

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire



La beauté

La beauté est-elle universelle ?

Marion Marchal

Esthétiques saint-cyriennes

André Thiéblemont

*Une esthétique de la puissance :
vaisseaux et galères du roi*

Marc Vigié

La beauté en armure

Olivier Renaudeau

*La galerie des batailles
ou la fin de la « belle guerre »*

Ariane James-Sarazin

L'élégance à la caserne

Jean Assier-Andrieu

*« La beauté est partout,
il suffit de regarder »*

entretien avec Sandra Chenu-Godefroy

Même en opération ! République centrafricaine, 2013

Arnaud Briganti

De la « belle bataille »

entretien avec Stéphane Faudais

à l'art de la guerre

Pierre Teilhard de Chardin et La Nostalgie du front

Patrick Clervoy

Quand Proust révèle la beauté de la stratégie militaire

Luc Fraisse

Encyclopédie des guerres : la « beauté »

Jean-Yves Jouannais

Réflexion sur le style

Gilles Malvaux

*Une esthétique de la guerre
est-elle encore possible ?*

Pierre-François Mitton

Filippo Tommaso Marinetti

Giovanni Lista

ou la guerre comme œuvre d'art totale

De l'instrumentalisation

entretien avec Johann Chapoutot

de l'art par les nazis

*Enlaidir l'ennemi. Le cas des troupes
indigènes dans la Grande Guerre*

Antoine Champeaux et Éric Deroo

« Dieu est beau, Il aime la beauté »

Ghaleb Bencheikh

En mathématique

Étienne Ghys

La beauté discrète de l'armée française

Jacques Tournier

POUR NOURRIR LE DÉBAT

Musique derrière le rideau de fer

Nathalie de Kaniv

Choc des armes et littérature

Geoffroy Clain



INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire

La revue Inflexions

est éditée par l'armée de terre.

École militaire – 1 place Joffre – Case 09 – 75700 Paris SP 07

Rédaction : 01 44 42 42 86 – e-mail : redaction@inflexions.net

Ventes et abonnements : www.pollen-difpop.com

www.inflexions.net

Facebook : [inflexions \(officiel\)](#)

Membres fondateurs :

M. le général de corps d'armée (2S) Jérôme Millet ─ Mme Line Sourbier-Pinter

─ M. le général d'armée (2S) Bernard Thorette

Directeur de la publication :

M. le général de corps d'armée Benoit Durieux

Directeur adjoint :

M. le colonel Hervé Pierre

Directrice de la rédaction et rédactrice en chef :

Mme Emmanuelle Rioux

Chargé de mission relations publiques :

M. le colonel ® Jean-Luc Cotard

Comité de rédaction :

M. le médecin en chef Yann Andruéтан ─ M. le commissaire principal Jean Assier-Andrieu

─ M. John Christopher Barry ─ Mme Bénédicte Chéron ─ M. le médecin chef des services

(er) Patrick Clervoy ─ M. le colonel (er) Jean-Luc Cotard ─ Mme le professeur Catherine

Durandin ─ M. le lieutenant-colonel Brice Erbland ─ M. le lieutenant-colonel (er) Hugues

Esquerre ─ Mme Isabelle Gougenheim ─ M. le général de brigade Frédéric Gout ─ M. le

colonel (er) Michel Goya ─ M. le lieutenant-colonel Rémy Hémez ─ M. le professeur Armel

Huet ─ M. le grand rabbin Haïm Korsia ─ M. le général d'armée François Lecointre ─ M.

Éric Letonturier ─ M. le général de corps d'armée Thierry Marchand ─ M. le général

d'armée (2S) Jean-Philippe Margueron ─ M. le lieutenant-colonel Jean Michelin

─ M. l'ambassadeur de France François Scheer ─ M. le professeur Didier Sicard ─ M. le

colonel (er) André Thiéblemont ─ M. Philippe Vial ─ M. le médecin en chef Julien Viant

Membres d'honneur :

M. le général d'armée (2S) Jean-René Bachelet ─ Mme le professeur Monique Castillo †

─ M. le général de corps d'armée (2S) Pierre Garrigou-Grandchamp

Secrétaire de rédaction : Mme l'adjudant-chef Karine Ferré

Les manuscrits soumis au comité de lecture ne sont pas retournés.

Les opinions émises dans les articles n'engagent que la responsabilité des auteurs.

Les titres des articles sont de la responsabilité de la rédaction.

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire



La beauté

LA BEAUTÉ

┆ ÉDITORIAL ┆

┆ JEAN MICHELIN ┆ 9

┆ DOSSIER ┆

LA BEAUTÉ EST-ELLE UNIVERSELLE ?

┆ MARION MARCHAL ┆ 15

Nous avons renoncé à la croyance en un critère objectif du beau; nous sommes installés dans le relativisme esthétique. Comment en sommes-nous arrivés à ne plus pouvoir justifier nos appréciations par un critère unique? Faut-il regretter cette nouvelle situation?

ESTHÉTIQUES SAINT-CYRIENNES

┆ ANDRÉ THIÉBLEMONT ┆ 21

Depuis plus de deux siècles, les tours et détours d'une pensée symbolique saint-cyrienne se jouant des interdits et des décisions rationnelles du commandement ne cessent de fabriquer de quoi créer la mobilisation et la cohésion des promotions de saint-cyriens. Jusqu'à produire du merveilleux.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA PUISSANCE : VAISSEAUX ET GALÈRES DU ROI

┆ MARC VIGIÉ ┆ 29

Durant le règne de Louis XIV, les vaisseaux et les galères participent autant sinon davantage à la fabrication de l'image du roi qu'à la réalisation de ses ambitions guerrières. La construction navale se caractérise alors par une exceptionnelle intrication de l'art, du pouvoir et de la puissance militaire.

LA BEAUTÉ EN ARMURE

┆ OLIVIER RENAUDEAU ┆ 39

Coûteux équipement de l'élite des combattants nobles, l'armure complète est avant tout une protection fonctionnelle. Elle évolue cependant au gré des modes et se couvre d'ornements. Une aspiration à la beauté qui a entraîné la création d'armures exclusivement dédiées à l'apparat, transformant le guerrier en une figure héroïque.

LA GALERIE DES BATAILLES OU LA FIN DE LA « BELLE GUERRE »

┆ ARIANE JAMES-SARAZIN ┆ 47

Voulue par Louis-Philippe qui la dédia en 1837 « à toutes les gloires de la France », la galerie des Batailles à Versailles continue d'obéir, en plein mouvement romantique, aux canons plastiques et didactiques du beau tel que le théorisa en France au XVII^e siècle l'Académie royale de peinture et de sculpture.

L'ÉLÉGANCE À LA CASERNE

┆ JEAN ASSIER-ANDRIEU ┆ 55

Le lieu où vivent les soldats joue un rôle fondamental dans leur art de vivre. Ornaments, embellissements, noms gravés sur les monuments et les murs agissent sur le moral des troupes et transmettent une mémoire. La beauté d'une caserne constitue une part de la contrepartie symbolique à l'engagement militaire.

« LA BEAUTÉ EST PARTOUT, IL SUFFIT DE REGARDER »

- ┆ ENTRETIEN AVEC SANDRA CHENU-GODEFROY L 61
Qu'est-ce qu'une belle photo ? Existe-t-il une esthétique particulière des sujets guerriers ? Telles sont les questions auxquelles répond ici Sandra Chenu-Godefroy, photographe d'action spécialisée dans les domaines des forces armées et de sécurité, auteure d'un ouvrage remarqué sur l'opération Sentinelle.

MÊME EN OPÉRATION ! RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE, 2013

- ┆ ARNAUD BRIGANTI L 69
« Il faut connaître la pourriture, car seul qui connaît la nuit peut apprécier la lumière » écrivait Ernst Jünger. L'opération Sangaris, menée en Centrafrique par l'armée française, illustre le contraste entre la noirceur de la violence et les signes encore perceptibles de la beauté fragile du monde.

DE LA « BELLE BATAILLE » À L'ART DE LA GUERRE

- ┆ ENTRETIEN AVEC STÉPHANE FAUDAIS L 75
Le langage commun utilise le terme de « belle bataille » pour caractériser des affrontements dans le domaine politique, social... Or cette terminologie est peu utilisée par les militaires, qui ont conscience de l'oxymore de l'expression.

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN ET LA NOSTALGIE DU FRONT

- ┆ PATRICK CLERVOY L 81
Dans *La Nostalgie du front*, Pierre Teilhard de Chardin a décrit l'expérience spirituelle qui fut la sienne alors qu'il était brancardier durant la Grande Guerre. Une expérience du « beau » qui fut une inspiration puissante pour son œuvre ultérieure.

QUAND PROUST RÉVÈLE LA BEAUTÉ DE LA STRATÉGIE MILITAIRE

- ┆ LUC FRAISSE L 87
Marcel Proust, s'il n'a pas combattu durant la Grande Guerre, a réuni par une abondante lecture de la presse une documentation très précise sur les opérations, se passionnant pour la stratégie. Et Saint-Loup de développer une théorie sur la beauté des opérations stratégiques dans *Le Côté de Guermantes*.

ENCYCLOPÉDIE DES GUERRES : LA « BEAUTÉ »

- ┆ JEAN-YVES JOUANNAIS L 93
Depuis 2008, Jean-Yves Jouannais, romancier et critique d'art, collecte des citations ainsi que tous types d'images ayant trait à la guerre, et constitue avec ce matériau une *Encyclopédie des guerres* en expansion constante, qu'il lit et commente en public chaque mois. Il livre ici l'entrée consacrée à la beauté.

RÉFLEXION SUR LE STYLE

- ┆ GILLES MALVAUX L 101
Comment rendre belle une victoire ? Comment en exprimer la grandeur et la gloire ? Le style classique, au sens de celui de Corneille ou de Racine, a des qualités propres que l'on retrouve en particulier dans les comptes rendus de bataille, du Grand Siècle à Churchill. Celui de notre époque est, lui, davantage marqué du sceau de l'efficacité au détriment du souci du beau.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA GUERRE EST-ELLE ENCORE POSSIBLE ?

- ┆ PIERRE-FRANÇOIS MITTON L 105
La sensibilité contemporaine empêche toute possibilité d'esthétique du phénomène guerre. Pourtant, le grandiose des champs de bataille possède sa beauté propre, relevée tant par le praticien militaire que par l'artiste et l'écrivain. Mais en magnifiant la guerre, le risque semble grand de justifier ses horreurs et ses excès. Comment dépasser cette impasse ?

FILIPPO TOMMASO MARINETTI OU LA GUERRE COMME ŒUVRE D'ART TOTALE

- ┃ GIOVANNI LISTA L 111
Filippo Tommaso Marinetti, fondateur du futurisme, loue dans ses manifestes la beauté de la guerre, l'esthétique des combats et des bombardements. Il considère la guerre comme le plus beau spectacle plurisensoriel dont puisse jouir l'esprit humain. Il la célèbre dans ses « mots en liberté » et pousse les peintres de son mouvement à introduire ce thème dans leurs œuvres.

DE L'INSTRUMENTALISATION DE L'ART PAR LES NAZIS

- ┃ ENTRETIEN AVEC JOHANN CHAPOUTOT L 121
Il est désormais acquis que le concours et le soutien de la population allemande au national-socialisme ont été obtenus par la séduction et par la conviction. Pour ce qui est de la séduction, les nazis ont déployé un gigantesque appareil de production esthétique. Pour eux, l'art est un acteur politique majeur.

ENLAIDIR L'ENNEMI. LE CAS DES TROUPES INDIGÈNES DANS LA GRANDE GUERRE

- ┃ ANTOINE CHAMPEAUX ET ÉRIC DEROO L 127
Il existe chez l'homme une réticence à tuer. Or celle-ci peut être diminuée voire abolie si l'adversaire n'est plus perçu comme autrui, mais comme un autre. Et les pires actes peuvent être commis si cet autre se voit ravalé au rang de bête ou d'objet.

« DIEU EST BEAU, IL AIME LA BEAUTÉ »

- ┃ GHALEB BENCHEIKH L 137
Cet aphorisme du Prophète a toujours été au centre des préoccupations métaphysiques des penseurs, philosophes et théologiens musulmans à travers l'histoire. Le délabrement moral que donnent à voir le rigorisme salafiste et le fanatisme islamiste est une inversion tragique du cours de cette civilisation et des cultures qui la sous-tendent.

EN MATHÉMATIQUE

- ┃ ÉTIENNE GHYS L 145
Les mathématiciens sont souvent considérés comme des calculateurs froids et sans émotions. Pourtant, lorsqu'ils sont ensemble, ils parlent généralement de leur travail en termes esthétiques. On les entend parler de la beauté d'un théorème ou de l'élégance d'une preuve. Qu'est-ce donc que la beauté mathématique ?

LA BEAUTÉ DISCRÈTE DE L'ARMÉE FRANÇAISE

- ┃ JACQUES TOURNIER L 151
Le fait que l'armée française soit, plus que jamais, imprégnée par une éthique fondée sur un souci scrupuleux de la vie humaine et de la dignité de l'homme lui confère une sorte de supplément d'âme qui, transparissant derrière sa puissance, lui donne de rayonner d'une ineffable beauté intérieure.

┃ POUR NOURRIR LE DÉBAT

MUSIQUE DERRIÈRE LE RIDEAU DE FER

- ┃ NATHALIE DE KANIV L 163
Si l'*underground* musical se défend tout d'abord de tout engagement politique, les répressions le rapprochent toutefois rapidement des cercles de la dissidence. Il joue incontestablement un rôle libérateur au sein des mouvements protestataires des années 1960, jusqu'à accompagner largement le mouvement de libération de 1989.

CHOC DES ARMES ET LITTÉRATURE

- ┃ GEOFFROY CLAIN L 169
La perception commune de la bataille oscille entre une posture glorificatrice du champ de Mars, auréolée de mythes, et une position de rejet. Comment et dans quelles proportions ces deux visions ont-elles été reproduites dans la littérature ?

┆ TRANSLATION IN ENGLISH ┆	
IS BEAUTY UNIVERSAL?	
┆ MARION MARCHAL	┆ 183
IS AN AESTHETICS OF WAR STILL POSSIBLE?	
┆ PIERRE-FRANÇOIS MITTON	┆ 189
┆ COMPTES RENDUS DE LECTURE ┆	┆ 195
┆ SYNTHÈSES DES ARTICLES ┆	┆ 203
┆ TRANSLATION OF THE SUMMARY IN ENGLISH ┆	┆ 209
┆ BIOGRAPHIES ┆	┆ 215

JEAN MICHELIN

ÉDITORIAL

Aborder la question de la beauté dans *Inflexions* revient à formuler un paradoxe : il est entendu que la guerre est une chose horrible et qu'aucune activité humaine ne saurait s'éloigner davantage de la beauté, et pourtant, celle-ci est présente dans chaque aspect de la guerre et, plus largement, du phénomène guerrier, que ce soit dans l'esthétisation de sa pratique, de ses causes, de ses protagonistes ou de la narration qui en est faite. On pourrait même affirmer que depuis l'*Iliade*, aucune autre activité humaine s'est autant nourrie de l'obsession d'une représentation esthétique en faisant son éloge sans en cacher aucune des horreurs. On voit donc que ce paradoxe n'est pas récent et que sa résolution a pu occuper les esprits brillants depuis l'Antiquité au moins.

Pourtant, aujourd'hui, associer la beauté à la guerre semble plus difficile. Le XX^e siècle, ses deux conflits mondiaux, les crimes commis au nom d'idéologies mortifères sont passés par là, et l'œil de nos contemporains s'est fait à la fois plus attentif et moins sensible face au flux constant d'images provenant des zones de conflits. Plus personne ne peut parler de la beauté d'une guerre ou de ceux qui la font. Pourtant, il reste matière à réfléchir.

En premier lieu, avec l'article de Marion Marchal qui nous amène à reconsidérer notre rapport à la beauté et à cadrer le sujet de notre étude en acceptant que ce rapport est indissociable du relativisme. Cette première analyse nous permet d'étudier comment les gens de guerre se sont représentés eux-mêmes ou faits représenter sous le prisme de la beauté, que ce soit dans la construction esthétique de la symbolique de Saint-Cyr, comme l'évoque André Thiéblemont, dans le rôle essentiel de l'esthétique des navires de la marine de guerre royale que nous décrit Marc Vigié, ou encore dans la charge symbolique de l'armure, qui associe le guerrier à une figure héroïque, qu'analyse Olivier Renaudeau.

La beauté recherchée par les praticiens de la guerre se retrouve ensuite dans leur représentation et dans l'exaltation de leurs faits d'armes à des fins d'édification politique et d'exaltation de la puissance, comme nous l'explique Ariane James-Sarazin dans son article consacré à la galerie des Batailles du château de Versailles. Mais cette recherche de la beauté par les soldats se retrouve aussi dans l'importance de se créer des lieux de vie qui soient à la fois

fonctionnels et offrant une inspiration mémorielle fondée sur l'esthétique, comme le souligne Jean Assier-Andrieu.

On peut ensuite se consacrer à la figure du soldat, qu'observe Sandra Chenu-Godefroy à travers l'objectif de son appareil photo, et y associer une forme de beauté qui est le reflet de sa vocation de service, de désintéressement et de sacrifice. On peut également aller rechercher la beauté d'une cause ou d'une action au cœur de la violence la plus abjecte et trouver dans le rôle du guerrier une raison d'espérer, comme nous le suggère Arnaud Briganti dans son article sur l'opération Sangaris.

Mais les rapports entre la guerre et la beauté ne sont pas uniquement liés à la figure des gens de guerre. Comme toute activité humaine comportant une part de science, de technique, et une part d'inspiration personnelle et de capacité à mettre cette technique en mouvement, la guerre a été définie comme une forme d'art comportant sa part de beauté. C'est le sens de l'entretien avec Stéphane Faudais sur la beauté qui transparait de la manœuvre parfaite. Et puis les écrivains se sont également emparés du sujet : Teilhard de Chardin, dont Patrick Clervoy raconte la nostalgie du front et les souvenirs de beauté qu'il a pu trouver au milieu des horreurs de la guerre, mais aussi Proust, qui a décrit avec une grande finesse la part esthétique de l'art de la guerre au fil des pages de la *Recherche du temps perdu*, comme nous le redécouvrons avec Luc Fraisse. Englobant ces réflexions, Jean-Yves Jouannais nous livre l'entrée consacrée à la « beauté » de son projet encyclopédique de raconter la guerre dans sa totalité.

Dans la prolongation de ces considérations artistiques, littéraires, esthétiques, on trouve la question essentielle de la narration, et donc du style, sur laquelle s'interroge Gilles Malvaux. En écho, Pierre-François Mitton élargit cette interrogation esthétique en rappelant, à juste titre, que derrière la beauté de la narration guerrière demeure l'horreur fondatrice, irréfutable et cruelle de la guerre elle-même. Parce qu'elle est une expérience sensorielle unique, celle-ci a pu fasciner en raison même de sa puissance maléfique : ainsi, les futuristes italiens y voyaient l'expérience ultime de la beauté, nous apprend Giovanni Lista. Dans le prolongement de ces réflexions, les nazis ont également accolé à la guerre une esthétique qui servait leur idéologie, comme nous le découvrons dans l'entretien que Johann Chapoutot a accordé à la revue. Enfin, s'interroger sur la beauté de la guerre ne pouvait pas faire l'économie d'une réflexion sur son contraire : comment on transforme l'autre, l'ennemi, en monstre. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'article d'Antoine Champeaux et Éric Deroo.

Pour enrichir notre réflexion, pour apporter un autre éclairage au sujet, il semblait utile de laisser la parole à des spécialistes d'autres domaines tels Ghaleb Bencheikh, qui aborde la beauté dans la religion musulmane, et Étienne Ghys, qui se penche sur la beauté étrange et hypnotique des mathématiques.

Enfin, Jacques Tournier conclut notre voyage au cœur de la beauté vue sous le prisme de la guerre en décrivant comment l'armée française produit, discrètement, de la beauté par son ancrage dans un socle de valeurs élévatrices, faisant ainsi écho aux réflexions conduites dans de nombreux articles de notre dossier.

S'interroger sur la beauté de la guerre est donc plus complexe qu'il n'y paraît. Parce qu'il faut convoquer dans cette réflexion la façon dont on l'envisage dans sa globalité, comme expérience sensorielle, comme expression d'un certain nombre de valeurs, comme activité humaine nécessitant une forme d'exaltation, comme point de départ de la possibilité d'une narration et d'une expression artistique. Le paradoxe de l'*Iliade*, dans la tension entre la beauté de ses héros magnifiques et les tragédies qu'ils traversent, n'est donc pas encore près d'être résolu. ─



DOSSIER



MARION MARCHAL

LA BEAUTÉ EST-ELLE UNIVERSELLE ?

Que dit-on en déclarant beau un paysage, une sculpture ou une musique ? On énonce, en posant l'identité de leur statut, un jugement esthétique portant sur des objets pourtant divers ; on suppose que le qualificatif de beau peut s'appliquer aussi bien à la nature qu'au produit d'une technique, on assure que le beau est indifférent aux êtres qu'il qualifie. Sommes-nous certains d'une telle homogénéité ? La remettre en cause suppose que nous soyons en mesure de distinguer un principe de hiérarchie ou d'exclusion au sein de ce qui est admis comme beau. Qu'entendons-nous donc par « beauté » ? Ordre, harmonie, originalité, ou encore cause directe de plaisir ? Énoncer une telle interrogation revient à admettre que la spontanéité du jugement esthétique s'efface une fois celui-ci soumis à la réflexion. Pouvons-nous définir la beauté ? Il apparaît complexe de lui attribuer un sens continu et homogène selon les diverses époques. Le concept de beau ne serait-il pas irréductible à toute fixité ? Cette résistance à l'homogénéisation s'aggrave encore par les désaccords multiples et les appréciations individuelles au sein d'une même époque. À quoi une telle disparité de ce qui apparaît comme « des goûts » est-elle due ? Faut-il seulement y voir la marque d'une éducation, de la persistance de traditions variées, de l'influence des institutions sociales ? Cette contingence ne rend-elle pas toute prétention de la beauté à l'universalité inconséquente ?

La popularité de certains artistes pourrait alors aussi bien être le simple produit d'un phénomène historique, social ou mondain, que le signe qu'un beau en soi n'est pas une illusion. Le beau n'échappe au relativisme que si nous sommes en mesure d'identifier les critères qui en permettent l'apparition dans une multiplicité de formes. Peut-il donc ne pas se réduire à la diversité des apparences auxquelles, de fait, nous attribuons l'origine du sentiment de plaisir esthétique ? Se pourrait-il que, dans une œuvre, le beau soit une essence se manifestant dans la diversité des formes ? Une telle essence, pour autant, peut-elle être reconnue et également présentée à travers des médias artistiques radicalement différents ? Au contraire, si le beau se trouve dans le jugement et non dans l'objet, et ce même si ce jugement se prétend universel, ne revient-on pas irrémédiablement à reconnaître sa subjectivité ? Or, un beau subjectif est un beau qu'on ne peut contester.

Le relativisme apparaît comme le destin de la tradition esthétique occidentale. Faut-il dès lors regretter la disparition de la croyance en un critère universel de la beauté ? Plutôt que d'y voir l'égalisation désordonnée d'une multitude de pratiques artistiques que nous avons

l'habitude de nettement hiérarchiser, nous pourrions y reconnaître un moyen, pour des arts qui refusent de correspondre aux exigences classiques du beau, d'exister en tant qu'œuvre.

Où la réalité du beau se révèle-t-elle ? Où avons-nous cru la trouver ? Primitivement, dans la nature et dans les formes qu'elle nous présente. La nature serait le critère initial d'une distinction spontanée entre le beau et le laid. N'est-il pas évident que, dès l'enfance, nous trouvons repoussant le caractère monstrueux de la malformation physique ? N'est-il pas évident que le beau réside dans l'accord naturel entre la forme observée et celle que la chose doit avoir ? À cette réalité belle correspond le plaisir vrai. Qu'aimons-nous voir ? La forme en son intelligibilité ; en elle nous reconnaissons le beau. Et l'informe ne nous procure aucune jouissance esthétique. Cette beauté naturelle se présente pareillement dans les œuvres d'art. Que faisons-nous depuis l'enfance en dessinant ? Nous imitons. Aristote l'écrit dans sa *Poétique* : l'imitateur doit chercher le vraisemblable et non la curiosité. La représentation, pour être belle, doit faire tendre son sujet vers son propre idéal, vers son tēlos réalisé : l'être doit être présenté « en acte »¹. Le beau est ainsi l'image du vrai, la conformité à la nature, la forme maîtrisant l'informe. Et, pour que cette reproduction laisse fidèlement apparaître la vérité naturelle, l'art – le style ou la manière – doit se faire le plus discret possible, s'effacer au profit de son modèle. La technique mise au service de la nature est ainsi vouée à se rendre transparente pour ne pas altérer la révélation de la forme. Telle est l'exigence réaliste : l'artifice doit se faire oublier. À cette condition le beau naturel s'affirme et s'impose à nos regards.

Cette thèse survit-elle au constat de l'existence d'une multiplicité de styles ? Que découvrons-nous ? Que l'on peut peindre une forêt aussi bien à la manière de Courbet qu'à celle du Douanier Rousseau. Peut-on introduire ici une hiérarchie ? La fidélité « naturaliste » constitue-t-elle un critère ? Cette diversité remet en cause toute affirmation dogmatique : l'évidence aristotélicienne est renversée par celle de l'existence d'une multiplicité de moyens de figuration. La forme peut-elle être présentée en l'unité de son intelligibilité si ses modes de représentation varient ?

L'histoire de l'art défait l'assurance aristotélicienne. Soit la beauté se trouve encore dans les exigences de la *Mimēsis*, mais selon une variation qui la disperse, soit nous perdons le vrai et donc le beau, en acceptant la diversité des modes de représentation. Cette éventualité revient à consentir à la disparition de tout critère objectif de la beauté. La fixité de la naturalité s'abolit dans la multiplicité des styles.

1. Aristote, *Poétique*, 1448 a, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

Faut-il accepter ce relativisme nouveau ? La variation conduit-elle nécessairement à la disparition de tout critère ? La diversité de ce que l'on nomme beau rend difficile la reconnaissance d'un élément réel permettant ce jugement. Le beau pourrait-il se trouver ailleurs que dans l'objet ? Ne faut-il pas dire avec Descartes que « ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet ; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient aucune mesure déterminée »² ? En prenant ainsi le jugement comme principe de l'appréciation du beau et non plus l'objet, Descartes opère une inversion radicale. Le beau devient éminemment subjectif. L'expérience ne montre-t-elle pas qu'une œuvre ne produit pas ses effets de manière homogène et égale ? Pourquoi certains pleurent-ils alors que d'autres dansent à l'écoute du même air ? « Cela ne vient que de ce que les idées qui sont en notre mémoire sont excitées »³ différemment. Le jugement du beau dépend ainsi de la contingence de la vie et donc de la particularité infinie de l'expérience individuelle. Dès lors, l'appréciation uniforme du beau dans un public devient impossible, la diversité des habitudes individuelles et sociales se reflète dans le jugement porté. Le beau relèverait ainsi d'une appréciation irrémédiablement subjective et individuelle, indépendante de toute valeur intrinsèque à l'œuvre. La naturalité désignée comme critère par Aristote disparaît dans cette contingence : l'œuvre produit le beau sans en posséder de caractéristique absolue.

La reconnaissance de la seule subjectivité de la beauté, pourtant, inquiète. En abandonnant la recherche d'un critère objectif, ne nous vouons-nous pas à un chaos esthétique dans lequel les grandes œuvres seraient perdues, c'est-à-dire assimilées aux productions quelconques, qui pourraient prétendre à tout autant de valeur ? Pouvons-nous nous contenter d'un tel relativisme ? Ne faut-il pas chercher un critère universel qui puisse nous servir de pierre de touche esthétique ? C'est ce que Kant, dans la première section de la *Critique de la faculté de juger* (1790), entreprend. Si, comme le voulait Descartes, c'est dans le jugement que le beau apparaît, alors c'est en lui que l'on doit trouver l'universel. Si le jugement de goût ne trouve pas son principe de détermination dans l'objet mais dans le sentiment, ne peut-on faire l'hypothèse d'une communauté des jugements ? De fait, en disant qu'une chose est belle, j'étends spontanément mon jugement à tout autre. Cette universalité n'est en rien le produit d'une quelconque convergence factuelle des goûts individuels, elle est une exigence constitutive du jugement. Or, le jugement esthétique se différenciant

2. Descartes, *Œuvres philosophiques*, t. I, Paris, Garnier, 1963, pp. 251-252.

3. *Ibid.*

de l'entendement, il n'use pas de concepts, il ne constitue pas une connaissance, strictement, il est réfléchissant. Par la même, le postulat de l'universalité devient fondamental, essentiel à ma propre jouissance puisque je jouis non de l'objet mais de ma faculté, de ce qui, dépourvu de détermination, me fait semblable à autrui. Pour autant, nous ne pouvons en faire la démonstration. En postulant un *sens commun* qui ne se fonde pas dans l'expérience, en en faisant la condition de possibilité du jugement esthétique, en affirmant qu'il « n'y a et ni ne peut y avoir aucune science du beau et que le jugement de goût n'est pas déterminable par des principes »⁴, Kant, en renonçant à l'objectivité du beau, en affirme l'*universalité subjective*. N'est-ce pas là l'issue véritable au relativisme ? N'est-ce pas là la plus forte tentative pour rétablir une vérité du beau ? Pourtant, le problème de la variété des contenus du jugement semble insoluble : l'accord d'autrui, supposé, ne présente aucune garantie d'effectivité. La virtualité de l'énonciation du postulat ne rend-elle pas vide l'universalité d'un tel jugement ? Nous devons reconnaître que, de fait, la communauté ne s'accorde pas.

La relativité de la beauté apparaît ainsi inéluctable. Qui peut juger du beau ? Y a-t-il encore lieu de le juger s'il n'est qu'une impression subjective ? On ne peut pourtant contester que certaines œuvres apparaissent plus puissantes que d'autres. Le critère du beau n'est-il pas alors socialement explicite ? Les amateurs d'art ne sont-ils pas les mieux placés pour dire la beauté d'une œuvre ? Mais en acceptant la relativité du beau, ne retrouvons-nous pas le Protagoras décrit par Platon : l'homme serait la mesure de toute chose, non en ce qu'il est homme, mais en ce qu'il est l'extrême de la particularité, en ce qu'il est blanc, noir, pauvre, riche, éduqué... ? La théorie, seconde et inutile, ne peut rien sur, ou contre, cette désignation du beau, qui ne s'effectue plus par concept mais par tri, à la fois historique et social. Le relativisme ne signifie que la mort de la vérité, pas celle des jugements sur les choses. Cette démarche moderne appelée « anti-essentialiste »⁵ par Richard Rorty abolit la distinction entre intrinsèque, une essence, et extrinsèque, la relation diverse aux individus. Pour les pragmatistes, l'œuvre, comme toute réalité d'ailleurs, n'a aucune caractéristique qui ne soit celle de ses relations, il n'existe rien de tel qu'une nature intrinsèque ou essence. Il est par là même impossible de décrire ce que la chose est réellement, on peut tout au plus décrire les relations qui existent entre elle et les besoins, la conscience, ou le langage de l'homme.

4. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 60, trad. A. Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

5. R. Rorty, *L'Espoir au lieu du savoir, introduction au pragmatisme*, édition française établie par C. Cowan et J. Poulain, Paris, Albin Michel, 1995, p. 63.

Que peut-on objecter à celui qui dit trouver certains morceaux de rap aussi beaux que *Tristan und Isolde* ? Rien. Affirmer la supériorité de Wagner face au rap américain, n'est-ce pas, comme le montre Richard Shusterman dans *L'Art à l'état vif*, reproduire la hiérarchie construite par les institutions et les systèmes éducatifs ? En allant jusqu'à promouvoir la dissolution complète des critères intellectuels de la différenciation entre art populaire et art intellectuel après avoir montré le « potentiel intellectuel » du rap, Shusterman milite pour « avoir le droit d'apprécier l'art qu'on aime sans humiliation »⁶ : plus aucune norme intellectuelle et conceptuelle ne peut produire de hiérarchisation artistique. Est-ce là l'ultime conséquence du relativisme ?

Mais au-delà de cet égalitarisme esthétique qui réduit le beau au plaisir éprouvé, apparaît également, dans l'abolition d'un critère naturel ou objectif, la possibilité, pour les arts qui refusaient les exigences de la *Poétique*, celles de la *Mimésis*, de se faire reconnaître. De fait, si les critères « naturels » instaurés par Aristote n'avaient pas été remis en cause, l'art abstrait, qu'il s'agisse de musique, de peinture ou de sculpture, n'aurait pas pu apparaître. Reconnaître de la beauté là où il n'y a pas représentation serait impossible. En mettant un terme au règne de la naturalité, nous accomplissons la libération théorisée par Yves Klein : nous sommes autorisés à ne plus chercher un « contenu » dans une peinture, à ne plus lui imposer la reconnaissance comme critère d'existence. La fin de l'exigence de la composition fait sortir de la prison aristotélicienne de la représentation. La couleur, jusque-là « enfermée dans les formes par le dessin »⁷, écrit-il, se libère de la ligne. Une beauté non composée, sans formes, exclusivement colorée, peut enfin apparaître, délivrée de toute injonction à la représentation. Cette libération exigeait-elle nécessairement la disparition de la croyance en un quelconque critère ? Ne pouvait-elle apparaître que dans l'horizon du relativisme ? Ou bien ces deux phénomènes sont-ils l'effet d'une même disparition ? Toutes les philosophies qui ont tenté, à propos de la peinture, d'imposer un critère « pensent toutes autre chose que le pictural, elles pensent l'image, l'œuvre produite par et pour la signification »⁸. Pourquoi continuerions-nous dans ce cas à désirer un tel critère ? Pourquoi encore en avoir la nostalgie ? Ne faut-il pas reconnaître que, sans assignation naturelle, le visible peut enfin être lui-même ? Sans nature, sans expressivité, le beau peut enfin être pour lui-même.

