propres du support de la représentation (« le semblant pictural ») sans l'isoler des « réalités extra-textuelles »¹⁸ que sont les producteurs de l'œuvre et la réalité qu'ils tentent de restituer. Il y aurait donc un

Sociologie historique et « archives visuelles » », in DELOYE Yves, VOUTAT Bernard (dir), *Faire de la science politique*, Paris, Belin, 2002.

¹⁴ L'expression est empruntée à la réflexion de Schaeffer sur la frontière entre les images fixes dites « factuelles » ou « fictionnelles ». Il souligne l'artificialité de l'association d'un type de support à un type de représentation. Si la photographie est tendanciellement assimilée à une image « factuelle », les champs de bataille photographiés par Jeff Wall sont des reconstitutions fictionnelles. A l'inverse, il évoque les travaux de Freedberg selon lesquels, à l'exception des scènes mythologiques, les peintures furent majoritairement reçues jusqu'au XVIIIe siècle comme des représentations « factuelles ». Ainsi, les portraits de saint auraient été traités comme des portraits homologues. SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Ed. du Seuil, pp290-295.

¹⁵ L'hypothèse est formulée à partir des réflexions de Paul Ricoeur sur l'écriture de l'histoire. Notamment RICOEUR Paul, *Temps et récit. 3 Le temps raconté*, Paris, Ed. du Seuil, 1985.

¹⁶ BOURDIEU Pierre, « Décrire et prescrire. Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.38, n°38, 1981, pp69-73.

¹⁷ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p284.

¹⁸ POMIAN Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p36.

premier degré de représentation qui serait la « guerre » perçue par le peintre. Toutefois, loin d'être un *homo clausus*, il n'est, selon Becker, qu'un « producteur cardinal » dont l'activité est conditionnée par les « mondes sociaux » auxquels il se rattache. Le « personnel de renfort » artistique¹⁹ participe de cette perception de la « guerre ». Suscitées par le pouvoir politique appuyées sur des sources majoritairement militaires, ces perceptions se construisent, au-delà du champ artistique, à l'interstice de différentes sphères sociales. Les homologues et les transactions entre ces univers de sens, de croyance et d'intérêt différenciés coproduisent une représentation de la « guerre ». Il y aurait ensuite ce second degré dans la représentation, « le semblant pictural ». Loin de reproduire à l'identique les perceptions préexistantes, elles sont retraduites dans l'économie des toiles qui, en retour, agissent sur elles. La « guerre » est au moins figurée et donc transfigurée dans l'image par l'expression picturale d'une « intrigue » à travers des « tropes ». A moins de ne percevoir dans un tableau que des tâches des couleurs, un visionnage *a minima* figuratif nécessite de relier une partie des signifiants (couleurs, formes) à des signifiés (paysages, individus). L'intérêt de l'approche en termes de « tropes » est de problématiser cette médiation entre le réel et son expression scripturale ou picturale²⁰. Elle ouvre la voie à une série de questions d'apparence simplistes : comment un « soldat » est-il représenté comme « soldat » ou, plus précisément, comment un travers un « pacte iconique »²¹ le peintre suggère au spectateur qu'il est en train de voir un « soldat ». La « notion » de trope rejoint alors l'argument durkheimien sur le langage comme cadre social par lequel la société contraint les façons de percevoir, de s'exprimer et de penser de ses membres²². Que ce soit en s'y conformant ou avec l'ambition de les infléchir partiellement,

¹⁹ BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006. Voir la lecture qu'en propose Frédérique Matonti. MATONTI Frédérique, « La politisation du structuralisme : une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, n°18, 2005 ; « Que faire des idées ? Une histoire sociale », communication à la ST50 du congrès de l'AFSP 2009.

²⁰ Les théories des « tropes » soulignent que même quand l'intention des textes ou des images est de restituer au mieux la vérité factuelle, ils n'entretiennent qu'un rapport métaphorique à la réalité, au sens d'une métaphore qui cherche à dire le vrai, d'un « comme si ». Pour ses défenseurs, cette théorie permet de tenir à distance un double écueil, les illusions parallèle d'un texte qui serait une reproduction de la réalité ou à l'inverse sa pure réinvention. Nos hypothèses sont inspirées des travaux de Paul Ricoeur et Louis Marin (plus que d'Hayden White). MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Ed. de minuit, 1981, pp17-21 ; RICOEUR Paul, *Temps et récit. 3 Le temps raconté*, op. cit., pp272-282. Pour un usage récent et fécond de la notion de « trope » en sciences sociales voir WALTER François, *Les figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe, XVIe-XXe siècle*, Paris, Ed. de l'école des hautes études en sciences sociales, 2004.

²¹ PASSERON Jean-Claude, « L'usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture », in *Le raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, 2006 (1^{ère} éd. 1991), pp421-423.

²² Malgré la faiblesse des références durkheimiennes dans les travaux sur les « tropes », ce rapprochement nous paraît fécond. Par exemple : HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. 1925).

les peintres sont pris dans ces encodages institués²³ et qui, en offrant des manières partagées de « décrire » visuellement le réel, en donne aussi une représentation parcellaire. Ces « tropes » se complètent par une « mise en intrigue », c'est-à-dire comment dans la multitude des narrations possibles également vraisemblables d'un même « fait », les tableaux dans leur sérialité tendent à construire un récit typique²⁴, et à présenter une représentation située de la « guerre ».

L'enjeu du papier est de travailler sur la construction de ces « intrigues » et de ces « tropes » à la fois en amont des peintures et dans l'économie picturale elle-même afin de restituer la représentation de la « guerre » que donne à voir les collections versaillaises du XIXe siècle.

Des images de la « guerre » : entre expression d'une culture routinière & travail documentaire.

Dans l'alternative entre le fait de tenir les images pour véridique ou de les renvoyer simplement à des artefacts en considérant cette question comme non pertinente sociologiquement, une solution possible est de travailler sur la construction sociale et historique du sens prêté à ces images. On pourrait se demander si les peintres et leurs publics perçoivent ces images comme des présentations fidèles de la « guerre » à travers un support artistique ou des œuvres d'art ayant pris comme prétexte la « guerre ». Même si ces images se veulent fidèles à la réalité, elles n'en demeurent pas moins pensées comme artistiques, et la question se redouble alors sur le sens prêté à la dimension esthétique de l'œuvre au sein même de cette ambition factuelle de la peinture. Schématiquement, ce problème renvoie au « pacte iconique » et, *a minima*, à la question des frontières floues entre « fiction » et « représentation mimétique à prétention homologue ». Différents chercheurs ont pu discriminer cette frontière par l'intentionnalité de l'auteur, qui est elle-même conditionnée historiquement et cristallisée dans des pratiques. Mais ce critère d'intentionnalité ne permet pas d'inférer si le spectateur concret se croit confronté à une « fiction » ou à une « représentation mimétique », ou même si ce type de catégories entre, explicitement ou non, dans son rapport à l'œuvre. Par analogie

²³ Il s'agit ainsi de penser les « intrigues » et les « tropes » dans des processus d'institutionnalisation. LAGROYE Jacques, *La vérité dans l'Eglise catholique*. Paris, Belin, 2005, notamment pp12-24.

²⁴ VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, 1978, notamment pp50-69.

avec la sociologie des productions scientifiques, la « lecture » dominante de ces productions est dépendante des façons de construire leur signification dans différentes sphères sociales. Sans prétendre résumer toutes leurs réceptions possibles, à la croisée de ces deux critères s'ébauche un idéal type de perception « légitime » des œuvres desquelles on attend qu'elles transmettent la « vérité » de la « guerre ».

Le pouvoir politique constitue un puissant entrepreneur de sens incitant à percevoir dans ces représentations artistiques des reproductions de la réalité martiale. Dès les premiers rapports publicisés en août 1833, les travaux effectués dans l'ancienne résidence royale sont présentés comme la transformation du « palais de Versailles en un vaste musée destiné à contenir tous les souvenirs historiques nationaux qu'il appartient aux arts de perpétuer »²⁵. L'art apparaît ici comme un moyen pour exprimer l'histoire et l'actualité. Cette conception prolonge des usages récurrents des supports picturaux dans les cercles sociaux proches du pouvoir politique. Louis-Philippe énonce dans ses mémoires qu'il « raconte Valmy tel que la bataille a été représenté dans le célèbre tableau d'Horace Vernet »²⁶, un de ses fils, Joinville, écrivit ses mémoires à partir de dessins qu'il réalisa au cours de sa vie²⁷. Dans ces cas, l'art est aussi un « art de la mémoire »²⁸, comprise non comme une reconstruction du passé mais comme sa conservation et sa transmission. Lors de l'inauguration du musée en 1837, cette lecture des collections est puissamment relayée. A Versailles, le roi « écrivait l'histoire de France en une langue dans laquelle chaque mot est un tableau, souvent un magnifique tableau »²⁹, le musée proposerait un « récit » « sans la moindre partialité », « sans la moindre flatterie »³⁰. En 1894, lors du remaniement le plus massif des collections, la rhétorique politique et administrative investie à nouveau cette lecture historique des œuvres.

Loin d'être cantonnées aux productions textuelles, la prétention à la vérité s'ancre dans les pratiques mêmes d'élaboration et d'exposition des collections. Sous la monarchie de juillet, le choix des tableaux s'accompagne d'un travail historiographique, archivistique et du recueillement de témoignage pris en charge par la direction des musées royaux³¹. A partir de 1894, la conservation du musée discrimine l'accrochage des œuvres et l'acceptation des legs

²⁵ SACV, NEPVEU, *Journal des rapports de Nepveu*, rapport daté du 22 août 1833.

²⁶ *Mémoires de Louis Philippe duc d'Orléans, écrites par lui-même*, Plon, 1973.

²⁷ *Vieux souvenirs de Mgr le prince de Joinville, 1818-1848* (édition présentée et annotée par Daniel Meyer), Paris, Mercure de France, 1970 [1^{ère} éd. 1894]. Selon Daniel Meyer ces « illustrations » furent « une sorte d'aide-mémoire ». Elles furent exposées au Musée de la Marine en 1953.

²⁸ Selon l'expression que Yates a forgé pour rendre compte des techniques de mémorisation et de remémoration de l'antiquité jusqu'au XVII^e siècle. YATES F.A., *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

²⁹ « Paris, 11 juin », *La Presse*, 12 juin 1837, p1.

³⁰ LABORDE Alexandre de, *Versailles ancien et moderne*, Paris, Imprimerie Schneider et Langrand, 1841, p11.

³¹ La série V des archives de la direction des musées nationaux conserve les traces de ce travail administratif d'écriture de l'histoire.

et des dons à l'aune des catégories de la « critique interne et externe » empruntées à l'école historique méthodique³². Cette imputation d'une signification aux œuvres se traduit dans la matérialité même du musée. Sous chaque tableau, un cartel rappelle de manière descriptive la date et le fait représenté, ce texte invite à rapporter les œuvres à la réalité extérieure qu'elles transcrivent. Au sein des salles, les tableaux sont regroupés en fonction de la chronologie des faits qu'ils représentent et les salles sont souvent ordonnancées les unes par rapport aux autres pour suivre le déroulement de l'histoire. Au moins jusqu'au début de la décennie 1850, le parcours du visiteur est contraint, il est tenu de suivre cet ordre chronologique. Les gardiens ont même la consigne de réprimander les visiteurs qui, en revenant sur leurs pas, souhaiteraient remonter le fil du temps³³. Le pouvoir politique et administratif n'est pas isolé dans l'attestation de la véracité des œuvres. Des acteurs issus de divers secteurs sociaux produisent, en fonction d'enjeux spécifiques, des investissements convergents de la « lisibilité » des œuvres qui corroborent ainsi et objectivent cette mise en sens. Peut-être paradoxalement à nos yeux, une même appréhension des œuvres irrigue les « mondes de l'art ».

Les pratiques mêmes des peintres mettent en avant la recherche d'une vraisemblance des images produites. Le travail documentaire apparaît comme un pré-requis à l'élaboration d'une toile. Au-delà des récits oraux ou scripturaux parfois perçus comme insuffisants, ces artistes cherchent à se rendre sur les lieux du conflit, parfois durant les opérations. Ils peignent les principaux personnages des scènes représentées, et peuvent se constituer des galeries de soldats anonymes. Ils font appel dès la décennie 1830 aux daguerréotypes,³⁴ dès la décennie 1850 aux appareils photographiques,³⁵ et même marginalement au

³² Le conservateur du musée entre 1894 et 1919, Pierre de Nolhac, fut maître de conférence à l'École pratique des hautes études, l'une des premières institutions avec l'école des Chartres à enseigner la « méthode historique », il fréquenta dans cette école Gustave Monod, et collabora à *la Revue critique*, « police » de la « méthode » selon Langlois et Seignobos. Il transposa ce savoir-faire, « les principes absolus de la critique » dans la refonte du musée de Versailles et dans les justifications de ses partis-pris muséographiques que ce soit auprès de ses supérieurs administratifs ou auprès du public. Par exemple DE NOLHAC Pierre, *La résurrection de Versailles : souvenirs d'un conservateur 1887-1920*, Paris, Perrin/La Société des Amis de Versailles, 2002 (1^{ère} éd. 1937), p35, p41.

³³ GAY Sophie, *La Presse*, 16 juin 1843 ; AMN : V2 (1849-1854), courrier de Salmon à Jeanron daté du 6 septembre 1849.

³⁴ La technique a été rendue publique en 1839, et a été utilisée par des artistes comme Eugène Delacroix ou Horace Vernet. Pour Vernet voir : GOUPIL Frédéric, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Paris, Challamel, 1843 ; BERTIN Eric, « Les sources françaises de l'histoire des premiers pas du daguerréotype », *La Tribune de l'Art*, <http://www.latribunedelart.com/les-sources-francaises-de-l-histoire-des-premiers-pas-du-daguerreotype-en-egypte-1839-et-a-malte-1840-article002046.html>. Article rédigé le 22 mars 2005 (consultation la plus récente le 3 juin 2011).

