

MÉMOIRES PICTURALES DE 1870 ET OPINION PUBLIQUE EN FRANCE AVANT 1914

Jean-François Lecaillon

© novembre 2016 ©

La mémoire est un thème de recherche qui offre un champ de réflexions auquel n'a pas échappé l'*Année terrible* de la défaite française face à la Prusse. Publié en 2011, *Souvenirs de 1870, histoire d'une mémoire*¹ s'est efforcé d'identifier ces « mémoires de 1870 » que les Français ont entretenues de 1871 à nos jours. Dans le prolongement de cet essai, *Les peintres français et la guerre de 1870*² a posé la question de savoir comment ceux d'entre eux qui avaient vécu le conflit en avaient inscrit ou non le souvenir dans leurs œuvres. Ils n'en ont pas tous fait identique mémoire. Rien de très original à ce titre. Mais quel impact l'expression artistique de ces mémoires a-t-elle eu sur l'opinion publique française à la veille de la Grande guerre ? En quoi les œuvres produites en référence à l'*Année terrible* permettent-elles de mieux comprendre le rapport des Français de 1900 à leur passé ?³ En utilisant leurs souvenirs de l'invasion, du blocus de Paris, de combats pour quelques-uns d'entre eux, les peintres-témoins de la guerre ont-ils ou non contribué à l'entretien de la germanophobie liée à l'humiliation de *la débâcle* ? Sur la foi de l'Union sacrée de 1914 peut-on affirmer que la mémoire de 1870 entretenue par les œuvres d'Édouard Detaille et de ses disciples a réussi à imposer l'idée de la Revanche au détriment d'un projet plus pacifique ?

Mesurer l'impact d'œuvres d'art sur une opinion publique n'est pas tâche aisée. Certes, il est facile d'identifier la mémoire de 1870 qui, entretenant le souvenir de la défaite à grand jeu de *Panoramas* et de chefs-d'œuvre de peinture militaire, entendait justifier le déclenchement d'une guerre réparatrice. Mesurer son influence est plus délicat dans la mesure où les peintres ne sont pas les seuls transmetteurs de la mémoire et qu'il est difficile de savoir qui, d'eux-mêmes ou d'autres acteurs de la vie politique et culturelle, ont le plus contribué à l'affaire.

« Faire mémoire » d'un passé revient aussi à choisir dans celui-ci les informations ou images qui méritent d'être préservées de l'oubli pour en tirer leçon. Mais que se passe-t-il quand la leçon et le projet qui en découle conduisent précisément à ne pas « faire mémoire » ? Autrement dit : peut-on « faire mémoire » d'un passé en occultant celui-ci ? Si « faire mémoire » renvoie à exposer des souvenirs et des images évoquant un passé, l'étude de la mémoire en question revient à évaluer l'impact de ces souvenirs et images. Ce choix *a priori* légitime, s'avère toutefois gênant car il exclut

¹ LECAILLON (2011), voir la bibliographie en fin d'article.

² LECAILLON (2016).

³ La question s'inspire des thèmes proposés aux chercheurs dans le cadre du colloque *Les conflits de mémoire : arts, histoire, commémorations* organisé par le Famah, Le Mans, 6-7 avril 2017.

d'emblée toute œuvre qui ne mettrait pas le passé concerné en scène tout en y faisant allusion. Or, relatifs à la guerre de 1870, de nombreux tableaux s'expriment sur celle-ci par allégories, analogies ou amalgames⁴. Pouvons-nous les ignorer au prétexte que nous n'y voyons pas ce que les hommes et les femmes de 1900 y décelaient ? Nous voilà confrontés à la problématique soulevée par Pierre Laborie quand il souligne comment les silences de la mémoire peuvent être une « façon de se souvenir »⁵. À partir du moment où ces silences ne se font pas par indifférence mais pour mieux favoriser un projet inspiré par le souvenir qui les justifie, ne devient-il pas nécessaire de mesurer leur impact ? Rappelons par ailleurs que celui qui fait mémoire d'un passé, choisit de taire les souvenirs qui desserviraient la cause qu'il entend promouvoir. Or, quelle différence de nature y a-t-il entre cet oubli partiel et celui plus général d'un artiste qui travaillerait à un contre-projet ? Toutes ces observations invitent à interroger les œuvres non plus sur ce qu'elles représentent mais au regard des intentions qui ont présidé à leur création. Elles conduisent aussi à relancer le sujet à front inversé. Évaluer l'impact des mémoires de 1870 sur le public français de 1900 ne suffit plus ; il faut aussi identifier les œuvres qui touchent ce dernier au point de limiter la place que la mémoire de 1870 occupait dans son esprit.

Quoi qu'il en soit de l'exposition ou non des mémoires de 1870 et des difficultés peut-être insurmontables quant à en évaluer leur portée, il faut commencer par s'interroger sur les sentiments des artistes au regard de *l'Année terrible*. Quels souvenirs en gardaient-ils ?

Souvenirs bien partagés des peintres

Quand « faire mémoire » d'un passé s'installe dans la durée, l'opération finit toujours par être le fait d'hommes et de femmes qui n'ont pas vécu l'événement de référence. Ceci dit, entretenir le souvenir de celui-ci s'appuie d'abord sur l'expérience des témoins. Les mémoires picturales de 1870 n'échappent pas à cette règle et les images qu'elles donnent ou non à voir reposent en tout premier lieu sur le travail des peintres qui ont vécu la guerre. Non seulement, ils ont donné la première impulsion dans l'élaboration des représentations qui entretiennent la mémoire, mais ils restent les principaux artistes qui couvrent la période 1871-1914 qui nous intéresse ici.

Le vécu de ces artistes-témoins face à la guerre franco-prussienne a été très varié. Dans leur grande majorité, cependant, ils ont tous été lourdement affectés par le conflit. Qu'ils aient servi dans une unité de ligne de l'armée impériale (Protais, Dubois-Pillet, Jeanniot), dans la Garde nationale mobile (Redon, Rousseau, Sergent), dans la garde sédentaire (Manet, Degas, Meissonier) ou dans un corps franc (Castellani, Bastien-Lepage, Debat-Ponsan), qu'ils se soient exilés à l'étranger (Monet, Pissarro, Daubigny), réfugiés en province (Millet, Dupré, Fromentin) ou enfermés dans leur logement parisien (Fantin-Latour, Viger, Corot), ils en gardent tous un douloureux souvenir. Quelques-uns (Bazille, Regnault, Le Pippre) ont payé leur engagement de leur vie. À défaut d'être porteurs d'une mémoire, ceux-là en sont devenus l'objet. Les autres ont perdu un proche (Sisley, Clairin, Lepic), des œuvres (Pissarro, Couture, Boudin), leur atelier (Puvis de Chavannes, Carpeaux, Ziem), leur région annexée (Henner, Doré, Yvon). Le spectacle du champ de bataille, des destructions produites par les bombardements ou la vue des morts et des blessés les ont bouleversés. Tous ont vécu l'attente angoissée des nouvelles et l'humiliation de la défaite. Les raisons de garder mauvais souvenirs de 1870 n'épargnent aucun d'entre eux. Seuls Fantin-Latour et Charles Chaplin sont qualifiés d'« indifférents » par Manet⁶. Avec Cézanne, le réfractaire réfugié à L'Estaque, ils font exception. Même les exilés à Londres, Bruxelles ou dans les provinces françaises restées à l'écart de l'invasion sont touchés.

