

Pendant les années 1870, la représentation de la guerre franco-prussienne aux Salons des Beaux-arts était l'expression d'une lourde blessure d'une part, d'un effort de résilience pour surmonter l'humiliation de la défaite d'autre part. Les œuvres de la décennie suivante témoignent d'une lassitude des artistes et du public pour le sujet¹. Qu'en est-il à l'heure de l'affaire Dreyfus, des crises répétées avec l'Allemagne, puis de la marche à la guerre ? En 1894, Fourcaud, chroniqueur patenté du journal *Le Gaulois*, écrit : « La postérité n'oubliera pas l'éclat qu'ils [*les peintres militaires*] ont fait rayonner sur la France au lendemain des douleurs non pareilles. Ils auront leur page dans l'histoire très héroïque et très simple de notre relèvement » (30 avril 1894). Detaille, de Neuville, Berne-Bellecour, Castellani, Morot, etc. sont les maîtres que le salonnier ne nomme pas mais qui ont rendu, à l'instar du sculpteur Antonin Mercié, gloire aux vaincus². Dix ans plus tard, Fourcaud recycle son texte, presque mot pour mot. Son souci est alors de soutenir les mérites de l'école française des Beaux-arts par rapport à ses concurrentes étrangères. Mais quand il reproche aux peintres d'avoir eu le tort de « se griser de gloriole, cultiver l'art de parader et saisir le public un peu plus que de raison », quand il répète : « Assez de bruit ! Trop peu de chef d'œuvre ! » (*Le Gaulois*, 30 avril 1904), ne les incite-t-il pas à abandonner les sujets de bataille et la représentation de 1870 en particulier ? La montée des tensions internationales et la perspective d'une possible revanche n'ont-elles pas plutôt favorisé la création de nouvelles œuvres faisant mémoire de la défaite ?

Le recul de la représentation de 1870

De 1891 (14 tableaux) à 1914 (7), le nombre de peintures traitant d'un épisode de la guerre de 1870 exposées aux Salons de l'école des Beaux-arts (devenu Salon des Artistes Français) ne cesse de décroître. La légère remontée observée lors des cinq dernières années (5,6 tableaux en moyenne) suit un moment d'étiage couvrant les années 1900-1908 durant lesquelles la moyenne est tombée à quatre œuvres par Salon. Les records des années 1870 (22 tableaux par an en moyenne, 42 en 1872, 39 en 1874) sont loin.

À lire les critiques d'art, ce recul quantitatif se double d'un déclin qualitatif. Dès 1890, Henry Havard remarque que les tableaux militaires retraçant les désastres de 1870 sont « désormais singulièrement démodés » (*Le siècle*, 30 avril), manière polie de dire qu'ils ne font plus recette. Ces œuvres « ennuient ». Les grands maîtres comme Alphonse de Neuville (disparu en 1885) n'ont pas été remplacés, quand Edouard Detaille cesse de prendre la guerre franco-prussienne pour sujet. Le déclin observé se traduit en indifférence ou mépris de la part des salonniers. Dans son compte-rendu du Salon de 1891, Olivier Merson fait l'impasse sur la peinture militaire³. Pour sa part, Albert Wolff consent quelques citations pour des œuvres « très regardées », mais il n'en fait pas l'éloge⁴. « Il vaut mieux ne pas en parler qu'en dire du mal », signe Héji dans *Le Constitutionnel* du 5 mai. La majorité des salonniers suivent le conseil. La sentence publiée dans *La Lanterne* du 1^{er} mai est sans appel : des « peintres militaires qui figurent à ce Salon, nous ne dirons rien. Ils sont aussi mauvais qu'à leur ordinaire. C'est toujours la même exploitation, par les moyens d'une écœurante banalité, de la larme patriotique. »

Non seulement la peinture historiographique se montre incapable de redonner force au Grand Genre de la peinture d'Histoire elle-même en déclin, mais la peinture militaire est désormais qualifiée de peintures « d'anecdotes », incapables de synthèse ou de mérites académiques. Dans les années 1900, la plupart des salonniers ne prennent même plus la peine de signaler la présence des œuvres traitant de la guerre franco-prussienne. Quand ils évoquent un regain des peintures de bataille, ils le font en citant des œuvres renvoyant au 1^{er} empire, aux batailles de Waterloo ou d'Iéna, aux charges de cavalerie impériale ou de soldats de la Garde. L'artiste illustrant un épisode

¹ Voir « [surmonter le traumatisme de la débâcle](#) » et « [La guerre de 1870 aux Salons des années 1880](#) » sur Mémoire d'Histoire.

