

**DES REPRÉSENTATIONS CONCURRENTES
DE LA GUERRE FRANCO-ALLEMANDE DE 1870
Petit essai d'analyse comparée**

© Jean-François LECAILLON – janvier 2021

En 1870, dans le cadre de la guerre franco-allemande, de nombreux artistes-peintres furent incorporés dans des unités combattantes. Édouard Detaille et Alphonse De Neuville sont les plus célèbres d'entre eux ; Henri Regnault et Frédéric Bazille, les plus illustres parmi ceux qui y perdirent la vie. D'autres noms viennent rapidement à l'esprit. Ceux, pour n'en citer que quelques-uns, de René Princeteau, Charles Armand-Dumaresq, Lucien Sergent, Alexandre Protais comme ceux de témoins privilégiés en tant que gardes nationaux tels Édouard Manet, Ernest Meissonier, James Tissot ou Edgar Degas. La manière dont ils ont représenté leur expérience de la guerre offre une belle matière pour voir comment les Français ont ressenti les affres de l'*Année terrible* et comment ils en ont fait mémoire de façons différentes, voire opposées. Comparer le travail du revanchiste Édouard Detaille avec celui du pacifiste Henri Rousseau, celui d'Alphonse De Neuville à celui de Lionel Royer, offrent de beaux cas d'école. La comparaison de tableaux prenant un même épisode de la guerre pour sujet – le départ de Gambetta en ballon, le 7 octobre 1870, par exemple – permet de cerner des différences d'interprétations. Une œuvre comme *Devant le rêve* de Paul Legrand invite aussi à s'interroger sur deux tableaux homonymes, *Le rêve* de Pierre Puvis de Chavannes (1883) et celui d'Édouard Detaille (1888) qui semblent se faire écho à cinq ans d'intervalle. Encore faut-il prendre le temps de les replacer dans leur contexte de création. Que révèlent ces représentations concurrentes inspirées par la guerre de 1870 ?

Detaille vs Rousseau

Incorporé au 8^e bataillon de mobiles, puis attaché à l'état-major du général Ducrot, Édouard Detaille fut un témoin direct de la guerre. Cette position d'observateur privilégié s'est traduite par la création d'œuvres fortes relatives au conflit, à commencer par *Le coup de mitrailleuse* (1870), une scène que l'artiste rapporte directement du champ de bataille. Entre le croquis réalisé sur le terrain et le tableau final, les variations sont anecdotiques : le rang de bavarois fauchés par la mitrailleuse est pratiquement reproduit à l'identique. Seuls les arrière-plans changent (disparition des soldats français découvrant le spectacle, déplacement de la végétation de la gauche vers la droite, par exemple). Ces corrections relèvent essentiellement de soucis techniques, d'une recherche d'équilibre de la composition, de mise en perspective, voire de dramatisation de la scène en l'isolant de détails susceptibles de distraire le spectateur. Elles ne changent rien à la réalité observée et à l'émotion que l'artiste entend transmettre. Dans un registre un peu différent mais motivé par une même intention de témoigner de la guerre telle qu'elle a été vue, *La barricade de Villejuif* (1870) et l'auto-figuration qu'elle contient – Detaille s'y met lui-même en scène poussant une brouette – montre comment l'artiste peut remanier le réel tout en préservant l'essentiel de ce qui a été vécu.

Enrôlé dans la garde mobile de Dreux, Henri Rousseau en a vite été libéré. Sa position est plus éloignée du champ de bataille que celle d'Édouard Detaille. Elle ne lui épargne pas, pour autant, le spectacle de la guerre. Ainsi, *Paysage d'hiver avec scène de guerre* (1877) figure-t-il une situation conforme à ce que Rousseau a pu voir, même si le style naïf ôte tout réalisme à l'image. Comme celle d'Édouard Detaille, l'œuvre traduit son point de vue de témoin. Les deux peintres sont ainsi dans une démarche comparable. Mais l'un comme l'autre ne la pérennisent pas.



