

SURMONTER LE TRAUMATISME DE LA DÉBÂCLE

Représentations de la guerre franco-prussienne aux Salons des années 1870-1879

Jean-François LECAILLON

Avril 2019

La France sortit humiliée du conflit franco-prussien. Plus que la défaite elle-même et ses conséquences territoriales, la manière dont l'armée française s'effondra en quelques semaines affecta l'opinion publique. La *débâcle* fut un choc. Comment se remettre d'un tel traumatisme ? L'histoire retient les mérites d'Adolphe Thiers. Aux yeux de ses contemporains, il sut relever le défi posé à la patrie, régler la dette infligée par l'Allemagne et, hormis les deux provinces perdues, permettre une rapide libération des territoires occupés. Aussi flatteuse fut-elle, cette réponse n'était toutefois pas suffisante pour effacer la honte, la colère ou l'amertume ressentis par ses compatriotes. Sortir de la guerre la tête haute nécessitait de réaliser un travail d'une tout autre nature. Les Français ont-ils réussi à l'accomplir ou ne firent-ils que refouler leur douleur en attendant une revanche réparatrice ? À cette question, la création artistique peut proposer ses réponses sachant que les œuvres d'art sont toujours susceptibles de traduire « l'air du temps » et de donner, via les réactions du public, quelques indices sur les émotions partagées. Produits de commandes publiques, exercices de style traduisant les sujets à la mode ou expressions des états d'âme des artistes, elles peuvent aider à comprendre comment les Français ont surmonté les blessures de l'*Année terrible*. La manière dont peintures et sculptures traitent de la guerre, la place que le sujet occupe aux Salons des Beaux-arts et le discours qu'elles suscitent permettent de saisir les souvenirs qu'elles entretiennent et la mémoire qu'elles aident à construire.

Le salon de 1872 : douleurs et espérances

En mai 1872 s'ouvre au Palais de l'Industrie le premier Salon des Beaux-arts depuis la défaite face à la Prusse. C'est l'événement parisien par excellence dont la tenue témoigne du retour à la normale. Le tout Paris s'en félicite. Mais quelles marques la guerre y donne-t-elle à voir ? Pour le savoir, il faut se reporter aux œuvres dites de genre, parmi lesquelles sont répertoriées celles qui traitent d'un sujet d'histoire récente¹. Sur l'ensemble du Salon, ces dernières ne représentent que 1,7 % de celles retenues par le jury. Elles ne sont donc pas représentatives de ce qui se produit en France. Elles peuvent, malgré tout, aider à évaluer l'état de l'opinion concernant la défaite.

Dans leurs comptes-rendus, les salonniers commencent par décrire les œuvres dites « de style », reléguant les tableaux de genre à l'arrière-plan de leurs commentaires. Parmi ces derniers, ceux qui évoquent la guerre franco-prussienne s'avèrent toutefois si populaires qu'ils les obligent à leur accorder plus d'attention que de coutume. *Le coup de canon* d'Etienne-Prosper Berne-Bellecour « fait le délice du public », note Victor Cherbuliez (*Le Temps*, 9 juin 1872) ; *L'oublié* d'Emile Betsellère, *Une grand'garde* d'Henry-Louis Dupray ou *Bivouac devant le Bourget* d'Alphonse de Neuville attirent la foule des premiers visiteurs. Les épisodes de la guerre franco-prussienne sont d'autant plus difficiles à ignorer qu'ils sont nombreux. Ils représentent près de 80 % des tableaux traitant d'un sujet historique. La défaite y fait presque matière d'exclusivité, ne laissant que portion congrue à la Révolution (1 tableau) ou au second Empire (2). Si trois sculpteurs (Henri Chapu, Emile Chatrousse, Léon Delhomme) présentent une Jeanne d'Arc, celle-ci n'a pas les

¹ Il ne faut pas les confondre avec la peinture d'Histoire, laquelle (pour faire simple) concerne les œuvres de grands formats ayant vocation à mettre en scène une situation mythologique, religieuse ou d'histoire ancienne à des fins édifiantes.

honneurs du pinceau cette année là. Cette écrasante référence à l'*Année terrible* témoigne d'une blessure encore saignante qui impressionne Camille Pelletan : « Tout est ruine et deuil ! », écrit-il (*Le Rappel*, 11 mai).

Les chroniqueurs prennent d'autant plus de plaisir à décrire les œuvres en question qu'elles font, au tout dernier moment, l'objet d'une mesure exceptionnelle : le président du jury demande à leurs auteurs de les retirer. Raison diplomatique oblige : il s'agit de ne pas indisposer les Allemands. La plupart des artistes concernés acceptent et quelques soixante-dix tableaux, dessins ou aquarelles sont mis à l'écart, au grand désappointement d'Emile Zola qui crie au scandale (*La cloche*, 12 mai). Pour voir *Le coup de mitrailleuse* et *Les vainqueurs* d'Édouard Detaille, le public doit aller chez le galeriste Adolphe Goupil.

Si les épisodes de la guerre sont écartés du Salon, les œuvres faisant indirectement allusion à la défaite échappent à la censure. Parmi celles-ci, il est impossible de manquer le portrait d'Adolphe Thiers réalisé par Nélie Jacquemart, non seulement parce qu'il est de grande taille mais du fait, surtout, de son installation à l'entrée de l'exposition. Jules Clarétie² y voit une véritable allégorie : « Mlle Jacquemart n'a vu ou voulu peindre dans M. Thiers que le chef pensif d'un pays convalescent, le patriote attristé de l'accablement de son pays, mais solide et résolu à relever, s'il le peut, sa patrie. » Tout est dit sur les douleurs qui affectent les Français et leur besoin concomitant de tourner la page.