⁴ Voir LECAILLON (2016), p. 141-169.

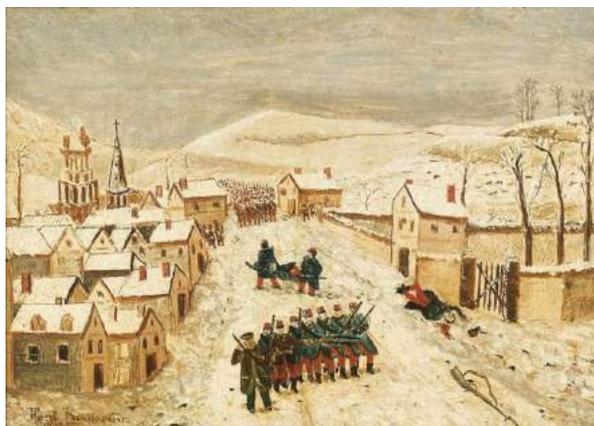
⁵ LABORIE (2003), « Silences de la mémoire et mémoires du silence », p. 52-53.

⁶ Voir RODARY (2014).



Attaque d'une maison barricadée, Villersexel, De Neuville

Bien partagé, le traumatisme génère toutefois des réactions très différentes et cela sans que l'appartenance à un mouvement pictural ne détermine celles-ci. Des artistes de toutes les écoles (l'académique Gérôme aussi bien que l'impressionniste Morisot ou l'orientaliste Fromentin) ignorent le sujet « guerre de 1870 » durant toute la suite de leur carrière et ne laissent paraître aucune trace dans leurs œuvres d'un quelconque souvenir s'y rapportant. Ils ne font pas mémoire de 1870 dans leur pratique artistique. Cette indétermination des réactions de refus du sujet selon les écoles se retrouve dans l'exercice de sa représentation. Tout naturellement des peintres d'histoire prennent pour sujet les *épisodes* emblématiques de la guerre ([Le curé de Bazailles](#), Yvon ; [Reichshoffen](#), Morot ; [Le salut à la victoire, Coulmier](#), Dujardin-Beaumetz). Nouveaux maîtres de la peinture militaire, Édouard Detaille et Alphonse De Neuville rendent hommage aux combattants en mettant en scène leurs exploits (*Attaque d'une maison barricadée, Villersexel*, De Neuville ; [La défense de Champigny par la division Faron](#), Detaille) ou leur bravoure dans l'adversité ([Le cimetière de Saint-Privat](#) et [Morsbronn](#), Detaille ; [Les dernières cartouches](#), De Neuville). Mais les spécialistes n'ont pas le monopole de la représentation de cette guerre comme ils peuvent l'avoir eu pour les autres campagnes du Second Empire. Le douanier Rousseau produit *Paysage d'hiver avec scène de la guerre de 1870* (1877), Carpeaux immortalise [La relève des morts à Montretout](#) (1871), Carolus-Duran réalise [Souvenir du siège de Paris](#). Nombreux s'inspirent de situations qu'ils ont observées ([La queue devant la boucherie](#), Andrieu ; [Un déménagement pendant le bombardement de Paris](#), Philippoteaux ; [Le rassemblement des troupeaux dans le bois de Boulogne](#), Gustave Doré). Sinon, ils usent d'allégories (Laurens, Moreau, Rousseau), procèdent par analogie (Puvis de Chavannes, Mélingue, Luminais) ou par amalgame⁷ (Bastien-Lepage, Lecomte du Nouÿ).



Paysage d'hiver avec scène de la guerre de 1870, Henri Rousseau

⁷ Voir LECAILLON (2016), p.141-176, « La représentation indirecte de la guerre ».

Le souvenir de la guerre est si fort qu'il favorise la création d'œuvres susceptibles de faire mémoire par des peintres issus de tous les mouvements d'expression existant. Pour autant, ces artistes ne tirent pas les mêmes leçons de *l'Année terrible*, raison pour laquelle ils ne choisissent pas d'en entretenir (ou pas) les mêmes images. L'analyse de ces dernières ou l'évaluation de leur absence conduit à distinguer au moins quatre courants.

Mémoire revanchiste et entretien de la germanophobie

Avant même la fin du conflit, l'humiliation de la défaite suscita un désir de revanche militaire parmi les officiers français. S'ils acceptaient la capitulation, ces professionnels de la guerre estimaient avoir perdu une bataille qui pouvait être retournée en victoire si la France prenait le temps de se réorganiser. Pour eux, la Revanche était un devoir qu'ils pensaient pouvoir accomplir dans les deux ou trois ans qui venaient. Ce désir d'hommes gardant de la guerre des souvenirs cuisants d'infériorité militaire ou de trahison servit de point de départ au mouvement revanchiste qu'incarnèrent le général Boulanger, le sous-lieutenant Paul Déroulède et le peintre Edouard Detaille. Spécialiste de la représentation de la guerre de 1870, ce dernier est la figure emblématique d'un travail de mémoire mis au service d'une cause à laquelle il voue une partie de sa vie. Habitué du salon de Juliette Adam, égérie de la Revanche, il participa à la création du journal *Le Drapeau* (1881) et soutint la *Ligue des patriotes* dès sa création (1882).



Un coup de mitrailleuse, Édouard Detaille

L'analyse des tableaux de la peinture militaire permet de définir trois étapes dans la construction de cette mémoire. De 1871 à 1885, les peintres qui en sont porteurs sont essentiellement des militaires de carrière (Protais, Jeannot) ou des artistes établis au service de l'armée (Detaille, De Neuville). Dans un style totalement renouvelé, leurs tableaux s'emploient à illustrer la « bravoure » du soldat français, qu'il soit de métier (le cuirassier de Morsbronn, le marsouin de Bazeilles, le marin du Bourget), d'origine coloniale (le turcos Al-Mansour) ou un simple appelé (le mobile anonyme). Avec De Neuville, Detaille met en scène les temps forts de la campagne (Champigny, Rezonville, Sedan) dans des œuvres panoramiques qui les décrivent. Les deux hommes s'appuient sur leurs propres souvenirs (*Un coup de mitrailleuse*, Detaille) ou ceux des acteurs, comme dans la seconde version de *Morsbronn* pour laquelle Detaille fait poser les survivants ou pour *Les dernières cartouches*, tableau réalisé sur la base du témoignage du commandant Lambert. Ces artistes fabriquent une mémoire glorieuse de la guerre, celle qui entretient les rancœurs mais apaise dans le même temps les blessures des vaincus.