Édouard Detaille, *La barricade de Villejuif* (1870)



Douanier Rousseau, *Paysage d'hiver, avec scène de guerre* (1877)

Très vite, Édouard Detaille devient l'un des grands illustrateurs de la guerre de 1870 et s'impose comme narrateur en images du conflit. Mais, s'il puise dans son expérience, il délaisse rapidement ses souvenirs personnels pour mettre en scène ceux des autres. *En retraite* (1873) ou *La charge du 9^e Cuirassiers à Morsbronn* (1874) sont la traduction d'une démarche qui trouve son apogée avec les deux grands panoramas de Champigny et de Rezonville (1879-1881) réalisés en collaboration avec Alphonse De Neuville. À chaque fois, Detaille fait une enquête rigoureuse, se rend sur les lieux du combat, recourt aux récits des témoins et n'hésite pas à refaire *Morsbronn* (version de 1874 exposée à Reims) à la suite des critiques que les survivants lui font de sa première version (celle de 1873, exposée à Woerth). L'effort de reconstitution n'interdit d'ailleurs pas les inventions ou petites tricheries avec la vérité comme la mise en place d'une « barricade » stoppant la course des cuirassiers dans la grande rue de Morsbronn alors que sa présence n'existe pas dans la première version ni n'est signalée dans l'historique du régiment. Le souci d'authenticité reste cependant la préoccupation principale de l'artiste.

Celui qui devient le Douanier Rousseau n'est pas dans cet état d'esprit. Il n'aime pas la guerre et n'éprouve aucune nécessité de la représenter plus qu'il ne l'a fait avec son *Paysage d'hiver*. La peinture militaire d'une part, le réalisme de la figuration d'autre part, ne l'intéressent pas. L'ensemble de son œuvre suffit à le démontrer. « Parce que la gloire lui manquait, écrit pourtant Yann Le Pichon, qu'il croyait pouvoir conquérir en égalant le mérite des plus grands peintres épiques de son temps », il réalise *Bataille de Champigny* et *Bataille de Reichshoffen*, des tableaux inspirés du Panorama du même nom par Detaille et De Neuville pour le premier, d'une œuvre d'Aimé Morot pour le second. « C'était sa manière à lui de participer à la guerre de 1870 » précise encore Le Pichon¹. Critiqué par ceux qui se moquent de sa manière de peindre, Rousseau s'ingénie à leur prouver son savoir faire. Mais, dans ce cadre, il ne fait pas seulement imitation ; il caricature une peinture qui valorise la guerre et se positionne ainsi comme détracteur de celle-ci.



Aimé Morot, *Bataille de Reichshoffen* (1889)



Henri Rousseau : *La Bataille de Reichshoffen*.

¹ LE PICHON, Yann, *Le monde du Douanier Rousseau*, Paris, R. Laffont, 1981, p. 218.

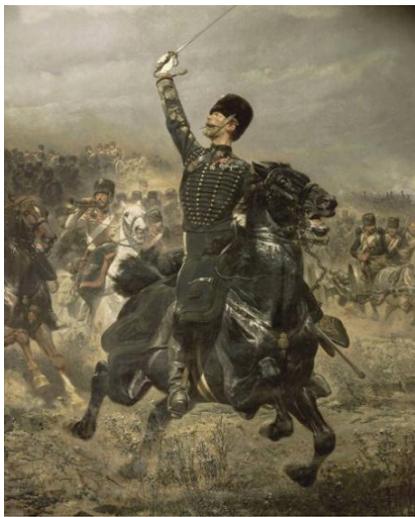


Henri Rousseau, La Bataille de Champigny.



