



HAL
open science

Une guerre sans violence ?

Philippe Brochard

► **To cite this version:**

Philippe Brochard. Une guerre sans violence ?. Transversales, 2017, Le spectacle de la violence, 11, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Spectacle_violence/Ph_Brochard.html. hal-02059985

HAL Id: hal-02059985

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02059985>

Submitted on 10 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une guerre sans violence ?

Philippe Brochard,
Centre Georges Chevrier, UMR 7366 uBFC/CNRS

RÉSUMÉ

En se fondant sur le nombre de participants et les moyens mis en œuvre, la guerre de Crimée est généralement considérée comme un des premiers conflits de type moderne, comparable à la guerre de Sécession. Les représentations de la violence n'en sont pas moins fort discrètes et fort prudentes. À propos d'un recueil de lithographies intitulé *Nos souvenirs de Kil-Bouroun*, nous interrogeons l'histoire des sensibilités au cœur du XIX^e siècle.

SOMMAIRE

- I. *Nos souvenirs de Kil-Bouroun* et la guerre de Crimée
 - II. Dichotomie des intentions
 - III. L'expérience individuelle de la violence
-

Évoquer le spectacle de la violence incite inévitablement à se pencher sur sa représentation dans le cadre de la guerre qui est, comme la définissait Carl von Clausewitz, « un acte de violence engagé pour contraindre l'adversaire à se soumettre à notre volonté^[1] ».

John Keegan a montré comment « toutes les civilisations doivent leur origine à la guerre^[2] ». Mais s'il s'agit là de constantes culturelles, qu'en est-il de leur représentation ? À ce titre, on pense immédiatement à Jacques Callot (*Les Grandes Misères de la guerre*, 1633) ou Francisco Goya (*Los desastres de la guerra*, 1810-1814) et même à la Tapisserie de Bayeux qui montre ingénument les combattants dépouillant les cadavres de leurs adversaires ou, plus crûment encore, la flèche mortelle pénétrant dans l'œil du malheureux Harold.

Les représentations de la guerre ont été de deux ordres : soit technique, pour servir à mémoriser telle stratégie ou telle victoire, soit héroïque, pour mettre en valeur les vertus du guerrier et du chef. L'exposition de 2014 au Louvre-Lens ayant pour titre *Les Désastres de la guerre* a mis en évidence l'appropriation par les artistes de la violence dans les conflits, contribuant ainsi à une modification des regards portés sur les effets des affrontements. Or cette exposition avait délimité une période, 1800-2014, pour illustrer cette nouvelle expression qui n'est pas seulement celle des peintres et de leurs commanditaires, mais aussi celle des sculpteurs – nous pensons par exemple à l'art monumental mortuaire mis en

évidence par Annette Becker^[3] – des illustrateurs, des photographes ou encore des cinéastes.

Un document rencontré au fil de mes recherches sur Eugène Cicéri, peintre et lithographe (1813-1890), m'a orienté dans le sens d'une réflexion sur cet aspect de l'histoire des sensibilités.

I. *Nos souvenirs de Kil-Bouroun* et la guerre de Crimée

Sans entrer dans les détails, rappelons que la guerre de Crimée, souvent traitée de façon marginale voire anecdotique par nombre d'historiens, s'est étendue sur deux années, de 1854 à 1856, un conflit sur lequel l'ouvrage le plus récent est celui d'Alain Gouttman^[4]. La guerre a mis aux prises la France, l'Angleterre puis le royaume de Piémont-Sardaigne alliés à l'Empire Ottoman contre la Russie.

Ce gigantesque affrontement a engendré plusieurs batailles dont trois principales ont laissé de forts souvenirs, Alma (14 septembre 1854), Balaklava (25 octobre 1854) et Inkerman (5 novembre 1854), ainsi que le siège de Sébastopol qui s'est conclu, après onze mois, par la prise du fort de Malakoff (8 septembre 1855).

La guerre de Crimée a mobilisé environ 1 800 000 combattants. Les morts russes et ottomans n'ont pu être dénombrés en raison de l'absence de documents statistiques mais sont proches du million. Pour la France, la guerre s'est soldée par 95 000 morts, dont 80 % ont été les victimes de mauvaises conditions sanitaires, de maladies et d'épidémies telles que le typhus et le choléra.

1) L'opération de Kil-Bouroun (Kinburn)^[5]

Cet événement qui a lieu à la fin du conflit est rarement évoqué. Il s'agissait d'anéantir la forteresse de Kil-Bouroun^[6] située dans le liman (l'embouchure) du Dniepr par l'action d'une flotte conjuguée franco-anglaise, qui fut en fait essentiellement française. Cette position stratégique contrôlait la circulation des vivres et des approvisionnements militaires russes via le port d'Odessa.