Provocateur, Camille Pelletan annonce à ses lecteurs qu'il s'arrêtera précisément devant les toiles « qui rappellent nos désastres et nous font rêver à l'avenir » (*Le Rappel*, 11 mai), et ce même si elles traitent d'un autre temps que de l'histoire la plus récente. Il décrit ainsi *L'invasion* d'Évariste Luminais, tableau d'histoire antique, comme une « allégorie saisissante » qui lui permet d'exprimer le sentiment que la guerre éveille en lui : « Combien de ruines et de malheurs seront les conséquences de l'invasion. L'héroïsme de la résistance sera impuissant à l'arrêter. » Inspiré par l'expérience de 1870, Pamer constat lui permet surtout d'enchaîner sur les « héros de Reichshoffen, intrépides cuirassiers » dont le « courage est dignement célébré par M. Lewis Brown, *Journée du 6 août 1870.* » En rapprochant ainsi les gaulois de l'un et les cuirassiers de l'autre, Pelletan contourne l'interdit du moment. Théodore de Banville utilise de même *La force prime le droit* d'Alfred-Emile Méry pour traduire les sentiments antigermaniques qui l'animent : « Voilà une excellente page où la vie et la passion éclatent en dépit de l'allégorie, et, de fait, ces singes tiennent à ces rayons de miel qu'ils ont volés, absolument comme si c'étaient des mobiliers en bois de rose et des pendules ! » (*Le National*, 24 mai). L'allusion aux pendules que les Prussiens sont accusés d'avoir volées lors de leur dernière invasion ne saurait échapper à ses contemporains. Jules Barbey d'Aureville s'agace, mais ne dit pas autre chose : « Depuis nos malheurs, je ne regarde plus les France guerrières et les Républiques. Je suis las de leurs jupons rouges et de leurs lances, qui n'ont pas cassé celles des uhlands, et de leurs drapeaux, et de leurs airs vainqueurs, quand elles sont vaincues. Si ce ne sont pas là des fanfaronnades après coup, ce sont tout au moins des fanfares que, jusqu'à nouvel ordre, nous n'avons pas droit de sonner » (*Le Gaulois*, 17 juin).

Dans ce contexte, deux œuvres deviennent emblématiques du Salon : *L'espérance* de Pierre Puvis de Chavannes et *Le Printemps de 1872* d'Augustin Feyen-Perrin. Sur le plan artistique, la critique est sévère : « Pourquoi nommer ce sinistre spectacle l'*Espérance* ? », s'étonne Jules Clarétie³ à propos de la première. « Quel réconfort peut nous apporter la vue de sa triste et maigrelette personne ? Pour une *Espérance*, elle est bien défaillante », ironise Charles Castagnary (*Le Siècle*, 18 mai). Cherbuliez se demande si Puvis a voulu faire dans l'humour (*Le Temps*, 29 mai). « J'aurais aimé une espérance mieux nourrie, renchérit Banville, un peu plus robuste, et capable comme Jeanne d'Arc, de souffler vigoureusement au besoin les insolentes courtisanes qui suivent l'armée » (*Le National*, 31 mai). En bref, *L'Espérance* n'est pas à la hauteur de l'enjeu qui justifie sa représentation. L'œuvre est une évocation de la défaite – les ruines et les croix posées à l'arrière-plan en sont une évidente allusion – et provoque des réactions qui traduisent les attentes collectives : l'espoir que la patrie puisse effacer bientôt l'affront qu'elle a subi.

Le tableau de Feyen-Perrin est traité sur le même mode et avec les mêmes résultats. Banville, une fois encore, se montre sans pitié : « *Le printemps de 1872* n'osait croire à sa propre existence et se demandait tristement si, en effet, les lilas avaient fleuri ! Ainsi nous le montre M. Feyen-Perrin, sous la figure d'une jeune femme svelte, pâle, navrée, aux cheveux soyeux et courts, essayant de

² In « L'art français en 1872, revue du Salon », *Peintres et sculpteurs contemporains*. Paris, Charpentier, 1874 ; p. 187.

³ *Ibidem*, p. 190.

sourire à travers sa profonde douleur, mince, serrée dans ses habits, et portant dans son tablier retroussé des fleurs des champs [...] elle marche d'un pas léger, oh ! si léger, pour ne pas peser sur la terre où sont les morts, ses morts chéris » (*Le National*, 7 juin). Même tonalité sous la plume de Clarétie : « Une pauvre fille pâle, une paysanne aux vêtements déchirés, traverse un champ désert où quelque éclat d'obus se mêle aux herbes nouvelles. Elle est tragique et baignée de douleur. La mélancolie du ciel, du terrain ravagé, de cette enfant amaigrie et qui passe, s'impose au spectateur et le pénètre. Puis, les fleurs renaissent, les douleurs s'effacent et, comme dit le poète : Tous nos deuils sont légers à ton âme, ô nature »⁴.

Les propos des chroniqueurs traduisent les sentiments de l'opinion publique qu'ils incarnent et influencent à la fois. Ils témoignent de l'accablement collectif qui sévit. 1872 est encore un moment où les Français s'emploient à faire le deuil des morts, des ruines et de la honte cumulés. Mais, sous les plaies à peine cicatrisées, une autre réalité transparait : l'envie bien partagée de penser la défaite sur des fondements positifs. Les commentaires sur d'autres allégories dévoilent sans détour les sentiments qui s'affirment. Face à *Damoclès* de Thomas Couture, œuvre antérieure à la défaite puisqu'elle date de 1868, Charles Castagnary s'interroge : « A-t-il voulu, sous couleurs antiques, faire allusion aux douloureuses années que nous venons de traverser et, par le spectacle de notre récent esclavage, réveiller en nous l'esprit de liberté ? » (*Le Siècle*, 18 mai). En d'autres termes, le critique d'art lit le *Damoclès* non pas pour les intentions qui ont présidé à sa création mais par référence à son actualité de 1872. Banville en propose une lecture similaire : « Le tableau de M. Couture me semble être aussi la seule des œuvres exposées cette année qui ait su exprimer sans désolation et sans faiblesse la pensée qui doit être celle de la Patrie, car il dit nettement et dans le clair langage d'une allégorie calme et superbe : « *Il n'y a d'esclave que celui dont l'âme est esclave ; il n'y a de vaincu et d'humilié que celui dont l'âme est vaincue* ». Par la reprise de cette citation inscrite dans l'œuvre même, Banville exprime toute l'attente qu'il a d'une réaction nationale. Il le dit encore plus clairement dans le passage qui suit : « Je reprocherais à presque tous les artistes qui, cette fois, ont traité des sujets patriotiques, de s'être trop laissé aller à l'accablement, à la morne douleur ; car la France n'est la France qu'à la condition de garder malgré tout sa raillerie inspirée, sa vive ironie, et même blessée, meurtrie, de tendre encore, comme un Apollon, l'arc retentissant d'où s'envolent les flèches ailées, lourdes d'airain » (*Le National*, 31 mai). La sculpture fournit l'occasion de remarques de même nature. Face à *1871* d'Etienne Cabet et au *David* d'Antonin Mercié, Banville persiste et signe : « Assise, défaillante, affaissée en ses voiles de plâtre, les mains pendantes, si découragées que ses chairs mêmes ne tiennent pas sur son visage, on dirait qu'elle renonce à vivre et s'abandonne elle-même. Non, ce n'est pas ainsi que paraîtra dans l'histoire, cette forte, vaillante et héroïque année qui, meurtrie, affamée et sanglante, tint jusqu'au dernier jour dans sa forte main un tronçon de glaive. Bien plutôt je la reconnais dans une des œuvres les plus fortes du Salon, dans ce maigre et puissant *David* de M. Mercié comme émacié et brûlé par sa bravoure, et qui, d'une main encore frémissante, tient l'épée vengeresse » (*Le National*, 7 juin). Clarétie en appelle au sursaut des artistes et il loue *La défense de Saint-Quentin* de Charles-Édouard Armand-Dumaresq parce que c'est une « œuvre qui efface tant de hontes ». Il aurait aimé voir une « Gloire emportant un jeune héros mort », une œuvre sur laquelle – il le sait – travaille Antonin Mercié. Mais sans doute est-il trop tôt pour soumettre celle-ci au regard du public.

