

LES CADAVRES AUX BRAS LEVES DANS LA PEINTURE MILITAIRE

(Analyse d'un archétype des peintures de la guerre de 1870)

© copyright 2003 ©

Jean-François Lecaillon

Décembre 2002 - Sur plusieurs tableaux que j'eus l'occasion d'analyser pour une étude sur [la représentation de la guerre](#) j'ai pu observer la présence de cadavres dans une position surprenante : couchés sur le dos, ces morts avaient les bras dressés vers le ciel, d'une manière qui, d'emblée ne m'a pas paru naturelle. Je fus d'autant plus intrigué que peu de temps après avoir fait cette observation, je découvrais dans un journal la photo d'un noyé qui présentait la même particularité. La ressemblance entre le cadavre de cette photo et ceux peints par Edouard Détaillé ou Alphonse de Neuville était si frappante qu'elle m'obligeait à considérer que les deux maîtres de la peinture militaire sur 1870 n'avaient rien inventé. Ils avaient certainement observé le détail lors des campagnes auxquelles ils participèrent. Un certain nombre de questions, cependant s'imposèrent peu à peu, qui m'ont conduit à approfondir ma recherche sur la représentation de la guerre en France ou en Allemagne, voire à d'autres époques ; à consulter également les médecins légistes. L'article ci-dessous est le résultat de cette enquête.

La guerre de 1870 a inspiré de nombreux artistes spécialisés dans la production d'oeuvres de peinture militaire, dont Alphonse Deneuille et Edouard Détaillé sont les maîtres incontestés en France. Comme peintres de la guerre, ils traitèrent cependant d'un sujet très classique à l'heure où s'affirmait une véritable révolution dans le petit univers de la peinture. Contemporains des impressionnistes, ils souffrent, aujourd'hui, de la comparaison avec les Manet, Renoir et autres Boudin qui leur volent la vedette dans l'estime du public. Pour autant, leurs oeuvres ne sauraient laisser l'historien indifférent parce qu'elles traduisent une sensibilité, un état d'esprit, une volonté propres à leur époque. Travaillant sur la mémoire de l'année terrible (1870), sa déréalisation d'une part mais aussi son rôle dans la préparation de la Revanche, nous avons été naturellement amenés à nous intéresser à leur production.

1. La question des "cadavres aux bras levés"

L'analyse attentive des tableaux illustrant la guerre de 1870 permet d'observer une curiosité : la représentation (placée en général au 1er plan de l'oeuvre) d'un (voire deux) cadavre(s) allongés sur le dos, les bras dressés vers le ciel dans une position qui paraît, de prime abord, peu naturelle. Ce détail apparaît dans au moins sept tableaux d'Edouard Détaillé (*Prisonniers – Frœschwiller ; En retraite ; Un coup de mitrailleuse ; L'étude pour la charge de Morsbronn ; Attaque de cuirassiers prussiens ; Combat d'artillerie ; La mort du commandant Bergebier*) et sept fois également chez Deneuille (*Défense de la gare de Styring près de Forbach ; Le four à chaux, Champigny ; La Platrière- Champigny ; Le combat de Chennevières ; Le panorama de Rezonville ; La défense de la porte de Longboyau et Le cimetière de Saint-Privat*). Un faible nombre d'oeuvres (soit 14) au regard de l'ample production de ces deux artistes ? Certes ! Toutefois, quand on ramène ce chiffre au nombre de tableaux représentant des scènes de combats ou de champ de batailles au terme de celle-ci (au moins 22, la plupart des autres oeuvres présentant des scènes de la vie militaire, des types de combattant ou des situations avant le combat), cela fait quand même les deux tiers des cas possibles. La proportion cesse ainsi d'être marginale.

Plus encore : non seulement le détail est très présent dans les tableaux de ces deux artistes, mais on le retrouve dans au moins 24 peintures de cette époque (sur 150 pouvant y donner

lieu), produites essentiellement par des artistes français (voir annexe 1). Cette fois, la proportion tombe nettement (15% seulement des cas possibles) mais le caractère stéréotypé du détail (la position du cadavre, sa place dans le tableau, le fameux bras levé) laisse supposer une influence des deux maîtres du genre sur leurs contemporains.

Ce détail - qui prend ainsi l'allure d'un véritable archétype - soulève plusieurs questions. A commencer par celle de sa véracité. Celle-ci apparaît première dans le sens où c'est elle qui, d'emblée, mobilise notre curiosité : **comment expliquer une position aussi peu "naturelle" a priori ?** Existe-t-il un phénomène physique qui permît une telle particularité contraire au principe élémentaire de la gravitation ? Elle est également "première" dans la mesure où elle en appelle d'autres non moins intéressantes. Entre Detaille et Deneuvre (si tant est que ce soit l'un d'eux) **lequel est l'inventeur de l'archétype ?** Un renvoi à la chronologie des tableaux devrait aider à répondre ; mais cette interrogation amène aussitôt la suivante : **comment l'inventeur de l'archétype a-t-il observé le phénomène ?** En quelle occasion ? La question, cette fois, renvoie aux méthodes de travail suivies par les artistes concernés.