6. R. Shusterman, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, vol. 6, n° 24, 1993, pp. 153-167.

7. Y. Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par M.-A. Sichére et D. Semin, Éditions ENSBA, 2003, p. 202.

8. J.-M. Le Lannou, *Voir infiniment. Malevitch-Klein-Soulages*, Paris, Hermann, 2019, p. 112.

La disparition de la « Nature » ne pouvait qu'entraîner celle d'une beauté objective. Sans modèle qui fonde « réellement » le jugement subjectif, le relativisme apparaît comme le destin de l'art occidental. Plutôt que de constituer le déclin des formes classiques et l'impossibilité de toute éducation artistique, ce relativisme permet l'ouverture de notre jugement à la multiplicité des formes plastiques abstraites, qui, tant que la croyance en un critère objectif subsiste, ne pouvaient qu'être refusées. ┘



ANDRÉ THIÉBLEMONT

ESTHÉTIQUES SAINT-CYRIENNES

30 juillet, cinq heures du matin dans le camp de Saint-Cyr Coëtquidan. Sur la « Grande Bosse », une colline mythique de l'univers saint-cyrien, là où des générations d'élèves officiers lourdement harnachés sont venus expier leurs fautes, plus d'une centaine de saint-cyriens en grande tenue sont assis ou couchés autour d'un coq monumental tourné vers le Levant, un coq rapporté de la terre algérienne. Ils y ont passé la nuit à faire bombance, à chanter, à se remémorer et à rire des bons et des mauvais moments de leurs trois ans de « Bahut ». L'aube va se lever, qui annoncera leur « sortie de l'enfer » : leur dernier jour à Saint-Cyr, leur « Pékin de Bahut » (PDB). L'horizon rougeoie. Ils se lèvent, émus à en pleurer pour certains, les gorges nouées. Le soleil flatte la colline de ses premiers rayons... Comme une aube d'Austerlitz. Alors, de cette centaine de poitrines, un chant s'élève, le *Pékin de Bahut*, la *Marseillaise* du saint-cyrien. La joie explose, le champagne aussi... Indicible beauté de cette « aurore resplendissante », qui annonce à une promotion de cyrards l'aube d'une carrière d'officier.

La beauté de cette aurore, telle que la ressentent ces saint-cyriens, n'est pas de l'ordre du visible. Elle est incommunicable. Car ce qui rend ce moment sublime, c'est la rencontre fusionnelle qu'une pensée symbolique opère entre leur expérience individuelle et collective passée et présente, là sur la « Grande Bosse », et l'aurore de ce jour à laquelle cette pensée symbolique donne sens.

La pensée symbolique saint-cyrienne est tendue vers une finalité : la bataille. Depuis deux siècles, elle s'est structurée autour de mythes, actifs encore aujourd'hui, qui se signifient, se racontent et se déclinent en signes, rites et symboles, en icônes et graphismes, en discours plus oraux qu'écrits, en verbes poétiques... Ce sont là autant d'éléments codés d'un langage symbolique que des créateurs, le plus souvent inconnus, inventent, colportent ou réinventent, que des leaders traditionnels¹ transmettent, actualisent à l'aune du présent. Les uns et les autres cherchent ainsi à créer des émotions mobilisatrices pour intégrer des « bazars » – les jeunes de première année – à Saint-Cyr, pour transformer leur « troupeau » en vaillante promotion, pour séduire leurs pairs et créer un esprit de promotion. Or la réussite de leurs créations résidera dans les sentiments de prouesse collective, d'exception, de beauté qu'elles susciteront.

1. Notamment, l'équipe d'élèves en charge de transmettre la tradition, le « Grand Carré » et ceux qui l'assistent au niveau des compagnies et des sections, les « Fines ». Sur ce point, voir A. Thiéblemont, « L'étrange aventure de la galette saint-cyrienne », *Inflexions* n° 40, « Patrimoine et identité », pp. 103-113.

Austerlitz

Napoléon Bonaparte, son épopée et sa conception de l'officier innervent en toile de fond l'univers saint-cyrien. Sa victoire à Austerlitz le 2 décembre 1805, un an jour pour jour après son sacre, constitue dans cet univers une sorte d'épiphanie qui, progressivement, a structuré une configuration symbolique encore vivace aujourd'hui. On peut y reconnaître plusieurs volets, qui s'entrecroisent ou non.

La Saint-Austerlitz, comme le disent encore certains, constitue la fête votive de l'école. Chaque année, où qu'ils soient, les saint-cyriens la célèbrent avec plus ou moins de faste selon les circonstances. Bien plus, Austerlitz ouvre l'ère saint-cyrienne. Un calendrier fut jadis inventé. Il est encore en vigueur, surtout dans les « corniches », les classes préparatoires à Saint-Cyr. Les années y sont comptées à partir de 1805 et chacune des lettres d'Austerlitz désigne un mois de l'année scolaire, le premier étant celui de la rentrée² : A pour octobre, U pour novembre... et Z pour juillet. Ainsi, le 11 novembre et le 2 décembre 2019 s'énoncent 11 U 214 et 2 S 214.

La pensée symbolique procède par analogie. Ses producteurs surfent sur l'événement, jouent du vécu, d'expressions, d'objets qui ont impressionné leurs pairs, les associent pour construire des édifices qui mobilisent les sens. Il en fut ainsi d'une idée qui, il y a bien des lustres, en vint à associer Austerlitz, l'aube d'une épopée, avec une cérémonie émouvante, fortement symbolique, la remise des casoars, comme une intronisation ouvrant au postulant l'horizon d'une carrière.

Le casoar

1855. Napoléon III reçoit la reine Victoria. Pour lui rendre hommage, il décide qu'un plumet rouge et blanc, aux couleurs de la maison royale d'Angleterre, ornera le shako des saint-cyriens. Or, à la même époque, le Jardin d'acclimatation, à Paris, accueille un étrange volatile : un casoar dit « à casque ». Sans doute par dérision, les saint-cyriens surnomment alors « casoar » leur nouvel attribut, tant celui-ci leur donne un profil qui ressemble étrangement à celui de cet oiseau. À la fin du siècle, les chroniqueurs du quotidien saint-cyrien (Eugène Titeux, Georges Virenque, René Maizeroy...) ne font guère allusion à ce nouvel attribut d'uniforme. Dans son *Histoire des saint-cyriens*, Michel Camus note pourtant l'existence vers les années 1890 d'un rite solennel

2. Il faut sans doute situer cette création autour du centième anniversaire de la victoire d'Austerlitz (1905). En effet, dans son ouvrage sur Saint-Cyr édité en 1896, Georges Virenque fait état d'un calendrier saint-cyrien, mais il est alors composé à partir des lettres d'un officier. Voir G. Virenque, *L'Album d'un saint-cyrien*, Paris, Librairie Plon, 1896, p. 17.

de « remise des casoars » par les anciens aux bazars, « à la veille de leur première sortie, en principe le dimanche qui précède Noël »³. Cette cérémonie marquait la fin des « bahutages »⁴ et l'entrée des bazars dans la famille saint-cyrienne.

LA GLOIRE

« Voulant voir si l'école était bien digne d'elle
 La Gloire, un jour, du ciel descendit à Saint-Cyr
 On l'y connaissait bien ce fut avec plaisir
 Que les saint-cyriens accueillirent l'immortelle
 Elle les trouva beaux, ils la trouvèrent belle
 Après trois jours de fête avant de repartir
 La Gloire voulant à tous laisser un souvenir
 Fixa sur leur shakos les plumes de son aile
 Ils portèrent longtemps ce plumet radieux
 Mais un soir de combat, près de fermer les yeux
 Un saint-cyrien mourant le mit sur sa blessure
 Afin de lui donner le baptême du sang
 Et depuis, nous portons simple et noble parure
 Sur notre shako bleu le plumet rouge et blanc »

Élève officier Rollin, promotion « Sud-Oranais » (1902-1904)

Au début du XX^e siècle, un poème glorifia le plumet rouge et blanc en jouant du sang versé sur la blancheur des ailes de la gloire. D'inspiration romantique, il marquera fortement l'esprit des saint-cyriens par la puissante beauté de son symbolisme, au point de devenir un texte majeur de leur anthologie. Il n'en est guère, jusqu'à notre époque, qui n'ait appris et récité *La Gloire* à ses anciens, et qui ne garde ce texte en mémoire à un âge canonique. Durant la Grande Guerre, légende ou pas, l'image du saint-cyrien montant à l'assaut en casoar et gants blancs incarnera cette symbolique où se mêlent panache, gloire et sang versé, une symbolique qui n'ira pas sans évoquer des « nids d'amour », des rêveries et des caresses féminines, comme l'évoque un chant créé au début de ce conflit, *Les Casos*, autre monument de l'anthologie saint-cyrienne⁵. Le plumet rouge et blanc devint ainsi emblématique de Saint-Cyr et l'éclat de son panache ne cesse encore de charrier cette symbolique.

3. Colonel M. Camus, *Histoire des saint-cyriens (1802-1980)*, Paris, Charles Lavauzelle, 1980, p. 171.

4. Période initiatique, qui durait plus de six mois au milieu du XIX^e siècle et n'a cessé de se raccourcir, au cours de laquelle, jusqu'à ces dernières années, les « bazars » subissaient un vent souvent nocturne et ravageur que faisaient souffler leurs anciens.

5. « Quand les Cyrards quittant l'école/À Paris débarquent gaiement/Les casoars frisés par le vent/Se répandent en bandes folles. [...] Ils vont là où le cœur les mène/Au nid d'amour pour s'y griser. [...] Tantôt les caresses des femmes/Tantôt les balles et les boulets/Aimer, mourir, c'est leur métier/De servir la France et les dames/Voilà ce que disent en mourant/les casoars rouges et blancs (*Les Casos*, paroles de l'élève officier J.-B. Clément, promotion « Les Marie-Louise » (1911-1914)).

■ Austerlitz et le casoar

Depuis maintenant plus d'un siècle, l'intime remise des casoars par les anciens à leurs bazars est un moment intense, comme un adoubement du cadet par son aîné. Dans des circonstances et à une date inconnues, probablement à la fin de la Seconde Guerre mondiale, cette cérémonie se fixa la veille de l'anniversaire de la bataille d'Austerlitz⁶. Deux objets vénérés du mythe saint-cyrien conjuguèrent leur puissance pour amplifier la portée symbolique de ce rite d'agrégation. À la fin des années 1950, lors de la veillée du 2 décembre, dans la pénombre d'une chambrée de douze éclairée par des bougies, nous étions debout aux pieds de nos lits, vêtus de ce grand uniforme que nous portions pour la première fois. Les lits étaient recouverts d'une couverture blanche ; le shako et son casoar encadrés des épaulettes rouges y reposaient en majesté : du blanc et du rouge, la gloire et le sang versé. Les anciens pénétraient lentement dans la chambrée en chantant. « À genoux les bazars... Remettez les casoars ! » Ils posaient alors doucement le shako sur nos têtes et nous agrafaient les épaulettes. « Debout les hommes ! » Comme une métamorphose longtemps attendue. De « bazars crapoteux et libidineux », nous nous relevions fiers saint-cyriens. Unis avec les anciens, nous entonnions alors l'hymne de Saint-Cyr, *La Galette*, évocateur de « la terre africaine » où « nous allions périr pour l'honneur ». Et ce rite, à la veille de l'anniversaire d'Austerlitz⁷ ! Pour nos générations qui allaient partir pour cette terre africaine, pour celles qui nous succédèrent jusqu'en 1970, cette conjonction entre la victoire d'Austerlitz et cette cérémonie de remise du casoar, comme l'aurore de l'aventure dont nous rêvions, était mythique : il en avait été toujours ainsi. Il était impensable que soient dissociés l'avènement du saint-cyrien nouveau et la Saint-Austerlitz.

Le mythe fut abattu en 1971. L'époque était à la modernité et au rejet des traditions : aux « chevaliers de la mitrailleuse » guerroyant au-delà des mers devait se substituer un officier « manager » exerçant un office de « technicien de la défense ». Le général commandant l'école décida de raccourcir la période des bahutages dont pâtissait l'enseignement délivré aux bazars, leurs nuits étant trop courtes pour qu'ils ne sommeillent pas le jour. Il fixa la remise des casoars qui la clôturait au début du mois de novembre. Cette décision opérait une rupture entre deux symboliques, celle d'Austerlitz et celle du casoar. Elle fut perçue comme un lèse-symbole par la promotion d'anciens

6. D'après M. Camus, *op. cit.*, pp. 297-298.

7. Voir la description de cette cérémonie en 1970 dans M. Camus, *op. cit.*, pp. 389-390.

concernée (la « Général de Gaulle »), qui appelait réparation : après avoir remis les casoars aux jeunes le 8 novembre, la promotion déserta l'école alors qu'elle devait partir défilé à Paris pour l'anniversaire de son parrain. Et cette désertion s'est depuis ritualisée⁸.

Le « Grand Soir » et la « boîte à z'olive »

Au détour des années 2000, la remise des casoars fut captée par l'institution et absorbée dans une cérémonie officielle qui y associait un rite d'agrégation parent : la remise des sabres aux élèves officiers de l'École militaire interarmes (EMIA). « La remise des sabres et des casoars » se déroule sur l'un des espaces monumentaux de l'école, le Marchfeld, en présence des familles, des proches et d'autorités militaires nationales, ce qui implique un lourd protocole. Certes grandiose et impressionnante, cette cérémonie pour plaquette sur papier glacé n'a plus rien de l'authenticité et de l'intime beauté de la traditionnelle remise des casoars. Par ailleurs, cette captation privait les anciens d'un pouvoir dont ils estimaient être investis par la tradition : celui d'organiser cette cérémonie. Des producteurs de traditions réinventèrent donc une remise des casoars et ils l'enrichirent, l'intitulant le « Grand Soir ». Ce nouveau rituel est sobre et intime : « Ce qui se joue ce soir-là n'appartient qu'aux élèves », écrit Claude Weber dans la description qu'il en fait en 2012⁹. Il précède de quelques jours la très officielle « remise de sabres et des casoars ». Dans la nuit de Coëtquidan qu'éclairent torches et flambeaux, une sorte de liturgie enchaîne une succession de rites qui expriment la transmission du flambeau de la tradition aux bazars, puis leur insertion dans une lignée saint-cyrienne. Puis dans les chambres éclairées de bougies, la puissance émotionnelle de ce rituel culmine dans l'élévation du corps saint-cyrien : comme naguère, le bazar agenouillé, revêtu pour la première fois de son grand uniforme, reçoit son casoar des mains de son ancien. La métamorphose est achevée : « Debout les hommes ! » Le puissant silence éclate alors en explosions de joie et embrassades unissant les deux promotions.

Il est frappant de constater combien certaines séquences de cette cérémonie reposent sur la relation personnalisée que l'ancien a établie au cours des bahutages avec le jeune qu'il binôme. Le premier

8. Sur cette affaire, voir notamment A. Thiéblemont (dir.), *Cultures et Logiques militaires*, Paris, PUF, 1999, pp. 102 et suiv. ; A. Dirou et A. Thiéblemont, « Saint-Cyr : des traditions turbulentes », *Sciences humaines* hors-série n° 36, « Qu'est ce que transmettre ? », mars/avril/mai 2002, accessible sur https://www.scienceshumaines.com/qu-est-ce-que-transmettre_fr_130.htmls

9. Cl. Weber, *À genou les hommes. Debout les officiers*, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 95-97.

est aujourd'hui le tuteur de la métamorphose du second. Ce n'était pas ou peu le cas hier. Un magnifique objet symbolise cette relation : la « boîte à z'olive »¹⁰, qui enferme le casoar. Il y a un demi-siècle, les bazars recevaient cet objet avec leur paquetage. Il leur était interdit de l'ouvrir avant la veillée du 2 décembre : un oiseau y était enfermé ! Ils devaient en revanche la percer d'un certain nombre de trous de sorte que l'oiseau puisse respirer, pas plus pas moins, sous peine qu'il soit étouffé ou qu'il tente de s'envoler. Aujourd'hui, l'ancien va lui-même percevoir la boîte cylindrique chez le maître bottier. Il en fait une œuvre d'art : il la décore de parements de tissus, de métal, d'une iconographie, le tout exprimant d'un côté la « fanature » de son jeune (l'arme ou la subdivision d'arme à laquelle il aspire) et de l'autre sa propre « fanature » ou le nom de sa promotion. Sur des plaques de cuivre apposées peuvent être gravées une dédicace, une maxime : « l'effort fait les forts », « être celui en qui on croit ». Le bazar découvrira cette offrande de son ancien lorsque celui-ci lui remettra son casoar. Il la conservera sa vie durant. « L'officier doit s'appliquer à rendre cet objet beau et digne pour deux raisons, écrit un saint-cyrien. Il est le seul objet avec le sabre qui matérialise le lien avec son bazar ; cet objet aura l'honneur de protéger notre apanage le plus cher lors des déplacements, notre casoar rouge et blanc ! »

▣ Le « Pékin de Bahut »

Le « Pékin de Bahut »¹¹ ou « PDB », c'est la sortie de l'école. Au XIX^e siècle, elle ouvrait directement sur une affectation en régiment. Après deux années de scolarité vécues à l'époque comme un enfer par les plus ardents, le dernier jour à Saint-Cyr était donc l'aube tant attendue d'une carrière d'officier, avec des rêves de gloire à cueillir sur les champs de bataille d'Europe ou lors de quelque aventure coloniale. « Ô Pékin de Bahut, viens nous t'attendons tous » dit le refrain d'un chant éponyme créé sans doute vers la fin de ce même siècle. Son rythme est celui d'un cantique. Son entame chante la délivrance : « Trois saint-cyriens sont sortis de l'enfer. » Dans sa chronique de

10. Comme pour d'autres plumets militaires, les plumes du casoar sont fixées par un tissage en forme de nœud appelé « olive ». La boîte qui les contient est appelée réglementairement « boîte cylindrique pour plumet à olive », ce qui dans l'ésotérisme du langage saint-cyrien devient « boîte à z'olive »

11. Le terme « pékin », qui, isolé, signifie civil, semble apparaître dans l'argot saint-cyrien aux lendemains du sac du Palais d'été de Pékin en 1860 par une expédition franco-anglaise. On peut supposer que la langue saint-cyrienne, jouant de l'événement, usa du mot pour lui donner un caractère privatif (privé, éloigné, débarrassé de), comme dans les expressions « Pékin de prestige » (honteux) ou « Pékin de Bahut » (débarrassé de l'école). Sur le sujet, voir M. Camus, *op. cit.*, p. 125.

Saint-Cyr parue en 1896, Georges Virenque rapporte que parfois « recrues et anciens » se rassemblent en soirée sur le Marchfeld de l'école pour entonner le *PDB* : « C'est grandiose, sous le ciel étoilé, illuminé par la lueur lointaine du grand Paris¹². » Pourtant, Eugène Titeux, pour lequel ce chant est « d'une poésie douteuse et d'un sentiment déplorable », note qu'il « fut formellement interdit [...] en 1895 »¹³. La tradition saint-cyrienne se joue des interdits. Mobilisateur et fédérateur parce qu'évocateur d'une expérience collective hors du commun, le *PDB* devint un hymne porteur de sacré : depuis des lustres, il clôture traditionnellement tout rassemblement de saint-cyriens, en activité ou non¹⁴.

LE PÉKIN DE BAHUT (EXTRAITS)

« Trois saint-cyriens sont sortis de l'enfer
 Un soir par la fenêtre
 Et l'on dit que Monsieur Lucifer
 N'en est plus le maître
 La sentinelle qui les gardait
 En les voyant paraître
 Par trois fois s'écria
 Qui va là
 Qui vive
 Et les trois bougres ont répondu
 Ce sont trois saint-cyriens
 Qui sont Pékins de Bahut
 Ô Pékin de Bahut
 Viens nous t'attendons tous
 Nous leur ferons tant de chahut
 Qu'à la Pompe ils en seront fous »

Cette attente du Pékin de Bahut est célébrée dans un autre texte, créé lui aussi à la fin du XIX^e siècle : *La Phrase*. Il se compose d'un énoncé d'un seul tenant qui doit être récité de mémoire par le bazar aux anciens. Une prouesse ! Car le propos sans logique, totalement ésotérique, est constitué d'appositions successives qui renvoient au quotidien insolite de l'hier saint-cyrien. Cette prouesse rhétorique a pour fin d'annoncer aux anciens le nombre de jours qui leur reste avant que ne « luise à [leurs] yeux éblouis, émerveillés, transfigurés l'aurore resplendissante du Pékin de Bahut »¹⁵.

12. G. Virenque, *op. cit.*, p. 93.

13. E. Titeux, *Saint-Cyr et l'École spéciale militaire en France*, Paris, Firmin Didot, 1898, rééd. Laurent Forissier, 2000, p. 504.

14. Aujourd'hui, certaines promotions accompagnent de ce chant leur camarade dans sa dernière demeure. Et dans la nef d'une église, c'est un grand moment...

15. Lors de sa création, cette finale faisait sans doute allusion à une pratique traditionnelle : au matin du *PDB*, des saint-cyriens de la promotion sortante montaient à califourchon sur le sommet d'un mur du vieux Bahut, à Saint-Cyr l'École, qui donnait sur l'Orient et sur la route de Saint-Germain, le « Mur du Pékin », pour y voir le lever de soleil de ce dernier jour. Voir M. Camus, *op. cit.*, p. 125.

LA PHRASE (EXTRAITS)

« Officiers très bahutés de la non moins bahutée Promotion... En ce jourd'hui de l'an de grâce..., le vent soufflant toujours du grand carré, ainsi que les nombreuses directives du chef de bataillon directeur des services militaires de l'infanterie et du reste, le poireau étant toujours aussi vert, [...] les officiers étant toujours aussi bahutés et les bazars toujours aussi ridicules que grotesques, ce dont je suis d'ailleurs le plus parfait exemple, [...] le capitaine étant de service, le lieutenant étant de garde, l'officier Kléber galopant toujours sur son piédestal, [...] j'ai le grand, très grand, suprême honneur de vous rendre compte de ce qu'il ne reste plus que x jours avant que ne luise à vos yeux éblouis, émerveillés, transfigurés, l'aurore resplendissante du Pékin de Bahut. Qu'on se le dise virgule, qu'on se le redise virgule, qu'on se le fourre deux points, dans la tête, un point c'est tout. »

« L'aurore resplendissante du Pékin de Bahut » à Coëtquidan, avant 1970, ce n'était qu'une image : les saint-cyriens passaient la soirée précédent leur sortie de l'école à visiter les officiers de l'encadrement et à reboter au gré des affectivités jusque tard dans la nuit, sans pour autant attendre cette fameuse aurore. Mais à partir de 1970, consécutivement à la rupture précédemment évoquée entre la remise des casoars et Austerlitz, un rite est inventé pour incarner cette image. Dorénavant, les saint-cyriens de la promotion sortante passent leur dernière nuit bretonne sur la « Grande Bosse » en grande tenue, en casoar et gants blancs, ils attendent de voir luire à leurs « yeux éblouis, émerveillés, transfigurés l'aurore resplendissante du Pékin de Bahut ». Alors, ils entonnent le *PDB*, comme un adieu à leur vie d'élève ! Indicible moment, qu'une pensée symbolique anonyme inventa au début des années 1970, afin que le spectacle d'une mythique aurore fusionne une promotion dans un merveilleux ineffable où s'entremêlent la nostalgie de ces deux ou trois années passées au « Bahut », la fin de l'insouciance et les folles espérances d'une carrière d'officier. ─

MARC VIGIÉ

UNE ESTHÉTIQUE DE LA PUISSANCE : VAISSEAUX ET GALÈRES DU ROI

« Le navire, c'est l'homme »

Victor Hugo (*Les Contemplations*)

Dans *Notice sur la sculpture navale*, un opuscule demeuré célèbre qu'il publie en 1861, le commissaire général de la Marine Vincent-Félix Brun observe, pour le déplorer, le déclin des ateliers de sculpture des arsenaux¹. Il en devine la prochaine disparition sous l'effet « des progrès de l'art de la construction, des nouvelles lois de la navigation et de la guerre maritime ». De fait, le lancement l'année précédente à Lorient de la *Couronne*, première frégate cuirassée de type *Gloire* à bénéficier d'une coque blindée entièrement en fer et à être dotée d'une puissante batterie de canons rayés, ouvre une nouvelle époque. La propulsion du fleuron de la flotte impériale est encore mixte, associant une voilure imposante, mais qui n'a plus qu'un rôle d'appoint, à une chaudière horizontale à double cylindre couplée à une hélice à six ailes. Le bâtiment, à la silhouette très affinée, ne supporte aucune ornementation. La percée technologique, due au génie de Dupuy de Lôme, est décisive. Elle impulse la mécanisation complète de la marine de guerre. En à peine une génération, la voile le cède définitivement à la vapeur et le bois au fer, tandis que le nouveau duel entre le blindage et le canon commande, et pour longtemps, à l'architecture navale. Cette évolution qui prend son élan célèbre l'alliance de la vitesse, de la résistance et de la puissance destructrice. Elle annonce les terribles *dreadnoughts* du XX^e siècle.

Les énormes investissements requis excluent le superfétatoire². La beauté d'un vaisseau cuirassé ne réside plus dans les formes que lui impose sa destination ; elle tient exclusivement à ses qualités navales et militaires. Un autre historien de l'art naval, Léon Renard, poursuit le propos de Brun dix ans plus tard, cette fois sans la moindre nostalgie : « On ne veut pas plus de pitié pour les figures qui ornent encore la proue d'un grand nombre de navires de guerre et de commerce », fait-il dire à un officier, ajoutant que désormais l'apparence d'un bâtiment de guerre ne parle plus à l'œil mais seulement à l'esprit³.

1. V. Brun, *Notice sur la sculpture navale*, Toulon, 1861, rééd. Paris, Hachette/BNF, 2016.

2. *Marine et technique au XIX^e siècle*, actes du colloque international des 10-12 juin 1987, Paris, École militaire, Service historique de la marine.

3. L. Renard, *L'Art naval*, Paris, Hachette, 1873, rééd. Hachette/BNF, 2017. La dernière figure de proue de la marine française sera portée en 1900 par le cuirassé *Brennus*.

Puisque l'apparence ne s'accorde plus qu'à la seule fonction, les beaux-arts sont définitivement exclus de la chose militaire. Le sentiment de la puissance et son expression se jouent des préoccupations d'une esthétique qui réside désormais dans la seule puissance, sans s'y ajouter. Le triomphe de l'utile et du fonctionnel est définitif. Il signifie que seules la science, la technologie et l'industrie permettent à un État organisé et doté d'une économie avancée d'imaginer le vaisseau qui, à défaut de garantir la victoire, donne l'espoir de ne pas renoncer aux avantages que procure une présence sur mer. Le navire de guerre moderne, coûteux et puissant, demeure offert à la contemplation de l'étranger, non pas parce qu'il est l'expression d'une politique, mais parce qu'il en est le moyen.

■ L'art, le pouvoir et la puissance

Il n'en fut pas toujours ainsi. Les historiens de la chose maritime entretiennent le souvenir d'une époque où l'on ne douta pas de la puissance de l'esthétique, c'est-à-dire de la capacité de celle-ci à mettre en scène la puissance. Lorsque la monarchie se lança dans sa plus grande entreprise de mythification, on se persuada à Versailles que la fabrication de l'image du roi réclamant l'intrication de l'art, du pouvoir et de la puissance, le propre du beau était bien de servir à quelque chose⁴. Cette époque vit l'essor de la première marine de Louis XIV (1661-1678)⁵.

Au lendemain de la deuxième guerre anglo-hollandaise (1665-1667), qui a démontré combien la marine française était loin de pouvoir rivaliser avec la Navy, Colbert accélère le programme de construction navale initié dix ans plus tôt par Fouquet, faisant notamment porter l'effort sur les plus grosses unités technologiquement envisageables à l'époque que sont les vaisseaux de premier rang. Ces puissants trois-ponts, nécessitant chacun plus de trois mille chênes et jaugeant de mille quatre cents à deux mille quatre cents tonneaux pour les plus importants comme le *Royal Louis* et le *Soleil royal*, embarquent de soixante-dix à cent vingt canons. À la veille de la guerre de Hollande, en 1671, l'effectif réglé de la flotte en dénombre seize, auxquels s'ajoutent cent trois vaisseaux de deuxième, troisième, quatrième et cinquième rang. À cette date, le roi de France peut se targuer de disposer d'une marine

4. P. Burke, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, Le Seuil, 1995, rééd. « Points », 2007. Voir aussi L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

5. Ch. de la Roncière, *Histoire de la marine française*. T. V *La Guerre de Trente Ans-Colbert*, Paris, Plon, 1920. D. Dessert, *La Royale*, Paris, Fayard, 1996. O. Chaline, « La marine de Louis XIV fut-elle adaptée à ses objectifs ? », *Revue historique des armées* n° 263, 2011, pp. 40-52. M. Vigjié, *Les Galériens du roi*, Paris, Fayard, 1985.

surclassant, au moins numériquement, toutes ses rivales. Cet énorme effort donne une réalité aux considérations géopolitiques du *Testament politique* de Richelieu. Il témoigne aussi de la prise de conscience du rôle stratégique de la mer tout comme il procède de cette « révolution militaire » que connaît alors l'Europe et dont l'un des principes est de fonder la puissance navale sur celle de l'artillerie embarquée⁶. Cependant, il obéit aussi à d'autres objectifs, que l'on peut qualifier d'idéologiques.

Dès l'orée de son long règne, Louis XIV fonde le « métier de roi » sur le souci, obsessionnel, de la grandeur et de la puissance de l'État. Il rappelle ainsi à son fils que la souveraineté et l'autorité se nourrissent d'abord de la guerre⁷. Cette logique le conduit naturellement à faire de sa flotte l'un des instruments de sa gloire, en proclamant sur les océans sa volonté de soumettre par la force quiconque ne reconnaîtra pas sa volonté de toute-puissance.

Les vaisseaux amiraux, le *Soleil royal* (Ponant) et le *Royal Louis* (Levant), sont les expressions les plus abouties de cette mise en scène d'une ambition que le nombre des canons ne saurait suffire à satisfaire. Les poupes de ces mastodontes, plus encore que celles des autres premiers rangs, succombent sous un décor sculpté et doré à la feuille d'une profusion exubérante. Sur le tableau ainsi que sur les trois balcons et galeries du *Royal Louis*, le roi est figuré en empereur romain, ceint des lauriers de la Victoire, à qui la Paix tend un rameau d'olivier ; il est entouré de géants représentant les quatre parties du monde, de Neptune et de Thétis, d'esclaves enchaînés, de quatre figures ailées, d'un peuple de Tritons, de sirènes et d'autres créatures marines, soit plusieurs dizaines de rondes-bosses et de bas-reliefs, sans compter les fleurs de lys semées à foison. Les poulaines de la proue, également surchargées, supportent la figure imposante d'une Renommée tenant les armes du roi. L'intendant de la Marine de Toulon présente au ministre le vaisseau comme « une merveilleuse machine qui attire les yeux de chacun et qui excite la curiosité de tous ». Le pavillon de poupe, par ses dimensions (trente-six pieds sur cinquante-quatre !), y contribue sans nul doute aussi. La coque, enfin, est peinte en son entier. Celle du *Soleil royal* est bleue, noire, blanche et ventre-de-biche, coupée de listons d'or ; les mantelets des sabords sont rouge vif. Au total, selon ce même administrateur zélé, « il n'y a point dans l'Europe de vaisseaux qui aient la grâce et la beauté de ceux de France, rien qui frappe tant les yeux ni qui marque tant la magnificence du roi que leurs sculptures ».

6. C.-E. Levillain, *Vaincre Louis XIV*, Paris, Champ Vallon, 2010. G. Parker, *La Révolution militaire*, Paris, Gallimard, 1993, rééd. « Folio », 2013.

7. *Mémoires de Louis XIV*, édition J. Longnon, Paris, Tallandier, 1978. J. Cornette, *Le Roi de guerre*, Paris, Payot, 2013.

En 1671, alors que les trois quarts des unités de la flotte reçoivent de nouveaux noms, la puissance du verbe vient s'ajouter à celle de l'image. Comme l'esthétique des formes qu'il traduit en quelque sorte, ce lexique exprime une symbolique politique et continue de décliner la mystique royale. Désormais, 55 % des vaisseaux, contre seulement 5 % auparavant, portent des noms relatifs au roi, à sa famille et aux attributs royaux pour les premiers rangs, et aux vertus politiques ou guerrières que le souverain s'attribue pour les autres unités.

L'inventaire des mots et des figures résume la définition complexe de la gloire telle que Louis XIV l'entend. Plus clairement que la devise *Nec Pluribus Impar* (1662), cette publicité royale résume un programme de gouvernement, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Vecteur privilégié d'une propagande projetant une image conceptuelle de la grandeur et de la puissance comme il est commencé de le faire dans le même temps à Versailles (et recourant à tous les médias disponibles), d'abord destinée à être regardée par l'étranger, c'est-à-dire l'ennemi de demain, la marine est délibérément conçue comme un instrument diplomatique autant, sinon plus, que militaire.

Seignelay, tout juste admis à la survivance de son père au secrétariat d'État à la Marine, résume cette politique de l'esthétique dont le roi a confié l'exécution à son puissant ministre : « Étant ce me semble de la grandeur du roi que les nations les plus éloignées ne reconnaissent pas seulement sa puissance par le nombre et la force de ses vaisseaux, mais qu'elles reconnaissent encore sa richesse et sa magnificence par la beauté de leurs ornements⁸. » Le même programme vaut pour les galères, ces « chars de triomphe » selon Colbert, dont les cent quarante-deux exemplaires construits durant le règne doivent également surclasser en faste et en beauté les rivales méditerranéennes. Même les poupes des plus ordinaires, les « sensiles », supportent trois figures sculptées et quatre bas-reliefs.

Cette relation exceptionnelle entre l'art, le politique et le militaire mérite que l'on s'y attarde. Dans cette Europe baroque, la forme, dans ce qu'elle a de plus outré et de plus démonstratif, est capitale. Il n'y a donc de la part du roi aucune marque de fatuité, aucun délire mégalomane, aucun luxe vaniteux, mais plutôt l'expression d'un besoin politique et psychologique véritable. Le souci de la grandeur ne naît pas d'une vanité personnelle, mais de la claire conscience que le souverain a de sa mission. L'ornementation des vaisseaux et des galères ne concerne pas sa personne, mais le pouvoir et la puissance qu'il s'accorde nécessairement pour gouverner. En cela, il s'agit autant

8. Lettre de 1671 citée dans *Du bois dont on fait les vaisseaux*, catalogue de l'exposition de 1997, Service historique de la marine, 1971, p. 25.

d'une rhétorique politique que d'une représentation. La gloire obsède le roi, et plus encore son monopole qu'il revendique, parce qu'elle est pour lui un principe d'action, une volonté d'affirmer une réputation, et donc une autorité, par des actes forts et passionnés.