L'opération intervient cinq semaines après la prise du fort de Malakoff, en octobre 1855, et déclenche l'effet de rupture souhaité par Napoléon III, puisqu'elle engage le Tsar Alexandre II qui, ayant succédé à son père Nicolas I^{er}, croyait encore à un renversement de la situation, à accepter les conditions de paix. L'empereur maintient néanmoins la division navale sur place, face aux Cosaques, durant tout l'hiver 1855-56 pour faire pression sur le Tsar jusqu'à la signature du Traité de Paris (30 mars 1856). L'évacuation des troupes de Crimée durera jusqu'en juillet de cette même année.

La bataille de Kil-Bouroun a engagé du côté des alliés 8 000 hommes et 18 navires de combat. La division navale du capitaine de vaisseau Pâris parvient sur les lieux le 14 octobre, le bombardement a lieu le 17. Il est mis en œuvre à partir des toutes premières batteries flottantes cuirassées françaises, la *Dévastation*, la *Tonnante*, la *Foudroyante*, la *Congrève* et la *Lave* qui lancent 3 000 projectiles en 4 heures. Elles avaient été construites pour l'occasion et amenées spécialement depuis les côtes françaises à la vitesse de 2 milles/heure. Le succès de l'opération prouvera la supériorité de la vapeur sur la voile et

l'efficacité des batteries cuirassées. Désormais, la conception des flottes militaires s'en trouvera totalement modifiée.

C'est le commandant de la division navale française en personne, le capitaine de vaisseau Pâris, qui est à l'origine du document intitulé *Nos souvenirs de Kil-Bouroun*.

2) Le recueil de lithographies et ses auteurs

Il s'agit d'un recueil de 16 lithographies, dont on conserve en France au moins trois exemplaires complets, l'un se trouve au Département des Estampes et de la Photographie de la BNF et deux à la bibliothèque du musée de la Marine. Un quatrième exemplaire figure à la British Library. Quelques feuilles extraites de l'ensemble circulent épisodiquement aussi dans le réseau du commerce des estampes.

Une vision des images par Gallica ou d'autres types de reproduction ne rend compte qu'imparfaitement de la valeur du témoignage. Ce n'est pas un document anodin : il se présente sous forme de feuilles de format 35 cm sur 45 cm – chaque lithographie mesurant 30 cm sur 40 cm – qui sont imprimées sur un papier épais de qualité prouvant que l'auteur et/ou l'éditeur y attachaient une grande importance. L'éditeur, quant à lui, est Artus-Bertrand, maison fondée à Paris en 1803 et spécialisée dans la publication d'ouvrages sur la géographie, les voyages et les pays d'outre-mer. C'est aussi l'éditeur officiel du ministère de la Marine. L'ensemble du recueil coûte 48 Fr, soit pour l'époque l'équivalent d'au moins deux semaines d'un salaire ouvrier. Il s'adresse donc à des gens d'une classe sociale assez aisée. On ne connaît pas le nombre de tirages qui en ont été faits, mais on peut supposer que les protagonistes français, voire anglais, de l'opération en étaient les premiers destinataires. Le recueil, qui ne contient pas de texte à l'exception des légendes des lithographies, est dédié aux « officiers, officiers marinières et marins » de la division navale – pas à Napoléon III.

La surprise survient en feuilletant l'ensemble. Une première lithographie montre l'attaque de la division navale (**fig. 1**) et une seconde les effets matériels du bombardement. Les quatorze autres estampes sont consacrées à l'hiver 1855-56, un hiver extrêmement rude durant lequel les navires ont été pris par les glaces. Opération ? On aimerait dire « expédition », car le lecteur en garde plutôt l'impression d'un voyage de découverte ou d'exploration polaire. Ce sont des scènes de vie quotidienne qui n'ont visuellement aucun rapport avec la guerre. Aucune imagerie violente, mais en revanche, des lithographies anecdotiques, pittoresques, parfois amusantes. Les légendes elles-mêmes nous amènent à une telle perception, par exemple : *Poussée des glaces sur le débarcadère de Kil-Bouroun* (**fig. 2**), *Le jour des vivres et reconnaissance partant sur la glace* (**fig. 3**), *Canonnière levant ses ancres avec des embarcations amenées dans des canaux creusés dans la glace* (**fig. 4**), *Effet de brume sur la glace un jour de dégel* (**fig. 5**), etc. Rien de très martial dans tout cela, et pas du tout de violence. L'aspect pittoresque renforcé par un trait à la ligne claire pourrait presque faire penser à un ouvrage pour enfants.