² *Gloria Victis* est le titre d'une sculpture présentée par Antonin Mercié au Salon de 1874, laquelle rend hommage aux combattants de la guerre franco-prussienne.

³ In *Le Monde illustré*.

⁴ In le *Figaro-salon*, page 22.

de 1870 est parfois cité, mais son œuvre – dont le titre n'est pas toujours signalé – se noie dans l'énumération d'autres tableaux auxquels le public peut jeter un œil s'il en a le goût.

Le Salon de 1892 est le dernier où 1870 est l'époque la plus représentée : douze tableaux contre six évoquant la période révolutionnaire et six le premier empire. Mais ces œuvres sont éclipsées par la *Sortie de la garnison de Huningue*⁵ d'Edouard Detaille qui remporte un grand succès d'estime. Concernant 1870, Charles Yriarte cite bien *Vive la France ! Exécution de C. Gombald (de Dinan), sergent au 2^{me} tirailleurs, à Ingolstadt ; janvier 1871* de Georges Moreau de Tours, mais il y trouve « quelque chose de trop douloureux ». *Surprise d'une ferme* de Paul Grolleron l'arrête, mais il ne peut éviter de lâcher avec ironie : « Naturellement nous avons le beau rôle en peinture, la compensation est bien modeste, mais l'intention est bonne [...] Mais n'insistons pas volontiers sur les scènes rétrospectives de l'année terrible ; le public se lasse » (*Le Salon de 1892*, p. 44). Face à la même *Surprise*, Henri Dac a une réaction similaire : « assez de tableaux où l'on nous montre nos soldats battus par l'ennemi, et ce n'est pas vraiment trop d'en voir un par hasard où, à notre tour, nous lui donnons une vigoureuse frottée, ce qui est arrivé quelques fois ! » (*Le Monde*, 2 mai). Non seulement les tableaux sur 1870 se raréfient, mais un de ceux qui évoque le conflit franco-prussien au Salon de 1896 substitue au thème de la guerre elle-même celui de son 25^e anniversaire célébré à Gravelotte en présence de Mgr Turinaz, évêque de Nancy. Cette approche est symptomatique du virage qui s'opère au mitan de la décennie : pour les contemporains, les souvenirs de la débâcle ne passent plus. Le temps n'est plus au ressassement des vieilles déceptions. La mémoire de la défaite réclame des images plus positives. Mordant, Edouard Conte se moque : « On peut dire que la peinture [*militaire*] y est allé de son mieux pour nous consoler de nos défaites. Tous les ans, au vernissage, elle nous a fait remporter des victoires, prendre des canons, tant qu'au bout de vingt-cinq années il nous a été récupéré par le moyen de la peinture une quantité d'armes et d'emblèmes égale à celle qui nous a été ravie. Ayant pris cette revanche, les peintres patriotiques se reposèrent. Cela est bien... » (*L'écho de Paris*, 25 avril). L'idée que la revanche est accomplie depuis la « mémorable » année 1878 se trouve ici confortée⁶.

En 1897, Gaston Schefer préfère commenter *Le Lauragnais* de Jean-Paul Laurens plutôt que *Le turco Ben-Kaddour au combat de Lorcy* de Jules Monge reproduit par les éditions Goupil pour lesquelles il rend compte du Salon. De l'œuvre de Laurens, qui fait suite de *La Muraille* (1896) du siège de Toulouse par Simon de Montfort, il écrit : « 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, les travaux de la guerre recommencent, 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 ». [...] *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. »⁷ En d'autres termes, 1870 est enterré. Laurens (et Schefer avec lui) tourne la page.

Quand ils existent, les commentaires sur les représentations de 1870 sont sévères. Emmanuel Arène juge la *Bataille du Mans* de Maurice Orange « très froide, sans mouvement et sans souffle. Tout y est en bois ; ce sont de ces batailles qui n'expliquent que trop notre défaite. » *Batterie en marche* d'Edouard Castres n'est pas mieux traitée : elle « ferait très bien dans la *Bataille du Mans* de M. Orange », estime Arène (*Le Matin*, 30 avril 1897). Si le public applaudit un tableau, Henri Dac y voit la raison déjà énoncée cinq ans plus tôt par Charles Yriarte : l'image est à la faveur des Français sur les Prussiens comme dans *La Coda* de Delahaye cette année là (*L'Univers*, 10 mai).