D'une façon étonnamment moderne, Louis XIV a compris mieux que nombre de ses contemporains la capacité de l'esthétique à donner de la force au politique en arrimant sa perception aux domaines des sensations et des émotions. Le pouvoir du roi dépend aussi de sa représentation, c'est-à-dire de la capacité royale à valoriser sa puissance en recourant à des symboles que chacun peut comprendre. Il y a plus encore. L'ornementation des vaisseaux, bien plus que celle des galères, propose un imaginaire de la force et une théâtralisation de la puissance qui se substituent à la présence physique du souverain sur le lieu du combat. Cette imagerie politique donne de la consistance et de l'apparence à quelque chose d'invisible et d'inconsistant. Ce faisant, l'ornementation des vaisseaux et des galères donne à voir une puissance autant politique que militaire. Ce qui devint une source de désillusions.

Les désillusions

Colbert doit en effet vite admettre que de sérieuses contradictions menacent de ruiner l'efficacité de la politique d'armement naval du roi. Les doutes du ministre ne valent pas pour les galères. Personne ne nourrit la moindre illusion quant à la valeur stratégique de cette flotte de souveraineté, certes parvenue à son apogée conceptuelle et technique, mais que l'on sait militairement d'un autre âge, tout juste en mesure de jouer les utilités en haute mer au côté des escadres – Duquesne les appelle « les demoiselles » –, et qu'il vaut mieux consacrer pour l'essentiel à la perpétuation d'une rivalité toute symbolique avec les Barbaresques, les Espagnols et les Génois, sans d'ailleurs que cela coûte grand-chose⁹. Le cas des vaisseaux, en revanche, est suffisamment préoccupant pour appeler des arbitrages au plus haut sommet de l'État. L'ambition d'arracher aux Hollandais et aux Anglais le trident de Neptune exige que le vaisseau de ligne soit tout à la fois assez solide pour embarquer une puissante artillerie, « fort de bois » et amplement caréné pour tenir la mer le plus longtemps possible, et plus encore « fin de voile », c'est-à-dire rapide et d'une grande manœuvrabilité. Or la volonté politique de diffuser partout sur les

9. De 1662 à 1702, la flotte des galères consomme quatre-vingt à cent millions de livres. Une « sensile » est construite vers 1670 pour quinze mille livres. Voir M. Vigié, *op.cit.*

mers l'image de la magnificence toute-puissante du roi de France soumet sa construction à des contraintes esthétiques peu compatibles avec les performances qu'on lui impose.

Cette marine de l'apparence ignore trop les contingences de l'arme navale. La profusion de l'ornementation dessert les vaisseaux louis-quatorziens de la première génération et plus encore le *Royal Louis* et le *Soleil royal*, dont les premières croisières se révèlent décevantes. Les effets pervers de leur décoration sculptée en chêne massif s'exercent d'abord à la poupe. Les cariatides et les multiples figures, comme les galeries et les énormes fanaux (au nombre de trois pour un navire amiral, de près de quatre mètres de hauteur), quoique splendides, nuisent à la solidité du bateau en pesant trop lourdement sur ses structures, notamment sur le massif d'étambot et le gouvernail. À l'avant, la poulaine surchargée et l'imposante figure de proue déforment la quille en l'arquant. Au total, ces géants – cela est aussi vrai pour les autres vaisseaux de premier rang – ne se comportent pas très bien à la mer. Leur assiette est médiocre. Les énormes châteaux arrières, exagérément surélevés, trop volumineux, augmentent les obstacles au vent et font de belles cibles. Leur masse nuit à leur maniabilité comme à leur vitesse sans rien ajouter à leur robustesse ; au surplus, elle accroît leur tirant d'eau. La surabondance du bois et des peintures les rend plus sujets à s'enflammer. De plus, leur ornementation profuse ralentit leur construction et interdit toute standardisation, faisant de chacun d'eux une œuvre d'art unique. Enfin, ces décors coûtent cher à réaliser – vingt mille livres pour les sculptures et les peintures du *Royal Louis*¹⁰ ! – et à entretenir.

Les observateurs étrangers ne s'y trompent d'ailleurs pas. L'Anglais Edmund Dummer, qui voit le vaisseau amiral du Levant en 1683, remarque surtout les défauts de ses proportions et de sa fabrication. La configuration des navires français première manière est en complète opposition avec celle de leurs adversaires : les Anglais et les Hollandais veulent au contraire des vaisseaux frégatés qui privilégient la légèreté sous voiles, la rapidité et l'autonomie, avec une stature abaissée et des œuvres mortes allégées autant que possible.

Les conseils de construction des ports ne cessent de réclamer, parmi d'autres modifications des procédés de construction, que l'on renonce à tant d'exubérances afin que le vaisseau puisse devenir un instrument de guerre puissant. En réponse, des règlements de mars 1671 et de

10. Hayet, *Description du vaisseau le Royal Louis*, Marseille, 1677. La somme indiquée ne comprend que les gages des sculpteurs et des peintres, et correspond à environ 7 % du coût de la coque, soit 2,5 % du coût total du vaisseau, gréement et armement compris. La décoration d'une galère ordinaire revient également à 2,5 % du prix total. En 1670, année de paix, la marine, forte de cent dix-neuf vaisseaux, demande treize millions quatre cent mille livres, et les galères, au nombre de vingt-deux, un million sept cent mille, les dépenses de l'État s'élevant alors à quatre-vingts millions de livres.

septembre 1673 prévoient d'alléger la décoration et de décharger les poupes de leurs galeries. Mais à cette date, la flotte française est composée pour les deux tiers de bâtiments neufs. Les décisions ministérielles sont donc peu suivies d'effet immédiat, d'autant que les mêmes dynasties de charpentiers et de sculpteurs de marine continuent de régner sur les arsenaux.

La guerre de Hollande, premier conflit de vraie grandeur pour la marine du roi, confirme les craintes ministérielles. La flotte, qui découvre la guerre d'escadre et le combat en ligne, enregistre des résultats décevants dans le Ponant où, malgré sa supériorité numérique, elle échoue à se montrer égale en valeur à son alliée anglaise. Elle ne l'emporte face aux Hollandais qu'en Méditerranée, où Ruyter s'est imprudemment aventuré. Ni le *Soleil royal* ni le *Royal Louis* n'ont été engagés contre l'ennemi.

Mais à Versailles, on ne tire pas toutes les conclusions qu'une telle alarme aurait dû induire. Si l'on comprend que ces résultats pour le moins mitigés s'expliquent d'abord par la médiocrité de nombreux officiers et les défauts techniques des vaisseaux, on ne perçoit pas en revanche qu'ils sont aussi dus à une absence de doctrine d'emploi rationnelle et cohérente de la force navale. Louis XIV ne néglige pas de s'instruire des choses de la guerre sur mer, mais, au fond, il ne sait pas trop quoi faire de sa marine, pour laquelle, confiné dans son cabinet et dépourvu d'état-major, il ne nourrit aucune vision stratégique d'ensemble¹¹. À ce fin connaisseur des règles de la guerre terrestre, la victoire décisive semble plus aisée à arracher sur le continent que sur l'onde, par trop aléatoire.

Vers une nouvelle ère

La grandeur peut-elle encore s'acquérir sur mer et la marine en est-elle toujours le meilleur moyen ? De toute évidence, la politique ostentatoire de la puissance a échoué, et même doublement. Déjà en temps de paix, la beauté des vaisseaux avait fort peu impressionné les puissances rivales, plus attentives à leurs performances navales. Les récents échecs achèvent de déprécier le message politique de l'ornementation. L'esthétique dont la flotte se pare, si puissamment élaborée fût-elle, est apparue à l'ennemi pour ce qu'elle est : une mise en scène de la puissance supposée éviter l'affrontement physique. Or cette fonction dissuasive s'est révélée totalement inefficace. Au surplus, pour les Anglais comme pour les Hollandais, cette mythification de la

11. J.-P. Cenat, *Le Roi stratège. Louis XIV et la direction de la guerre (1661-1715)*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

puissance royale est surtout perçue comme une entreprise de dissimulation des insuffisances et des faiblesses du roi sur mer, voire comme une supercherie destinée à abuser l'opinion. De fait, l'affrontement guerrier a définitivement ruiné les vertus prêtées à l'affrontement symbolique. Si l'esthétique peut servir à proclamer la suprématie du monarque, elle ne la démontre pas. En l'occurrence, le souci de la beauté exprime davantage une ambition qu'une réalité.

Malgré tout, Louis XIV et ses ministres veulent croire que les gros vaisseaux, quoique peu convaincants militairement et sans réelle efficacité communicative, peuvent demeurer un support de la représentation politique royale. Pour quelques décennies encore, ils s'en tiennent donc à la tradition alors même que les compositions de la voûte de la galerie des Glaces, dont les travaux commencent justement en 1678, apparaissent plus à même de célébrer à coup sûr la gloire du règne.

Les galères, parce qu'elles soumettent par la force les condamnés de droit commun et les protestants, rappelant que le roi est source de justice et défenseur de la vraie foi, continuent plus aisément que les vaisseaux de recourir aux métaphores, aux allégories, aux figures mythologiques, qui les encombrant sans leur nuire. Chacune d'entre elles, « par ses ornements, portera l'éloge de Sa Majesté par tous les lieux où elle pourra aller »¹². Le carosse de la *Réale* de 1675, tel que l'on peut encore le voir sur une peinture du peintre Jean-Baptiste de la Rose conservée au château de Versailles, est décoré de deux grandes cariatides et d'une figure allégorique entourée de génies dont certains soutiennent un écusson fleurdelisé, tandis que sur les flancs d'autres groupes allégoriques montrent la France protectrice des Lettres, des Sciences et des Arts encadrées par des figures de la Justice et de la Religion. Les ornements de poupe de la troisième *Réale*, lancée en 1688, développent un programme iconographique encore plus fastueux où le roi, régnant sur le monde, est assimilé à Apollon. Avec cela, le peuple habituel des Tritons, Zéphyrus et Renommées en ronde-bosse, écussons et bas-reliefs, le tout doré à la feuille d'or, qui fascinent toujours aujourd'hui le visiteur du musée de la Marine. Encore les bois précieux, la nacre et les perles de la décoration intérieure ont-ils disparu, comme les centaines de mètres de damas, brocarts, velours et passementeries d'or et d'argent de la décoration mobile.

La seconde marine du règne, engagée dans la guerre de la Ligue d'Augsbourg (au cours de laquelle le *Soleil royal* connaît une triste fin), n'est guère différente de la précédente, technologiquement aussi bien qu'esthétiquement. Ainsi, par exemple, le second *Royal Louis*,

12. Colbert cité par J.-P. Verne, « L'ornementation de la *Favorite* de 1688 », *Neptunia* n° 191, septembre 1993.

lancé en 1692, est semblable au premier malgré de timides allègements de la poupe où des bouteilles, fort joufflues, ont remplacé les galeries latérales. Quant au bilan militaire, pour le moins contrasté, il témoigne de l'incapacité du roi et de son entourage à assimiler les nouvelles règles de la puissance navale imposées par les Anglais¹³. Il faut donc s'en remettre d'abord à la course lors du dernier conflit du règne. Dès la Régence, il devient évident que la stratégie de la gloire par les représentations symboliques du pouvoir ne fonctionne plus. La mythification du roi fondée sur la rhétorique des analogies organiques tenant lieu d'argumentation politique n'a pas résisté à la « crise de la conscience européenne »¹⁴.

La crise du fonctionnement « esthétique » et politique du vaisseau de guerre est patente. Il faut cependant attendre le long séjour de Maurepas au secrétariat d'État à la Marine pour que l'évolution du goût autant que la nécessité permettent que l'on conceptualise enfin les principes anglais et qu'une réelle rationalisation s'impose à la construction navale. C'est alors que triomphe le vaisseau de 74 à deux-ponts dont les œuvres-mortes, à la proue comme à la poupe, désormais standardisées, sont beaucoup moins importantes que celles des énormes trois-ponts d'autrefois, ce qui restreint les surfaces supportant une décoration. Celle-ci, considérablement diminuée et allégée, a perdu toute vocation idéologique, le vaisseau n'étant plus porteur de l'honneur royal. Cette évolution est aussi l'effet d'un goût nouveau pour un style plus ornemental et simplifié. Le traité d'architecture navale de Duhamel du Monceau (1752) témoigne des préoccupations maritimes et militaires qui commandent désormais seules, soulignant la nécessité d'abaisser la poupe et d'alléger la proue, le bon vaisseau devant « bien porter la voile » et « bien gouverner » afin de tenir la mer et d'engager le combat en toutes circonstances. La construction navale devient une science, soucieuse de formes et de performances pures, calculables et exploitables, et non pas de rhétorique. ─

13. Le bilan est d'ailleurs sans appel : entre 1672 et 1704, la flotte française perd cinquante-trois unités (sans compter les fortunes de mer) et la Navy... cinq ! D. Dessert, *op. cit.*

14. P. Burke, *op. cit.*, qui renvoie à P. Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin, 1935, rééd. Fayard, 1961.



OLIVIER RENAUDEAU

LA BEAUTÉ EN ARMURE

« Tout guerrier s'efforce d'avoir de beaux et riches vêtements pour le jour du combat. Roland fit broder sur son quartier la haute tour Babel, frappée de la foudre. Olivier voulut avoir sur le sien un chien d'argent couché, portant sa laisse sur le dos, avec cette légende : "Jusqu'à ce qu'il vienne." Il voulut avoir une soubreveste en or et digne de lui¹. » Les merveilleuses évocations des armures portées par les héros des chansons de geste ou les personnages du *Roland furieux* nous renvoient à une chevalerie fabuleuse, dont semblent relever leurs extraordinaires exploits comme la somptuosité de leurs équipements. Ces morceaux littéraires, dont le caractère hyperbolique prêterait presque à sourire, ne sont cependant pas si éloignés du faste des véritables protections portées par les guerriers de haut rang pendant une grande partie de l'époque médiévale et jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Les quelques pièces magnifiques, rares et parfois dénaturées qui subsistent encore dans les musées laissent entrevoir un véritable attrait pour le luxe et la beauté des armes, nullement incompatibles avec la violence et les rigueurs de la vie militaire. Mieux, l'esthétique de l'armure, le soin apporté à sa fabrication, son étroite conformité avec la mode masculine du temps comme la richesse de ses ornements semblent même souvent avoir prévalu sur ses qualités défensives.

En préambule à cet essai, n'oublions pas deux facteurs, que l'on doit conserver en mémoire tout le long de notre développement : l'armure complète, que l'on soit au X^e ou au XVI^e siècle, reste une protection portée par une minorité de combattants très privilégiés. Forgée sur mesure, nécessitant plusieurs semaines de labeur pour la quinzaine de maîtres, de compagnons et d'apprentis qui en réalisent les différentes pièces – sans compter les peintres et dessinateurs qui président à son ornementation, les graveurs, doreurs, fourbisseurs qui lui donnent son éclat, les selliers, voire brodeurs, qui l'équipent de sa garniture intérieure –, cette seconde peau du guerrier est effroyablement coûteuse : les « prixfaits » et pièces comptables dont nous disposons, surtout à partir du XIV^e siècle, permettent d'évaluer le coût d'un harnois complet, sans ornementation particulière, à l'équivalent de plus d'une année de salaire d'un artisan qualifié, rémunéré entre quatre et cinq sols par jour !

Par ailleurs, les fastueuses descriptions que laissent entrevoir les sources évoquent des harnois qui semblent, du fait de leur

1. L. Ariosto, *Roland furieux*, chant 4, 1516.

ornementation, davantage conçus pour l'apparat que pour le combat. En réalité, l'armure d'apparat est une invention tardive née au moment où les ateliers milanais proposent à leurs commanditaires des décors en relief peu compatibles avec le rôle de « déflecteur de chocs » de l'armure. Avant les années 1530, la totalité des productions, quelle que soit la somptuosité de leurs enrichissements, sont bien des armures de guerre avoisinant une vingtaine de kilos. La plus ancienne pièce d'apparat que nous conservons est un « casque » d'orfèvrerie orné de la couronne royale dérobé par un serviteur indélicat de Charles VI et précipité en menus morceaux dans l'un des puits du palais du Louvre². Mais rien à vrai dire n'indique que cette coiffure en forme de chapel ait eu une destination militaire, sa forme étant la transcription en cuivre doré d'un chapeau d'étoffe ceint d'une couronne.

█ L'éclat du saphir

Aux XI^e et XII^e siècles, si les chansons de geste ne sont pas avares de mentions d'armes et d'armures de grand luxe, les témoignages archéologiques sont beaucoup plus rares et l'iconographie vient à notre secours pour explorer cette beauté des équipements : parmi les centaines de représentations militaires que comprend ce monument considérable qu'est la broderie de Bayeux, exécutée peu après 1066 pour célébrer la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie, quelques effigies laissent entrevoir ces armures précieuses portées par les chefs de l'expédition. Guillaume et son demi-frère Odon, évêque de Bayeux, arborent par moments des broignes dont les écailles semblent avoir reçu un traitement coloré particulier : une des plus belles représentations de la broderie montre ainsi ce dernier rallier les « jeunes » de l'armée, un bâton noueux à la main, coiffé d'un casque à nasal sommé d'un bouton d'orfèvrerie et protégé d'une broigne dont les écailles triangulaires semblent alternativement dorées et bleuies³. Un traitement thermique difficile à contrôler permettait de donner aux plaques de fer des nuances colorées allant du jaune au violet sombre, en passant par le « vert d'eau »⁴ ou le bleu turquoise.

2. M. Fleury, « Le casque ou chapel doré de Charles VI découvert dans les fouilles de la cour carrée du Louvre », catalogue de l'exposition *Casques royaux, fin XIV^e-début XV^e siècle*, musée de l'Armée/Commission du Vieux Paris, février-mars 1989, pp. 9-12.

3. O. Renaudeau, « Problèmes d'interprétation du costume d'après la broderie de Bayeux », actes du colloque *La Tapiserie de Bayeux, l'art de broder l'Histoire*, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 248.

4. C'est ainsi que ce traitement était désigné au XVI^e siècle.

Une pièce tardive, la cuirasse datée du XIII^e siècle conservée au musée-arsenal de Lleda, en Espagne, offre une saisissante vision de ces « armures-mosaïques ». Il semble que le terme « safre », très fréquent dans les chansons de geste et dont la traduction représente un défi pour les philologues⁵, désignait ces ornements colorés réalisables sur des armures composées de plaquettes de métal, mais auxquelles on doit renoncer quand les mailles annulaires entrelacées, dites « mailles treslies », remplacent les mailles pleines pour la contexture de l'ensemble. Ces cottes de mailles sont parfois ornées d'anneaux de laiton soulignant les extrémités des manches ou leur bordure inférieure, mais les frottements perpétuels auxquels ces milliers d'anneaux sont soumis n'autorisent aucune autre ornementation.

L'étoffe du guerrier

C'est au textile que va alors être dévolue la mission d'enrichir le guerrier, à un moment où les croisades obligent les combattants nobles à protéger leur armure vite surchauffée par l'éclat du soleil, et où se met également en place tout un système de reconnaissance par emblèmes et couleurs qui ne tardent pas à devenir héréditaires : l'héraldique. À partir du début du XIII^e siècle, les protections de mailles sont systématiquement recouvertes d'une longue cotte d'armes d'étoffe, le plus souvent sans manches, violemment colorée aux armoiries de son propriétaire. Parce qu'ils représentent les produits manufacturés les plus coûteux du temps, ces tissus précieux sont longtemps les principaux marqueurs de l'opulence et de l'apparat, et constituent de loin le poste de dépense le plus important des comptes militaires princiers : fourreaux d'épée doublés de velours, surcot de samit ou de lampas de soie, couvertures de chevaux richement brodées, à l'image de ces fragments de caparaçon orné des léopards d'Angleterre conservés au musée de Cluny⁶.

Souple et aérée, l'armure de mailles annulaires avait vite montré ses limites : son poids important reposait sur les épaules et le haut de la poitrine du chevalier, fatiguant rapidement celui-ci. Trop peu rigide, elle résistait mal aux impacts des armes de choc et nécessitait le port d'un long gambison matelassé entravant les mouvements. Dès le milieu du XIII^e siècle, des renforts de cuir bouilli ou de métal se

5. M.-J. Pindivic, « Tenter de définir le safre dans l'armure », *Bien dire et bien apprendre. Combattre (comme) au Moyen Âge* n° 33, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille-III, 2018, pp. 187-199.

6. Catalogue d'exposition *L'Art en broderie au Moyen Âge*, musée de Cluny, octobre 2019-janvier 2020, Éditions RMN, n° 31.

superposent au haubergeon de mailles, garantissant les épaules, les genoux et les chevilles (très exposés aux coups des gens de pied), les bras, puis le torse. L'adoption de ces plates de plus en plus jointives, qui sont par ailleurs des supports privilégiés pour une ornementation peinte ou une dorure, va entraîner une évolution assez soudaine de la silhouette du guerrier : la longue cotte de mailles se raccourcit, les jambes se dégagent et les vêtements de protection adoptent dans les années 1340 une coupe très près du corps créant une allure déliée – taille haute, hanches étroites, poitrine bombée –, qui inspirera le nouveau pourpoint masculin, dont l'émergence marque à la fois celui de la mode, de la couture sur mesure et de l'art du tailleur⁷. Jusque vers les années 1420, l'armure, composée de plaques fixées par des rivets à l'intérieur d'un support de cuir ou d'étoffe, reste encore en grande partie invisible, dissimulée sous un surcot armorié, un jaque matelassé fermé sur la poitrine par de nombreux boutons et munis de manches, ou une huque flottante, ornée de découpures « en barbe d'écrevisse », de franges, de fourrure vraie ou fausse⁸...

█ L'emprise de la mode

L'armure achève sa mutation à la fin du XIV^e siècle, avec l'apparition des cuirasses closes, coquilles de métal enfermant le dos et la poitrine. Le harnois blanc est né, entraînant l'effacement relatif des parements textiles, qui semblent se raréfier pour révéler la perfection du très long et très soigneux polissage à blanc qui constitue son ornementation principale jusque vers les années 1530. Ces protections, strictement forgées sur mesure, épousent très étroitement le corps du guerrier, particulièrement les jambes, dont les éléments anatomiques – malléoles internes ou externes du pied, excroissances ou dépressions musculaires – sont exactement moulés.

Aucune des modes masculines contemporaines, qui se succèdent avec une rapidité et une diversité aussi foisonnantes qu'aujourd'hui, n'échappe au domaine militaire, qu'il s'agisse des longues poulaines prolongeant les pointes des pieds au-delà du raisonnable, des maheutres (bourrelets d'épaule) accentuant la carrure à partir

7. O. Blanc, *Parades et Parures. L'invention du corps de mode à la fin de Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997.

8. Le trésor de la cathédrale de Chartres conserve ainsi le jaque de soie rouge garni de coton piqué attribué au futur Charles VI, vers 1380 (voir *Le Coton et la Mode*, catalogue d'exposition, musée Galliera, novembre 2000-mars 2001, Éditions Somogy, p. 19 et p. 184). Le jour de sa capture devant les portes de Compiègne, Jeanne d'Arc porte sur son armure « une huque [de drap] d'or ouverte de partout » (A. Harmand, *Jeanne d'Arc, ses costumes, son armure*, Paris, Ernest Leroux, 1929, p. 261). Enfin, le musée de Lübeck conserve deux surcots militaires du XV^e siècle, dont les piqûres dorsales imitent les plis « gironnés » des pourpoints du temps et dont les basques sont prolongées de pans de fausse fourrure.

de 1460, des plis rayonnants descendant dans le creux du dos, qui inspirent particulièrement les armuriers germaniques qui ornent leurs productions de nervures évoquant sous une forme stylisée celles des pourpoints ou des haincelins (robes courtes). Ce mimétisme entre la mode « civile » et l'art militaire aboutira même dans la première moitié du XVI^e siècle à ces étonnantes armures dites « à costume », très appréciées en Allemagne : décors gravés ou traités au repoussé imitent les extravagances des tenues masculines du temps – taillades ou crevés laissant transparaître les étoffes de la doublure, parties bouffantes des manches ou des jambes, braguettes proéminentes...

Les maîtres milanais, qui inondent l'Europe de leurs productions grâce à leur réseau de correspondants et à l'activisme de leurs marchands, préfèrent quant à eux des armures aux formes lisses, magnifiques sculptures creuses de métal, dont on commence à souligner, à partir des années 1510, les différentes pièces par un délicat décor gravé à l'eau-forte et doré.

Les couleurs de l'armure

Les nettoyages parfois abusifs qu'ont subis ces harnois dans les cabinets d'armes ou les musées qui ont pris leur suite au XIX^e siècle ont fait disparaître d'autres formes d'ornementation, comme particulièrement la peinture, certainement bien plus fréquente que ne le laissent penser les rares indices qui en confirment la pratique. Les peintres, souvent nommés valets de chambre et ordinairement attachés à la garde-robe des princes, étaient employés tout autant à la réalisation de livres précieux et de panneaux peints qu'à l'ornementation de bannières, de bardes de chevaux, de chariots de guerre, de pavois, voire de pièces d'armure⁹. Charles Buttin, l'un des premiers érudits à avoir consacré une étude à ce type de décoration des protections, a même proposé l'hypothèse que la technique de la peinture à l'huile, attribuée aux maîtres flamands, aurait été mise au point pour peindre sur métal, ce que ne permettait pas la détrempe.

Ces rarissimes ornements peints doivent cependant être considérés avec prudence, beaucoup d'entre eux semblant avoir été réalisés rétrospectivement, pour redonner économiquement et rapidement de l'éclat à de vieilles protections obsolètes à l'occasion d'un carrousel

9. « À Jehan Bourdichon, peintre dud. Sgr (Charles VIII), la somme de 331 lt pour avoir réparé et ramendé 5 paires de bardes dud. Sgr les quelles estoient toutes esclatées et une grande partie de la peinture d'icelles perdue et arrachée, et les quelles il a redorées en plusieurs lieux et toutes revernyes et retouchées de fin azur y necessaires selon les figures d'icelles », Comptes de l'Écurie du roi, f^o 38, 1488, cités par Charles Buttin, *Les Bardes articulées au temps de Maximilien 1^{er}*, Strasbourg, Istra, 1929, p. 26.

ou de festivités de cour. Mais nous connaissons toute une série de salades germaniques à long couvre-nuque, vers 1500, ornées de décors héraldiques « échiquetés » et de devises, ou plusieurs casques de cavaliers ornés de visages monstrueux ou grotesques peints sur la visière. Les plus fabuleuses réalisations en la matière restent les deux grands ensembles sortant de l'atelier du batteur nurembergeois Kunz Lochner (1510-1567), auteur d'une garniture forgée vers 1555 pour le duc Nikolaus Radziwill, grand chancelier et maréchal de Lituanie. Cet ensemble de pièces défensives pour la guerre et la joute aujourd'hui dispersées entre plusieurs institutions (le musée de l'Armée à Paris, le Metropolitan Museum of Art à New York, la Leibrüstkammer à Vienne...) est orné d'un foisonnant décor gravé de cuirs et de rubans entrelacés rehaussés d'or, de bleu et de rouge se détachant sur un fond blanc. Ces ornements précieux, très proches de ceux des reliures mosaïquées du temps, se retrouvent sur un grand harnois équestre conservé au Livrustkammaren à Stockholm, réalisé par le même maître peu de temps auparavant pour Sigismond II Auguste de Pologne. Enfin, le musée de l'Armée conserve une armure incomplète du début du XVII^e siècle provenant du château de Carrouges en Normandie et ayant appartenu à Tanneguy II le Veneur, comte de Tillières. Elle comporte un remarquable décor gravé, rehaussé de peinture rouge, verte et brune exceptionnellement conservée.

R L'élégance du noir

Mais la peinture n'est pas que couleur : ce revêtement représente aussi une belle alternative au polissage en permettant de dissimuler de façon économique les nombreuses traces d'outil laissées par le marteau du batteur tout en protégeant le métal de l'oxydation et en le dispensant ainsi d'un entretien constant. Les capitaines qui mettent sur pied les nouvelles unités d'infanterie qui transforment la pratique de la guerre au tournant des XV^e et XVI^e siècles ne s'y trompent pas : les armures de munition forgées à bas prix dont ils équipent en masse leurs piquiers et hallebardiers sont revêtues d'un jus noirâtre à base d'huile cuite ne laissant apparentes que quelques bandes de fer poli, décor contrasté noir et blanc que les princes, voire les souverains eux-mêmes, ne dédaigneront pas d'adopter. Les cheveu-légers, pistoliers, reîtres et autres corps de cavalerie légère sont en effet à la mode à partir des années 1530 et les grandes garnitures – ces ensembles défensifs constitués d'un harnois de guerre pour le cavalier et son cheval, et complétés des pièces en option permettant de l'adapter à toutes les pratiques très codifiées de la joute – comprennent également

une panoplie de cheveu-léger : bourguignottes laissant le visage découvert, cuirasses sans arrêt de lance ou défenses de jambes allégées, remplacées par une paire de bottes¹⁰. Contrastant de façon flatteuse avec des bandes ou des bordures argentées ou dorées, le fer noirci s'impose à la guerre, à moins qu'il ne soit remplacé par un bleui plus soigné nappant la totalité de la surface de l'armure dans un ton bleu sombre ou violacé.

La naissance de l'apparat

C'est paradoxalement au moment où les princes s'attribuent les armures peu sophistiquées des moindres de leurs cavaliers que se développent dans les années 1530 des harnois exclusivement voués à l'apparat.

Là encore les armuriers milanais donnent le ton à l'ensemble de l'Europe en proposant à leurs fastueux commanditaires des équipements *all'antica* transposant dans le métal les ornements conçus dans les ateliers maniéristes. Ces maîtres magnifient les protections grâce à deux techniques décoratives nouvelles : la damasquinure, qui consiste à incruster dans une plaque de fer des ornements d'or ou d'argent, le plus souvent traités sous la forme de frises de rinceaux ou de « mauresques » d'inspiration orientale, et le travail au repoussé, qui crée dans le métal des ornements en relief tracés au ciselet, nuancés par des effets de hachures ou amaties au poinçon. Les décors héroïques des armures des guerriers d'Homère ou de Virgile inspirent ces ornements, rinceaux et candélabres, scènes de bataille à l'antique, figures mythologiques ou allégories flatteuses. L'exécution de ces décors en relief crée dans le métal soumis au travail du repoussage de nombreuses fissures, qui nuisent aux qualités défensives de ces armures, qui ne sont de fait portées qu'à l'occasion des festivités.

Une véritable polychromie enrichit ces décors, les damasquinures déjà citées, des plaquages d'argent ou d'or sur lesquels se détache le fer noirci, bruni ou bleui. Mieux, certains harnois royaux intègrent également un extrêmement fragile décor émaillé, dont le témoignage le plus sidérant est l'ensemble constitué d'un écu et d'un morion décoré par l'orfèvre Pierre Redon pour Charles IX, aujourd'hui conservé au musée du Louvre¹¹. Cette réalisation n'était pas unique :

10. O. Renaudeau, « Le cavalier et son équipement au XVI^e siècle », *L'Âge d'or de la cavalerie*, Paris, Gallimard/ministère de la Défense, 2015, pp. 40-43.

11. Sur ces décors maniéristes en France, voir le catalogue de l'exposition *Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe*, musée de l'Armée, mars-juin 2011, Paris, Éditions Nicolas Chaudun.

les archives des cabinets d'armes de Vienne et de Dresde indiquent que deux armures françaises à décor repoussé et doré présentes dans leurs collections étaient semblablement ornées de couleurs ou d'émaux aujourd'hui devenus invisibles... Mais la thèse de doctorat menée actuellement par Marina Viallon sur la pratique de la joute en France et les rares équipements qui témoignent de ces jeux sportifs a offert l'occasion de réexaminer un certain nombre d'armures de luxe et de mettre en évidence les infimes vestiges de ce qui semble être des glacis translucides imitant le verni, rehaussant de fraîches couleurs printanières des harnois uniformément dorés.

Plus tard que pour la sculpture antique ou que pour les cathédrales gothiques, dont les érudits du XIX^e siècle ont redécouvert l'étonnante polychromie, nous sommes en train de retrouver les couleurs de l'armure, bien éloignées par leur chatoyance de l'acier froid et poli auquel notre regard est accoutumé. ┘

ARIANE JAMES-SARAZIN

LA GALERIE DES BATAILLES OU LA FIN DE LA « BELLE GUERRE »

« Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées.
Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie
telle qu'il n'y en eut jamais en enfer. [...] Candide, qui tremblait comme un philosophe,
se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque »
Voltaire (*Candide*)

« Ah Dieu ! que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs »
Guillaume Apollinaire (*L'Adieu du cavalier*)

Dans le grand dessein des galeries historiques¹ que le roi Louis-Philippe conçut pour sauver le château de Versailles, la guerre se taille la part du lion du programme iconographique, ne serait-ce que, comme l'a montré Christophe Charle², pour reléguer dans les coulisses de l'Histoire les dissensions religieuses, politiques et sociales internes à la société française, de la croisade des Albigeois à la guerre de Vendée. L'objectif premier est cependant d'effacer le souvenir de l'humiliation de 1814-1815 par le spectacle héroïque de « cette grande page de nos annales militaires », pareille au « combat des géants dans lesquels Homère faisait intervenir les dieux »³, mais surtout de faire de la monarchie de Juillet, née sans hérédité, sans élection et sans sacre d'une révolution, le dépositaire naturel de tous les régimes précédents, dont elle récupère la gloire, et le point d'aboutissement d'un cheminement millénaire vers l'émancipation des peuples. C'est à la galerie des Batailles qu'échut, plus qu'à toute autre proposition muséographique, d'incarner cette politique de l'Histoire à un moment très particulier de l'évolution des idées où le concept d'histoire-bataille, d'une part, et celui de beauté, d'autre part, faisaient l'objet de remises en cause fécondes.