fig.1 *Nos souvenirs de Kil-Bouroun - Planche 2, Prise de Kil Bouroun* (octobre 1855), E. Pâris dessinateur, Eugène Ciceri, Adolphe Bayot et Antoine Morel-Fatio lithographes
Collection du musée national de la Marine
© photo de l'auteur



fig.2 *Nos souvenirs de Kil-Bouroun - Planche 5, Poussée des glaces sur le débarcadère de Kil-Bouroun* (janvier 1856), E. Pâris dessinateur, Eugène Ciceri, Adolphe Bayot et Antoine Morel-Fatio lithographes
Collection du musée national de la Marine
© photo de l'auteur



fig.3 *Nos souvenirs de Kil-Bouroun - Planche 7, Poussée des glaces sur le débarcadère de Kil-Bouroun* (janvier 1856), E. Pâris dessinateur, Eugène Ciceri, Adolphe Bayot et Antoine Morel-Fatio lithographes
Collection du musée national de la Marine

© photo de l'auteur



fig.4 *Nos souvenirs de Kil-Bouroun* - Planche 10, Canonnière levant ses ancres avec des embarcations amenées dans des canaux creusés dans la glace (janvier 1856), E. Pâris dessinateur, Eugène Ciceri, Adolphe Bayot et Antoine Morel-Fatio lithographes
Collection du musée national de la Marine

© photo de l'auteur



fig.5 *Nos souvenirs de Kil-Bouroun* - Planche 11, Effet de brume un jour de dégel (janvier 1856), E. Pâris dessinateur, Eugène Ciceri, Adolphe Bayot et Antoine Morel-Fatio lithographes

Collection du musée national de la Marine

© photo de l'auteur

L'auteur des dessins (ou des croquis de base) est désormais bien connu grâce à la thèse de Géraldine Barr^[7] : il s'agit de Charles-Edmond Pâris (1806-1893), alors capitaine de vaisseau et futur contre-amiral. On le désigne habituellement sous son titre d'amiral Pâris. À la fois marin et dessinateur, il a participé à l'expédition de Dumont d'Urville de 1826 à 1829. Plus tard, il a lui-même mené deux voyages d'études et d'exploration à bord de *La Favorite* (1829-1832) puis de *L'Artémise* (1837-1840) dont il a rapporté une magnifique collection de dessins et d'objets relatifs aux coutumes des populations maritimes d'Afrique orientale, Inde, Chine, Indochine, Nouvelle-Zélande et Amérique du Sud. Pâris est un scientifique, ethnologue, membre de l'Académie des sciences, de la Société de géographie, de la Commission des phares, du Bureau des longitudes, directeur du Dépôt des cartes et

plans et surtout initiateur et organisateur du musée de la Marine lorsque celui-ci, en 1864, acquiert son autonomie par rapport au musée du Louvre. Comme action purement militaire, il n'a que l'opération de Kil-Bouroun à son actif, menée de main de maître.

La mise en lithographie a été réalisée en atelier par trois artistes : Eugène Ciceri pour la majeure partie du travail qui consistait à retranscrire les ambiances, les ciels plombés, le soleil d'hiver, associé à Adolphe Bayot (1810-1866) pour les personnages et à Antoine Morel-Fatio (1810-1871) pour les détails techniques des navires. Eugène Ciceri est un peintre paysagiste parfois catalogué comme membre de ce qu'on appelle souvent l'école de Barbizon. Durant le Second Empire, il a joui d'une certaine réputation particulièrement en tant que lithographe. Son œuvre est variée. Il est, entre autres, l'un des collaborateurs les plus réguliers des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, le projet phare du baron Taylor. Sur plus de 1 000 œuvres actuellement répertoriées pour Eugène Ciceri, douze seulement se rapportent à des combats : six concernent les journées de juin 1848^[8], trois la guerre de Crimée (dont un panorama de la bataille de l'Alma^[9]), et deux sont relatives à la guerre austro-sarde de 1847^[10]. Il a également réalisé un panorama de la ville de Paris montrant les lieux d'incendie durant la Semaine sanglante de 1871^[11]. Une seule représentation se rapporte à la guerre franco-prussienne : le départ des troupes prussiennes de Belfort en 1873^[12]. On peut donc en conclure que Ciceri n'est pas un « peintre de batailles », tant s'en faut.