Le terme « d'anecdote » attaché aux peintures militaires reflète aussi le choix des sujets. Les grandes batailles de 1870 comme Froeschwiller-Reichshoffen, Sedan, Rezonville, Champigny ou Loigny, le siège de Paris ou la résistance de Belfort, ces noms-mémoires qui ont fait l'objet d'œuvres majeures et de grands spectacles comme les Panoramas, cèdent la place à des sujets qui pourraient renvoyer à n'importe quelle époque. Entre 1903 et 1913, 48 tableaux relatifs à 1870 sont exposés aux Salons. 22 (45 %) proposent des titres « anonymes » tel *Au passage d'un héros*

⁵ Episode qui renvoie à la campagne de France de 1815, à la fin du Premier Empire.

⁶ Voir [Les revanches de 1878, année « mémorable »](#), Mémoire d'Histoire, juin 2018.

⁷ *Le Salon de 1897*, Goupil et Cie, Boussod, Manzi, Joyant et Cie ; p. 5-6. Ce tableau de Laurens reprend pour l'attacher à une autre époque le thème traitée dès 1872 par Jules Ferat sous le titre *Après la guerre ; le premier coup de charrue*.

d'Alphonse Chigot (1904), *Cuirassiers en ligne* de Louis Gardette (1905) ou *Officier d'artillerie de la garde* de Georges Scott ; 15 renvoient à une bataille de référence, mais les artistes en déclinent les moments associés plutôt que celle-ci : Lionel Royer peint Loigny *La veille*, *Le matin*, puis *Le soir* (1910-1911) ; Alphonse Chigot fait de même avec *Les reliques du combat ; armée de la Loire* (1912). À plusieurs reprises, aussi, la référence à une bataille sert seulement à localiser l'hommage rendu à un individu comme le fait Raymond Desvarreux avec *Avant la charge : suivez-moi, le colonel Guiot à Morsbronn* (1906) ou Frédéric Levé dans *La mort d'Henri Regnault à Buzenval* (1910). Six tableaux seulement (12,5 %) évoquent le déroulement d'un combat de renom comme *Bazeilles* de Paul Robiquet (1904), *Une charge de cuirassiers à Rezonville* de Henry-Louis Dupray (1909) ou *Le Bourget* de Georges Bergès en 1913. Cette dernière œuvre est toutefois classée dans le genre des peintures religieuses parce que, commandée pour décorer l'église de la commune, elle figure l'intercession de la Vierge en faveur des victimes de la bataille. Tous ces tableaux, jugés « médiocres » par les critiques d'art, témoignent de l'usure du sujet.

Au Salon de 1913, *Paul Déroulède soutenant son frère blessé à Sedan* d'Edouard Detaille arrête les journalistes. Ce tableau, cependant, n'est pas exposé pour faire mémoire de 1870 ; il l'est pour rendre hommage à l'artiste disparu l'année précédente.

Le redéploiement du revanchisme

Les années 1890-1914 sont marquées par un effacement pérenne de la représentation de 1870 dans le petit monde des Beaux-arts. Malgré sa vitalité, le mouvement revanchiste ne parvient pas à y instrumentaliser la mémoire de la défaite. L'humiliation a sans doute été trop cuisante pour pouvoir jouer le rôle mobilisateur attendu ; mais d'autres facteurs interviennent.

Le déclin de la représentation de 1870 est d'abord à inscrire dans celui plus large qui affecte la peinture académique, celle d'Histoire en particulier. Dans la presse du début du XX^e siècle, les salonniers n'hésitent plus à traiter de la même façon tous les tableaux faisant référence à l'histoire. La rigueur se perd dans la classification des genres. Les tableaux traitant de 1870 souffrent de ces confusions, et ce d'autant plus que les Salons se multiplient sans leur offrir plus d'espaces d'expositions : Salon des Indépendants (1884), Salon national des Beaux-arts (1890), Salon d'Automne (1903), auxquels s'ajoutent les salons de province comme celui de l'Union artistique de Toulouse (1885), dispersent la curiosité du public ; bannissant de leurs cimaises la peinture historiographique, ils orientent surtout ce dernier dans des directions peu faites pour sauver la peinture de batailles. *L'année terrible (1870-1871)* de Pierre Lagarde présenté au Salon National des Beaux-arts de 1907 ou *Un obus tombe sur une Batterie* de Wilfrid Beauquesne au Salon de Toulouse de 1908 font figure d'exceptions. Le salon de Mulhouse est l'un des rares qui fasse place aux œuvres du genre : Detaille, Flameng, Cormon en 1905, Detaille encore et Berne-Bellecour en 1908 y exposent. Mais la notoriété de cette manifestation reste modeste.

