

ÉDOUARD DEBAT-PONSAN ET LA GUERRE, OU LE TRAUMATISME DE 1870 ?

Jean-François LECAILLON

© MAI 2015

Édouard Debat-Ponsan est un peintre peu connu du grand public d'aujourd'hui. Son style n'a pas l'heur de lui plaire. Classé comme académique, il est contemporain des « modernes » dont la réputation a éclipsé le talent des artistes plus attachés au respect de la tradition ; et j'aurai sans doute ignoré son œuvre si sa date de naissance (1847) n'avait attiré mon attention. Lorsque la guerre franco-prussienne éclate, Debat-Ponsan a 23 ans : l'âge de commencer sa carrière d'artiste ; de répondre aussi à l'appel de la patrie en danger, au risque d'y laisser la vie comme Regnault ou Bazille. Pas plus que ces derniers, il n'hésite pourtant sur la position à tenir : il s'engage dans les francs-tireurs et combat sous les ordres de Bourbaki. Il aurait peut-être participé à la bataille de Villersexel, en janvier 1871. Fait prisonnier avec l'armée de l'Est, retenu en Suisse, il s'évade pour tenter de rejoindre les forces de Chanzy. Il est peu probable qu'il y soit parvenu avant l'armistice survenu le 28 ; les informations sur sa participation à la guerre sont trop parcellaires pour aider à y voir plus clair sur ce point. Républicain convaincu, il n'y a aucune raison, cependant, de douter de l'authenticité de son engagement et de sa détermination patriotique.

Cette expérience combattante se retrouve-t-elle dans son œuvre ? Comme Édouard Detaille - dont il est l'exact contemporain (1847-1913 pour lui, 1848-1912 pour Detaille) issu du même atelier (celui de Cabanel, leur maître) - Debat-Ponsan est d'abord un peintre d'histoire. Il a donc toutes les qualités pour immortaliser les scènes qu'il a vécues et l'ont forcément marqué. Or, surprise : son œuvre ne comporte aucun tableau portant sur la guerre de 1870. S'il a réalisé une représentation de celle-ci, elle n'est pas - à ma connaissance - répertoriée au catalogue officiel de sa production. Qu'il n'ait pas fait une carrière de spécialiste de la peinture militaire peut se comprendre ; mais comment expliquer l'absence de tout souvenir sur une expérience aussi traumatisante que la débâcle vécue de l'intérieur ? Simple effet d'un choix relevant du goût personnel ou de circonstances ne méritant pas qu'on s'y attarde, volonté délibérée de ne pas la peindre ou cécité du spectateur qui ne voit pas ce que l'artiste lui met pourtant sous les yeux ? La question mérite qu'on s'y attarde quelques instants.

A priori, Debat-Ponsan tient parfaitement son rôle de peintre académique ou « pompier ». Présentant son *Autoportrait à la palette* (1881), Anne Lariven¹ y voit l'image d'un « peintre officiel » décoré de la rosette de la Légion d'honneur qu'il vient de recevoir. Celle-ci honore l'auteur de scènes d'histoire antique qu'il expose au Salon dans les années soixante-dix : *La Captivité des Juifs à Babylone* (1875) ou *La fille de Jephté* (1876) qui assoient sa réputation, par exemples. Pour Wikipédia, ces œuvres sont « censées exalter l'ordre moral et montrer la vertu sociale et éducatrice de l'art. » À ce titre – et sous réserve que l'artiste ait bien entretenu de telles intentions – elles s'inscrivent dans l'air politique du temps ; c'est en effet l'époque du gouvernement dit « d'ordre moral » du duc de Broglie sous la présidence du très monarchiste Mac Mahon. Ces tableaux permettent aussi de classer Debat-Ponsan dans les rangs des Anciens opposés aux peintres révolutionnaires du moment : le « communard » Courbet, Manet, les impressionnistes et tous ceux ce que les contemporains désignaient comme « nouveaux peintres ».

Debat-Ponsan se distingue aussi, à partir des années 80, comme portraitiste mondain. Dans ce registre, il immortalise les traits de ses proches et de personnalités politiques du moment. Les portraits qu'il réalise du député bonapartiste Paul Granier de Cassagnac (1882), des généraux

¹ *Exposition dans la lumière de l'impressionnisme. Édouard Debat-Ponsan (1847-1913)*. musée des Beaux-arts de Tours (octobre 2015 - février 2015).

