

## LA NON-REPRÉSENTATION PICTURALE DE LA GUERRE DE 1870

Jean-François Lecaillon ©

Janvier 2022



La guerre de 1870 a donné lieu à une importante production d'œuvres picturales se donnant pour vocation de la représenter. À ce jour, le recensement des œuvres françaises permet d'en dénombrer au moins 899<sup>1</sup>. 80% d'entre elles datent d'avant 1900, la période la plus dense de création renvoyant aux années 1870-1875. Cette imposante production témoigne de l'impact de l'évènement sur la société qui crée, commande ou admire ces tableaux. Dans leur écrasante majorité, les artistes concernés ont vu la guerre de près comme soldats, gardes nationaux ou simples témoins. Dans ce contexte, les spécialistes de la peinture militaire n'ont pas eu le monopole du sujet. Celui-ci a inspiré

des peintres aussi différents que Carolus Duran, Jean-Baptiste Corot, Edgar Degas, Gustave Doré, le Douanier Henri Rousseau ou Pierre Puvis de Chavannes.

A contrario, bien que témoins, beaucoup n'ont rien peint qui y fasse référence. Désintéret pour la peinture militaire, un genre se situant à des années-lumière de leurs préoccupations artistiques, ou indifférence pour le sujet ? De telles raisons suffisent souvent à éclairer le silence<sup>2</sup> de ces artistes. D'autres explications jouent toutefois, qui soulèvent quelques questions. Le refus de peindre la guerre est-il forcément la marque d'un manque d'intérêt pour le sujet ? Jusqu'à quel point y a-t-il de la part des « silencieux » une non-représentation de celui-ci ? Ne peut-on imaginer, à la manière de Gambetta, que nombre d'artistes qui ne peignirent jamais la guerre, y pensaient quand même ? Pour répondre, il faut faire la part de situations fort différentes. L'analyse de quelques cas parmi les mieux connus permet de distinguer des approches-types qui vont de la non-représentation volontaire au déni en passant par de faux silences.

### ***La non-représentation volontaire***

Ne pas représenter la guerre a souvent été un choix. [Eugène Fromentin](#), Odilon Redon ou Eugène Carrière ont énoncé leur refus de se prêter à l'exercice.

Né en 1820, le premier se retire pendant la guerre dans sa propriété de Saint-Maurice près de la Rochelle. Son âge le dispense de service actif. Comme beaucoup, les mauvaises nouvelles venues du front ne l'incitent pas à peindre. De son propre aveu, ce n'est que le 18 mars 1871 qu'il envisage de reprendre le pinceau et « regagner six mois de perdus » (lettre à son ami Billotte). Mais la guerre civile le replonge dans l'incapacité d'œuvrer. « Dix mois d'oisiveté chagrine »,

<sup>1</sup> Voir le [Répertoire des représentations picturales de la guerre de 1870](#), blog *Mémoire d'histoire*, 3 février 2022.

<sup>2</sup> Le mot est ici emprunté à Philippe Dagen, auteur d'une étude sur la représentation de la Grande Guerre : *Le silence des peintres*, Paris, Fayard, 1996.

confie-t-il à Charles Busson au lendemain de la semaine sanglante, en juin 1871. Pendant toute l'*Année terrible*, « l'incertitude » des lendemains l'a rongé. La mort du colonel Charles Louis Lafunsen de Lacarre, tué à la tête de son régiment lors de la fameuse charge dite de Reichshoffen (6 août), l'a tout particulièrement affecté. Parente du colonel, sa femme « est dans un grand deuil », a-t-il écrit le 19 août. Il l'est tout autant. Les nouvelles reçues d'[Alexandre Protais](#), peintre lui-même et officier de l'armée du Rhin qui lui parle de batailles « telles que je n'en ai jamais vues », n'ont rien arrangé<sup>3</sup>. L'artiste ne peint pas la guerre parce que, psychologiquement, il n'est pas en état de le faire, ni ne l'a été jusqu'à sa disparition en 1876.

[Odilon Redon](#) a eu une expérience plus directe du conflit. Engagé dans l'armée de la Loire, il participe à des opérations visant à débloquer la capitale. Il en sort marqué. Ted Gott, son biographe, le souligne : « Dans les dix années suivantes, il travaille surtout avec le noir, couleur morbide en accord avec son tempérament révélé depuis peu »<sup>4</sup>. La guerre est le moteur de sa transformation : « Les chimères romantiques de Redon s'anéantissent dans le carnage de la guerre franco-allemande de 1870, qui, dira-t-il plus tard, éveille en lui la flamme créatrice »<sup>5</sup>. Mais cette incidence sur l'homme ne se traduit par aucune représentation du conflit. Redon refuse de traduire en peinture ses souvenirs de campagne :