Detaille et De Neuville, *Panorama de Champigny* (1880-1882)

Malgré le succès populaire des panoramas, le public finit par se lasser du spectacle des défaites. Dans le compte-rendu qu'il fait du Salon de la peinture militaire de 1887, Jules Richard définit alors ce que doit être un tableau du genre : montrer la guerre non comme l'ont vue les témoins ni comme elle a pu se dérouler, mais comme il convient de la voir. Ce qu'il faut « fixer dans le souvenir des peuples, [c']est la patience et le courage de ceux qui ont fait leur devoir », il faut « héroïser » (*sic*)². La reconstitution de l'épisode mis en scène cesse d'être la priorité des spécialistes au profit de constructions visant à ne représenter que ce qui valorise la patrie et ses défenseurs. Devenu membre actif de la Ligue des Patriotes (1882), Detaille met alors tout son talent au service de la Revanche. Mais il abandonne la représentation de la guerre de 1870 pour prendre les campagnes de la Révolution et de l'Empire comme sujets. Ce changement est symptomatique de ses intentions mémorielles : puiser dans le catalogue des gloires nationales les souvenirs qui exaltent le spectateur. Dans ce registre, les défaites de 1870 ne font pas l'affaire. Pour servir la Revanche, Detaille se détourne de l'*Année terrible*. *En batterie* présenté avec succès au Salon de 1890 est un tableau emblématique de ce changement au profit de gloires passées mieux certifiées³.



Detaille, *En batterie* (1890)



Douanier Rousseau, *la guerre* (1894)

Alors que Detaille délaisse 1870, Rousseau s'attarde un instant sur le thème de la guerre comme pour mieux lui répondre sur le terrain des convictions. *La guerre* (1894) n'est pas une représentation du conflit franco-prussien. Il s'agit d'une invention (allégorie), mais elle puise clairement dans la mémoire de 1870 (charge de cavalerie sabre au clair, tapis de cadavres, représentation de corbeaux font références aux œuvres du genre) pour dénoncer la guerre telle qu'il veut la donner à voir : un champ d'horreurs. La torche brandie par son amazone renvoie au souvenir des incendiaires de la Commune ; elle dénonce les

² RICHARD, Jules, *Salon de la peinture militaire de 1887*, Paris, Piaget éditeur, 1887 ; p. 26-27.

³ Sur ce point, Detaille se met à l'unisson du ministre de la guerre, Georges Boulanger, lequel commande des tableaux pour décorer les salons d'honneur des régiments de France les plus illustres. Sur 12 sujets traités, un seul renvoie à la guerre de 1870.

crimes de l'insurrection. Elle est aussi une manière de dire que la guerre civile ne se dissocie pas de la guerre étrangère, qu'elle n'en est qu'une conséquence, une horreur supplémentaire, la main gauche de la droite qui font la paire. L'œuvre annonce *Les puissances étrangères accueillies par la République en signe de paix* de 1907. Au-delà du sujet principal, la représentation en arrière-plan d'un monument aux morts est un message à peine subliminal adressé au spectateur : souviens-toi de ce qu'est la guerre, une avalanche de décès prématurés qu'aucun mémorial ne consolera jamais.

Ainsi les deux hommes suivent-ils un parcours parallèle, particulièrement intéressant parce qu'il est le reflet des débats de la période opposant, entre autres, revanchistes et pacifistes.

De Neuville face à Royer

S'ils ont 17 ans d'écart, Alphonse De Neuville et Lionel Royer n'en appartiennent pas moins à la même génération, celle qui a combattu pendant la guerre de 1870. Né en 1835, le premier est garde national pendant le siège de Paris et participe à la bataille du Bourget. C'est comme témoin de celle-ci qu'il conçoit *Le Bourget* dès 1871, un tableau-témoignage qu'il n'achève qu'en 1876 parce qu'il voulait y faire figurer le commandant Bresseur dont il avait perdu la trace. Royer n'a que 18 ans quand la guerre éclate. Il s'engage aussitôt dans les Volontaires de l'Ouest, sous le commandement d'Athanase de Charrette. Il traduit son expérience dans *La bataille d'Anvours* en 1874. Comme témoins, les deux artistes se ressemblent.



De Neuville, *Le Bourget* (1877)



Royer, *La bataille d'Anvours* (1874)

Leurs tableaux de la guerre font pourtant état de choix qui trahissent une différence de sensibilité.

