

Discours de M. Arnaud d'Hauterives
Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts

Séance solennelle du mercredi 21 novembre 2012

Images de guerre

La récente exposition du musée des Beaux-Arts d'Anger, construite autour du tableau restauré de Pierre Guérin, *la Mort de Priam*, nous rappelle que la matière épique et la représentation de la guerre sont une source essentielle d'inspiration et d'interrogation pour les artistes, des vases grecs de l'Antiquité aux toiles du XIX^e siècle français en passant par les fresques de la Renaissance italienne. C'est ce sujet que j'ai choisi d'évoquer aujourd'hui.

En dehors du dessein politique et des commandes officielles qui expliquent la pérennité et la fécondité du genre, la célébration de l'exploit martial pose en effet des problèmes de création motivants pour un peintre. Dans une scène de bataille ou de siège, comment saisir en mouvement, sur une surface nécessairement limitée, des figures innombrables dans un espace immense ? Comment exalter les vertus héroïques à travers une esthétique de la violence qui oscille nécessairement entre idéalisation et réalisme ? L'invention de la perspective, l'art du dessin et de la composition, les tensions entre romantisme et réalisme permettent aux artistes, au fil du temps, de répondre à ces questions.

En marge de la célébration de la gloire et de l'idéalisation des batailles, d'autres regards compatissants et épouvantés se portent cependant sur les destructions et sur les souffrances provoquées par la guerre. Breughel, Callot ou Goya, bien avant les artistes du XX^e siècle, dénoncent les massacres et refusent de donner une forme esthétique à la guerre en représentant ce qui pourtant ne peut pas l'être, le chaos.

La première représentation visuelle épique de notre patrimoine, inscrite depuis 2007 au registre Mémoire du monde par l'UNESCO, est la tapisserie de Bayeux. Bonaparte ne s'y trompe pas puisqu'il la fait exposer à Paris en 1803. Cette broderie à l'aiguille impressionne par ses qualités artistiques et par ses dimensions exceptionnelles. L'œuvre témoigne, de façon presque contemporaine, de l'un des événements les plus marquants de l'époque médiévale européenne. En 1064, le vieux roi Edouard d'Angleterre, sans héritier direct, envoie Harold son beau-frère offrir la couronne à Guillaume de Normandie. Harold fait serment de fidélité à Guillaume mais monte sur le trône à la mort d'Edouard. Guillaume répond sans tarder à la trahison. Il prépare ses guerriers en quelques mois et remporte la victoire à Hastings, le 14 octobre 1066. Les faits sont déroulés sur neuf lés de toile de lin dans une remarquable unité de style. Ce détail du serment de Bayeux, par exemple, montre en plan fixe Guillaume dans l'attitude noble et hiératique du héros. Il garde l'épée levée en symbole de puissance et montre à sa gauche l'un des deux reliquaires entre lesquels se tient Harold qui lui jure fidélité. Ces reliquaires sacrés désignent Harold non seulement comme un traître mais comme un parjure et la scène fige cet instant solennel et crucial à l'origine de la guerre. La félonie d'Harold justifie la conquête menée par Guillaume. À l'inverse de ce plan fixe, les scènes de conquête, tout en mouvement, donnent une impression de puissance. Se succèdent les chariots à ridelle remplis d'armes, les fières embarcations nordiques, les chevaux vigoureux et les hommes en cottes de maille protégés par des casques et des boucliers armés de piques, d'épées, de haches, d'arcs et de flèches. La force et le mouvement sont suggérés par les procédés de la broderie. L'expressionnisme graphique des points est mis en valeur par les contrastes de matières et de

couleurs. Dans les étapes essentielles du récit comme la bataille de Hastings, l'impression de violence est créée par le débordement des actions hors du cadre de la scène centrale : les hommes tombés au combat sont figurés dans la bordure inférieure.