« Il m'est difficile de spéculer sur des idées de combat : je fais de l'art seulement, préférablement, et l'art n'est-il pas le refuge paisible, la région douce et haute où l'on ne discerne pas de frontière ? Une estampe d'Albert Durer n'incite guère à des revanches, ni l'audition de la Neuvième, ni la musique affectueuse et cordiale de Schumann (pour citer à dessein des merveilles d'Outre-Rhin). Puis, comme ceux de ma génération, j'ai vu les événements de 1870, et même j'ai eu l'occasion de participer avec beaucoup d'émoi et de curiosité, à une action sur la Loire, près de Tours : un jour d'excès, d'où je sortis apitoyé, troublé, endolori d'une heure inexorable et comme subie dans les abus d'une autre humanité. Et l'on ne peut s'abstraire des souvenirs ; l'artiste ne saurait généraliser autrement que par ses nerfs et les miens frissonnent, j'aime mieux mon rêve. La guerre est le grand litige de nos malentendus »<sup>6</sup>.

La citation est longue mais nécessaire pour comprendre les raisons d'un silence. Pour Redon, rompre ce dernier reviendrait à trahir l'idée qu'il veut garder de l'Allemagne. Bien qu'il refuse de renier sa germanophilie comme le font d'autres autour de lui, il est l'exemple type de ces intellectuels déçus dont Claude Digeon a étudié les réactions<sup>7</sup>. En 1904, il fait le [portrait de Juliette Dodu](#), mais ce n'est pas l'héroïne de 1870 qu'il dessine, seulement sa belle-sœur par alliance qu'il prend pour sujet sans relier celui-ci aux exploits d'une jeune femme au service de la France.

Défenseur de Neuf-Brisach où il est fait prisonnier, puis déporté à Dresde, [Eugène Carrière](#) ne rapporte rien de cette double expérience. Ni souvenirs publiés – à Goncourt qui nous sert de source sur le sujet, il raconte seulement et très sommairement son expérience<sup>8</sup> – ni la moindre toile ou dessin à notre connaissance. [Albert Dubois-Pillet](#), ancien voltigeur de la garde impériale fait prisonnier à Sedan, interné à Paderborn, puis rapatrié en France pour participer à la répression de la Semaine sanglante, ou [Louis Monziès](#), qui a vécu la guerre dans les rangs de l'armée de l'est, gardent un identique silence. La peinture militaire ne les intéressait sans doute pas ; mais, l'explication n'est pas pleinement satisfaisante. Ils sont peut-être mus par une réaction semblable à celle de Redon, ou à celle que rapporte Louis Aragon à propos de la Grande Guerre : « Nous pensions que parler de la guerre, fût-ce pour la maudire, c'était encore lui faire de la réclame ». Le refus de représenter la guerre se ferait ainsi, chez certains artistes, expression d'une volonté de ne pas lui donner une visibilité qu'elle ne mérite pas à leurs yeux.

---

<sup>3</sup> Les lettres évoquées sont citées dans *Correspondance d'Eugène Fromentin*, Textes réunis, classés et annotés par Barbara Wright, Paris/Oxford: CNRS-Éditions/Universitas (1995) ; vol. II.

<sup>4</sup> Gott, Ted, « La genèse du symbolisme d'Odilon Redon : un nouveau regard sur le Carnet de Chicago », in *Revue de l'Art*, volume 96, année 1992 ; p. 58.

<sup>5</sup> Gott (1992), p. 51.

<sup>6</sup> Redon, Odilon, *A soi-même, journal 1867-1915*, Librairie José Corti, 2011 (1961) ; p. 97-98.

<sup>7</sup> Digeon, Claude, *La crise allemande de la pensée française*, PUF, 1959.

<sup>8</sup> Goncourt, Edmond de, *Journal des Goncourt*, vol. 8 ; 19 février 1891.

De façon similaire, [Henri Gervex](#), qui a servi au 152<sup>e</sup> bataillon de la Garde nationale de Paris, assure n'avoir « rien à dire » de la guerre<sup>9</sup>. De la période, « deux scènes curieuses » le hantent, mais elles renvoient à la Commune. Pour l'Exposition universelle de 1889, il réalise avec [Alfred Stevens](#) le *Panorama du siècle*. « Il s'agissait de déterminer tous les hommes marquants d'une génération »<sup>10</sup>. Parmi eux, il place *Les officiers supérieurs et généraux de la guerre de 1870* mais il ne les représente pas dans le cadre de celle-ci. Ce n'est pas la guerre qu'il peint, seulement des grands hommes.