II. Dichotomie des intentions

Une question se pose alors : pourquoi donc réaliser un tel ouvrage, en collaboration avec un amiral passionné par l'ethnographie et bien peu par la guerre sur mer et avec un artiste fondamentalement paysagiste, attaché à la représentation des arbres, de la nature, de la montagne, des ciels et des eaux ? En l'absence de commentaires contemporains, nous aurons recours à des conjectures.

1) Des raisons tactiques

Jurien de la Gravière, chef d'état-major de l'escadre, a écrit dans ses *Souvenirs* : « La prise de ce fort n'était pas un bien grand fait de guerre, mais elle était un grand fait historique, car elle marquait l'avènement d'une marine nouvelle^[13]. » Il faut donc relativiser le fait d'armes. La bataille de Kil-Bouroun n'a duré que trois jours, et la garnison russe était virtuellement vaincue au bout de quatre heures. Non pas parce que la position était facile à vaincre, mais parce que Napoléon III avait engagé l'intervention d'une flotte imposante et exceptionnelle.

L'Empereur voulait une victoire rapide et nette, pour éviter l'enlisement déjà vécu devant Sébastopol, l'idée étant de montrer que la puissance industrielle permettrait de résoudre un conflit rapidement, en n'ayant recours qu'à une violence toute mécanique et matérielle. Elle réalise d'une certaine façon « la guerre idéale » – si tant est que cette association de mots soit justifiable –, qui consisterait à obtenir la victoire à l'aide de la technologie, sans mettre en danger les acteurs humains.

Le musée de la Marine détient un album-recueil de dessins, photographies et lithographies, rédigé par Henri Durand-Brager, et dédié à Napoléon III^[14], intitulé *Les Croquis de la campagne d'Orient* dont l'objet principal est ce même épisode de Kil-Bouroun^[15]. Les

photographies de Lassimonne corroborent les lithographies de Ciceri – sans en avoir le charme pittoresque cependant –, auxquelles s’ajoutent deux photographies (anonymes) d’origine anglaise. Il n’est donc pas permis de penser que les estampes sont de pures chimères, d’autant que le récit d’Henri Langlois, officier d’administration de l’une des batteries flottantes, donne un récit complet des événements et des conditions de vie très rudes durant cet hiver 1855-1856^[16].

2) Des raisons stratégiques

Contrairement à la réputation qui lui a été faite par l’historiographie républicaine après la défaite de 1870, Napoléon III n’est pas dénué de sens stratégique. Sa réflexion s’inscrit dans un cadre de pensée qui est celui de son oncle, reposant lui-même sur une approche théorique qui doit beaucoup à Antoine de Jomini. Suisse d’origine et acteur notoire de la Grande Armée, il est l’auteur d’un ouvrage essentiel, *Précis de l’art de la guerre*, dont la version définitive sera publiée en 1838. L’essentiel de sa pensée stratégique se fonde sur des actions ponctuelles rapides et précises qui amènent l’adversaire à céder le terrain. Les stratèges américains du XXI^e siècle mettent en pratique la pensée jominienne lorsqu’ils parlent de « frappes chirurgicales » sensées éviter les effets dévastateurs de la violence.

L’opération de Kil-Bouroun en est une démonstration et, au final, l’œuvre de Pâris/Ciceri pourrait en constituer l’illustration : une frappe massive au bon endroit et le reste ne serait que promenade militaire, ou presque. En revanche, cette forme de stratégie s’oppose à la guerre totale qui constitue l’armature de la pensée de Clausewitz et de la Prusse en général. On connaît sa formule devenue célèbre : « La guerre est la continuation de la politique par d’autres moyens. » Ce sera là le fil conducteur de la *Kriegsakademie* prussienne qui va aboutir à l’anéantissement de l’armée impériale en 1870 et à celle de la Défense nationale de 1870 à janvier 1871. Guerre synonyme de destruction globale, c’est aussi la pensée stratégique qui dominera les conflits pendant un siècle environ induisant entre autres les deux Guerres mondiales et leur lot de gigantesques pertes humaines et de violences sur les troupes comme sur les civils.

3) Des raisons culturelles

Pâris et Ciceri sont-ils donc de doux rêveurs ? En comparant avec les autres représentations de la guerre de Crimée, on s’aperçoit que, même dans un conflit aux si graves conséquences humaines, la violence est peu figurée parmi un ensemble fort riche de représentations graphiques.