Quand on considère le nombre de "cadavres aux bras levés" dans les peintures de la guerre de 1870 alors que ce détail n'apparaît pratiquement pas sous le pinceau des artistes des périodes antérieures et beaucoup moins dans les oeuvres allemandes de la même époque, une autre série d'interrogations s'impose : **pourquoi ce macabre détail a-t-il été ainsi reproduit par la peinture militaire française d'après 1870** alors que les Allemands semblent beaucoup moins soucieux de le reprendre ? Le mimétisme ou l'influence de quelques maîtres ne peuvent suffire à expliquer une telle différence. L'idée que les Allemands aient pu être moins bons observateurs que les Français pas davantage. Faut-il donc envisager une fonction particulière à ce cadavre, qui justifierait la différence nationale ? S'agit-il seulement d'une marque de réalisme, caractère auquel les artistes dont nous parlons étaient attachés ? Mais si c'est le souci réaliste qui justifie le détail, celui-ci ne renvoie-t-il pas à la question première de l'authenticité de la posture ? En d'autres termes **ce qui serait le produit d'un souci de réalisme est-il bien réaliste ?**

2. Essais d'explications

La position du cadavre ? Hypothèses médico-légale

La position du cadavre au bras dressé est *a priori*, surprenante. S'il n'est soutenu par un objet quelconque, comment le bras d'un mort pourrait-il resté dressé vers le ciel, défiant de la sorte les lois les plus élémentaires de la physique ? Le tableau de la figure 4 (voir [page internet](#)) ne montre-t-il pas comment les bras d'un mort tombent naturellement vers le sol ? On se laisserait aisément convaincre du caractère absurde du "cadavre au bras dressé" si des photographies comme celle de la figure 5 ne venaient justifier le travail des peintres. Après recherche, il apparaît même qu'il n'est pas si exceptionnel de voir des cadavres dans une telle position. Ainsi peut-on en retrouver la trace dans des photographies de la bataille de Stalingrad¹.

Le phénomène semble donc bien "naturel". Mais comment l'expliquer ? Et pourquoi certains cadavres le présentent-ils et pas les autres ? D'emblée, le processus de rigidité cadavérique s'impose à l'esprit. Mais il ne peut suffire à lui seul. Il y faut d'autres conditions qui obligent à se tourner vers les médecins légistes. De leurs témoignages (cf. annexe2), il ressort que le phénomène de rigidité n'apparaît que 3 heures environ après le décès et qu'il atteint son maximum 12 heures après. Seules des conditions météorologiques extrêmes peuvent modifier cette fourchette moyenne de temps. Toutefois, en cas de mort violente ou de forte émotion, le phénomène de "spasme cadavérique" peut figer le corps dans la position qu'il avait au moment du décès. Tout se passe alors comme si se produisait une espèce de contracture musculaire qui statufierait le défunt dans son ultime geste.

¹ WALSH (Stephen), *Stalingrad 1942-43: le chaudron infernal*. Paris, l'Archipel, 2001 p.158.

Sur cette base médico-légale, les cas observés s'expliquent aisément. Immergés au moment où se produit le processus de raidissement musculaire, les bras du noyé (fig.5) sont soutenus par l'élément liquide dans lequel ils baignent. Placé par les secouristes sur le dos alors qu'il flottait probablement sur le ventre, les bras plongés dans l'eau, le noyé ne présente alors rien de surprenant. La rigidité de ses membres indique seulement depuis quand la noyade a pu avoir lieu. Pour les soldats de Stalingrad, le froid intense est en soi un élément déterminant. Mais cet élément climatologique ne peut pas valoir pour de nombreux combats de 1870, les plus intenses (sous Metz ou à Sedan) ayant eu lieu en août ou septembre, dans des conditions qui n'étaient pas assez glaciales pour produire l'effet observé. Pour ces derniers, il faut donc se reporter à d'autres hypothèses. Dans les limites de nos compétences, nous n'en voyons que trois, *a priori*

1°) Le peintre décrit un champ de bataille au moment où le processus de rigidité cadavérique est à son maximum (soit entre 12 et 24 heures). La bataille est donc finie (rares sont les combats comme Sedan, Noisseville ou Le Bourget se déroulant sur le même espace dans une durée de 24 heures consécutives). Ce que dépeint l'artiste serait donc tout à fait réaliste. Dans *Un coup de mitrailleuse*, voire dans les *Panoramas*, Edouard Detaille et Alphonse Deneuille placent bien le spectateur dans cette situation²). Dans *Froeschwiller, le 7 août*, Zimmer ferait de même. Mais nous ne sommes pas dans ces conditions pour la grande majorité des autres tableaux figurant des combats en cours. L'exactitude de la représentation renvoie dans ces cas là à deux autres hypothèses.

2°) Les cadavres seraient alors ceux de soldats tués 3 heures au moins avant la scène représentée. Le fait est possible sous réserve que le combat ne se soit pas déplacé et qu'il se déroule sur une longue durée. Cette condition limite alors le nombre de cas possible. Ayant duré toute la journée, voire deux jours consécutifs, les batailles de Rezonville, Saint-Privat, Noisseville, Ladonchamps, Le Bourget ou Sedan peuvent présenter de telles situations, et les deux cadavres au bras dressé situés au premier plan *du cimetière de Saint-Privat* par Deneuille en serait l'illustration type. Mais, précisément, les batailles où figure un cadavre au bras dressé ne sont pas tant celles que nous venons de nommer. Inversement, si on prend le cas de la charge des cuirassiers Morsbronn (1ère version), la scène se situe au tout début de l'affrontement. Le cadavre au sol ne peut donc pas être là depuis trois heures au moins. Le même doute peut être émis concernant la *charge des dragons prussiens* ou *La défense de Longboyau* par Deneuille. Autrement dit, les cas possibles ne sont pas figurés en priorité là où on devrait les trouver. Rien n'exclut, bien sûr, des exceptions confirmant la règle ; le fait laisse cependant supposer que nos artistes n'étaient peut-être pas bien informés des conditions du phénomène qu'ils mettaient en scène.