Il faut prendre garde, toutefois, de ne pas réduire tout silence à de telles formes de refus. Des raisons plus simples interviennent aussi. Le manque de temps, tout d'abord, de ceux qui sont morts de leurs blessures ou ont disparus avant 1872, voire plus tard comme [Jean-Adolphe Beaucé](#) (1818-1875). Déjà handicapé par une ophtalmie qui l'empêchait d'achever les œuvres esquissées à la suite de l'armée du Mexique (1862-1867), celui-ci accompagne l'armée du Rhin avec laquelle il se retrouve bloqué dans Metz. Il y contracte une maladie de cœur qui l'emporte cinq ans plus tard, mais sans lui avoir laissé les moyens physiques d'exploiter les dessins réalisés pendant le siège<sup>11</sup>.

Moins surprenant est le silence de [Paul Cézanne](#). L'indifférence du réfractaire de 1870 réfugié à L'Estaque est une explication suffisante dans son cas. De façon plus générale, la non-représentation par des artistes des avant-gardes est assez facile à comprendre. En quête de moyens qui les écartent des traditions académiques, ils n'ont aucune raison d'aborder un genre aussi codé, a priori, que la peinture militaire ou celle d'*épisodes historiques*. Qui plus est, le pleinairisme qu'ils pratiquent ne se prête pas au traitement de situations qu'ils n'ont pas sous les yeux pour en étudier les effets de lumière. Pratiquement, aucun impressionniste ou peintre apparenté n'a peint la guerre, pas plus les Français Claude Monet ou Camille Pissarro que l'Allemand [Max Liebermann](#) qui participa à la campagne dans les rangs de l'armée d'invasion.

Dans un registre comparable, il y a une véritable non-représentation de genre. Aussi différentes soient-elles dans leur style, Berthe Morisot, [Eva Gonzalès](#), Rosa Bonheur, Perrine Viger (épouse d'[Hector Viger](#) et artiste peintre elle-même), [Marie Adrien Lavielle-Petit](#) ne peignent pas la guerre qui les marque pourtant. De la dernière, on connaît quelques dessins de soldats croqués sur le vif ; Eva Gonzalès a réalisé un *Soldat Prussien* (1872). Mais ces femmes ne dérogent pas à une tradition qui les écarte d'emblée du sujet.

En mode de non-représentation, imposée cette fois, il faut aussi prendre en considération l'interdit établi par la loi de 1871 bannissant toute évocation des acteurs de la Commune. Gustave Courbet est le plus célèbre des artistes à n'avoir pas peint la guerre pour raison de censure à l'exception de *Deux mobiles couchés dans une tranchée du bois de Meudon*, œuvre réalisée vers 1870 d'après André Salmon<sup>12</sup>. Pour ceux qui ont pu le souhaiter, il était par ailleurs impossible de mettre en scène une Louise Michel ou un Louis Rossel dans une scène antérieure au 18 mars 1871. Avec des tableaux comme *Le triomphe de l'Ordre* ou *La Veuve du fusillé* (1877), un [Ernest Pichio](#) a bravé l'interdit ; mais il le fit depuis Genève où il était en exil, et en ignorant la représentation de la guerre devenue secondaire pour lui comme d'autres artistes ayant sympathisé avec l'insurrection.

La censure, cependant, peut inciter à aborder un sujet par des biais. Le silence des peintres peut ainsi s'avérer trompeur.

### **Les faux silences**

L'allégorie est un moyen classique de représenter une réalité par un biais détourné. Entre des œuvres accomplies comme *L'énigme* ou *L'Aigle noir de Prusse* et ses études telles *La France montée sur un hippogriffe entraînant ses enfants au secours de Paris* ou *Le Rhin allemand*, Gustave Doré ne masque rien du sujet qui lui tient à cœur en tant qu'Alsacien. On ne peut, en l'occurrence, parler de non-représentation de la guerre de 1870. Dans bien des cas, en revanche, il faut lire entre les lignes des œuvres pour comprendre comment, renvoyant à d'autres époques ou à des références mythologiques, elles parlent de la guerre franco-allemande. Peu importe que l'approche soit adoptée par souci de contourner une censure ou pour signifier une émotion par la puissante voie de la suggestion. L'écho qu'elles ont auprès du public témoigne d'intentions clairement perçues

<sup>9</sup> Gervex, Henri, *Souvenirs*. Paris, Flammarion, 1924 ; p. 43.

<sup>10</sup> Gervex (1924) ; p. 198.

<sup>11</sup> Voir le [catalogue](#) des *Tableaux, études, dessins et aquarelles de Jean-Adolphe Beaucé et tableaux... donnés par des artistes... vente 11-12 mai 1876... au profit de Mme V<sup>e</sup> Beaucé*, 1876.