³⁵ Les photographes Fenton et Robertson se rendent à Sébastopol après la bataille, ils réalisent des clichés qui furent exposés à Paris. CHEREAUD Bernard, DESMARQUEST Luc (dir.), *Jean-Charles Langlois, Photographe normand et le panorama de la bataille de Solférino, catalogue d'exposition*, Hérouville Saint-Claire, Caen, ARDI, Archives départementales du Calvados, 2000.

cinématographe dans la décennie 1890. Mais percevoir uniquement ces peintures par le biais du travail documentaire équivaut à les amputer des effets esthétiques recherchés, et ne permet au mieux que d'attester un souci de « vraisemblance » mais non une prétention à la « vérité ». Toutefois, dans les logiques sociales spécifiques de cette classe d'acteurs, les ambitions artistiques et véridiques tendent à se recouper. Au sein de cet espace social, l'élaboration de l'image la plus véridique est constituée comme un enjeu majeur des concurrences proprement artistiques entre les peintres. Sous le second Empire, Antoine Jumel de Noireterre, Jean-Charles Langlois, Adolphe Yvon et Horace Vernet se rendent en Crimée pour représenter la « guerre » qui vient de s'y dérouler. La rivalité artistique entre ces trois peintres militaires prend la forme d'une lutte pour produire l'image la plus véridique du conflit, chacun tentant de disqualifier le travail des autres en le renvoyant à la fausseté du conventionnel et chacun essayant de dépasser dans la restitution de la « guerre » les travaux du « maître » à la réputation déclinante qu'est Horace Vernet³⁶. La même explicitation des enjeux spécifiques à cette arène est reprise par les peintres militaires les plus réputés de la Troisième République. Edouard Detaille justifiait ces productions picturales par une volonté « de faire un portrait ressemblant de la guerre moderne, de substituer une image vraie à une image conventionnelle »³⁷. Loin de rendre compte d'une position strictement individuelle, son propos cristallise l'explicitation verbale que les acteurs donnent des enjeux de leurs productions et de leurs luttes. Cette conception qui articule la vérité factuelle à des pratiques artistiques n'est pas propre à ces acteurs mais renvoie plus largement à une cartographie du savoir qui irrigue au moins les deux premiers tiers du XIXe siècle. A l'époque, « science » et « art » formeraient un couple plus complémentaire qu'antagonique. Dans l'explicitation méthodologique et épistémologique de leurs pratiques, des historiens se revendiquant de la « méthode scientifique » comme Barante, Thierry, Guizot et Taine mettent en avant la complémentarité de l'« art » et de la « science ». Pour ces auteurs la « vérité poétique », l'« imagination », l'« art » constituent les relais nécessaires à la « méthode scientifique » afin que le passé soit « ramené vivant ». Pour ces acteurs cette articulation serait même une condition constitutive de la validité d'une écriture de l'histoire³⁸.

³⁶ Pour exemple Jean-Charles Langlois reproche à Adolphe Yvon de ne pas comprendre les batailles. Avant même que son tableau ne soit réalisé, il le discrédite comme une bataille de « convention ou de fantaisie », à classer au côté « des imitations de petite guerre avec plus ou moins d'accidents et grand renfort de tambours et trompettes ». Yvon lui-même souhaiterait se détacher de ce type d'images et dépasser l'œuvre d'Horace Vernet. LANGLOIS Jean-Charles, *La photographie, la peinture, la guerre : correspondance inédite de Crimée, 1855-1856*, [édité par François Robichon et André Rouillé], Nîmes, J. Chambon, 1992, lettre datée du 26 avril 1856.

³⁷ Cité par ROBICHON François, *Edouard Detaille : un siècle de gloire militaire, op. cit.*, p6.

³⁸ Sur ce point HARTOG François, « Les infortunes de la méthode », in *Le XIXe siècle et l'Histoire, le cas Fustel de Coulanges*, Paris, PUF, 1988, pp98-155 ; RICHARD N. « L'histoire comme problème psychologique.

Par-delà les seuls « producteurs cardinaux » cette ambition véridique est investie par le « personnel de renfort » qui participe aussi à l'objectivation de ce type de perception des peintures militaires. Le schème partagé par les critiques artistiques est de jauger les peintures militaires à l'aune de la « vérité » de l'image produite. Au fur-à-mesure des renouvellements et des innovations dans le genre ces attestations se déplacent d'un peintre à un autre, d'un type de figuration à un autre renvoyant, pour partie, les productions antérieurement encensées dans la fausseté du conventionnel. En 1822, lors d'une exposition fondatrice de la reconnaissance d'Horace Vernet, Jay et Jouy traduisent verbalement leur enthousiasme en affirmant : « je suis témoin d'une bataille ». L'expression recoupe à la fois un sentiment d'intelligibilité de la bataille, « saisi[r] l'ordre de nos guerres systématiques dans le désordre même de la mêlée » et le plaisir de s'approcher du ressenti même des protagonistes de la scène, « elle vous saute à la gorge »³⁹. En 1837, contre ce même Vernet reconnu comme le « maître » du genre, une partie des critiques fonde leur admiration pour *La bataille de Taillebourg* d'Eugène Delacroix, sur sa capacité à dire le vrai du conflit, « enfin voilà une bataille véritable ! »⁴⁰ Dans les décennies 1870 et 1880, c'est à partir de cette même attestation de la véracité de l'image produite que des peintres comme Detaille ou Neuville sont reconnus parmi les nouveaux « maîtres » de la « guerre »⁴¹. Cette manière de « lire » et d'évaluer les tableaux s'oppose à un autre type de rapport aux œuvres qui coexistent dans les mêmes revues spécialisées. Parallèlement, elles produisent l'éloge d' « un genre où l'on oublie le sujet, quand il y en a, pour ne s'occuper que des prodiges de l'exécution »⁴². La figuration du réel peut être construite comme subalterne face aux finalités spécifiquement artistiques de l'œuvre. A l'inverse, pour les peintures de bataille, l'art a pour horizon cette figuration. Pour ces critiques, la vérité recherchée ne se résorbe pas dans une ressemblance factuelle. L' « idéalisation » inhérente à l'art dans les catégories théoriques diffuses de l'époque, serait ici majoritairement orientée vers la restitution ou de l'intelligibilité des combats ou du ressenti subjectif des protagonistes. A la fréquentation des œuvres, le plaisir ressenti par les spectateurs spécialisés tiendrait au fait qu' « on court, on se bat avec ses milliers de combattans [sic] ; on partage leurs périls, ou bien

Taine et la psychologie du Jacobin », *Mil neuf cent*, 2002/1, n°20, p153-172 ; TAINÉ Hyppolyte, *Essai sur Tite-Live*, Paris Hachette 1856. Pour une lecture sociologique de cette relative indifférenciation des sphères sociales LANDRIN Xavier, « Histoire de l'Etat et historiographie d'Etat : L'Histoire des ducs de Bourgogne du baron de Barante », *Cahiers Staëliens*, n°59, 2008, pp141-160.

³⁹ JAY Antoine, Jouy Etienne de, *Salon d'Horace Vernet : analyse historique et pittoresque des 45 tableaux exposés chez lui en 1822*, Paris, Ponthieu, 1822.

⁴⁰ « Salon de 1837 (IIIe Article) : peinture », *L'Artiste*, tome XIII, 7^e livraison, 1837, p81.

⁴¹ ROBICHON François, *L'Armée française vue par les peintres 1870-1914*, Paris, Herscher/Ministère de la Défense, 1998.

⁴² « Salon de 1836, conclusion (XIe article) », *L'Artiste*, tome XI, 16^e livraison, 1836, p198.

on se sent enflammé de leur audace » ou encore qu'« on en sait autant sur ce siège redoutable que Lamoricière ou Changarnier »⁴³. Dans ce cadre partagé, la peinture est pensée comme une représentation du réel qui, par sa forme artistique, permettrait de faire « revivre » subjectivement et/ou stratégiquement la bataille.

L'articulation entre « fait » et « art » est inégalement pensée selon les acteurs. Alors que le pouvoir est peu réflexif sur cette question, pour les acteurs artistiques l'« art » permettrait d'extirper la représentation de la simple vérité factuelle afin de transmettre l'illusion de « revivre » la scène. Quelques soient les espaces sociaux dont sont issus les acteurs, ils convergent pour attester la prétention à la vérité dans la flou même entretenu autour de cette assertion. Le travail documentaire effectué par l'administration ou par les peintres est le lieu dans lequel s'authentifie cette revendication. Toutefois, ce travail n'épuise pas les manières d'évoquer picturalement la « guerre ». D'abord la documentation majoritairement verbale doit être transposée en image. Ensuite, les indications contenues dans les sources ne viennent que compléter les représentations naturalisées du « conflit armé ». Elles ne s'immiscent que dans les interstices laissés vacants par l'« évidence » de ce qu'est un conflit armé⁴⁴. Donc en amont et en aval du document, il y a un sens commun de la « guerre », une « routine culturelle » diffuse ou spécifiquement artistique qui participe à l'élaboration de l'image.

Une routine culturelle de la « guerre »

Pour Jean-Claude Passeron, « la routine culturelle est l'objet préalable de toute sociologie de l'art »⁴⁵. Cette routine permet de dégager des modes institués de figuration de la « guerre » qui pèsent dans la production, le visionnage et l'évaluation des tableaux. C'est en investissant ces encodages institués, de façon conforme ou distinctive, que le peintre élabore sa représentation picturale. Ensuite le degré de « visibilité » d'un tableau est aussi déterminé par l'acculturation du visionneur à ces manières habituelles de figurer la « guerre » qui bien souvent conditionnent, en retour, ces attentes vis-à-vis des œuvres.

Dans le schéma de la « culture légitime », l'art s'exprime à travers des formes tendancielle-ment auto-référencées et dans la maîtrise est puissamment discriminée

⁴³ « Salon de 1836 (Ve article) », *L'Artiste*, 10^e livraison, 1836, p109.

⁴⁴ Par exemple : VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, pp15-19.

⁴⁵ PASSERON Jean-Claude, « L'usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture », *op. cit.*, p436.

socialement⁴⁶. Mais ce modèle, bien avéré empiriquement, est difficilement transposable au contenu du musée, tant la perception des œuvres qui ont présidé à l'élaboration de ces collections paraît étranger au schème d'un art autonomisé. Quelques indices peuvent le suggérer. Loin de la sacralisation des œuvres, les tableaux ont pu être agrandis ou, plus marginalement, rognés pour être adaptés à la muséographie. Les cimaises palatiales accueillent presque indifféremment des originaux et des copies et s'éloignent ainsi de la norme en train de se diffuser de l'irréductible individualité du « créateur ». Dans les luttes pour l'autonomisation du champ artistique, il constitue une cible privilégiée des « nomothètes »⁴⁷ et les labels d'art « pompier », « bourgeois »⁴⁸ ou même d'« épiciers »⁴⁹ furent inventés pour disqualifier les peintures qu'il accueille. Le contenu du musée s'apparente plus à l'idéal type dégagé par Levine d'une « culture publique partagée ». En introduisant cette notion, l'auteur cherche à qualifier un état antérieur à la dissociation entre la « haute culture » et la « basse culture » au sein duquel les pratiques et les références artistiques, sans effacer les divisions sociales, sont communes à de larges strates sociales et s'ancrent dans des cultures routinières faiblement ségréguées socialement⁵⁰. Autrement dit, les peintres mobilisent un encodage visuel connu et reconnu par un large public et qui fait écho aux représentations naturalisées les plus diffuses de la « guerre ». Ces tableaux s'inscrivent dans un *continuum* avec des pratiques culturelles et récréatives diffuses dans la société. Que ce soit dans les panoramas, les pièces de théâtre ou les lithographies, voire les chansons réputées populaires, ce sont tendanciellement les mêmes événements exprimés dans un codage visuel convergent qui circulent d'un support à un autre.

A partir de 1830, on assiste à une « avalanche de pièces napoléoniennes », « le napoléonisme dramatique était à l'ordre du jour ». La quasi-totalité des théâtres parisiens inscrivent au moins une pièce dans leur répertoire inspirée de l'épopée napoléonienne et « chaque théâtre possédait son Napoléon : Jeux gymniques, Odéon, Variétés, Opéra-Comique, Porte-Saint-Martin, Vaudeville, Gaîté, Ambigu, Cirque, Nouveautés, Palais Royal [...]. Notez

⁴⁶ BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les éditions de minuit, 1969.

⁴⁷ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Edition du Seuil, 1998.

⁴⁸ Par exemple : « Salon de 1837 (IIIe article) peinture », *L'Artiste*, Tome XIII, 7^e livraison, 1837, p82 ; « Salon de 1837 », *L'Artiste*, Tome XIII, 5^e livraison, 1837 ; THUILLIER Jacques, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris, PUF, 1984.

⁴⁹ *Le Figaro*, 20 février 1837 ; « Les Français », *La Presse*, 25 avril 1839.

⁵⁰ LEVINE Lawrence w. (préface de Roger Chartier), *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2010. Par ailleurs, dans l'enquête dirigée par Passeron et Pedler sur le temps que les spectateurs accordent aux tableaux dans le musée Granet, la toile qui retient le plus longtemps le regard de l'ensemble du public, à l'exception des professionnels de l'art, appartient au genre délégitimé qui constitue l'essentiel des collections de Versailles. PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *Le temps donné aux images*, Marseille, CERCOM, 1991.

que je ne vous parle pas des empereurs de Belleville, de Montmartre, du Mont-Parnasse, de Bobino, ni de ceux des arrondissements de Sceaux et de Saint-Denis »⁵¹. Ces pièces inspirées de l'Empire et de la Révolution sont particulièrement joués « en-deça de la porte Saint-Martin » auprès du « *grand public* », les « *titis* » qui sont les habitués de ces théâtres « du boulevard du Temple ». Dans ces espaces géographiques, quatre salles se sont spécialisées dans les pièces militaires issues du cycle napoléonien, révolutionnaire ou des conquêtes coloniales récentes : le théâtre de la Porte-Saint-Martin, de la Gaité, l'Ambigu et l'un des théâtres les plus populaires de Paris, le Cirque-Olympique⁵², disposant de plus de 1800 places vendues à bas prix, « de douze à quarante sous »⁵³.

En parallèle au théâtre, l'image de la guerre est aussi diffusée par une forme de spectacle, aujourd'hui oubliée, qui a connu un succès durable tout au long du XIXe siècle : les panoramas. Le spectateur est placé sur une plateforme au milieu d'une rotonde. Une toile peinte est déployée sur 360°, le long des parois circulaires de la salle. Entre la toile et le spectateur sont disposés en plans successifs des éléments de décors et des personnages en cire qui prolongent en relief la peinture murale⁵⁴. D'abord majoritairement consacrés à représenter des paysages urbains, la thématique martiale s'impose durablement de 1830 à 1890. Durant la décennie 1860, Langlois exploita à Paris deux panoramas qui connurent un large succès : la bataille de Solferino, 370 000 entrées durant ces quatre années d'exploitation (1860-1864) puis la bataille de Crimée visionnée par 500 000 spectateurs entre 1865 et 1870. Après la guerre de 1870-1871, ce type de spectacle connaît sa plus vaste diffusion, l'exposition de 1889 en marquerait « l'apogée » et « l'essoufflement »⁵⁵. A partir de 1872 est présenté le panorama de *La Défense de Paris* (par Philippoteaux). Il est exploité jusqu'en 1882 à Paris avant d'être présenté en région et à l'étranger. En moyenne il réalise chaque année 200 000 entrées. Par la variation du tarif selon les jours de la semaine, il aurait connu un public très composite, fréquenté à 60% par des « ouvriers », le « tout paris chic », à l'image de la princesse de Sagan, se rend aussi à ce spectacle⁵⁶. Après 1881, chaque année de nouveaux panoramas s'adjoignent à ceux déjà exploités. A partir de 1881, *La défense de Belfort* (par

⁵¹ MURET Théodore, *L'histoire par le théâtre, 1789-1851*, Paris, Aymot, 1865, p93.

⁵² PUISEUX Hélène, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilité 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997, pp44-56.

⁵³ AUGER Hippolyte, *Physiologie du théâtre*, Bruxelles, Meline Cens et Cie, 1840.