3°) Exceptions confirmant la règle, ces cadavres au bras dressé placés là où on ne les attend pas pourraient être ceux d'hommes victimes du *spasme cadavérique*. Ce spasme peut être le résultat d'un traumatisme psychologique impossible à déceler au seul vu du cadavre ! Cette remarque est bien pratique puisqu'elle permet d'expliquer tous les cas douteux, que ce soit celui du cuirassier de Morsbronn, des deux soldats de Longboyau ou d'autres exemples que nous devons à des artistes moins réputés. Mais, d'après nos sources médicales, le spasme serait surtout lié à la violence du choc subi au moment du décès, "en cas de décapitation ou fulguration" par exemples, "lorsque l'organisme est sidéré" nous dit l'université de Rennes 1. Si nous interprétons convenablement l'usage de ce vocabulaire, la source du spasme est une violence produisant un décès pratiquement instantané. On l'imagine assez bien dans le cas d'une décapitation ou blessure du même ordre ; on peut toutefois penser qu'un projectile moins destructeur mais particulièrement bien placé pourrait provoquer un effet semblable. C'est bien ce qui semble expliquer le décès de l'artilleur du *Panorama de Rezonville* : Bras levé vers le ciel, poing serré, ce détail est conforme à l'archétype. Nous sommes en présence d'un bon exemple de "cadavre au bras dressé". Qui plus est, nous sommes censés être au

² Les arbres sans feuille, la brume matinale et l'équipement des soldats témoignent par ailleurs d'une scène hivernale, dans des conditions météorologiques glaciales qui peuvent amplifier le phénomène

terme d'une bataille ayant duré toute la journée, à un moment optimum donc pour observer le processus de rigidité cadavérique. Cible privilégiée de l'artillerie ennemie, l'artilleur est encore le cas type du soldat susceptible d'être victime d'un choc assez violent (explosion d'un obus) pour que son corps soit figé dans son dernier geste par un « spasme cadavérique ». La chemise déchirée semble, précisément, suggérer une telle violence. En y regardant de plus près encore, on distingue une petite marque sur la poitrine du cadavre, juste au niveau du cœur. Toutes les conditions semblent ainsi réunies pour rendre le détail conforme à l'hypothèse *du spasme cadavérique*. Si le peintre ignore le fonctionnement exact du processus physiologique, il se montre capable d'en reproduire fidèlement l'expression

Un léger doute s'insinue toutefois. Si l'on excepte le cas de l'artilleur de Rezonville, les "cadavres au bras levé" portent rarement les marques de la violence qui est supposée les avoir ainsi statufiés. A l'instar de ceux de Longboyau ils n'ont jamais de blessure apparente. Certes, une balle traversant l'uniforme ne laisse pas aisément voir sa trajectoire, qui plus est si l'observateur est à distance et le cadavre dans une position masquant plus ou moins sa poitrine. Ce qui surprend, en l'occurrence, n'est pas de voir de tels cadavres sans blessure apparente mais de n'en jamais voir avec les marques de cette violence. C'est cette particularité qui plaiderait en faveur d'un archétype dont la fonction ne serait pas tant dans la représentation de la réalité. On en voudrait presque pour preuve le contre exemple du capitaine de la Carre tel que le représente Aimé Morot. La légende raconte que cet officier fut décapité par un obus alors qu'il menait la charge de Reichshoffen à la tête de son escadron³. Aimé Morot peint l'épisode et place le cadavre de l'officier au sol. Mais il ne le fige pas dans une position de cavalier que le corps devrait avoir si le spasme s'était produit. Peu importe, à dire vrai le spasme est une possibilité, pas une obligation. Mais la liberté de l'artiste qui opère aisément par ailleurs ne s'exerce précisément pas ici. Alors que les circonstances permettaient de figurer le cadavre "bras levés", il ne le fait pas quand cette représentation est faite là où elle ne semblait pas obligée. Une liberté artistique qui autorise à s'interroger sur l'objectif recherché par les artistes concernés.

Nous restons dans le domaine des hypothèses. Toutefois, si le détail semble transposé ailleurs qu'attendu, nous pouvons affirmer que les peintres de la guerre de 1870 figurent bien un fait "naturel" qu'ils ont observé. Tout au moins l'un d'eux. Lequel, et en quelles circonstances ?

L'inventeur de l'archétype ? Comment l'a-t-il observé ? Les peintres combattants.

Tout naturellement, la fréquence des "cadavre~ au bras levé" dans leurs tableaux conduit à soupçonner l'un des deux maîtres du genre, Edouard Detaille ou Alphonse Deneuille. D'autant plus qu'ils furent combattants de la guerre de 1870 et ont eu la possibilité d'observer le détail qu'ils reproduisent.

En 1870, Deneuille avait 35 ans. Il s'engagea et il fut attaché comme lieutenant de génie auxiliaire à l'état-major du général Caillé, commandant le secteur de Belleville. A ce titre, il fit toute la campagne des environs de Paris. S'il ne fut pas témoin des combats sous Metz ou de Sedan qu'il s'est efforcé de mettre en scène (cf. *Le cimetière de Saint-Privat, La défense de Forbach, Le panorama de Rezonville, La dernière cartouche* à Bazeilles), il a connu les champs de bataille de Champigny ou de Chennevières. Edouard Detaille connaît un parcours similaire. Affecté à titre civil auprès de l'état-major du général Pajol, il ne parvint pas à rejoindre son affectation, revint sur Paris et s'engagea au 8ème bataillon de mobiles⁴. Il participa alors aux combats de Bondy, Châtillon et Villejuif. Affecté à l'Etat-major du général

³ "Légende" dit Georges MOUSSAC, *Dans la mêlée ; journal d'un cuirassier de 1870-1871*. Paris, Perrin et Cie, 1911. D'après ce témoin, le capitaine De la Carre aurait été tué avant la charge.