<sup>12</sup> Salmon, André, *L'art vivant*, Crès, 1920.

par celui-ci comme faisant référence à 1870. Avec *Hercule et l'hydre de Lerne*, tableau qu'il inscrit dans « ses compositions de la France vaincue »<sup>13</sup>, Gustave Moreau en donne un bon exemple. L'artiste présente lui-même son travail comme « symbole des cataclysmes présents »<sup>14</sup>. Habitué à peindre des scènes de l'Antiquité, *Évariste Luminais* expose au Salon des Artistes de 1872 une *Invasion* qui ne trompe pas Thomas Grimm. Dans les colonnes du *Petit Journal* (n° du 12 mai 1872), celui-ci s'arrête devant les toiles « qui se rattachent à la guerre, qui rappellent nos désastres [...] Voici L'invasion de M. Luminais, allégorie saisissante ». L'année suivante, *L'envahissement ; guerriers gaulois surpris à la vue d'une femme noire* produit le même effet. Plus porté à traiter de sujets médiévaux ou de la Renaissance, *Isidore Patrois* procède de la même façon avec son *Jacques Cœur*. Dans le catalogue du salon de 1872, l'inscription du tableau est accompagnée de la note suivante : « Enfant du peuple, Jacques Cœur acquit par son génie financier une immense fortune, qu'il donna à la France vaincue et ruinée. Ces ressources permirent de lever une nouvelle armée, qui reconquit une partie du territoire perdu. » L'allusion à la défaite survenue l'année précédente et à la soif de revanche qui anime alors bien des esprits, ne fait pas de doute pour les contemporains. De même, en 1873, *L'arrestation de Jacques Cœur* du même Patrois est-elle interprétée comme une allusion à l'ingratitude de la France envers Thiers, remercié après avoir réglé les cinq milliards de francs or d'indemnité de guerre et permis la libération du territoire. Dans un registre plus apaisé, quand *Jean-Paul Laurens* présente *Le Lauragais* (1897) après *La Muraille* (1896), il fait référence à une situation d'après guerre. Gaston Schefer analyse :

« Le siège levé, les paysans [...] reprennent le chemin des champs. Les campagnes désertes se peuplent de nouveau, les bœufs cachés dans les forêts, reviennent aux étables, [...] la vie suspendue reprend sa marche et, dit la légende patoise, "Si l'ombre de Montfort passait dans les airs, celui qui a tout fauché, qui a tout défriché, qui a semé la mort, ne verrait que laboureurs". »

Sur cette base, le chroniqueur explique les intentions de l'artiste :

« [...Laurens] a voulu exprimer la joie du travail champêtre, de la paix reconfortante après l'horreur de la guerre, ce soulagement profond qu'ont éprouvé tous ceux qui ont subi le siège de l'Année Terrible, en retrouvant, au printemps, la douceur éternelle de la campagne. »<sup>15</sup>

Dans la bataille des images qui oppose à la fin du siècle les revanchistes aux pacifistes, le tableau prend position de façon à peine subliminale ; il entretient par ailleurs une thématique qui couvre tout l'entre-deux-guerres, depuis *Après la guerre ; le premier coup de charrue* de *Jules Férat* présenté au Salon de 1872 jusqu'à *Après la guerre* de Paul Legrand en 1905. Dans tous ces tableaux, il n'y a pas de représentation de la guerre franco-allemande. Elle est pourtant implicitement présente, comme elle l'est dans *La guerre* (1894) du Douanier Rousseau. En l'occurrence, ce dernier tableau renvoie à la biographie de l'artiste qui s'auto-représente parmi les victimes étendues au sol ainsi que son rival, le mari de sa future femme. Cette guerre privée à laquelle Rousseau fait explicitement référence n'en renvoie pas moins à la guerre en général dont sa représentation allégorique reprend tous les codes : charge de cavalerie sabre au clair, tapis de cadavres, corbeaux. Celui qui l'année précédente (1893) a peint *Le dernier du 51<sup>ème</sup>* (référence à la bataille de Rezonville) et réalisera en 1907 *Les Représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix* ne peut pas ne pas penser à la guerre de 1870 dont il a souffert quand il réalise ce tableau<sup>16</sup>. Pacifistes, ces œuvres ne font pas représentation de la guerre de 1870, mais elles traduisent bien les sentiments que des Français peuvent entretenir de celle-ci. Avec *L'humanité en deuil* présenté au Salon de 1905,

<sup>13</sup> Druick, Douglas W., « Gustave Moreau et le symbolisme », in *Gustave Moreau – 1826-1898*. Paris, RMN, 1998 ; p. 39.

<sup>14</sup> In *L'assembleur...*, cité par TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations de la France républicaine (1871-1914)*. Seyssel, Champ Vallon, 2004 ; p. 387.

<sup>15</sup> Schefer, Gaston, *Le Salon de 1897*, Goupil et Cie, Boussod, Manzi, Joyant et Cie ; p. 5-6.