Avant que, sur les plans de l'architecte Frédéric Nepveu, Louis-Philippe ne fasse investir le premier étage et l'attique de l'aile du Midi pour y installer ce qu'il appelle de manière révélatrice sa « galerie

1. Sur les galeries historiques, voir T. W. Gaehtgens, *Versailles. De la résidence royale au musée historique*, Paris, Albin Michel, 1984, ainsi que le catalogue de l'exposition du château de Versailles, V. Bajou (sd), *Louis-Philippe et Versailles*, Paris, Somogy, 2018.
2. C. Charle (« Une certaine idée de l'histoire de France », *Louis-Philippe et Versailles*, op. cit., p. 264) montre qu'avec cent quatre-vingt-quinze tableaux, les épisodes militaires, la plupart du temps défensifs, dominent les commandes passées par le roi pour les galeries historiques, loin devant les scènes illustrant les relations entre les souverains et leurs peuples (trente toiles), ainsi que les grands événements ayant émaillé leurs règnes (cinquante et une toiles).
3. J. Vatout, *Le Palais de Versailles*, Paris, Firmin Didot, 1837, p. 268.

des Victoires »⁴, le château de Versailles avait nourri quelques velléités, somme toute assez proches, chez Napoléon I^{er} : « De ces beaux bosquets, je chassais toutes ces nymphes de mauvais goût, ces ornements à la Turcaret, et je les remplaçais par des panoramas, en maçonnerie, de toutes les capitales où nous étions entrés victorieux, de toutes les célèbres batailles qui avaient illustré nos armes. C'eût été autant de monuments éternels de nos triomphes et de notre gloire nationale, posés à la porte de la capitale de l'Europe, laquelle ne pouvait manquer d'être visitée par force du reste de l'univers⁵. »

Bien que composée de trente-trois tableaux indépendants, dont les sujets subirent des ajustements au gré de l'avancée du projet et furent confiés à des artistes différents⁶, la galerie des Batailles se présente, saisie d'un seul coup d'œil avec ses peintures, ses sculptures, ses ornements, ses cartels, comme l'équivalent d'un panorama spectaculaire, genre très en vogue dès le début du XIX^e siècle, auquel l'actualité militaire fournissait alors la matière la plus commune⁷.

À cette unité de lieu, qui en fait un tout saisissant et enveloppant – on dirait aujourd'hui « immersif » –, s'ajoutent la cohérence de la galerie avec les autres éléments constitutifs du musée historique voulu par Louis-Philippe, ainsi que le rôle structurant qu'on lui assigne, puisque l'idée d'une monumentale galerie de scènes de bataille fait partie du projet initial tel que l'exprime le comte de Montalivet dès 1833, en la situant au centre de l'aile du Midi : « Vous voulez que Versailles présentât à la France la réunion des souvenirs de son histoire et que les monuments de toutes nos gloires nationales y fussent déposés et environnés ainsi de la magnificence de Louis XIV. [...] Ce projet embrasse l'emploi : 1. de tous les appartements du rez-de-chaussée et du premier étage de l'aile du Midi ; 2. du corps de bâtiment central du palais ; 3. de l'aile du Nord. L'aile du Midi réunirait dans les treize pièces du rez-de-chaussée, agrandies et disposées à cet effet, une suite des portraits des connétables, des maréchaux de France, des amiraux, c'est-à-dire des principaux hommes de guerre qui ont contribué à notre illustration militaire. [...] Cette immense galerie, dont les proportions seraient sans rivales et d'un admirable effet, renfermerait

4. J. Janin, *Fontainebleau, Versailles (juin 1837)*, Paris, E. Bourdin, 1837, p. 130. Pourtant célèbres, les batailles de Crécy (1346), de Poitiers (1356), d'Azincourt (1415), de Malplaquet (1709) ou de Waterloo (1815) sont délibérément ignorées parce qu'il s'agit de défaites.

5. E. de Las Cazes, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Dépôt du Mémorial, Bossange frères, Béchet aîné, Lecointe et Durey, Roret, 1824, tome V, pp. 189-190.

6. En cela, la galerie des Batailles diverge des précédentes telles que les galeries de François I^{er} et d'Ulysse à Fontainebleau, œuvres respectives du Rosso et de Primatice, les galeries du palais du Luxembourg confiées par Marie de Médicis à Pierre Paul Rubens ou encore la galerie des Glaces de Versailles due à Charles Le Brun et à ses collaborateurs directs. Les sujets furent fixés petit à petit jusqu'en 1837, date de l'inauguration officielle.

7. « Le panorama se substitue symboliquement à l'ancien dispositif de la galerie » (D. Poulot, *Une histoire des musées de France. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008 [2005], p. 88).

une suite de tableaux représentant, dans leur ordre chronologique, les batailles et les faits militaires dont s'honore la valeur française, depuis la bataille de Tolbiac jusqu'au siège de la citadelle d'Anvers, [...] et la surface des trumeaux entre les fenêtres serait décorée de trophées dédiés à la mémoire des généraux qui ont décidé le gain des batailles dont les tableaux représenteraient l'action principale [tandis que] le milieu des pièces les plus spacieuses du rez-de-chaussée [du bâtiment central] serait [...] occupé par des modèles des principales places de guerre et par d'autres objets d'art » et le premier étage par d'autres scènes de bataille⁸.

Obéissant à un parti pris chronologique, puisqu'elle commence avec Clovis et la bataille de Tolbiac en 496 et s'achève, non pas avec la prise de la citadelle d'Anvers sous le règne de Louis-Philippe, mais avec Napoléon et Wagram en 1809, la galerie a suscité des commandes spécifiques passées dès 1834 aux meilleurs peintres officiels du temps, à l'exception de quatre toiles exécutées précédemment⁹. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser en ce règne « frappé aux couleurs de l'Histoire »¹⁰, les artistes ne puisèrent nullement leur inspiration auprès de la cohorte des historiens de Juillet – Guizot, Thiers, Sismondi, Michelet, Thierry, Barante –, qui entourent alors le monarque, lui-même pétri d'histoire, mais qui, à l'instar d'Alexis Monteil¹¹, réfutent non seulement la pertinence d'une « histoire-bataille », réduite à n'être qu'« un charnier, une gazette, un état civil de la nation, un squelette chronologique »¹², mais encore l'importance donnée à la figure providentielle, car « ce n'est pas le héros, le grand homme qui fait l'histoire, mais le peuple, que celui-ci soit ou non conscient de son destin »¹³, enfin la portée des victoires pour leur préférer le récit des infortunes des vaincus. Leurs références demeurent en effet celles d'auteurs de l'époque moderne aux conceptions dépassées, tels qu'Anquetil (1723-1808) ou l'abbé Velly (1709-1759)¹⁴, qui privilégient les affrontements des princes.

Cette brève analyse des sources convoquées pour soutenir nos artistes suffirait à démontrer combien la galerie des Batailles

8. Rapport au roi par Montalivet, Paris, Archives du Louvre, Cherbourg, 1^{er} septembre 1833, publié par T. W. Gaehtgens, *op. cit.*, document VI, pp. 390-392.

9. *La Bataille de Bouvines* et *La Bataille de Fontenoy* par Horace Vernet; *L'Entrée d'Henri IV à Blois* et *La Bataille d'Austerlitz* par François Gérard.

10. L. Theis, « Louis-Philippe parmi les historiens », *Louis-Philippe et Versailles*, *op. cit.*, p. 258.

11. Voir l'article éclairant d'A. Déruelle, « Galerie des Batailles et histoire-bataille », *Romantisme* n° 169, 2015/3, pp. 55-68.

12. H. de Balzac, Avertissement du « Gars », 1828, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome VIII, 1977, p. 1680.

13. A. Déruelle, *op. cit.*, p. 56.

14. Voir à la suite de T. W. Gaehtgens (*op. cit.*), Pierre Sesmat, « Le musée historique de Versailles : la gloire, l'histoire et les arts », in Ch. Georget (sd), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 116.

participe encore de la conception classique du « beau idéal » et de la hiérarchie des genres qui en est issue. De l'Antiquité jusqu'à la fin du Moyen Âge, la beauté passe pour être une qualité intrinsèque de l'objet perçu comme beau ; Plotin affirme ainsi au III^e siècle qu'une idée préexiste dans l'esprit de l'artiste à toute œuvre en puissance et qu'elle lui permet de transformer la matière (le laid) en une forme rationnelle (le beau). Avec la Renaissance émerge la figure de l'artiste démiurge, qui ne se borne plus au rôle subalterne d'intermédiaire entre le monde suprasensible et le monde terrestre, mais qui, par ses connaissances, sa maîtrise des règles et son juste choix – ce que Bellori qualifie au XVII^e siècle d'« imitation savante » –, s'impose comme un créateur de beauté et rivalise voire surpasse la nature.

L'expression la plus pure de cette faculté démiurgique au service du « beau idéal » réside dans le grand genre, « le plus grand, le plus noble, enfin le premier sans difficulté, [...] celui de l'Histoire. Le peintre historien est seul le peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux... lui seul peut former des héros à la postérité par les grandes actions et les vertus des hommes célèbres qu'il présente à leurs yeux, non dans une froide lecture, mais par la vue même des faits et des acteurs. Qui ne connaît l'avantage de ce sens sur tous les autres et l'empire qu'il a sur notre âme pour la pénétrer de l'impression la plus soudaine et la plus profonde »¹⁵.

Mélange de correction dans le dessin, de justesse dans la couleur, de convenance dans l'expression des passions, de vraisemblance dans l'évocation des visages, du décor (paysages, monuments) et des accessoires (costumes, mobilier, plantes, animaux), d'alliance harmonieuse entre les parties et le tout, le grand genre a pour finalité d'instruire et d'édifier le spectateur (*docere*) bien plus que de charmer ses sens (*placere*). Là réside sa supériorité par rapport aux autres genres picturaux, portrait, nature morte, paysage, peinture animalière ou scène de mœurs.

Or, que nous disent en 1816 les véritables promoteurs de la galerie des Batailles, bien avant sa réalisation effective ? « On regarde encore presque généralement l'art de peindre comme une brillante superfluité inventée pour satisfaire les besoins factices que le luxe fait naître, et l'on n'en a que faiblement soupçonné l'utilité pour l'instruction. C'est à la patrie des arts qu'il appartient de mettre en évidence et de démontrer jusqu'où peut s'étendre cette utilité. Mais pour qu'elle ne laisse aucun doute dans la pratique, il faut que les tableaux destinés à l'enseignement soient dignes, sous tous les rapports, du titre de tableau d'histoire : il était donc nécessaire d'attacher à l'entreprise

15. La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris*, Paris, s.n., 1752, pp. 196-197.

des artistes pour lesquels une bonne réputation fût d'un grand prix. [...] Ainsi les conditions exigées pour la composition d'un bon tableau seront toutes remplies. Le bon choix des sujets, la pureté du dessin, la vérité, la grandeur des compositions, la vérité de la couleur, la beauté de l'exécution, l'exactitude des ressemblances tant pour les traits des figures, que pour la taille et l'âge des personnes représentées, l'observation rigoureuse du costume, celle des usages qui caractérisent les différents pays, les principaux monuments, les sites, les plantes, les animaux, rien ne sera négligé pour que l'œil de l'observateur éclairé soit parfaitement satisfait ; pour que les tableaux qui composeront les cours de la galerie historique parlent à l'esprit et au cœur ; enfin, pour que leur ensemble offre à la mémoire des connaissances positives, qui s'y gravent et ne s'effacent plus. Ces tableaux qui se succéderont dans un ordre méthodique formeront une partie essentielle des leçons qui seront l'objet des cours de la galerie historique ; ils seconderont éminemment le professeur, en mettant en action les faits qu'il retracera. Ses auditeurs deviendront ainsi témoins, en quelque sorte, des événements que l'histoire a recueillis dans ses fastes. Un autre avantage de ce nouveau genre de cours d'histoire, c'est qu'à l'instruction il réunira l'attrait d'un spectacle amusant et d'autant plus digne d'intérêt que la vérité seule en fera les frais¹⁶. »

Nantie d'une efficacité rétinienne que n'ont pas les récits livresques, la peinture d'histoire est alors considérée comme un puissant outil d'élévation morale. Les conditions formelles, propres à son ambition de noblesse et donc de beauté – car la beauté eut longtemps partie liée avec les valeurs du vrai et du bien –, se trouvent toutes réunies dans les tableaux de Versailles : ampleur de la composition, qui donne au spectateur le sentiment d'en être ; condensation temporelle et spatiale dans une seule image, pourtant muette dans son fracas, qui offre l'illusion de l'instantané ; clarté de la construction, malgré la multiplicité des actions, désordonnées en apparence, mais toutes liées ; maîtrise des raccourcis anatomiques ; étendue de la gamme des *affetti* ; attention scrupuleuse, voire quasi archéologique, aux usages d'époque (uniformes, coiffures, emblèmes, armements...) ; exaltation du héros, vers lequel tous les regards convergent au détriment de la troupe et qui incarne ce corps aristocratique, redressé, visible, offert au péril, cher à Georges Vigarello, qui révèle une âme d'exception ; synthèse de tous les genres ; goût pour les références savantes telles que le triomphe équestre hérité de l'Antiquité ; distance maintenue avec l'horreur, si bien qu'« il est tout à fait loisible au visiteur de la galerie des Batailles

16. L. de Jussieu, Ch. Dusaulchoy et F. Alliez, *Prospectus pour la création d'une galerie historique ou Cours d'histoire générale par tableaux*, 1816, Paris, Archives du Louvre, publié par T. W. Gaehtgens, *op. cit.*, document I, pp. 381-385.

d'ignorer les cadavres disposés de temps à autre au gré de la composition pour des raisons pour ainsi dire décoratives. Ils constituent des attributs certes nécessaires, mais nullement bouleversants de la peinture héroïque et militaire »¹⁷.

Mais au sein même de la galerie des Batailles, l'une de ces peintures se fait le porte-voix redoutable de la contestation de cette esthétique « classique », au sens académique du terme, de la guerre, déclinaison efficace du « beau idéal ». *La Bataille de Taillebourg* (1242) par Delacroix manifeste en effet l'avènement, en ces années romantiques, d'une beauté « moderne », qui est le résultat d'une expérience : sous l'influence de Kant et de sa *Critique de la faculté de juger* (1790), le débat sur le beau se déplace de l'application des règles idoines pour le (re) produire, dans le cas de l'artiste, ou le reconnaître, dans le cas de l'amateur, à l'examen des effets qu'il produit sur le spectateur. La *Critique de la faculté de juger* fonde l'autonomie radicale du sensible par rapport à l'intelligible : « Pour la première fois sans doute dans l'histoire de la pensée, la beauté acquiert une existence propre et cesse enfin d'être le simple reflet d'une essence qui, hors d'elle, lui fournirait une signification authentique¹⁸. » Dès lors, l'objet de l'artiste n'est pas de « bien » représenter une « bonne » idée, mais de créer une œuvre inédite, douée d'emblée de signification pour tout homme, sans suivre des règles prédéfinies, puisqu'il lui appartient de les (ré)inventer à chaque fois.

Aussi *La Bataille de Taillebourg* emporte-t-elle l'adhésion unanime des contemporains parce qu'elle nous plonge au cœur de la mêlée et du drame en train de se jouer en plan rapproché. Sa « licence pittoresque », pour reprendre l'expression même de Delacroix, son ton singulier et âpre tranchent avec l'impression d'uniformité qui se dégage des autres morceaux de la galerie et va à l'encontre du « bizarre »¹⁹, du « transitoire », du « contingent »²⁰, de la « vraie » beauté avec laquelle la guerre fait si bon ménage, car « c'est un phénomène commun à tous les hommes que les choses tristes, effrayantes, l'horrible même, exercent sur nous une séduction irrésistible, et que, devant une scène de désolation, de terreur, nous nous sentions à la fois repoussés et attirés comme par deux forces égales »²¹.

Ce que choisit d'évoquer Delacroix autour du jeu central sur le drapeau français – bleu fleurdelisé de la tunique du roi, robe blanche

17. T. W. Gaehtgens, *op. cit.*, p. 355.

18. L. Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p. 171.

19. Ch. Baudelaire, « Exposition universelle de 1855 », *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, éd. H. Lemaître, 1962, p. 215.

20. Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », (1863) *ibid.*, p. 467.

21. F. von Schiller, *De l'art tragique*, 1792.

de sa monture, rouge du buste de l'ennemi piétiné au sol –, c'est la fureur du corps-à-corps, le chaos d'un affrontement sauvage, saturé de sons, de formes et de couleurs, que sert un pinceau tout aussi impétueux dans sa touche. La beauté change ici de visage : « Cette fois, on se bat, on se tue, on se blesse, on meurt, on triomphe... » ; « M. Delacroix seul a fait des hommes qui se battent, les autres n'ont fait que des mannequins contorsionnés » ; « les combattants s'attaquent et se défendent au lieu de se regarder. [...] C'est une page terrible. [...] Il est évident que l'auteur s'est réjoui dans son œuvre, et qu'il s'est senti excité au fur et à mesure qu'il avançait. *La Bataille de Taillebourg* sera, nous le craignons, la seule bataille de Versailles, la seule qui ne rappelle pas les évolutions de Franconi »²².

Dans cette *hubris* picturale, qui rejoint celle des combats, se lit le sentiment ambivalent, cette « luxure des yeux » de la Bible, fait de fascination autant que de répulsion qui étreint nombre d'entre nous, presque à notre corps défendant, face à la destruction, et qui suscite en nous une émotion d'ordre esthétique. Tous, *vedutistes* des Lumières comme témoins du siège de Paris en 1870-1871, poètes combattants dans les tranchées comme artistes ralliés au *Frente Populaire*, ont ressenti cet attrait irréprensible pour la ruine : « Et puis, il faut bien l'avouer, je suis, hélas ! assez friand (et c'est sûr ce sont des séquelles de 14-18), du spectacle des villes qui grillent, des grands désastres, des éruptions, des éboulis... [...] Tolède, elle était vraiment dans la vraie lumière, cette damnée ville... Oui, lumière et son ! Et il y avait Greco, et il y avait l'Alcazar et le couvent de Santa-Cruz avec les obus de 155 qui s'écrasaient, fauchant les balcons, les vitres qui piaillaient ; il y avait le Tage qui est un fleuve royal dans des rives d'enfer ; et les barricades, et les anarchos en tenue noire, et les communistes et deux ou trois curés qui pédalaient dans les rues en levant le poing. [...] J'avais le souffle coupé... [...] Seulement, à Tolède, ce qui donnait un chien exceptionnel à tout, c'est, qu'en même temps que la ville se déchirait, tout continuait... Les magasins étaient ouverts, les coups de feu pétaient, les grenades pétaient... Et en même temps, il y avait le marché, les femmes qui se promènent et bavardent, les femmes qui venaient donner le sein aux gosses sur les barricades ! Et moi j'étais véritablement en transes... [...] Tout ça à Tolède, chez Greco, en pleine nuit ! Ça explique pourquoi ces bons dieux d'hystériques que nous sommes, le pathétique on sirote ça comme une fine à l'eau... Moi, à Tolède, je m'y saoulais²³ ! » La beauté serait-elle à ce prix ? ─

22. T. Gautier, *La Presse*, 1837, et « Salon de 1837 », *Chronique de Paris*, IV, 12 mars 1837.

23. C. Faux, *Jean Lurçat à haute voix*, Paris, 1962, pp. 75-77.

JEAN ASSIER-ANDRIEU

L'ÉLÉGANCE À LA CASERNE

En entrant dans une caserne ou dans une base militaire, il est rare d'être immédiatement saisi par la beauté du lieu. Les bâtiments sont souvent fonctionnels, lisses, tristes, en un mot inhospitaliers. Pourtant, certains lieux échappent à cette règle. Il suffit, par exemple, de pénétrer dans un quartier de la Légion étrangère pour se convaincre qu'une caserne peut être belle. La rigueur d'un mode de vie s'y annonce par le soin porté à chaque détail. Le plus petit gravillon est ratissé, la moindre pousse d'herbe folle arrachée, les murs et les rebords des trottoirs y sont d'un blanc éclatant. L'environnement est domestiqué, maîtrisé. Par une incessante activité d'entretien et d'embellissement de leur cadre de vie, les légionnaires semblent bâtir à chaque instant leur patrie d'adoption. Dans ces casernes, il est possible d'être puissamment atteint par un sentiment d'harmonie et de beauté.

Évidemment, la paix intérieure que peut susciter un paysage ordonné et dégagé tranche avec l'âpreté des entraînements et l'incertitude des combats. Mais opposer ces deux visages du soldat serait sans doute céder à une dialectique simpliste. La force légitime et la beauté ne pourraient-elles pas être deux nécessités humaines complémentaires ?

Le refuge du soldat

Les mains agrippées à la porte d'un *Transall C-160* survolant la baie de Calvi, un légionnaire parachutiste s'apprête à s'élancer au-dessus de la zone de saut de Fiume Secco. Dans le vrombissement assourdissant des moteurs, il est serré sous son casque, engoncé entre son parachute et une gaine chargée de matériels qui écrase ses jambes. Le temps d'une seconde, il pourra apercevoir du coin de l'œil la place d'armes de sa caserne, le camp Raffalli. La voie sacrée s'y étire du mât des couleurs jusqu'au monument aux morts, où la devise du régiment, *More Majorum* (« à la façon de nos anciens »), est inscrite en lettres d'or. Bordant ce chemin, des massifs de rosiers en fleurs séparent la voie des anciens d'un glacis de graviers, ratissés chaque jour en bandes parallèles, sur toute la longueur de la place. Autour, les emplacements prévus pour les compagnies sont vides. De loin en loin, des bérets verts traversent calmement cette perspective parfaitement symétrique puis s'enfoncent sous les pins parasols.

Vision furtive d'un décor paisible, juste avant que le légionnaire n'entende claquer les suspentes de son parachute dans le ciel balain. Après une brève descente sous voile, son corps rencontre brutalement la terre ferme, roule au sol et s'élanche vers le point de ralliement. Les roses s'épanouissant au soleil sont déjà bien loin. L'exercice de réarticulation de sa compagnie a débuté. Les délais sont contraints. Tous courent avec leurs sacs et leurs armes. Certains ne se relèvent pas. Le véhicule sanitaire du toubib s'avance pour soigner les blessés. Des parachutistes ont dérivé, poussés par des vents contraires près du sol ; pour ne pas ralentir l'exercice, ils remontent à grandes enjambées le terrain rocailleux. D'autres encore sont tombés sur des arbres et s'affairent, haletants, à descendre le long des suspentes de leurs parachutes ventraux afin de suivre à leur tour le mouvement.

Le soir venu, après le hurlement de la sirène dans l'avion, le pincement du vide et la sueur, le combattant rejoindra les bâtiments de sa compagnie. Le calme et la beauté retrouvés participeront alors sans doute à son réconfort. Certes, sa caserne n'a plus les moulures ou les statues d'antan, souvent abandonnées à d'autres ; elle est faite de béton et de parpaings creux. Cependant, la vie singulière qui s'y joue lui confère malgré tout un caractère esthétique. En 1922, revenant sur son expérience de soldat dans les tranchées, Ernst Jünger écrivait que « la mort pour une conviction est [...], en ce monde imparfait, quelque chose de parfait », qu'elle relève d'une « perfection sans ambages », même lorsque celui qui expose sa vie « ignore à peu près tout des philosophes et de leurs valeurs »¹. Une forme de clarté pourrait-elle ainsi rejaillir sur les plus pauvres des baraquements ?

Un art de la mémoire

Sur cette place d'armes, entre les allées fleuries, des médailles seront remises, les honneurs seront rendus aux morts tombés. La quiétude des allées sera alors transpercée par les sonneries du clairon, les ordres donnés et les gestes lents de la troupe qui se déplace. Sur cette place d'armes, les cérémonies militaires rythment la vie et mettent en évidence la nature à la fois publique et intime de la caserne. Un lieu public car plusieurs centaines de personnes y entrent chaque jour sans y vivre ni même y servir. Mais c'est aussi le sanctuaire d'une intimité particulière, celle d'une famille. La tradition veut que chaque légionnaire manifeste à ses frères d'armes « la solidarité étroite qui doit unir les membres d'une même famille ». Plus largement, la fraternité

1. E. Jünger, *La Guerre comme expérience intérieure*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980, p. 160.

d'armes, l'esprit de corps, de cordée ou d'équipage caractérisent aussi la nature organique de l'institution militaire, que l'on soit fantassin, aviateur ou matelot.

Ainsi, le lieu où vit une « famille » reflète-t-il une part de sa personnalité. Ici, la caserne rend tangible la présence au monde d'un groupe hors du commun. Ailleurs, les légionnaires vont construire des grenades à sept flammes géantes sur le flanc des montagnes, comme à Djibouti, ou simplement peindre inlassablement d'un blanc immaculé les murs et les trottoirs des lieux qu'ils habitent, même pour quelques mois. À chaque déménagement, l'*ethos* du groupe se transforme et se réaffirme dans son nouvel espace. En prenant vie, chaque caserne rayonne sur une ville, une région, un pays. Et le jour du départ, des cités se trouvent brutalement orphelines et sombrent parfois dans une profonde morosité.

Lorsqu'une famille emménage quelque part, elle commence souvent par accrocher les tableaux de ses ancêtres et par repeindre les murs à son goût. C'était le cas des guerriers de la préhistoire, déjà entourés d'ornements raffinés et d'objets d'apparat, jusque dans leurs tombes². Les camps fortifiés romains en Gaule³, la construction de Sidi Bel-Abbès en Algérie⁴ ou l'édification du fort de Madama au Niger en sont d'autres exemples plus récents. La vie réglée des soldats dans ces lieux compose les images d'une existence à part. Dans *Le Désert des Tartares*, Dino Buzzati dévoilait, dans le secret d'une forteresse oubliée, une harmonie intense entre l'homme et les remparts qu'il parcourt inlassablement. Le rythme des gardes montantes et descendantes sur les cimes d'une frontière lointaine devenait sous sa plume un tableau vivant. Dans la clarté des sommets battus par le vent, sous le regard attentif d'un vieux colonel « sur la terre jaune de la cour, les sept détachements formaient un dessin noir, beau à voir ».

Toutes ces images, ces impressions ou perceptions, participent aussi à la transmission d'un patrimoine immatériel. Dans les régiments et les bases, des soldats menuisiers ou bâtisseurs fabriquent spontanément toutes sortes de sculptures, de pupitres, de cadres ou de décorations afin d'enrichir le quotidien du groupe. Les couloirs sont couverts de souvenirs rapportés de lointaines campagnes. Des reproductions d'œuvres d'Édouard Detaille ou d'Alphonse de Neuville côtoient des instantanés d'opérations au Mali ou en Centrafrique. Les artistes n'hésitent pas à orner les murs de leurs œuvres mythifiant

2. Voir J. Guilaine, J. Zammit, *Le Sentier de la guerre. Visages de la violence préhistorique*, Paris, Le Seuil, 2011.

3. Voir J. Bardouille, « L'importance du génie militaire dans l'armée romaine à l'époque impériale », *Revue historique des armées*, 261/2010, « La reconnaissance (fonction opérationnelle) », pp. 79-87.

4. Voir J. Michon, « Sidi Bel-Abbès : capitale légionnaire », *Guerres mondiales et conflits contemporains* n° 237, 2010/1, pp. 25-38.

la vie militaire. C'est le cas d'Andréas Rosenberg qui, engagé comme simple légionnaire en 1939 à Sidi Bel-Abbès après avoir fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Vienne, devint un peintre aux armées dont les œuvres décorent aujourd'hui encore de nombreuses casernes. Par des objets, des maximes, des tableaux ou des photographies, de puissants liens sont sans cesse rappelés : le régiment, la base, le navire, le corps, le grade, la spécialité, le groupe, la section. La profusion de ces symboles visibles renforce les appartenances multiples de chaque soldat.

Dans chaque caserne, les ornements permettent le passage et l'évolution des symboles et des mythes d'une génération à l'autre. Une définition de l'efficacité symbolique est donnée par Claude Lévi-Strauss en 1949 dans un article éponyme. Elle a pour point de départ une « préparation psychologique » rendant tous les membres d'un groupe réceptifs à « la technique du récit ». La narration vise ensuite à « restituer une expérience réelle, où le mythe se borne à substituer les protagonistes »⁵. Ces conditions étant réunies, il importe peu que la mythologie « ne corresponde pas à une réalité objective », car le sujet y croit et il est « membre d'une société qui y croit »⁶. Par ailleurs, Frances Yates associait l'histoire de l'imagination dans le monde occidental et l'art antique de la mémorisation fondée sur des lieux et des images « impressionnant la mémoire », les *loci memoriae*⁷. Les insignes de chaque unité accrochés aux bâtiments sont ainsi lourds de sens aux yeux d'une « société qui y croit ». La convergence des lignes de fuite vers la statue d'un héros peut arrimer les esprits à un patrimoine commun d'expériences et de valeurs.

▮ Une beauté inductive

Finalement, questionner l'élégance d'une caserne, c'est chercher à savoir si l'harmonie des formes et la puissance des symboles peuvent avoir un effet sur le moral des soldats. Pour Claude Lévi-Strauss, toute efficacité symbolique consiste en une « propriété inductrice » relevant de différents aspects du vivant : organique, psychique, réflexif⁸. Une première opération cognitive pourrait ainsi être visuelle et agir sur les forces morales du groupe. Les qualités esthétiques d'un quartier militaire apparaîtraient alors comme la promesse d'une

5. Cl. Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 214. La démonstration repose sur l'étude d'un récit de guérison chamannique sud-américain.

6. *Ibid.*, pp. 217-218

7. Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 7.

8. Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 223.

sérénité retrouvée après les épreuves. Le beau aurait ainsi une finalité opérationnelle en favorisant la récupération des soldats. L'artisanat des tranchées illustre cette faculté régénératrice : les soldats s'approprièrent le monde qui les entourait en le modelant de leurs mains. La propriété inductrice peut aussi résulter de la configuration d'un lieu. La sobre géométrie d'une caserne peut offrir à la fois un modèle et un reflet de la simplicité et du renoncement qu'impose la condition de soldat. Un poste de commandement au centre d'une place d'armes entourée d'unités, bras armés d'un seul corps, matérialise une symbolique accessible à tous.

La charge exorbitante qui repose sur chaque soldat fait de son cadre de vie une part de la contrepartie symbolique à son engagement. Après-guerre, dans *Mourir pour la patrie*, Ernst Kantorowicz s'inquiétait déjà de savoir si nous étions « sur le point de demander au soldat de mourir sans proposer un quelconque équivalent émotionnel réconciliateur en échange de cette vie perdue »⁹. Cette contrepartie existentielle peut être l'incarnation symbolique du soldat. Elle seule implique un rapport de réciprocité. En fixant un cadre, elle permet d'accéder à la conscience d'être soi. La toponymie, les monuments et les statues peuvent concrétiser cette aspiration. Les casernes et les bases présentent ainsi des visages humains aux jeunes soldats. Il peut s'agir de figures tutélaires, comme la monumentale stèle à l'effigie du général Bigeard inaugurée à Carcassonne en 2012 par le 3^e régiment de parachutistes d'infanterie de Marine (3^e RPIMA), ou de simples soldats, à l'image des quatre légionnaires encadrant le globe terrestre du monument aux morts de la Légion à Aubagne.

La toponymie complète l'efficacité symbolique du cadre de vie des soldats. Des monuments aux morts, des stèles, des plaques de métal ou de marbre, gravés de lettres d'or, décorés d'insignes, de portraits, posent des noms et des mots sur la géographie intérieure des armées. Un exemple est donné par le site de Balard, qui regroupe depuis 2015 les états-majors et la technostructure ministérielle dans un décor fonctionnel¹⁰. Dès leur installation, les armées et les services ont formulé de nombreuses demandes de personnalisation des bureaux. L'appropriation est passée par un véritable transfert du décorum (meubles, tableaux, affiches, maquettes, bustes, fanions)¹¹. Ici ou là, les numéros des couloirs ont été remplacés par des inscriptions rapprochant les militaires de leur histoire et de leur raison d'être.

9. E. Kantorowicz, *Mourir pour la patrie* [1949], Paris, PUF, 1984, p. 139.

10. Construit sur le site historique de l'armée de l'air à Balard, dans le XV^e arrondissement de Paris.

11. Voir O. de La Motte, « Balard : de l'appropriation d'un site », *Inflexions* n° 40, « Patrimoine et identité », 2019, pp. 157-159.

Un art de vivre se trouve ainsi attaché à la configuration et à l'embellissement des lieux. Cette façon de vivre est indissociable de l'engagement militaire. Il faut penser au « drille de l'escadrille » dans la scène inaugurale de *L'Équipage* de Kessel. Lorsque l'escadrille accueille le bleu, la popote devient le théâtre d'un jeu de rôles permettant à chacun d'échapper aux combats tout en s'y préparant. Les souvenirs sur les murs, la place où préside le capitaine, le comptoir où officie le nouveau, tout est chargé d'émotions pour chaque pilote de cette unité. Un siège vide dans la popote leur permet ensuite de vivre le deuil lorsque l'un d'eux est abattu. Ce lieu sans finalité évidente se trouve alors chargé d'une fonction symbolique structurant le groupe. Peut-être est-ce une forme de beauté...

En 2010, au sein du poste avancé français de Tora en Afghanistan, des légionnaires plantèrent un carré de pelouse et des rosiers¹². L'herbe verte, abondamment arrosée sous un soleil écrasant, fut entourée d'une chaîne dorée tenue par des piquets métalliques peints en blanc. Sur cet éperon rocheux d'une vallée encaissée de Surobi, fleurissait un jardin éphémère. La beauté imperturbable de ces fleurs échappait comme par enchantement à l'immensité minérale des montagnes environnantes. La quiétude de la voie sacrée laissée à des milliers de kilomètres pouvait renaître et continuer à indiquer une route. Grâce à la beauté, comme l'écrivait le légionnaire Kurt avant d'être tué au combat en 1953, le guerrier pouvait enfin rejoindre sa « petite fleur blanc »¹³. ─

12. Mandat du groupement tactique interarmes (GTIA) *Altor* principalement armé par le 2^e régiment étranger de parachutistes, le 1^{er} régiment de hussards parachutistes, le 35^e régiment d'artillerie parachutiste et le 17^e régiment du génie parachutiste.