Ce déclin, qui dépasse la question de la mémoire de 1870, relève des transformations des mentalités et des goûts. Malgré les railleries qui accueillent leurs innovations, les peintres modernes imposent leur style et envahissent le marché de l'art. Les impressionnistes deviennent les coqueluches des amateurs d'art. Les avant-gardes qui leur succèdent enfoncent la peinture traditionnelle dans une crise profonde. Par vocation ou intérêt, les artistes se reconvertissent et abandonnent les sujets historiques. Seuls quelques spécialistes travaillant pour honorer les commandes d'Etat ou passées par des communes, persistent dans la pratique du genre en dépit des critiques dont ils sont l'objet.

Dans ce contexte de recomposition du paysage artistique, jouent également les transformations de l'armée. Sa vocation à être le bras armé du peuple souverain se répercute sur le choix des sujets de la représentation militaire. Emilie Martin-Neute⁸ décrit ce renouveau qui « se caractérise par le recours à une peinture moins historique, plus anecdotique et plus humaniste » ; qui devient surtout une peinture de genre racontant le quotidien du soldat à l'exercice, en manœuvre ou dans sa caserne plutôt que sacrifiant sa vie sur le champ de bataille. Le phénomène apparaît dès le début des années 1880 mais il s'affirme dans les années 1890 où il concerne une dizaine d'œuvres par Salon, plus que la représentation de 1870 à partir de 1894. Datant de 1887, *La guerre, marche en avant* d'Alfred Roll illustre le phénomène. Le titre renvoie le spectateur à l'idée qu'il regarde une scène du conflit franco-prussien. Plusieurs chroniqueurs s'y laissent d'ailleurs prendre alors que l'œuvre figure une marche d'entraînement. *Le rêve* d'Edouard Detaille entretient la même

⁸ MARTIN-NEUTE (Emilie), « [Au lendemain de Sedan : la fin de la peinture de guerre ?](#) », Cahier de la Méditerranée, n° 83, 2011 ; p. 207-215.

confusion : tableau communément associé au souvenir de 1870, il ne figure, en réalité, qu'un bivouac durant des manœuvres effectuées au mitan des années 1880 ; quant au rêve de gloire des jeunes conscrits, il se nourrit des exploits des armées de la Révolution et de l'Empire, nullement du souvenir de 1870. Si dans les années 1900-1914, le nombre de tableaux faisant référence à l'armée nouvelle en temps de paix se réduit (5 en moyenne), il reste supérieur ou égal à ceux traitant de 1870.

Les salonniers le répètent sur tous les tons : assez des défaites, vivent les héros. En quête d'inspiration, les artistes la trouvent dans les expéditions coloniales ou se rabattent vers les grandes figures du « roman national » en construction. Jeanne d'Arc est l'icône qui s'expose chaque année en plusieurs exemplaires peints, gravés ou sculptés ; à son côté s'imposent les personnalités de la période révolutionnaire ou du 1^{er} Empire. Pour la première fois en 1894, les œuvres renvoyant à ce dernier sont plus nombreuses (15) que celles évoquant 1870 (11), lesquelles passent sous la barre des 30 % des œuvres du genre, une limite qu'elles ne dépasseront plus jamais⁹. Sauf en 1899 où ce sont les œuvres parlant de la période révolutionnaire qui sont les plus nombreuses (10), le 1^{er} Empire ne quitte plus la première place d'inspiration entre 1895 et 1914. En 1898-1899, quelques artistes tels Paul Grolleron, Ernest Delahaye, Jules Monge, Wilfrid Beauquesne résistent au mouvement, mais c'est à *Vercingétorix* (Lionel Royer, 1899) ou à Bonaparte (*Vive l'Empereur* de François Flameng) qu'est dévolu la mission d'incarner le patriotisme français en dépit des défaites liées à leur histoire. Face au tableau de Flameng, Charles Frémine justifie son émotion : « Oui, l'antique bravoure tressaille devant cette page glorieuse, la poitrine s'y gonfle d'une fumée d'orgueil ; elle évoque toute une époque tragique et grandiose, merveilleusement féconde en nobles existences, et ils sont nombreux les visiteurs, qui semblent y trouver un réconfort, y puiser des espérances » (*Le Rappel*, 9 mai 1898). Certes, le chroniqueur reconnaît son « amertume » au spectacle de toutes ces « souffrances endurées, de prodiges accomplis » en vain. Mais l'expression de son regret n'empêche pas la popularité des illustres vaincus, bien mieux que ceux de 1870 dont les noms (Bazaine, Mac-Mahon, Napoléon III) restent indignes de la confiance nationale.