Défilé de cavalerie aux grandes manœuvres, Édouard Detaille.

Un tournant s'opère vers 1885⁸, date où disparaît De Neuville et ou, de façon emblématique, Detaille abandonne les sujets portant sur la guerre de 1870. Il en a fait le tour. C'est aussi le moment où le souvenir s'estompe ; le désir de revanche parfois s'étiolé. Ceux qui voulaient corriger la mauvaise copie rendue en 1871 voient leur vœu s'éloigner. Ils n'ont plus l'âge de l'accomplir. La Revanche devait s'opérer vite ; plus tard est trop tard pour eux. Dubois-Pillet et Jeannot quittent l'armée, se lancent dans une carrière de peintres et abandonnent toute représentation de la guerre au profit d'expressions de type « moderne » comme le postimpressionnisme pour le premier. Si elle doit se prendre un jour, la Revanche le sera par une nouvelle génération que leurs aînés se contenteront d'instruire pour leur éviter de répéter les erreurs passées. Ils s'ingénieront surtout à leur donner les outils de la confiance. Dans ce cadre, Édouard Detaille expose ses images d'une armée française réorganisée (*Défilé de cavalerie aux grandes manœuvres*, 1880) et qui peut rêver de victoires (*Le rêve*, 1888). Au public, il préfère désormais présenter la mémoire napoléonienne (*Charge de cavalerie. Vive l'Empereur !* en 1891 ou *Les grenadiers à cheval à la bataille d'Eylau : hant les têtes !* en 1893) plutôt que le souvenir des défaites. La mémoire qu'il entretient ainsi « oublie » désormais les souvenirs de 1870 tout en préservant l'idée de reprendre les armes contre les Prussiens.

Une dernière étape couvre les années 1900-1914, moment où le discours nationaliste s'affirme sous l'impulsion de Maurras et de Barrès. Les anciens combattants de 1870 se raréfient (Detaille disparaît en 1912). La mémoire de la guerre franco-prussienne n'est plus celle des Français qui l'ont vécue. Elle est devenue la mémoire de militants qui n'ont pas, pour les plus jeunes, de souvenirs personnels de l'*Année terrible*. La Revanche relève désormais d'un « devoir de mémoire » avant la lettre. La représentation de 1870 qui se fait dans cette période s'emploie à préparer les esprits à la guerre annoncée. À ce titre, elle entretient l'hostilité envers l'Allemand. Mais le thème de la guerre franco-prussienne donne lieu à réalisation d'œuvres souvent décontextualisées. 1870 n'est plus qu'une référence-prétexte à laquelle pourrait se substituer à l'image n'importe quelle autre guerre (voir *La dernière étape*, Monge 1898 ; *Après la bataille*, Chaperon 1900 ; *Silvine retrouvant le corps d'Honoré, la débâcle*, Marchet 1913). Les héritiers d'Édouard Detaille réalisent des tableaux qui entendent plus justifier la Revanche à venir que décrire la défaite passée.

⁸ Pour plus de détail, voir LECAILLON (2016), « chronologie de la représentation », p.75-85.



Après la bataille, Eugène Chaperon

Cette peinture qui fait mémoire explicite de 1870 plait à un large public. Elle s'expose au Salon des artistes français. Par la force de l'image, elle entretient l'animosité nationale pour le Prussien. Elle reste toutefois soumise à la concurrence de la peinture des avant-gardes. Par ailleurs, l'idée que la mémoire de 1870 portée par les revanchistes a gagné la bataille des images aux dépens d'artistes véhiculant des mémoires concurrentes relève d'une reconstruction *a posteriori* de l'histoire. En effet, la majorité des mobilisés de 1914 consentirent à la guerre pour des raisons qui ne renvoient pas à la mémoire de 1870. Sur la foi des carnets de guerre et des correspondances, 30% des appelés de 1914 ont répondu à l'ordre de mobilisation en pensant plus ou moins à la Revanche⁹. C'est beaucoup ; mais cette évaluation assure que 70% d'entre eux ont revêtu l'uniforme sans y songer ; du moins ne s'y réfèrent-ils pas quand ils expliquent leurs motivations et on voit des officiers s'étonner que leurs hommes n'entretiennent aucune connaissance de 1870. De fait, la plupart des jeunes appelés de 1914 ne répondent pas à l'appel de la Patrie en danger pour résoudre un différend vieux de quarante-cinq ans mais en réaction à l'agression allemande du moment contre la Belgique¹⁰. Comme celle de l'occupation prussienne de 1815 en 1870, la mémoire de la défaite de 1871 joue moins en 1914 qu'il n'est souvent dit et force est de constater que les peintres qui ont participé à l'entretien de cette mémoire n'ont pas totalement atteint leur but. Une mémoire plus pacifique de 1870 a-t-elle été assez forte pour atténuer leur influence ?

Souvenir douloureux de 1870 et pacifisme

A contrario des revanchistes qui, sans nier les horreurs de la guerre, entretenaient les valeurs de bravoure pour justifier le retour au champ de bataille, certains parmi ceux qui gardaient du conflit un souvenir de « boucherie inutile » rêvent de paix. Mais la représentent-ils ? Ce souvenir fait-il mémoire de 1870 sous le pinceau de peintres peu enclins à voir la France « remettre ça » ?

Selon la base Joconde, la représentation de « la paix » est un thème qui inspire relativement peu les artistes. Son moteur de recherche y propose six fois et demie moins d'entrées (1604) que le thème de « la guerre » (10 700). « La guerre de 1870 » affiche 476 réponses quand « la paix » n'en donne qu'une soixantaine pour tout le 19^e siècle, une quinzaine pour la seule période 1870-1914 ! Il y a là une sorte de vide qui suggère l'idée d'une marginalité d'une mémoire *pacifiste* de l'*Année terrible*.

⁹ LECAILLON (2011), p.147.

¹⁰ Voir Jean-François LECAILLON, "Mémoire de la Revanche", *Carnet de la Sabretache*, n°184 Nouvelle série, juin 2010, Paris ; pages 12-15.



Enfant à la colombe, Pablo Picasso

Si le thème de la paix est peu prisé, il donne toutefois lieu à des réalisations fortes dans la période 1900-1914. En 1901, année emblématique dans notre perspective puisque c'est celle où fut décerné le 1^{er} prix Nobel de la Paix, quelques artistes se mobilisent : le Français Gauguin ([La paix](#) en contrepoint de [La guerre](#)), l'Espagnol Picasso (*Enfant à la colombe*) et le Belge Léon Frédéric ([L'âge d'or](#)) la peignent. La diversité des nationalités semblent garantir l'authenticité du désir de rapprocher les peuples. Avec *Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix* (1907), Henri Rousseau exprime clairement son pacifisme. Besnard, en 1912 ([La paix par l'arbitrage](#)), tente encore de plaider à sa façon en faveur de la paix.