Là comme ailleurs, chaque bataille se décompose en un certain nombre de phases techniques : l’élaboration du plan, les préparatifs, le rassemblement, l’exhortation, l’assaut et, finalement, le choc. Chacun de ces moments a pu donner lieu à de multiples représentations, mais on cherche en vain l’expression de la phase finale qui disparaît comme sous une chape de pudeur à laquelle on préfère l’assaut, le moment « héroïque » par excellence où la violence se limite à un ensemble de postures, une sorte de gestuelle rituelle destinée à faire peur dont les images relatives à la charge de la Brigade légère à Balaklava constituent un exemple révélateur^[17] (**fig. 6**). Et ce n’est pas seulement le fait des vainqueurs car le *Panorama de la Défense de Sébastopol* (**fig. 7**), réalisé par Franz

Roubaud^[18], met tout autant en évidence l'aspect héroïque de la défense sans se préoccuper, semble-t-il, du sort des combattants.

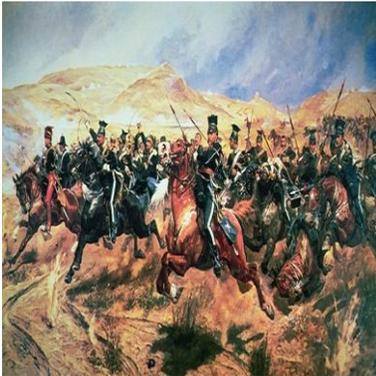


fig.6 *The Charge of the Light Brigade* (1894), Richard Catton Woodville (1856-1927), Palacio Real de Madrid
© Cliché de l'auteur



fig.7 *Panorama de Sébastopol pris de la tour Malakoff*, Langlois Jean-Charles (1789-1870), Martens Frédéric (1806-1885), Ménéhin Léon-Eugène (1828-1905), photographes
© Photo RMN-Grand Palais, musée d'Orsay

Les effets de la guerre de Crimée sont dénoncés par la presse, notamment par Charles Russell dans les colonnes du *Times*. En contrepartie, Roger Fenton est envoyé pour effectuer sur place le premier reportage photographique de guerre. Or, que voit-on dans la collection Fenton ? Des soldats en brillantes tenues, des bivouacs, des parades militaires, des navires au port... La photographie considérée comme la plus expressive dans la violence, *The Valley of the Shadow of Death*, ne montre qu'un vallon désertique et de petits boulets de canon à terre. Fenton aurait même, dit-on, positionné les boulets de façon à rendre la photo plus expressive. Les photographies réalisées par Gustave Le Gray^[19] ainsi que celles de Léon Ménéhin, Charles Langlois et Frédéric Martens apportent sans doute plus de précisions mais elles se situent toujours avant ou après la bataille : la violence, affirment certains commentaires, s'exprime dans la vision des choses. En réalité, il faut beaucoup d'imagination, ou une certaine expérience si l'on se place du point de vue des combattants, là où l'on attendrait une véritable épistémologie de la violence.

La seule prise de conscience humanitaire dans cette guerre se manifeste dans le développement de la médecine et de la chirurgie, notamment avec l'organisation du corps des infirmières par Florence Nightingale à Scutari et par l'installation du camp de Spring Hill (British Hotel) de Mary Seacole – initiative totalement privée d'une infirmière jamaïcaine en parallèle à la mission US d'observation. Les services de santé français étaient pour leur part, il est vrai, considérés comme efficaces et efficaces, toutes proportions gardées.

III. L'expérience individuelle de la violence

1) De Sébastopol à Solferino

La guerre de Crimée fut un traumatisme. Les morts se comptent par dizaines de milliers rien que dans les rangs franco-britanniques. La France n'y gagne rien sauf de figurer à nouveau dans le concert diplomatique des nations.

Trois ans plus tard, c'est la campagne d'Italie. Il s'agit d'un conflit bien différent de la guerre de Crimée : la technologie y a peu de place et l'on en revient au face à face, au corps à corps, à la baïonnette, comme durant les guerres de la Révolution et de l'Empire. Finie l'utopie de la guerre propre. Solferino (24 juin 1859), entre autres, est d'une violence extrême.