Quelques siècles plus tard, la guerre est toujours décrite dans son déroulement. L'œuvre de Paolo Uccello, Le cycle de *la Bataille de San Romano* célèbre la victoire des Florentins et de leur chef, Niccolo da Tolentino, contre les Siennois, le 1^{er} juin 1432. Le premier épisode, conservé à la National Gallery, présente Niccolo da Tolentino à la tête des Florentins. Le second épisode, au Musée du Louvre, décrit la contre-attaque de Micheletto da Cotignola qui, au centre sur son cheval noir, donne le signal. Le troisième épisode, à la Galerie des Offices, signe la victoire des Florentins en focalisant l'action sur le désarçonnement du chef siennois. Si Uccello exalte trois hauts faits militaires, il ne s'agit pas, contrairement aux exploits présentés par la tapisserie de Bayeux, de batailles décisives sur le plan politique. Dans l'Italie du XV^e siècle, dépourvue de pouvoir central, les courtisans s'affrontent régulièrement, par l'intermédiaire de condottieri, dans des combats ritualisés comme les joutes de tournoi qui évoquent des cérémonies plus festives que guerrières. La fonction de l'œuvre est surtout décorative, ce que l'on vérifie par exemple avec le tableau de Florence où les sonneurs de trompette entrés à gauche en procession annoncent une rencontre de parade sur fond de paysage théâtral aux couleurs artificielles : les chevaux à la robe blanche, bleue ou rouge, représentés comme des statues figées même dans les ruades, flottent curieusement au-dessus du sol. Le contraste des étendards levés et des lances brisées, des cavaliers dressés sur leur monture et des corps couchés des chevaux, organise l'espace, rythme les combats singuliers et la mêlée et soutient l'action dramatique. Dans ce tourbillon de raccourcis spectaculaires, d'armures recherchées et de *mazzoci* à facettes, on retrouve l'intérêt du peintre pour le mouvement, les formes géométriques et les lois de la perspective. Comme le souligne John Hale, cette œuvre, qui séduira les artistes du XX^e siècle, dit beaucoup sur l'art mais peu sur la réalité de la guerre. C'est une vision formalisée, ritualisée, abstraite de la violence.

L'esthétique domine toujours au XVI^e siècle en Italie où les murs des palais et des villas sont ornés des actions glorieuses des héros antiques ou contemporains. Léonard commence pour le Palazzo vecchio de Florence une fresque épique célébrant la victoire des florentins à la bataille d'Anghiari dont on peut admirer au Louvre la célèbre copie retouchée par Rubens. Raphaël s'inspire du travail novateur de Léonard pour composer la fresque du Vatican consacrée à la victoire de Constantin. Contrairement à Uccello ou à Piero de la Francesca qui décrivaient l'action dans son déroulement, Raphaël privilégie le champ de bataille et en dessine l'arrière-plan en insistant sur la profondeur de champ, la violence de la charge, l'expressivité de la fureur guerrière.

Au nord de l'Europe, le souffle épique d'Altdorfer porte à la perfection ces solutions plastiques. La bataille d'Alexandre le Grand contre le roi Darius en 333 avant J-C. est un tableau exécuté pour le duc de Bavière à une époque où les Turcs menacent les Balkans. La charge triomphale de la cavalerie lourde d'Alexandre, au centre du tableau, se déploie dans un panorama infini qui offre au regard un espace et une profondeur démesurés. L'œuvre est composée d'une moitié inférieure, un paysage de terre et de montagnes, aux teintes qui vont du jaune pâle au rouge sang, et d'une moitié supérieure, le ciel, l'eau et les nuages mouvants, aux lumières froides et irisées embrasées par un soleil crépusculaire. Le champ de bataille, peuplé d'innombrables figures aux actions variées et dynamiques, rassemble les quatre éléments et l'image, comme dans les grands textes épiques de l'Antiquité, semble arrêtée sur une éternité qui conjugue le jour et la nuit dans une vision cosmique où le combat humain s'allie aux forces naturelles.

Dès la fin du XVI^e siècle cependant, la renommée du prince ne peut plus être figurée par des sujets allégoriques et les œuvres se modifient en même temps que les techniques de guerre. La peinture de bataille évolue ainsi radicalement au XVII^e siècle avec Van der Meulen, appelé par Le Brun au service de Louis XIV. L'organisation méthodique de l'assaut par Vauban et la professionnalisation de l'armée prive désormais la noblesse héritière de la chevalerie de son rôle héroïque. Comme le note Diderot, « *Le temps des mêlées, des avantages de l'adresse et de la force du corps, et des grands tableaux de bataille est passé.* » La peinture de commandement se substitue à celle de la bataille, et s'attache, à la suite de Jacques Callot, à représenter précisément, à une grande échelle, les opérations tactiques de siège, dans une description qui reprend les procédés de la cartographie. Van der Meulen accompagne le roi dans ses campagnes militaires et met en scène sa gloire dans le commandement de l'armée. Le plus souvent représenté en surplomb au premier plan, Louis XIV semble dominer l'espace et assiéger la ville du regard.