⁴ Sur les deux peintres, voir CHABERT (Philippe), *Alphonse Deneuille - l'épopée de la défaite*. Paris, Copernic, 1979 ; CHANLAINE (Pierre), *Edouard Detaille*. Paris, André Bonne éditeur, 1962 ; VENNESSON, (Pascal), « Guerre moderne et stratégies picturales ; la guerre de 1870 vue par Detaille, Deneuille et Meissonnier », *Revue historique des Armées*, n°1, 1993, pp.17-28.

Appert, il se battit également à Champigny, combat qu'il immortalisa par trois toiles : *La barricade de Villejuif*, produite dès 1870 ; *La défense de Champigny par la division Faron* en 1879 et, conjointement avec Deneuille, *Le panorama de la bataille de Champigny* en 1882. C'est donc autant comme anciens combattants que comme artistes qu'ils témoignent l'un et l'autre. Tout comme George Jeanniot dont le tableau *La ligne de feu, 16 août 1870* illustre la bataille de Rezonville à laquelle il participa. S'il souligne qu'Edouard Detaille « s'intéresse davantage au calme qui précède ou suit l'action guerrière »⁵, Pierre Chanlaine se permet toutefois de le présenter comme un véritable « reporter » de la guerre (p.31). Dans ses sacoches, l'artiste avait ses crayons et utilisait ses temps de repos pour croquer ce qu'il voyait. Il se constitue ainsi tout un matériel de travail que l'on peut aisément comparer aux dessins réalisés par Robida pendant le siège de Paris et qui en font un véritable journal par l'image⁶.

Les deux peintres sont des témoins privilégiés qui ont eu tout le loisir d'observer ce qu'ils peignent. Des corps figés dans une posture inattendue par *un spasme cadavérique* ou simplement raidis par la rigidité qui suit le décès, ils ont du en voir plus que nécessaire. On peut penser sans grand risque de se tromper qu'ils ont tous les deux vus des « cadavres au bras dressé ». Difficile toutefois de dire lequel a reproduit le premier ce détail. On sait, cependant, que Detaille croqua sur le vif et dès 1870 son fameux *coup de mitrailleuse*, figurant une ligne de soldats hachés par un tir entre Villiers sur Marne et Bry. A notre connaissance, c'est la première représentation de la guerre de 1870 qui figure au moins un (deux en l'occurrence) cadavre ayant un bras sinon dressé vers le ciel, en tout cas figé dans une raideur qui l'empêche de retomber au sol. A ce titre, Detaille peut apparaître comme l'inventeur du détail ; mais celui-ci n'est pas encore archétypal. Dans le cas précis de ce dessin, en effet, on a l'impression que la représentation est photographique, que l'artiste ne triche pas. Il dessine ce qu'il voit. La position des deux cadavres concernés n'est pas encore modélisée. Dressés, les bras restent à peine visibles, dissimulés dans la masse des corps ; les cadavres auxquels ils appartiennent ne sont pas placés au premier plan comme ils le seront par la suite, dans les productions d'après guerre. On a le sentiment que nous sommes ici en présence d'un cliché pris sur le vif, non d'une construction artistique ; un cliché qui va servir de base à la créativité ultérieure et l'invention de l'archétype ?

Detaille n'a pas pu rester insensible au caractère insolite de telles positions. Trois ans plus tard, il l'utilise dans une étude de la charge de Morsbronn avant de le retirer du tableau final. Mais ce n'est que partie remise. Dans toutes les scènes de combat qu'il peint à partir de 1874-1875, il se sert de ce détail. Mais - à notre connaissance toujours -il apparaît à peu près au même moment dans les tableaux de Deneuille. Il est donc difficile de dire lequel des deux transforme le détail en archétype. Peut-être y ont-ils songés ensemble ? Faut-il alors leur faire partager la paternité de l'idée ?

La question de l'inventeur du détail est une curiosité ; mais elle n'est pas essentielle. Plus intéressante semble être celle de ses raisons. ***Pourquoi cette macabre observation se répète-t-elle ainsi dans la peinture militaire de 1870 ? Pourquoi s'impose-t-elle à cette époque, et tout particulièrement sous le pinceau des artistes français ?***

Du fait de sa place et de l'effet qu'il produit sur le regard du spectateur, le « cadavre au bras dressé » semble jouer d'abord un rôle strictement technique dans la composition de l'oeuvre. Placé au 1er plan, en avant de la scène principale, il ne peut échapper au regard du spectateur. Il l'accroche. Si le peintre place ce détail de manière si évidente, en « première ligne », c'est qu'il lui assigne un rôle. Lequel ? Une observation attentive le trahit assez vite. Une recherche d'épaisseur, de perspective ou de relief est en mesure, dans nombre de cas, d'expliquer sa mise au 1er plan (ou en avant de la scène principale). En premier lieu le corps occupe un espace qui, sans lui, resterait vide. C'est net dans *Les cuirassiers de Reichshoffen* d'Aimé Morot, *La*

⁵ Raison pour laquelle, la proportion de scènes de combats et de « cadavres au bras dressé » peut paraître faible au regard de l'oeuvre totale.

⁶ Cf. SCHELER (Lucien), *Robida : Album du siège et de la Commune, Paris 1870, 1871*. Paris, Lucien Scheler, 1971 ; 2 volumes.

défense de Longboyau et Le combat sur la voie ferrée de Deneuille ou dans les deux versions *du Combat d'artillerie* de Detaille. Mais le bras dressé apporte un plus dans la mesure où, émergeant du (ou des) corps formant une masse plus ou moins compacte au sol, il offre à l'oeil une sorte de mire sur lequel celui-ci peut s'appuyer pour distinguer les distances entre les plans. Par sa position en rupture avec le plan du sol ou celui marqué par un rang de soldats, par exemple, le bras donne une profondeur ou du volume à tout l'espace qui l'entoure. Dans *Froeschwiller* de Zimmer, le bras dressé du zouave étendu sur la gauche rompt la ligne tracée par les cadavres couchés sur le ventre et vient occuper une partie de l'espace entre le 1er (celui des morts) et le second plan (le régiment qui passe). Paradoxalement, le détail issu d'une rigidité cadavérique aurait le don (par la rupture qu'il introduit) d'apporter à la composition un élément de mouvement ! Hypothèse un peu hasardeuse ? Sans doute. L'archétype n'en apparaît pas moins comme un artifice, une astuce technique, dont l'usage se serait transmis tant il était efficace.