Par contre, rien n'empêche d'utiliser le Salon pour y jouer la partition d'une revanche qui se ferait par les arts. « Il y a au moins un terrain où nous sommes encore le premier peuple du monde », se félicite Edmond About (*Le XIXe siècle*, 12 mai). Dans *La revue des deux mondes*, Prosper Duvergier de Hauranne traduit de façon très explicite la pensée qui agite le petit monde des Arts : « Quand, au lendemain de nos défaites, un ramassis de brigands de tous les pays s'abattait sur notre capitale, et que l'ennemi, campé sur nos collines, chantait victoire à la vue de nos monuments en flammes, nous avons pu désespérer un instant de l'art français [...] mais, Dieu merci, notre civilisation répare ses ruines presque aussi vite qu'elles ont été faites. [...] Si quelques-uns de nos chefs-d'œuvre ont péri, nous ne sommes pas encore incapables de travailler à les refaire » (p. 821). Clarétie conclut : « La France, avec ce Salon de 1872 [...] vient de démontrer une fois de plus sa vitalité prodigieuse et l'élasticité étonnante de son génie. Elle a comme rebondi déjà sous les coups qui l'ont frappée, et elle a pu, au lendemain de désastres sans nom, étaler une quantité considérable d'œuvres d'art »⁵.

⁴ *Ibidem*, p. 302.

⁵ *Ibidem*, p. 340.

Le 10 mai, Edmond About s'arrête longuement devant *Wissembourg*, *Reichshoffen* et *La vengeance*, trois dessins d'Emile Bayard : « Nos intrépides soldats reçoivent fièrement la mort qu'ils sont venus chercher pour assurer la retraite de l'armée, écrit-il. Ils meurent comme les Français de tous les temps ont su mourir. » Au-delà de cette fierté affirmée, Edmond About fait surtout son miel de la citation qui accompagne les dessins : *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*, ce qui signifie « Vengeur, lève-toi de nos cendres. » Le message est clair.

« Oui vive la France ! », s'enflamme Thomas Grimm (*Le Petit Journal*, 12 mai), « mais ne le disons pas trop haut, puisque ce cri, traduction de nos sentiments, pourrait être mal interprété en ce moment où les négociations engagées avec l'Allemagne ont obligé l'administration des Beaux-arts à écarter quelques tableaux d'un patriotisme trop accusé ». L'idée de revanche n'est pas encore politiquement correcte, mais l'intelligentsia française est déjà occupée à offrir à la nation en deuil la clé de sa résilience.

Salons de 1873-1875 : de la reconstitution historique à la reconstruction mémorielle

Au Salon de 1873, la guerre franco-prussienne s'expose moins : 27 peintures y font référence au lieu de 42 l'année précédente, 61 % de ceux de genre historique plutôt que 80. Sans doute nombre d'artistes n'ont-ils pas voulu courir le risque de voir leur œuvre à nouveau écartée de l'exposition. Le public, toutefois, perçoit mal ce recul et, comme nombre de ses pairs, Banville note la forte présence du souvenir de la guerre (*Le National*, 8 mai 1873). Malgré les reproches techniques que subissent leurs créations, Édouard Detaille (*En retraite*) et Alphonse de Neuville (*Les dernières cartouches*) triomphent. Charles Clément en fait l'amère observation : les peintres militaires « auraient pu trouver dans l'histoire de notre fatale guerre quelques épisodes glorieux pour nos armes. Ils ont préféré représenter des scènes où nos malheurs s'accusent dans leur poignante réalité. » (*Le Journal des débats* 1^{er} juin). Il n'en fait pas moins constat du succès de ces œuvres.

Avec ceux qui vont devenir les deux maîtres du genre, c'est le choix du réalisme et de la vérité historique qui s'impose. À propos d'*En retraite*, Albert Wolff écrit : « C'est la guerre moderne que le peintre a jetée sur la toile, la guerre où l'engin à longue portée tue sans qu'on aperçoive l'adversaire » (*Le Figaro*, 9 mai 1873). Mais les peintres militaires ne cherchent plus à seulement témoigner ou à traduire l'émotion de la défaite comme c'était le cas en 1872, ils veulent aussi donner à la comprendre. Les tableaux les plus remarquables sont de véritables entreprises de reconstitution historique. Pour *Les Dernières cartouches*, de Neuville ne se contente pas de construire son œuvre à partir du témoignage du commandant Lambert ; il reconstitue dans son atelier les deux pièces de la maison Bourgerie et il y fait des expériences qui affolent ses voisins. Ceux-ci « entendaient des détonations d'armes à feu et voyaient des spirales de fumées sortir des fenêtres de ce logis plein de mystère », raconte Gustave Goetschy dans *L'Événement* du 21 mai 1885⁶. Quand il découvre l'état des lieux, il en reste stupéfait : « Les murs étaient écorchés par les balles, les meubles brisés, la porte arrachée de ses gonds et ouverte à coups de hache, les fenêtres, avec leurs vitres brisées, pendaient hors de leur cadre... ».