⁵⁴ Selon François Robichon, il devait figurer entre le spectateur et la toile dans le panorama de Sébastopol des objets continuant les fortifications de Malakoff et les terrains bouleversés représentés sur la toile, « l'explosion d'une poudrière dans la partie peinte était prolongée par des débris d'objets divers, de la terre et des affûts brisés répandus aux pieds des spectateurs ». Voir son introduction à LANGLOIS Jean-Charles, *La photographie, la peinture, la guerre : correspondance inédite de Crimée, 1855-1856*, op. cit.

⁵⁵ ORY Pascal, *L'Expo universelle*, Bruxelles, Ed. Complexes, 1989, pp115-118.

⁵⁶ PUISEUX Hélène, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilité 1839-1996*, op. cit., p148.

Castellani), *Les Cuirassiers de Reischoffen* (par Poilpot et Jacob) et *Le Siège de Paris* (par Detaille, Barberis et Berne-Bellecourt). A partir de 1882, *La Bataille de Champigny* (par Detaille et Neuville), *La Bataille de Bapaume* (par Armand-Duresq) et *Le Siège de Lyon* (par Neymark).

A ces formes de présence de la guerre s'ajoutent des supports dont la diffusion est difficilement appréciable en l'absence d'une enquête empirique approfondie. Il serait possible de revenir sur le rôle joué par les chansons ou encore par la lithographie « imageries [...] qu'on produit en grand nombre et qu'on vend en masse »⁵⁷.

En plus de présenter les mêmes « épopées » et les mêmes épisodes militaires, ce sont à travers les mêmes encodages visuels que ces « guerres » sont exprimées. Ce *continuum* est favorisé par la prosopographie des producteurs. Une peintre de bataille exposant au salon et à Versailles a pu, antérieurement ou parallèlement à ces productions « nobles » réaliser des panoramas ou des lithographies⁵⁸. Au-delà des producteurs, pour une part, ce sont les mêmes productions picturales qui passent d'un support à un autre. Certains panoramas, une fois leurs périodes d'exploitation commerciale achevée, sont découpés et leurs fragments rejoignent les cimaises de Versailles⁵⁹. A l'inverse les tableaux militaires du musée peuvent être retraduits sur d'autres supports :

« La gravure a tellement popularisé les œuvres de M Horace Vernet, qu'il est presque superflu de les décrire. Les gens même les plus étrangers aux arts les ont vues mille fois au vitrage des marchands d'estampes. »⁶⁰

Le théâtre n'est pas étranger à cette circulation des mêmes représentations d'une forme artistique à une autre :

« Le Cirque impérial, tant il est vrai que les arts s'enchaînent et se prêtent mutuellement appui, perd beaucoup à la mort d'Horace Vernet. Les glorieux faits d'armes qui illustraient notre histoire militaire,

⁵⁷ JOANNE Adolphe Laurent, *Paris illustré*, Paris, Hachette, 1855.

⁵⁸ WHITE Harrison C., WHITE Cynthia A., *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (1^{ère} ed. 1965) ; MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 2007.

⁵⁹ Notamment LANGLOIS Jean-Charles, *Panorama de la bataille de la Moscova, 7 septembre 1812*, 1839 ; JUMEL DE NOIRETERRE Antoine, *Panorama de la bataille de l'Alma, 20 septembre 1854*, Salon de 1863 ; PHILIPPOTEAUX Félix, *Bataille de Balaklava, 25 octobre 1854*, salon de 1859 ; ; JUMEL DE NOIRETERRE Antoine, *Panorama de la bataille de Traktir, 8 septembre 1855*, salon de 1857 ; DURAND-BRAGER Henri, *Siège de Sébastopol*, salon de 1857 ; JUMEL DE NOIRETERRE Antoine, *Panorama de la bataille de Solférino, 24 juin 1859*, salon de 1861 ; DETAILLE Edouard, *Fragment du panorama de Rezonville, 16 août 1870*, 1883 ; NEUVILLE Alphonse, BERTRAND Geroges, et alii, *Combat de la plâtrière à Champigny, 2 décembre 1870*, 1882.

⁶⁰ GAUTIER Théophile, « Horace Vernet », *Les Beaux arts en Europe 1855*, Paris, Michel Lévy frères, 1856.

passaient du champ de bataille sur la toile du maître, et de cette dernière sur les planches de nos grands théâtres, qui en devenaient pour ainsi dire le miroir et la photographie. »⁶¹

Ces différentes formes de transposition cristallisent le phénomène plus large de l'influence réciproque des divers supports. Pour la période de la monarchie de juillet, Michael Marrinan a restitué le *continuum* entre la peinture historique destinée à être exposée au salon et des formes plus quotidiennes d'imagerie, en premier lieu les gravures populaires. Il développe notamment l'exemple d'un épisode des Trois glorieuses. On pourrait aussi l'illustrer par les images de Bayard sur le pont de Garigliano.



De gauche à droite : Gravure anonyme, *La prise de l'Hôtel de ville de Paris, 28 juillet 1830*, Paris, Musée Carnavalet, 1830 ; BOURGEOIS Amédée, *La Prise de l'Hôtel de Ville*, Salon de 1831, Versailles ; LEHUGEUR Paul, *Bayard au pont du Garigliano*, XIX siècle; PHILIPPOTEAUX Henri, *Bayard défend le pont du Garigliano*, 1839, Versailles (111x106).

Les tableaux « nobles » reprennent certes les mêmes épisodes que les gravures populaires mais aussi les mêmes encodages visuels. La transposition de la gravure à la peinture de « salon » se traduit par une plus grande exactitude topographique, un travail sur la

⁶¹ *Le Petit Journal*, 2 mars 1863.

perspective, l'ajout de personnages et de détails, mais l'économie de la composition, l'attitude et la position du « héros » sur la toile, les groupements de personnages et l'encodage vestimentaire de leurs appartenances sociales sont similaires d'une forme à une autre⁶².

Les mêmes homologues rapprochent les peintures militaires du théâtre populaire. D'abord dans ces spectacles « le dialogue ne servait que d'encadrement et d'accessoire », les effets reposaient essentiellement sur « les canonnades, les fusillades, les costumes, les décorations, la mise en scène »⁶³. La taille de la scène permettait de représenter une action sur plusieurs plans et d'élaborer des décors conséquents. Ces pièces se divisaient en une série de « tableaux » successifs, chacun doté d'une décoration spécifique et qui devait exprimer une étape dans la bataille ou dans l'« épopée » représentée. Ainsi la cristallisation d'un moment historique à travers une image fixe, qu'elle soit animée ou non, est diffusée par-delà la peinture et la lithographie. Plus encore le principe d'une succession de tableaux pour exprimer le déroulement de l'histoire circule d'un support à un autre.

Ces pièces ont aussi participé à l'élaboration « par les gestes » d'une « une sorte de convention de langage dramatique ». Ainsi pour Napoléon :

« Il y avait un certain nombre de gestes et de poses, les mains derrière le dos, l'exercice de la lorgnette, celui de la prise de tabac, etc., qui avec la redingote grise et le petit chapeau, étaient censés produire un Napoléon d'une ressemblance parfaite et d'une illusion saisissante »⁶⁴



VERNET Horace, *La Bataille de Wagram*
(1809), 1836, Versailles, (465x543). Détails.

Ces encodages visuels communs à la lithographie irriguent conjointement les peintures militaires. Evidemment on y retrouve la « redingote grise » et le « petit chapeau », mais aussi par exemple la « lorgnette » ou « sa pose silencieuse, méditative » et tant d'autres qui font savoir au spectateur qu'il rencontre l'Empereur.

La peinture historique retransmet des scènes et des personnages archétypaux fixés par la lithographie qui, en retour elle-même reproduit les plus célèbres de ses tableaux.

⁶² MARRINAN Michael, *Painting politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Heaven and London, Yale University Press, 1988, p34.

⁶³ MURET Théodore, *L'histoire par le théâtre, 1789-1851, op. cit.*, 1865, p98.

⁶⁴ *Idem.*

A travers les différents supports s'institutionnalise un langage de la « guerre » qui permet au peintre de l'exprimer visuellement et qui permet au public de se repérer dans l'économie picturale de la toile.

L'authentification par les sources d'une représentation située de la « guerre »

Entre l'usage d'un encodage visuel institué et la prétention à la vérité des œuvres, entre cette revendication de véracité et leur nature politique, que ce soit par leur commanditaire ou leur destination, peut s'esquisser une tension. Parmi différents processus sociaux et politiques, le travail documentaire apparaît le lieu par excellence dans lequel se résorbe ces polarités antagoniques. Qu'il soit effectué par l'administration ou par les peintres eux-mêmes rares sont les tableaux dont la réalisation ne s'inspire pas d'un travail documentaire réalisé en amont. Sous la forme d'archives, conservées au dépôt de la guerre ou dans les départements, sous la forme de témoignages, recueillis auprès des protagonistes et de leurs descendants, ou encore sous la forme d'observations directes des militaires et de leurs opérations, les sources permettent d'authentifier la véracité de l'image produite. Mais loin des « témoins malgré eux » chers à Marc Bloch⁶⁵, les sources sont majoritairement produites par la hiérarchie militaire. Elles incorporent dans les tableaux les schèmes narratifs et normatifs de ces acteurs. Ainsi le geste même qui affirme la portée descriptive de l'image ancre une portée prescriptive dans la représentation. Les conditions de possibilité de cet usage sélectif des sources reposent certes sur des homologues entre ces acteurs mais aussi sur un réseau de transaction entre des secteurs aux univers de sens, de croyance et d'intérêt, pour partie, différenciés.

C'est d'abord en raison de relatif enchevêtrement entre l'espace social des peintres et des gradés de l'armée que les artistes se tournent vers ces récits pour représenter la « guerre ». Les peintres eux-mêmes ont pu réaliser une carrière militaire⁶⁶, ou avoir été plus ou moins brièvement combattants lors du siège de Paris⁶⁷. Au-delà, ils partagent une même puissante identification à ce corps. La passion « militariste » d'un Detaille le rapprocha d'abord des gambettistes puis de Félix Faure avant de le renvoyer vers la droite nationaliste, antidreyfusarde et à l'écart des réseaux de la République radicale et, par extension, des

⁶⁵ BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974 [7^e édition], p62.

⁶⁶ Par exemple Jumel de Noireterre, Lejeune et Langlois. La presse locale de Seine et Oise évoque l'entrée d'Horace Vernet comme artilleur en 1849 mais, si le fait est avéré, il tient plutôt en une rétribution parmi d'autres de l'armée envers celui qu'elle reconnaît comme « son peintre ».

⁶⁷ François Robichon cite Beaumetz, Berne-Bellecour, Castellani, Couturier, Detaille, Dupray, Neuville, Sergent. ROBICHON François, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher/Ministère de la Défense, 1998, pp140-149.

commandes officielles⁶⁸. Si tous durant le XIXe siècle ne connurent pas cette marginalisation politique, ils partagèrent un même tropisme pour les « épaulettes » dans leurs cercles de sociabilité. A l'image de Neuville, le peintre militaire « par sa profession même » ne se sent « pas tout à fait étranger à la vie militaire » et possède de « nombreux amis parmi les officiers de toutes armes »⁶⁹. Conjointement ces peintres sont reconnus par l'armée et peuvent recevoir les « honneurs militaires »⁷⁰, rétribution particulièrement efficiente à leurs yeux.

Mais cette proximité s'ancre dans des enjeux spécifiques à l'espace social des peintres de bataille, l'armée est constituée comme le moyen d'approcher la vérité de la « guerre » et d'authentifier la véracité de l'image produite. Pour certains peintres ou critiques, l'appartenance à l'armée peut être promue comme un critère distinctif habilitant à formuler un jugement autorisé sur les œuvres ou encore à produire une représentation valable du conflit⁷¹. Sous le Premier Empire, Louis-François Lejeune a pu signer ces productions picturales « Lejeune officier du génie ». En affirmant son appartenance militaire au sein même de la toile, la signature pouvait renforcer l'effet de réel produit par la représentation elle-même. Au-delà de cette appartenance au monde de l'armée, les peintres recherchent à construire leurs toiles en interaction avec les militaires par le recueil de témoignages écrits ou oraux mais surtout par l'observation directe des lieux mêmes des conflits et de leurs protagonistes :

« Mais aussi fallait-il voir les lieux car il n'y a pas de description, de dessin, de croquis qui puisse donner une idée de l'originalité de la scène. Ça ne ressemble à rien de ce qui a été peint, et ce ne sera que vrai. Il faut avoir vu l'armée d'Afrique : ce n'est plus ni la République, ni l'Empire, c'est l'Armée d'Afrique. »⁷²

Cette pratique de se rendre sur les lieux mêmes n'est pas nouvelle, mais semble durant le XIXe siècle s'imposer de plus en plus, dans la concurrence entre les artistes, comme l'une des conditions pour la réussite d'une peinture. Durant ces voyages, les peintres les plus reconnus sociabilisent d'abord avec les officiers les plus gradés, mais ils rencontrent et portraiturent aussi les simples soldats.

⁶⁸ TILLIER Bertrand, *Les artistes et l'affaire Dreyfus : 1898-1908*, Paris, Champ Vallon, 2009, p132.

⁶⁹ Courrier adressé par Neuville au maréchal Vaillant cité dans ROBICHON François, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, N. Chaudun/Ministère de la Défense, 2010.

⁷⁰ Par exemple pour Horace Vernet dans le camp de Djemmâ-el-Ghazaouer selon le ordre du lieutenant-colonel de Mantagnac. Lettre d'Horace Vernet à son épouse datée du 6 avril 1845 reproduite dans DURAND Amédée, *Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies*, Paris, J.Hetzel, 1864.

⁷¹ « Il est certain que cette guerre m'a singulièrement mûri et qu'entre les deux figures que j'ai exposées en 1870 et mon Bourget de 1873 ; il y a une grande distance. Entre les deux j'avais vu ; j'avais entendu le canon ; j'avais vécu la vie militaire, et ce quelque chose que je sentais confusément en moi avait pris une conscience, un corps. De l'intuition j'étais passé à la réalité. » Lettre de Neuville à son père citée dans ROBICHON François, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, N. Chaudun/Ministère de la Défense, 2010.

⁷² Lettre d'Horace Vernet à son épouse datée du 2 décembre 1837 reproduite dans DURAND Amédée, *Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies*, Paris, J.Hetzel, 1864, p119.

C'est pour partie dans ces témoignages que s'élabore la représentation que le peintre se fait du conflit et qu'il tendra à traduire sur sa toile. Horace Vernet écrit à son épouse qu'à Constantine « tout le monde regrette la mort du brave colonel Combe, il a été héroïque », par « tout le monde » il entend le « général en chef lui-même, du colonel Lamoricière et de tous les officiers et soldats qui m'en ont parlé »⁷³.



Or ce colonel Combe devient un pôle de sa *Prise de Constantine*, le personnage qui se détache de la masse des assaillants et qui en « enflamm[ant] d'une nouvelle ardeur les officiers qui l'environnent » semble déterminer l'issue de la confrontation⁷⁴.