13. Légionnaire Kurt, « Petite fleur blanc », *Légion notre mère. Anthologie de la poésie légionnaire, 1885-2000*, Paris, Éditions italiques, 2000, p. 154.

ENTRETIEN AVEC SANDRA CHENU-GODEFROY

« LA BEAUTÉ EST PARTOUT, IL SUFFIT DE REGARDER »

Inflexions : *Sandra Chenu-Godefroy, vous vous définissez comme photographe d'action et vous vous êtes notamment spécialisée dans les photos de sujets en uniforme. D'où vous vient ce prisme particulier ?*

Sandra Chenu-Godefroy : En partie de mon parcours personnel, je pense. Je photographie des militaires, mais aussi des pompiers, des sauveteurs en montagne ou en mer, le plus souvent dans l'exercice de leur métier, parce que cet univers porte en lui une esthétique qui me parle. Il se trouve que les sujets que je photographie portent généralement tous l'uniforme, même si ce n'est qu'un paramètre parmi d'autres dans mon travail.

Inflexions : *Qu'entendez-vous par là ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Il est arrivé, au sein de ma profession, que l'on me reproche cet angle de vue. On m'a suspectée de fétichisme pour les tenues militaires, d'être obsédée par les uniformes. Or, moi, je ne photographie pas une tenue, je photographie une personne, et j'essaie d'en faire une belle image. Mes sujets portent tous un uniforme, mais ce n'est pas cet uniforme qui les rend beaux. C'est la symbolique autour, ce sont les valeurs qui y sont attachées, celles sans lesquelles il ne serait qu'un déguisement. Je recherche ensuite la singularité de chacun. L'uniforme égalise ceux qui le portent, dans leur apparence et autour de la mission qu'ils accomplissent, et moi je vais aller chercher un regard, les traits d'une expression, d'une attitude, ce qui fait que chacun de mes sujets est unique. J'essaie de raconter la personne qui porte cet uniforme au moment où je la photographie.

Inflexions : *Vous avez notamment consacré un très beau livre aux soldats de l'opération Sentinelle, à Paris¹. Pouvez-vous nous parler de ce projet ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Je voulais raconter leur histoire. J'ai eu des discussions très animées avec des personnes qui ont pu me reprocher d'esthétiser Sentinelle avec ce livre. L'un de leurs arguments affirmait que le fait que les images soient belles contribuait à lisser la communication autour de cette mission, en la rendant intéressante ou attirante, comme si l'esthétisation était un prétexte. Or je ne pense pas que ce soit le cas. Je m'efforce de faire des photos qui donnent

1. S. Chenu-Godefroy, *Sentinelles. Ils veillent sur Paris*, Paris, Editions Pierre de Taillac, 2017.

envie d'être regardées pour transmettre leur histoire. La beauté, pour moi, c'est un moyen d'accrocher le regard des gens. L'autre moyen, c'est le choc, l'image violente, c'est par exemple l'enfant migrant mort noyé et retrouvé sur une plage grecque, qui transmet son message par le traumatisme. Je comprends cette approche, mais ce n'est pas la mienne. J'aime que mes images soient belles parce que cela suscite un intérêt. Je n'ai pas envie de forcer le regard par le choc, surtout à un moment où nous sommes sans cesse agressés visuellement. Une belle image, une image qui attire plutôt qu'elle ne révulse, peut aussi porter un message et raconter une histoire.

Inflexions : *Est-ce que toute photo doit porter un message ?*

Sandra Chenu-Godefroy : En théorie, c'est le message que contient chaque image qui différencie le photographe en tant qu'auteur du simple opérateur de photographie. Mon métier ne consiste pas seulement à appuyer sur le déclencheur, il est de construire une image et de la capturer. Pour cela, il y a deux approches. Soit, dans le cadre d'une commande, je peux imaginer et préparer en amont le cliché que je vais prendre, parce que le message est préexistant, il m'est donné et il faut que je le saisisse. Soit, c'est un contexte de reportage, de situation réelle, où ma démarche sera de raconter ce que je vois et de saisir des instants. On est alors dans la narration plutôt que dans la transmission, mais il faut tout de même construire une image, trouver un angle, un cadre, dans un rapport au temps qui est différent. Mais dans les deux cas, le regard du photographe est important parce que c'est de là que tout part.

Inflexions : *Comment construit-on un œil de photographe ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Je sais comment le mien s'est construit, mais ce n'est pas une règle absolue. J'ai commencé par prendre des cours de sémiologie de l'image. On m'a donc d'abord appris à déconstruire une image : sa structure, les couleurs, la dynamique d'ensemble. Et assez logiquement, une fois que l'on sait déconstruire quelque chose, il reste à apprendre la technique photographique et on peut assez facilement apprendre à construire une image. Et l'œil suit. Ça, c'est la partie technique. Mais une fois mis de côté cet aspect appris, interviennent la sensibilité du photographe, celle du public et la mode du moment. Il y a des époques où l'on recherche un certain grain, une certaine manière de traiter les sujets, et il faut savoir en jouer pour ne pas être hors de son temps, mais aussi s'en échapper pour ne pas se laisser dater trop facilement. C'est un autre aspect du regard, plus instinctif, moins acquis. Je pense que pour prendre une belle photo qui ne soit pas un accident, il faut les deux aspects.

Inflexions : *Une belle photo, c'est une photo vraie ou une photo juste ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Je ne sais pas. Je ne suis déjà pas sûre que la belle photo existe en réalité. La beauté apparaît, ou pas, dans le regard de celui qui l'observe ; ce n'est pas à moi photographe d'en décider. Je sais seulement qu'une photo n'est pas la réalité. Même en reportage, où je ne rajoute rien à ce qu'il y a devant mes yeux, quand je décide d'appuyer sur le déclencheur, je fige un moment et un angle. Cet angle, ce moment que je choisis de façon délibérée limitent la réalité telle que la photo va la représenter. Je capture une perception, un moment, qui dépend aussi de ma façon de regarder, de mon état d'esprit. Pour moi, la photo est réussie si elle retranscrit fidèlement mon regard de l'instant sur ce qui se passe devant mon objectif et en cela reflète une certaine « justesse ». Mais c'est loin d'être facile.

Inflexions : *On sent une approche très modeste de votre travail, presque artisanale. C'est voulu ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Je ne me revendique pas artiste, d'abord parce que je crois que l'artiste, c'est celui que les autres qualifient ainsi. Moi, je suis un photographe auteur, je ne fais que partager mon regard. Je préfère être un bon auteur plutôt qu'un mauvais artiste. Et ce n'est pas une posture militante de ma part. Me qualifier d'auteur ne m'empêche pas d'avoir une authentique sensibilité personnelle et de l'ambition pour mes projets, ni de vouloir rendre justice à mon *medium* d'expression et aux sujets que j'immortalise.

Inflexions : *Quand on choisit un sujet de photographie, on recherche un mouvement ou un regard ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Ça dépend des photographes. Personnellement, je suis plutôt intéressée par le regard. J'ai beau me définir comme photographe d'action, je pense que le premier aspect qui m'attire est dans le regard de la personne, parce qu'il me renvoie à sa singularité, et dans le regard que je pose sur elle, dont nous parlions plus tôt. Le mouvement, c'est quelque chose que l'on ne peut pas montrer directement dans une photo : je peux en donner l'illusion avec quelques techniques, mais mon image restera fixe. Une fois que l'on intériorise cette contrainte, on peut essayer de la contourner, par exemple en capturant certains gestes très visuels qui vont dynamiser l'image et suggérer le mouvement. Je ne cherche pas cela systématiquement, parce que c'est plus l'instant qui m'intéresse. Cet instant, pour moi, il enferme le mouvement, mais il saisit le regard.

Inflexions : *Vous photographiez beaucoup de soldats, mais plus souvent à l'entraînement qu'en mission. C'est un choix ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Oui, je pense que c'est devenu un choix. Au départ, c'était une contrainte : il y a la difficulté d'accéder aux opérations pour des raisons de logistique, la difficulté d'obtenir les autorisations... Mais avec l'expérience, je me suis aussi rendu compte qu'il est plus facile de bouger autour de soldats qui ne sont pas inquiets pour ma sécurité, pour qui je ne suis pas un objet contraignant. Or, par exemple, quand je photographie les secouristes en montagne, mon poids et celui de mon équipement est un paramètre très concret pour le pilote de l'hélicoptère, qui va justifier parfois que l'on ne m'emmène pas sur une mission. Et puis l'autre aspect tient à la liberté de prendre les images qui me plaisent. Un voyage de presse en opération, c'est très contraint dans les mouvements ; c'est trop frustrant et je préfère m'abstenir. Le modèle de Robert Capa dans les barges du débarquement à Omaha Beach, c'est impossible à réaliser aujourd'hui. Il était avec les soldats sur la plage, on lui tirait dessus comme sur tout le monde. Personne ne vous laisserait faire ça aujourd'hui. Et un autre aspect qui compte, c'est la vérité du moment. Si je photographie une zone de vie, je ne veux pas qu'on range, je ne veux pas qu'on cache les fils à linge tendus entre les tentes parce que « c'est moche ». Les chaussettes qui sèchent au vent ne sont pas moches, elles sont là et elles sont vraies. Cette vérité des gens et des choses, elle est plus facile à capturer à l'entraînement parce que cela correspond à des moments où la communication est moins contrôlée.

Cette volonté de contrôle de l'institution a d'ailleurs été une problématique importante lors de la création du livre sur Sentinelle. En effet, la première fois que je suis partie en patrouille avec les soldats, nous étions cinq pour escorter une patrouille de trois : un officier communication, le capitaine qui commandait la compagnie, deux conducteurs et moi ! J'ai fait mes photos, mais cela ne fonctionnait pas du tout, les soldats n'étaient pas naturels et cela se ressentait sur les images. Après quelques négociations, j'ai réussi à obtenir la permission de faire ce projet comme je l'imaginai : seule avec les soldats, sans escorte, la plus discrète possible, et là j'ai pu capturer ces instants authentiques. Il a fallu parfois dépasser les réticences et les méfiances de ceux que je suivais. Mais une fois la surprise initiale passée, ils adhéraient assez facilement au projet et m'oubliaient. Dans une rue de Paris, c'est plus facile à faire qu'en OPEX.

Inflexions : *Mais alors, ce livre sur Sentinelle, c'est une histoire belle ou une histoire vraie ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Les deux. On trouve de la beauté partout, il suffit de prendre le temps de regarder. Et souvent, les meilleures photos sont celles de moments imprévus. Par exemple, il y a plus de vérité dans un groupe de soldats qui attend depuis deux heures parce qu'il y a eu un loupé dans l'organisation et que le bus est en retard, que dans la minute où ces mêmes soldats défilent sur les Champs-Élysées le 14 Juillet. Cette scène d'attente, c'est là que la vie se cache, c'est celle qui raconte le travail de préparation, l'entraînement, la patience. Elle dit tout du métier de soldat, et surtout elle humanise le défilé. C'est une photo qui est belle parce qu'elle est vraie.

Inflexions : *Vous photographiez beaucoup en montagne. C'est un aspect important de votre travail ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Oui, c'est très important pour moi. Il y a deux choses qui m'ont construite en tant que photographe : la montagne et les arts martiaux. La montagne d'abord, parce que c'est un milieu dur. C'est magnifique, c'est menaçant, c'est le décor ultime pour une photo. Pour moi, c'est un milieu qui enveloppe, qui définit celui qui s'y trouve. Il y a beaucoup de points communs entre un alpiniste et un marin dans le rapport qu'ils ont avec leur milieu, par exemple, dans le fait qu'il ne soit ni juste ni injuste, mais seulement difficile comme l'a dit Reinhold Messner. Pour revenir à mon travail de photographe, la montagne se mérite. Si je veux prendre des photos de tireurs d'élite au sommet d'une arête, je dois y aller avec eux, je n'ai pas le choix. Donc mon cadre, cette lumière, cette image, il faut aller les chercher. Cela nécessite de la ténacité. Et la montagne vous récompense avec cette lumière incroyable, avec un bloc de roche qui s'illumine d'un seul coup comme une cathédrale.

Ensuite, en montagne, il y a un rapport au temps différent, parce que la lumière vient à certains moments et pas à d'autres. Cette lumière, il faut savoir la guetter, la capturer. Il y a donc toujours une part de planification, et puis il y a l'aléatoire, parce que la météo ne sera pas là, parce que la lumière ne viendra pas, parce que l'instant que l'on espérait ne se matérialisera pas. Cela fait partie du jeu, du défi. On peut mettre tous les paramètres de son côté, mais on ne peut jamais s'affranchir de la part d'incontrôlable, qui fait d'ailleurs souvent la photo réussie.

Inflexions : *Et les arts martiaux ?*

Sandra Chenu-Godefroy : Un des aspects des arts martiaux, c'est la représentation de leur rapport au monde, qui est à la fois construit sur l'harmonie d'un tout et sur la précision dans le geste. Je m'y

retrouve en tant que photographe, parce que la précision du geste dans un ensemble harmonieux, c'est une façon de réconcilier les arts et la technique, deux mondes qui sont très séparés pour nous. Pour les Japonais, dans l'art martial, une technique parfaitement maîtrisée peut devenir un art, et inversement un art se construit sur une parfaite maîtrise technique. Réconcilier cette ligne de tension est une vraie ambition pour moi. Un autre aspect intéressant, plus technique, c'est ce qu'on appelle le *sen no sen*, « l'attaque dans l'attaque ». L'idée de ce concept, c'est que lorsque l'on sent que l'adversaire va attaquer, on lance une contre-attaque dans son intention avant qu'il n'esquisse le geste. Appliqué à la photo, cela signifie essayer d'atteindre cette forme d'hyper vigilance, qui va permettre de saisir l'instant avant qu'il ne se produise. J'essaie d'être dans l'anticipation plutôt que dans la réaction.

Inflexions : *La photo parfaite, c'est quoi ?*

Sandra Chenu-Godefroy : La photo parfaite, généralement, c'est celle dont on sait qu'elle est parfaite au moment où on appuie sur le déclencheur. La plaque, comme on l'appelle, on en a la conviction quand on la prend, parce qu'elle correspond à l'alignement parfait de l'intention et du sujet. Ça, c'est pour la partie technique. Il y a un deuxième aspect, qui est plus personnel : pour moi, la photo parfaite c'est celle qui raconte une histoire, qui parle pour elle-même. C'est assez proche de l'écriture, à ceci près que je n'ai pas besoin de traduire, pas besoin de mettre en mots. C'est aussi, sous certains aspects, plus compliqué parce que je ne peux rien inventer : ce que je mets sur la photo, je l'ai vu, je ne peux pas le créer à partir de rien, ou alors ce n'est plus de la photo. Mais raconter une histoire, c'est une belle ambition pour une photographie. Après, il faut que cette histoire intéresse les gens, ce qui est un tout autre défi !

Inflexions : *Aujourd'hui, on entend souvent les gens se plaindre que tout le monde écrit, mais que plus personne ne lit. Est-ce un problème qui existe dans la photographie : tout le monde photographie mais personne ne regarde ?*

Sandra Chenu-Godefroy : C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai fait le livre sur Sentinelle. Je me suis rendu compte que les Parisiens ne voyaient plus les soldats qui patrouillaient dans leurs rues. Et c'est aussi pour cela que j'ai photographié en noir et blanc. En faisant cette démarche esthétique, en mettant ces photos dans une exposition, je suis sortie d'une démarche strictement centrée sur le reportage. Ce qui était intéressant, c'est que d'un seul coup les gens ont semblé redécouvrir une vérité qui existe en bas de chez eux et qu'ils ne regardaient plus. Et on ne peut pas vraiment leur en vouloir : nous sommes tous sollicités visuellement en permanence. Photographier, exposer, sacrifier un peu

son sujet lui redonne une vérité alors que dans la vraie vie, ce soldat qui monte la garde devant une école est devenu invisible.

La photo d'auteur a un autre avantage : c'est une image qui ne vous dit pas « achète, achète, achète ». La photo de guerre, aux origines, ce sont les images de la guerre de Crimée, ce sont les embryons de la communication militaire consciente que limiter les informations venant du théâtre aux seules listes de décédés était une chose trop dure pour la société civile française. C'était rare, exotique presque. Aujourd'hui, on est dans le contexte d'une armée qui communique beaucoup, et souvent avec talent, dont les images ont aussi une portée presque publicitaire. Dans ce contexte, quand on crée une image qui ne vend rien et qui ne porte pas d'autre message que l'histoire qu'elle raconte, c'est un luxe que l'on s'autorise. On s'autorise à trouver beau quelque chose qui ne rapporte rien, ne vend rien. C'est une parenthèse qui permet de capter l'attention des gens, d'accrocher leur regard vers la beauté et la suite leur appartient.

Propos recueillis par Jean Michelin 



ARNAUD BRIGANTI

MÊME EN OPÉRATION ! RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE, 2013

« Nous le devons à la guerre, ce besoin de plonger les moindres fibres de notre être dans la vie pour l'appréhender dans sa splendeur intégrale. Pour cela, il faut connaître la pourriture, car seul qui connaît la nuit peut apprécier la lumière¹. »

Ernst Jünger soulignait déjà comme expérience intérieure le contraste inhérent à la guerre, entre la pourriture et la vie. Pour ce combattant de la Grande Guerre, une odeur de linge propre, un décor élégant, rappelaient que la vie existait loin de la violence des combats et du climat de mort qui y régnait. Cette expérience paradoxale de la douceur et de la beauté renvoie le soldat à son humanité, et lui permet de se plonger profondément dans la vie. Un premier pas sur le chemin de la beauté.

L'opération Sangaris, intervention récente de l'armée française en République centrafricaine, illustre ce contraste entre la noirceur de la violence et les signes encore perceptibles d'une beauté fragile. Étrange association entre un pays connu au pire moment de son déchirement interne et les images d'une beauté porteuses d'espoir. Pourtant, la perception de la beauté, dans un pays livré à ce que l'humanité a de pire en elle-même, permet au soldat de prendre du recul vis-à-vis de la mort qui l'entoure. Lien ténu mais essentiel pour garder confiance en la vie. Un regard, un paysage ou un geste peuvent marquer profondément les esprits et redonner de l'espoir alors que les circonstances de la guerre l'interdisent. En outre, toutes les perceptions sont plus intenses : les couleurs, les sons, les odeurs...

Même dans la laideur et la folie du moment, quelles que soient les circonstances de la guerre, le soldat ne reste pas insensible à l'expérience de la beauté lorsqu'il la croise. Et elle lui laisse une empreinte indélébile, qu'il en ait conscience ou non.



Voir

Voir la misère humaine. Décembre 2013, M'Poko. Le paysage qui s'offre au soldat à peine débarqué de l'avion est sordide. Toute la nuit a été consacrée à la relève de la garde sur l'aérodrome de Bangui ; le

1. E. Jünger, *Le Combat comme expérience intérieure*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2008.

matériel n'est pas encore complètement arrivé. Depuis les postes de combat, on peut observer le camp de réfugiés et sa misère extrême aux portes de la base. La proximité avec le camp français paraît choquante. L'exiguïté des lieux rend impossible la mise à distance physique de ces milliers de personnes. La surveillance quotidienne pourrait faire croire que le regard s'habitue au fur et à mesure des semaines mais la gêne face à cette situation reste présente.

Toucher

Premier contact avec la violence. Les premières patrouilles à pied aux sorties de l'aéroport sont lancées. La ville porte les traces des tensions au sein d'une population habitée par le sentiment de vengeance entre les différents quartiers. Mes soldats interviennent pour stopper les pillages, les exactions et tentent de maintenir le niveau de violence au plus bas. Un soir, de retour vers le camp, la nuit est tombée depuis plusieurs heures quand une silhouette étendue au bord de la route attire nos regards. Alors que je retourne le corps, ma main s'engouffre dans une plaie béante, stigmate des affrontements de l'après-midi – les échoppes du quartier ont été prises d'assaut par des pillards armés de machettes à la recherche de nourriture ; un commerçant a tenté de les arrêter en ouvrant le feu et a abattu l'homme qui gît désormais sur le sol.

À présent déployé en ville, mes soldats, harassés par la température et la marche, peuvent souffler à la belle étoile, aux sons des lointains claquements de balles et des déflagrations inconnues qui peuplent la nuit. Depuis les ruines des bâtiments qui nous abritent, la lueur des affrontements offre une vision en ombre chinoise de la poursuite des violences de la journée.

Entendre

La colère gronde. La violence de la foule use durant des heures nôtre patience. Devant nous, un premier rideau de manifestants, des adolescents ou de jeunes adultes, téléphone au poing, filmant nos réactions. Un peu plus loin, un magasin de meubles a été pillé dans le but d'alimenter les barricades élevées pour isoler ma compagnie qui fait face. La hauteur du bûcher dépasse maintenant les poteaux électriques. La fatigue se fait sentir. La chaleur des flammes et la fumée des pneus attaquent les corps et les esprits. L'un de nous fait un malaise après plusieurs heures sur sa position. Des armes de petits

calibres circulent parmi les manifestants. La foule est alcoolisée et survoltée – un manifestant brandit son coupe-coupe devant la bouche du canon d'un véhicule blindé. J'ai conscience que la situation peut à tout moment dégénérer.

▣ Ressentir

Ressentir la mort. Le soldat est alors confronté à une réflexion sur la vie et la mort qui diffère de celle qu'il peut mener lorsqu'il est dans son pays. Là, un cadavre peut rester plusieurs jours à la vue de tous, abandonné. Personne n'ira le déplacer. L'odeur de la mort ne dérange plus personne. Un jeune homme a été battu alors qu'il essayait de retourner dans sa maison. Notre regard se porte vers son corps sans vie, lapidé en pleine rue. Il aura traversé le mauvais quartier au mauvais moment. Le soldat, dans son rôle impassible, ne peut rester indifférent à la passion meurtrière.

▣ Percevoir

Percevoir la beauté. Mais la lumière finit toujours par chasser la nuit. Il ne faut désespérer. Même le malheur cesse un jour. On peut aussi chercher, sur les traces de Camus, à découvrir en soi un invincible été, au milieu de l'hiver². Le soldat peut trouver cette énergie en son for intérieur. Il peut aussi puiser dans les parcelles de beauté qu'il croisera malgré tout, comme ces retrouvailles entre un père et son fils.

Il fait nuit à Yaloké, village traversé par un long convoi composé de familles fuyant les incidents incessants entre communautés. Un compte rendu à la radio vient rompre l'atmosphère d'une soirée étonnement paisible. Le convoi s'est arrêté devant le corps d'une jeune fille allongée et immobile. Inanimée, elle tient dans ses bras un enfant en bas âge. Le médecin du détachement français estime qu'il ne lui reste plus que quelques heures à vivre. L'enfant, lui, est indemne. Tous deux sont transportés jusqu'au dispensaire non loin de là. Bien que le sort de la jeune femme soit scellé, le permanent de garde refuse d'accueillir l'enfant, d'un air gêné. Les soldats, incrédules et révoltés, comprennent alors.

L'arrivée du véhicule militaire a réveillé une partie des réfugiés. La curiosité crée un attroupement de femmes. L'une des « mamans » reconnaît l'ethnie de l'enfant et hurle « c'est un terroriste, il faut le

2. A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

tuer », accompagnant ses paroles d'un geste explicite. Autour d'elle, parmi les autres chrétiens du village ayant dû fuir les violences, la tension monte très rapidement. Mes soldats font barrage de leurs corps pour protéger l'enfant. Je décide de l'exfiltrer rapidement en direction du « quartier musulman » pour le confier à mon contact, une autorité religieuse, qui se porte garant de sa sécurité. Nous apprendrons quelques heures plus tard que le père de l'enfant a été retrouvé : il a récupéré un fils, mais a perdu une fille, morte en protégeant son jeune frère lors de leur chute du véhicule censé les amener en lieu sûr, cette jeune femme mourante recueillie par la patrouille.

Victoire de la vie

Une victoire de la vie malgré tout. Le soldat fait face à l'irrationalité de cette violence qu'il parvient difficilement à mettre à distance, d'autant plus dans ces situations où les codes de sa société d'origine sont absents. Une femme s'occupant en journée de son nouveau-né, incarnation de douceur et de tendresse, pourra le soir arborer un tout autre visage. Au moment où l'enfant s'est retrouvé en danger, les soldats ont agi par réflexe, guidés par leur instinct. Je n'ai pas eu besoin de lancer un seul ordre. Par leur geste déterminé, toujours proportionné et expression de leur force, ils ont extrait cet enfant de l'arbitraire qui le menaçait. Interlude lumineux, affirmation de la victoire de la vie après plusieurs mois au contact de la mort.

Retour à la noirceur

Sangaris a été, à certains égards, une mission plus difficile que celle menée en Afghanistan où deux camps identifiables s'opposaient. Le soldat savait à quoi s'en tenir. En Centrafrique, il se retrouve plongé dans un bain de violence touchant de manière indifférenciée la population. Si le déchainement de haine n'est pas dirigé contre lui, le contrôle de foule impose de se rapprocher de la violence. Cette mission aura laissé assurément des traces chez nombre d'entre nous. Ces traces seront d'autant plus douloureuses que l'opération n'aura pas été comprise dans les médias³. Pour autant, le contrôle permanent dans l'usage de la force prouve que notre détermination et notre conviction n'auront pas été atteintes.

3. B. Chéron, « La médiatisation de la violence totale en Centrafrique : récit par les images, récit par les mots », *Inflexions* n° 31, 2016, pp. 55-63.

Quelques semaines après son retour de mission, je m'arrête devant la vitrine d'un kiosque parisien où la couverture d'un journal satirique montre l'adjudant Kronenbourg faisant sécher des préservatifs sur un fil à linge devant des enfants centrafricains. Je me remémore alors les mots du commandant de l'opération avant mon retour en France, soulignant l'utilité de notre action et son efficacité. La beauté était présente dans l'action des soldats français en Centrafrique, si ce n'est dans leur geste, dans la fidélité à leurs principes. ─



ENTRETIEN AVEC STÉPHANE FAUDAIS

DE LA « BELLE BATAILLE » À L'ART DE LA GUERRE

Inflexions : *Existe-t-il dans le langage ou la terminologie militaire une définition de l'expression « belle bataille » ?*

Stéphane Faudais : Votre question est intéressante, car elle peut révéler un certain décalage entre l'expérience des militaires et la perception ou l'imaginaire des « non-praticiens » de l'art de la guerre. Personnellement, j'ai très rarement entendu des militaires utiliser cette expression. En revanche, vous, comme moi, avons entendu parler de belle bataille dans de nombreux domaines non militaires pour peu qu'il y ait, d'une part, une certaine âpreté dans le « combat », fût-il immatériel, et, d'autre part, une « victoire » difficile à obtenir, mais finalement écrasante. Derrière l'expression « belle bataille », il y a une notion de suspens et d'indécision du résultat, mais aussi d'engagement déterminé. Elle apparaît souvent dans les champs politique, social, sanitaire, économique ou commercial.

Par ailleurs, comment ne pas évoquer le paradoxe de cette expression qui n'est ni plus ni moins qu'un oxymore. La bataille, c'est le choc de deux armées. Comment une bataille, avec ses cadavres, les cris des blessés, les larmes et les grincements de dents, pour reprendre une expression biblique, pourrait-elle être belle ? Napoléon III, visitant les ambulances de Solferino dans la nuit du 14 au 15 juin 1854, avait demandé à ses maréchaux qu'on arrête de lui dire que venait de se dérouler une belle bataille... En tout cas, de prime abord, ces deux termes ne semblent pas faire bon ménage.

Inflexions : *Les uniformes peut-être ?*

Stéphane Faudais : Au XVIII^e siècle, celui de la guerre dite « en dentelles », paradoxalement, ici aussi, les batailles sont particulièrement féroces ; on voit l'ennemi dans le blanc des yeux. Plus tard, souvenons-nous de Solferino, évoquée il y a un instant, où les uniformes, en particulier ceux de la Garde impériale, sont splendides, mais dont le spectacle suscite chez Henri Dunant le besoin de créer l'organisation d'aide aux blessés qui deviendra la Croix-Rouge. Certes le musée de l'Armée a présenté une magnifique exposition avec « Les canons de l'élégance », mais ce n'est pas parce qu'il existe des éléments esthétiques voire artistiques indéniables dans les uniformes et les

armes, essentiellement pour des raisons pratiques ou symboliques¹, qu'il faut nécessairement en conclure que la bataille peut être belle. Si tel était le cas, il ne pourrait y avoir aujourd'hui de belle bataille, tant les uniformes sont d'abord pratiques et efficaces. Au prisme de ce seul critère de la beauté, le combat des soldats du XXI^e siècle pourrait être moins esthétique. Pourquoi le serait-il ?

Inflexions : *Le général du Barail n'a-t-il pas dit « Plus on se croit beau, mieux on se bat » ?*

Stéphane Faudais : Certes. Et en 1914, le lieutenant de Gironde ne disait-il pas « Il faut être beau » avant de charger ? Ce que je veux vous dire, c'est que l'esthétique, au sens pictural, ne peut pas être un critère de discernement tactique pour les militaires contemporains, si tant est qu'il ait véritablement existé chez nos anciens. Pour moi, l'expression « belle bataille » n'est pas et ne peut pas être un concept militaire. Tout cela me semble trop esthétisant. Sauf si on se place sur un plan plus philosophique ou déontologique, mais nous en reparlerons. C'est ce que Gironde affirmait en creux, avec l'idée que le beau engendre le bien.

Inflexions : *Pourtant on parle d'« art de la guerre »... Et avec l'art apparaît la beauté.*

Stéphane Faudais : Nous ne sommes alors plus dans le même registre. Revenons à une définition de l'art de la guerre. D'abord, malgré toutes les difficultés de définition, un art, ce sont des techniques, une méthode et une théorie sur la manière de faire. Mais, comme le rappelle Foch en commentant Napoléon, « en matière d'art, savoir les règles [techniques] n'est pas synonyme de pouvoir créer »², c'est-à-dire de pouvoir imaginer comment prendre l'ascendant sur son ennemi en utilisant toutes les techniques à sa disposition. Il y a art en ce que l'esprit humain conçoit et parce que chaque esprit humain, avec les mêmes outils, crée des objets différents. L'art de la guerre, c'est d'abord l'art du chef, c'est-à-dire sa culture, son travail, son intuition, mais aussi sa capacité à se faire comprendre et à faire exécuter ses ordres facilement. En tenant compte d'une réalité concrète et complexe, qui part de la boue du terrain et va jusqu'à la psychologie de l'adversaire, en passant par la force morale de nos propres soldats. La difficulté est que les composantes de cet art sont à la fois plus nombreuses et plus complexes, au point qu'Hervé Coutau-Bégarie explique que « l'art du stratège s'éloigne de plus en plus du champ de bataille et déborde de la sphère militaire pour mettre en œuvre des forces relevant de différentes dimensions »³.

1. Voir *Les Canons de l'élégance*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions Fatou, 2019.

2. F. Foch, *Des Principes de la guerre*, présentation André Martel, Paris, Imprimerie nationale, 1997, p. 105.

3. H. Coutau-Bégarie, *Traité de stratégie*, Paris, Economica, 2^e édition, 1999, p. 335.

Inflexions : *Nous nous éloignons du thème de la beauté.*

Stéphane Faudais : Non, au contraire. À partir de l'art de la guerre, de l'utilisation personnelle des moyens mis à sa disposition, le chef militaire réalise une sorte d'œuvre. Dès lors, nous pouvons nous demander comment il pourra résulter de ce croquis initial, de cette esquisse, un « chef-d'œuvre », beau intellectuellement, voire esthétiquement. La beauté ne se résume alors pas seulement à la bataille, mais plutôt à la tactique, à la stratégie, donc à la façon dont on combine les moyens, matériels, immatériels et humains, pour atteindre un objectif le plus efficacement possible, pour imposer sa volonté à l'ennemi.

Inflexions : *Seriez-vous en train de dire que la beauté, c'est l'efficacité ?*

Stéphane Faudais : Non, c'est trop réducteur. Prenons deux exemples. Nous venons de fêter le soixante-quinzième anniversaire des débuts de la bataille du Monte Cassino. En 1944, la stratégie des Américains était de prendre Rome au plus vite en profitant de la supériorité mécanique de leurs unités. Pour cela, ils ont décidé de passer par le verrou routier en contrebas de l'abbaye du Mont-Cassin. Ils échouent plusieurs fois, détruisant même le monastère pluriséculaire de Saint-Benoît. Ils échouent jusqu'au moment où ils suivent les conseils du général Juin, tacticien clairvoyant et chef tenace, qui propose de manœuvrer enfin, d'utiliser la montagne et les troupes qui la connaissent, de transformer la contrainte en opportunité et d'inverser le rapport de force. L'ennemi craignant l'encerclement préfère alors abandonner le terrain. Autre exemple : Austerlitz, dont la manœuvre de déception est un chef-d'œuvre tactique.

Inflexions : *Vous allez nous dire que la beauté réside dans la manœuvre ?*

Stéphane Faudais : En quelque sorte. Plus que la bataille, c'est la manœuvre qui est belle. D'ailleurs, c'est ce terme que les militaires utilisent volontiers pour caractériser *a posteriori* une action. C'est le général de Monsabert face à Sienne en juin 1944. Commandant la 3^e division d'infanterie algérienne, il a été révolté, sans doute par conviction religieuse, par la destruction du Mont-Cassin le 15 février. Avec son ami et supérieur le général Juin, il s'était promis de protéger les lieux culturels et sacrés. Juin avait donné des ordres en ce sens. En préparant les combats de Sienne, Monsabert demande à son état-major de répertorier tous les bâtiments religieux ou anciens de la ville. Le général Besançon, son général commandant l'artillerie divisionnaire, découvre le plan cerclé de zones interdites de tirs. « Vous feriez mieux, mon général, de me dire les points sur lesquels j'aurai le droit de tirer », s'exclame-t-il. Le général de Monsabert lui répond alors avec une de ses boutades habituelles : « Tirez n'importe

où vous voudrez. Mais si vous avez le malheur d'atteindre au-delà du XVIII^e siècle, on vous fera fusiller⁴. » Le résultat est que les Allemands, sous la pression des Français qui affichent leur présence tout autour de la ville, évacuent cette dernière. Elle tombe intacte aux mains de Monsabert. Voilà une belle manœuvre, n'est-ce pas ?