« Ce que nous demandons aujourd'hui au peintre, écrit Jean Raynal dans *Le Siècle* du 30 avril 1899, c'est de nous rendre avec vérité les choses qu'il a vues, les sensations qu'il a éprouvées, ou de nous conter ses rêves de beauté ; mais nous trouvons insupportable ces immenses images dont tout l'intérêt réside dans un sujet où le peintre ne peut se montrer réaliste puisqu'il n'a pu voir ce qu'il peint ». Detaille, De Neuville, Protais, Berne-Bellecour, et d'autres encore, avaient participé à la guerre de 1870 comme combattants et témoins directs. Engagé volontaire à 17 ans, Paul Boutigny pouvait se prévaloir d'une semblable expérience ; de même Lionel Royer engagé aux volontaires de l'Ouest à 18 ans et qui se fait illustrateur de la bataille de Loigny. Tel n'est pas le cas d'Ernest Delahaye (né en 1855), Eugène Chaperon (1857), Jules Rouffet (1862), Raymond Desvarreux (1876), Pierre Victor Robiquet (1879). Sentence sans appel de Raynal : « nous n'avons plus de grands peintres militaires. [...] La plupart sont des peintres d'uniforme, sans plus. C'est ainsi que le *Général Zurlinden à Londchamps*, de M. Perboyre est une sage photographie, que le *Henri de la Rochejaquelein au combat de Cholet* de M. Boutigny ne dépasse pas la valeur d'une excellente illustration, de même que le *Montbéliard* de M. Delahaye, consacré à exalter la gloire de Déroulède ». Même ceux qui ont vécu la guerre n'échappent pas à la critique : « les soldats de MM. Berne-Bellecour, Chartier, Sergent, tout couverts de la poussière des champs de bataille, sont d'une saleté très soignée. » Si l'idée qu'il faut avoir vécu un événement pour bien le peindre est discutable, elle est partagée. Antonin Proust dénonce la même faiblesse : « Est-ce bien là la réalité saisissante de ces soirs de bataille que nous avons connus, non pas, hélas ! Au bruit des fanfares victorieuses, mais au milieu des tristesses de la vaillance brutalement terrassée, de ces soirs de bataille sur lesquels pèse une émotion indicible, de quelque côté que l'on se trouve, du côté des vainqueurs ou du côté de ceux que la fortune des armes a trahis ? M. Flameng était trop jeune pour ressentir ce que nous avons senti, n'ayant pas vu ce dont nous avons été témoins. Il n'a pas assisté qu'aux revues, aux manœuvres, et là le sang ne parle pas, il est muet comme dans *le soir d'Iéna*. On ne voit pas les cadavres recroquevillés dans des postures terribles. On ne se sent pas dans cette atmosphère de sang qui pèse sur les champs de tueries. »¹⁰ Ces commentaires sont révélateurs d'un conflit de génération : les uns affirment que les autres ne peuvent écrire ou peindre parce qu'ils n'ont pas vécu ce que les seconds délaissent parce que perçu comme

⁹ Voir le graphique des représentations par sujet entre 1872 et 1914 sur Mémoire d'histoire.

¹⁰ *Salon de 1899*, Goupil et Cie ; p. 10.

radotages. Ce qui se produit à la fin du XIX^e siècle en France par rapport à la mémoire de 1870 est typique : pour les plus jeunes, la défaite de 1870 est de l'histoire ancienne. Le déclin de la représentation de 1870 relève d'un problème qui implique la question de la mémoire et des véhicules de sa transmission.

Une mémoire revanchiste détachée du souvenir de 1870

En 2013, Jean-François Chanet écrivait : « Au commencement et à la fin de ce premier entre-deux-guerres, la majorité des Français veut la paix [...] Dès lors, comment expliquer cette construction mythologique de la revanche et sa longévité ? »¹¹. Si elle ne répond pas pleinement à la question, l'analyse des représentations de la guerre peut aider à voir comment le mythe se construit, évolue et recompose pour s'adapter aux vicissitudes du temps.