Loin des lieux-mêmes les peintres sollicitent les principaux responsables militaires pour authentifier la véracité de leurs images⁷⁵. Par l'absence d'une sociabilité quotidienne et donc de

la construction progressive d'un récit de la bataille dans la circulation informelle des discours, c'est dans ce type d'échange que s'esquisse le plus clairement l'influence des officiers sur l'image produite :

« Je vous remercie de votre travail en mon nom et au nom de cette armée d'Afrique aux exploits auxquels vous faites si souvent assister les tranquilles bourgeois de Paris. J'ai vu l'esquisse de votre tableau de la bataille d'Isly, j'y est pris une faible idée de cette magnifique composition que je compte bien un jour aller admirer à Versailles ; mais j'espère alors reconnaître à côté de mon brave Léon Roches, mon officier d'ordonnance, le commandant Rivet qui mérite si bien d'être placé en première ligne sur les tableaux de nos faits d'arme, car c'est la place qu'il sait toujours occuper sur le terrain.

Du reste, vous écrivez l'histoire, et Dumas, que vous avez mis à la place du commandant Rivet, n'assistait pas à la bataille d'Isly, car il me rendait ailleurs des services bien importants. »⁷⁶

D'un côté les peintres recherchent les témoignages de l'armée, et majoritairement ceux de ses plus hauts gradés, afin de restituer la réalité du conflit. Ils en retirent conjointement une

⁷³ *Idem*. Lettre d'Horace Vernet adressée à son épouse datée du 14 novembre 1837, p113.

⁷⁴ Dans la masse des assaillants vus de dos, il s'agit de l'officier retourné avec le chapeau à la main. Les références de l'illustration sont : VERNET Horace, *Siège de Constantine, Prise de la ville, 13 octobre 1837, 1839, Versailles (512x518). Indicateur du palais et du musée de Versailles*, Versailles, Tessier, 1850, p126.

⁷⁵ Entre 1862 et 1864, Neuville accumule de la documentation pour peindre son épisode de Magenta et recueille les témoignages des militaires présents. « Mon cher capitaine, vous qui étiez à Magenta, venez donc voir mon tableau. J'ai essayé de produire un des épisodes de cette affaire. Vous me donnerez des conseils, dont j'ai grand besoin » voir ROBICHON François, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, N. Chaudun/Ministère de la Défense, 2010.

⁷⁶ Lettre du maréchal Bugeaud adressée à Horace Vernet en novembre 1844 reproduite dans divers articles de presse dont « Le tableau d'Horace Vernet représentant la bataille d'Isly », *Le Petit Versaillais*, 6 janvier 1899.

authentification de la véracité de l'image produite. Du côté des officiers, en authentifiant la vérité de la toile, ils diffusent aussi dans ces peintures leur propre représentation, norme et mise en intrigue du conflit et propagent ainsi leur perception au-delà de leur groupe d'appartenance. Si l'armée objective la représentation picturale de la « guerre », la peinture objective au-delà de cet espace social, les représentations militaires de la « guerre ». Les officiers, parfois à l'origine des tableaux, utilisent eux-mêmes ces toiles pour diffuser l'image de la « guerre » qu'ils souhaitent transmettre à leurs soldats. En 1893, Lyautey amène ces « 80 troupiers » au musée dans « la galerie des batailles et les salles militaires, Smalah, Camp de Boulogne, etc. » pour montrer à ses « hommes » « la meilleur des leçons de choses », « une promenade au milieu des images de guerre propres à leur monter l'imagination et à leur laisser une véritable et salutaire impression »⁷⁷. En facilitant ces transactions, le pouvoir politique de son côté affirme auprès du public et de l'armée qu'il partage leurs valeurs et en escompte un soutien tant spécifique que diffus. Ainsi au moment même où *La Prise de la Smala* par Horace Vernet est exposée au public, la direction des musées envoie 2000 exemplaires de la notice du tableau aux divisions militaires d'Alger et 1700 aux « sous officiers et soldats des garnisons de Paris »⁷⁸.

Du côté des peintres, le contact avec l'armée est le moyen d'accéder à la vérité du conflit et du côté de l'armée, ces peintures sont un support pour exprimer l'image que ses gradés veulent donner à voir du groupe. Entre les deux, l'Etat facilite ces transactions, à la fois dans l'optique de fidéliser ce corps au régime politique et pour montrer au peuple, réputé enclin à un « patriotisme militaire », que le pouvoir partage ses inclinations. L'image en cherchant et en affirmant sa véracité, prolonge les conceptions indigènes du conflit portées par les gradés de l'armée.

Sans postuler une réception univoque, les secteurs politiques, administratifs, militaires et artistiques portent en fonction d'intérêts différenciés, une perception convergente des peintures de bataille. Elles donneraient à voir la « vérité » de la « guerre ». Les manières de faire advenir cette véracité dans l'œuvre reposent à la fois sur une culture « routinière » de la « guerre » diffuse à travers différents supports dont les peintres s'inspirent et qu'ils tendent à reproduire et sur un système de transaction entre les artistes, l'armée et le pouvoir. Les processus qui consolident la valeur descriptive des œuvres les dotent aussi d'une portée prescriptive.

⁷⁷ Lettre de Lyautey adressée à Pierre de Nolhac datée du 5 août 1893 reproduite dans SALVY Claire, *Pierre de Nolhac, 1859-1936*, Polignac, les Ed. Du Roure, 2009, annexe 9.

⁷⁸ Archive de la direction des musées nationaux (AMN) : V2C, note du 28 mars 1845 et du 3 mai 1845.

Les synecdoques de la « guerre »

« Rien qu'à les voir mourir, vous pouvez juger quels étaient ces hommes »⁷⁹. Ici se condense la représentation martiale de la « guerre ». Seulement tout au long du siècle, ces manières de les « voir mourir » se transforment, jusqu'à ne plus les « voir mourir ». Si la « guerre » révèle toujours les « hommes », ce ne sont plus les mêmes types d'hommes qui sont révélés. Durant les décennies 1830 et 1840, un idéal type de la représentation de la « guerre » s'affirme. Il peut être condensé dans une formule d'Horace Vernet « dans l'armée française, les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent » qui serait encore plus suggestive en prolongeant la citation « avec lesquels ils vivent sans cesse, avec lesquels ils partagent les mêmes privations et les mêmes souffrances »⁸⁰. Cette affirmation cristallise le premier modèle dans la mesure où elle insiste sur ses deux propriétés matricielles : l'importance accordée à la pluralité des protagonistes français et le mode de construction du collectif fortement hiérarchisé. Dans leurs « tropes », la peinture affirme visuellement l'idéalité des rôles sociaux dans l'armée telle qu'elle est assignée par la hiérarchie. Avec la guerre de 1870, la synecdoque de la « guerre » se transforme, elle est exprimée par l'« honneur au courage malheureux » ou plus précisément par l'héroïsation des volontés conjointes de soldats anonymes auxquelles le visionneur est invité à s'identifier subjectivement. Dans les dernières décennies du XIXe siècle, c'est la représentation même de l'armée au combat qui est marginalisée. On préfère alors exposer l'armée disciplinée et solennisée telle qu'elle peut figurer dans les cérémonies et qui exprimerait non plus l'élan et l'excès dans l'affrontement mais une grammaire de la déférence et de la maîtrise de soi.

« les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent » (1830-1840 et au-delà)

Dans la tradition héroïque héritée de l'Iliade, la guerre est le moment où les rois et les princes accomplissent les actions qui les rendront immortels. La Galerie des Glaces met en scène Mars qui montrent la Gloire au souverain et lui indiquant ainsi le moyen de se rendre digne de la couronne d'or qu'il lui tend⁸¹. Dans l'ordonnancement des tableaux au sein des

⁷⁹ « Salon de 1837 (IIIe article) peinture », *L'Artiste*, Tome XIII, livraison 7^e, 1837, p82.

⁸⁰ Lettre d'Horace Vernet adressée à son épouse rédigée lors de l'été 1854 reproduite dans DURAND Amédée, *Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies*, Paris, J.Hetzel, 1864, p310.

⁸¹ MILOVANOVIC Nicolas, MARAL Alexandre (dir.), *Louis XIV : L'homme et le roi*, Paris/Versailles, Flammarion/Etablissement public du musée et du domaine de Versailles, 2009, p192.

salles, dans le para-texte inscrit sur les cadres et dans les compositions elles-mêmes, la « guerre » du Versailles de Louis-Philippe légitimise l'ordre social dans son entier. La Salle du Sacre met en vis-à-vis Napoléon « général » et Napoléon « Empereur », ici la victoire ne fait pas seulement le prestige du roi mais le roi lui-même. Dans les salles adjacentes, cette même représentation est transférée à des collectifs. Les tableaux de la Galerie des Batailles mettent majoritairement en scène un chef de l'exécutif, mais aussi des chefs militaires, qui acquièrent ou entretiennent leur légitimité par la victoire, mais plus encore par l'armée comme collectif. La Salle de 1792 est le dispositif muséographique le plus abouti en ce sens⁸². L'activité militaire est donnée à voir comme la matrice de l'ordre social dans son entier, la plus grande bravoure militaire et patriotique fondant l'occupation des positions sociales les plus élevées. A partir du traitement des paysages, des instants représentés du conflit, des manières d'articuler les différents protagonistes et des façons de les figurer, il est possible d'individualiser cette première synecdoque de la « guerre ».

« les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent » : 1. Le paysage d'une réalité stratégique à un sémiophore institué.

Sous Louis LXIV, parmi les quatre types de représentation picturale de la « guerre », seul un échappe entièrement à l'« allégorie » ou à la « fantaisie ». Il s'agit du modèle élaboré par Van Der Meulen dans les années 1660 et approprié par d'autres, dont Parrocel. Le sujet est majoritairement une scène de siège représentée dans une vue éloignée. L'élément qui prédomine dans la composition est le paysage. Comme le rappelle Alain Corbin, cette « vue dominatrice » est celle du « stratège » militaire auquel peut faire écho le « désir du souverain de prendre la mesure de son territoire »⁸³. Au premier plan, sont individualisés quelques personnages, souvent le roi et/ou des grands. En arrière plan, la ville à assiéger est représentée. Entre les deux, des protagonistes se déplacent vers la ville menant, de manière plus ou moins lisible, des opérations de siège.

⁸² Deux murs opposés sont dominés par les toiles de Jemmapes et de Valmy, les autres murs sont couverts de portraits de militaires ayant participé à cette campagne, représentés à l'âge et avec leur uniforme de l'époque. Sur chacun des cadres est inscrit le grade occupé en 1792 et la position politique ou militaire acquise ultérieurement. Ainsi « Maurice Gérard » est indiqué comme « volontaire » en 1792 et « comte Gérard, maréchal de France, en 1831 », « Bonaparte » en « lieutenant-colonel au 1^{er} bataillon de la Corse » puis « général » et « empereur » et évidemment « Louis-Philippe d'Orléans » en « duc de Chartres, lieutenant-général » et « roi des Français depuis 1830 ».

⁸³ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001.



Dans des représentations comme *Le passage du Rhin* par Van Der Meulen (1672) ou *La prise de Maëstricht* par Parrocel (1674)⁸⁴, deux dimensions dominent, le Roi qui occupe le premier plan et le paysage, cette donnée militaire stratégique. Par un jeu sur les couleurs, les autres protagonistes que le roi tendent à se confondre avec le sol ou avec les ombres et sont ainsi rendus peu visibles. La « guerre » est tendanciellement transcrite dans sa dimension royale et stratégique.



Face à ce type développé sous Louis XIV, le modèle le plus diffus entre 1830 et 1840 s'individualise par la monstration d'une pluralité d'acteurs combattants dans lequel le paysage joue un rôle variable.

FORT Siméon, *Bataille d'Eckmühl*, 22 avril 1809, 1835, Versailles (0,6x0,95).



Le type de représentation le plus proche du modèle de Van Der Meulen est inspiré par Bagetti et est repris sous la monarchie de juillet, notamment, par Siméon Fort. La vue toujours très éloignée accorde encore

une importance matricielle à la topographie. Mais à la différence du modèle élaboré par Van Der Meulen, de nombreux protagonistes se meuvent sur le champ de bataille et ils apparaissent très majoritairement sous la forme d'agrégats peu distincts. La scène est dominée

⁸⁴ En haut MARTIN J.B.(d'après VAN DER MEULEN), *Le Passage du Rhin* ; 3^e quart XVII^e siècle, (60x72) acquit pour Versailles en 1839. En bas PARROCEL Joseph, *Louis XIV dirigeant le siège de Maëstricht*, 29 juin 1673, 4^e quart du XVII^e siècle, (138x182), Versailles, mis en dépôt en 1898 au musée municipal d'art et d'histoire de Draguignan

par la double réalité stratégique du placement des troupes et de la topographie du lieu. En accrochant ces tableaux dans un musée, leur signification potentielle d'objet esthétique est affirmée, mais ce type de peinture, pour partie réalisé au sein même du dépôt des archives de la guerre, est le plus proche d'un usage stratégique et militaire des images.



Avec les toiles de Lejeune⁸⁵ s'esquisse un autre type de vue éloignée plus en affinité avec le reste des collections. Les soldats et les gradés ne sont plus réduits à l'invisibilité ou à des agrégats confus, mais ils constituent au côté de la topographie, dans un « parcours de lecture de droite à gauche »⁸⁶, une intrigue majeure du tableau unifiée par le paysage.

Plus généralement, et plutôt dans le prolongement de certaines tapisseries des Gobelins ou des batailles fantaisistes de Parrocel, la focale retenue est rapprochée, le rapport entretenu entre la topographie et les protagonistes s'inverse. La dimension stratégique du paysage perd son rôle matriciel et devient majoritairement plutôt suggérée dans les tableaux. Quand le plan est rapproché, la topographie permet d'agencer les protagonistes entre eux, de rattacher l'épisode des premiers plans à l'ensemble de la bataille⁸⁷ et d'inscrire la scène dans son lieu géographique. Le paysage se mue pour partie en « sémiphore », ces composantes autonomisées du *continuum* de la nature que « les sociétés reconnaissent comme porteuses de significations »⁸⁸, notamment dans la construction d'une équivalence entre des propriétés

⁸⁵ L'exemple présenté sur cette page est LEJEUNE Baron, *Bataille de Marengo, 14 juin 1800*, Salon de 1800, acquit en 1862 pour Versailles (180x250).

⁸⁶ BENOIT Jérémie, « Peindre la bataille », in CONSTANS Claire GERVEREAU Laurent (dir.), *Le musée révélé : l'histoire de France au Château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005, p128.