Inflexions : *Alors, qu'est-ce qu'une belle manœuvre ?*

Stéphane Faudais : J'ai cherché une définition. Je n'en ai pas trouvée. Je caractériserais cependant la « belle manœuvre » par un objectif simple, une conception simple de la mise en œuvre des moyens et donc une exécution tactique et logistique compréhensible par tous, permettant, comme à Austerlitz, de savoir ce que le chef veut faire. Ce qui est beau, ce n'est pas uniquement le résultat, mais aussi l'articulation pensée des différentes actions et l'accompagnement « réactif » du déroulé du plan initial. À mon sens, la manœuvre est belle aussi lorsqu'elle utilise les principes de la guerre définis par Foch : économie des moyens, liberté d'action, concentration des efforts.

Inflexions : *Rechercher le beau geste, la belle manœuvre serait donc un objectif en soi ?*

Stéphane Faudais : Non, bien sûr. Les principes de Foch sont en fait des garde-fous dans le processus de réflexion et de préparation de la manœuvre. Devant Sienna, Monsabert ne cherchait pas à faire une belle manœuvre, mais à protéger la ville et ses sites remarquables des destructions. De cet objectif ont suivi des modalités d'action pour l'artillerie, mais aussi pour l'infanterie. Nous pourrions même dire qu'une belle manœuvre est surtout un constat *a posteriori*, lorsque les enseignements de l'action passée sont révélés, analysés. Face au Monte Cassino, les Américains n'ont appliqué ni le principe de liberté d'action ni celui d'économie des moyens. Ce qui, en revanche, a été fait en mai 1944 lors de l'offensive du Garigliano citée tout à l'heure.

Inflexions : *Vous n'avez pas parlé de victoires napoléoniennes ?*

Stéphane Faudais : Non. Mais le sujet est plus facile. Nous retrouvons par exemple le même enchaînement – vision, organisation, ordres simples – tout au long de la campagne de 1805 avec, sous forme de poupées gigognes, le déroulé des batailles elles-mêmes. Cela est valable pour la prise d'Ulm, pour laquelle Napoléon manœuvre pour enfermer les Autrichiens dans la ville. Mais aussi pour Austerlitz, encore une fois. Napoléon donne l'illusion à ses ennemis qu'ils ont l'initiative. Or c'est lui qui a choisi le lieu de l'affrontement, c'est lui

4. H. de Turenne, D. Costelle et J.-L. Guillaud, *Les Grandes Batailles. La bataille d'Italie et le corps expéditionnaire français (1943-1944)*, diffusé en 1971. Interview du général de Monsabert à 1 h 29' 30 sur YouTube.

qui oriente en permanence la manœuvre et prend l'ascendant. Avec la campagne d'Espagne, nous aurions des contre-exemples riches que nous étudions d'ailleurs. La manœuvre est donc un « choc » d'intelligences autant qu'un choc d'armées.

Inflexions : *Et vous, vous apprenez à vos officiers stagiaires à devenir intelligents ?*

Stéphane Faudais : Oui, en quelque sorte (rires). Mais ils ne m'ont pas attendu pour l'être. Plus sérieusement, la chaire de tactique générale à l'École de guerre dont je suis le titulaire contribue à faire mûrir des officiers qui ont déjà une expérience tactique concrète au niveau de la compagnie ou équivalent⁵. Ils ont tous connu le combat. En revanche, il leur faut revoir et approfondir la tactique générale, améliorer les connaissances des autres spécialités du combat aéroterrestre, apprendre le travail d'état-major, lire et réfléchir, comprendre leur environnement, apprendre le métier de chef tactique avant de devenir des chefs opératifs et stratégiques. Il faut mettre du liant à tout cela, avec des repères historiques militaires, clairs et simples. Nous le savons, les futurs décideurs de l'armée de terre ont en effet besoin de réfléchir beaucoup, en amont, pour être capables d'analyser rapidement les situations auxquelles ils sont confrontés, avant de prendre des décisions claires permettant une exécution tout aussi claire. Cette maturation prend nécessairement du temps. Ils seront alors capables de concevoir une belle manœuvre. Ou plus exactement, ils auront les moyens techniques, la méthode et la théorie pour pratiquer correctement l'art de la guerre.

Propos recueillis par Jean-Luc Cotard 

5. Une compagnie, ou le volume d'une compagnie (sous-groupement tactique interarmes, SGTIA en jargon militaire contemporain), représente une bonne centaine d'hommes structurées en quatre ou six sous-entités avec des spécialités différentes.



PATRICK CLERVOY

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN ET LA NOSTALGIE DU FRONT

« Non, rien ne me rendra, que le front, la liberté qui me grisait en cette nuit de septembre. Non seulement, il me semble, aujourd'hui, que je reviens de très loin, très loin. Mais j'ai l'impression d'avoir perdu une âme, une âme plus grande que la mienne, qui habite les lignes que j'ai laissées là-bas. »

En 1917, Pierre Teilhard de Chardin rédigea *La Nostalgie du front*, un texte court sur l'expérience mystique qui se renouvelait à chaque fois qu'il montait à l'avant des lignes et que le calme relatif des combats lui laissait le temps d'une introspection spirituelle¹. Ce texte fut l'objet de nombre de critiques parce que des lecteurs y voyaient une apologie de la guerre. C'est un malentendu. La manifestation du « beau » dans ce qu'éprouvait Teilhard de Chardin au front ne peut pas être interprétée sans, au préalable, un effort pour se représenter comment les combats, la proximité de la mort et la compassion pour ses frères d'armes pouvaient apporter une intensité décuplée à la vie spirituelle d'un homme de foi.

« Je suis monté, au crépuscule, sur la colline d'où l'on découvre le secteur que nous venons de quitter et où nous remonterons sans doute bientôt. Devant moi, au-delà des prairies, voilées de brume naissante, où les coudes de l'Aisne font des taches laiteuses, la crête dénudée du Chemin-des-Dames se détache, nette comme une lame, sur le couchant doré, moucheté de Drachen². De loin en loin, une torpille fait jaillir un tourbillon de fumée silencieuse. Pourquoi suis-je ici ce soir ? »

Ordonné prêtre en 1911, à l'âge de trente ans, Pierre Teilhard de Chardin avait refusé d'être mobilisé comme aumônier des armées, renonçant au rang d'officier attaché à cette fonction. Il était déjà licencié ès lettres, théologien et physicien, mais pas encore l'archéologue et le paléontologue dont les travaux lui valurent plus tard une renommée scientifique internationale. Il fut affecté comme caporal-brancardier au 4^e régiment mixte de zouaves et de tirailleurs de la 38^e division d'infanterie. Une photo prise en 1917 le montre au lieu-dit Ravin-de-Troyon, détendu, la veste tombée, en bretelles, debout, grand, le visage sérieux, au côté de ses camarades.

1. Le texte intégral de *La Nostalgie du front* est accessible sur le site <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-10-page-331.htm>

2. Ballons d'observation allemands.

« Je me vois encore tel que j'étais, dans cette paix, il y a une quinzaine de jours. C'était la nuit ; une nuit claire et tranquille, dans un secteur accidenté, coupé de crêtes et de marais. Dans les fonds, sous les peupliers, flottait l'arôme laissé par les derniers gaz. Dans le bois, plus haut, on entendait, par moments, un frôlement, comme celui d'une bécasse effrayée qui s'envole, la descente d'une bombe, qui éclatait en un déchirement brusque et floconneux, semé d'étincelles. Et les grillons ne s'arrêtaient pas pour cela de chanter. J'étais libre et je me sentais libre. [...] Ma vie me paraissait plus précieuse que jamais ; et cependant je l'aurais laissée à ce moment sans regret, car je ne m'appartenais plus. J'étais libéré et soulagé jusque de moi-même. Je me sentais doué d'une légèreté inexplicable. »

Teilhard de Chardin témoignait de la transformation qui s'opérait en lui à l'épreuve du feu. Il sentait son âme travaillée par des forces puissantes. La première étape de cette métamorphose fut celle d'un dépouillement accompagné d'un sentiment de libération. Il ne parlait pas de purification, mais il la suggérait. Il se sentait « lavé » des banalités de l'existence. Il se disait « soulagé » du poids des conventions sociales abandonnées dès l'entrée du premier boyau. Il voyait s'effacer les servitudes et les conventions de la vie coutumière. Il ressentait un bien-être à se dépouiller des formes de la vie civile, à s'affranchir « de la part piteuse de soi et de l'égoïsme mauvais » : « À mesure que l'arrière s'efface en un lointain plus définitif, la tunique gênante et dévorante des petites et grandes préoccupations, de santé, de famille, de succès, d'avenir... glisse toute seule de l'âme, comme un vieux vêtement. Le cœur fait peau neuve. »

Scientifique curieux, pétri des connaissances de son époque, Pierre Teilhard de Chardin était convaincu des théories de l'évolution. Durant les pauses des combats, il méditait. Il voyait l'humanité avancer sous ses yeux. C'est la seconde étape de cette métamorphose : la révélation d'un progrès dans l'évolution spirituelle de l'humanité. Dans un texte intitulé *La Grande Monade*, ébauché sur le front de Champagne, fin 1914, et achevé en 1918, il écrivait que l'Humanité (c'est lui qui l'écrit avec une majuscule) en lutte contre elle-même était une humanité en voie de solidification. « Qu'est-ce qui sort des tranchées obscures, devant moi, ce soir ? Est-ce [...] une Terre nouvelle ? » Il avait l'intuition que seul un ordre plus grand pouvait émerger du chaos dans lequel il était jeté. Il employait la métaphore biologique d'une peau neuve qui apparaissait sous la vieille écorce qui tombait. « L'Histoire universelle nous le montre : après chaque révolution, après chaque guerre, l'Humanité est toujours apparue un peu plus cohérente, un peu plus unie, dans les liaisons mieux nouées de son organisme, dans l'attente affermie de sa propre libération... »

Un jour, du côté d'Hurtebise, il coupait à travers champs pour regagner les lignes à quelques kilomètres de là et dont il voyait la fumée des combats. Il se fit interpeller par un paysan qui lui reprochait de traverser par les labours. Il fut surpris. Le choc l'ébranla. « Un vertige, comme si je tombais de très haut. » Le bonhomme avait raison de se plaindre, pensa-t-il une fois sa surprise passée, mais l'évidence se fit qu'il n'était et ne serait définitivement plus du même monde que celui-ci. Le paysan était resté confiné dans son monde ancien, matériel et individualiste ; lui était empli d'une force d'âme surhumaine qui le dépassait et le magnifiait, animé d'un sentiment d'épanouissement qu'il se hâtait de vivifier en remontant vers le front. « Ce soir, plus que jamais, dans ce cadre merveilleusement calme et excitant, où, à l'abri des violentes émotions et de la tension excessive des tranchées, je sens se raviver, dans leur milieu natif, les impressions laissées en moi par trois années de guerre, le front m'ensorcelle. »

Si Pierre Teilhard de Chardin vivait son service de brancardier comme un stimulant spirituel, c'est en homme de science qu'il examinait cette situation. Il se posait des questions comme le ferait dans son laboratoire un chercheur qui examinerait ce qui se produit lors d'une expérience. « J'interroge ardemment la ligne sacrée des levées de terre et des éclatements – la ligne des ballons qui se couchent à regret, l'un après l'autre, comme des astres biscornus et éteints –, la ligne des fusées qui commencent à monter. Quelles sont donc, enfin, les propriétés de cette ligne fascinante et mortelle ? Par quelle secrète vertu tient-elle à mon être le plus vivant, pour l'attirer ainsi à elle, invinciblement ? »

Il écrivait qu'il ne pouvait plus se passer du front. Pourtant, deux de ses frères y étaient morts. Lui-même pouvait y laisser la vie. Il en avait la conscience ardente, et cette ardeur se conjugait à celle de sa foi. Il laissait comprendre que la mort ne pouvait être autre chose que la rencontre avec le Créateur – c'est ainsi qu'il préférait, dans son œuvre écrite, nommer Dieu. C'est aussi ce qu'il exprimait lorsqu'il disait que le front était une région où il était possible aux hommes de respirer « un air chargé de ciel ». C'est là le point où ceux qui ne sont pas accessibles à la foi ne peuvent aller plus loin pour comprendre ce texte. Par l'épreuve de la mort, par les souffrances auxquelles il portait secours, humble brancardier mais lumineux homme de foi, le front lui offrait « la forte ivresse de la terre promise ».

L'élévation spirituelle de Pierre Teilhard de Chardin était mêlée aux combats. Il n'y a pas d'écrits disponibles sur son action physique. Il est possible qu'il n'ait pas tenu de journal de guerre, préférant focaliser son écriture sur son expérience spirituelle. En revanche, il entretenait une correspondance, notamment avec sa cousine, dans laquelle il a pu

raconter des détails des opérations auxquelles il était mêlé. Il a été de toutes les actions de son régiment. C'est ce qui donne une dimension exceptionnelle à son témoignage.

Les citations et les décorations qui lui furent décernées offrent une idée de ce que furent son action et son courage : 29 août 1915, citation à l'ordre de la division (« A sur sa demande quitté le poste de secours pour servir aux tranchées de première ligne. A fait preuve de la plus grande abnégation et d'un mépris absolu du danger. ») ; 17 septembre 1916, citation à l'ordre de l'armée (« Modèle de bravoure, d'abnégation et de sang-froid. Du 15 au 19 août 1916, a dirigé les équipes de brancardiers sur un terrain bouleversé par l'artillerie et battu par les mitrailleuses. Le 18 août, est allé chercher à une vingtaine de mètres des lignes ennemies le corps d'un officier tué et l'a ramené dans les tranchées. ») ; 20 juin 1917, médaille militaire (« Excellent gradé. S'est acquis, par l'élévation de son caractère, la confiance et le respect. Le 20 mai 1917, est allé spécialement dans une tranchée soumise à un violent tir d'artillerie pour y recueillir un blessé. »). En 1921 enfin, il fut promu chevalier de la Légion d'honneur avec la mention « Brancardier d'élite qui, pendant quatre ans de campagne, a pris part à toutes les batailles, à tous les combats où le régiment fut engagé, demandant à rester dans le rang pour être plus près des hommes dont il n'a cessé de partager les fatigues et les dangers ».


Engagé dans l'action, comme brancardier, Pierre Teilhard de Chardin n'a cessé de s'engager aussi comme acteur religieux près des hommes. Même s'il était installé dans une affectation laïque, il célébrait le culte au profit de sa compagnie. On peut supposer que dès que son emploi lui permettait une pause suffisante, sa mission pastorale prenait le dessus. Des photos de l'époque montrent, dans les Creutes de Paissy, une salle de classe qu'il avait aménagée en chapelle pour célébrer la messe. De cette expérience pastorale est né en 1918 *Le Prêtre* : « Ô prêtres qui êtes à la guerre, s'il en est parmi vous que déconcerte une situation aussi imprévue, et l'absence de messe dite ou de ministère accompli, souvenez-vous qu'à côté des sacrements à conférer aux personnes, plus haut que le soin des âmes isolées, vous avez une fonction universelle à remplir, l'offrande à Dieu du Monde tout entier... Jamais vous n'avez été plus prêtres que maintenant, mêlés et submergés comme vous êtes, dans la peine et le sang d'une génération, jamais plus actifs, jamais plus directement dans la ligne de votre vocation. Merci mon Dieu de m'avoir fait prêtre, pour la Guerre ! »

Un autre texte, dont la rédaction définitive est datée de 1923, alors qu'il vivait isolé dans les steppes de Mongolie, reprend *La Messe sur le monde* – en réalité une prière plus qu'une messe –, dont la première

écriture se fit dans les tranchées : « Puisque, une fois encore, Seigneur, [...] dans les forêts de l'Aisne, [...] je n'ai ni pain ni vin ni autel, je m'élèverai par-dessus les symboles jusqu'à la pure majesté du Réel, et je vous offrirai, moi votre prêtre, sur l'autel de la Terre entière, le travail et la peine du monde. [...] Une fois de plus, sous la nappe mouvante de ses feux, la surface vivante de la Terre s'éveille, frémit, et recommence son effrayant labeur. Je placerai sur ma patène, ô mon Dieu, la moisson attendue de ce nouvel effort. Je verserai dans mon calice la sève de tous les fruits qui seront aujourd'hui broyés. [...] Cette multitude agitée, trouble ou distincte, dont l'immensité nous épouvante, cet océan humain, dont les lentes et monotones oscillations jettent le trouble dans les cœurs les plus croyants, je veux qu'en ce moment mon être résonne à son murmure profond. Tout ce qui va augmenter dans le Monde, au cours de cette journée, tout ce qui va diminuer – tout ce qui va mourir aussi –, voilà, Seigneur, ce que je m'efforce de ramasser en moi pour vous le tendre ; voilà la matière de mon sacrifice, le seul dont vous ayez envie. »

Puis vient, dans *La Nostalgie du front*, l'expérience spirituelle proprement dite, si difficile à transcrire pour ceux qui n'y ont pas accès et si irradiante de foi pour ceux qui ont le privilège d'y être sensibles. Au front, Pierre Teilhard de Chardin est envahi du sentiment vivifiant d'éternité imprégné de l'imminence de la mort. Il décrit comment, dans l'épreuve du feu, il est à la fois acteur et spectateur de l'œuvre de Dieu, à la fois anéanti dans son individualité et sublimé dans son sentiment d'humanité, la conscience de n'être qu'une particule spirituelle projetée dans l'immensité d'une œuvre parfaite en voie d'élaboration. Au front, il a le sentiment qu'une existence nouvelle s'empare de lui. Il devient quelqu'un d'autre. La transformation radicale de la perception de soi, l'inversion de la conscience de soi et du rapport au monde. Tel est le cœur de l'expérience mystique qui le traverse.

« L'homme du front agit en fonction de la nation tout entière, et de tout ce qui se cache derrière les nations. Son activité et sa passivité particulières sont directement utilisées au profit d'une entité supérieure à la sienne, en durée et en avenir. Il n'est plus que secondairement lui-même. Il est premièrement, parcelle de l'outil qui le fore, élément de la proue qui fend les vagues. Il l'est et il le sent. [...] Une conscience irrésistible et pacifiante accompagne, en effet, dans son rôle nouveau et plein de risques, l'homme que son pays a voué au feu. Cet homme a l'évidence concrète qu'il ne vit plus pour soi – qu'il est délivré de soi –, qu'autre chose vit en lui et le domine. Je ne crains pas de dire que cette désindividuation spéciale qui fait atteindre le combattant à quelque essence plus haute que lui-même est le secret

ultime de l'incomparable impression de liberté qu'il éprouve et qu'il n'oubliera jamais plus. » Il signa son témoignage « Pierre Teilhard de Chardin. Aux armées, avec les tirailleurs. » 



LUC FRAISSE

QUAND PROUST RÉVÈLE LA BEAUTÉ DE LA STRATÉGIE MILITAIRE

Si la presse a mal accueilli le fait que le prix Goncourt couronne *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Marcel Proust et non *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, c'est parce que ce roman dès son titre contraste avec l'état de la France du temps, meurtrie et exsangue, mais victorieuse. N'en concluons pas trop vite que le jury aurait choisi la littérature au mépris du patriotisme : il a simplement reconnu, dans la France de 1919, la France de toujours.

Marcel Proust, mort à peine quatre ans après l'armistice, à cinquante et un ans comme Balzac, a passé toute la guerre, non sur les champs de bataille, mais alité. Personne cependant à l'arrière n'a peut-être suivi d'aussi près, au jour le jour, l'évolution du conflit, car les renseignements demandés et fournis par de nombreux amis revenant du front étaient complétés par la lecture quotidienne de sept journaux. Trois d'entre eux s'étaient dotés d'un chroniqueur militaire extrêmement cultivé et talentueux : Joseph Reinach dit Polybe dans *Le Figaro*¹, Henry Bidou dans *Le Journal des débats* et le colonel Fernand Feyler dans *Le Journal de Genève*. Ses lettres comme ses amis attestent de la passion de cet esprit complexe pour les rouages de la stratégie militaire². Une stratégie assimilée à une mathématique investie de psychologie et considérée comme un art supérieur.

Son cycle romanesque, dont l'action commence (sans dates précisées) autour de 1880, atteint la Grande Guerre dans l'ultime volume, *Le Temps retrouvé*³. Mais auparavant, la troisième section, *Le Côté de Guermantes*, qui paraît en 1920-1921 et se déroule au tournant du siècle, montre le héros sans nom de la *Recherche* se rendant dans la petite ville de garnison Doncières, pour y retrouver son ami le marquis Robert de Saint-Loup, fringant jeune gradé, comme ses camarades eux aussi présents. Alors s'engage une vertigineuse discussion, au cours de laquelle ce petit groupe entreprend d'expliquer au visiteur les

1. Les chroniques du premier seront très rapidement réunies en volumes sous le titre de *Commentaires de Polybe* (Paris, Bibliothèque Charpentier-Eugène Fasquelle, 19 vol., 1915-1919). Les deux autres chroniqueurs sont à lire dans les quotidiens de l'époque. Les trois mériteraient grandement une publication annotée.

2. Voir L. Fraisse, *Proust et la Stratégie militaire*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2018.

3. Sur cet épisode de la guerre, voir Ph. Chardin et N. Mauriac Dyer (sd), avec la collaboration de Y. Murakami, *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2014 ; B. Mahuzier, *Proust et la Guerre*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », 2014 ; « Le "temps retrouvé" de 1914 », textes réunis par Uta Felten, *Revue d'études proustiennes*, n° 3, 2016-1 ; et A.-H. Dupont, *Proust à la guerre comme à la fête*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », 2018.

principes de la stratégie militaire. Ils en dégagent, et principalement Saint-Loup, la beauté. Pourquoi ?

Saint-Loup a mentionné au héros, au début de sa visite, un commandant qui « a fait un cours où l'histoire militaire est traitée comme une démonstration, comme une espèce d'algèbre. Même esthétiquement, c'est d'une beauté tour à tour inductive et déductive à laquelle vous ne seriez pas insensible »⁴. La conversation sur la stratégie commencera dès lors, un peu plus tard, par la question de savoir « si c'était exact que ce commandant fût, de l'histoire militaire, une démonstration d'une véritable beauté esthétique »⁵. On s'est demandé si ce professeur n'avait pas pour modèle Foch.

La stratégie revêt ce caractère de beauté en ce que son étude montre que les « opérations militaires, en dehors même de leur but immédiat, sont habituellement, dans l'esprit du général qui dirige la campagne, calquées sur des batailles plus anciennes qui sont [...] comme le passé, comme la bibliothèque, comme l'érudition, comme l'étymologie, comme l'aristocratie des batailles nouvelles »⁶. Ce qui amène cette question, adressée à Saint-Loup : « Je sens que je pourrais me passionner pour l'art militaire, mais pour cela il faudrait que je ne le crusse pas différent à tel point des autres arts, que la règle apprise n'y fût pas tout. Tu me dis qu'on calque des batailles. Je trouve cela en effet esthétique, comme tu disais, de voir sous une bataille moderne une plus ancienne, je ne peux te dire comme cette idée me plaît. Mais alors, est-ce que le génie du chef n'est rien ? Ne fait-il vraiment qu'appliquer des règles⁷ ? » Et le héros isole cette interrogation qui l'enchant, « comme chaque fois que sous le particulier on me montrait le général »⁸.

Une question se pose ici à l'historien : une telle conception relève-t-elle d'une fantaisie d'écrivain ? Il est certain que les chroniqueurs de l'époque ne cernent pas, n'ont à vrai dire pas pour rôle de cerner la beauté des batailles, gouvernées par la stratégie, avec une telle hauteur de vue. Reste que la beauté de la guerre, célébrée à nouveau par Saint-Loup quand le héros le reverra lors de son second séjour dans le Paris en guerre⁹, ne contredit pas nécessairement, loin s'en faut, le point de vue patriotique d'un Joseph Reinach qui, séjournant sur le front de l'Aisne, à la vision des monuments médiévaux, médite

4. À *la recherche du temps perdu* [1913-1927], édition réalisée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989, ici t. II, p. 378.

5. *Ibid.*, p. 408.

6. *Ibid.*, p. 410.

7. *Ibid.*, p. 412.

8. *Ibid.*, p. 416.

9. *Recherche*, t. IV, p. 337-338.

un instant : « Douce et sereine beauté de l'art, tuée à jamais pour nous par la douloureuse et tragique beauté de la guerre, puissent d'autres y goûter plus tard, quand nous ne serons plus, grâce à ceux-ci qui combattent et qui tombent ¹⁰ ! » Il souligne même à l'occasion la beauté de la stratégie militaire, notamment à propos de la (première) bataille de la Somme : « Il m'a été donné de regarder aujourd'hui au détail d'un mécanisme qui fait apparaître dans toute son ingéniosité et dans une véritable beauté l'intelligence militaire » ¹¹, car « l'intelligence à cette perfection, c'est de la beauté » ¹². Le chroniqueur note l'étendue et la variété des connaissances rendues nécessaires par la guerre moderne chez les stratèges, si bien que, même chez les officiers subalternes d'aujourd'hui, souligne-t-il, l'instruction apparaît « très souvent comme de beaucoup plus riche, plus pratique et plus hardie que celle de nombre d'intellectuels de profession » ¹³.

La stratégie a donc la beauté de l'intelligence, de l'intellect. Un ami de Saint-Loup le confirme : « Les batailles s'imitent et se superposent ¹⁴. » Cette conception paraît annoncer l'école structuraliste en critique littéraire, superposant les œuvres d'un écrivain pour y trouver de l'une à l'autre des formes fondamentales, ainsi d'ailleurs que le fait déjà le héros de *La Prisonnière*, montrant à Albertine que « les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde » ¹⁵, ce qui est aussitôt prouvé à travers les œuvres de Barbey d'Aurevilly, Stendhal, Dostoïevski ou Thomas Hardy. Fantaisie d'écrivain à nouveau ? Pas davantage.

Certes ni Clausewitz ¹⁶ ni Foch ¹⁷ n'ont avancé une telle idée. Proust l'a trouvée chez le spécialiste des structures secrètes et de leur déchiffrement, Henry Bidou. Le document essentiel nourrissant cette idée se trouve dans la chronique du *Journal des débats* du 20 février 1915, qui commence ainsi : « Parlant de l'offensive allemande en Prusse, le critique du *Times* remarque une curieuse analogie avec celle de Napoléon, exactement sur le même terrain, en juin 1812. Or, la manœuvre de Napoléon a elle-même inspiré le maréchal de Moltke en 1870, et l'invasion de la France a été alors calquée sur celle de la Russie. La manœuvre de Moltke est restée classique en Allemagne.

10. *Le Figaro*, 23 mai 1917 ; *Les Commentaires de Polybe*, t. XIII, p. 45.

11. *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1916 ; *Les Commentaires de Polybe*, t. IX, p. 26.

12. *Ibid.*, p. 30.

13. *Le Figaro*, 25 décembre 1916 ; *Les Commentaires de Polybe*, t. X, p. 320.

14. *Ibid.*, p. 415.

15. *Ibid.*, t. III, p. 877.

16. C. von Clausewitz, *De la guerre*, traduit par le major Neuens, Paris, Joseph Corréard, 3 vol., 1849-1851.

17. F. Foch, *Les Principes de la guerre*, Paris, Berger-Levrault, 1903, et *De la conduite de la guerre : la manœuvre pour la bataille*, Paris, Berger-Levrault, 1904.

Quoi d'étonnant que le maréchal Hindenburg s'en inspire à son tour, et joue sur le même échiquier la partie perdue il y a un siècle par l'Empereur ? » Et, dès lors, la chronique développe tout le parallèle, en soulignant les rectifications apportées par Hindenburg à la feinte de Napoléon, qui avait échoué : « Le sens [de la récente bataille de Borjino, du 31 janvier au 6 février 1915] en est évident maintenant. C'était le corrigé de la manœuvre de Napoléon », quoiqu'un peu plus tard, le 27 février 1915, on puisse dire au contraire que pour la présente manœuvre : « Il y a cependant entre l'original et la copie une différence sensible », qui fait échouer aujourd'hui les opérations.

Ce principe des batailles calquées, en surimpression les unes sur les autres, connaît, sous la plume des chroniqueurs, maintes objections, à commencer par la nécessité de ménager au contraire un effet de surprise, dont ne tiendra pas compte Proust. Il permet en revanche de dégager la beauté de la stratégie militaire, en raison à la fois de l'empirisme historique d'où résulte la bataille nouvelle et du raisonnement aussi bien savant qu'intuitif qui permet à l'état-major de deviner la manœuvre ennemie au moment où elle s'amorce. Saint-Loup l'explique au héros très concrètement : « Comme la constitution du sol, la direction du vent et de la lumière indiquent de quel côté un arbre poussera, les conditions dans lesquelles se fait une campagne, les caractéristiques du pays où on manœuvre commandent en quelque sorte et limitent les plans entre lesquels le général peut choisir. De sorte que le long des montagnes, dans un système de vallées, sur telles plaines, c'est presque avec le caractère de nécessité et de beauté grandiose des avalanches que tu peux prédire la marche des armées¹⁸. »

Le colonel Feyler, dont les chroniques dans le *Journal de Genève* étaient très appréciées en raison de la qualité de l'information et de la perspicacité du raisonnement, soulignait de fait qu'en présence des inévitables inconnues pour apprécier dans le présent la situation, « il faut fonder son opinion moins sur ce que l'on voit ou croit voir, c'est-à-dire sur ce que les dépêches nous apprennent : compte des prisonniers, statistique du matériel capturé..., que sur ce que les dépêches se gardent de nous dire et qu'il faut déduire de données générales : compte des réserves en hommes, matériel de remplacement disponible à l'arrière sur les places de parc et dans les arsenaux... »¹⁹, et bien sûr la culture militaire.

Ces rapprochements prennent leur signification au sein d'une œuvre, le cycle romanesque de la *Recherche*, où la mise en relation analogique contribue au dévoilement de vérités philosophiques. Il

18. *Recherche*, t. II, p. 413.

19. 15 novembre 1917, p. 2.

revient encore à Saint-Loup, mais cette fois en pleine guerre, dans *Le Temps retrouvé*, de développer lui-même au héros la comparaison entre stratégie et création artistique : « Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impasse qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu²⁰. » Si bien que le héros devenant pour finir narrateur, donc écrivain, envisagera de préparer son livre « minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive »²¹. Ce à quoi en effet Proust romancier épuisera jusqu'à extinction ses forces.

La conception proustienne de la stratégie sous l'angle de la beauté relève, on le voit à présent, d'une prise en compte complète : cette science pour ainsi dire mathématique, géométrique, repose en réalité sur une psychologie intuitive. Une pensée s'y manifeste, mais en s'y dissimulant, comme au cœur d'une œuvre. L'érudition et l'enjeu humain s'y côtoient. Preuve que le roman de Proust, tout armé de puissance théorique, n'est certes pas insouciant ─

20. *Recherche*, t. IV, p. 341.

21. *Ibid.*, p. 609.



JEAN-YVES JOUANNAIS

L'ENCYCLOPÉDIE DES GUERRES : LA « BEAUTÉ »

Ce qui s'intitule *L'Encyclopédie des guerres*, c'est d'abord une collection : je cherche, trouve, copie et classe des citations. Ensuite, j'ai trouvé le moyen de faire vivre et de partager cette collecte sous la forme d'un cycle de conférences au Centre Pompidou. Un jeudi par mois, depuis septembre 2008, je lis et commente en public les entrées de cette encyclopédie en expansion constante. Je l'envisage comme une entreprise littéraire, laquelle, n'ayant aucune destinée éditoriale, aurait l'ambition de s'inscrire – même si le terme semble ici paradoxal – dans la mémoire de ses spectateurs, réguliers ou occasionnels, à la manière d'un musée imaginaire.

Mais mon premier travail est de lire des « livres de guerre », d'y prélever des citations, qui vont venir nourrir des entrées existantes ou en créer de nouvelles. Il en existe aujourd'hui mille deux cent vingt-quatre. La première étant « Abattre (mort) », la dernière « Zouave », en passant par « Abracadabra », « Boum », « Camping », « Hydrographie », « Langueur (monotone) », « Mignardise », « Mouche (faire) », « Pâtisserie », « Silence (réduire au) », « Triperie », « Ultima (Ratio) », « Vadrouille (la très grande) », « Ypres »... Je recherche également tous types d'images, extraits de films, documents d'archives ou œuvres de fiction, afin d'y prélever des séquences qui vont venir « commenter » à leur manière les entrées. Et ce sont ces entrées que je déroule sur scène, l'une après l'autre, classées par ordre alphabétique. Tandis que s'achève la dixième saison au Centre Pompidou, j'en suis à la lettre N. Ce qui me fait penser, ou calculer, que j'en ai encore pour environ une douzaine d'années avant d'atteindre le terme du projet.

Donc, pour résumer – ce que je trouve, entre nous, compliqué ; on ne demande pas à un équilibriste de décrire ce qu'il fait sur son fil, soit on va au cirque, soit on n'y va pas –, je lis mes entrées constituées de citations, je montre des images, animées ou non, je les commente ou non. Et à partir de là, je me lance, ou non, dans de bizarres tentatives de gloses improvisées. Cela commence alors à dériver, pour le meilleur ou pour le pire. Cela ressemble, me dit-on, à quelqu'un qui réfléchirait en direct, ou qui parlerait en dormant, livrant le mécanisme de sa pensée, le fil plus ou moins souple de ses associations d'idées. C'est parfois payant en termes de sens ou de poésie, d'intensité et d'émotion, et parfois cela ne produit rien que de l'ennui. Alors je passe à l'entrée suivante sans demander mon reste.

Au moyen de *L'Encyclopédie des guerres*, je tente de répondre à la question de mon intérêt pour le phénomène guerrier. De fait, je n'ai jamais accepté l'idée que le sujet de la guerre m'intéresse. En quoi cela pourrait-il mériter le moindre intérêt ? Le bon et naïf Pierre, comte Bezoukhov, désirant si ardemment assister à la bataille de Borodino, s'empêtre également dans cette difficile définition du type de curiosité éprouvée pour les faits de la guerre : « Je suis venu... comme ça... vous savez... je suis venu... cela m'intéresse, dit Pierre qui avait déjà répété tant de fois toute la journée ce mot dénué de sens "cela m'intéresse". » L'épigraphe choisie par Malaparte en exergue de son roman *La Peau* est une phrase de Paul Valéry : « Ce qui m'intéresse n'est pas toujours ce qui m'importe. »

Tout est évidence au fil de cette formule. À ceci près qu'elle se trouve être plus convaincante un peu au-delà de sa logique relativiste, lorsqu'elle tend à signifier que rien ne nous importe de ce qui nous intéresse. De fait, ce qui nous intéresse n'est jamais important. Et puis, en termes de finance, l'intérêt est la rémunération offerte en retour d'un prêt d'argent. Cela sonne comme « avoir des intérêts dans quelque chose ». On attend un retour sur investissement. Comme s'il devait y avoir un intéressement au fait de s'intéresser, un calcul à plus ou moins long terme qui corrompt ce que l'on entend par curiosité.