<sup>16</sup> Selon Henry Certigny, il y perd son premier enfant en date du 17 janvier 1871, voir *Le douanier Rousseau en son temps, biographie et catalogue raisonné*, tome 1, Tokyo Bunkazai Kenkyujo Co, Ltd, 1984 ; p. ii.

[Édouard Debat-Ponsan](#) signe lui aussi une œuvre qui fait écho à ce que lui inspire la guerre franco-prussienne<sup>17</sup>.

Représenter la guerre de 1870 sans la mettre à l'image est un art auquel [Édouard Detaille](#) s'est lui-même adonné. Au moment où il abandonne le sujet pour en avoir épuisé toutes les possibilités, il réalise *Le rêve* (1888). Le tableau figure des conscrits de la République en manœuvres, nullement un bivouac de l'été 1870. Ils rêvent de la Revanche dont Detaille, membre actif de la Ligue des Patriotes, est l'illustrateur patenté. Les armées qui traversent le ciel sont celles victorieuses de la Révolution et de l'Empire. L'impasse est totale sur la guerre de 1870, à laquelle le public pense pourtant si bien qu'il voit dans cette œuvre celle qui l'illustre plus qu'aucune autre. En 1897, Paul Legrand présente *Devant le rêve*, une scène montrant des enfants s'extasiant devant une reproduction du tableau de Detaille. S'agit-il d'en relayer le message revanchiste ou de soutenir un discours opposé ? Quelques détails plaident en faveur de la seconde hypothèse<sup>18</sup> ; mais peu importe ici. La question montre que la guerre de 1870 peut être évoquée sans sa représentation.

De manière différente, mais tout aussi parlante, d'autres œuvres renvoient à la guerre de 1870 sans en figurer le moindre épisode. Trois exemples permettent d'illustrer cette démarche.

Au Salon de 1872, [Léon Bonnat](#) présente *La vieille femme d'Ustaritz*. Né à Bayonne en 1833, Bonnat est déjà un maître reconnu. Pendant la guerre, il a fait son devoir dans un bataillon de marche de la Garde nationale et reçu son baptême du feu lors des combats de Villiers (bataille de Champigny, 30 novembre - 2 décembre). Pour Guy Saigne, cette expérience n'a pas d'incidence sur sa vie ni sur sa carrière<sup>19</sup>. *La vieille femme d'Ustaritz* l'interpelle toutefois et il s'interroge sur cette figure unique dans l'œuvre de l'artiste. Il y voit une allégorie de la souffrance des Français face aux désastres de la guerre en général, au drame des Alsaciens et Lorrains en particulier. Sa femme d'Ustaritz serait une réplique basque de l'Alsacienne de [Jean-Jacques Henner](#), *L'Alsace, elle attend* (1871), une œuvre qui, elle-même, ne figure pas la guerre qu'elle évoque pourtant. Bonnat aurait ainsi voulu exprimer sa sympathie pour les victimes de la défaite, comme le fait peut-être Théodore Levigne avec *L'Alsace*, portrait d'une jeune Alsacienne, une allégorie qui date aussi de 1872. Ce n'est qu'une interprétation, mais qui montre comment les contemporains ont pu diffuser leurs sentiments sans tomber dans la représentation explicite. Avec le temps, le message se perd, mais l'œuvre témoigne du traumatisme collectif et des solidarités que ce dernier a pu générer.

La même année 1872, au Salon des Artistes toujours, [Gustave Brion](#) (né à Rothau, commune du Bas-Rhin) présente *Gullertanz (danse du coq) ; concours dont le prix est un coq ; souvenir d'Alsace*. Simple scène témoignant des traditions alsaciennes ? Brion est un habitué du genre. Ce tableau ne dépare pas la collection de créations du même type antérieures à la guerre. Dans le contexte de l'annexion de l'Alsace, le choix du jeu mis en scène n'est toutefois pas innocent. Le tableau représente le vainqueur du jour brandissant le coq qu'il vient de gagner, accompagné de deux jeunes filles en costume traditionnel et de deux garçons dont l'un porte sur ses épaules un drapeau tricolore. Impossible de ne pas y voir affichage d'une appartenance de l'Alsace (et de la Lorraine ?) à la communauté française dont le coq est l'emblème. N'est-ce pas une manière de parler de la guerre qui vient d'avoir lieu tout en évitant de subir les rigueurs de la censure ? En 1874, Brion présente encore *En Alsace, nouvelles de France*, une œuvre qui s'inscrit dans l'ensemble des créations de peintres alsaciens faisant mémoire de la guerre sans la montrer et dont *La tâche noire* d'[Albert Bettannier](#) est l'œuvre emblématique.