Or, il semblerait qu'il y ait là une prise de conscience, un sursaut de clairvoyance peut-être dû partiellement au fait que Napoléon III était sur place^[20]. Hormis les représentations acculturées de la guerre, on pourrait y voir émerger une nouvelle sensibilité qui s'exprime par exemple au travers des photographies de Couppier^[21] (**fig. 8**). Deux tableaux d'Armand-Dumaresq^[22] tendent à la même réflexion et notamment l'un d'entre eux : celui où l'artiste nous montre trois soldats au bord d'un talus, l'un probablement blessé à mort, l'autre épuisé et résigné, le troisième projetant en avant son bras en signe de refus. Refus d'obéir aux ordres ? Refus de la violence ? De la guerre en général ? Un geste poignant.



fig.8 Cimetière de Melegnano, le lendemain de la bataille (7 juin 1859), Jules Couppier (18..-18.. ?), photographe - Musée de l'Armée (Dist. RMN-Grand Palais)
© cliché Fanny Reynaud

Mais finalement, c'est un livre qui va susciter une réflexion plus profonde. L'intervention d'Henry Dunant fut d'ailleurs totalement fortuite puisqu'il était, en tant qu'homme

d'affaires, venu négocier avec Napoléon III. Le hasard voulut qu'il se retrouvât sur le champ de bataille, le lendemain de l'affrontement.

Il découvre alors le visage inhumain de la guerre, celui qu'on ne montre pas, les morts et surtout les blessés abandonnés sans soins au hasard des chemins, dépouillés de leurs vêtements, parfois battus à mort ou chassés des antennes hospitalières quand ils n'appartiennent pas au « bon » camp. Sa réaction est spontanée : il mobilise les femmes du village de Castiglione avec ce mot d'ordre devenu légendaire « Tutti fratelli ». Est-ce vrai ? Est-ce faux ? Le livre paraît en 1863 – trois ans plus tard ! – et s'intitule « Souvenir de Solferino »^[23]. Il est du moins à l'origine du premier organisme humanitaire international, la Croix Rouge, qui aboutira plus tard à une réflexion sur l'humanisation des conflits et à la convention de Genève.

L'année 1863 pourrait constituer une date repère dans la modification des sensibilités, une étape dans cette histoire, relativement nouvelle, des émotions. C'est aussi l'année de publication de la photographie de Gardner *The Harvest of Death* qui montre réellement le champ de bataille à Gettysburg et traduit une forte émotion face aux effets désastreux de la guerre de Sécession.

2) Le traumatisme de la guerre franco-prussienne

Sept ans plus tard, la guerre franco-prussienne prolonge l'expérience individuelle de la violence par des non militaires de métier, et dans certains cas par des artistes. Ceux-ci sont pour certains en unité d'active, tels Pierre-Georges Jeannot, Odilon Redon ou Frédéric Bazille qui y laisse la vie à 28 ans. Un grand nombre d'artistes sont bloqués dans Paris par le Sièg, enrôlés dans la Garde nationale et, ainsi, observateurs privilégiés de terrain : Albert Robida, Pierre Gavarni, Carolus-Duran, Puvis de Chavanne, Gustave Caillebotte, Alphonse de Neuville, Edouard Detaille, Edouard Manet, Félix Ziem etc. sans oublier l'engagement politique de Gustave Courbet. D'autres sont éloignés de la zone de combats ou exilés à l'étranger : Daubigny, Millet, Renoir, Cézanne, Monet, Pissarro etc.

Jean-François Lecaillon, spécialiste des guerres du Second Empire et plus particulièrement de la guerre franco-prussienne, a mis en évidence comment chaque artiste réagit à sa façon, selon sa sensibilité et ses choix^[24]. Il parvient à déceler trois périodes, celle tout d'abord de 1870-1871 où croquis et dessins réalisés sur place permettent de témoigner sur le vif, comme ceux d'Albert Robida ou de Gustave Doré. De 1871 à 1885, c'est le temps du souvenir mais aussi du questionnement, qui engendre un grand nombre d'œuvres. D'abord orienté sur le choc des combats mais le plus souvent pour montrer l'esprit de résistance cherchant plus à justifier ou expliquer les raisons d'une défaite que les dramatiques conséquences d'une guerre. La violence transparaît parfois mais peu à peu elle s'estompe dans les œuvres qui prennent une signification plus générale, de portée plus symbolique. La peinture militaire n'échappe pas aux pressions politiques, comme le *Coup de mitrailleuse* refusé au salon de 1872 afin de ne pas provoquer les autorités allemandes. Il y a progressivement un rejet de la peinture engagée^[25] et les impressionnistes eux-mêmes ne s'aventurent pas dans cette voie. Au-delà de 1885, le souvenir de la guerre franco-prussienne s'efface et ne surgira à nouveau que bien plus tard avec le renouveau de l'esprit de revanche.

Bertrand Tillier a, pour sa part, montré comment la Commune était une « révolution sans images » – un « non-objet artistique » comme il l'écrit –, comment ce violent conflit franco-français a été occulté, transposé, déformé visuellement, soit par les interdits de la censure institutionnelle, par l'autocensure ou l'oubli volontaire posé comme condition de l'amnistie de 1881^[26].