⁸⁷ En creux la Bataille de Taillebourg permet d'esquisser l'importance de la topographie dans la « visibilité » d'une œuvre. Bien au-delà du XIXe siècle, on a cru que l'œuvre avait été découpée lors de son accrochage à Versailles. Son originalité repose sur le parti pris de resserrer le cadrage sur les combattants, dont la présence sature la toile. Ainsi, masqués par l'enchevêtrement des corps, la ligne d'horizon et le sol disparaissent presque de la représentation. Le pont lui-même reste suspendu en l'air puisque la rive opposée est hors cadre. En marginalisant ces repères topographiques, pour certains le peintre aurait rendu la scène illisible et pour d'autres, il aurait réussi à retranscrire l'instabilité et le désordre du combat. Cette exception non représentative permet d'éclairer le rôle du sol et de l'horizon dans la narration. Sur la rumeur persistante du découpage de l'œuvre : CONSTANS Claire, LIOT David, MARSAC Jean et alii, *Delacroix à Versailles : autour de la Bataille de Taillebourg*, catalogue de l'exposition tenue entre le 16 novembre 1998 et le 16 février 1999, Paris, RMN, 1998

⁸⁸ SIMMEL Georg, « philosophie du paysage », in *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1993, p231 ; POMIAN Krysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p167.

naturelles et des espaces nationaux⁸⁹. Pour signifier le lieu où se situe la « guerre », les peintres reproduisent des typologies instituées de paysage⁹⁰ qu'ils contribuent à reproduire et à objectiver.

« les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent » : 2. L'instant représenté ou la réduction de la « guerre » à la « bataille »

Définir une séquence temporelle autonomisée comme la « guerre » relève, pour un non spécialiste, d'une gageure. A la temporalité juridique des déclarations et des traités se superpose le temps long de la formation des alliances ou des différends et le temps court du choc des troupes. Au XIXe siècle, les tableaux qui représentent la « guerre » sont agrégés dans l'appartenance générique de « peinture de bataille ». L'usage même de ce label exprime la tendance à résorber le conflit aux seules séquences où s'affrontent directement les armées. Le « personnel de renfort » constitue un puissant incitateur à se conformer à une définition stricte du genre. Ainsi *La Gazette des Beaux arts* résume la tendance commune des critiques d'art de la période « où personne ne se bat, je me refuse de voir une bataille »⁹¹. Des invariants sont attendus dans toutes les compositions pour représenter une « guerre », « il faut montrer au moins des soldats, des canons, en un mot, une armée », des « chevaux » mais aussi « des régiments qui se heurtent, des blessés et des mourans [sic] qui tombent » et suggérée des « ennemis vaincus » si ce n'est une « armée en déroute »⁹². A défaut de ces composantes, les critiques peuvent attester l'échec d'une peinture et la disqualifier « A coup sur ce n'est pas une bataille [...] A mon avis c'est un rendez-vous de chasse »⁹³.

Si les peintres, par ailleurs assignés à proposer des compositions originales, ne se conforment pas nécessairement à ces incitations, elles participent dans leur soucis de donner à voir le

⁸⁹ WALTER François, *Les figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe, XVIe-XXe siècle*, Paris, Ed. de l'école des hautes études en sciences sociales, 2004.

⁹⁰ Henry Scheffer a produit une copie pour le musée de Versailles du tableau de la bataille de Jemmapes par Horace Vernet. Les peintres ont inscrit l'affrontement dans « ces belles prairies, cette végétation vigoureuse, ce vaste horizon qu'aucun accident ne rétrécit » qui indiquent au spectateur informé que « la scène » se déroule « en Flandre ». La toile reproduit les attributs paysagers constitués comme spécifiques à cette région et qu'un auteur comme Michelet a pu contribuer à diffuser dans son *Tableau de la France* en identifiant la Flandre aux « grasses et plantureuses campagnes ». SCHEFFER Henry, *Bataille de Jemmapes, 6 novembre 1792, 1834, Versailles (296x678)* ; JAY Antoine, JOUY Etienne de, *Salon d'Horace Vernet : analyse historique et pittoresque des 45 tableaux exposés chez lui en 1822, op. cit.* ; Michelet est cité par WALTER François, *Les figures paysagères de la nation, op. cit.*, p178.

⁹¹ « Salon de 1861 », *Gazette des Beaux arts*, tome X, juin 1861, p.324.

⁹² « Salon de 1837 (Ve article) », *L'Artiste*, tome XIII, 9^e livraison, 1837.

⁹³ PLANCHE Gustave, *Etudes sur l'école française (1831-1852) peinture et sculpture*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p334.

« moment décisif »⁹⁴, au côté des récits de la hiérarchie militaire, des consignes du pouvoir et de leur socialisation artistique, à entretenir un « instant » comme la synecdoque instituée de la « guerre ». Conjointement c'est la manière même de représenter cet « instant » qui s'ancre dans un langage institué. Dans le panorama de Sébastopol, Langlois, pourtant soucieux de la vérité des images qu'il produit, s'écarte du déroulement effectif de la prise de Malakoff. Il place au centre de son tableau non pas les « milliers de combattants » qui s'y trouvaient mais le « maréchal Pélissier, accompagné de plusieurs officiers supérieurs »⁹⁵. Ce parti pris traduit une difficulté technique. Le peintre évite ainsi de saturer sa toile de personnages dès les premiers plans, ce qui lui permet d'utiliser plus aisément des effets de profondeur. Mais en polarisant le panorama par quelques figures structurantes, le peintre répond aussi à la conception classique de « l'unité dans le sens français du terme »⁹⁶ apprise par les artistes et rappelée par les critiques. Enfin, il reconduit dans l'économie picturale, la représentation que les plus hauts gradés se font de leur rôle, elle-même largement relayée dans la société jusque dans les « mondes de l'art ».

Dans ce choix de représenter la « guerre » par la « bataille » se joue une réduction de la temporalité et de l'expérience martiale. C'est toute une partie du vécu militaire qui n'accède pas à la représentation. Les « rudes journées de marche » qui dominent les lettres des soldats de l'Empire⁹⁷ disparaissent totalement. Alors que le baron Lejeune retient de ses premières campagnes comme militaire le souvenir de longues marches épuisantes, lui faisant « trouver bien dur le métier de héros »⁹⁸, le même Lejeune devenu peintre de bataille ne représente dans la temporalité de la « guerre » que les affrontements.

Mais le terme générique de « peinture de bataille » évoque plus un tropisme partagé des œuvres que la totalité des sujets militaires des décennies 1830 et 1840⁹⁹. La Galerie des Batailles, malgré son nom, expose des tableaux représentant des faits se situant parfois en amont et surtout en aval de la bataille (8 sur 32 tableaux), comme la soumission d'un ennemi (4 sur les 8) ou l'entrée d'un souverain dans une ville (3 sur les 8), parfois plusieurs mois

⁹⁴ Dans sa correspondance Langlois se pose la question de savoir « comment choisir le moment où on pourra le mieux saisir, sans trop de confusion, l'ensemble des combats avec leurs innombrables détails, leur importance et leurs résultats ». La correspondance d'Horace Vernet traduit une même préoccupation.

⁹⁵ *L'illustration*, 25 août 1860 cité et commenté par François Robichon dans LANGLOIS Jean-Charles, *La photographie, la peinture, la guerre : correspondance inédite de Crimée, 1855-1856*, op. cit.

⁹⁶ GOTLIEB, Marc J., *The plight of emulation : Ernest Meissonier and French salon painting*, Princeton, Princeton university Press, 1996, chapitre III.

⁹⁷ PETITEAU Natalie, *Lendemain d'Empire : les soldats de Napoléon dans la France du XIXe siècle*, Paris, La Boutique de l'histoire, 2003, p59.

⁹⁸ LEJEUNE Louis-François, *Souvenirs d'un officier de l'empire*, Toulouse, Imp. De Viguier, 1851, pp4-5 ; FLEURET Fernand, *Le Général Baron Lejeune*, Paris, Gallimard, 1937.

⁹⁹ BENOIT Jérémie, « Peindre la bataille », op. cit., p129.

après le déroulement du combat¹⁰⁰. Il n'en reste pas moins que ces représentations mettent en scène les conséquences perçues comme directes de l'affrontement et prolongent cette réduction de la temporalité de la « guerre ». Plus que l'« instant », il est possible de construire analytiquement la monstration d'une interdépendance entre un chef et son armée comme l'invariant commun à ces toiles.

« les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent » : 3. La « guerre » ou l'action d'un collectif hiérarchisé

La figure « les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent » s'oppose à deux autres intrigues en circulation à la même époque. La première problématise la « guerre » en fonction de la transcendance divine. A l'inverse, la seconde privilégie l'autonomie d'un peuple en arme.

L'« instant représenté » dans la bataille de Bouvines donne à voir Philippe-Auguste avant le combat face à ses troupes, déposant sa couronne sur un autel et l'offrant à celui qui se penserait plus digne de la porter¹⁰¹.



Le tableau cristallise typiquement la légitimation du monarque par son armée et « l'indissoluble lien qui unit [...] la royauté au tiers état »¹⁰². Mais dans la décennie 1830, la scène est tenue pour apocryphe¹⁰³. Pour ces moments qui précèdent la bataille, l'intrigue

désormais construite comme historiquement avérée est dominée par le religieux : « Le roi Philippe averti par de grandes clameurs que l'ennemi était déjà prêt se leva précipitamment, entra dans l'église, y fit une prière courte, mais fervente ». Il s'ensuit une exhortation à son armée,

¹⁰⁰ FERON E.-F., *L'entrée de Charles VIII à Naples (1495)*, voir GAEHTGENS Thomas W., *Versailles : de la résidence royale au musée historique : la galerie des Batailles dans le musée historique de Louis Philippe*, op. cit., p171.

¹⁰¹ Les références de l'illustration sont VERNET Horace, *Bataille de Bouvines, 27 juillet 1214, 1827*, Versailles, (510x958).

¹⁰² DUBY Georges, *Le dimanche de Bouvines*, Paris, Gallimard, 1985 (1^{ère} éd. 1973), p284.

¹⁰³ Dans ses lettres sur l'histoire de France, Augustin Thierry dénonce cette anecdote comme « une sorte de scandale historique ». A la différence d'autres guides qui maintiennent cette version des faits et qui peuvent être aussi vendus à l'entrée du musée, le catalogue officiel du musée relève qu'il n'en « existe point de traces dans les récits contemporains » et n'évoque que brièvement cette scène en la tenant à distance par un « disent-ils ». *Galerie historique de Versailles*, Paris, Gavard, vol.1, 1838.

elle aussi dominée par une lecture chrétienne du conflit : « Tout notre espoir, toute notre confiance sont placés en Dieu. Le roi Othon et son armée, qui sont les ennemis et les destructeurs de la sainte Eglise, ont été excommuniés par le seigneur le Pape »¹⁰⁴. Plutôt que d'adopter cette nouvelle intrigue dominée par la thématique religieuse, la liste civile décide de faire entrer au musée un tableau réalisé en 1827 et antérieurement accroché aux Tuileries. Toutefois l'œuvre commandée sous la Restauration est élargie par la monarchie de Juillet. La bande ajoutée sur la droite du tableau permet d'introduire ou plutôt de suggérer à la marge des soldats d'extraction sociale plus basse que l'assemblée initialement représentée sous la Restauration¹⁰⁵. En élargissant le tableau, c'est l'assise sociale légitimant le monarque qui est aussi agrandie. La bataille de Bouvines est significative du traitement du religieux les images de la « guerre ». A l'exception des salles des Croisades¹⁰⁶ dont l'objectif politique est de rallier au régime la noblesse la plus ancienne, le religieux apparaît majoritairement indexé au militaire. Dans la majeure partie des tableaux, les manifestations religieuses sont reléguées dans l'espace de la toile, soit dans un principe de composition tendancielle vertical plus bas que le pouvoir politique ou militaire, soit dans un principe tendancielle horizontal, un peu à l'écart du centre occupé par le chef armé. A quelques exceptions près, l'armée peut faire vaincre la religion mais la religion ne fait pas vaincre l'armée. La religion apparaît subordonnée à l'action militaire, le schéma dominant s'apparenterait plus à une armée ethno-confessionnelle qu'à une transcendance du divin.

Les tableaux marginalisent la transcendance divine comme l'intrigue matricielle des batailles mais ils s'éloignent tout autant d'une explication de la victoire par l'action autonomisée des soldats. En 1840, Michelet propose une intrigue renouvelée à la bataille de

¹⁰⁴ MONTALANT-BOUGLEUX, « une promenade dans le musée de Versailles », *Revue de Versailles et de Seine et Oise*, 1841, pp82-86.

¹⁰⁵ GAEHTGENS Thomas W., *Versailles : de la résidence royale au musée historique : la galerie des Batailles dans le musée historique de Louis Philippe*, op. cit., p144-145.

¹⁰⁶ Les compositions des salles d'Afrique n'inscrivent pas la conquête dans une intrigue chrétienne. La lutte contre les infidèles est une lecture possible de ces salles, d'autant plus probable qu'elles sont situées au dessus des salles des Croisades et qu'il s'agit d'une mise en sens politiquement et socialement dominante des campagnes coloniales, mais cette lecture n'est pas incorporée au sein même des compositions. Dans *La Prise de la Smalah* d'Horace Vernet, la seule figure univoquement dépréciative est celle d'un juif avide et non du musulman. Par la figure du juif qu'il propose, ce tableau sera d'ailleurs réinvesti dans les années 1980. La bataille de Tolbiac est l'affrontement dont l'intrigue est la plus traversée de religiosité. Toutefois face aux représentations antérieures, en montrant seulement la main de Clovis tournée vers un ciel banalement nuageux, le tableau euphémise cette dimension religieuse. Dans le catalogue officiel du musée, les sources citées pour expliquer le tableau sont découpées de sorte à propose une lecture de la scène dominée par des enjeux politiques. Au-delà, les commentateurs de l'œuvre s'emparent de cette polysémie possible de l'image. Le geste de Clovis peut être compris comme une intervention divine en faveur des « Français » mais aussi comme une simple propagande du roi pour exalter ses troupes, comme une prophétie auto-réalisatrice ou enfin comme une « tradition » dont la valeur tient, non en sa vérité, mais en sa durabilité. Pour les rapports complexes entretenus entre le clergé et le régime de Juillet : DELOYE Yves, *Les Voix de Dieu, pour une autre histoire du suffrage électoral : le clergé catholique français et le vote XIXe-XXe siècle*, Paris, Fayard, 2006, pp67-71.

Rocroy. La victoire serait due à l'action de l'infanterie française, « l'arme plébéienne ». Ce serait par le surgissement de la « nationalité », d'« un vif sentiment du pays » que les Français auraient triomphés de « l'infanterie espagnole réputée la meilleure du monde » mais en décomposition car « devenue cosmopolite ». L'intrigue repose ici sur la prise de conscience par un collectif « plébéien » de son « caractère national », le soldat est autonomisé de sa hiérarchie en étant lui-même la « fougue disciplinée ». Si Michelet évoque de manière élogieuse la figure du duc d'Enghien, elle est renvoyée aux marges du récit.



A Versailles¹⁰⁷, il s'agit toujours d'une victoire contre l'infanterie espagnole, mais c'est le duc d'Enghien (le Grand Condé) qui polarise la scène en stoppant d'un geste l'élan de la cavalerie (et non de l'infanterie) française. Loin d'autonomiser l'action du soldat, la toile demeure polarisée par la figure du « grand homme ».

Contre la transcendance divine et contre l'autonomie des soldats, la « guerre » est montrée comme l'agrégation hiérarchisée d'une pluralité d'acteur. L'adoption majoritaire, mais non exclusive, d'une vue latérale renforce cette intrigue. Ce choix se fonde pour partie sur la difficulté technique à représenter frontalement les chevaux qui ne commença à être levée qu'en 1845. Ce type de vue peut paraître artificiel puisqu'elle ne correspond que très rarement à une position effectivement occupée lors du combat ou à l'inverse, elle peut paraître objective puisque les protagonistes semblent ignorer l'existence du spectateur. Dans ces collections, elle suggère inégalement une double intrigue.