Avec François Lejeune, peintre des guerres de Napoléon auquel le château de Versailles a récemment consacré une rétrospective, c'est le souci de la vérité historique qui domine. Lejeune est peintre mais aussi général. Dans ses vues d'ensemble du champ de bataille, il montre au premier plan la guerre vécue dans son quotidien par des personnages souvent anonymes tandis que l'action militaire se déroule dans le lointain. Cela n'empêche pas cet élève de Valenciennes de restituer la beauté et l'harmonie des paysages. La *Bataille de la Moskowa*, par exemple, est le résultat accompli de cette double recherche d'authenticité et d'esthétique. Le ciel brumeux, aux formes et aux teintes changeantes, occupe un tiers de la toile tandis que les manœuvres militaires se déploient du premier plan à l'horizon. La fumée projetée dans le lointain par l'explosion d'un caisson de munitions obscurcit le tableau, en accentue la profondeur de champ et crée une atmosphère tragique. On distingue l'armée russe au fond et au détail des uniformes on reconnaît Caulaincourt qui monte à l'assaut, l'infanterie qui gravit la colline, le maréchal Berthier rendant son épée au général russe Sokerev et, au centre, Murat qui prend le commandement de la cavalerie. Au premier plan, Ferdinand de Lariboisière, mortellement blessé adresse ses adieux à son père, général de la Grande Armée. Les différents moments de la bataille sont ainsi présentés de manière synthétique en une suite de scènes précises et dynamiques qui mettent en valeur la stratégie militaire. De la même manière, les manœuvres de la bataille d'Aboukir sont documentées et décrites avec précision. À l'inverse, Gros renoue avec l'épopée en valorisant le courage individuel, la beauté des actions, l'ampleur des passions. Il se contente d'évoquer en toile de fond le contexte de la bataille pour célébrer au premier plan Murat qui incarne la victoire. Et dans *Napoléon sur le champ de bataille à Eylau*, c'est la figure héroïque de l'Empereur qu'il exalte, sa victoire et sa gloire mais aussi son humanité, sa compassion, sa grandeur d'âme. Jean Tulard a en effet montré comment Napoléon, conscient de l'importance de son image de "sauveur" de la Révolution et de libérateur de l'Europe depuis la première campagne d'Italie en 1796, a soigneusement entretenu le mythe, contribuant ainsi à édifier l'épopée napoléonienne grâce à une chronique élogieuse commandée, toile après toile, à des peintres comme David, Girodet ou Gros.

Au XX^e siècle, avec l'évolution des techniques d'armement et des machines produites par l'industrie, l'adversaire s'éloigne et les cadences destructrices s'accroissent. Plus de duel ou de mêlée sur le champ de bataille mais la souffrance et la mort en masse des soldats enrôlés, gazés ou fauchés par le feu de la mitraille. La Grande Guerre a duré quatre ans et a tué huit millions d'hommes. « *Les artistes de la génération de David avaient gardé cette foi dans le "beau geste du soldat" ; une naïveté que l'âge industriel effacera, avec d'autres. Les traumatismes conjugués de la guerre de 1870 et de la Commune rendront caduque en France*

cette vision intellectuelle de l'héroïsme diffusée par l'imagerie impériale » résumé avec efficacité Jérôme Delaplanche et Axel Sanson, les auteurs de *Peindre la guerre*.

Désormais, les guerres mobilisent des civils de toutes conditions et non plus des guerriers de métier. Parmi eux, des peintres qui, pour la plupart, témoignent dans leurs œuvres du combat et de la vie au front. C'est un "fracas" résume Beckmann. À l'aide de figures géométriques, Fernand Léger dessine des soldats machines, anonymes et déshumanisés, Vallotton évoque des luttes entre des ennemis qui se voient à peine dans des paysages obscurcis par la pluie et la fumée et Segonzac croque des soldats sautant sous les explosions d'obus. Après la guerre cependant, les artistes se détournent de ce sujet douloureux. Exception faite d'Otto Dix, parti volontaire au front, qui ne cesse ensuite de témoigner de sa répulsion et de son effroi. La mort dans ses aspects les plus sordides est le motif obsédant de ses gravures tandis que dans *La rue de Prague*, deux ans après la fin de la guerre, il peint les survivants, des gueules cassées arborant leurs mutilations comme de hideuses décorations.