De Neuville a vite délaissé la position du témoin au profit du travail de reconstitution, celui qu'adopte l'artiste qui met en scène les souvenirs d'un autre. Le souci d'authenticité qui l'anime, l'oblige comme Détaillé à mener des enquêtes minutieuses auprès des survivants ou à se rendre sur les lieux pour mieux s'imprégner de l'environnement. La démarche ne l'empêche pas de corriger la réalité historique pour mieux rendre hommage aux combattants. Ainsi, dans *Les dernières cartouches* figure-t-il en bonne place un tirailleur algérien et un chasseur à pied qui ne devraient pas y être ; par ailleurs, il affuble les autres combattants de pantalons rouges que ne portaient pas les marsouins du commandant Lambert. De Neuville ne s'en cache pas : il veut d'abord « raconter nos défaites dans ce qu'elles ont eu d'honorable pour nous » et montrer que les Français n'ont « pas été vaincus sans gloire »⁴. Les « Français », dit-il, qu'il n'entend pas distinguer les uns des autres. Dans tous ses tableaux, l'officier menant ses hommes ne bénéficie pas d'une mise en évidence supérieure à ce que la réalité impose. Si une épaulette, un geste, une position permettent de le distinguer, il n'apparaît pas comme méritant plus de respect que le simple soldat. Dans la chambre de la maison Bourgerie, sur le passage du blessé évacué de l'église du Bourget ou dans le cimetière de Saint-Privat, les hommes, indépendamment de leur grade, sont tous sur le même plan, égaux dans la défense de la Patrie.

Là où De Neuville délaissait son expérience personnelle pour représenter des épisodes illustrant toutes les phases de la guerre, Royer – en bon témoin – ne puise ses sujets que dans la campagne des armées de la Loire à laquelle il a participé. Mais c'est surtout sa manière, taillée dans le plus pur style de la peinture militaire traditionnelle, qui caractérise son œuvre. Catholique fervent, grand admirateur des généraux de Sonis et de Charrette, Lionel Royer entend rendre d'abord hommage aux chefs qu'il figure toujours au dessus de la mêlée. Dans *La bataille d'Anvours*, le commandant en chef de l'armée de la Loire est au centre

⁴ Lettre d'Alphonse De Neuville au critique d'art Gustave Goetschy, 1881.

de la toile, sur son cheval. Les tableaux réalisés pour illustrer la bataille de Loigny (*Le colonel Athanase de Charette, Commandant des Zouaves Pontificaux* (1885), ceux qui décorent l'église Saint-Lucain ou *Les volontaires de l'ouest la veille du 2 décembre*) sont tous centrés sur les commandants de l'opération évoquée. Royer rend plus hommage à ceux-ci qu'à leurs hommes, particularité qui se retrouve dans ses autres œuvres maîtresses, celle qui représente Vercingétorix plutôt que des Gaulois face à César ou Jeanne d'Arc plutôt que la Liberté guidant le peuple. C'est tout le contraire de ce que réalise De Neuville. La confrontation des œuvres témoigne ainsi de la différence entre la vision républicaine de l'un et celle plus verticale d'un catholique proche des milieux monarchistes de l'autre.



Neuville, *Le cimetière de Saint-Privat* (1881)



Royer, *Le soir du 2 décembre, à Loigny* (1910)

Noro contre Guiaud et Didier



Noro, *Départ de Gambetta en ballon*



Didier et Guiaud, *Départ de Gambetta place Saint-Pierre* (1871)

L'opposition de style commandée par les convictions idéologiques se retrouve dans la confrontation du *Départ de Gambetta en ballon* traité par Jacques Guiaud et Jules Didier d'une part, Jean-Baptiste Noro d'autre part. La comparaison porte cette fois sur deux œuvres traitant du même sujet, donnée qui permet non seulement de montrer la liberté des artistes face au sujet en question, mais de mieux mettre en évidence, aussi, les différences selon les convictions ou les attentes d'éventuels commanditaires.