Le conflit représenté de côté peut souligner, plus ou moins, l'affrontement entre deux blocs. Si l'un des pôles, l'« ennemi » varie selon les sujets, l'autre, les « français » est un invariant commun à tous les tableaux. En ancrant la tension sur une dichotomie entre un « nous » et un « il », la structure visuelle de ces images incorpore les frontières nationales et reproduit ces divisions territoriales et politiques¹⁰⁸. La prégnance de la « guerre » au musée n'est pas

¹⁰⁷ L'illustration proposée à cette page est HEIM François-Joseph, *Bataille de Rocroi, 19 mai 1643*, 1838, Versailles (465x543).

¹⁰⁸ BILLIG Michael, *Banal Nationalism*, London, Sage Publications, 1995.

dissociable de cette « intrigue » réifiant un ensemble de protagonistes comme « français », et externalisant la conflictualité par-delà le groupe ainsi constitué¹⁰⁹.

En attribuant la plus grande partie de l'espace de la toile aux « Français », les peintures suggèrent qu'ils en constituent le sujet principal. Ainsi, la vue de profil insiste principalement sur l'articulation des différents protagonistes qui composent l'armée française.

Les peintres militaires du XIXe siècle partagent une même volonté de valoriser les simples soldats. Horace Vernet écrit à son épouse qu'il fait « des têtes de soldats comme s'il en pleuvait ; elles doivent figurer parmi les héros car il y en a dans toutes les classes de l'armée plus que partout ailleurs »¹¹⁰. Les compositions montrent quasi-systématiquement au premier plan des soldats morts. Alors que les peintres ont pu observer sur les lieux-mêmes l'atrocité des combats, ils sont toujours représentés dans leur intégrité physique. Cette retenue empreinte de conventions sociales exprime aussi dans l'attitude corporelle des cadavres la dignité de l'acte accompli. Alain Garrigou distingue l'héroïsme civique de l'héroïsme militaire par l'obéissance due au sein de l'armée¹¹¹, mais la peinture euphémise systématiquement cette contrainte. Elle montre « la réunion de toutes les volontés qui décident des événements [sic] »¹¹².

Quand la scène représentée est un affrontement, cette « volonté » se traduit par l'« élan héroïque »¹¹³ des troupes¹¹⁴.

¹⁰⁹ A l'inverse, les sujets empruntés à l'histoire « civile » se prêtent inégalement à un tel procédé de réification du groupe stato-national par l'externalisation de la tension.

¹¹⁰ Lettre d'Horace Vernet datée du 14 novembre 1837 reproduite dans DURAND Amédée, *Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies, op. cit.*, p113.

¹¹¹ GARRIGOU Alain, *Mourir pour des idées. La vie posthume d'Alphonse Baudin*, Paris, Les belles lettres, 2010, p22.

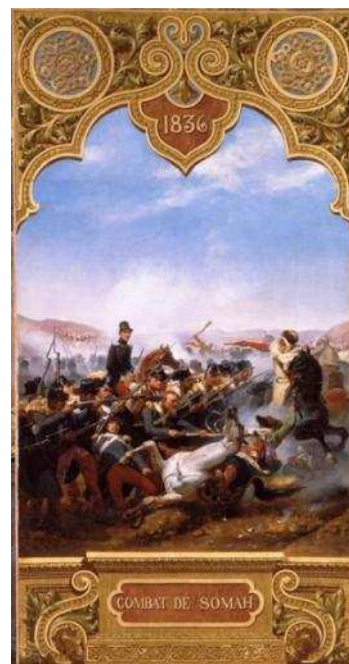
¹¹² VERNET Horace, *Lettres intimes de M. Horace Vernet pendant son voyage en Russie (1842 et 1843)*, Paris, Leipzig, W. Gerhard, 1856, lettre de septembre 1842.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Entre le dessin préparatoire et la version finale d'un des tableaux sur le siège de Constantine d'Horace Vernet la principale modification tient dans l'attitude de la colonne de légionnaires. Vernet avait d'abord figuré ces personnages en rang avant de les montrer s'élançant à la course, plus en désordre. VERNET Horace, *Siège de Constantine. L'ennemi repoussé des hauteurs de Coudiat-Ati. 10 octobre 1837*, 1838, Versailles (512x518) ; *Horace Vernet : 1789-1863*, exposition organisée par l'Académie de France à Rome et l'Ecole nationale des Beaux-arts de Paris, en mars-juillet 1980, Roma/Paris, De Luca/Ecole des Beaux-arts, 1980.



BEAUCE Jean-Adolphe, *Assaut de Zaatcha, 26 novembre 1849*, 1855, Versailles (237x388) ;
 VERNET Horace, *Le combat de Somah, 24 novembre 1836*, 1840, Versailles (200x153).



DURUPT Charles, *Lothaire défait l'Empereur Othon II sur les bords de l'Aisne, octobre 978*, 1837, Versailles (64x105) ;
 STEUBEN Baron, *Bataille de Poitiers, octobre 732*, 1837, Versailles (465x542).



Cette manière de donner à voir la masse des combattants est d'autant plus prégnante qu'elle correspond aux attentes d'une partie du public lettré. Ils y cherchent de l'« élan », de l'« entrain », de la « fougue »¹¹⁵, des « lions de rage bondissants [sic] »¹¹⁶. Quand l'« instant

¹¹⁵ *Salon de 1839, Dessins par les premiers artistes, texte par Laurent-Jan*, Paris, Bureau du Charivari, 1839.

représenté » s'éloigne de l'affrontement lui-même, cette « volonté » peut s'inscrire dans des réseaux de regards, de gestes et de postures polarisées sur le « chef » militaire.



PHILIPPOTEAUX Henri, *Bataille de Rivoli, 14 janvier 1797*, Versailles, 1844 (465x543).



YVON Adolphe, *Napoléon III donne ses ordres à la bataille de Solferino, le 24 juin 1859*.

Dans ces toiles, le « chef » est construit, pour partie, de l'extérieur par les militaires qui l'entourent. Dans l'économie picturale, c'est par l'attitude corporelle des autres acteurs, plus ou moins gradés, qu'une figure s'individualise comme prééminente.

En 1837, la réception de la bataille de Taillebourg est contrastée¹¹⁷. Cela tient en partie au fait que si l'on y retrouve bien les soldats célébrés dans tous les tableaux, les corps sont enchevêtrés et donc inhabituellement faiblement hiérarchisés.



Pour certains commentateurs, aucune figure ne s'individualise, ne structure et ni unifie le tableau. Au spectateur contemporain, Saint-Louis se distingue pourtant assez clairement par ses vêtements, ses insignes royaux, la couleur de son cheval et les effets de lumière¹¹⁸. Ce différentiel entre notre regard actuel et celui de certains contemporains nous informe sur le

¹¹⁶ Bichy De Scorgiano, *Prise de Constantine par les Français*, Paris, Chez Hivert, librairie, Marseille, chez Barilé et Boulouch, imprimeurs 1837, p21.

¹¹⁷ Voir la vignette : DELACROIX Eugène, *Bataille de Taillebourg, 21 juillet 1242*, 1837, Versailles (489x554).

¹¹⁸ Pour le *Journal des Artistes*, il s'agit d'une « sorte de hachis d'hommes et de chevaux, dans lequel on a grand'peine à reconstituer chaque individu ; il y a tel cheval, en premier plan, dont on a toutes les peines du monde à retrouver la tête. Saint Louis, au milieu de tout cela, frappe on ne sait pas sur qui. Nous reverrons cela à Versailles, pour le malheur de la galerie historique ». Ce serait un « épouvantable chaos de corps et de membres entremêlés », « très comique ». *Journal des artistes*, janvier-juin 1836, p182-3 et 16, avril 1837, p249.

niveau de hiérarchisation des protagonistes attendu dans une peinture. Dans l'idéal type de cette période, le « chef » est toujours la matrice narrative du tableau.

D'une part, il peut effectuer les mêmes gestes que les autres protagonistes. Mais dans ce cas, il est individualisé par son positionnement sur la toile, les lumières, les couleurs et les insignes du pouvoir. Il condense alors dans son attitude le dynamisme de la scène et se mue en modèle générateur des actions des autres protagonistes. D'autre part, la hiérarchie militaire a pu être placée non pas du côté de l'« élan » et de la « force » mais de sa maîtrise. La même gestuelle de la main tendue traverse un grand nombre de toile. A travers ce geste, le « chef » suscite ou arrête l'« élan » des troupes et maîtrise l'ensemble de l'intrigue donnée à voir sur le tableau. Il fait écho à la figure classique de la *longa manus*, convention picturale par laquelle en montrant la chose on se donne la faculté d'en prendre possession¹¹⁹.



SCHEFFER Ary, *La bataille de Tolbiac* (496), 1836



Détails issus des tableaux déjà présentés :
BEAUCE Jean-Adolphe, *Assaut de Zaatcha, 26 novembre 1849*, 1855 ;



YVON Adolphe, *Napoléon III donne ses ordres à la bataille de Solferino, le 24 juin 1859*

Ainsi « les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent », de « cet immense mouvement de tant d'hommes que sa volonté dirige »¹²⁰. A l'inverse, si cette « intrigue » de la « guerre » est repérée, le visionneur n'y adhère pas nécessairement et peut dénoncer ce « général jetant un regard douloureux sur les pauvres diables qui viennent de se faire tuer pour la plus grande gloire de son nom »¹²¹.

En tenant ensemble cette valorisation du soldat et cette représentation socialement stratifiée des valeurs et de la valeur, les tableaux prennent la forme d'une interdépendance hiérarchisés. Si la pluralité des protagonistes construisent le « chef » comme « chef » à l'inverse cette multitude est unifiée par lui. Si l'élan est valorisé, il ne prend sens qu'orchestré, dirigé ou suscité par un « chef ».

¹¹⁹ SABATIER Gérard, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, p416.

¹²⁰ « Salon de 1837 (Ve Article), *L'Artiste*, Tome XIII, 9^e livraison, 1837, p211.

¹²¹ *Salon de 1839, Dessins par les premiers artistes, texte par Laurent-Jan*, Paris, Bureau du Charivari, 1839.

« les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent » : 4. Les tropes ou la monstration de l'idéalité des rôles sociaux.

Que ce soit à travers les paysages, les instants, les personnages représentés, chaque étape de l'analyse a esquissé des « tropes », ces encodages visuels par lesquels le conflit armé est donné à voir. Dans la continuité des hypothèses de Louis Marin, il est possible de montrer que les tableaux présentent l'idéalité des rôles sociaux assignés par l'institution militaire. Selon cet auteur, « le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images »¹²². L'assertion ne se comprend qu'au regard de la proposition qui la fonde, « représenter sera toujours se représenter représentant quelque chose ». Parce que le portrait du roi représente le roi en « monarque », il donne à voir plus que la personne du roi, l'idéalité même du rôle social de monarque telle qu'elle est conçue aux abords du pouvoir. Deux réflexions peuvent être ajoutées pour compléter l'argumentation de Marin. D'abord, à moins de connaître le visage du « roi », le seul moyen de rendre possible le repérage dans la toile de ce personnage comme le « roi » est de le représenter comme « monarque ». Autrement dit, cette performance des individus vers la conformation à leurs rôles sociaux s'ancre dans le processus même de « lisibilité » de l'œuvre¹²³. Ensuite, les manières de présenter ces rôles sont instituées, le modèle objectivé sous Louis XIV fut repris jusqu'à Charles X, et plus durablement une partie des représentations des chefs d'Etat furent des investissements différenciés ou oppositionnels à ce type. Ces hypothèses fournissent des pistes qui permettent de préciser le schéma de l'objectivation de la « guerre » par l'image en l'inscrivant dans un procès récursif d'institutionnalisation. La recherche de la « lisibilité » auprès d'un large public incite à l'incorporation dans les œuvres de tropes connus et reconnus. Cette tendance rejoint la socialisation de l'artiste que ce soit par la « culture routinière » ou l'acquisition d'un savoir pictural spécifique et une partie des attentes sociales qu'elles soient issues du public, du pouvoir ou des militaires. Ainsi les artistes sont, pour partie, pris dans des « tropes » institués dont ils participent à la reproduction et à l'institutionnalisation.

La représentation picturale d'un individu n'a pas toujours pour enjeu, ou au moins pour enjeu unique, de présenter une individualité¹²⁴. Les peintres militaires partagent tendanciellement une compréhension idéale typique de leurs personnages, dans laquelle

¹²² MARIN Louis, *Le portrait du roi, op. cit.*, pp12-13.

¹²³ Cette proposition n'a qu'une validité locale, la « lisibilité » est inégalement recherchée, les artistes ne cherchent pas nécessairement à exprimer des rôles sociaux et évidemment ils ne reproduisent pas toujours l'idéalisation du rôle.

¹²⁴ VEYNE Paul, *L'Empire Gréco-Romain*, Paris, Seuil, 2005, pp348-351.

l'apparence exprime indistinctement leurs rôles sociaux et leurs intériorités. Durant ses voyages d'étude, Horace Vernet tente moins de restituer les individualités qu'il rencontre que les « types » auxquels ils sont censés se rattacher, les « costumes » et parfois les « expressions »¹²⁵. Ce tropisme se traduit dans les explicitations verbales de ses intentions picturales. Quand il peinture des soldats, il recherche des « faces bien caractérisées », dans les conquêtes coloniales il cherche à dépeindre « l'armée d'Afrique » agrégat qu'il oppose à l'armée de la « République » et de l'« Empire ». Cette tendancielle réduction des individualités à des types est une pratique commune aux peintres de bataille qui mêlent, quand ils descendent dans la hiérarchie militaire, indifféremment des soldats imaginés et portraits de vrais soldats. Or ces types physiques sont tout autant des types moraux. Un schème partagé est l'expression dans l'extériorité des apparences et des corporéités des qualités intérieures des individus. Cette tendance prolonge la tradition artistique du portrait, les discours « scientifiques » autour de la « phrénologie »¹²⁶ qui circulent dans les « mondes de l'art »¹²⁷ et aussi, par exemple, un usage historique des images qui cherchent le psychique dans le physique des personnages historiques.

La monstration idéale typique est, notamment, tournée vers l'expression des rôles attribués aux différents personnages dans les conflits armés. Ne serait-ce que par la proximité objective ou subjective entretenue entre les artistes et les « épaulettes », les types produits par les peintres recourent les rôles assignés par l'institution militaire aux différentes composantes de l'armée. Cette équivalence entre un individu et l'idéalité du rôle qu'il endosse dans la représentation est d'autant plus prégnante qu'elle correspond aux attentes des critiques artistiques. *L'Artiste* félicite dans *La Bataille de Lawfeld* par Couder, la « figure du roi » « pleine de noblesse » et dans *La bataille des Dunes* de Larivière qu'« on sent[e] dans son mouvement et dans son regard l'ardeur et les impatiences d'un général qui a une bataille à gagner ». A l'inverse, l'absence de conformité aux attentes investies dans un type de personnage produit des jugements défavorables, « sa pose manque de grandeur et de noblesse,

¹²⁵ GOUPIL Frédéric, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Paris, Challamel, 1843, pp11-13, p17, p25, p32.