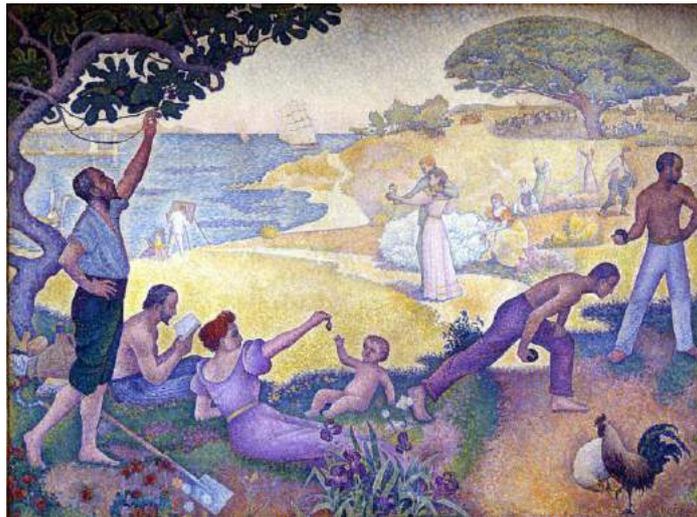


Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix, Henri Rousseau

Chacun dans son style, ces artistes mettent leur talent au service de la réconciliation. De 1870, ils ne parlent pas. Pour les non-Français qui n'ont pas été affectés par le traumatisme hexagonal, le fait peut se comprendre. Mais les anciens combattants comme Gauguin ou Rousseau ont-ils effacé *L'Année terrible* de leur mémoire ? Si le cas du premier est difficile à trancher, celui du second, auteur de [La guerre](#) (1894) qui traduit la mémoire douloureuse qu'il garde de 1870, l'est beaucoup moins. Le douanier Rousseau n'a rien oublié mais il choisit de ne pas évoquer ses souvenirs à l'image. Or, cette non-représentation de la mémoire de 1870 est l'expression d'un projet pacifiste qui se nourrit des souvenirs de la guerre. Elle est une façon choisie par l'artiste de « faire mémoire » par le silence sur 1870 et ignorer ce dernier reviendrait à faire l'impasse sur un mouvement qui anime le milieu des artistes au début des années 1900. Car, selon Éric Clément,

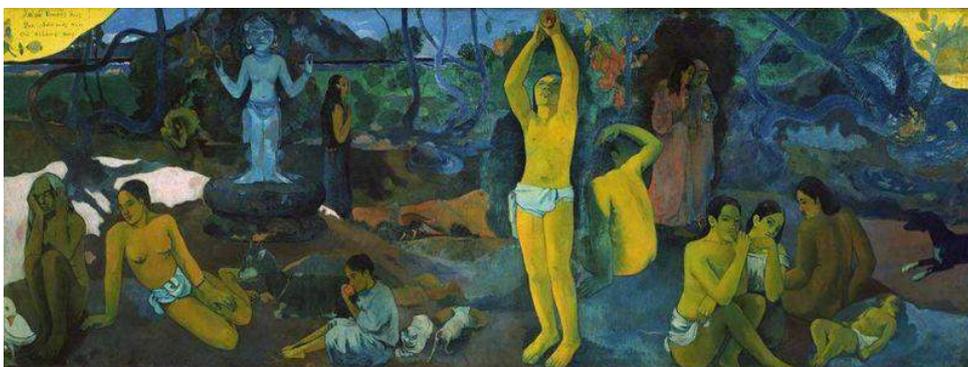
c'est le moment où « les liens entre artistes français et allemands se tissent loin de l'animosité politique. Les marchands d'art allemands achètent de l'art moderne français. [...] L'atmosphère politique de la période n'a curieusement pas empêché les artistes des deux pays de créer des œuvres aux couleurs fortes et souvent joyeuses. La vie continue »¹¹. Béatrice Joyeux-Prunel¹² fait un constat du même ordre : pour elle, jusqu'en 1910, environ, les mouvements avant-gardistes s'emploient plus à réconcilier Français et Allemands qu'à les diviser. Si, à l'opposé des revanchistes, ils ne font pas représentation de 1870, ils ne leur opposent pas moins un projet qui s'enracine en partie dans le souvenir de cette année là.

Avec *Au temps d'harmonie* (1893-1895), Signac qui se flatte de voir ses œuvres achetées par des marchands allemands offre un exemple d'œuvre susceptible de faire contre-mémoire aux revanchistes.



Au temps d'harmonie, Paul Signac

Dans un décor tropézien, le tableau représente une scène de détente bucolique. Au premier plan, une femme tend un fruit à son enfant, un homme lit, deux autres jouent aux boules, un quatrième cueille une olive. Au pied de l'arbre, le nécessaire pour un pique-nique a été déposé. Au second plan, un couple d'amoureux tient dans leurs mains réunies une fleur, un paysan sème, un autre laboure, deux femmes replient un drap, des couples forment une farandole, un peintre peint... *Au temps d'harmonie* décrit un moment de bonheur tranquille que ne dépareilleraient pas [La promenade et la plage à Trouville](#) (Monet, 1870), une vision de [L'été](#) (Puvis de Chavannes, 1873), [Un dimanche à la grande Jatte](#) (Seurat, 1884-1886), un paradis (Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* 1897-1898) ou [Le bonheur de vivre](#) (Matisse, 1905-1906).



D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? Paul Gauguin

¹¹ Eric CLÉMENT, « De Van Gogh à Kandinsky : créer le temps d'une paix », [La presse.ca](#), 11 octobre 2014

¹² JOYEUX-PRUNEL (2015).

Toutes ces œuvres ne font pas mémoire de 1870. Pour autant, elles n'ont rien d'innocent au regard des souvenirs laissés par l'*Année terrible*. Chacune dans son style, fait témoignage d'un monde idéal, un peu bourgeois ou exotique, recyclant l'image du paradis perdu, celui que l'humanité devrait se fixer pour avenir. Pourquoi, sinon pour mieux détourner le spectateur de tout enfer, telle une guerre, par exemple, celle de la Revanche en particulier qui faisait beaucoup parler d'elle dans cette période de l'histoire nationale ? Concernant *Au temps d'harmonie*, le sous-titre que devait porter le tableau est éloquent : *L'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*. L'avertissement ainsi posé exprime clairement le rejet du passé auquel se référaient les nostalgiques des anciens régimes renversés par le désastre militaire de 1870 d'une part, par l'avènement de la République d'autre part. Les intentions de Signac n'étaient d'ailleurs un secret pour personne. Son ami Henri-Edmond Cross justifie l'œuvre : « Imaginons l'époque rêvée du bonheur et du bien être et montrons les actions des hommes, leurs jeux, leurs travaux en cette ère d'harmonie générale ». Signac peint donc une société où, loin de toute fureur guerrière, générations et classes sociales se mêlent dans la paix. Certes, par rapport à 1870, Signac est plus porteur d'une mémoire de la Commune que de la guerre franco-prussienne ; mais si la référence diffère, le projet est du même ordre que celui des militants de la paix, celle dont rêve un artiste qui ne rallia pas l'Union sacrée en 1914 et qui ne cherchait pas à entretenir la mémoire du désastre de 1870.