Né en 1810, Jacques Guiaud est un peintre bien établi quand survient la guerre. C'est un artiste d'expérience. Il a déjà exposé au Salon près d'une trentaine de fois. De vingt ans son cadet (né en 1831), Jules Didier, ancien prix de Rome (1857), est d'une réputation plus modeste mais il a déjà été récompensé d'une médaille en 1866, d'une autre en 1869. Les deux hommes font partie des artistes auxquels Alfred Binant commande des œuvres pour illustrer le siège de Paris. Ensemble, ils en réalisent 16 sur les 36 que comprend la *suite Binant*, des œuvres devenues des références, telle *Le Palais du corps législatif après la dernière séance*, *Une boucherie municipale, janvier 1871* ou *Départ de*

M. Gambetta sur le ballon "L'Armand-Barbès". Sans en avoir le statut, ces tableaux sont un peu l'expression officielle de la représentation de la guerre.

Le départ de Gambetta vu par Guiaud et Didier est traité de manière plutôt académique et conforme aux témoignages de l'époque. Au pied de la butte Montmartre visible en arrière-plan, au centre de la place Saint-Pierre, les partants (Gambetta, Spuller et Trichet) saluent ceux qui restent dans la capitale assiégée, sous le regard plus ou moins exalté mais discipliné de la foule et sous la protection de marins faisant office de forces de l'ordre. Le tableau est très ordonné, chaque figurant représenté à la place qui lui revient. Enfin presque ! L'accent est mis sur Gambetta, facilement identifiable par son bonnet de fourrure. Moins mis en valeur, ses compagnons de voyage ne se distinguent pratiquement pas. De même, l'ordonnancement général des personnages n'est pas neutre. La foule mêle des populations diverses, mais les premiers plans qui permettent d'affiner le dessin, sont réservés à deux élégantes en robe longue et coiffées d'une part, à deux bourgeois avec manteau, chapeau et cravate d'autre part, l'un sur la droite, l'autre juste derrière les deux officiers restés à distance de la nacelle. Cette description très « bourgeoise » reflète sans doute le fait que les personnalités sociales ont pu s'approcher plus facilement des partants que les anonymes. À un détail près, si on se réfère au contexte de l'évènement : pour des raisons de sécurité, le départ ne fut pas annoncé et le public fut plutôt composé de résidents du quartier. Non impossible, la présence des élégantes est ainsi sujette à caution.

Le tableau de Noro met précisément en cause le caractère très convenu du départ de Gambetta vu par Guiaud et Didier. L'artiste, cette fois, place les voyageurs derrière trois femmes en tablier, et un homme en bras de chemise, gilet et tête nue. Une quatrième femme est présente, portant un ruban bleu dans ses cheveux. Elle semble plus élégante, incarnation peut-être d'un milieu plus aisé, mais elle est trop masquée par les trois autres pour pouvoir l'assurer. S'ils sont mis en évidence, ces personnages sont eux-mêmes relégués derrière un garde national au tout premier plan. Sur la gauche, dans l'ombre d'un cuirassier, trois femmes d'allures modestes – et une fillette ? – sont encore présentes ; sur la droite, en arrière-plan, un homme en chemise, peut-être un aérostier, salue du bras. Manifestement, Noro ne « voit » pas le même public que ses confrères.

Noro introduit une autre différence quand il figure les forces de l'ordre : à gauche, deux cuirassiers montés, à droite et au premier plan, des gardes nationaux. Cette opposition entre une force militaire nationale d'une part, des civils en uniforme local d'autre part, n'existe pas dans le tableau de Didier et Guiaud. L'opposition des convictions ressort ainsi de la confrontation. Si les uns livrent une œuvre républicaine très policée, les sympathies communardes de l'autre s'affichent. Les deux tableaux témoignent d'une interprétation différente de l'évènement, peut-être même de la guerre dans son ensemble. Aujourd'hui oubliée, une véritable bataille des images se cache derrière ces œuvres, bataille qui renvoie à des rêves contraires. Ce constat annonce une autre opposition aux sous-entendus plus explicites, celle que met en scène Auguste Gérardin dans un tableau intitulé *Gloria Victis* comme la sculpture d'Antonin Mercié qui triomphe au Salon des Artistes au même moment (1874). Mais ceux auxquels Gérardin rend hommage sous le même titre que celui choisi par le jeune sculpteur pour honorer les soldats de la guerre étrangère sont les victimes de la guerre civile ! Les mémoires qui s'expriment là ne sont pas seulement concurrentes, elles sont rivales.