Dans les années 1880, *La ligue des patriotes* de Paul Déroulède (1882) et le *Souvenir français* de François-Xavier Niessen (1887) s'étaient donné pour mission d'entretenir la mémoire de 1870 et de ses morts. Lancé en 1898, *Le Vétéran* (bulletin officiel des vétérans de l'armée de terre et de mer de 1870-1871, association elle-même fondée en 1893), entendait porter la parole des anciens-combattants. Or, en dépit de tous les efforts déployés, l'oubli s'installe. Non seulement les jeunes ne savent rien de la guerre¹², mais les autorités qui honorent de décorations les acteurs des expéditions coloniales, n'expriment aucune reconnaissance pour ceux de 1870. Leur propre médaille d'ancien combattant n'est créée qu'en 1911. La multiplication des monuments aux morts érigés dans les années 1890 ne suffit pas à compenser le défaut et les vétérans vivent mal le déficit de mémoire dont souffre leur sacrifice. Car le recul de la représentation de la guerre franco-prussienne tel qu'il s'observe aux Salons des Beaux-arts traduit un mouvement plus général de relégation de la mémoire de 1870 au second plan. Le phénomène se perçoit à l'école, haut lieu de la transmission de la mémoire collective. Illustrés de scènes patriotiques, civiques et morales à vocation édifiante, les couvertures des cahiers proposés aux enfants¹³ sont, sur ce point, révélatrices. Si les séries consacrées à des épisodes de 1870 y sont présentes, la référence est largement supplantée par les héros d'autres temps fort de l'histoire nationale. Aucun acteur de 1870 n'est proposé aux enfants pour qu'ils s'identifient à ses exploits. Chanzy, Faidherbe, Denfert-Rochereau ne sont pas retenus comme « Français illustres » alors que le sont Abraham Duquesne (1610-1688), René Duguay-Trouin¹⁴ (1676-1736) ou Jean-Baptiste Marchand (1836-1934). Ce dernier bénéficie même d'une série spécifique (« La mission Marchand en Afrique ») comptant près d'une vingtaine d'illustrations différentes.

Au déficit de mémoire dont se plaignent les vétérans s'ajoute le rejet de la guerre tel qu'il s'exprime dans le petit monde artistique. Le pacifisme incarné par Frédéric Passy y trouve de bons relais picturaux tels *La guerre* (1894) et *Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République* (1907) du douanier Rousseau. Mais c'est au salon des Beaux-arts, plus impliqué dans les représentations historiques que les galeries d'art moderne, que se tient une véritable bataille des images. Le Salon de 1899 en est le théâtre. Arsène Alexandre s'en fait l'écho : « Ceux qui ne voudront pas se rendre compte des horreurs de la guerre, y mettront de la bonne volonté. Horreurs de la guerre dans tous les temps et dans tous les pays » (*Figaro-salon*, p. 36-37). Gaston Stiegler observe de même : « L'idée de la guerre et des maux qu'elle engendre hante visiblement l'esprit des peintres ; nous nous en apercevons plusieurs fois au cours de cette visite. Les uns expriment leur souci par un symbole, les autres par une simple scène de la vie prise dans l'histoire » (*L'écho de Paris*, 30 avril). Francis Tattegrain (*Le Siège de Saint-Quentin de 1557*), Pal y Rubio (*La guerre*), Diogène Maillart (*Pitié au royaume de France*), Emile Georges Weiss (*Épisode du plateau d'Avron*), Charles Fouqueray (*La Guerre*) ou François Flameng (*Soir d'Iéna*) sont pris à témoin de la tendance

¹¹ « Le mythe de la revanche revisité », in 1870 – De la guerre à la paix. Strasbourg – Belfort. Paris, Hermann éditions, 2013 ; p. 247.

¹² Voir WEBER (Eugen), *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1880–1914*, 1976, p. 110 et LECAILLON (Jean-François), *Le souvenir de 1870, Histoire d'une mémoire*, Paris, Giovanangeli éditeur, 2012 ; p. 113 + 139-148.

¹³ Voir les collections conservées au musée national de l'Éducation de Rouen.

¹⁴ Ces deux personnages ne bénéficient que d'une seule couverture, ce qui n'en fait pas non plus de bons modèles de référence pour les enfants. Les citer, ici, ne sert qu'à illustrer, par comparaison avec des hommes peu connus, le déficit dont souffrent ceux de 1870.

Porté par Paul Déroulède et Edouard Detaille, le revanchisme des anciens combattants continue d'entretenir la mémoire de la défaite dans l'espoir de voir un jour les armées françaises défilier à nouveau devant la cathédrale de Strasbourg. Le discours est celui d'hommes qui se reprochent de n'avoir pas su relever le défi prussien et entendent voir réparer leur faute à défaut de pouvoir le faire eux-mêmes. Mais cette motivation n'affecte pas les jeunes qui rêvent d'une France forte. Ceux-ci se tournent davantage vers le nationalisme de Maurice Barrès (*Le roman de l'énergie nationale*, 1897-1902) ou celui de Charles Maurras (*Action française*, 1898), auteurs eux-mêmes trop jeunes pour avoir vécu la guerre de 1870 en tant que soldats (Barrès est né en 1862, Maurras en 1867).