¹²⁶ « De tout temps la bienveillance, la fermeté, l'orgueil ou l'amour propre, la timidité ou la circonscription, l'audace et la ruse, les penchants cyniques, le bel esprit ou la gaieté, le sentiment religieux, l'esprit méditatif et réfléchi, la sagacité et l'intelligence rapide, ont été facilement reconnu par les signes de la physionomie », « se reconnaissent à première vue, par le seul aspect du visage, des gestes et de la démarche ». BRUYERES Hyppolyte, *La Phrénologie, le geste et la physionomie, démontrée par 120 portraits, sujets et compositions*, Paris, Aubert 1847, pp10-11 ; COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Paris, Ed. Rivages, 1988 ; DENIS Vincent, *Une histoire de l'identité, France 1715-1815*, Paris, Champ Vallon, 2008.

¹²⁷ Jules JANIN, « Phrénologie », *L'Artiste*, tome VII, 7^e livraison, 1834, p78-79 ; GOUPIL Frédéric, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, *op. cit.* ; *Le Petit Journal*, 6 juin 1863.

il faut le dire, il a plus l'air d'un charlatan que d'un empereur »¹²⁸. « Le personnage principal est petit et mesquin, et son cheval blanc lui dispute ces deux qualités »¹²⁹, « on trouve le personnage principal mesquin, d'une trop petite stature »¹³⁰.

Les mises en conformité d'un individu particulier à l'idéalité d'un rôle s'ancrent dans l'opération même du repérage d'un protagoniste de la toile. Dans leur compte rendu de 1822, Jay et Jouy simulent pas à pas la lecture du tableau de Jemmapes. Si le dispositif est rhétorique, il traduit fidèlement l'encodage visuel des rôles prééminents. Ces acteurs sont identifiés par « la disposition des personnages », mais aussi par différents attributs, les « insignes des hauts grades militaires » ou encore « la beauté des chevaux ». Mais c'est l'ensemble de leur attitude corporelle qui traduit le grade, un « maintien aventureux », un « air d'impatience et de finesse ». Par le visionnage de certains de ces indices, les critiques peuvent affirmer « tout m'annonce, que là se trouve le chef de l'armée ». On rejoint alors la « mise en intrigue », c'est parce qu'un acteur est au centre de la mêlée, ou parce qu'il dirige d'une main l'affrontement, ou parce qu'il polarise les regards qu'il est reconnu dans la toile comme « chef ». Si l'opération peut sembler mal aisée, il faut se rappeler qu'elle mobilise les mêmes encodages que d'autres supports comme le théâtre ou la lithographie.

Au moment même où la peinture présente un personnage, elle informe et exprime aussi le sens à lui donner. Une telle spécificité tient principalement dans les implications du langage pictural. Nous avons montré qu'un personnage était moins identifié par sa physionomie individuelle que par des attributs, notamment comportementaux, typiques. On reconnaît ainsi « un chef de l'armée » à son « attitude de commandement ». Or une telle proposition possède des conséquences significatives. Imaginons qu'un « chef de l'armée » soit reconnu aux traits de son visage, le peintre pourra alors doter ce « chef » d'une palette variée d'expressions du « commandement » à la lâcheté en passant par l'hésitation. À l'inverse dans le système d'encodage en vigueur où la position occupée est reconnue par le comportement adopté, le « chef de l'armée » est condamné à être représenté par une « attitude de commandement ». Les signes qui expriment la position de « chef » n'expriment donc pas seulement un grade mais une qualité. Un attribut comportemental spécifie le rôle dans l'armée, ce rôle lui-même est discriminé par un grade, alors le grade est signifié par un comportement. Autrement dit, l'image fixe naturalise l'association entre une position occupée et un type de comportement. L'attitude subjective de l'acteur est toujours en adéquation avec la position objective qu'il

¹²⁸ « Salon de 1837 (Ve article) », *L'Artiste*, tome XIII, 9^e livraison, 1837. Les mêmes termes sont utilisés dans « Salon de 1840 », *La Chronique des arts*, 1840, p26.

¹²⁹ CHENNEVIERES Philippe de, *Lettres sur l'art français en 1850*, Paris, Argentan, 1851, p479.

¹³⁰ *La Revue des études historiques*, avril 1837.

occupe. La peinture militaire typique de la décennie 1830-1840 représente les individus en conformité avec l'idéalité assignée du rôle social qu'ils occupent.

Il est alors possible de revenir à la dernière étape suggérée par le raisonnement de Louis Marin. « Le portrait du roi que le roi contemple lui offre l'icône du monarque absolu qu'il désire être au point de se reconnaître et de s'identifier par lui »¹³¹. A Versailles, les militaires s'exposent à ces images dans lesquelles ils retrouvent la représentation idéalisée qu'ils se font d'eux-mêmes. A la manière de Lyautey qui menait ses « troupiers » voir les collections du musée, tout au long du XIXe siècle, il y aurait une surreprésentation des militaires dans la sociographie des visiteurs.

Le renouvellement des synecdoques de la « guerre »

La guerre de 1870 cristallise la saturation de cet idéal type et objective une nouvelle synecdoque iconographique de la « guerre » diffuse dans les images produites entre 1870 et 1885. Ce n'est plus la même « partie » qui exprime le « tout » de la « guerre ». Alors que dans le modèle dominant les décennies 1830 et 1840 « les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent », avec 1870, la « guerre » se résume selon la formule de Neuville mise en exergue par François Robichon par un « honneur au courage malheureux »¹³² ou plus précisément par l'héroïsation des volontés autonomes de soldats anonymes. Au-delà de cette variation, c'est la « guerre » en elle-même qui perd sa prééminence dans les continuations contemporaines du musée. La guerre franco-prussienne s'individualise au regard des précédentes campagnes par la disjonction entre le moment de son déroulement et celui de son entrée à Versailles. Après, ce sont les conquêtes coloniales de la IIIe République qui ne trouvèrent qu'une place marginale sur les cimaises du palais. Si la « guerre » est marginalisée, le « militaire » demeure quant à lui fort présent, mais sa monstration muséale se déplace du champ de bataille aux cérémonies civiques.

¹³¹ MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Edition de Minuit, 1981, p12.

¹³² ROBICHON François, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher/Ministère de la Défense, 1998, p21.

L'héroïsation des volontés autonomes de soldats anonymes

Au moins entre 1896 et 1921, un tableau représentant la guerre franco-prussienne de 1870 rejoint la Galerie des Batailles, qui est l'espace le plus prestigieux du musée historique du château de Versailles. Durant vingt cinq années, notamment lors des réceptions officielles, la toile de Georges Bertrand *La Patrie !* occupe dans cette galerie la place antérieurement et ultérieurement dévolue à *La bataille de Tolbiac*. Au sein de la galerie des Batailles, il s'agit de l'unique cas de substitution d'une toile placée sous Louis-Philippe, elle revêt donc une signification particulière pour saisir la transformation de l'image de la « guerre » et des modes d'intégration sociaux et politiques qu'elle donne à voir.



SCHEFFER Ary, *La bataille de Tolbiac* (496), 1836.
BERTRAND Geroges, *Patrie !*, 1881, (505x405). Acheté par l'Etat en 1888 exposé au musée du Luxembourg puis à Versailles (1893) avant d'être mis en dépôt au musée de Metz en 1926.



Description de *Patrie !* :

« Sur un fond sombre, sous un ciel étrangement tourmenté, se détache un groupe de cuirassiers, les uns à pied, les autres à cheval. Le porte drapeau vient d'être blessé mort, étendu sur la croupe du cheval, il serre encore convulsivement la hampe du drapeau, ses soldats le soutiennent, le lugubre cortège s'avance sur une route accidentée. Tout au loin à travers les manteaux gris fouettés par le vent, il y a comme des lueurs d'incendie.»¹³³

Au regard de *La bataille de Tolbiac*, la nouveauté introduite par *La Patrie !* est d'honorer le dévouement patriotique d'une communauté de soldats ordinaires.

L'« instant représenté » à Tolbiac est le moment de la bataille historiquement construit comme « décisif », celui où Clovis dans son appel « au Dieu des chrétiens » permet au camp français de vaincre. A l'inverse dans *Patrie !*, l'instant est indéfini, il n'appartient à aucune bataille précise, il serait qualifiable dans les catégories de l'époque comme « anecdotique ».

¹³³ H.P. « M. Georges Bertrand », *Le Petit Libéral*, 5 juin 1881.

Or cet épisode est traité dans un même format que l'instant fondateur du Ve siècle. Alors que classiquement la taille des tableaux indique la noblesse et l'importance du sujet représenté, Bertrand élève par l'ampleur de sa toile une « anecdote » au rang des scènes historiques les plus consacrées¹³⁴. Ce procédé est renforcé par le choix et le traitement des personnages. Dans la « guerre » contre les prussiens, il n'y a pas de Clovis moderne mais seulement un groupe ramassé de cuirassiers, sans distinction de grade¹³⁵. Le port des casques mais surtout les inclinaisons des têtes, en masquant les visages des acteurs, marginalisent leur individualité au profit de leur appartenance générique comme Français, soldats et cuirassiers. Dans *Patrie !* tous les soldats sont représentés à une échelle plus grande que nature, malgré leur anonymat, ils sont présentés comme des quasi-géants.

Par cette valorisation de soldats anonymes, c'est le principe d'unification de la pluralité qui est puissamment infléchi. Par sa position sur la toile, tant verticale qu'horizontale, Clovis unifie la composition. Sa main tournée vers les « ennemis » est une variante de la *longa manus* qui se prolonge ici dans la francisque, arme symbolisant les mérovingiens. Son autre main transcrit son « appel au Dieu des chrétiens ». Au cheval de Clovis fait écho le cheval du porte drapeau, à la *longa manus* sont substituées les mains agrippées à la hampe du drapeau qui lui-même prend la place de la main tournée vers le ciel. Le titre *Patrie !* abandonne la tradition d'une désignation factuelle des tableaux pour renseigner le spectateur sur le sentiment subjectif animant les soldats. La transcendance n'est plus le chef (inspiré par la religion) mais la « patrie » portée par la volonté conjointe d'individus anonymes qui n'ont plus besoin d'une figure hiérarchique pour se réaliser et qui permettent ensemble à la nation de survivre à leur propre mort¹³⁶.

Enfin l'abandon de la vue latérale au profit d'une vue plus ou moins frontale, en situant la scène dans « le même espace imaginaire que le nôtre »¹³⁷, indique le rapport d'identification que le spectateur devrait entretenir au tableau qu'il regarde.

Ce tableau cristallise les propriétés qui individualisent la nouvelle image idéale typique de la « guerre ». D'abord une pluralité d'expériences subjectives accède à la représentation. Les peintures ne condensent plus tendanciellement l'ensemble d'une bataille dans la fixité d'une image mais seulement un épisode extrait et autonomisé de la « guerre ».

¹³⁴ Ce procédé n'est pas nouveau dans l'histoire de l'art. Il constitue notamment une innovation portée par Gustave Courbet et son enterrement à Ornans.

¹³⁵ Pour représenter 496, le cheval permet de rehausser la figure du chef politico-militaire qu'est Clovis, pour 1870 l'usage du quadrupède ne discrimine pas un grade.

¹³⁶ Par ailleurs, la valorisation des combattants n'est plus conséquentialiste, elle ne dépend plus de l'issue du conflit, mais de l'acte lui-même quelque soit ses conséquences. La « gloire » est déliée de la victoire pour s'ancrer dans le dévouement patriotique en lui-même.

¹³⁷ VEYNE Paul, *L'Empire Gréco-Romain*, Paris, Seuil, 2005, p371.

Plus encore, des séquences qui tendaient jusqu'alors à être laissées hors cadre comme les « marches », les « haltes », les longs moments d' « attente » et les « bivouacs » prennent place au musée.



NEUVILLE Alphonse, *Bivouac après le combat du Bourget, 21 décembre 1870*, salon de 1872, actuellement, Musée des Beaux Arts de Dijon ;
 DETAILLE Edouard, *Fragment de la bataille de Rezonville, 16 août 1870*, 1883. Legs de Detaille à Versailles en 1920.



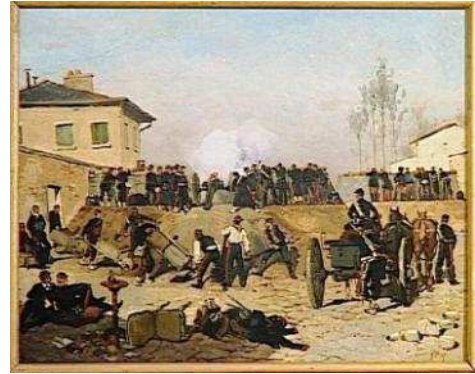
Les sentiments attribués aux soldats semblent aussi moins univoques. En amont, les peintures de Protais connurent un succès critique parce que les commentateurs percevaient dans les figures qu'il dessinait la complexité de la psychologie des soldats, « mus tout à la fois par l'instinct de la conservation et par l'instinct de la victoire »¹³⁸. Avec la guerre de 1870 un même dualisme s'exprime sous divers pinceaux notamment en choisissant de présenter les soldats avec un dos courbé. Parallèlement la place attribuée à la hiérarchie militaire s'amenuise, bien souvent absente, elle est par ailleurs rendue moins visible, la distinction tendant à se résorber dans la présence des épaulettes et non plus dans l'attribution d'un rôle matriciel. Ce n'est pas une image vraie de la « guerre » qui se substitue à une image fautive mais un autre système de convention qui tend à s'instituer. Le combat, comme toujours, n'est pas contraint mais les soldats puisent désormais leurs élans dans une volonté immanente à eux-mêmes ou dans le groupe d'égaux qu'ils forment avec leurs camarades.

L'autre modification majeure tient au point de vue adopté sur la « guerre ». La vue latérale est désinvestie au profit de différents angles qui positionnent le spectateur dans le camp français, au côté des soldats, derrière eux, ou face à eux.

¹³⁸ ABOUT Edmond, « Protais », *Le Petit Journal*, 25 mai, 1865.



BERNE-BELLECCOURT Etienne Prosper, *Les tirailleurs de la Seine au combat de Malmaison, 21 octobre 1870, 1875*, (103x203). Don Leroi à Versailles en 1907.



DETAILLE Edouard, *Combat à Villejuif, siège de Paris, 19 septembre 1870, 1870* (55x67). Legs à Versailles en 1920.

Le choix du dispositif accompagne la tendancielle absence de figuration de l'ennemi dans ces toiles. A l'exception des combats singuliers, l'adversaire n'est plus montré au combat. Dans l'une des seules scènes qui montre collectivement les prussiens, ils sont représentés en train de piller une ferme dans un des départements qu'ils viennent d'annexer¹³⁹. L'« ennemi » n'est plus alors un combattant au sein d'un échange militaire mais il est renvoyé dans l'altérité d'une action moralement condamnable.