Devant le rêve de Paul Legrand

En 1888, Édouard Detaille présente *Le rêve*, un tableau qui devient vite emblématique du revanchisme qui prévaut dans le contexte de la crise boulangiste. Ce tableau associé à la mémoire de 1870 n'y fait pourtant pas référence : les soldats endormis sont ceux de l'armée nouvelle en manœuvre. Les plus visibles de celles qui traversent le ciel portent les uniformes de la Révolution et du Premier empire. Membre de la Ligue des Patriotes fondée par Paul Déroulède, Detaille jette ainsi un pont entre le passé fortuné des armées nationales et le futur qu'il espère. L'impasse qu'il semble faire sur 1870 permet de surmonter la déception du conflit franco-prussien et de renouer

le fil du destin magnifié de la patrie. 1870 n'est pas à l'image parce que le millésime fait mémoire de trop mauvais souvenirs. Pour autant, le silence du peintre sur le désastre qui attend réparation ne trompe pas ses contemporains. Pour eux, c'est bien à la mémoire de l'humiliation que Detaille fait implicitement référence, un accident de l'histoire qui sera réparé, entend-t-il signifier.

Ce rêve bien partagé d'Édouard Detaille renvoie à celui mis en scène cinq ans plus tôt (1883) par Pierre Puvis de Chavannes. Les deux œuvres sont d'un style très différent, conformes à la manière propre à chacun des deux artistes, mais elles se ressemblent par bien des points : outre le titre, un (des) homme(s) jeune(s) rêve(nt) de fortune et de gloire (les deux apparitions de droite chez Puvis en sont les personnifications ; les victoires évoquées par Detaille la matérialisation) ; la construction est similaire, le parcours céleste des apparitions entrant dans le champ des tableaux par la droite et se dirigeant vers la gauche. Detaille crée-t-il son œuvre en pensant à celle de Puvis ? Rien ne permet de l'assurer, sinon le fait qu'il ne peut ignorer son existence. S'en inspire-t-il ? À notre connaissance, il ne s'est pas prononcé sur la question. Mais la différence entre les deux tableaux les oppose totalement sur un thème clé qui justifie la confrontation : dans le rêve de Puvis apparaît une figuration de l'Amour (la femme tenant des roses) qui n'a pas son équivalent dans celui de Detaille. Que viendrait d'ailleurs faire celle-ci dans un rêve de guerre ? Les deux tableaux traduisent ainsi deux visions opposées de l'avenir. Detaille ne s'en cache pas : il rêve de revanche militaire sur l'Allemagne. En référence à 1870, le rêve de Puvis est plus difficile à évaluer. Sur l'idée de revanche, Puvis n'entretenait pas d'hostilité marquée. Réalisé en premier, son tableau ne fait par ailleurs aucune allusion à la mémoire de 1870 et ne peut être interprétée par référence à celle-ci, sinon *a posteriori*. Il traduit néanmoins une vision pacifiée de l'avenir, un rêve qui a remis au placard les mauvais souvenirs du passé pour focaliser l'attention de la nouvelle génération sur des valeurs positives et non belliqueuses. Les deux tableaux sont bien, à ce titre, expression de deux visions opposées du futur, l'un plus individualiste que l'autre plus national. Puvis, le symboliste, valorise la paix instrument de la bonne fortune quand le patriote Detaille glorifie la fortune des armes.