### ***Autres faux silences et dénis***

En 1899, [Lionel Royer](#) – qui a beaucoup peint la campagne de l'armée de la Loire – réalise *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de Jules César*. Malgré la défaite d'Alésia à laquelle il renvoie, le tableau remporte un grand succès. Il participe de la glorification des grandes figures de l'histoire de France. L'image est sans rapport avec 1870. Le rapprochement avec l'humiliante défaite face à la Prusse est pourtant fait par les contemporains qui voient dans cette présentation d'un illustre vaincu une manière de transformer la défaite en victoire. Gloria Victis ! Détournée, la

---

<sup>17</sup> Voir Lecaillon, Jean-François, « [Édouard Debat-Ponsan et la guerre ou le traumatisme de 1870](#) », blog *Mémoire d'histoire*, janvier 2015 et « [La guerre au Salon de 1905](#) », *Mémoire d'histoire*, juin 2021.

<sup>18</sup> Voir Lecaillon, Jean-François, « [Bataille d'images sur les cimaises de France](#) », blog *Mémoire d'histoire*, juin 2021.

<sup>19</sup> Saigne, Guy, « Léon Bonnat et la guerre de 1870-1871 : quelle influence sur sa carrière ? », in Pontet, Josette, *Les années 1870-1871 dans le sud-ouest atlantique. Des événements à la mémoire*. Actes du colloque organisé par la société des sciences, lettres et arts de Bayonne. Bayonne, éditions Koegui, 2012 ; p. 213-227.

représentation de la guerre franco-prussienne se fait ici par appropriation d'une figure perçue comme positive au service d'une réhabilitation symbolique.

Édouard Manet n'a pas représenté la guerre. *La queue à la boucherie* (une lithographie) est sa seule concession connue, comme *La barricade* et *Guerre civile* le sont à la Commune. Pendant le siège de Paris, il réalise seulement une ou deux œuvres figurant des paysages parisiens d'hiver : *Effet de neige à Petit-Montrouge* (1870) et *La gare du chemin de fer à Sceaux* qui lui est attribuée (1870). Rien n'évoque le conflit dans ces deux toiles, sinon l'ambiance qui en ressort : celle d'une glaciale souffrance. Faute d'information, il n'est pas possible de spéculer sur les intentions de Manet. Plusieurs toiles réalisées dans les années 1870 interpellent toutefois sur son état d'esprit : ses dessins sur le procès de Bazaine réalisés sur place et qui témoignent de son intérêt pour l'épisode historique ; *Le bal masqué à l'Opéra* (1873) et la série des *Polichinelle* (1874) perçus comme des attaques contre les hommes de l'Ordre moral et Mac-Mahon, président de la République en débat et vaincu de Sedan ; la série de *La rue Mosnier* (1878) qui célèbre les victoires électorales des républicains à l'occasion de la fête de la Paix et où il figure, dans une des versions, un invalide qui peut être perçu comme une victime de la guerre. Ces œuvres traduisent toutes l'intérêt de Manet pour l'actualité, appétence déjà illustrée par *Le Kearsarge et l'Alabama* (référence à la guerre de Sécession, 1865) ou ces quatre versions de *L'exécution de Maximilien* (épilogue de l'intervention française au Mexique, 1868-1869). Face aux débats de son temps, il n'est jamais indifférent. Peut-il l'être par rapport à la mémoire de 1870 qui imprègne la société française, que ce soit pour appeler à la Revanche ou pour recommander de penser toujours aux provinces perdues à défaut d'en parler ? Militantes, les œuvres de Manet autorisent à douter de son désintéressement pour une telle actualité.

En 1881, Manet réalise *Le portrait de Pertuiset*. Il figure son ami dans la pose du chasseur, devant la peau d'un lion qu'il a lui-même tué et qu'il conservait chez lui<sup>20</sup>. Encore une fois, rien, dans ce tableau, n'évoque la guerre de 1870 ; du moins *a priori*. Car, deux ans auparavant, Auguste Bartholdi a achevé le lion sculpté pour commémorer la résistance de Belfort en 1870-1871. Conforté par le très germanique habit de chasse dont est affublé Pertuiset, Éric Darragon n'hésite pas : il voit dans ce portrait « une référence délibérée à cette guerre [de 1870] »<sup>21</sup>. Nous serions ainsi en présence d'une représentation implicite du conflit. Selon Théodore Duret<sup>22</sup>, l'interprétation politique de l'œuvre n'a pas lieu d'être. Il rappelle toutefois qu'elle valut à Manet une médaille vivement discutée. Si le portrait n'a pas de sens caché susceptible de faire référence à 1870, il a quand même suscité une dispute qui renvoie à cette hypothèse. La non-représentation de la guerre par Manet n'empêche pas les allusions que le public percevait comme telles dans ses toiles.