Le choix par Édouard Detaille de traiter d'une scène de retraite dans un bois non identifié le dispense du travail de reconstitution auquel se prête de Neuville, mais son souci d'authenticité est du même ordre. Des armes aux conditions de la manœuvre en passant par les uniformes, Detaille s'efforce d'être aussi précis qu'authentique. Pour la seconde version de *La charge du 9^e escadron de cuirassiers à Morsbronn*, il va jusqu'à faire poser les survivants afin d'être au plus près de la vérité historique. De Neuville entretient un même souci pour *Le Bourget*, tableau qu'il a conçu dès 1871 à partir de ses propres souvenirs mais qu'il n'achèvera qu'en 1877 parce qu'il veut retrouver le commandant Brasseur pour le faire figurer à la place qui lui revient.

Ce réalisme n'est pas du goût des critiques d'art qui ne se gênent pas pour en dénoncer les défauts. Mais – une fois n'est pas coutume – leurs réactions s'attardent plus sur la signification des scènes qui leur sont données à voir que sur la façon de les traiter. Commentant *En retraite*, Édouard Drumont écrit : « un officier commande et domine ce désordre. Sur ce front fier et

⁶ Ce témoignage est publié à l'occasion du décès d'Alphonse de Neuville.

désolé, on lit encore la présence d'esprit et la volonté. Grâce à lui, ce sera la retraite, ce ne sera pas la débandade. » (*Le Petit journal*, 9 mai). La remarque est anodine ; elle transforme pourtant les replis désordonnés de 1870 en d'honorables manœuvres ! Malgré le fait que les survivants de l'épisode se soient rendus, Castagnary fait, de même, un petit arrangement avec l'histoire dans l'éloge qu'il consacre aux *Dernières cartouches* : « Le courage ici ne peut rien, il faut mourir. Soit, on mourra, mais au moins on n'aura pas capitulé⁷ » (*Le siècle*, 17 mai). De conviction républicaine, le chroniqueur voit dans ce travail « à la fois la glorification de l'armée française et la flétrissure de Napoléon III », second point de vue qu'ignorent les bonapartistes. Ces derniers, aussi, entendent applaudir la « vérité » de l'œuvre.

S'appuyant sur le tableau de Léon du Paty, Olivier Merson admet y voir de l'héroïsme, mais c'est « celui qui regarde en arrière et non plus en avant [...] On se bat parce qu'il faut se battre [...] la défaite pénètre les détails de tout l'épisode » (*Le Monde illustré*, 10 mai 1873). Merson est encore dans la douleur de 1872. Sur les tableaux de batailles, il voit toujours la triste expression des mauvais souvenirs. Son amertume n'en proclame pas moins la supériorité des artistes français. Celui qui fait partie des rares commentateurs à mettre encore en doute la gloire des combattants nationaux, trouve ainsi matière à prendre une revanche sur le mauvais sort des armes. Dans le même esprit, A. Bonnin rappelle que « la supériorité de la France dans toutes les industries tributaires du goût, ont en même temps démontré que cet avantage n'était que la conséquence naturelle de notre suprématie artistique » (*La Presse*, 11 mai). À défaut de pouvoir en appeler à une revanche armée, s'exprime ici une volonté de revanche *douce* dont les Opportunistes feront la pierre angulaire de leur politique dans les années 1880. La façon dont nombre de chroniqueurs utilisent le champ lexical militaire pour parler des artistes est révélatrice de cette guerre par d'autres moyens que la France déclare au moment où l'Allemagne évacue les derniers territoires occupés : « Au milieu du trouble qui agite les esprits, écrit encore Bonnin, eux seuls (*les artistes*) semblent être restés calmes et attachés à leur devoir. Pas un n'a déserté son poste, n'a un instant oublié son travail. [...] En accomplissant la leur (*tâche*), ils servent mieux leur pays mille fois qu'en quittant la palette pour les spéculations de la politique » (*La Presse*, 11 mai). Tout est dit et se retrouve dans le discours que le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts Anselme Batbié prononce le 4 novembre 1873 : « La décennie postérieure à la défaite de Sedan [...] est celle d'une brève renaissance », déclare-t-il sur un mode qui se veut prémonitoire. Batbié fixe alors l'objectif auquel doivent concourir les artistes auxquels il s'adresse : travailler « chacun dans notre sphère, à réparer nos malheurs », rien de moins ! Le 6 mars 1874, l'administrateur de l'école des Beaux-arts, Charles-Philippe de Chennevières, évoquant les projets de décoration du Panthéon, lui fait écho : « Je voudrais utiliser au décor d'un monument digne de ce nom, d'un monument vraiment national, le groupe qui nous reste de cette superbe armée (*celle des artistes français*) et qui, s'il regrette nos plus glorieux chefs d'école, vient de montrer à Vienne⁸ que la France n'a point perdu la suprématie en matière d'élégance et de goût ».

Fin 1873, cependant, les propos des représentants des Arts ne sont encore que des vœux pieux. Paul Mantz traduit mieux l'état des esprits du moment : « *La retraite* de M. Detaille, [...] dit quelle est aujourd'hui la préoccupation attristée de nos peintres de sujets militaires. Nous n'avons plus beaucoup de victoires à raconter : le chant de bravoure à tourné à l'élégie ; de la guerre qui passait autrefois pour l'effort suprême du génie humain, nous ne voyons plus que les mélancolies et les horreurs. » (*Le Temps*, 11 juin 1873). Amer regret toujours, mais déjà porteur d'un esprit de renaissance.

Au Salon de 1874, la peinture militaire confirme sa popularité : *a contrario* des usages, Jules Guillemot se soumet au goût majoritaire pour présenter celle-ci avant tout autre : « Ah !, s'écrit-il, si nos généraux de 1870 avaient su gagner les batailles comme nos artistes savent les peindre ! » (*Journal de Paris*, 9 mai 1874). Castagnary renchérit : « Neuville est un esprit exact, qui cherche

⁷ C'est moi qui souligne.