Signac n'est pas un cas isolé. Créateur de *L'air du soir* (1893-1894), Cross l'avoue : « Je veux peindre le bonheur, les êtres heureux que seront devenus les hommes dans quelques siècles ». Richard Thomson qui rapporte ce propos¹³ donne d'autres exemples d'artistes œuvrant dans des optiques similaires malgré des styles très différents. Il cite Victor Dargaud, dont les tableaux prennent pour thèmes *Le chantier du Sacré-Cœur à Montmartre* (1878), *la reconstruction de l'Hôtel de Ville* (1881) ou la construction de la *Statue de la liberté* par Bartholdi (1884). Il y voit des œuvres aussi descriptives que politiquement engagées : elles se veulent « témoins d'une France moderne et républicaine »¹⁴, porteuse de valeurs universelles plutôt qu'impérialistes. En 1881, Jean-Charles Cazin présente *Souvenir de la fête à Paris*, sous-titré *Le Courage, la Science et le Travail se concertent pour établir le règne de la Concorde*. Ici, encore, c'est le souvenir de la Commune plutôt que celle de la guerre franco-prussienne qui est instrumentalisé pour faire mémoire. Mais, pour les contemporains qui dissociaient peu les deux conflits, tous deux marqueurs du même désastre national, l'œuvre milite bien en faveur de l'effacement des tensions. Thomson le dit sans ambages : « on voit bien comment les artistes s'emploient à « apaiser » en plaidant à travers leurs œuvres pour la paix. »

Sous des formes variées, des peintres ont donc cherché à utiliser leur art pour militer en faveur de la paix. Pour soutenir l'idée de la réconciliation et de l'entente, ils oublient volontairement le passé douloureux. Toute la question est alors de savoir si le message fut reçu. Sur la foi du déclenchement de la Grande guerre, il est tentant de penser qu'il ne l'a pas été. Mais s'il en fut ainsi alors que le succès du revanchisme fut limité, quelle mémoire de 1870 imposa son devoir au restant de l'opinion publique ? Une analyse plus pointue des œuvres s'impose.

La Revanche par l'art : penser 1870 sans jamais le peindre

Partisan de la lutte à outrance pendant la guerre, Gambetta plaida un temps pour la Revanche. Il ne persista pourtant pas sur cette ligne et, devenu l'homme fort du régime, il opta pour une politique de rapprochement avec l'Allemagne. Justifié par l'alliance austro-allemande (la duplice de 1879), ce choix lui valut les reproches de Juliette Adam. Il ne se posait pas, pour autant, comme renoncement au rétablissement de la supériorité française sur l'Allemagne. Il s'agissait seulement de l'établir par d'autres voies que la guerre : par l'éducation et la colonisation, les deux

¹³ Richard THOMSON, « Ruines, rhétoriques et révolutions : Paul Signac et l'anarchisme dans les années 1890 », *Arts et Sociétés*, séminaire du 9 décembre 2010. <http://www.artsetsocietes.org/f/f-thomson2.html>

¹⁴ THOMSON, *Ibidem*. Voir aussi LECAILLON, « [Les impressionnistes et les ruines de Paris \(1871-1883\)](#) », in *Mémoires d'histoire*, juin 2016 :

grands chantiers que Jules Ferry mit en œuvre au début des années 80, par l'art et la culture également. Cette dernière ambition est formulée dès le 6 mars 1874 par le ministre de l'instruction et des Beaux-arts, Charles-Philippe de Chennevières : « Je voudrais utiliser au décor d'un monument digne de ce nom, d'un monument vraiment national, le groupe qui nous reste de cette superbe armée (*celle des artistes français*) et qui, s'il regrette nos plus glorieux chefs d'école, vient de montrer à Vienne (*exposition universelle de 1873*) que la France n'a point perdu la suprématie en matière d'élégance et de goût... La décoration du Panthéon doit former un vaste poème de peinture et de sculpture à la gloire de Sainte Geneviève, qui restera la figure la plus idéale des premiers temps de notre race, poème où la légende de la patronne de Paris se combinerait avec l'histoire merveilleuse des origines chrétiennes de la France ». L'annonce est sans ambiguïté. La politique proposée par le ministre renvoyait au souvenir encore brûlant de 1870, le même qui justifiaient *Les chants du soldat* entonnés par Déroulède deux ans plus tôt (1872). Mais, parce qu'elles étaient différentes, les fins ne passaient pas par l'entretien des mêmes images. Si la guerre de 1870 restait une blessure à soigner, les revanchistes *par la culture et les arts* n'entendaient pas s'employer à cette tâche en figurant sur leurs toiles des images de guerre. Pour eux, la France disposait de talents autrement plus puissants que les canons pour asseoir sa supériorité. À sa manière, Renoir exprime cette conviction quelques années plus tard : « Les Allemands n'ont pas réussi, malgré leurs efforts, à avoir des artistes comme les nôtres ; ils nous envient rageusement notre supériorité dans ce domaine : elle les humilie [...] (*Ils*) ne nous pardonnent ni nos monuments ni nos artistes, aussi bien dans le passé que dans les temps actuels. C'est peut-être toute la raison de leur haine. »¹⁵. Le propos ne signifie pas que son auteur pensait à la Revanche chaque fois qu'il s'installait devant son chevalet. Il témoigne seulement de la leçon qu'il avait tirée de son expérience et du devoir de mémoire qu'il s'en était fait : produire une peinture qui afficherait aux yeux de tous l'image du génie français fait de beauté, de paix et de réalisations constructives. Les *revanchistes* de la Ligue des Patriotes ne doutaient pas de ce génie national ; mais, porteurs d'un autre projet, ils s'employaient à entretenir des représentations militaires. Cette rivalité des mémoires s'exprime à l'occasion de l'exposition que fit Renoir chez Georges Petit en 1880. Pour expliquer l'échec de celle-ci, Renoir accuse la « renaissance du mouvement revanchard. On était en plein boulangisme »¹⁶. L'homme se cherche des excuses ; son propos montre cependant, qu'au-delà des disputes techniques et esthétiques, les artistes se distinguaient bien en termes de mémoires relatives à 1870¹⁷.

Le revanchisme *par les arts et la culture* favorisa la production d'œuvres ignorant les références à la débâcle. Maintenir à l'image le souvenir de 1870 n'était pas prioritaire ni même nécessaire. Toute la difficulté du sujet surgit ici dans le non-peint qui résulte de cette stratégie. La mémoire de ce revanchisme qui ne s'expose pas en tant que tel ne fait pas souvenirs des souffrances. Pour surmonter la douleur, elle s'ingénie, au contraire, à rappeler les vertus de la France, celles qui n'ont pas pu s'exprimer dans l'adversité de 1870. Il y a là une réalité qui ne doit pas nous entraîner dans le piège consistant à voir dans toute œuvre qui ignore le souvenir de 1870 le produit de cette tactique. Il faut seulement s'interroger sur les intentions des artistes, pour autant qu'ils les aient exprimées ou qu'elles soient perceptibles à l'image. Or, quelques exemples témoignent de l'authenticité de cette démarche.