La régénération se fait aussi par la colonisation, de l'Algérie en particulier. Laurence Turetti montre comment les nationalistes récupèrent dès 1900 l'œuvre de Jules Ferry : « l'aventure coloniale apparaît comme une expérience propre à retremper les énergies »¹⁵. L'Algérie se transforme en territoire de « compensation » à la perte de l'Alsace. Tout se passe comme si la reconquête n'était plus à l'ordre du jour, les optants s'étant installés dans la « nouvelle France » d'outre méditerranée avec l'aide financière de l'état républicain, la bénédiction de Mgr Lavignerie, évêque d'Alger, et le soutien de la *Société de protection des Alsaciens et des Lorrains* du royaliste comte d'Haussonville.

Au Salon des Beaux-arts, la mémoire de 1870 ne profite pas de l'Affaire Dreyfus. Jean Raynal l'assure : « Il y a un art dreyfusard ». Il en veut pour preuve l'exposition par Michel Lançon du portrait du conseiller Laurent-Atthalin¹⁶ « un des plus éminents « vendus » de la chambre criminelle » (sic), celle d'une œuvre de Niels Hansen-Jacobsen qui « ne laisse, lui, aucun doute sur ses intentions », celle de *Force hypocrite opprimant la Justice* de François-Etienne Captier, « un excellent morceau de sculpture », ou encore le portrait de M. Ballot-Beaupré¹⁷ par Mme Beaury-Saurel, « un vif succès de curiosité » (*Le Siècle*, 9 mai 1899). Présenté un an après *La vérité sortant d'un puits*, icône picturale de la défense de Dreyfus, *Le Christ sur la montagne* d'Edouard Debat-Ponsan est vu comme une nouvelle allusion à l'Affaire, même si elle est « moins directe ». Manifestement, la crise est une occasion de batailler via les images en faveur ou contre Dreyfus ; pour ou contre la revanche aussi. Cette manière de confondre les deux causes s'affiche sous la plume d'Ayraud-Degeorge quand il s'arrête devant *Montbéliard* d'Ernest Delahaye : « Le jeune sous-lieutenant s'appelait Paul Déroulède. À cette heure, le héros de Montbéliard, indigné de toutes les turpitudes, de toutes les lâchetés du gouvernement parlementaire, attend à la Conciergerie que ses ennemis politiques, ceux-là même dont il a dénoncé et stigmatisé les trahisons et les hontes, veuillent bien lui donner des juges. Nous engageons les douze Français qui auront à se prononcer sur le sort de ce patriote ardent et convaincu, à aller méditer, avant de rendre leur arrêt, devant la toile de M. Delahaye. » Ainsi, l'Affaire renvoie-t-elle au souvenir de 1870. Mais si Delahaye peint l'épisode de Montbéliard, ce n'est pas tant pour évoquer le souvenir de la campagne de 1870 que pour honorer l'homme de coup d'état manqué de 1899. En l'occurrence, le souvenir de la guerre franco-prussienne n'est qu'un prétexte.

En 1900, un tiers des Français a moins de vingt ans, la moitié moins de trente. Pour eux, 1870 relève d'une histoire qui ne leur parle qu'à travers les livres, les images ou les récits des aînés, si tant est qu'ils s'y intéressent ! Or, ils ne se sentent pas vraiment concernés. Il ne s'agit pas, ici, de nier l'énorme travail réalisé par la République pour construire des citoyens-soldats, ceux qui répondront présents lors de la mobilisation de 1914. Mais ce travail se fait de moins en moins par référence à 1870. Le revanchisme de 1900 préfère concentrer tous ses efforts sur des héros capables de rassembler tous les Français, ceux qui rappellent les ancêtres communs (Vercingétorix), l'Ancien régime (Henri IV et la poule au pot), la chrétienté de la France (Clovis et Jeanne d'Arc), les principes de la Révolution (les droits de l'homme) comme les gloires militaires de l'Empire (Bonaparte) alors que le souvenir de 1870 pèse encore de toutes les trahisons (trahison des *Rouges* communards, des généraux incapables, des mobiles mal instruits, de la République autoproclamée... etc). Quand Moloch s'en prend au traître Dreyfus, ce sont les mannes de Bazaine qu'il convoque, pas celle de Dumouriez (1793) ou de Marmont (1814). Le nouveau revanchisme n'appelle pas à rejouer la partie perdue en 1870. Quitte à faire mémoire d'une défaite, il préfère saluer celle de Napoléon comme s'y employait Alfred Paulet expliquant à

¹⁵ TURETTI (Laurence), Quand la France pleurait l'Alsace-Lorraine. Les « provinces perdues » aux sources du patriotisme républicain. Strasbourg, éditions La Nuée bleue, 2008 ; p.56.