⁸ A l'occasion de l'exposition universelle qui se tient dans la capitale autrichienne du 1^{er} mai au 31 octobre 1873.

l'émotion dans la précision et la simplicité. Son tableau⁹ a la franchise d'un rapport militaire » (*Le Siècle*, 5 mai). Toujours peu prisé par la majorité des critiques d'art, ce réalisme vaut au *Morsbronn* de Detaille le reproche d'in vraisemblance : « Est-il possible d'admettre qu'un régiment lancé à fond de train dans une rue de village, s'arrête court devant une échelle qui barre la voie en travers ? Comment ! Un si mince obstacle pour une aussi grande force ! C'est bien invraisemblable¹⁰ » (*Le Siècle*, 12 mai). Le tableau « de M. Detaille est mal conçu, tranche Charles Clément, celui de M. de Neuville [...] pêche également par la composition » (*Le journal des débats*, 10 juin). Duvergier de Hauranne n'est pas plus tendre : « Le tableau d'histoire, le tableau de batailles, sont tombés dans le style familier. La poésie même s'en est retirée » (*La revue des deux mondes*, p. 674).

Critique, Jules Guillemot observe encore comment « dans les scènes de combat que nous montre le Salon, il n'en est presque aucune où l'ennemi soit visible ». Mais cette manière de faire n'a rien d'innocent. Elle témoigne du souci des artistes de montrer la valeur des combattants français. À une telle fin, la figuration de l'ennemi n'est pas nécessaire. Certes, Paul Mantz dénonce cette peinture qui « n'a pas trouvé dans l'admirable langage dont elle dispose, le chant de colère ou le sanglot qu'on attendait d'elle » (*Le Temps*, 10 juin). Le critique d'art est sévère mais il se trompe : si les artistes rappellent encore les défaites subies, ils le font désormais en mettant en valeur la gloire des vaincus, cette gloire qu'Antonin Mercié sculpte dans une œuvre qui fait l'unanimité en sa faveur tant elle est l'expression du sentiment qui s'installe. Paul Mantz lui-même en convient : Mercié « a presque consolé les cœurs comme une réponse virile adressée aux insolences de la victoire » (*Le Temps*, 25 juin). Duvergier de Hauranne s'enthousiasme : « C'est la pensée qui prend sa revanche sur la force » (*La revue des deux mondes*, p. 688). Le mot « revanche » n'est pas choisi au hasard. Castagnary fait l'éloge de « l'apprenti sculpteur (*qui*) s'élevant aux plus hautes régions de la pensée, entreprend de parler à la nation même, de consoler ce peuple qui a tant souffert et que personne n'écoute, de le relever à ses propres yeux et aux yeux des autres par le spectacle reconfortant de la vérité avenir [...] Eh bien ! [...] ce que la puissance matérielle n'a pas osé faire, l'art le fera avec la puissance morale. Et le plâtre s'est animé sous le pouce de l'artiste. La Justice s'est dressée glorieuse et vengeresse. Belle de mépris et frémissante d'indignation, elle accourt du plus profond de l'histoire, ramasse le corps du « cher blessé » et d'un geste sublime, l'élevant au-dessus de sa tête, elle le montre aux générations comme un souvenir à la fois et comme un remords. « France, n'oublie pas ! » » (*Le Siècle*, 26 mai) La citation est longue mais elle dit tout de la façon dont se construit un véritable phénomène de résilience collective. Les larmes et la colère qui s'exposaient en 1872 laissent la place à une fierté retrouvée. « Ce groupe est tellement empoignant, écrit Nestor Paturot, tellement absorbant, que j'ai été obligé d'en détourner mes regards, afin de dominer l'émotion qui m'avait gagnée, et qui aurait pu, je le sentais aux battements précipités de mon cœur et à la suffocation qui me prenait à la gorge, me causer quelque accident » (*Le National*, 1^{er} mai). À l'œuvre remarquable par tous, il ajoute le *Prométhée* de Joseph-Victor Ranvier¹¹, faisant remarquer que « l'artiste a choisi le moment où Hercule tue le vautour en présence des océanides représentées sous les traits de l'Alsace et de la Lorraine », autrement dit, l'expression de la revanche. Le frisson que ressent Jean Rousseau le conduit à produire (ou à ne pas voir) dans le *Figaro* du 6 mai une coquille révélatrice de son émotion, désignant l'œuvre sous le titre de *Vae Victis !* au lieu de *Gloria* : « Ce que tout le monde applaudira par-dessus le marché, c'est l'élan magnifiquement héroïque de cette gloire emportant un blessé. [...] Il est perdu. Eh bien non, il ne l'est pas ! » Après s'être désolé que les peintres de batailles n'aient choisi de représenter que les désastres, Paturot retourne la critique, pour faire leçon de ces derniers : « Aujourd'hui [...] on se transporte d'enthousiasme à la contemplation des héroïques vaincus de Reichshoffen, de Metz et de Sedan ; on acclame ces stoïques petits soldats, ces valeureux *moblots* de l'armée de la Loire et de l'armée de Paris qui, résolument et sans espoir du succès, vont former de leurs cadavres le dernier rempart de l'honneur national ; on salue, les yeux humides, cette noble loque aux trois couleurs qui ne fut jamais plus glorieuse que depuis les affronts qu'elle a reçus, et jamais plus chère à tous les Français vraiment dignes de ce nom. » *Gloria Victis !* est le titre que choisit aussi Emile Bayard pour des fusains où Paturot discerne « l'époque grandiose et lumineuse de nos glorieux désastres » (sic !).

⁹ Il s'agit de *Combat sur une voie ferrée ; armée de la Loire*.

¹⁰ Voir [Le barricade de Morsbronn : construction d'une légende](#), Mémoire d'Histoire, mars 2019.

¹¹ Remarqué aussi par Paul Mantz dans *Le Temps* du 3 juin, pour les mêmes raisons.

La consolation qui transforme la défaite en gloire se consolide au Salon de 1875, au risque d'agacer : « Nos peintres abusent un peu des épisodes de la dernière guerre », se plaint Olivier Merson (*Le Monde illustré*, 12 juin 1875). Mais il est un des rares à rester sceptique sur le retournement en cours. Dans sa chronique, Emile Blavet traduit la tendance qui s'impose : « On se presse, on se bouscule autour des trois¹² tableaux militaires de Neuville, du *Défilé* de Detaille et du *Buzenval* de Berne-Bellecour¹³. [...] font de l'école française actuelle la première au monde. [...] Ce sera donc pour nous une tâche agréable – et dont nous sommes fiers – que de passer en revue ce bataillon artistique, bataillon d'élite s'il en fut et où, par une heureuse fortune, les trainards sont en infime minorité » (*Le Gaulois*, 1^{er} mai). Proclamation de la supériorité française, adoption du champ lexical militaire pour désigner les artistes, affirmation d'une fierté retrouvée, tout y est. *Attaque d'une maison barricadée*, *Villierssexel* et *Une surprise aux abords de Metz* de Neuville essuient de nombreuses critiques techniques. Une fois encore, les salonniers relèvent les défauts de ces tableaux, mais les reproches sont vite balayés par les éloges qu'ils adressent au peintre de la « véracité ». L'héroïsme affiché des soldats français minimisent toutes les fautes artistiques de l'artiste.