Je me découvrais effectivement écoeuré par cette insipide antienne culturelle de l'intérêt que l'on serait censé porter à tout, aux choses, aux œuvres, aux artistes, aux sujets... Parce qu'on est tous susceptibles d'être « intéressés par » et que cette propension n'a d'autre horizon que la survie en apnée de nos derniers alibis intellectuels, toute cette petite curiosité mécanique devrait être rejetée. La faculté d'agression et d'énervement serait seule à même de signaler l'expérience artistique quand l'intérêt n'est que le terme, ambigu de surcroît quant à l'usure, dénotant le placebo des cataplasmes culturels. C'est selon ce prisme que devraient être appréhendées les constructions de l'esprit et les manifestations de l'art.

C'est ainsi que je compris n'avoir jamais été intéressé par la guerre, mais irrité, agressé, énervé, obsédé par elle, oui, jusqu'à l'indigestion, la maladie. Ce qui est passionnant, quand ça passionne, c'est que l'adhésion s'avère impensable, que tout est dans le heurt, le malentendu, l'empêchement, que tout concourt à interdire la pornographie des intuitions partagées, le kitsch du confort culturel.

Quant à la périlleuse question de la beauté à la guerre, ou de la guerre, je me propose de vous livrer, sans autre mode d'emploi que votre sensibilité, voire votre humour, l'entrée éponyme de *L'Encyclopédie des guerres*.

BEAUTÉ**BEAU**

1. « Tu as vu les lance-flammes ? C'est assez beau, mais ça ne fait pas une lumière gaie. »
Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, Paris, Livre de poche, 1950, p. 164.
2. « L'aspect de ce défilé, qui avait lieu à la lueur et au bruit des canons, était un spectacle magnifique. Braves cuirassiers ! Il me semble vous voir encore, l'arme haute et courant au combat ! Comme vous étiez beaux ! »
Mameluck Ali, *Souvenirs sur l'empereur Napoléon*, Paris, Arléa, 2000, p. 110.
3. « C'était un beau spectacle la nuit : des pots-à-feu illuminaient les ouvrages de la place, couverts de soldats ; des lueurs subites frappaient les nuages ou le zénith bleu lorsqu'on mettait le feu aux canons, et les bombes, se croisant en l'air, décrivaient une parabole de lumière. »
François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, partie 1, Livre 9, chapitre 12, Paris, Garnier, 1861, p. 256.
4. « Nous réussîmes à atteindre, avec quelques véhicules et quelques pièces antichars, une hauteur située à environ quinze kilomètres au nord de Bir el-Harmat, d'où l'on apercevait l'Afrika Korps. De cette éminence, se découvrait une image typique de la guerre au désert. Des nuages noirs roulaient dans le ciel, donnant au paysage une étrange et sinistre beauté. »
Erwin Rommel, *La Guerre sans haine, Carnets*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 213.
5. « Quand Cléarque eut rangé l'armée de manière que la phalange bien serrée offrit de tous les côtés un beau coup d'œil et qu'on ne vît pas un homme hors de l'alignement, il manda les messagers et il s'avança lui-même à leur rencontre avec les mieux armés et les plus beaux de ses hommes et il pria les autres généraux d'en faire autant. »
Xénophon, *L'Anabase*, Livre 2, chapitre 3, traduction Pierre Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 68.
6. « Saint-Arnaud alla s'accouder au bastingage et, longuement, contempla les flottes en marche. Qu'elle était belle, cette armada de trois cents bâtiments, échelonnée en un ordre parfait sur plusieurs lieues carrées de mer, et glissant avec une sereine puissance vers la presqu'île à conquérir. »
Maurice Garçon, *Sébastopol*, chapitre 1, Paris, Berger-Levrault, 1955, pp. 39-40.

7. « Le jour était clair, le soleil éclatant. Belles sont les armées, puissants les corps de bataille. »
La Chanson de Roland, chapitre CCXL, d'après le manuscrit d'Oxford, par Joseph Bédier, Paris, Édition H. Piazza, 1921, p. 106.
8. « Eurypyle insulte Nérée à son trépas : “GIS maintenant dans la poussière ; ta beauté ne t'a pas servi comme tu l'aurais voulu. Je t'ai privé de la vie, malgré ton désir d'échapper. Insensé ! Tu n'as pas compris que tu affrontais un guerrier qui vaut mieux que toi. La beauté n'égale pas la force dans les combats”. »
 Quintus de Smyrne, *La Fin de l'Iliade, ou Guerre de Troie, depuis la mort d'Hector jusqu'à la ruine de cette ville*, Chant VI, « Eurypyle », trad. E. A. Berthault, Paris, Hachette, 1884.
9. « Les ordres sont si bien donnés et exécutés que toutes les colonnes débouchent vers les huit heures du matin. Au même instant les têtes des dites colonnes, arrivées à un certain point de cette plaine, y font halte et de suite l'armée se forme en bataille sur deux lignes, ce qui s'exécute dans l'ordre le plus exact. Ce déploiement fut un des plus beaux qu'on eût vus jusqu'alors. »
 Jacques de Mercoyrol de Beaulieu, *Campagnes, 1743-1763*, Éditions H. Laurens, 1915, p. 57.
10. « Ah ! Que la baïonnette et que la carabine sont belles dans ce champ où rougit la chaumine ! »
 Edgar Quinet, *Napoléon*, « Austerlitz », Paris, Éditions Pagnerre, 1857, p. 231.
11. « C'a été la plus belle bataille que j'ai jamais vue, disait-il. Par ma foi, ç'a été splendide ! La beauté et la splendeur étaient attestées par une rangée de morts, disposés en bon ordre, et une rangée de blessés, placés avec beaucoup plus de fantaisie, agités, demi-nus, mais élégamment parés de plusieurs pansements. »
 Ambrose Bierce, « Combat d'avant-postes », *Morts violentes*, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1957, p. 167.

BEAU (MERVEILLEUSEMENT)

1. « Les morts paraissaient merveilleusement beaux. La nuit brillait paisiblement sur eux, leur donnant la douceur du nouvel ivoire. Les Turcs avaient la peau blanche là où ils avaient été vêtus, beaucoup plus blanche que les Arabes ; et ces soldats étaient très jeunes. Ils étaient léchés de près par la sombre armoise, maintenant lourde de rosée, où la pointe des rayons de lune scintillait comme de l'écume marine. »
 Thomas Edward Lawrence, *Les Sept Piliers de la sagesse*, Livre IV, chapitre LIV, traduction Julien Deleuze, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 436.

BEAU (TRÈS)

1. « Le commandant d'un char lourd Krivorotov Mikhaïl Pavlovitch, vingt-deux ans (un gars énorme, avec des yeux bleu foncé). Il travaillait comme conducteur de moissonneuse-batteuse dans un sovkhose en Bachkirie depuis l'âge de vingt ans. En décembre 1940, il est allé à l'armée. "Je n'avais jamais vu de tanks de ma vie, dès le premier coup d'œil ils m'ont beaucoup plu, j'en suis tombé follement amoureux. Un tank, c'est vraiment très beau". »
Vassili Grossman, *Carnets de guerre. De Moscou à Berlin, 1941-1945*, textes choisis et présentés par Antony Beevor et Luba Vinogradova, Paris, Calmann-Lévy, 2007, pp. 125-126.
2. « Le roi de France avait mis à son armée et à sa guerre si bonne ordonnance en ses gens d'armes, que c'était une très belle chose. »
Gilles Le Bouvier, dit le Héraut Berry, *Les Chroniques du roi Charles VII*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 234.
3. « Mon régiment a passé aujourd'hui devant le Roy qui l'a trouvé très beau, et a dit qu'il l'était autant que le sien des gardes. »
Vicomte de Turenne à sa mère, Lyon, 1^{er} septembre 1630, cité dans Jean Béranger, *Turenne*, Paris, Fayard, 1987, p. 79.

BRILLANT

1. « Le combat fut des plus brillants. »
Jean-Christophe Petitfils, *Le Véritable d'Artagnan*, chapitre XX, Paris, Tallandier, « Texto », 2002, p. 221.

DÉLECTABLE

1. « L'éclat des armures réverbérant la splendeur du soleil, il semblait que fût doublée la clarté du jour. Les bannières déployées aux vents et disposées à leur souffle présentaient aux yeux un spectacle délectable. »
Bouvines, *Relation de Marchiennes*, *Monumenta Germaniae Historica*, XXVI, cité dans Georges Duby, *Le Dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 315.

JOLIESSE

1. « Ce qu'est joli surtout ce sont les explosions, les mines qui viennent s'écraser là en géantes fleurs vertes... rouges et bleues... contre les pierres des deux remparts de chaque côté... à éclore du haut en bas et à travers le canal... rouges bleues vertes... »
Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, Paris, Gallimard, « Folio », 1969, p. 249.

2. « Notre artillerie ne peut tirer sur l'entrée de ce tunnel placé en contre-pente, mais elle exécute dans l'après-midi un très joli tir sur les casernes. Flammes et fumées se détachent sur le fond bleu marine de la falaise boisée. »

Pierre Lyautey, *Carnets d'un goumier. Campagne d'Allemagne 1945*, chapitre 11, Paris, Éditions René Julliard, 1945, p. 133.

MAGNIFIQUE

1. « Dès l'aube suivante, le 27 mai 1942, un bruit de bataille lointaine monte du Sud ; l'horizon est plein de fumée, gonflé d'une intense canonnade : c'est une division hindoue qui se fait magnifiquement massacrer. »

Jean D'Esme, *Leclerc*, Paris, Hachette, 1949, p. 95.

2. « Bientôt la colonne tout entière, dont le camp dessine un vaste croissant, ouvre le feu – et c'est un spectacle superbe que les éclairs de milliers et de milliers de décharges. L'artillerie, à son tour, entre en action ; les obus éclatent en gerbes lumineuses sur le flanc de la montagne. C'était magnifique ! Pourquoi la guerre n'est-elle pas toujours ainsi ! »

Bennett J. Doty, *La Légion des damnés*, traduction M. Prevost, Paris, Stock, 1930, p. 135.

3. « Ce magnifique sacrifice de la compagnie anglaise du régiment de Kent constitue un des plus beaux faits d'armes de la guerre. »

Général Mordacq, *Le Drame de l'Yser, surprise des gaz (avril 1915)*, chapitre 5, Paris, Éditions des portiques, 1933, p. 125.

4. « Dès le 16 novembre, le 8^e zouaves, engagé au nord de Boesingue, reprend dans un geste magnifique le Bois Triangulaire (bataillon Randier). »

Pages de gloire de la Division marocaine, 1914-1918, Paris, Éditions Chapelot, 1919, p. 19.

5. « Le 8 messidor (26 juin), un peu avant l'aurore, nous nous réveillons aux sons de la diane et prenons rapidement les armes. Les premières lueurs du jour éclairent notre armée rangée en bataille. L'aspect de nos bataillons et escadrons est magnifique, avec les figures pâles et hâlées de nos soldats, empreintes d'une fierté menaçante, leurs vêtements déguenillés, leurs chapeaux déformés. »

Dick de Lonlay, *Nos gloires militaires*, Tours, Éditions A. Mame et fils, 1901, p. 40.

6. « Jean était à la tête de la grande cohue féodale du ban et de l'arrière-ban, qui faisait bien cinquante mille hommes. Il y avait les quatre fils de Jean, vingt-six ducs ou comtes, cent quarante seigneurs bannerets avec leurs bannières déployées ; magnifique coup d'œil, mais l'armée n'en valait pas mieux. »

Jules Michelet, *Histoire de France*, volume III, Livre 6, chapitre 2, Paris, Éditions des Équateurs, 2008, p. 244.

SUPERBE

1. « C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant. »

José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, Paris, Éditeur F. Ferroud, 1914, p. 86.

2. « En mai, le 3^e bis de marche de zouaves combat à l'ouest de Reims, à Hermonville et à Villers-Franqueux, à la cote 248. Il est cité pour la deuxième fois à l'ordre de l'armée : "Régiment superbe de fougue et d'allure". »

Lieutenant-colonel Louis Garros, *Historama*,

hors-série n° 10, « Les Africains 1830-1960 », p. 70.

3. « On ne pouvait pas rappeler Brayle qui galopait, tranquille, parallèlement à l'ennemi, à moins de deux cents mètres de ses lignes. Il était superbe à voir ! Un coup de vent ou une balle ayant fait tomber son chapeau, ses longs cheveux blonds se dressaient et retombaient au rythme de la course de son cheval. »

Ambrose Bierce, « Tué à Resaca », *Morts violentes*,

Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1957, p. 94.

Voir entrées « Coquetterie », « Kitsch » et « Merveille »



GILLES MALVAUX

RÉFLEXION SUR LE STYLE

« Pétrir son esprit d'après les règles de l'ordre classique »

Charles de Gaulle

Une victoire n'est belle qu'autant qu'elle est bien représentée. Or sa première expression est son compte rendu. Le style de celui-ci est le sujet qui nous intéresse ici, car une victoire est particulièrement belle lorsqu'une certaine forme de simplicité en assure la postérité. Ainsi, la lettre du maréchal de Luxembourg adressée à Louis XIV juste après Neerwinden (29 juillet 1693) : « Sire, vos ennemis ont fait des merveilles, vos troupes encore mieux. Pour moi, Sire, je n'ai d'autre mérite que d'avoir exécuté vos ordres. Vous m'aviez dit d'attaquer une ville et de livrer une bataille ; j'ai pris l'une et gagné l'autre. » On imagine ces quelques lignes écrites au bivouac, au soir de la bataille, sur un papier froissé et maculé de poudre. Leur authenticité embellit le succès. Ces mots, où transparait l'habileté du courtisan à autant flatter son souverain qu'à se mettre en valeur lui-même, demandent davantage d'être déclamés que lus. De la théâtralité mais point d'affectation, de la grandeur mais pas de grandiloquence : ce compte rendu est une vraie réplique de théâtre.

Outre-Manche, Churchill était friand de ce style, qui correspond assez bien au personnage et à sa prédilection pour l'*understatement*. La lecture de ses *Mémoires de guerre* laisse deviner le plaisir qu'il éprouve à faire connaître au public certains documents dont il était destinataire. Des milliers de rapports, télégrammes, mémos, câbles dont il fut destinataire, lesquels a-t-il choisis pour être cités *in extenso* ? Sans nul doute ceux qui susciteront le sens du beau chez le lecteur. Par exemple, un message du général Alexander, le 13 mai 1943 (les forces de l'Axe ont été anéanties en Afrique du Nord) : « Sir, it is my duty to report that the Tunisian campaign is over. All enemy resistance has ceased. We are masters of the North African shores¹. » Celui-ci aurait pu être écrit par le maréchal de Luxembourg tant la ressemblance est frappante : « Sir, the orders you gave me on August [10] 1942 have been fulfilled. His Majesty's enemies, together with their impedimenta, have been completely eliminated from Egypt, Cyrenaica, Libya, and Tripolitania. I now await your further instructions². » Ou celui de l'amiral Cunningham à l'Amirauté, le 11 septembre 1943 (après le

1. « Monsieur, j'ai le devoir de vous rendre compte que la campagne tunisienne est terminée. Toute résistance ennemie a cessé. Nous sommes maîtres des rives de l'Afrique du Nord. »

2. « Monsieur, les ordres que vous m'avez donnés le 10 août 1942 ont été exécutés. Les ennemis de Sa Majesté, avec leur matériel, ont été complètement éliminés d'Égypte, de Cyrénaïque, de Libye et de Tripolitaine. J'attends maintenant de nouvelles instructions. »

débarquement en Sicile) : « The Italian battle fleet now lies at anchor under the guns of the fortress of Malta³. » Quelques mots qui ont la puissance évocatrice d'un tableau que l'on se représente bien : la flotte italienne soumise, Malte définitivement à l'abri, la Grande-Bretagne maîtresse des mers. C'est le même style que celui employé par Richelieu lorsqu'il faisait parvenir à Louis XIII, après la prise de Perpignan, une dépêche avec ces seuls mots : « Sire, vos ennemis sont morts et vos armes sont dans Perpignan. »

Ce « je ne sais quoi » de simplicité puise dans le style classique. C'est celui du Grand Siècle, du classicisme incarné par Corneille, Boileau et Racine, où exprimer la grandeur revient à dire la vérité en jouant de naturel et de sincérité, où la théâtralité se manifeste avec des mots simples sentant encore la chaleur du combat. Tous ces comptes rendus pourraient être des répliques de tragédie. « Et le combat cessa faute de combattants » : n'oublions pas que le classicisme est né du théâtre, non de la littérature, et que ce théâtre était destiné à la Cour. Heureux dosage entre *imperatoria brevitatis* et *sancta simplicitas*, la tournure de ces répliques est digne, leur simplicité éloquente et leur postérité assurée. Rome est leur modèle.

L'esthétique qui se dégage de ces comptes rendus de victoire se rapproche de celle d'un défilé ou d'une cérémonie militaire. La rigueur de la cadence, la précision de la mise en scène et la sobriété de l'ensemble expriment la puissance et inspirent la grandeur : l'esprit du classicisme se retrouve dans celui de l'armée. On a dit que Turenne s'était demandé un jour où Corneille avait appris l'art de la guerre. André Gide apporte une réponse quand il explique que « la perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire), mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie »⁴. N'est-ce pas la définition de l'armée ?

Mais cette hiérarchie n'est pas seulement fonctionnelle. Dans l'avant-propos de *La Discorde chez l'ennemi*, Charles de Gaulle rapprochait classicisme et armée grâce à l'image du jardin à la française, « où la règle imprime au jardin sa magnifique harmonie ». Jean d'Ormesson ne définissait pas autrement le classicisme, « dominé par une certaine idée de l'ordre, de la grandeur, de l'harmonie et de la nécessité de règles fixes. [...] Discipline, hiérarchie et ordre sont consubstantiels au classicisme »⁵. N'est-ce pas la définition de la beauté militaire ?

3. « La flotte italienne est maintenant à l'ancre sous les canons de la forteresse de Malte. »

4. *Revue critique des idées et des livres*, tome XXXI n° 182, 10 février 1921, p. 366.

5. J. d'Ormesson, *Une autre histoire de la littérature française*, tome I, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, pp. 47 et 55.

Le style de ces comptes rendus est finalement celui d'une époque où l'Europe se nourrissait de culture classique et où la gloire comptait autant que la victoire. Churchill s'en inspire, et on aime à croire que cela l'aida à obtenir le prix Nobel de littérature. Quand il écrit « Before Alamein we never had a victory. After Alamein we never had a defeat⁶ », on peut se demander s'il n'avait pas lu Montesquieu : « Après l'abaissement des Carthaginois, Rome n'eut presque plus que de petites guerres et de grandes victoires, au lieu qu'auparavant elle avait eu de petites victoires et de grandes guerres⁷. »

Aujourd'hui, tout ceci est désuet. La manière d'écrire un compte rendu se rapproche davantage de celui de la bataille de Magenta : « Une grande victoire : cinq mille prisonniers ; quinze mille ennemis tués ou blessés ; à plus tard les détails⁸. » Ce style à proprement parler télégraphique trouve évidemment sa justification dans l'« infobésité » qui caractérise notre époque. Mais il est surtout celui de l'efficacité et du rendement. Pourquoi nous semble-t-il plus familier ? Parce que c'est celui d'un outil militaire et que le propre d'un outil est d'être utile. Un outil n'a pas besoin d'être beau, mais efficace. Il n'a pas besoin d'être grand, mais optimisé. L'instruction relative à la correspondance officielle au sein des armées précise ainsi que « dans un écrit professionnel, l'objectif est l'efficacité⁹. Le style d'un outil militaire est celui d'un « technicien du combat », qui est « expert » dans son « spectre » ou dans son « segment » et qui d'ailleurs préfère s'exprimer en anglais car l'efficacité est plus chic que l'efficacéité. C'est un meilleur « vecteur de communication ».

Finalement, la différence d'esthétique entre ces deux styles est la même que celle entre une plume et un clavier azerty. La plume est un objet symbolique dont l'esthétique est puissante, même à la guerre. Au sens propre, et de manière assez universelle, c'était un attribut de chef sur le champ de bataille. Au sens figuré, elle représente encore aujourd'hui les belles lettres. Son héritage demeure : on dit d'un texte bien écrit qu'il est d'une « belle plume », tous les grands chefs ont leur « plume »... Et Boileau reste encore cité dans l'instruction sur la correspondance. La plume rend belle l'action militaire car elle la transcende. Elle voit une épée au lieu d'un « outil producteur d'effets ». Imagine-t-on le général de Gaulle s'exclamer : « Qu'il est court, l'outil militaire de la France ! » ? Et c'est bien une plume qui figure sur la couverture de la présente revue, pas un clavier azerty. ─

6. « Avant Alamein, nous n'eûmes jamais de victoire. Après Alamein, nous n'eûmes jamais de défaite. »

7. *Grandeur et décadence des Romains*.

8. Dépêche de Napoléon III à Eugénie. *Mémoires du comte Horace de Viel Castel*, tome V, Paris, 1884, p. 63.

9. Instruction n° 11766/DEF/EMA du 26 octobre 2012 relative à la correspondance officielle au sein des armées.



PIERRE-FRANÇOIS MITTON

UNE ESTHÉTIQUE DE LA GUERRE EST-ELLE ENCORE POSSIBLE ?

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, dit Guillaume Apollinaire, aristocrate russe d'origine polonaise, a tenté de s'engager dans la Légion étrangère avant d'être affecté comme canonnier-conducteur au 38^e régiment d'artillerie de campagne de Nîmes. Envoyé en 1915 sur le front de Champagne, il nous a légué les vers suivants :

« Ah Dieu ! que la guerre est jolie,
Avec ses chants ses longs loisirs,
Cette bague je l'ai polie,
Le vent se mêle à vos soupirs.

Adieu ! voici le boute-selle,
Il disparut dans un tournant,
Et mourut là-bas tandis qu'elle,
Riait au destin surprenant¹. »

Ces rimes du poète-soldat sont aussi célèbres qu'incomprises. Le ton n'y est pas ironique : pour Apollinaire, la guerre constitue un tableau fascinant, ébranlant les sens, provoquant les émotions les plus intenses.

De son côté, Henri Barbusse affirme que « ce serait un crime de montrer les beaux côtés de la guerre, même s'il y en avait »². Cette opposition entre deux présentations possibles du fait guerrier montre à elle seule toute la complexité existante à vouloir conjuguer guerre et esthétique : est-il possible de trouver une forme de beauté dans la guerre ? N'est-ce pas honteux ? En exposant une vision positive de la guerre, le risque n'est-il pas de justifier toutes les horreurs ? Les romanciers ou les poètes ne devraient-ils pas se contenter de rappeler uniquement la laideur du phénomène guerre ?

Ces derniers ne sont pas les seuls à se poser ces questions : le vétéran qui a connu les théâtres d'opérations, le théoricien, le stratéguiste, tous croient apercevoir dans la guerre une forme de grandeur au milieu de sa difformité. Mais, face à la sensibilité contemporaine, il leur semble difficile, voire inconcevable de l'exprimer. Pourtant, n'y a-t-il pas danger à ne laisser ces sentiments contradictoires qu'aux bellicistes ou autres extrémistes ?

1. G. Apollinaire, « L'adieu du cavalier », *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1918.

2. H. Barbusse, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1916, p. 437.

┌ L'esthétique de la guerre

« Il y a de la beauté dans le sentiment de conquête » affirme Antoine de Saint-Exupéry³, que l'on ne peut accuser d'être un va-t-en-guerre. Quelle pourrait être la source de cette sensation contradictoire ? Il semble que la beauté de la guerre vient du fait que l'acte guerrier est un art, aux œuvres grandioses, au sein desquelles les soldats sont magnifiés.

Dans la dialectique art/science de la guerre, un argument est accepté par tous : le phénomène guerrier engendre des œuvres uniques. Si des principes semblent se dégager⁴, il n'y a pas de « recettes » que le chef militaire peut suivre sans réflexion préalable, quel que soit le niveau considéré, stratégique, opératif ou tactique. Chaque confrontation diffère de la précédente suivant le contexte, les protagonistes ou l'emplacement géographique de l'affrontement. La dimension esthétique jaillit de l'inspiration des commandants, de leur « génie » d'adaptation. Clausewitz parle de « cette faculté mentale que l'on nomme imagination »⁵ rendue possible car « la guerre n'est pas une activité de la volonté appliquée à une matière inerte, comme les arts mécaniques, ou à un sujet vivant mais passif et qui s'abandonne, comme l'esprit humain et la sensibilité humaine dans les beaux-arts ; elle s'applique à un objet vivant qui réagit ». Les chefs-d'œuvre de stratégie militaire sont pléthoriques dans l'histoire, riche de siècles d'affrontements : les batailles de Cannes (216 av. J.-C.), de Marathon (90 av. J.-C.), de Poitiers (732), de Crécy (1346), d'Austerlitz (1805) ne sont que quelques exemples dans la longue litanie des hauts faits d'armes qui suscitent l'admiration de tous.

Au milieu de ces déchainements de violence l'homme semble comme absorbé, envoûté. Le grandiose des champs de bataille possède son esthétique propre. Comme le note le philosophe Jesse Glenn Gray : « Certaines scènes de bataille, tout comme une tempête sur l'océan, ou un coucher de soleil dans le désert, ou encore le ciel nocturne vu à travers un télescope, peuvent frapper de stupeur un individu isolé et le tenir sous leur charme⁶. » La littérature a souvent tenté de saisir la puissance esthétique de ces violences guerrières. Dans son roman *Normance*, moins connu que *Voyage au bout de la nuit*, Céline réussit ainsi à décrire, sur plus de cinq cents pages, le spectacle du bombardement des usines Renault observé depuis la butte Montmartre.

3. A. de Saint-Exupéry, *Écrits de guerre. La morale de la pente*, Collection, estimé à fin 1939-début 1940.

4. Voir F. Foch, *Les Principes de la guerre*, Paris, rééd. Economica, 2007, ou le *TTA 106* qui définit les trois principes retenus par l'armée de terre : liberté d'action, concentration des efforts, économie des moyens.

5. C. von Clausewitz, *De la guerre*, Livre I, rééd. Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2006, p. 90.

6. J. Glenn Gray, *Au combat. Réflexions sur les hommes à la guerre*, rééd. Paris, Tallandier, « Texto », 1959, p. 77.

Confronté à la beauté paradoxale du fait guerrier, l'homme ressent « un sentiment de plénitude et de surhumain »⁷. Il se voit magnifié, peut-être parce que la guerre est « ce qui convient le plus à l'esprit humain »⁸. En partie parce que les conflits offrent la possibilité d'un dépassement de soi, d'une lutte pour une cause plus grande que sa propre personne. Hélie de Saint Marc disait simplement que « la guerre débarrasse du souci de soi ». « Le “je” se change insensiblement en “nous”. [...] L'apogée de la fraternité se gagne au combat », conclut Glenn Gray⁹.

Mais cette esthétique de la guerre semble également conduire aux pires dérives. Dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, Joseph de Maistre affirme ainsi que « la guerre est d'essence divine. Elle est la saignée qui rétablit la santé du monde congestionné de mauvais désirs. Elle est encore l'exutoire par quoi se rétablit l'équilibre de la surproduction de l'espèce chez les races saines et bien portantes ». En magnifiant la guerre, le risque semble donc grand de justifier ses horreurs et ses excès.

La récupération maléfique de la beauté guerrière

L'esthétique de la guerre paraît donc conduire à des voies dangereuses. En effet, en proposant des représentations classiques esthétisantes de la guerre, une vision positive du fait guerrier peut être alimentée sans cesse, conduisant aux pires dérives.

L'histoire montre que l'écriture possède une part de responsabilité dans le déclenchement des conflits, notamment par l'imaginaire belliciste et les représentations positives de la guerre qu'elle contribue à perpétuer. Maurice Barrès compte sur cet héritage : « L'esprit surtout sera élargi, ennobli, soulevé. Nous aurons des livres issus des plus graves expériences humaines et des poèmes chargés des vertus des batailles. J'entrevois une haute culture virile, savante et limpide pour tous¹⁰. » Littérature et poésie travaillent donc à rappeler la beauté de la guerre, la seule à même de magnifier un peuple, et de lui rendre vitalité et unité.

La recherche de la beauté dans la guerre peut également conduire à la surenchère des sentiments guerriers et destructeurs. La bataille de Berlin à la mi-avril 1945 en témoigne, comme le souligne

7. P. Teilhard de Chardin, *La Nostalgie du front*, 1917.

8. C. von Clausewitz, *op. cit.*, titre du chapitre 2.

9. J. Glenn Gray, *op. cit.*, p. 90.

10. Voir M. Barrès, *L'Âme française et la guerre*, 1916.

Jean-François Muracciole¹¹ : face à trois cent cinquante mille hommes de l'Armée rouge, quatre-vingt-dix mille Allemands ont défendu leur capitale dans un combat « inutile militairement, mais politiquement et symboliquement décisif » pour Moscou. Les généraux du Reich voulaient déclarer Berlin ville ouverte, mais Hitler, recherchant une « fin apocalyptique et esthétique » le posant en « héros wagnérien », a imposé une dernière bataille titanesque et meurtrière. La recherche de cette fin grandiose a prolongé les malheurs du peuple allemand dans un objectif purement esthétique.

Cette recherche du beau dans le fait guerrier pourrait finalement être le principal moteur de la guerre. Le philosophe Alain, dans le troisième chapitre de *Mars ou la guerre jugée*, simplement intitulé « Du beau », met en évidence qu'à l'instar du Führer personne n'est protégé face à l'esthétisme guerrier : « Nul n'est à l'abri de cet enthousiasme prodigieux qui fait que l'on veut marcher sans savoir jusqu'où, à la suite d'une troupe bien disciplinée et résolue. » Cet enthousiasme ne pourrait être freiné, car « proprement esthétique », « ni fortifié ni même modifié par les pâles idées qui l'accompagnent, concernant le devoir et le sacrifice ». Il insiste : « Par ces caractères, je dis que la chose militaire est proprement esthétique. Et je remarque qu'il n'y a point d'autre art populaire en ce temps-ci, ni même d'art qui soit comparable à celui-là par la puissance et la perfection. Chacun y est pris. Chacun y sera pris. Oui les morts seront oubliés ; et les erreurs aussi ; et les mensonges ; et les froides et tristes réflexions nées de solitude. »

Il semble donc que promouvoir une esthétique de la guerre mène aux pires atrocités, aboutissant ainsi à une situation paradoxale : soit il faut nier la réalité, à savoir qu'il existe indubitablement une forme de beauté dans la guerre, pour ne pas contribuer à sa promotion, soit il faut se l'avouer et risquer ainsi d'en banaliser les horreurs. Dès lors, comment répondre au devoir de vérité qui s'impose ?

Quelle esthétique de la guerre aujourd'hui ?

Les dangers de la récupération maléfique de la beauté guerrière forcent soit à ne pas admettre une esthétique de la guerre, soit à justifier cette dernière. Cependant, pour dépasser cette impasse, il semble qu'il ne faille pas reconnaître une beauté *de* la guerre, mais une beauté *dans* la guerre, à la fois source d'efficacité, d'éthique et de limitation des horreurs engendrées par les conflits.

¹¹. J.-Fr. Muracciole, *Encyclopédie de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2015.

Au sein des armées, l'esthétique est gage d'efficacité, car la beauté participe à la transformation du citoyen en soldat, en permettant notamment la prise de conscience du sens profond de l'engagement. Le cérémonial militaire, avec son esthétisme propre, permet en partie cette compréhension. L'ancien chef d'état-major des armées, le général Pierre de Villiers, soutient ainsi que la prise d'armes, « manifestation de cohésion, d'esthétique, de rigueur, est un moment fort, essentiel pour les militaires, où se construisent au travers d'un cérémonial millimétré, la fraternité, le sentiment d'appartenance commune. [...] Quand l'étendard défile devant les troupes ou quand *La Marseillaise* retentit dans la nuit, ce sont des moments indispensables pour la vraie efficacité de nos armées »¹². L'efficacité découle ainsi directement de l'esthétique du fait guerrier.

De plus, la conformité au droit des conflits armés amène à l'idée d'une certaine esthétique de la guerre. « Il est [...] des moments dans la vie où l'esthétique rejoint l'éthique »¹³, rappelle le général de Villiers. La guerre conduite dans le respect de ce droit a quelque chose d'admirable, où le soldat est transcendé et dépasse son statut de simple guerrier : « On peut discuter, autant que l'on voudra, en comparant l'homme d'État et le chef de guerre, pour savoir lequel des deux mérite, plus que l'autre, le respect ; le jugement esthétique décide en faveur du dernier. La guerre elle-même, lorsqu'elle est conduite avec ordre et respect sacré des droits civiques, a quelque chose en elle de sublime¹⁴. » Si on venait à renier cette beauté induite, on renierait également l'éthique associée, justifiant ainsi les pires exactions.

Enfin, la beauté donne du sens à la vie, du sens à l'individu et donc du sens à l'engagement militaire. Dans ses méditations sur la beauté, François Cheng complète : « Il faut racheter le monde par la beauté : beauté du geste, de l'innocence, du sacrifice, de l'idéal¹⁵. » Sans la beauté, il n'y a pas de gratuité du don au combat, pas d'héroïsme, pas de dépassement de soi. « La beauté sauvera le monde »¹⁶, car « la beauté porte à aimer » tant ses camarades que ses ennemis. Elle permet au soldat de conserver sa dignité, sa générosité et sa noblesse d'âme.

Et Apollinaire de conclure, en montrant que la beauté demeure l'accomplissement du devoir :

12. P. de Villiers, *Qu'est-ce qu'un chef ?*, Paris, Fayard, 2018.

13. *Ibid.*

14. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 144.