En effet, dans le cas du *Cimetière de Saint-Privat*, le bras dressé du cadavre situé au centre du cimetière n'est pas peint au hasard. Il se trouve en effet dans le prolongement exact du soldat qui tombe, frappé par un coup de feu qui l'atteint, juste dans l'axe de la porte et dans l'alignement de la croix qui surplombe celle-ci. Ce bras s'inscrit ainsi dans une ligne de construction voulue par l'artiste, témoignant de l'usage que celui-ci entendait faire de la particularité : un support de la composition dans la mesure où il offre une ligne (toujours la même) qu'il peut utiliser là où il en éprouve le besoin. Dans le même tableau, il y a un second cadavre au bras dressé, sur la droite, dont le bras, précisément, se situe dans le prolongement de la ligne dessinée par le coin du mur du cimetière. Une preuve supplémentaire des intentions de l'artiste ?

Dans *La charge des cuirassiers prussiens* le cas semble un peu différent. Apparaissant sur une deuxième ligne, entre les pattes des chevaux lancés au galop, le cadavre, cette fois, n'est pas au premier plan. Mais le bras dressé prend une fonction technique qui apparaît quand on réfléchit à l'uniforme des cuirassiers. Le détail permet en effet de placer une touche blanche (couleur des manches) dans un espace sombre où la cuirasse, le sac, le sol et la robe des chevaux sont tous dans une gamme allant du gris au brun qui confond un peu tout. C'est bien pour l'effet de mêlée que veut donner l'artiste, mais le bras et la touche claire qu'il apporte donne de l'épaisseur et permet de mieux distinguer les détails figurés. Une fois encore, l'archétype joue un rôle technique.

Quelques contre-exemples existent qui pourraient démentir l'idée que nous nous faisons de ce détail. Dans *Le coup de mitrailleuse* ou *La mort du commandant Bergebier*, les bras figés ne semblent pas devoir jouer ce rôle technique. Ils se détachent mal de la masse des corps. Dans le second tableau que nous citons, le bras n'est d'ailleurs pas vraiment dressé vers le ciel, seulement figé en oblique. Mais ces tableaux sont parmi les premiers réalisés (dès 1870 pour le 1er). Il semble que Detaille n'ait pas encore perçu tout le parti qu'il pouvait tirer de la particularité qu'il avait observée. Dans son esquisse de la *charge de Morsbronn* (1873), la position du corps, celle des bras, la place du cadavre dans le tableau sont conformes à l'archétype tel que nous l'avons défini ; Detaille, pourtant, ne le conserve pas dans sa version définitive. Une marque de son cheminement, de ses hésitations, jusqu'à la modélisation ou systématisation du détail dès lors qu'il prend toute sa valeur technique ? D'une certaine manière, ces contre-exemples plaideraient *a contrario* en faveur de notre idée.

Mais les intentions techniques ne suffisent pas à expliquer la réitération du détail dans de nombreux tableaux ; moins encore la différence entre l'école allemande (qui tend à l'ignorer) et la française. En d'autres termes, le "cadavre au bras dressé" n'aurait pas qu'une fonction technique.

Detaille et Deneuille ne peignaient pas seulement pour témoigner. « *Je cherche surtout à peindre ce que j'ai vu et qui m'a frappé* » écrivait le premier à l'occasion du Salon de 1870 au cours duquel il présenta *Un coup de mitrailleuse*⁷. Dans la même lettre, il ajoutait : « *Il est des*

⁷ Rapporté par Chanlaine, *Ibid.*, p.31.

scènes très grandes et compliquées que j'ai pu voir (... mais) une impression que l'on ne pourra jamais rendre, c'est celle des cadavres défigurés, des blessés sans bras ni jambes. Jamais on ne pourra se permettre, je crois, de présenter cela au public ». Ces propos sont intéressants dans la mesure où ils permettent de donner toute leur place dans ses oeuvres aux "cadavres au bras dressé". Voilà bien un détail « frappant ». Quel artiste ne serait pas touché par des bras dressés vers le ciel comme autant d'appels au secours ? Dans le même temps, cette « silhouette » ne montre pas tout. Elle montre la guerre *telle qu'elle est* sans en peindre les réalités les plus crues. Ce qu'il ne faut pas montrer au public, ce sont les horreurs, les blessures, le sang⁸. Or, le "cadavre au bras dressé" ne figure jamais rien de tel. Il a l'avantage d'accrocher le regard, mais il ne le fait pas pour montrer une horreur. Certes, la crispation du membre ou des doigts évoque la violence, la douleur ou la souffrance liées à la bataille ; mais il ne la dépeint pas. Dès lors, le détail s'avère poignant sans être repoussant. Il touche, il émeut, il ne révolte pas. Certes, l'idée que chacun peut se faire des causes qui l'ont produit renvoie à une horreur ; mais celle-ci n'est pas montrée. Edouard Detaille a ainsi trouvé un expédient assez lisse dans sa représentation pour être peint dans les limites de ce qu'il juge décent de montrer. L'horreur est suggérée sans être représentée. De même Deneuville entretenait-il le souci « d'émouvoir ». Il était prêt à « *travestir la vérité s'il peut gagner en émotion* » explique Philippe Chabert⁹. Or, le « cadavre au bras dressé » ne travestit pas la vérité tout en parvenant à insérer dans la composition un détail tragique qui « *anime et dramatise* » la scène¹⁰. Si on se réfère aux intentions de l'artiste, le détail apparaît ainsi pleinement efficient.