Gloria Victis ! de Mercié est à nouveau présentée, sous forme de bronze cette fois. L'œuvre est moins commentée que l'année précédente. Ce n'est pas une pièce nouvelle. Mais, plus que jamais, elle incarne l'esprit qui traverse le pays. Les salonniers attachés à la tradition académique en perdent leurs repères : « Ces dieux nus, ces héros nus, sont pour lui (*le public*) des étrangers. Il leur tourne le dos et s'en va au *Gloria Victis* de Mercié, à la *Jeanne d'Arc* de Frémiet, à *La Suisse accueillant l'armée française* de Falguière ; à ceux qui lui parlent sa langue, qui vivent de sa vie, qui l'entretiennent de ses héros et de son histoire » (Jean Rousseau, *Le Figaro*, 4 juin). Le processus de résilience poursuit son cours.

Henri Chapu, cette année là, présente son projet de monument à la mémoire du peintre Henri Regnault, le médaillé du salon de 1870, celui qui s'est tenu juste avant la guerre. Paul Mantz l'analyse : « Il ne s'agit point ici d'une déploration sur la mort de Regnault et de ce qui, dans un pareil deuil, demeure amer et navrant. L'immortalité radieuse a pris possession de cette grande victime ; ce qui reste aujourd'hui, avec l'horreur du crime impardonnable, c'est le souvenir glorifié du soldat qui a fait son devoir. [...] Cette statue est véritablement excellente. [...] Elle veut, la jeune immortelle placer le plus haut possible la palme victorieuse » (*Le Temps*, 9 mai). Immortalité, gloire et victoire ! Désormais, les honneurs issus de la guerre supplantent les infamies !

Salons de 1876-1879 : La revanche par les arts

Pendant la seconde moitié des années 1870, on assiste à une chute sensible du nombre d'œuvres prenant le conflit franco-prussien pour sujet. De 32 tableaux en moyenne pour les quatre années 1872-1875, on passe à 16 pour la période 1876-1880, sans compter l'année 1878 (2 tableaux seulement) peu représentative pour cause d'Exposition universelle. Comme en 1872, les raisons diplomatiques provoquent leur mise à l'écart. Parmi les peintures de genre historique, le sujet reste dominant (45 % des tableaux), mais la proportion décroît de façon significative (elle était encore de 67 % en 1875, elle tombe à 25 % en 1880).

En 1876, la peinture militaire déçoit. Seul Édouard Detaille surnage selon Castagnary. *La reconnaissance* est « le grand succès du Salon », estime Albert Wolff, jugement qui n'empêche pas Claudius Lavergne de l'éreinter. Emile Zola et Edmond About lui consentent quelque mérite, sans plus ; Judith Gautier regrette le « peu d'imagination de son auteur » (*Le Rappel*, 2 juin). « Les tableaux d'actualité ont disparu ; la guerre de 1870-1871 et la Commune sont rentrés dans l'histoire et ne s'étalent plus le long des murs », se félicite Thomas Grimm (*Le Petit Journal*, 12 mai 1876). Les critiques s'accumulent. Désormais, la référence à 1870 n'est plus un gage d'indulgence. Pour autant, le succès de la peinture militaire auprès du grand public ne se dément pas et la tendance se maintient en 1877. Les œuvres de Neuville, Detaille, Dupray et Berne-Bellecour restent très attractives. Mais c'est désormais le *Marceau* de Jean-Paul Laurens, souvenir de la Révolution, qui attire l'attention. De même en 1879, ce sont *Les emmurés de Carcassonne*, épisode d'histoire médiévale, qui fait couler l'encre des salonniers. Par comparaison, la peinture militaire

¹² De fait, Neuville n'en présente que deux : *Une surprise aux abords de Metz* (n° 1538 du catalogue) et *Attaque par le feu d'une maison barricadée, Villierssexel* (n° 1539).

¹³ Blavet commet ici une erreur, car les tableaux présentés par Berne-Bellecour cette année là sont *Les tirailleurs de la Seine au combat de la Malmaison* (n° 167) et *La brèche* (n° 168). Il n'a jamais peint un *Buzenval*.

évoquant 1870 devient aussi anecdotique que les épisodes qu'elle donne à voir. Si, en 1877, *Le Salut aux blessés* d'Édouard Detaille est commenté, c'est surtout pour ironiser sur le fait qu'il ait été retouché trois fois afin de ne pas « indisposer » les Allemands.

Petit à petit, la référence à la guerre de 1870 aux Salons des Beaux-arts perd de sa force. Derrière le paradoxe d'un sujet moins prisé mais toujours populaire, le souvenir de 1870 se banalise. Un autre phénomène transparait entre les lignes publiées par les chroniqueurs : l'expression d'un duel à fleurets plus ou moins mouchetés entre républicains et monarchistes. De manière significative Théodore de Banville ne parle en 1879 d'aucun des 17 tableaux relatifs à 1870 ; pour lui les tableaux d'Histoire qui méritent attention se limitent à ceux qui évoquent les temps de l'Ancien Régime ou de la Vendée contre-révolutionnaire. Castagnary se félicite au contraire d'assister cette année là au premier salon du gouvernement républicain. De fait, le regard des salonniers dépend beaucoup des convictions politiques qu'ils servent. En 1878, Castagnary prévenait : « L'État républicain ne peut songer, pas plus que ne l'a fait l'État monarchique, à se désintéresser de la peinture et de la sculpture. Cette branche de la production nationale fait partie de notre gloire intellectuelle et entre ainsi dans la masse des intérêts généraux auxquels tous les gouvernements doivent leur sollicitude » (*Le Siècle*, 1^{er} juin). Dans ce contexte de partialité assumée, 1870 n'est plus au centre des préoccupations.