Au final, et c'est ce que montrait l'exposition du Louvre-Lens *Les Désastres de la guerre (1800-2014)*^[27], montrer la violence de la guerre est plus le fait des artistes de la génération suivante, ceux qui vont s'exprimer à partir des années 1890-1900. Le premier conflit mondial ne fera que renforcer cette tendance.

3) Que deviennent Pâris et Ciceri ?

En 1870, Pâris et Ciceri ont chacun la soixantaine. Leur vie est assombrie par de tristes événements familiaux, mais ils ne sont plus confrontés à la violence des combats mais uniquement aux dégâts qu'on dit collatéraux.

Durant la guerre franco-prussienne, l'amiral Pâris réside dans la capitale et s'efforce de protéger ses collections. Sa maison d'Orly est pillée, il perd une partie de ses archives personnelles. Il se préoccupera jusqu'à la fin de sa vie de développer le patrimoine collectif représenté par ses collections.

Eugène Ciceri vit à Marlotte, où il s'est retiré depuis 1849. Il est directement confronté aux événements, car Fontainebleau devient un pivot tactique pour l'armée prussienne. Le château est le siège de l'État-major du Kronprinz Friedrich-Karl qui mène les opérations contre l'armée de la Loire. La région est sous contrôle prussien bien que de nombreux francs-tireurs se cachent en forêt et menacent les troupes d'occupation. Ciceri semble n'avoir pas été inquiété. L'officier responsable du secteur le connaît de réputation pour avoir accueilli dans son atelier, bien avant la guerre, deux artistes allemands.

Au regard de ces *Souvenirs de Kil-Bouroun*, nous conserverons donc une part de trouble. Dans un sens, Pâris et Ciceri ont poursuivi chacun leur logique, l'un par l'attrait de l'aventure, l'autre par le pittoresque artistique. La conjonction des travaux des deux auteurs répond, en fait, à ce moment de l'Histoire européenne où le métier des armes s'associe au goût de l'exotisme tel que l'a décelé Hervé Mazurel^[28]. Mais on serait tenté d'y voir aussi un refus des rodomontades militaristes par le choix de montrer quelques anecdotes plaisantes plutôt que les postures avantageuses du corps de bataille. Dans un cas comme dans l'autre, la violence est absente.

Pour conclure, nous aimerions citer un témoignage, presque contemporain – celui de Léon Descharmes, lieutenant au régiment des Dragons de l'impératrice :

« Beaucoup de ces braves soldats, morts en faisant leur devoir, ont encore une figure calme, quelques-uns l'ont souriante. On dirait qu'ils sont endormis, si leurs yeux fixes et sans regard ne prouvaient que la vie s'est en allée... D'autres sont contournés par les tortures d'une cruelle agonie ; leurs mains crispées ont creusé la terre dans une dernière convulsion, et le chaume arraché du sol passe entre leurs doigts contractés ; la moustache est hérissée, un rire affreux laisse voir les dents blanches entre les lèvres livides. Il y a de beaux et de vilains morts ! Ce sont les premiers qu'on aime à peindre sur ces grands tableaux d'histoire

où l'horrible a revêtu des formes nobles et poétiques. J'ai rarement vu les autres aux expositions. Le plus ardent sectaire du réalisme reculerait devant la monstrueuse vérité.^[29] »