3- Quelques réflexions, encore, sur un détail

Dans les années 1880-1890, de nombreux combattants de 1870 ont publié leurs souvenirs. La lecture de ces textes permet d'observer combien les récits des combats se déréalisent au fil du temps, perdent petit à petit de l'épaisseur ; ils aseptisent la guerre pour n'en plus retenir que des « images » stéréotypées de charges magnifiques, de gloire et de bravoure. Plus on s'éloigne de l'heure de son déroulement, plus la guerre devient « belle » (*sic*) ! La mort n'est pas effacée, mais elle est glorifiée. En revanche, la souffrance, le froid, la faim, la fatigue, le sang, la "boucherie" que relatent tous les textes écrits "à chauds", tous ces détails s'effacent. Dans le même temps, le combattant est lavé de toute faiblesse ; s'il a été vaincu, ce n'est pas qu'il ait démerité. La thèse de l'incapacité des chefs et de la trahison qui a prévalu au lendemain du désastre s'ancre alors dans la mémoire : elle seule peut justifier un échec qui ne se répétera pas dès lors que le soldat ne sera plus trahi ! Cette manière de réécrire l'histoire est une façon (consciente ?) de rassurer la génération invitée à accomplir la Revanche : ne craignez pas, car le soldat français est le meilleur au monde. La supériorité numérique ou technique de l'ennemi, la peur de l'homme livré à lui même dans la folie de la mêlée, les petites lâchetés des troupes se débandant parce que l'horreur de la guerre ne garantit plus la bravoure des plus braves, toutes ces vérités qui ponctuent les carnets intimes, lettres ou souvenirs écrits en 1870-1871 s'estompent. Les rares témoins tardifs qui veulent rappeler ces vérités là apparaissent comme des exceptions et, aux yeux de leurs contemporains, comme des défaitistes ou des traîtres !

Si nous faisons ce petit rappel concernant les souvenirs écrits, c'est pour mieux expliquer comment le "cadavre au bras dressé" peut s'inscrire dans la même logique. Tout en étant poignant et en mobilisant l'envie de venger les malheureux dont les doigts crispés semblent demander des comptes ou appeler au secours, ce cadavre est particulièrement propre, lisse, intact ! Une asepsie évidente qui conduit à s'interroger : **le souci "réaliste" des peintres de 1870 est-il vraiment réaliste ?** Paradoxe d'une école qui a été qualifiée de réaliste pour la qualité de ses rendus (des cuirasses, par exemple), la précision de ses informations (sur les uniformes, les types d'armes ou d'équipement...) ou la vérification des faits (Deneuville fait poser les survivants de *La dernière cartouche* pour réaliser son tableau), mais qui a *déréalisé* la guerre dans ce qu'elle pouvait avoir de plus cru !

⁸ Voir [la représentation de la guerre de 1870](#).

⁹ CHABERT, *Ibid.* p.18.

¹⁰ Voir G.Goestchy *les jeunes peintres militaires*, 1878, cité par CHABERT, p.30.

Reprenons le cas de l'artilleur du *Panorama de Rezonville* car il est assez révélateur du phénomène. Le souci réaliste du peintre le conduit à représenter son sujet dans cette rigidité caractéristique qui a mobilisé notre attention tout au long de cet article. Nous savons que cette position (qui peut combiner *spasme* et *rigidité cadavériques*) est possible, qu'elle est probablement le fruit d'une observation méticuleuse de la réalité. L'artiste pousse son souci de vérité jusqu'à dessiner sur l'avant bras du mort un cœur tatoué, détail intime qu'il peut fort bien avoir vu sur un champ de bataille. La blessure à la poitrine est parfaitement réaliste, elle aussi. Et pourtant : tout, dans ce cadavre apparaît trop propre ou mis en scène pour être vraiment réaliste. L'état de la chemise tout particulièrement. Et pourquoi cet artilleur est-il ainsi dépouillé de son uniforme ? Deux réponses sont possibles : le vêtement a été déchiré par l'impact du projectile qui l'a tué. Mais cette hypothèse ne tient pas. Seul un éclat d'obus pourrait l'avoir ainsi déshabillé. Son torse devrait alors être déchiqueté, le cadavre devrait être éventré, ce qui n'est pas le cas. L'autre hypothèse est celle du détrousseur de cadavre. Mais là encore, l'idée résiste mal à la critique. En premier lieu parce que les détrousseurs recherchaient surtout des objets de valeurs contenus dans les poches ou les sacs, les bottes pour remplacer les tristes Godillots qui partaient en lambeaux, ou des couvre-chefs à titre de trophée. Rarement les autres effets. Certes, il existe quelques témoignages évoquant des cadavres mis presque à nu par les détrousseurs. Mais, outre la rareté de ces cas, il s'agit plutôt d'officiers dont la qualité de l'uniforme et les galons pouvaient justifier de tels actes. Manifestement, l'artilleur de Rezonville n'entre pas dans ce cas de figure. En imaginant toutefois que ce soit un pillard qui ait ainsi dévêtu, pourquoi aurait-il déchiré la chemise ? Par maladresse, dans la hâte requise pour ce genre d'opération ? Admettons. Mais, la nécessité de dégager les bras, ne conduirait-elle pas à retourner le cadavre sur le ventre ou le côté et non sur le dos ? Le détrousseur a-t-il replacé le cadavre sur le dos pour lui faire les poches ? Outre le fait que la position ventrale est plus commode pour glisser la main dans ces dernières, on voit mal pourquoi un homme pressé finirait son travail par la recherche qui a le plus de chance pour lui d'être fructueuse !