Le *Gloria Victis!* de Mercié continue pourtant de concentrer sur lui tous les éloges. Lors de l'Exposition universelle, l'œuvre est installée à l'entrée du pavillon de la ville de Paris, une des meilleures places pour être vue. Avec *Quand même!* (1878), sculpture conçue pour la ville de Belfort, le jeune artiste réitère son succès de 1874. Mais la nouvelle exclamation choisie pour titrer son groupe témoigne de l'évolution des esprits : de la glorification du vaincu, marque d'un début de résilience, Mercié exprime l'annonce d'une réaction, peut-être même une revanche ? La dédicace à la ville de Belfort, place forte qui n'a pas capitulé face aux Prussiens, pose cette fois en modèle ceux qui n'ont pas été vaincus en 1871.

Par ailleurs, le souci de prouver la supériorité de l'art français ne se dément pas. L'Exposition universelle se pose même comme la vitrine de sa primauté. Sept ans seulement après la défaite, la France expose au monde le génie dont elle se pare et sa capacité à se redresser. Tous les partis s'accordent sur ce point et les conservateurs fraîchement écartés du pouvoir, revendiquent une part du succès, déniaient aux républicains les mérites du redressement auquel eux-mêmes ont contribué pendant les années 1873-1876 où ils étaient aux affaires. Certes, dans *Le Gaulois* du 4 mai 1876, Emile Blavet semble affirmer le contraire : « aujourd'hui ce n'est plus nous qui donnons le ton à l'étranger, c'est l'étranger qui nous l'inflige ». Pour lui, le « génie artistique » de la France est passé. Mais le constat qu'il fait ne vise que les républicains accusés de trahir le grand style académique, il n'a pas vocation à reconnaître un déclin international. Dans le même article, Blavet s'empresse d'ailleurs de rectifier le tir : du point de vue de l'art, la France est « le grenier des nations » ; la « considération universelle – on pourrait dire ce culte – dont jouit l'art français » est la marque de la supériorité nationale dans « l'élégance, la grâce et la distinction » de ses artistes. En cela, il ne fait pas autre chose que Clarétie, lequel vante la « supériorité de notre art français » (*La Presse*, 2 mai 1876). Dans un même élan, tous se délectent d'une revanche par la culture et les beaux-arts à défaut de pouvoir la prendre sur le terrain militaire. La peinture se pose ainsi, dans la seconde moitié des années 1870, comme un champ de bataille sur lequel la patrie affirme au monde sa suprématie.

Cette situation qui marque la seconde moitié des années 1870 s'explique par un faisceau de causes différentes mais convergentes. La première est la raison diplomatique : elle dissuade les artistes soucieux de se faire remarquer. Ils évitent de se mettre dans des situations décevantes qu'ils ont déjà vécues en 1872 ou connues par personne interposée, quand Édouard Detaille fut contraint de retoucher *Le Salut aux blessés* (1877).

Pour bien comprendre la banalisation des œuvres relatives à 1870, il faut compter aussi avec la concurrence de plus en plus forte de la peinture moderne incarnée par les impressionnistes. La représentation de la guerre franco-prussienne fait les frais des transformations du marché de l'art, des goûts du public et du déclin de la « grande peinture de style », et ce au même titre que tous les autres sujets renvoyant à l'histoire.

Dans ce contexte, on assiste également à une usure assez naturelle du sujet. Après le triomphe des *Dernières cartouches* ou d'*En retraite*, les grands maîtres de la peinture militaire cherchent à se renouveler. Avec *Le régiment qui passe* (1875), *Bonaparte en Égypte* (1878), *La distribution des drapeaux, 14 juillet 1880*, Édouard Detaille tente de trouver ailleurs que dans la guerre franco-prussienne ses

sources d'inspiration. De Neuville continue de travailler sur la guerre franco-prussienne, mais le mépris persistant des jurys pour le genre n'encourage pas ses pairs. Si Dupray, Castellani, Arus, Protais ou Sergent persistent à raconter la guerre franco-allemande, Berne-Bellecour, Beaumetz, Armand-Dumaresq, Chigot, Flameng, et bien d'autres de moindre notoriété se tournent vers des sujets supposés plus porteurs. Beaucoup mettent en scène la Révolution. En 1880, pour la première fois depuis 1870, celle-ci est plus traitée que la guerre franco-prussienne (21 tableaux contre 15). Ce transfert ne se confirme pas l'année suivante, mais il traduit le changement en train de s'opérer, changement qu'exprime Émile Guillaume dans *La revue des deux mondes* quand il s'arrête devant les œuvres de peinture militaire : « À tous ces ouvrages on ne peut adresser qu'un reproche, celui de nous raconter nos défaites. *Gloria victis* ! Ce mot, qui servit d'épigraphe au beau groupe de M. Mercié [...] rien de plus facile à expliquer. Mais il ne faut point paraître prendre le change sur le fond des choses. Autrement on penserait que la France ne songe plus à ses blessures et quelle donne en spectacle ses propres désastres » (1879). Guillaume dénonce ici une sorte de déclinisme dont se rendraient coupables les artistes concernés. Il prolonge en cela le souci exprimé dès 1876 par Olivier Merson quand il disait comment relire les désastres à la lumière de l'histoire la plus ancienne. Décrivant *La bataille de Tolbiac* de Joseph Blanc, il écrivait : « à droite, la déroute des Franks s'accuse ; les guerriers se précipitent en désordre [...] à gauche, s'avancent en bataillons épais, leur roi en tête, les Allemands certains de la victoire. Mais Clovis, reculant [...] le miracle s'accomplit [...] et à l'instant, Clovis verra ses soldats accomplir de nouveaux prodiges, les Allemands en fuite ou tomber en foule autour de lui » (*Le Monde illustré*, 20 mai 1876). Les sous-entendus sont sans équivoques. « L'artiste, qui a vu sans doute ce qu'il a peint, justifiait Merson quinze jours plus tôt, sans chercher à rehausser son œuvre d'épisodes sentimentaux, en restant tout bonnement simple et vrai, a fait quelque chose qui intéresse, impressionne et se fixe profondément dans le souvenir » (*Monde illustré*, 6 mai). Le critique se trompe de mot : ce n'est pas le souvenir qui se fixe, mais la mémoire, non plus les images de ce qui a été vu, mais celles qu'il faut préserver pour quelles fassent sens dans le futur¹⁴. Mais peu importe. Son enthousiasme est tel qu'il est disposé à accorder toute sa confiance à une œuvre qui n'est encore qu'à l'état de « croquis peint » ! Dans le même élan, il invite le public à se rappeler « le beau et robuste tableau de l'*Invasion*. D'ailleurs, dans la toile (*La Délivrance*) qu'il expose en même temps que son esquisse, M. Blanc donne assez de témoignage de savoir et de raison, de conscience et de volonté, pour que la suite de ses travaux nous laisse sans inquiétude ». Merson parlait technique artistique, talent de peintre et non de patriotisme. La façon qu'il a d'insister sur les titres des œuvres et ce qu'elles évoquent favorisent toutefois le glissement vers une lecture plus politique de celles-ci. Au travail de Puvis de Chavannes pour la décoration du Panthéon, il accordait le même type de mérites. De 1876 à 1879, l'état des esprits est ainsi en pleine mutation : ayant fait leur deuil de la défaite et de leurs morts, les Français relèvent la tête et demandent à ce que leurs artistes leur parlent du redressement à venir. S'apitoyer sur son sort n'est plus à l'ordre du jour.