NOTES

- [1] Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*, 1832, éd. française : *De la guerre*, Paris, Perrin/Tempus, 2014.
- [2] John Keegan, *Histoire de la guerre*, Paris, Perrin, 1993.
- [3] Annette Becker, *Les Monuments aux morts : patrimoine et mémoires de la grande guerre*, Paris, éd. Errance, 1988.
- [4] Alain Gouttman, *La guerre de Crimée (1853-1856)*, Paris, Perrin/Tempus, 2003.
- [5] *Nos Souvenirs de Kil-Bouroun pendant l'hiver passé dans le liman du Dniepr (1855-1856)*, auteur François-Edmond Pâris, lithographes Eugène Ciceri, Bayot et Morel-Fatio, éditeur Artus-Bertrand, BNF-DEP RESERVE FT 4-QB-370 (144).
- [6] Kil-Bouroun est la dénomination turque, employée par les Français par respect envers leurs alliés ottomans. Les Russes désignent le lieu par le nom de Kinburn qu'on retrouve plus souvent dans l'historiographie anglo-saxonne.
- [7] Géraldine Barron, *Entre tradition et innovation, itinéraire d'un marin : Edmond Pâris (1806-1893)*, thèse de doctorat, université Paris-Diderot, 2015, Archives ouvertes HAL.
- [8] *Souvenirs des journées de juin 1848*, auteur Edouard de Beaumont, lithographie Eugène Ciceri, Aubert, Paris, 1848, BNF-DEP RESERVE QB-370.
- [9] *Bataille de l'Alma*, dessin Victor Adam, lithographie Eugène Ciceri, Goupil-Lemercier, Paris, 1854, coll. part.
- [10] *Combattimento di Rivoli et Gli Artiglieri Barrot e Saunier a Rivoli*, auteur Stanislao Grimaldi del Poggetto, lithographie Eugène Ciceri, Lemercier, Paris, 1848-1849, BNF-DEP RESERVE QB-370 (127)-FT4.
- [11] *Paris et ses ruines en mai 1871*, collectif, Charpentier, Paris, 1871, Musée historique de la Ville de Paris.
- [12] *Les Prussiens quittent Belfort par la porte de Brisach le 2 août 1873*, lithographie d'Eugène Ciceri, Veuve Bader et Cie à Mulhouse, 1873, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, NIM23585.
- [13] Pour le détail de l'opération de Kil-Bouroun/Kinburn, on pourra se reporter à l'étude de Géraldine Barron : *L'hivernage de Kinburn : mise à l'épreuve de la « marine nouvelle »* dans *Marine, science, technique*, Paris, 2013, <https://paris.hypotheses.org/381>.
- [14] Voir aussi Sylvie Aubenas [dir.], *Des photographies pour l'Empereur, les albums de Napoléon III*, coll. Galerie de photographies, Paris, BNF, 2004.
- [15] Florence Lecorre, conservateur du patrimoine au musée de la Marine, « Les Croquis de la campagne d'Orient », *Neptunia*, n° 277, mars 2015, p. 21-28.
- [16] Géraldine Barron, *Entre tradition et innovation, itinéraire d'un marin...*, *op. cit.*
- [17] *The Charge of the Light Brigade* de Richard Catton Woodville (1894), Palacio Real de Madrid reprend le trait héroïque exprimé par Lady Elisabeth Butler, dans *Scotland for ever !*,

The Perry Magazine, 1881. Il sera répété sous de multiples formes : gravures, lithographies, illustrations, statuettes et figurines, cinéma.

[18] Franz Alexeïevitch Roubaud (1853-1928), peintre ukrainien considéré comme un maître de la peinture panoramique, réalisa le *Panorama de la défense de Sébastopol* dans un bâtiment en rotonde spécialement édifié à Sébastopol même et dévoilé au public en 1905.

[19] Sylvie Aubenas [dir.], *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Paris, Gallimard, 2002.

[20] Raymond Bourgerie, *Magenta et Solferino (1859), Napoléon III et le rêve italien*, Paris, Economica, 1993.

[21] *Cimetière de Melegnano le lendemain de la bataille*, Jules Couppier, 7 juin 1859, Musée de l'Armée.

[22] *Scènes de la bataille de Solferino, juin 1859*, Charles Edouard Armand-Dumaresq, 1860, Amphithéâtre de l'École Militaire.

[23] Henry Dunant, *Un souvenir de Solferino*, Genève, J.-G. Fick éditeur, 1862.

[24] Jean-François Lecaillon, *Les peintres français et la guerre de 1870*, Paris, Éditions des Paraiges, 2016.

[25] Le panorama réalisé par Edouard Castres (1838-1902) et exposé depuis 1881 à Lucerne, transcrit l'épisode dramatique vécu par l'armée Bourbaki durant l'hiver 1871, en insistant sur le quotidien des soldats réfugiés, mais au-delà du fait violent proprement dit. Le peintre s'était engagé dans la guerre en tant que membre de la Croix-Rouge française.

[26] Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, Paris, Champ Vallon, 2004.

[27] Laurence Bertrand-Dorléac, *Les Désastres de la guerre (1800-2014)*, catalogue de l'exposition au Louvre-Lens, Paris, Somogy, 2014.

[28] Hervé Mazurel, *Enthousiasmes militaires et paroxysmes guerriers (1792-1880)*, dans Alain Corbin [dir.], *Histoire des émotions*, Tome II, Paris, Seuil, 2016.

[29] *De Paris à Solferino, souvenir d'un officier de cavalerie*, Léon Descharmes, *Revue contemporaine*, vol. 14, mars-avril 1860, extrait de Louis Delpérier, « Les dragons de l'impératrice », *Napoléon III*, n° 37, décembre 2016, p. 20-24.