L'exclusion du soldat prussien, la marginalisation des « grands hommes » inégalables viennent appuyer le positionnement du spectateur dans le camp français pour recomposer l'intrigue matricielle dans l'identification du spectateur à la scène qu'il visionne. Dans l'interchangeabilité des positions entre les acteurs figurés et le spectateur, il est attendu de ce dernier qu'il adopte en se confrontant à ces images, parfois violentes, une insensibilité martiale et virile¹⁴⁰, et qu'il soit capable d'endosser les mêmes comportements que ceux donnés à voir. On retrouve alors de manière inductive le modèle de la citoyenneté martiale. Pour Paul Bert « dans tout citoyen, il doit y avoir un soldat et un soldat toujours prêt »¹⁴¹. Un modèle qui, bien après sa marginalisation politique, est toujours promu par des peintres militaires souhaitant « vivement une guerre qui régénère un peu notre pauvre pays. C'est un remède héroïque, mais qui peut empêcher la pourriture où nous tombons »¹⁴².

¹³⁹ ULLMAN Benjamin, *Pillage d'une ferme en Alsace par les Allemands en 1870*. Son épouse donne le tableau au musée en 1912.

¹⁴⁰ TAIEB Emmanuel, *La Guillotine au secret. Les exécutions publiques en France. 1870-1939*, Paris, Belin, 2011, pp86-91.

¹⁴¹ IHL Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996 ; LECA Jean, « individualisme et citoyenneté » in BIRNBAUM Pierre, LECA Jean (dir.), *Sur l'individualisme. Théories et méthodes*, Paris, Presses de la FNSP, 1986, pp159-213.

¹⁴² Note du 20 mai 1907 citée par ROBICHON François, *Edouard Detaille, un siècle de gloire militaire*, Paris, Bernard Giovanangeli éditeur, Ministère de la Défense, 2007.

D'un modèle à un autre la concaténation de logiques sociales différenciées

La date de 1870 cristallise à la fois la première défaite française depuis 1814 et un nouveau régime politique, elle semble ainsi portée naturellement les séries causales qui permettent d'expliquer l'infléchissement de l'iconographie martiale. Pourtant si un nouveau modèle pictural se cristallise à cette date, il poursuit des innovations expérimentées antérieurement et donc non strictement réductibles à ces séries causales.

Les transformations sont pour parties dépendantes d'une temporalité, plus ou moins, spécifique au champ artistique. Dans les dynamiques d'institutionnalisation d'un encodage visuel, tous les mécanismes sociaux ne participent pas de la reproduction de l'institué. Le champ artistique en cours de constitution est traversé par un débat sur le rôle respectif du « grand public » et de l'« initié » dans l'attribution de la valeur aux œuvres et dans la hiérarchisation du mérite des peintres. Ce débat se traduit aussi dans un questionnement sur les degrés possibles d'incorporation des cultures routinières dans une esthétique artistique. Notamment auprès des acteurs les plus spécialisés, critiques et peintres, et plus largement par l'apparition de nouvelles techniques comme la photographie, les formes instituées d'expression visuelles de la « guerre » tendent non univoquement à saturer. Dans les concurrences entre artistes ou dans les comptes rendus de salon, parallèlement aux incitations en conformation à l'institué, ces encodages peuvent être dénaturés et renvoyés à des conventions obstruant la réalité qu'ils devraient retranscrire. Les similitudes dans les compositions sont dénoncées comme la reproduction d'un même « patron » faisant « agir des comédiens sur un théâtre », une même « formule » réductible à « quelques personnages principaux faisant, avec leur chevaux, beaucoup de fracas sur le devant : de la fumée, de la poussière, une mêlée plus ou moins confuse sur le fond »¹⁴³. Ou encore après le visionnage d'« une photographie prise sur les lieux deux heures après la bataille » un journaliste *du Petit Journal* dénonce en 1868, « les soldats des tableaux d'Horace Vernet ou d'Yvon, tombant avec grâce, la tête poétiquement penchée et les bras arrondis »¹⁴⁴.

Dès la décennie 1840, mais surtout 1850, le genre est traversé par des innovations inégalement réappropriées. *La Prise de la Smalah* constitue une tentative de renouvellement du genre militaire. Par les dimensions exceptionnelles de l'œuvre, le peintre peut reproduire l'entièreté d'un champ de bataille, tout en accordant une place centrale à la multitude des

¹⁴³ *Journal des artistes*, janvier-juin 1836, p181.

¹⁴⁴ TRIMM Timothée, « un... contre dix !!!... », *Le Petit Journal*, 5 juin 1868.

personnages qui s’y battent. Aujourd’hui, le tableau est d’ailleurs mis en sens comme l’invention du *travelling*, technique qui se généralisera avec la diffusion du cinéma. Dans ce tableau, Vernet intègre en la figure de Nemours, l’attitude comportementale classique du « chef » ici traduite dans un acte de clémence. Mais face à l’extension de la toile et la multiplication corrélative des protagonistes, ce « chef » perd son rôle d’unification de la composition, elle-même renvoyée à l’unité du champ de bataille. Au-delà des panoramas, cette proposition picturale n’eut qu’une faible postérité. A l’inverse, Meissonier, parmi d’autres, a choisi pour se distinguer de la théâtralité prêtée aux œuvres antérieures de peindre non plus des scènes qui condensent dans la fixité d’une image l’ensemble de la bataille, mais seulement des épisodes, qui peuvent être conçus comme anecdotiques au regard d’une lecture stratégique de la guerre¹⁴⁵. Cette proposition fut massivement réappropriée pour peindre 1870. Mais ces mouvements ne peuvent être saisis comme univoques. Les pratiques peuvent subsister durablement à leurs critiques au point que la corrélation entre la cause et la conséquence est très flottante. Les acteurs porteurs de ces innovations peuvent continuer par ailleurs à proposer des compositions plus classiques, et pour un même événement, comme la guerre de Crimée, cohabite des images proche du premier modèle ou plus hybrides.

Il est alors impossible de dégager une détermination univoque. Ainsi, la défaite et la République, moins qu’inventer une forme, auraient d’abord favorisées des mises en sens républicaine de ces formes qui, dans l’écart entre « visibilité » et « lisibilité », ne furent pas antérieurement nécessairement comprises politiquement, ni même perçues visuellement. Les commentateurs problématisent le choix de Neuville de ne pas faire figurer de Prussiens sur les toiles dans un questionnement sur la représentabilité de la défaite, pourtant son parti-pris de l’absence de l’ennemi est déjà présent dans les toiles qu’il produit antérieurement à 1870. Mais le rôle du politique est aussi plus étendu. Par les homologues possibles entre ces images et un discours politique, la défaites et la République ont aussi favorisé, parmi les différentes voies esquissées de renouvellement du genre, un traitement pictural de la « guerre » et donc on pu accompagner et durcir des orientations parallèles. Il apparait alors que les dynamiques de renouvellement répondent moins à des logiques causales univoques qu’à des processus de concaténation à l’interstice des logiques et des temporalités spécifiques de différents espaces sociaux¹⁴⁶.

¹⁴⁵ GOTLIEB, Marc J., *The plight of emulation : Ernest Meissonier and French salon painting*, Princeton, Princeton university Press, 1996.

¹⁴⁶ La notion de « concaténation » est empruntée à Jean-François Bayart. BAYART Jean-François, « Comparer en France. Petit essai d’autobiographie disciplinaire », *Politix*, vol.21, n°83, 2008, pp228-229 ; BAYART Jean-François, *L’Islam républicain. Ankara, Téhéran, Dakar*, Paris, Albin Michel, 2010.

Après la guerre de 1870, rares sont les peintures qui représentent les nouveaux conflits armés dans les collections du musée. Ce désinvestissement des « guerres » tient pour partie dans le décalage croissant entre les peintres militaires et les orientations politiques du régime. Ils se sont par exemple massivement engagés du côté antidreyfusards et affichent toujours leurs sympathies pour Paul Déroulède après sa tentative de coup d'Etat¹⁴⁷. En affinité avec le mot prêté à Déroulède « j'ai perdu deux enfants et vous m'offrez vingt domestiques »¹⁴⁸, Detaille et Neuville se sont refusés de peindre les conquêtes coloniales. Mais malgré la marginalisation des « guerres » coloniales, la conquête de Madagascar fut massivement consacrée à Versailles. Pour cette campagne dont le sens fut construit politiquement comme le retour de l'armée française à la victoire après la défaite de 1870¹⁴⁹, l'Etat a trouvé des pinceaux de substitution pour la célébrer. L'inflexion tient donc aussi en une volonté du pouvoir. L'armée des dernières décennies du XIXe siècle est principalement montrée dans des cérémonies politiques. Si le sujet est loin d'être nouveau, l'inflexion tient au fait qu'il tend de plus en plus à monopoliser la manière de donner à voir l'armée. Le choix de commander ou d'acheter pour Versailles des toiles qui représentent des revues militaires et le choix de représenter massivement l'armée dans les tableaux qui montrent des funérailles publiques ou des réceptions internationales attestent à la fois le maintien de l'importance attribuée à ce corps et la recomposition de l'image que le pouvoir souhaite en donner. Ce n'est plus l'armée combattante qui est montrée mais l'armée nationalisée, disciplinée et solennisée.

A l'image extravertie des combats menés aux frontières ou sur des territoires lointains se substitue celle de spectacles politiques ancrés dans la communauté stato-nationale. Face aux représentations de 1870, le chef militaire réapparaît massivement mais majoritairement dans un vis-à-vis avec le pouvoir civil, parfois subordonné spatialement à ce dernier, mais plus souvent dans un hommage mutuel entre le pouvoir militaire et le pouvoir politique traduit visuellement par des acteurs qui tiennent mutuellement leurs chapeaux à la main. Dans cette économie picturale, la figure typique du « grand homme » peut être remplacée par cette totalisation du pouvoir civil et militaire ou par le drapeau français. Quand cette figure apparaît dans le tableau, il ne s'agit plus ni du chef militaire ni du chef politique en exercice mais d'un

¹⁴⁷ TILLIER Bertrand, *Les artistes et l'affaire Dreyfus : 1898-1908*, Paris, Champ Vallon, 2009, notamment p132, p161 et p328. Berne-Bellecourt, Couturier, Detaille, Delahaye, Jeannot, Poilpot sont des peintres militaires de renom qui soutiennent Paul Déroulède après sa condamnation à dix ans de bannissement.

¹⁴⁸ JOLY Bertrand, *Déroulède : l'inventeur du nationalisme français*, Paris, Perrin, 1998, pp64-68.

¹⁴⁹ CORBIN Alain, *Les conférences de Morterolles, hiver 1895-1896. A l'écoute d'un monde disparu*, Paris, Flammarion, 2011, pp43-51.

mort. Sa présence est figurée par le motif dépersonnalisant d'un cercueil. L'hommage lui-même est soustrait au registre passionnel de l'acclamation au profit d'une « grammaire de la déférence »¹⁵⁰.



DETAILLE Edouard, *Les funérailles de Pasteur*, Salon de 1897, (95x150). Entre à Versailles en 1901.



DELAHAYE Ernest-Jean, *Les funérailles de Mac-Mahon*, 22 octobre 1893, 1896, (130x195). Entre à Versailles en 1896.

Le « modèle de comportement social et psychologique fondé sur la mise à l'écart des excès »¹⁵¹ est cristallisé par l'attitude des soldats.



DETAILLE Edouard, *Revue de Châlons, le 9 octobre 1896 par le tsar et Félix Faure*, entre 1897 et 1909, (223x526). Commandé en 1897 pour Versailles. Mis en dépôt en 1936 au musée des beaux arts et d'archéologie de Châlons-en-Champagne.



LOUSTAUNAU Louis, *Présentation de l'étendard aux recrues (janvier 1887)*, Salon de 1892, Versailles, (143x178). Don de Mme Loustaunau en 1899.

¹⁵⁰ COSSART Paula, *Le meeting politique. De la délibération à la manifestation (1868-1939)*, Rennes, PUR, 2020, pp 180-195 ; DELOYE Yves, *Ecole et citoyenneté. L'individualisme républicain de Jules Ferry à Vichy : controverses*, Paris, FNSP, 1994.

¹⁵¹ DELOYE Yves, *Ecole et citoyenneté. L'individualisme républicain de Jules Ferry à Vichy : controverses, op. cit.*, p89.

La force est bien suggérée mais dans sa maîtrise. La présence des fusils prolongés par les baïonnettes peuvent saturer les images. Mais ils forment des rangées de lignes horizontales qui s'élèvent, parallèles et ordonnées, sur la toile, continuant les lignes formées par les corps droits et raides. Alors que les précédents modèles insistaient sur la capacité à mourir pour sa patrie, le dévouement attendu est recomposé dans le registre de la retenue, de la solennité, de la déférence et de la maîtrise.

Vers 1920, Gaston Brière alors conservateur adjoint du musée de Versailles cherche une « barrière » pour « nous nous sauver de l'invasion par ces horreurs picturales... et patriotiques »¹⁵². Durant l'entre-deux-guerres, la seule salle inaugurée se référant à la Grande Guerre n'illustre pas les combats mais « commémore la fin de la guerre »¹⁵³. Avec la fin du XIXe siècle, le temps de la peinture de bataille est révolu. Contestée notamment par les monothètes dès la décennie 1830, l'autonomisation parallèle des secteurs artistique et historiographique entérine la délégitimation globale d'un genre. Du côté du champ artistique, il fut constitué comme trop historique pour être réellement artistique. Du côté du champ historiographique, il fut perçu comme trop artistique pour être réellement historique, avant que les collections du musée ne deviennent sous la plume d'un Lucien Febvre une métaphore pour dénoncer les « trois idoles » de l'école méthodique¹⁵⁴.

La peinture militaire n'a pas survécu à ces tirs croisés et personne, jusqu'à récemment¹⁵⁵, n'en réclamait le cadavre. Entre temps d'autres supports ont pris le relais dans la diffusion d'une représentation et d'une labellisation du conflit armé.

¹⁵² AMN : V2, 1920-1921, note rédigée par Gaston Brière, s.d.

¹⁵³ AMN : V2, 1931-1933, courrier d'André Pératé au directeur des musées nationaux daté du 20 juin 1931.

¹⁵⁴ FEBVRE Lucien, « L'histoire économique et la vie. Leçon d'une exposition », *Annales*, vol.4, n°13, 1932, pp1-10 ; « Du passé au présent à travers les livres et les revues : problèmes d'ensemble de la France à l'Europe. Histoires, Psychologies et Physiologies nationales », *Annales*, vol.4, n°14, 1932, p199-207. L'expression des « trois idoles » est empruntée à François Simiand mais résume bien le propos de l'historien. SIMIAND François, « Méthode historique et sciences sociales », in *Méthode historique et sciences sociales*, Paris, Editions des archives contemporaines, 1987.

¹⁵⁵ Pierre Vaïsse introduit son ouvrage en évoquant les entrepreneurs en réhabilitation des « peintres pompiers » dont les publications ou les expositions, rarement neutres axiologiquement, peuvent s'accompagner d'une « tentative dissimulée de promotion commerciale ». VAISSE Pierre, *La IIIe République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.