Dans le paysage artistique de l'époque, Edgar Degas tient une place particulière. La peinture militaire ne l'attire pas ; il n'en va pas de même de la peinture d'Histoire à laquelle il s'est essayé à plusieurs reprises avant de renoncer. Toutefois, l'idée d'évoquer l'histoire à travers ses œuvres ne le quitte pas totalement et, dans cet esprit, plusieurs de ses tableaux s'emploient à faire mémoire de la guerre de 1870. Le premier, intitulé *Jeanraud, Liné et Lainé* (1871), représente les trois hommes éponymes, ses amis et compagnons d'arme pendant la guerre, le jour de leur démobilisation. L'œuvre n'est qu'un triple portrait, mais elle témoigne des sentiments des combattants au moment où ils retournent à la vie civile. Elle semble être l'expression du « cri du cœur » qu'évoque François Roth<sup>23</sup> quand il cherche à qualifier les sentiments des Français au moment de la capitulation : un mélange de résignation, de colère, de lassitude et de sidération face au désastre accompli. Tous ces sentiments se déclinent sur les visages des trois hommes. Le tableau ne représente pas la guerre, il décrit même un moment qui se situe au-delà de ses limites chronologiques. La mémoire du conflit y plane pourtant.

Avec *La place de la Concorde* (1876), Degas joue encore avec les allusions significatives. Le tableau prend pour décor la place parisienne avec, en arrière plan, un pan des Tuileries. Mais le bâtiment est suffisamment escamoté pour que les destructions qui l'affligent ne soient pas visibles. Bertrand Tillier y voit une « œuvre [qui] montre les tensions que charriaient le souvenir et les

---

<sup>20</sup> Duret, Théodore, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, Fasquelle, 1906 ; p. 225.

<sup>21</sup> Cité par Archer Brombert (2011), p. 451. Dans sa biographie de Manet, Darragon précise encore que Pertuiset était l'inventeur de balles explosives qu'il avait voulu faire adopter par l'armée avant la guerre de 1870 et qu'une polémique opposa les belligérants sur la question des effets explosifs entraînés par les caractéristiques du fameux fusil chassepot.

<sup>22</sup> Duret (1906), p. 234.

<sup>23</sup> Roth, François, *La guerre de 1870*, Paris, Fayard/Pluriel, 1990 ; p. 627.

traces matérielles de la Commune »<sup>24</sup>. Autrement dit, la Commune serait à l'image sans y être. La guerre de 1870 peut-être plus encore. Si Degas élimine les Tuileries du cadre qu'il choisit, il cache plus encore la statue de Strasbourg derrière le chapeau de Ludovic Lepic. Pour Henri Loyrette<sup>25</sup>, ce détail ne doit rien au hasard : il l'associe au fait que Lepic « était familialement lié au Second Empire déchu ». De la sorte, Degas taquine son ami, lui rappelant que la perte (son effacement à l'image) de l'Alsace était l'héritage de ses idoles Bonaparte. Si ce clin d'œil reste du domaine du privé, la référence à 1870 n'en est pas moins présente dans ce tableau où la non-représentation s'avère double : non seulement il n'est nulle représentation de la guerre, mais sa conséquence territoriale en est gommée ! La double négation vaudrait-elle une affirmation ?...

Le mouvement impressionniste surgit dès le lendemain de la guerre (1872) et les biographes des artistes clés du mouvement font le lien entre la naissance de celui-ci et leur exil à Londres obligé par le conflit franco-prussien<sup>26</sup>. Il en serait une sorte d'héritage, un heureux « dommage collatéral ». Même s'ils en ont souffert (deuils, ateliers et œuvres détruites, inquiétudes personnelles, partage de l'humiliation collective), les impressionnistes ne peignent pas la guerre. Le sujet ne les attire pas, il ne convient pas aux recherches techniques auxquels ils s'adonnent. Ils préfèrent peindre les lumières des campagnes ou de Paris. Dans le traitement de la capitale, cependant, ils font comme Degas pour *La place de la Concorde*. Entre 1872 et 1880, ils peignent la ville et ses banlieues, ses jardins, ses ponts, ses rues et monuments sans que jamais nul stigmatisme de la guerre n'apparaisse alors qu'ils étaient partout visibles. Les ruines des Tuileries ne disparaîtront qu'en 1883. Sous le pinceau de Guillaumin, Lépine, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley, la mémoire de 1870 est ainsi effacée du paysage. *Le pont de bois* et *Argenteuil, le pont en réparation* (1872) de Claude Monet, *Sœurs et écolières dans les jardins des Tuileries* (1875) de Stanislas Lépine seraient les exceptions qui confirment la règle<sup>27</sup>. Encore les dégâts sont-ils, comme dans *La place des Pyramides* de Giuseppe de Nittis (1876), masqués par les échafaudages de la reconstruction ou la végétation. Il y a aussi les deux toiles de Camille Pissarro intitulées *Louveciennes*. Elles figurent un même point de vue des hauteurs de la ville en direction du Mont-Valérien. Le premier tableau est réalisé pendant l'été 1870, peut-être avant la guerre ou à son tout début. La végétation verdoyante masque en partie le paysage que regarde un couple. Le second est daté lui aussi de 1870, mais les arbres ont perdu leurs feuilles, dégagant la silhouette du Mont-Valérien qu'aucun des personnages mis en scène ne regarde. Parmi les trois silhouettes, se tient un homme en uniforme, un soldat portant pantalon garance. Richard Thomson s'interroge sur la validité de la date inscrite sous la signature de l'artiste : « Il aurait plutôt réalisé cette peinture à son retour en 1871 »<sup>28</sup>. Rien n'interdit pourtant de penser qu'il l'ait fait à l'automne 1870, avant son départ pour Londres qui a lieu au début du mois de décembre. Mais cette question de date importe peu ici. Pour Thomson, Pissarro aurait voulu figurer « les transformations provoquées par la guerre ». Indirectement, même s'il s'agit d'en oublier les effets, il serait ainsi question de celle-ci.