Dix ans plus tard, Otto Dix compose un triptyque à la manière de Grünewald. Les panneaux latéraux décrivent le départ à l'aube pour le front et le retour au soir des soldats blessés sous un ciel embrasé comme celui d'Altdorfer. Sur la prédelle qui rappelle Holbein, un abri de tranchée fait penser à un tombeau où des hommes se reposent, à moins qu'ils ne soient morts. Le panneau central montre un soldat, unique survivant dans les ruines d'une tranchée où s'amoncellent des cadavres informes, mutilés, en décomposition. Dans un réalisme insupportable, le peintre exhibe les pustules, les blessures, la putréfaction, la gangrène. Le paysage dévasté aux couleurs de cendre et de boue et aux formes chaotique est une vision de l'enfer. Alain Joubert résume de manière saisissante cette peinture nouvelle du champ de bataille : « *Les hommes étaient des centaures, ils deviennent des taupes, des rats. Ils s'enfouissent à même la terre dont ils portent déjà les couleurs, ils disparaissent dans la tranchée qui un jour prochain les enterrera vivants.* » Le champ de bataille du monde industriel est un champ monstrueux de destruction et de mort. Vladimir Velickovic peint « les feux qu'engendrent les batailles (...) le paysage déserté ». « Je peins, dit-il, ce que l'homme fait à l'homme. C'est alors que viennent les oiseaux, les corbeaux, les vautours. Les feux sont les signes de la violence subie. »

La représentation de la guerre en peinture, depuis Uccello, est limitée au champ de bataille et à ses hauts faits à quelques exceptions près. Comme l'a montré John Hale, les artistes du Nord de l'Europe peignent cependant très tôt l'arrière-plan du théâtre des opérations et les souffrances des victimes civiles. C'est que les fléaux et les ravages engendrés par les hostilités incessantes en Flandres à la fin du XVI^e siècle ont détruit toute idée chevaleresque du combat. La répression sous Philippe II inspire par exemple à Breughel *Le Massacre des innocents*. En France Au XVII^e siècle, Jacques Callot dessine *Les Misères et malheurs de la guerre* où des soldats, dépourvus de vertus héroïques, volent, dévastent un monastère ou encore pillent et incendient un village. Au début du XIX^e siècle, alors que les troupes de Napoléon envahissent l'Espagne, les 47 gravures de Goya, nourri par la philosophie des Lumières et les aspirations humanistes, portent un regard plus amer encore sur *Les Désastres de la guerre*. Goya témoigne avec un réalisme brutal *des actes de barbarie* perpétrés par les deux camps. Les plus bas instincts se déchaînent pour "le pire" et les corps souffrants et mutilés des victimes de la folie guerrière s'accumulent sans que tout cela ait le moindre sens, comme le dit le peintre dans ses commentaires cyniques.

En 1937, au moment de dénoncer le bombardement de Guernica par les escadrilles de la légion Condor, Picasso se souvient des dessins de ces corps disloqués. Guernica, le plus grand tableau tragique du XX^e siècle, est, comme *La Guerre* d'Otto Dix, composé comme un triptyque. Si la partie centrale, plus claire, attire d'abord l'attention, le fait que tous les

personnages dirigent leurs regards vers la partie gauche et vers le taureau, symbole d'oppression, impose ensuite une lecture de droite à gauche, un mouvement renversé, dévasté, une image du chaos. Le noir et le blanc ordonnent dans leur gradation et leurs contrastes une composition en deuil où retentissent les cris : « *cris d'enfants, cris de femmes, cris d'oiseaux, cris de fleurs ...* ». Guernica peint dans un format imposant les symboles universels qui en ont fait un manifeste pour la paix. Depuis 1985, comme vous le savez, une reproduction siège à l'entrée du Conseil de sécurité des Nations unies à New York.