Puvis de Chavannes, *Le rêve* (1885)



Detaille, *Le rêve* (1888)

Cette lecture comparée des rêves de Puvis et de Detaille relève de l'interprétation. Sur ce plan, les œuvres n'ont d'ailleurs pas manqué d'inspirer les contemporains. La seconde, tout particulièrement, qui fit l'objet de bien des commentaires et d'une grande diffusion, tant dans les milieux revanchistes qu'auprès des jeunes, par le biais d'imageries d'Épinal ou d'illustrations pédagogiques. En 1897, Paul Legrand illustre cette notoriété en mettant en scène la réaction de jeunes garçons commentant une reproduction de celle-ci. Paul Legrand montre comment les enfants s'identifient sans doute aux soldats endormis rêvant de victoires et de gloire. La future génération s'exalte du devoir patriotique qui lui échoit. Tout concourt à dire au spectateur que les soldats de demain sont prêts à donner à la France la revanche attendue par les bons patriotes. A priori, L'ancien-combattant placé à la droite du tableau ne dément pas cette interprétation. Il est

celui qui montre l'exemple par le sacrifice qu'il a fait de sa jambe. Mais est-ce bien ce que veut dire l'artiste ? Celui-ci adhère-t-il au projet signifié par *Le rêve* de Detaille ou énonce-t-il une restriction ? Certains détails permettent une lecture différente de l'œuvre. De fait, l'invalidé s'éloigne, il s'apprête à sortir du champ comme quelqu'un qui cède la place, mais il tourne le dos aux enfants. Il n'a pas la position de celui qui transmet le témoin. Il est également seul. Or, les enfants rêvent de victoire, pas de la solitude d'un invalide qui incarne la triste réalité qui se cache derrière le rêve. Dans ce contexte, le visage de la femme interpelle. Elle ne sourit pas à la scène joviale qui lui est offerte par les enfants. Ses traits sont tristes, comme si la mère ou la fiancée déchirée par un deuil encore douloureux voyait l'horreur promise derrière les mines enjouées des garçons. Un ultime détail mérite l'attention : pour prévenir un coup de vent qui pourrait les emporter, les journaux pliés sur le présentoir sont retenus par un poids : en l'occurrence, un fer à cheval posé là comme un porte-bonheur, garant de la bonne fortune promise aux enfants ; ou un talisman ayant vocation à contrer le mauvais œil ? N'est-ce pas une manière de dire que le rêve peut être trompeur ?



Paul Legrand n'a pas, à notre connaissance, donné de clé de lecture de son tableau. Trois ans auparavant, en 1890, il présentait *La leçon de stratégie* qui peut apparaître comme un autre tableau évoquant l'attente d'une revanche : avec des soldats de plomb, un ancien combattant explique une manœuvre à trois garçons attentifs, comme s'il leur transmettait un conseil en vue de la guerre à venir. En 1905, par contre, il peint *Après la guerre*. Cette fois, pas de doute à l'image : ce qui est promis aux survivants d'un conflit – peu importe lequel – c'est l'horreur de la destruction (la ferme à l'arrière plan), de la misère qui s'abat sur les paysans trop ruinés pour disposer d'un train de labour. Paul Legrand avait dix ans en 1870, l'âge des garçons qu'il met en scène dans chacun de ses tableaux, l'âge de rêver, mais aussi de souffrir des effets destructeurs de la guerre. Que voulait-il dire aux enfants qu'il voyait grandir vingt ans après la débâcle ? Au-delà des

intentions personnelles de l'artiste, ses œuvres illustrent le débat sur le bien fondé de la guerre et de ses fortunes qui pouvait alors diviser les Français.



LEGRAND (P.). H. C. *Après la guerre. — After the war.*

1905

Toutes ces comparaisons montrent ainsi que les représentations inspirées par la guerre de 1870 entre 1871 et 1914 ne font pas identique mémoire. Elles témoignent, au contraire, d'importantes variations de lecture du conflit, des profondes divergences d'opinions et des débats qui l'animaient. Ils démentent l'idée qui s'est imposée par la suite, sans doute après la victoire de 1918, d'une France obsédée par une idée de revanche dominante⁵. Pour avoir existé, cette « obsession » n'était pas aussi partagée que la mémoire d'aujourd'hui l'imagine.

⁵ Idée héritée de la thèse de Claude DIGEON, *La Crise allemande de la pensée française*, 1959.