Paul Mantz fait dans le même registre à propos d'*Hercule et l'hydre de Lerne* de Gustave Moreau : « Son intention a été sans nul doute de célébrer par avance la victoire d'Hercule : il s'est attaché à donner à son jeune dieu, avec une certaine douceur d'expression, une tête presque féminine, antithèse qui veut dire que la force intellectuelle triomphera de la force brutale » (*Le Temps*, 21 mai 1876). Cette dernière formule renvoie à celle apocryphe attribuée au chancelier Bismarck : « la force prime le droit ». Nul ne peut s'y tromper : Paul Mantz se voulait prophète d'une revanche annoncée. La gloire promise au héros n'est plus celle du vaincu, mais celle de qui vaincra.

En 1877, le rejet de toute forme de défaitisme évoqué à propos du *Marceau* de Jean-Paul Laurens confirme cette demande nouvelle faite aux artistes de peindre des héros transcendés par la défaite. « Succès décisif de sa carrière », annonce Clarétie : « C'est vraiment là un tableau d'histoire, et la scène est tellement vraie, poignante et frappante, qu'on peut dire, cette fois, que si elle ne s'est point passée ainsi, c'est l'histoire qui a tort » (*La Presse*, 4 mai 1877). Ces derniers mots qui font tort à l'histoire peuvent choquer ; mais ils sont révélateurs de l'état d'esprit qui règne à Paris : les Français sont prêts à contester la vérité historique si elle ne dit pas ce qu'ils veulent entendre !

Tout ce processus de reconquête de l'honneur perdu est renforcé par la stratégie des républicains modérés qui font le choix d'une revanche douce. Penser toujours aux provinces perdues sans jamais en parler, propose alors Léon Gambetta. En 1877, il rompt avec Juliette Lamber-Adam,

¹⁴ Voir Francis EUSTACHE, *La mémoire au futur*. Paris, Le Pommier/essais, 2018.

l'égérie du revanchisme militaire, au profit d'une politique de reconquête de la primauté internationale par la voie des alliances (avec la Russie), de la colonisation (Tonkin et Tunisie), de l'éducation (école de Jules Ferry) et des arts (Philippe de Chennevières). Ce choix ne sera vraiment mis en œuvre que dans les années 1880, mais la ligne est déjà tracée et la revanche par le génie affirmée de la France se déclare au monde à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878 comme sous la plume de Victor Hugo lors de l'ouverture du Congrès littéraire international qui se tient la même année dans la capitale française¹⁵. Certes, au Salon des Beaux-arts comme au Champs de Mars, les tableaux évoquant 1870 sont absents ; mais il ne faut pas s'y tromper : *Gloria Victis !* de Mercié trône à la meilleure place et tous les discours témoignent d'une France partie à la reconquête du monde, ainsi qu'y invitait la Jeanne d'Arc de Frémiet précisément intitulée *La reconquête*¹⁶ (1874). L'heure de construire des mémoires porteuses de projets ambitieux a sonné.

Dans les années 1870, aux Salons des Beaux-arts, Lançon incarnait le témoin, Detaille l'artiste-soldat livrant ses souvenirs ; de Neuville s'était fait le champion du tableau d'histoire au sens reconstitution d'un événement passé tandis que Bayard, Berne-Bellecour ou Meissonier rendaient hommages nominatifs à ceux qui avaient sacrifié leur vie à la patrie. Les peintres militaires vont désormais construire une mémoire de 1870 en vue d'un futur à la construction duquel ils entendent participer. Les grands dioramas et panoramas (de Champigny, Rezonville, Reichshoffen, Buzenval, Belfort, Nuits ou Boubaki, œuvres auxquelles participent Detaille et de Neuville mais aussi Castellani, Castres, Poilpot, Jacob ou Princeteau) qui s'exposent entre 1880 et 1885 en sont les plus éminentes traductions. À l'instar d'Édouard Detaille, membre de la Ligue des patriotes dès sa fondation en 1882, la plupart des peintres militaires le feront au service de la revanche appelée de tous ses vœux par Paul Déroulède. Mais la mémoire peut se construire à d'autres fins. Au terme des années 1870, la France est prête pour définir les programmes qui se disputeront, dans le cadre de la République constituée, les faveurs des électeurs : revanche armée (incarquée par le général Boulanger), revanche indirecte (celle conçue par Gambetta) ou revanche par la paix (que défend un Frédéric Passy). Il faudra interroger les œuvres des années 1880 et 1890 pour voir comment elles traduisent ces mémoires concurrentes et comprendre pourquoi elles vont, par ailleurs, se concentrer sur des sujets mieux adaptés à leurs projets que la référence à une débâcle. Le 13 juin 1879, dans *La Presse*, Beaumarchez fait une observation prémonitoire : « Cette année, il semble que le nombre de tableaux de bataille ait diminué sensiblement. Par contre, le nombre des tableaux de mœurs en caserne a fort augmenté ». Les années 1880 vont en effet voir les peintres s'intéresser à un sujet inédit : les scènes relatives à l'armée nouvelle et aux grandes manœuvres militaires, dont *Le Rêve* d'Édouard Detaille (1888) est le symbole.

¹⁵ Voir [Les revanches de 1878](#), Mémoire d'histoire.

¹⁶ C'est la *Jeanne d'Arc* qui se dresse aujourd'hui place des Pyramides à Paris.