Bou langer (1887) et Valabrègue (1905) ou de ministres en exercice renforcent son image d'artiste conservateur et proche du pouvoir. La réputation qu'il acquiert dans ce domaine est si connotée qu'elle conduit Paul Ruffié² à le présenter comme « otage » de son *Bou langer*, prisonnier de l'amalgame fait par ses contemporains entre l'artiste et les personnages que celui-ci choisit ou accepte de peindre.

Le portrait de Bou langer que fait Debat-Ponsan ne saurait, pourtant, remettre en cause l'engagement républicain qu'il afficha dans le cadre de la guerre de 1870. En effet, avant d'être le « général Revanche », Bou langer était l'ami de Clemenceau et un républicain populaire dans les milieux de gauche. *A priori* donc, peindre Bou langer ne compromettait pas l'artiste avec la droite nationaliste de l'époque. Il faut toutefois attendre l'affaire Dreyfus pour que l'ambiguïté soit levée. Pour l'occasion, Debat-Ponsan réalise *Nec mergitur*, tableau mieux connu sous le titre *La vérité sortant du puits* (1898). L'œuvre, qui fut offerte à Zola en 1900, est emblématique de l'Affaire. Le tableau prend clairement parti en faveur du capitaine Dreyfus ; la scène accuse surtout l'Église et l'Armée de vouloir retenir la vérité au fond du puits d'où elle s'efforce de s'extraire. L'accusation est lourde de sens et Debat-Ponsan le paie comptant : il y perd une partie de sa clientèle et rompt brutalement avec sa famille toulousaine. À la lumière de tels effets, Ruffié suggère même que la création du tableau aurait répondu à une volonté de son auteur de briser le masque qui lui collait à la peau. Ainsi, cette *vérité sortant du puits* ne serait pas seulement expression d'une conviction concernant l'innocence de Dreyfus, mais l'occasion pour Debat-Ponsan d'exposer publiquement des convictions plus larges, celles notamment d'un ancien combattant de 1870 qui ne rêvait pas de revanche.



La vérité sortant du puits
(1898)

De fait, Debat-Ponsan avait la guerre en horreur ; il voulait la bannir de l'horizon national. *Ceux qui veillent* réalisé en 1912 peut tromper, laissant croire que les soldats mis en scène attendent cette fameuse revanche tant espérée par la fraction belliciste de l'opinion. Mais les soldats ne veillent pas forcément dans l'impatience d'engager le fer ou le feu ; ils peuvent tout aussi bien se dévouer à faire le guet pour mieux contenir la guerre annoncée. Pure interprétation qui présume des intentions de Debat-Ponsan ? La mise en perspective de ses œuvres en accrédite plutôt le bien fondé.



Le christ sur la montagne (1899)

² Debat-Ponsan, *Toulouse 1847 – Paris 1913*. Éditions Privat, Toulouse, 2005

En 1899, l'affaire Dreyfus qui oppose les thuriféraires de la justice aux hérauts de la Revanche pour lesquels l'armée ne saurait être accusée est encore chaude. Debat-Ponsan présente alors *Le christ sur la montagne*. Dans son habit de lumière, le Ressuscité désigne aux combattants de la Foi qui lui font face les victimes des massacres liés aux guerres de religion. Debat-Ponsan s'écarte ainsi de l'actualité brûlante à laquelle il a attaché son nom l'année précédente ; mais les contemporains ne sauraient être dupes de la manœuvre de repli ainsi mise en œuvre : incarnation du pardon plutôt que de la violence, cette image du Christ est une condamnation sans équivoque de toute guerre et des horreurs qui les accompagnent ; elle est même l'expression d'une répulsion qui n'est pas nouvelle sous le pinceau de Debat-Ponsan : celle-ci ponctue au contraire sa carrière, depuis *Le premier deuil* réalisé en 1874, au lendemain même de l'année terrible, jusqu'à *L'humanité en deuil* de 1905. Ruffié veut voir dans cette dernière œuvre une allusion aux conflits du moment, (la guerre sino-japonaise de 1894-1895 ou la russo-japonaise de 1905), mais le souci d'universalité marqué par la nudité des personnages empêche toute contextualisation et rend anecdotique les références millésimées. Ce qui importe avant tout reste le rejet sans appel de la violence guerrière. Dans cette perspective, Debat-Ponsan semble même puiser - une fois n'est pas coutume ? - dans son expérience personnelle : à l'arrière-plan du tableau, en partie effacés par l'incendie et la fumée qui s'en dégage, se distinguent un affût de canon et les jambes d'un cadavre, détails qui rappellent ceux qui figurent dans les peintures militaires d'un Édouard Detaille. Tout se passe là comme si, puisant aux mêmes sources, Debat-Ponsan entendait se poser en contempteur direct du leader du revanchisme. La mémoire de 1870 resurgit ainsi au moment le plus inattendu mais aussi le plus significatif.