¹⁵ Cité par BUTLER (2002) ; p. 255.

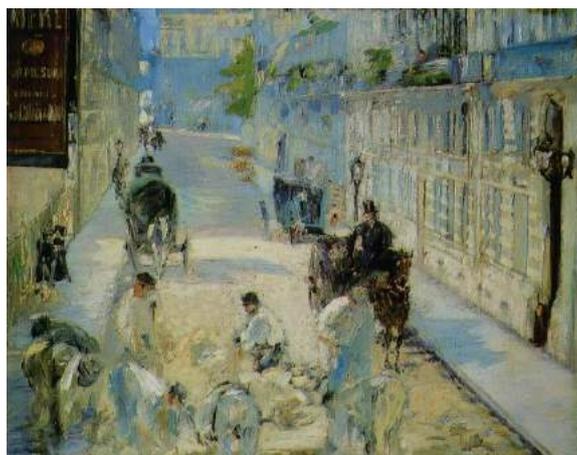
¹⁶ RENOIR (1981), p. 274.

¹⁷ Voir aussi les propos tenus par Georges Rivière en 1877 et ce qu'ils pouvaient signifier : <http://memoiredhistoire.canalblog.com/archives/2016/09/29/34381810.html>



Entre art et nature, les bienfaits de la paix, Pierre Puvis de Chavannes

Réalisés pendant la guerre, [Le pigeon](#) et [Le Ballon](#) de Puvis de Chavannes traduisent l'état d'esprit de celui-ci. De fait, ces deux tableaux sont déjà l'expression d'un souvenir « positif » de la guerre. Plutôt que représenter la violence des combats ou des bombardements, l'artiste choisit en effet d'immortaliser les symboles de l'espoir que les deux modes de transport incarnaient aux yeux des Parisiens : celui de la bonne nouvelle apportée par la voie des airs. Quand Puvis présente [L'espérance](#) au Salon de 1872, il persiste et signe. Au-delà du sentiment éponyme, le message est clair : si la guerre a produit de grandes ruines (figurées en arrière-plan du tableau), elle n'a pas détruit l'âme de la Patrie qui doit garder foi en l'avenir construit sur la paix (symbolisée par le rameau que tient la jeune femme). L'interprétation peut paraître hasardeuse. L'idée resurgit pourtant dans d'autres réalisations du maître : [Le rêve](#) (1883) et *Entre art et nature, les bienfaits de la paix* (1890) ; mais aussi dans [Sainte Geneviève ravitaillant Paris](#) ou [Sainte Geneviève veillant sur Paris](#) (1898), deux œuvres qui répondent au vœu exprimé en 1874 par Chennevières (voir ci-dessus). Dans tous ces tableaux, qui peuvent être reliés au souvenir de 1870¹⁸, Puvis exprime l'idée que l'avenir se construit par les arts, la culture ou l'action non-violente. Pour autant, ce choix ne permet pas de le ranger parmi les pacifistes. Pour la période des années 1890-1910, Béatrice Joyeux-Prunel¹⁹ précise en effet que les symbolistes « n'échappèrent pas au débat sur la question nationale » et qu'en 1891 Puvis rallia le camp de ceux qui refusèrent de s'exposer à Berlin pour des raisons nationalistes.



La rue Mosnier aux paveurs, Édouard Manet

¹⁸ Voir LECAILLON (2011), p. 98, 146, 149.

¹⁹ JOYEUX-PRUNEL (2015), p.306-307.

Particulièrement marqué par la guerre, Manet voulait témoigner de celle-ci. Il l'écrit à sa femme dans une lettre datée du 19 novembre 1870. Il lui annonce qu'il va se remettre au travail : « ce sera des souvenirs qui auront quelques jours du prix »²⁰. Au final, il eut du mal à tenir sa promesse et il n'a pas vraiment peint la guerre... ou si peu. Il ne s'y est pas davantage employé après la guerre. Il y pensait pourtant. *Polichinelle*, *Le bon bock* et *Bal masqué à l'opéra* (1873), *La rue Mosnier aux drapeaux* ou *Le portrait de Pertuiset* (1881) sont autant de témoignages²¹ accreditant cette idée. Comme *La rue Mosnier* créée pour la fête du 30 juin 1878, *La rue Montorgueil* et *La rue Saint-Denis* de Monet célèbrent la paix et le travail. Mais les rues pavées aux couleurs de la République ne sont pas seulement expression du bonheur de militants en faveur du nouveau régime. Elles célèbrent aussi le départ de Mac-Mahon, incarnation de la défaite de Sedan qu'évoque par ailleurs la présence d'un invalide dans le tableau de Manet. A leur manière, les deux peintres hissent les couleurs nationales en faisant référence implicite à 1870. Et ils ne le font pas pour entretenir une ambition militaire, mais au nom d'un avenir radieux fondé sur le travail incarné par les paveurs d'une seconde version de *La rue Mosnier*. Dans le même temps, les impressionnistes semblent avoir attaché beaucoup d'importance à la reconstruction de la capitale, trouvant le moyen d'effacer de leurs œuvres la prenant pour cadre les ruines qui la défigurent jusqu'au début des années 1880²². Tout se passe comme s'ils avaient le souci d'occulter les mauvais souvenirs de 1870 en en gommant toutes traces à l'image. Loin de toute forme d'apitoiement décliniste, ils semblent se faire un devoir de montrer comment l'urbanisme et les architectes – comme le baron Haussmann avant la guerre – allaient permettre à la France de reconquérir sa puissance. *Argenteuil, le pont en reconstruction* et *Le pont de bois* (Monet, 1872) seraient les premières manifestations d'une telle démarche²³, *Place des Pyramides* par de Nittis une sorte de symbole²⁴. Certes, les représentations de Paris, des Tuileries ou du Louvre par Monet, Renoir, Morisot ou Guillaumin réalisées entre 1873 et 1876 sans que jamais n'en apparaissent les ruines peuvent traduire une forme de déni de 1870. Les convictions politiques des artistes plaident davantage, cependant, en faveur d'une volonté de revanche par les Beaux-arts. Ce que la France réussit en quelques années avec le règlement de la dette imposée par le vainqueur, elle le fait aussi par la reconstruction d'une part, la modernisation du pays (les gares, les ponts et les trains en sont les symboles) d'autre part. Toutes ces œuvres seraient l'expression picturale du précepte énoncé par Gambetta à propos de l'Alsace : « y penser toujours, n'en parler jamais ». Elles effacent le souvenir inscrit dans les ruines de la guerre pour mieux construire la revanche par d'autres moyens. Dans ce cadre, elles plaident pour l'apaisement des relations franco-allemandes dans la mesure où la revanche militaire perd toute nécessité. Ainsi, entre le devoir des Revanchistes et celui des pacifistes, une autre ambition se serait-elle exprimée, portée par des artistes qui font parler d'eux. Or, comment ignorer l'impact de leur notoriété sur la manière dont les Français faisaient mémoire de 1870 ?