Le silence des impressionnistes sur les ruines de Paris montre qu'ils travaillent plus sur le redressement de l'après guerre que sur celle-ci, comme s'ils voulaient tourner au plus vite la page de la défaite. Marque d'un déni, d'un refus de voir les traces de l'inadmissible catastrophe, ou traduction d'un conservatisme nostalgique face à l'agression des transformations industrielles du monde ? Les historiens de l'art ont beaucoup disserté sur ces questions. Contentons-nous d'en déduire ce qui relève ici de notre propos : le déni trahirait ce que pense ou ressent négativement du sujet celui qui en fait état. Impossible de généraliser sur les sentiments en question. Les raisons d'un Pissarro ou d'un Cézanne ne sont pas celles d'un Monet ou d'un Renoir. Le constat invite seulement à s'interroger sur les intentions des artistes qui n'ont pas représenté la guerre. Ce n'est pas toujours ou seulement par indifférence.

Finissons ce tour d'horizon avec quelques inclassables comme Jean-Louis Forain, proche des impressionnistes aux expositions desquels il participe à plusieurs reprises entre 1879 et 1886, ou

---

<sup>24</sup> Tillier, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations de la France républicaine (1871-1914)*. Seyssel, Champ Vallon, 2004 ; p. 373-375.

<sup>25</sup> Loyrette, Henri, *Degas*, Fayard, Paris 1991, p. 377.

<sup>26</sup> Voir notamment Nord, Philip, *Les Impressionnistes et la politique*, Paris, Tallandier, 2009.

<sup>27</sup> Voir Lecaillon, Jean-François, « [Les impressionnistes et les ruines de Paris, 1871-1883](#) », blog *Mémoire d'histoire*, juin 2016.

<sup>28</sup> Thomson, Richard, « Reconstruction et réconfort : les conséquences de la guerre franco-prussienne en images », *Monet, un pont vers la modernité*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 5 continents éditions, 2015 ; p. 41.

[Auguste Leloir](#), engagé aux Tirailleurs de la Seine et figuré sur [le tableau](#) que Prosper Berne-Bellecour consacre à ceux-ci. À notre connaissance, ils n'ont pas peint la guerre de 1870 qu'ils ont pourtant vue de près<sup>29</sup>. Ils peindront celle de 1914, changement d'attitude qui montre que les sentiments ou besoins peuvent être fluctuant, raison pour laquelle la question de la représentation ou non du conflit reste difficile à décrypter.

Entre les œuvres qui représentent explicitement la guerre, celles qui préfèrent user de manières détournées et les faux silences, le nombre de peintures inspirées par le conflit, voire ses prolongements communards<sup>30</sup>, monte à plus d'un millier. Toutes ces images, auxquelles s'ajoutent aquarelles, dessins, gravures et autres lithographies, sont la marque du traumatisme collectif provoqué par la défaite. Elles montrent que l'année terrible restait très présente dans l'esprit des peintres de l'entre-deux-guerres 1871-1914 sans que nul ne puisse présumer de ce qu'en pensaient les plus taiseux d'entre eux. S'ils restent impénétrables, les silences des témoins sont toutefois un territoire à ne pas sous-estimer quand il s'agit d'évaluer les sentiments d'une population.

---

<sup>29</sup> Leloir a réalisé un [Hussard](#) (1871) très probablement inspiré de son expérience de la guerre, mais le sujet ne fait pas explicitement référence à celle-ci.

<sup>30</sup> La levée de l'interdit de 1871 au moment de l'amnistie de juillet 1880 a relancé le traitement du sujet par des artistes comme Maximilien Luce ou André Devambez. Elles participent de la représentation élargie de *l'Année terrible*.