Désormais, c'est la photographie qui met en image les conflits. Pendant la guerre de Crimée, puis en 1870, le dessin et la peinture témoignent encore de la guerre, la jeune photographie exigeant de trop longs temps de pose. Mais dès les premiers jours de la guerre de 1914, et jusqu'à la fin du conflit, les instantanés des journaux comme *Le Miroir*, rendent compte des explosions, des destructions, des morts... Puis les lecteurs de *Vu*, *Life* ou *Regards* suivent les combats de la guerre d'Espagne et les souffrances des civils avec les clichés de Robert Capa, Chim ou Gerda Taro. Et au moment de l'ouverture des camps nazis en 1945, c'est encore la photographie qui révèle l'horreur. Toutes ces images, malgré leur exactitude, restent cependant insuffisantes pour montrer la réalité de la guerre. Seuls les mots des témoins et des historiens peuvent rendre compte de la déportation et de l'extermination, comme le fait remarquer Laurent Gervereau. La guerre n'est pas faite pour les images conclut-il alors que, paradoxalement, la photographie des conflits armés les plus meurtriers de l'histoire de l'humanité fait tristement partie de notre quotidien depuis plus d'un siècle.

Il n'y a pas de vérité de l'image de guerre parce que la reproduction du réel, nécessairement morcelée, ne suffit pas à en dire la complexité. Depuis la Renaissance, nous l'avons vu, la peinture de batailles synthétise en une scène les moments essentiels, à travers quelques figures symboliques, le héros, le vainqueur, le vaincu et quelques motifs emblématiques comme l'assaut, le duel ou la mêlée. Au XX^e siècle, le cinéma qui s'impose comme pratique moderne de la représentation modifie encore notre regard sur la guerre. Il permet non seulement de décrire le déroulement et la succession des actions mais aussi dans un même film, de décrire hors du champ de bataille, les conséquences de la guerre comme Callot ou Goya. C'est Georges Méliès le premier, qui en 1897, filme un épisode de la guerre de 1870 d'après un tableau d'Alphonse Deneuvre. Puis Abel Gance représente quelques scènes épiques de bataille dans *Napoléon*, et Raoul Walsh tourne le premier film de guerre sonore avec *La Patrouille de l'aube*. Après le second conflit mondial, le film de guerre devient un genre en soi. Les Etats-Unis, qui n'ont pas connu les combats sur leur propre sol depuis la Guerre de Sécession n'hésitent pas à produire des œuvres épiques exaltant l'héroïsme des combattants à travers des actions spectaculaires avant que la guerre du Viêt Nam ne donne naissance à une production très critique.

Par comparaison, en Europe, le genre du film de guerre est peu développé. On peut cependant citer *La Grande Illusion* de Jean Renoir et bien sûr l'œuvre de Pierre Schoendoerffer, cameraman au Service cinématographique des Armées puis reporter pour la télévision et les journaux, *Match*, *Paris-Presse* ou *Life*. Son expérience de reporter et de prisonnier à Diên Biên Phu lui inspire *La 317^e section*. Au-delà des considérations sur les raisons du conflit et les idéologies qui lui donneraient un sens, ce qui intéresse le cinéaste c'est d'explorer le mystère de la condition humaine dans les conditions exceptionnelles créées par la guerre : « *Ce qui m'importe, dit-il, ce sont les hommes qui se révèlent à eux-mêmes dans ces périodes de grandes intensités.* » Il y parvient en filmant à hauteur d'homme un petit groupe de combattants sur le terrain, face à un ennemi invisible, comme pour un reportage. On suit au quotidien l'itinéraire d'individus qui se transforment en héros parce qu'ils sont contraints

d'affronter des événements exceptionnels. Grâce à un scénario dépourvu d'actions spectaculaires, ce film de fiction dit dans un style épuré la vérité de la guerre, avec beaucoup plus d'efficacité que bien des reconstitutions guerrières artificielles et conventionnelles.

Comme j'espère l'avoir montré après cette rapide évocation de l'histoire de la peinture de batailles, la question de la représentation visuelle des conflits ne va pas de soi et chaque époque s'est interrogée sur ce que l'on peut ou doit montrer. À l'heure où la mise en image des guerres ne sait pas toujours éviter de jouer avec l'esthétique de la violence, jeu d'autant plus trouble et choquant que les images diffusées sont contemporaines des faits, l'admirable épopée métaphysique de Pierre Schoendoerffer, selon le mot de Jean-François Rauger, nous donne quelques réponses.