Silence de Debat-Ponsan sur la guerre de 1870 ? Certes : il ne peint pas cette guerre ; mais son silence reste finalement très relatif, celui d'un artiste qui ne veut pas prêter le flanc à l'amalgame avec ceux dont il ne partage pas les envies d'en découdre armes à la main. Or, peindre des *épisodes de la guerre* dans le style académique qui était le sien revenait à imiter la cohorte des artistes qui s'étaient donné mission de vanter l'héroïsme du soldat français seulement vaincu par la faute des mauvais généraux ; c'était encourir également le risque de froisser la susceptibilité de ses compatriotes qui admettaient mal les discours trop critiques sur la bravoure des Français au combat. Avant même l'affaire Dreyfus, Zola en avait fait l'expérience, se voyant accusé de « trahison » pour avoir osé écrire *La débâcle* parce qu'il y mettait en scène les faiblesses de l'armée française. Dans le dernier quart du XIXe siècle, peindre la guerre de 1870 était devenu une tâche réservée, un sujet monopolisé par les partisans de la revanche. Ceux qui préféraient la paix en avaient pris leur parti, n'abordant plus la question que de façon détournée, par analogie ou de façon subliminale. *L'enterrement du garde national* de Dubois-Pillet (1885), *La guerre* du douanier Rousseau (1894) ou *Sainte-Geneviève ravitaillant Paris* de Puvis de Chavannes (1897), pour ne citer que quelques exemples, s'inscrivent dans cette démarche à laquelle Debat-Ponsan ne semble pas étranger.



Un matin aux portes du Louvre (1880)

De même, à l'instar de *L'interdit* de Laurens (1875), *Un matin aux portes du Louvre* (1880) résonne-t-il comme une représentation à peine déguisée des massacres de la Commune à une époque où la loi de 1871-1872 interdisait encore toute représentation susceptible de sympathie pour l'insurrection parisienne. De manière récurrente depuis 1874 (*Le premier deuil*), Debat-Ponsan se

pose ainsi comme un détracteur de la guerre (civile ou étrangère), de la barbarie, de la violence. Il fait partie de ces anciens combattants qui rejettent l'idée de revanche. À ce titre, on comprend qu'il ne la peigne pas, qu'il préfère mettre son talent au service des paysages, de la vie paysanne, de cette terre source de vie (et non de mort) ou - à l'instar des impressionnistes - de scènes familiales bourgeoises dont toute forme de violence est exclue. Car les impressionnistes non plus ne voulaient pas de la revanche et après avoir insisté sur la reconstruction (*Le pont d'Argenteuil* par Monet, Renoir et Sisley en 1872, *La place des pyramides* par de Nittis, *Les Tuileries* sans en montrer les ruines par Monet, Renoir, de Nittis ou Degas, *La rue Mosnier* par Manet), ils préféraient peindre la quiétude des salons bourgeois. C'était là une manière tacite, pour eux, de rejeter la guerre quand Puvis de Chavannes disait son *Espérance* figurée par une jeune femme tenant un rameau d'olivier (1872) ou faisait *Le rêve* (1883) dans lequel l'Amour occupait une place que Detaille ne lui donnait pas dans *Le rêve* qu'il produisit lui-même cinq ans plus tard (1888)³. Les modernes ne représentèrent pas la guerre de 1870 parce que ce thème ne les attirait pas ; parce que, à l'aune du talent d'artistes comme Detaille et De Neuville, la peinture militaire était trop politiquement convenue pour le leur permettre. Debat-Ponsan n'échappe pas à cette pression et son académisme n'y change rien : le style n'impose pas ses sujets ; les convictions ont aussi leur mot à dire.



Le premier deuil (1874)

Proche du pouvoir et très classique dans sa manière de peindre, Debat-Ponsan a donné l'impression d'être plus conservateur qu'il ne l'était. *La vérité sortant du puits* fut l'occasion pour lui d'effacer toute ambiguïté. De 1874 à 1912, il n'a jamais cessé de répéter l'horreur qu'il avait de la guerre. Il avait probablement hérité ce sentiment de son expérience de 1870, d'une année terrible qui le traumatisa plus profondément qu'il n'y paraît de prime abord. Ne fut-il pas à la peinture ce que Boulanger fut à la politique : un acteur dépassé par son image ?



L'humanité en deuil (1905)

³ Voir Jean-François LECAILLON, *Les peintres français, témoins de la guerre de 1870 (1871-1914)*, à paraître chez Bernard Giovanangeli éditions (sortie prévue en septembre 2015).