Argenteuil, le pont en reconstruction, Claude Monet

²⁰ In RODARY (2014).

²¹ Voir LECAILLON (2011), p. 150-158.

²² Voir LECAILLON, « [Les impressionnistes et les ruines de Paris \(1871-1883\)](#) », 2016, Blog *Mémoiredhistoire*.

²³ Voir PONKA (2015).

²⁴ Voir « [La reconquête de Frémiet](#) », sur *Mémoiredhistoire*, 2016.

La mémoire de la Commune, une mémoire concurrente de 1870

À propos de Signac, nous avons évoqué la mémoire de la Commune. C'est le moment de rappeler que *l'Année terrible* ne s'est pas limitée à la question de la guerre étrangère. La semaine sanglante a produit des souffrances aussi marquantes, sinon plus, que la débâcle militaire, et elle a généré une mémoire de 1870 qui rejette au second plan le traumatisme de la défaite face à l'Allemagne. Ceux qui gardent en eux les souvenirs de la répression de mai 1871 font aussi mémoire d'une revanche. Mais celle-ci ne se définit pas aux dépens des Prussiens ; elle se fixe sur les Versaillais, incarnation historique d'une bourgeoisie honnie. Ce changement de cible ne nous écarte pas de la mémoire de 1870. Au contraire, elle en fait partie. Et il ne faut pas l'ignorer dans la mesure où elle mobilise une population non négligeable (une part de la classe ouvrière, surtout parisienne) qui en tire une vision internationaliste de l'avenir. Encore une fois, l'Union sacrée de 1914 conduit à minimiser *a posteriori* l'importance de cette mémoire. Incarnée par Jaurès, elle était pourtant forte. Des artistes comme Signac (voir [*Le démolisseur*, 1897](#)), Lucé (avec [*Une rue de Paris en mai 1871*, 1903](#) ; [*L'exécution d'Éugène Varlin*, 1910](#)), Cross ou Pissarro en furent les traducteurs explicites. Or, si faire mémoire de 1870 contre les Versaillais ne conduit pas à rapprocher les Allemands des Français, l'opération tend quand même à détourner les esprits de toute hostilité pour l'ancien ennemi.

Les peintres français sont donc partagés. Ils ne font pas mémoires identiques de 1870. Au moins quatre courants coexistent, dont l'influence respective est difficile à évaluer. Font-ils d'ailleurs l'opinion ou ne sont-ils que la pointe émergée de celle-ci ? Sur ce point, il est encore trop tôt pour affirmer quoi que ce soit. Car il reste à mesurer l'influence des peintres dont les œuvres font l'impasse sur les mémoires de 1870.

Ignorer 1870, vecteur de paix ou laisser-faire la guerre ?

Quel rôle a joué l'ignorance de 1870 dans la formation des sentiments, convictions et engagements de la génération de 1914 ? Que peignent ceux dont parlaient les critiques et que le public allait voir ? L'impact de leurs œuvres fut-il favorable à la paix ou un gage d'un laisser-faire la guerre ?

Au Salon des artistes français, les scènes historiques, mythologiques ou religieuses, orientales ou mondaines produites par les peintres académiques continuent de s'exposer. Loin d'avoir été mis à l'écart au profit des modernes, ceux-ci continuent de recevoir des commandes publiques et, en marge des galeries, leurs tableaux sont diffusés par des supports efficaces comme les cartes postales ou les almanachs. Jusqu'à la veille de la Grande guerre, les artistes fidèles à la tradition restent influents. Dans cette mouvance, la peinture militaire des disciples d'Édouard Detaille compte encore de nombreux admirateurs. Mais, qualifié de « pompier », leur style perd en réputation, le public se lasse. L'impact des académiques s'affaiblit. Face à la concurrence des avant-gardes qui s'exposent dans les galeries en vogue, au Salon des Indépendants ou à celui d'Automne, ils résistent mal. Si décriés soient-ils, les « modernes » font davantage parler d'eux. Avec leurs paysages urbains (Béraud, Caillebotte, Raffaëlli), ruraux (Derain, Bonnard, Vlaminck, Sérusier) ou exotiques (Gauguin, Rousseau), leurs scènes de genre (Degas, Seurat, Toulouse-Lautrec), familiales (Renoir, Morisot, Cassatt), leurs portraits (Valadon, Picasso, Soutine), leurs créatures symboliques ou sacrées (Redon, Matisse, Vuillard), ils imposent leur vision du monde. Les reproches pleuvent mais entretiennent leur notoriété aux dépens des artistes plus conventionnels.

La paix et la guerre ne sont pas au programme de ces artistes qualifiés de « modernes ». La lumière, la couleur ou la forme mobilisent principalement leur génie. Ils le disent : le sujet n'est qu'un prétexte. Pour les intéressés, la technique, la remise en question des conventions, l'innovation priment sur toute autre considération parmi lesquelles le service du Prince, d'une institution ou d'une cause. La conséquence ne se fait pas attendre : si le sujet importe peu, tout ce

qui s'y rattache disparaît avec lui. L'œuvre n'est qu'au service d'elle-même et non d'un débat politique public. Dans ce contexte, toute peinture se donnant vocation d'entretenir une mémoire historique est reléguée en seconde division. Les peintres de la Revanche souffrent de ce processus ; les revanchistes par l'art beaucoup moins dans la mesure où leurs intentions s'effacent derrière la neutralité apparente des sujets qu'ils traitent. Leur message n'en passe pas moins, lui aussi, aux oubliettes de l'histoire²⁵.