Toutes ces réflexions ne sont qu'hypothèses invérifiables ; que nous conduisons cependant, pour montrer que le souci de réalisme n'est pas toujours aussi réaliste qu'il semble devoir l'être. Et qu'il nous apparaît plutôt comme un moyen de détourner l'attention du spectateur sur un détail représenté de manière très réaliste (un uniforme, une arme, un mouvement...) pour mieux masquer tout ce que le tableau édulcore (le sang, les chairs déchirées, les effets destructeurs des obus...), une astuce pour mieux **montrer ce qui est, sans montrer tout ce qui**, pour mieux témoigner sans révolter. L'artilleur du *Panorama de Rezonville* apparaît ainsi comme un exemple parfait de réalisme qui ne pousse pas le réalisme jusqu'au bout de sa logique. La question se pose alors : comme d'autres détails (à répertorier ?), "les cadavres au bras dressé" n'ont-ils pas - dans toutes les variantes qu'autorise l'art - une fonction patriotique du même ordre : attirer l'œil sur une réalité pour mieux mobiliser la Revanche sans effrayer ceux qui devront la conduire ?

Cette explication patriotique "du cadavre au bras dressé" n'est (sans doute) pas pleinement convaincante. Elle possède pourtant un avantage supplémentaire : expliquer pourquoi ce détail a été repris par de nombreux peintres français de cette période quand il fut délaissé par les Allemands ou ignoré par les peintres d'autres époques.

Quand on jette un œil sur la peinture allemande de la guerre de 1870, un sujet semble devoir s'imposer que les Français négligent : la représentation des chefs (généraux, empereur, princes). A l'instar de la peinture française du 1er empire, cette particularité apparaît comme le miroir logique du régime autocratique prussien. Detaille, Deneuvre, au contraire, peignent une guerre de patriotes, de combattants anonymes d'un régime démocratique. Pascal Vennesson¹¹ a clairement identifié cette manière de peindre en l'honneur du héros désigné par l'idéologie dominante. Dans les tableaux figurant la représentation même de la bataille, Français et Allemands n'ont pas non plus la même approche. Vennesson (p.23) précise que

¹¹ Voir note 4 ci-dessus.

dans la peinture française, « *les soldats allemands ne constituent qu'un corps collectif d'où l'individualité a disparu (... alors que) les soldats français, en revanche, se détachent sans ambiguïté (...) Dans tous les cas, chaque physionomie est identifiée (...) chaque visage est un portrait.* » Nous ne contesterons pas cette affirmation ; elle nous semble parfaitement vérifiée. Ce qui frappe, par contre, ce sont les scènes de combats que représentent les Allemands. Curieusement, ils adoptent souvent le même angle que les Français : ceux-ci de face, leurs troupes de dos. Si, sous leur pinceau, les soldats français ne constituent qu'un corps collectif ou l'individualité n'apparaît pas, à la différence des Français ils n'identifient pas davantage leurs compatriotes. Or, c'est là une nette différence qui semble recouvrir celle existant entre deux perceptions de la guerre et des suites à lui donner. Autant la manière des peintres français appelle le public à s'identifier aux combattants et à accepter l'idée de la Revanche, autant celle des Allemands (qui ne souhaitent pas une remise en cause du résultat de la guerre) souligne par le caractère brutal et anonyme de la représentation, l'horreur du conflit. Dans le cadre d'une peinture qui tend à montrer plutôt des mêlées indistinctes que des « héros », le « cadavre au bras dressé » n'a pas sa place, parce qu'il n'y a pas d'espace vide à combler, ni les mêmes besoins de profondeur que dans une œuvre plus soucieuse d'isoler des scènes ou des personnages. La raison patriotique « du cadavre au bras dressé » n'a pas non plus sa place dans une peinture qui n'entend pas émouvoir, seulement témoigner du mérite de la victoire et d'une violence dont il faut éviter la répétition. Pourquoi, dès lors, mettre en place un détail qui affaiblirait cet objectif en attirant le regard sur ce qui est personnel quand on veut souligner l'unité, l'unification qui fait la force ? Deux régimes, deux idéologies différentes, deux espoirs opposés ? Il n'y a pas de raison d'utiliser les mêmes artifices, bien au contraire. Toute la différence - d'essence idéologique ou politique - entre les deux écoles se situerait là, justifiant le recours aux cadavres au bras dressé ou non, selon le sentiment que peut procurer celui-ci.

Conclusions

Au terme de cette réflexion, nous avons conscience des limites d'une démonstration qui repose sur des interprétations discutables ou difficilement vérifiables ; celles-ci ont cependant un double mérite :

1°) donner un sens à un détail tout en confirmant une perception collective déjà analysées par d'autres historiens (Pascal Vennesson ou François Robichon¹², par exemples), perception dont les artistes ne sont jamais que l'expression magnifiée ;

2°) de permettre d'établir un parallèle cohérent entre les « souvenirs » écrits et ceux qui sont « peints ». Nombre de peintres de la guerre de 1870 furent des anciens combattants usant d'un média particulier mais qui entendaient témoigner au même titre que leurs compagnons d'armes. *La guerre de 1870 n'est-elle pas l'une des toutes premières qui ait ainsi été peinte par ceux qui l'avaient faite ?* Peut-être serait-il intéressant de prolonger cette étude par une analyse comparée d'un tableau de Detaille ou Deneuville et de témoignages écrits relatifs à un même épisode du conflit pour montrer comment peinture et écriture se déclinent (ou non) sur le même mode ? La comparaison ne permettrait-elle pas de montrer par ailleurs, et mieux encore qu'il n'a pu être fait, comment le souvenir se déréalise du fait des contraintes imposées par le média de la mémoire, qu'il s'agisse d'une composition picturale ou d'un récit ?