¹⁶ Conseiller à la cour de cassation depuis 1898.

¹⁷ Il fut rapporteur pour la première demande en révision du procès d'Alfred Dreyfus en 1899.

ses lecteurs que l'Empereur était un tout qu'il fallait considérer pour l'ensemble de son œuvre indépendamment de l'épisode transcrit sur la toile ou le marbre par un artiste : « la figure de Napoléon apparaît dans un prestige presque égal à celui d'un Jésus ou d'une Jeanne d'Arc, ces deux images qu'il semble jusqu'ici impossible à l'art de fixer d'une seule venue. De même qu'ils n'ont pu saisir Jésus ou Jeanne d'Arc que par le détail, les poètes, les peintres et les sculpteurs n'ont jamais réussi non plus à édifier un Napoléon d'une seule coulée. [...*Il est tout à la fois*] l'Organisateur, le Capitaine, le Parvenu, le Vainqueur épanoui au temps de Iéna et grand Vaincu de 1814, le demi dieu de la campagne de France, accomplissant des merveilles non plus avec les prétoiriens mais avec les petits conscrits comme au temps de la Révolution d'où il sortit ! la Fin rappelant le Début, Napoléon est tout contraste, tout antithèse » (*Le National*, 27 mai 1890). Tissant le lien entre le passé et le futur tout en se gardant de citer explicitement le maillon faible de 1870, Pèdre Lafabrie ne dit pas autre chose : « Hélas ! nous l'avons cruellement expiée, cette victoire d'Iéna ! Il est bon cependant, pour l'âme française de revivre parfois ces grandes pages militaires, et d'appeler le passé à l'aide du présent, en attendant les revanches que nous réserve l'avenir » (*L'Univers*, 30 mai 1890). La mémoire de 1870 n'est plus le vecteur principal du revanchisme. La longévité de ce dernier peut ainsi s'expliquer par une reconfiguration qui a su répondre aux évolutions des préoccupations des Français.

L'évolution des relations internationales n'a donc pas entretenu la représentation de 1870 et sa mémoire autant qu'elles auraient pu le faire. Soucieux d'efficacité, le revanchisme de la seconde génération s'est progressivement détourné de sa justification première pour chercher ailleurs un moyen plus efficace de mobilisation. L'humiliante défaite n'a pas été oubliée, mais elle a fini par être reléguée au second plan par des motivations mieux en phase avec les préoccupations de la jeunesse. 1870 ayant cessé d'être un sujet porteur, les artistes se sont tournés vers d'autres héros. Cette réaction facile à comprendre traduit un mouvement plus large de recomposition de l'imaginaire national en général, de la Revanche en particulier. Si, pour beaucoup de Français nés après 1870, revanche de la défaite et reconquête des provinces perdues il devait y avoir, celles-ci ne seraient que bénéfiques collatéraux d'un objectif plus global d'affirmation de la primauté française sur l'Europe et le monde. Pour beaucoup¹⁸, même, une authentique revanche avait déjà été actée dans le cadre des expositions universelles de 1878 et de 1889. Glorieuse vaincue, la France avait alors prouvé au monde sa vitalité, sa puissance, sa capacité de redressement grâce au génie de ses ingénieurs et de ses artistes. Sur cette base, son nouvel empire colonial faisant foi, elle se voulait lumière du monde et civilisatrice. En 1900, avec les séries déclinées sur les cahiers de ses écoliers¹⁹, « La France libératrice des peuples », pourvoyeuse d'« hommes illustres » et de « femmes illustres », de « héros du travail » ou de la science autant que de la guerre, nation qui pouvait se décliner en mode belliciste comme en promotrice de la paix universelle, cette France affichait une ambition aussi éloignée des préoccupations des anciens-combattants qu'elle pouvait justifier n'importe quel engagement international, y compris dans le cadre d'une nouvelle guerre.

¹⁸ A commencer par Victor Hugo, in [Les revanches de 1878, année « mémorable »](#), Mémoire d'Histoire, juin 2018.

¹⁹ Voir Musée national de l'éducation (Rouen), les collections « [travaux d'élèves](#) ».