Les œuvres des nouveaux peintres donnent à voir des scènes très politiquement « correctes ». Quoi de moins militant que la représentation d'une montagne provençale, de nymphéas, de tahitiennes, de tournesols, d'enfants jouant dans des jardins publics, de danseuses d'opéras ou d'acrobates de cirque, de boulevards parisiens animés ou de promenades sur les berges de la Seine, de couleurs fauves ou de formes déconstruites ? Par la nature même des sujets traités, la peinture moderne occulte les souvenirs de 1870. Non seulement elle n'entretient pas les blessures du passé, mais elle les neutralise par défaut. Elle tendrait même à consolider les intentions des militants pour la paix. Une fois encore, il faut rester prudent : peindre un monde de bonheur bourgeois, des natures mortes ou des paysages aux couleurs irréelles ne signifie pas que l'artiste milite en faveur de l'apaisement d'un conflit. La représentation de scènes privilégiant des moments de paix ne peut pas être pensée comme effet d'une stratégie politique délibérée, voire d'une volonté d'occulter le souvenir négatif de *l'Année terrible* au profit d'une vision positive de l'avenir. Ce qui est vrai pour Signac, Cross ou Lucé ne l'est pas pour Morisot, Seurat ou Toulouse-Lautrec. Renoir peut se féliciter que la France possède les meilleurs artistes et gagne la guerre des Beaux-arts aux dépens de l'Allemagne, il ne pense pas en des termes aussi militants quand il réalise *Le bal du Moulin de la galette* ou le portrait des sœurs Lerolle. Évitions le piège de l'amalgame au prétexte que la frontière entre le message implicite inscrit dans la représentation d'un paysage bucolique et l'absence de telles intentions dans celle de son voisin est difficile à tracer. Certes, dans « Impressionnistes et révolutionnaires », Signac défend « ceux qui peignent ce qu'ils voient, comme ils le sentent, et donnent inconsciemment, très souvent un coup de pioche au vieil édifice social qui craque et s'effrite ». S'il reprend ici l'ambition de la « sincérité » chère aux impressionnistes, il accorde surtout à l'inconscient le pouvoir de mettre le peintre au service de la révolution espérée. « Tôt ou tard, ajoute-t-il, on retrouvera donc les artistes véritables aux côtés des révoltés, unis avec eux dans une identique idée de justice ». Pour Signac, l'art « vrai » œuvre forcément pour la paix. Il prend ici ses désirs pour des réalités. Pour autant, il n'a pas totalement tort. Un art qui ne se préoccupe plus que de lui-même et de s'exposer dans un esprit de rupture avec les traditions comme en avaient l'ambition les avant-gardes ne conduit-il pas à ignorer toute matérialisation des mémoires sur les toiles et, de ce fait même, à entretenir dans l'esprit du public des sentiments ou préoccupations oubliées de celles-ci.

Une dernière remarque conduit à observer qu'un phénomène comparable à celui de 1914 est survenu quarante-cinq ans plus tôt, quand les Français acceptèrent le conflit de 1870 quelques mois après avoir voté pour la paix lors du plébiscite du 8 mai. Alors que tout les portait au refus de la guerre, ils s'y laissèrent entraîner. Ce « consentement »²⁶ inattendu s'inscrit dans une période où la nouvelle peinture initiée par Courbet et Manet faisait parler d'elle depuis une bonne dizaine d'années. Les impressionnistes œuvraient déjà dans le style révolutionnaire qui allait s'exposer en tant que tel en 1874. Ces peintres, à l'instar des paysagistes (Bastien-Lepage et Millet) ou des membres de l'école de Barbizon (Daubigny, Corot), se faisaient remarquer en donnant à voir des paysages bucoliques, des plages normandes (Boudin) ou des tableaux de la vie parisienne (Renoir, Monet), bien loin des scènes antiques (Gérôme), des portraits impériaux (Hector Viger) et des scènes de bataille (Vernet, Yvon) proposés par les académiques. Chroniqueurs d'une « civilisation des loisirs »²⁷, les nouveaux peintres n'ont pas empêché la guerre franco-prussienne.

²⁵ Voir « [Mémoire de 1870 et peintres en 1911](#) », blog *Mémoires d'Histoire*, Jean-François LECAILLON, 2016.

²⁶ Nous reprenons volontairement le terme qui renvoie à la thèse du consentement à la Grande guerre.

²⁷ Formule utilisée dans le cadre de l'exposition *L'atelier en plein air – les impressionnistes en Normandie*, présentée au Musée Jacquemart-André en mars – juillet 2016.

Au regard du conflit qui bouleverse l'année 1870, nous ne pouvons pas attribuer à leurs œuvres une influence sur l'opinion publique du moment. Leur art était-il trop confidentiel ? Il n'avait pas encore le succès qu'il eut à la fin du siècle. Mais sa réussite acquise, il ne semble pas avoir été plus décisif en 1914. Dans les deux cas, les circonstances d'une part, la puissance des médias d'autre part, semblent avoir combiné leur force pour détourner les esprits de la paix, réduisant l'influence des peintres à peu de chose. Toute la force et faiblesse des artistes sont ici résumées. Ils peuvent donner le ton et favoriser des états d'âmes, ils ne sont que les traducteurs d'une mémoire ; ils ne font pas celle-ci.

Au tournant des XIXe et XXe siècles les peintres français se sont faits porteurs de mémoires concurrentes. Chacun a œuvré au service de celle qu'il approuvait, mais leurs engagements se sont équilibrés, renvoyant chaque mémoire à d'autres vecteurs de consolidation ou d'affaiblissement. Les peintres ont participé à l'entretien de ces mémoires, ils ne les ont pas imposées. Et l'analyse des œuvres permet seulement de constater – ou confirmer – l'existence d'une France partagée, où dominait un pacifisme plutôt feutré sans que le revanchisme ne soit étouffé, laissant à celui-ci une chance de se poser comme légitime à partir du moment où les faits lui ont donné raison. Sauf qu'avoir eu raison *a posteriori* ne signifie pas qu'ils aient été convaincants *a priori*. En témoignant les reproches de cosmopolitisme antipatriotique faits aux avant-gardes à la veille de la Grande guerre ou pendant les premiers mois de celle-ci²⁸. Parfois violentes, les critiques qu'elles essayèrent montrent que la peinture qui dominait le marché ne faisait pas vraiment mémoire de 1870.

Au risque de décevoir, ces observations conduisent à valider un vieux lieu commun : les peintres restent miroir de leur époque ou, plus encore, de leur milieu. Tous les courants coexistent parmi eux et tant que la paix règne, les artistes plutôt pacifistes triomphent. Quand la guerre éclate, ils sont réduits au silence ou se rallient au mouvement ambiant. Beaucoup qui refusaient la mémoire de la Revanche ont ainsi consenti à la Grande guerre au service de laquelle ils ont parfois mis leur talent (Forain, Mare, Flameng) ; d'autres, comme Signac, sont restés fidèles à leurs convictions et ont refusé l'Union sacrée ; quelques-uns, tel Monet, ont gardé le silence.

Bibliographie sommaire :

- BUTLER (Augustin de), *Renoir. Ecrits, entretiens et lettres sur l'art*. Paris, les éditions de l'Amateur, 2002.
JOYEUX-PRUNEL (Béatrice), *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918*. Paris, Gallimard, Folio/ Histoire, n° 249, 2015.
LABORIE (Pierre), *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*. Paris, Point/Seuil, 2003 (2001).
LECAILLON (Jean-François), *Souvenirs de 1870, histoire d'une mémoire*. Paris, Giovanangeli éditions, 2011.
LECAILLON (Jean-François), *Les peintres français et la guerre de 1870*. Paris, Giovanangeli éditions et éditions des Paraiges, 2016.
PONKA (Annabelle Kienle), *Monet, un pont vers la modernité*. Musée des Beaux-arts du Canada, 2015.
RENOIR (Jean), *Pierre-Auguste Renoir, mon père*. Paris, Gallimard, collection Folio, n° 1292, 1981.
RODARY (Samuel), *Correspondance de Manet pendant le siège et la Commune*. L'échoppe, 2014.

²⁸ JOYEUX-PRUNEL (2015), p. 540 et suivante.