¹² ROBICHON (François), *L'armée française vue par les peintres*, Paris, Herscher, ministère de la Défense 1998 ; 151 pages.

Annexe I : Les tableaux figurant au moins un cadavre aux bras levés

ARUS, R	<i>Buzenval</i>
BENOIT-LEVY J	<i>La défense de Rambervilliers</i>
BIRKMEYER	<i>Pendant la campagne</i>
BLOCH, A	<i>Mort du comte de Dampierre, Bagneux</i>
BRAUN, L	<i>En reconnaissance</i>
CASTELLANI	<i>Loigny</i>
CHAPERON	<i>A l'aube</i>
CHIGOT A	<i>Devant un héros - Orléans</i>
DAVID, A	<i>Au drapeau</i>
DAVID, A	<i>Attaque d'un village en Picardie</i>
DELAHAYE E. J	<i>Sedan (charge)</i>
GROLLERON	<i>Chatillon, 13 octobre</i>
LECLERCQ, M	<i>Combat de Sapignies</i>
MERLETTE, C	<i>Mort du capitaine Baudoin (Mouzon)</i>
MERLETTE, C	<i>Bazeilles</i>
MOROT, Aimé	<i>Charge des cuirassiers de Reichshoffen</i>
PALLANDRE	<i>Les Allemands au pont des Roches</i>
ROBIQUET	<i>Matin calme</i>
ROECHLING	<i>Les badois à Lisaine</i>
ROECHLING	<i>Charge du 7^e à Saint-Quentin</i>
ROUFFET, J	<i>Les cuirassiers à Rezonville</i>
ROYER, Lionel	<i>Pour la Patrie !</i>
ROYER, Lionel	<i>Le soir du deux décembre</i>
SERGEANT, L	<i>L'arrière garde - armée du nord</i>
ZIMMER, Ernst	<i>Froeschwiller, 7 août 1870</i>

Annexe 2

« Lors de la mort, il existe un relâchement musculaire complet auquel fait suite la "rigidité cadavérique" qui débute environ 3 heures après et qui atteint son maximum après 12 heures. Cette rigidité disparaît par la suite en 12 à 24 heures. Elle fixe la position du corps, si une personne décède dans une voiture et qu'elle est retrouvée 18 heures plus tard, le corps aura une attitude en position assise difficile à réduire » (Docteur Rauls, Médecine légale de Strasbourg.)

« Les ouvrages de Médecine légale du début de siècle font régulièrement référence au spasme cadavérique (différent de la "rigidité" classique) qui fige le corps dans la position où il se trouvait lors du décès dans certains cas de morts violentes notamment sur les champs de bataille. » Jean-Luc Chopard, Médecine légale de Besançon).

« Il est connu depuis l'antiquité que la mort entraîne une période de flaccidité puis de rigidité partielle ou complète qui disparaît lorsque les signes de décomposition se manifestent. La chronologie de ces événements est tellement variable que cela n'est qu'un indicateur peu précis de l'heure du décès.

En moyenne, il est permis de dire que :

La période de flaccidité survenant immédiatement après le décès dure en moyenne de 3 à 6 heures.

La rigidité est détectée après 3 à 6 heures, en premier au niveau des petits muscles, comme la mâchoire (cependant, il est possible que la rigidité débute après une demi-heure selon les conditions de l'environnement),

La rigidité s'étend et atteint son maximum après 6 à 12 heures et dure de 18 à 36 heures.

Les facteurs qui influencent la rigidité sont :

La température : plus il fait froid, plus la rigidité mettra du temps à être détectée,

L'activité physique avant la mort : de violents efforts (soldats sur un champ de bataille) raccourcissent le temps d'apparition de la rigidité.

Le spasme cadavérique :

Il s'agit d'une forme rare de rigidité qui se constitue à la mort sans être précédée de période de flaccidité.

Bien que l'importance de ce phénomène soit controversée, il semble survenir après une période intense (cf. activité physique ou de vives émotions au moment du décès).

En résumé, il serait important de connaître les conditions météorologiques sur le champ de bataille. En effet, si le temps est chaud, la rigidité pourrait survenir après 30 minutes. Si la bataille dure longtemps, il est possible que les soldats soient morts depuis quelques heures avant que le peintre fixe l'image du champ de bataille.

D'autre part, si la température permet le gel, il est possible que la position des corps soit due au gel et non à la rigidité. Guillaume Perret, Médecine légale de Genève.

La rigidité cadavérique affecte l'ensemble des muscles de l'organisme:

- Muscles squelettiques
- Coeur
- Iris
- Diaphragme
- Sphincters

La rigidité touche également les muscles lisses d'où la possibilité d'éjaculation, émission de matières, urine en post-mortem.

La rigidité débute environ 3 heures après la mort. Son maximum se situe vers 12 heures.

Elle commence aux muscles du cou, de la nuque, et des masséters, pour s'étendre au tronc, membres supérieurs et membres inférieurs.

La rigidité s'installe progressivement et prédomine

- aux fléchisseurs aux membres supérieurs
- aux extenseurs aux membres inférieurs

Sa disparition se fait dans le même ordre :

La rigidité tibio-tarsienne disparaît entre la 24^{ème} et la 36^{ème} heure.

Si elle est rompue avant la 12^{ème} heure, elle peut se reconstituer.

Attention:

Lorsque l'organisme est sidéré, par exemple, en cas de décapitation, fulguration, la rigidité intervient quasi immédiatement ; la fixation du corps se fait dans la position qu'il occupait au moment du décès. Site de l'université de Rennes 1:

www.med.univ-rennes1.fr/etud/medecine_legale/la_mort.htm