15. F. Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.

16. P. de Villiers, *op. cit.*

« C'est pourquoi faut au moins penser à la Beauté,
Seule chose ici-bas qui jamais n'est mauvaise,
Elle porte cent noms dans la langue française,
Grâce Vertu Courage Honneur et ce n'est là,
Que la même Beauté¹⁷. »

À la suite d'Alessandro Baricco, il semble possible de conclure que « dire et enseigner que la guerre est un enfer et s'arrêter là est un mensonge dangereux. Aussi atroce que cela paraisse, il est nécessaire de rappeler que la guerre est un enfer, oui : mais beau »¹⁸. Face à la sensiblerie contemporaine, il ne faut pas laisser le pouvoir grandiose d'évocation du phénomène guerrier aux extrémistes et aux bellicistes, qui semblent l'avoir confisqué. S'il faut craindre l'esthétique puissante de la guerre, il ne faut pas nier la beauté dans la guerre, source d'éthique et de sens.

De la capacité de la société contemporaine à comprendre ce constat dépendra sa capacité à lutter contre une forme de radicalité qu'embrasse une partie de la population, avide de sens et de beau dans un monde désenchanté. ─

17. G. Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1918.

18. A. Baricco, postface à *Homère, Iliade*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 242.



GIOVANNI LISTA

FILIPPO TOMMASO MARINETTI OU LA GUERRE COMME ŒUVRE D'ART TOTALE

En 1909, lors de la fondation du mouvement futuriste par Filippo Tommaso Marinetti, l'Italie n'existe, en tant que nation, que depuis quarante-huit ans seulement. Autrement dit, le nationalisme des futuristes appartient à la logique de l'histoire. Marinetti réactualise Machiavel : dans une société dépourvue d'une culture des valeurs militaires, il n'y a ni vertus civiques ni amour de la patrie. Les luttes du *Risorgimento*, qui ont permis de réaliser l'unité italienne, ont révélé en même temps l'incapacité pour le pays d'accéder à une véritable révolution, c'est-à-dire à un changement radical faisant fi des résistances de la société et de ses institutions. En effet, un tissu sociologique caractérisé par l'absence d'une grande bourgeoisie, par une culture de l'individu qui remonte à la Renaissance, par une forte tradition humaniste et religieuse, ainsi que par la présence du pouvoir temporel de l'église catholique, empêche, en Italie, l'émergence de ces profondes fractures sociales qui constituent les premières données socio-économiques capables d'alimenter les mouvements révolutionnaires. Le *Risorgimento* a été en lui-même une révolution inachevée dans la mesure où, en s'opposant et en contrôlant à la fois Giuseppe Mazzini et Giuseppe Garibaldi, Camillo Cavour a réussi à écarter tout projet d'un État fédéral et d'une nation républicaine afin de construire une Italie monarchique et de préserver la papauté. Le premier but du mouvement futuriste est de parachever les luttes du *Risorgimento* par la création d'une culture moderne. Plus exactement, une culture d'avant-garde, qui puisse être en même temps un modèle d'inspiration pour tous les pays européens.



Une culture d'avant-garde

Ayant un tempérament politique, Marinetti publie, sous la forme de tracts, des manifestes où il s'exprime par le biais de slogans péremptoirs. Il pense que la guerre, bien plus que la révolution, est le moteur de l'évolution humaine, mais surtout la véritable force régénératrice de l'univers. Ainsi, dans le *Manifeste de fondation du futurisme* qu'il publie dès janvier 1909, il proclame : « Nous voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur

des anarchistes, les belles idées qui tuent¹. » En tant que poète futuriste, il continue d'adhérer au vers libre symboliste, mais il soumet cette technique littéraire à un processus d'extériorisation et en même temps d'intensification dynamique afin que la poésie puisse refléter les caractères de la vie moderne.

Chez les symbolistes, le vers libre supprimait les règles de la métrique traditionnelle et de sa ponctuation afin de capter les mouvements les plus secrets de l'âme et d'exprimer une intériorité saisie par les affres de la mélancolie. Marinetti s'en sert pour rythmer les cadences fiévreuses du paysage urbain à l'époque de la vitesse. Il peut ainsi dire : « Le vers libre futuriste, perpétuel dynamisme de la pensée, ruissèlement ininterrompu d'images et de sons, peut seul exprimer l'éphémère, l'instable, le symphonique univers qui se forge en nous et avec nous². »

En 1912, Marinetti accomplit ses premiers vols aériens au-dessus de Milan et participe, comme correspondant de guerre du journal parisien *L'Intransigeant*, à la conquête de Tripoli par l'armée coloniale italienne. La mobilité et la vision globalisante de la perspective aérienne, ainsi que le spectacle insolite de la guerre en tant que théâtralisation du paysage déterminent une nouvelle dimension dynamique du vers libre marinettien. Cette évolution aboutit à la publication, la même année, du *Manifeste technique de la littérature futuriste* par lequel Marinetti proclame sa théorie des « mots en liberté », c'est-à-dire l'introduction des onomatopées ainsi que l'abolition de la ponctuation, de la grammaire et de la syntaxe.

Le nouveau langage poétique sera « motlibriste », c'est-à-dire fluide, simultané, dynamique et continu en tant qu'exaltation de la pure immédiateté de la sensation vitale produite par les nouveaux spectacles qu'offre la modernité : la vie urbaine des voitures et des foules sur les grands boulevards, ou la guerre considérée par Marinetti comme « une imposition foudroyante de courage, d'énergie et d'intelligence pour tous », ce qui en fait « l'unique levain capable de faire lever la pâte humaine »³.

Dans ses textes, c'est surtout pour rendre le vertige sensoriel du spectacle de la guerre que Marinetti utilise la dimension orgasmique du langage motlibriste. Les opérations de guerre en Libye lui inspirent par exemple le texte suivant : « Pourrir s'éparpiller furie mourir se désagréger morceaux miettes poussière héroïsme

1. Voir *Le Futurisme, textes et manifestes, 1909-1944*, textes établis et préfacés par G. Lista, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2015, p. 94.

2. F. T. Marinetti, *Le Futurisme* [1911], édition annotée et préfacée par Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 12.

3. *Le Futurisme, textes et manifestes, op. cit.*, pp. 867-868.

helminthes fusillade pic pac pun pan pan menthe mandarine laine-fauve mitrailleuse-cliquetis-de-bois-léproserie plaies en avant⁴. » Son recueil *Žang Tumb Tumb*, dont le titre onomatopéique évoque le bruit de l'explosion en deux temps d'un shrapnel, paraît en mars 1914. Il y traite de la façon dont le monde entier s'embrase du fait de la guerre : trafic d'armes, manifestations de rue, espionnage, combats...

On peut voir dans cet ouvrage l'ensemble des innovations formelles motlibristes par lesquelles Marinetti aboutit à une nouvelle conception plastique de l'espace de la page imprimée. Libérant les mots de tout synonyme visuel des forces de gravité et d'agrégation (à savoir ce qui, depuis Gutenberg, détermine l'horizontalité et la compacité d'un texte imprimé), il les rend disponibles aux magnétismes les plus divers : multi-obliquité des lignes, alternance cadencée des caractères d'imprimerie, compositions dessinées, variations typographiques, désarticulation de l'écrit, interprétation graphomorphe du signe alphabétique, idéogrammes, calligrammes, déformation des mots, onomatopées psychiques abstraites, collages de lettres...

Au sujet de la suppression de la ponctuation et de la grammaire dans la théorie marinettienne des mots en liberté, rappelons que dans *Le Gai Savoir*, publié en 1882, Friedrich Nietzsche avait éreinté la *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant, publiée en 1781, en attaquant les « théoriciens de la connaissance qui sont restés accrochés aux filets de la grammaire (la métaphysique du peuple) »⁵. Selon lui, c'est précisément la grammaire qui, en rationalisant le langage et en structurant notre faculté d'expression, crée l'illusion d'une dichotomie entre sujet et objet, ce dont avait débattu Kant dans sa théorie de la connaissance. Le philosophe allemand avait parlé à nouveau de la grammaire comme appareil normatif du langage dans *Le Crépuscule des idoles*, publié en 1888, en écrivant : « Je crains que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire⁶. » Ainsi, pour Marinetti, l'exaltation vitale provoquée par le spectacle de la vitesse urbaine, ou par la vision excitante des combats de guerre, abolit naturellement toute opposition ou séparation entre sujet et objet. Sollicitée par la multiplicité des sensations auditives, olfactives, visuelles des combats, c'est l'intégralité du corps qui s'identifie de façon kinesthésique à la scène perçue.

4. F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes* [1919], textes établis et préfacés par G. Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 76.

5. F. Nietzsche, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1899-1909, vol. 8, p. 326.

6. *Ibid.*, vol. 12, p. 130.

La guerre, œuvre d'art totale

Le radicalisme des idées de Marinetti sur la guerre oblige les peintres futuristes à se positionner sur le sujet, notamment lors de l'éclatement de la Grande Guerre. Pour Umberto Boccioni, le conflit est d'abord un conflit entre les différentes civilisations, voire entre les cultures qui spécifient chaque nation⁷. Avec beaucoup d'ironie, Giacomo Balla affirme que, selon Marinetti, la guerre équivaut à une sorte de DDT, un insecticide utile pour purifier le peuple italien de toute forme de vieillerie, de rhétorique et de passéisme⁸. En fait, plutôt que le spectacle des combats, Balla préfère peindre les mouvements des foules qui manifestent dans les rues et les places romaines pour l'entrée en guerre de l'Italie⁹. Il ne réalisera que plus tard une composition allégorique anti-allemande, le collage intitulé *La Guerre* (1916).

Luigi Russolo, qui a un tempérament modéré et une sensibilité de gauche, se tient à l'écart de ces idées bellicistes. Carlo D. Carrà, quant à lui, estime que la guerre ou la révolution ne peuvent qu'apporter la « démultiplication de la force créatrice » d'un peuple et de ses artistes¹⁰. Il s'était inspiré d'un tableau de la Renaissance, la célèbre *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello, pour peindre son tableau futuriste *Les Funérailles de l'anarchiste Angelo Galli* (1911). Mais lorsque la guerre en Europe fait réellement partie de l'actualité, il se limite à réaliser le collage *Fête patriotique : manifestation interventionniste* (1914). Il y structure les slogans criés par les manifestants dans les rues de Milan par un ensemble de lignes courbes et de cercles brisés formant une spirale, ainsi que par une accumulation de coupures de presse collées les unes à côté des autres. Il y restitue ainsi le rythme animé, le fracas étourdissant des voix, le tourbillonnement chaotique et l'atmosphère agitée, dynamique et bigarrée de la foule urbaine.

Marinetti insiste beaucoup pour que Boccioni réalise une œuvre futuriste sur le thème de la guerre pour la revue *Grande Illustrazione* de Pescara, qui prépare un numéro spécial sur le conflit et qui payera sûrement tous les collaborateurs. Boccioni crée alors le collage *Charge des lanciers* (1915), censé illustrer une attaque des troupes françaises, lesquelles ont réussi à percer les positions de l'armée allemande en Alsace¹¹. Boccioni utilise une coupure de presse, où

7. *Le Futurisme, textes et manifestes*, op. cit., p. 878.

8. Voir G. Balla, *Scritti futuristi*, réunis et préfacés par G. Lista, Milan, Abscondita, 2010, p. 63.

9. Voir G. Lista, *Balla*, catalogo generale dell'opera, deux volumes, Modène, Fonte d'Abisso, 1982 (voir les tableaux de 1914-1915 reproduits dans le premier volume, pp. 251-258).

10. *Ibid.*, p. 879. Voir surtout son texte *Guerre ou révolution purificatrice, rajeunissante*, *ibid.*, pp. 880-881.

11. Voir G. Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015, p. 543.

apparaît la nouvelle de cette attaque, en la concrétisant visuellement par une composition presque monochrome, dynamique et cinétique à la fois, où il associe l'angle de Mach à la répétition de profils des chevaux, pour rendre le mouvement selon le procédé inventé par Léonard de Vinci et repris par les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey. Véritable illustration de la *furia francese*¹², le collage apparaît comme un chef-d'œuvre malgré son petit format. Dans une lettre expédiée à Severini, qui vit à Paris, Marinetti lui demande des œuvres du même genre, capables de « frapper et inciter les lecteurs »¹³ à adhérer à « la très grande cause » de l'entrée en guerre de l'Italie. Le fondateur du futurisme se dit convaincu que la guerre enfantée par l'attentat de Sarajevo est destinée à se propager dans le monde entier, lequel restera ainsi « dans un état agressif, dynamique, *futuriste* pendant une période d'au moins dix ans ».

Dans cette lettre adressée à Severini, Marinetti affirme que « la guerre rend possibles d'immenses innovations artistiques ». Il conclut en écrivant : « Nous t'encourageons à porter un intérêt pictural à la guerre et à ses répercussions à Paris. Essaye de vivre la guerre de manière imaginaire en l'étudiant sous toutes ses merveilleuses formes mécaniques (trains militaires, fortifications, blessés, ambulances, hôpitaux, défilés...). » À la même époque, cette propension à traiter la guerre d'abord comme un nouveau thème iconographique puis d'un point de vue idéologique se retrouve en Europe chez bien d'autres peintres tels Fernand Léger, Félix Vallotton, Marcel Gromaire, Aimé F. Delmarle, Jacques Villon, Édouard Vuillard, Christopher R. W. Nevinson... Il ne s'agit pourtant pas, au sein du mouvement futuriste italien, d'une disposition spontanée, car c'est surtout Marinetti qui, en tant que directeur et animateur du futurisme, pousse les artistes dans cette direction.

Marinetti voit en effet dans la guerre une sorte de futurisme intégralement réalisé en tant que principe d'art/vie/action, véritable œuvre d'art totale enfin réellement vécue sur un plan existentiel. Après avoir cédé aux choix et aux propositions de Marinetti, auquel ils doivent leur notoriété comme artistes futuristes, Boccioni, Carrà, Balla abandonnent très vite cette hypothèse de travail à laquelle ils n'ont pratiquement jamais adhéré.

12. La formule « furie française » remonte à 1495, lorsque l'armée française de Charles VIII provoqua la surprise, par sa fougue et par son attitude impitoyable, chez les *condottieri* italiens, qui combattaient encore selon les règles de la tradition humaniste de la chevalerie. Voir F. Bruni, *Italia, vita e avventura di una idea*, Bologne, Il Mulino, 2010, pp. 194-197.

13. Lettre du 20 novembre 1914. Voir *Archivi del Futurismo*, écrits et documents réunis par M. Drudi Gambillo et T. Fiori, Rome, De Luca, 1958, pp. 349-350. *Ibid.* pour les citations qui suivent.

Isolé à Paris, Severini peint en revanche plusieurs tableaux aujourd'hui très connus, comme *Synthèse plastique de l'idée Guerre* (1915), *Les Lanciers italiens au galop* (1915) et *Train blindé en action* (1915). Il parvient même, en suivant à la lettre les théories motlibristes de Marinetti, à inventer une « peinture écrite »¹⁴ conçue comme intégration d'une composition motlibriste dans un tableau afin d'en expliciter le contenu sensoriel. Aucun tableau traditionnellement conçu ne peut en effet restituer, dans une forme visible, les bruits, les odeurs, les émotions et les sensations multiples d'une scène de guerre. Son tableau le plus réussi de cette peinture écrite est *Canon en action* (1914-1915), dont le sous-titre est précisément *Mots en liberté et formes*. Il représente une scène de guerre avec trois artilleurs actifs autour de leur engin. L'instant du tir au canon est figuré sans l'inscrire dans la durée. Severini préfère multiplier les informations à travers les mots, en exploitant de façon subsidiaire et complémentaire les deux codes d'expression ainsi réunis : la peinture et l'écriture. Il choisit en même temps d'appauvrir l'image, en la traduisant par une iconographie immédiatement référentielle, en la soumettant avec efficacité à une hypertrophie du tissu scriptural motlibriste qui couvre tout le tableau. Les mots écrits ont également une fonction de refroidissement de l'acte perceptif : ils empêchent tout processus d'identification ou de relation émotionnelle entre l'observateur et la peinture.

En 1918, l'année même de sa mort, Apollinaire publie le recueil *Calligrammes*, qui contient l'un de ses vers les plus célèbres : « Ah Dieu ! que la guerre est jolie¹⁵. » Il est légitime de se méprendre sur la signification de ce vers, car le poète français avait auparavant adhéré au futurisme de Marinetti. Chez ce dernier, c'est néanmoins de tout autre chose qu'il s'agit. Estimant que la guerre est le « complément logique de la nature », Marinetti va jusqu'à affirmer : « La guerre donne sa vraie beauté aux montagnes, aux fleuves, aux bois¹⁶. » Parmi tous les écrivains qui ont écrit avec enthousiasme sur la guerre, en particulier ceux de la fin du XIX^e siècle, il témoigne d'un extrémisme où se conjuguent à la fois l'idéologie et l'esthétique. La guerre n'est pas seulement la véritable « hygiène du monde », mais aussi le spectacle le plus beau dont puisse jouir l'esprit humain.

14. Voir G. Lista, « La Peinture écrite de Severini », dans le catalogue *Gino Severini futuriste et néoclassique, 1883-1966*, Paris, Musée de l'Orangerie, 27 avril-25 juillet 2011, pp. 31-47.

15. G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 253.

16. *Le Futurisme, textes et manifestes*, op. cit., p. 1028.

Futurisme et fascisme

En 1919, après la fin de la guerre, Marinetti relance le futurisme en organisant une grande exposition à Milan, à laquelle participent de nombreux artistes qui viennent de rejoindre son mouvement. Au sein de cette nouvelle génération d'artistes futuristes, dont font partie Vinicio Paladini, Gerardo Dottori, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Francesco Cangiullo, aucun ne s'intéresse au thème iconographique ou idéologique de la guerre. Trois ans plus tard, la crise et les désordres sociaux, associés à d'autres facteurs, dont le ressentiment national que provoque le thème de la « victoire mutilée » orchestré par le poète Gabriele D'Annunzio, conduisent à la montée au pouvoir, en Italie, du fascisme de Benito Mussolini, qui ne tarde pas à instaurer une dictature. Marinetti se trouve alors dans l'impossibilité de poursuivre son combat pour une culture italienne d'avant-garde. Il choisit de renoncer aux idées politiques du futurisme en croyant naïvement que Mussolini lui accordera un rôle de guide de la politique culturelle et artistique du nouveau régime. Mais il se trompe lourdement. Le mouvement futuriste sera l'objet d'attaques de plus en plus virulentes de la part des milieux institutionnels du fascisme. Mussolini lui-même n'hésitera pas à confier en secret aux journaux financés par le régime, de véritables campagnes de dénigrement. Ainsi piégé, Marinetti ne pourra y répondre qu'en multipliant ses déclarations de foi dans le rôle que joue le régime fasciste pour la régénération de l'Italie.

La période qui se déroule pendant les vingt années du régime fasciste peut être résumée, quant au mouvement futuriste, en deux grandes phases. La première, concernant les années 1920, est caractérisée par les théories et les œuvres de « l'art mécanique » qui accompagne la reconstruction industrielle de l'après-guerre. Il s'agit d'une orientation qui se produit dans toute l'Europe, malgré les quelques différences qui marquent chaque mouvement d'avant-garde. En Italie, le futurisme est alors sévèrement marginalisé car, pour le régime fasciste, les théories de l'art mécanique ne peuvent que refléter la conscience de classe des ouvriers qui travaillent dans le secteur industriel.

Lorsque le fascisme commence à élaborer les principes d'un « art italien » qui puisse mieux correspondre aux idéaux de la nouvelle Italie fasciste, le poète et peintre futuriste Fillia tient à souligner qu'un art moderne italien ne peut que « posséder des caractères d'universalité ». Ainsi, il n'est pas question de continuer la tradition nationale et de ressusciter le glorieux passé : « L'universalité de l'art est sa raison d'être, sa valeur et son but. Il incombe aux artistes de faire triompher

le style de notre siècle et de lui imposer une expression italienne¹⁷. » Intervenant dans le débat, Marinetti tente à son tour, mais inutilement, d'expliquer en quoi l'art futuriste serait un art fasciste et italien à la fois. Il n'évoque en réalité que le patriotisme des artistes futuristes et leur opposition au philosophe Benedetto Croce, chef de file de l'idéalisme hégélien en Italie, dont il réduit les idées à une « très sottise idolâtrie de la pensée germanique »¹⁸. Parmi les exilés politiques italiens qui vivent à Paris, le journaliste Guido Delta n'hésite pas à pointer l'énorme contradiction d'une avant-garde qui se veut fasciste : « Marinetti, il n'est pas possible, honnêtement, d'être en même temps fasciste et futuriste. Non, fascisme et futurisme sont aux antipodes¹⁹. »

La période des années 1930 est en revanche caractérisée par les théories et les œuvres de « l'aéropeinture », ou peinture du vol aérien, qui est interprétée de deux façons, toutes deux approuvées par Marinetti. D'un côté, Prampolini, Fillia, Pippo Oriani et quelques autres élaborent une peinture de formes symboliques qui apparaît hantée par la dimension mythique et spirituelle de la conquête de l'espace sidéral. De l'autre, Tullio Crali, Tato, Dottori préfèrent étudier le panorama urbain résultant de la perspective mobile et changeante du vol.

Cependant, lorsque le régime fasciste commence à se rapprocher du nazisme allemand, Marinetti se trouve en grande difficulté. Entre autres, le Duce voudrait reprendre en Italie la campagne hitlérienne contre « l'art dégénéré » des avant-gardes. Marinetti s'y oppose, mais se voit obligé de compenser son refus par un soutien indéfectible aux guerres coloniales voulues par le fascisme. En septembre 1935, alors que Mussolini prépare l'invasion de l'Éthiopie, il publie le manifeste *Nécessité cosmique de la guerre*²⁰ en le faisant suivre, un mois plus tard, d'un second manifeste : *Esthétique futuriste de la guerre*. Il s'y livre à une véritable litanie : les onze paragraphes du texte débutent en effet par l'affirmation répétée « la guerre a sa beauté »²¹. Il s'agit en fait d'une paraphrase du septième entretien des *Soirées de Saint-Petersbourg* de Joseph de Maistre, œuvre qu'il avait lue pendant sa jeunesse et qui répète de la même façon « la guerre est divine ». Les derniers peintres futuristes, loin d'atteindre artistiquement le niveau de ceux de la première génération, continuent à réaliser des « aéropeintures de guerre » tandis que Marinetti publie encore, au seuil des années 1940,

17. *Ibid.*, p. 1652.

18. *Ibid.*, pp. 1579-1580.

19. *Ibid.*, pp. 1710.

20. *Ibid.*, pp. 1944-1945.

21. *Ibid.*, pp. 1945-1946.

les manifestes *Nouvelle Esthétique de la guerre*²² et *L'Aéropeinture des bombardements*. Il y réitère ses convictions en affirmant que les bombardements enrichissent l'art de nouveaux « caractères plastiques », comme le « faste des couleurs et des volumes se déchaînant en des centaines de motifs surprenants et impensés en forme d'arabesques »²³. Le futurisme ne cessera véritablement d'exister qu'en 1944, avec la mort de Marinetti, suivie peu après de la chute du régime fasciste et de la défaite de l'Italie. ─

22. *Ibid.*, pp. 2070-2074.

23. *Ibid.*, pp. 2075-2076.



ENTRETIEN AVEC JOHANN CHAPOUTOT

DE L'INSTRUMENTALISATION DE L'ART PAR LES NAZIS

Inflexions : *À l'automne 2019, le musée du Design de Bois-le-Duc, aux Pays-Bas, a présenté une exposition intitulée « Design du III^e Reich ». Son but : montrer à quel point le design a servi à véhiculer l'idéologie nazie. Elle a suscité un certain malaise : entrées contrôlées et difficiles à obtenir, absence de catalogue... Cet intérêt pour l'art nazi est-il pour vous un sujet d'étonnement ?*

Johann Chapoutot : Cette exposition est une initiative intéressante, mais pourquoi ne pas faire de catalogue, qui permettrait un travail scientifique ? Peut-être que les organisateurs ont réalisé en cours de route la problématique et ont fait marche arrière, abandonnant l'idée d'une exposition ouverte. Elle présentait des objets courants, du design, produits sous le III^e Reich. C'est un sujet sur lequel les historiens ont travaillé dans les années 1980. Étudier l'esthétisation de la violence du quotidien dans une dictature avait choqué à l'époque. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Il est désormais acquis que le concours et le soutien de la population ont été obtenus par la séduction et par la conviction. Pour ce qui est de la séduction, les nazis ont déployé un gigantesque appareil de production esthétique, des cérémonies politiques comme Nuremberg jusqu'aux reconfigurations architecturales et la production d'un art *ad hoc*.

Inflexions : *Selon vous, quel idéal de beauté constitue cet art ad hoc ?*

Johann Chapoutot : Le nazisme se veut une révolution culturelle. On a beaucoup dit qu'il œuvrait à la création d'un homme nouveau. C'est faux. Les nazis ne veulent pas un homme nouveau : ils ont la nouveauté en horreur, c'est quelque chose qui les terrifie, contrairement au stalinisme ou au fascisme qui sont des cultures de projection vers la nouveauté, vers l'innovation, y compris en art. Chez les nazis, rien de tout cela. Pour eux, il faut revenir à l'origine. Il n'est pas question d'un homme nouveau, mais d'un homme régénéré. En art, c'est la même chose. Leur canon humain, c'est la sculpture grecque, l'origine de la race, la beauté éternelle, idéale, transhistorique. Pour eux, les Grecs étaient des Germains. De manière générale, les nazis avaient une appréhension très conservatrice, voire réactionnaire, de la production artistique, qui devait se borner à dupliquer des formes déjà consacrées par la tradition, que ce soit en sculpture, en peinture ou en architecture.

Inflexions : *Les nazis avaient donc un idéal artistique figé, excluant ce qui était considéré comme dégénéré, dont les Juifs étaient l'incarnation ?*

Johann Chapoutot : Les nazis emploient le terme *entartete kunst* : ce qui est dégénéré est ce qui est déchu, c'est-à-dire la production d'une biologie malade ou étrangère. La production artistique, comme toute production culturelle, de la médecine au droit en passant par la musique, tout artefact humain en fait, est le symptôme d'une biologie, la sécrétion d'un sang. La statuaire grecque ou l'œuvre d'Arno Breker sont l'expression d'un sang sain. L'expressionnisme, lui, avec ses chevaux bleus, ses visages déformés, ses arbres violets, est le résultat d'un sang malade : l'arbre est violet parce que l'artiste qui les voit ainsi est malade ; Picasso est malade car il voit des formes géométriques partout. Le jazz est une musique de « nègres » inaudible, au sens littéral du terme, par un esprit germanique. De la même manière qu'une cantate de Bach est inaudible pour un Juif ou un Noir !

Inflexions : *Cette vision figée de la beauté avait-elle une importance politique majeure ?*

Johann Chapoutot : La personnalité d'Hitler, qui se veut artiste et ne cesse de le dire, est très importante. Il n'est jamais aussi heureux que lorsqu'il discute avec Albert Speer, lorsqu'il échange des croquis, commande des maquettes. Il a une vision de la beauté très « nouveau riche ». Une œuvre d'art doit témoigner de la créativité, donc de la santé d'une race. Il est important pour lui de montrer que l'art allemand est un art supérieur. L'art est en outre doté d'une vocation psychologique : il doit conduire les esprits, les âmes, les intelligences, les sensibilités vers le message nazi. De ce point de vue, beaucoup de hiérarques du régime sont des catholiques de tradition du sud : Himmler et Hitler sont des enfants de la Contre-Réforme baroque, qui a utilisé la sensibilité artistique pour amener les croyants à la foi.

Inflexions : *Dans ce domaine de la beauté, le corps occupe-t-il une place particulière ?*

Johann Chapoutot : Comme nous l'avons dit, l'idéal de la beauté physique, c'est la statuaire grecque. Ce n'est pas une idée très originale puisque Winckelmann le disait déjà au XIX^e siècle. Les nazis ne font que récupérer une tradition culturelle allemande. Sauf qu'avec la vision biologique nazie, la statuaire grecque devient le conservatoire de pierre de ce qui doit être la chair allemande. C'est le conservatoire de pierre de la beauté de la race. Hitler le dit explicitement lorsqu'en 1937 Mussolini lui offre une copie du *Discobole* de Miron. Visiblement très ému, il s'exclame : « Voilà, regardez cette beauté-là, cette beauté que nous devons incarner à nouveau et même dépasser. » 1937, un an après

les Jeux olympiques de Berlin. « Nous avons montré au monde notre beauté, mais nous avons encore du chemin à parcourir. » Autrement dit, l'esthétique grecque, ce n'est pas seulement une question d'art pour l'art, mais un recours à l'émulation esthétique. En voyant la statuaire grecque, je vais transformer mon corps pour réincarner la race.

Inflexions : *Hitler était plutôt loin de ce canon de beauté...*

Johann Chapoutot : Quand on regarde des photographies retouchées, Hitler apparaît avec un visage très harmonieux, des yeux très clairs. Effectivement, du point de vue psychologique, on pense à Nietzsche : l'analyse du ressentiment. Aucun des hiérarques, Himmler, Goering ou Goebbels, ne ressemble à un apollon grec.

Inflexions : *Et le corps nu ?*

Johann Chapoutot : Le corps nu nazi est désérotisé – la pornographie est vue comme l'apanage de la dégénérescence juive. Il est totalement abstrait, sans signe de fatigue, sans pilosité... Que ce soit dans la statuaire, la photographie, le cinéma. C'est un corps de chair qui montre l'idéal à incarner. Le moment paradigmatique se trouve dans le prologue du film *Olympia. Les dieux du stade*, réalisé par Leni Riefenstahl, où, par un fondu enchaîné, le *Discobole* de Miron s'anime et devient l'athlète allemand qui lance le disque. Le passage de la pierre à la chair ; le lien entre la Grèce antique et l'Allemagne nazie qui redonne du sens. La course de relais de flambeaux inventée par Goebbels et Carl Diem, président du Comité olympique allemand, met en scène la flamme allumée à Olympie qui brûle désormais à Berlin.

Inflexions : *Cette vision du corps a donc stigmatisé le corps des Juifs, contraints et exclus afin de ne pas révéler un écart visible ?*

Johann Chapoutot : Vous avez parfaitement raison. Par les conditions de la ghettoïsation, avec un faible accès aux médicaments, à l'eau et à l'alimentation, les nazis vont produire eux-mêmes le corps juif dont ils ont besoin, qui va être abondamment photographié et filmé. Une mise en scène indispensable, car le problème du racisme nazi est que le Juif est indétectable, preuve supplémentaire de sa nocivité. Le ghetto est le lieu de la production de ce corps, signal qui va témoigner de l'altérité fondamentale biologique du Juif. C'est ce que montre le film *Der ewige Jude (Le Juif éternel)* que tourne Fritz Hippler dans différents ghettos de Pologne. Cela devait l'être également dans *Ghetto*, une œuvre qui n'a pas été menée à son terme en 1942 tant les images étaient insoutenables.

Inflexions : *Leni Riefenstahl a été particulièrement encensée par Hitler. Les Jeux olympiques de Berlin qu'elle a filmés ont été la consécration de l'idéal de la beauté nazie.*

Johann Chapoutot : Les Jeux olympiques de 1936 ont en effet été la vitrine du régime. Dès 1933, Goebbels avait plaidé pour que le Reich conserve leur organisation qui avait été confiée en 1931 au régime de Weimar. La biologisation et l'esthétisation de la race germanique y sont mises en scène : l'Allemagne en sort première au rang des nations (ce sont les premiers jeux où les médailles sont décomptées par nation) et la beauté du corps allemand est mise en valeur par le film de Leni Riefenstahl.

Inflexions : *Comment la société allemande a-t-elle adhéré à ces messages d'idéal de beauté ?*

Johann Chapoutot : Tout d'abord, il faut noter que l'idéal de beauté antique est un *topos* en Occident depuis la Renaissance. Ensuite, que ce même Occident connaît depuis le XIX^e siècle une véritable obsession eugénique : le Darwinisme social d'amélioration biologique. C'était d'ailleurs l'objectif de Pierre de Coubertin lorsqu'il a récréé les Jeux olympiques en 1896 ; en 1936, il n'a que des mots louangeurs pour Hitler qui réalise ce dont il rêve. Cette obsession eugéniste est aggravée par la Grande Guerre, ses massacres, cette peur de l'extinction de la race blanche, cette remise en cause de la défaite des Russes à Port-Arthur devant les Japonais en 1905, les mouvements de décolonisation. Bref, l'époque est obsédée par la dégénérescence de la race blanche. Un régime politique qui annonce qu'il faut être sain, fort et beau rencontre les fantasmes de vastes secteurs de la population allemande, mais également dans d'autres pays européens. Dans son discours, sa culture ou son idéologie, le nazisme est donc d'une banalité totale autant sur le plan du racisme, de l'antisémitisme, de l'eugénisme, du darwinisme social, de l'impérialisme ou du capitalisme.

Inflexions : *L'exposition consacrée en 1937 à l'art dégénéré a-t-elle recueilli l'adhésion des visiteurs ?*

Johann Chapoutot : Cette exposition, qui présentait six cent cinquante œuvres, a été un événement majeur de la politique culturelle nationale-socialiste. Les nazis y mettaient en scène leur combat pour éliminer la « souillure de l'étranger ». Cela a été un énorme succès : elle a été visitée par environ trois millions de personnes au cours d'une itinérance de quatre années en Allemagne et en Autriche. D'une part, elle flattait les préjugés, les stéréotypes habituels sur l'art contemporain, que l'on rencontre encore aujourd'hui : « Tout cela n'est que gribouillage et laideur. » Mais il faut d'autre part, ajouter que l'entrée était gratuite et qu'elle permettait de voir des œuvres

expressionnistes rares que beaucoup appréciaient. Le public qui s'y est pressé était donc très hétéroclite, les raisons de la visite fort diverses.

Inflexions : *Et alors qu'ils prônaient une beauté classique, les nazis achetaient à bas prix de l'art dégénéré...*

Johann Chapoutot : Nombre d'œuvres ont été détruites, notamment dans de spectaculaires autodafés, mais beaucoup de spéculateurs ont acheté à vil prix des chefs-d'œuvre, voire s'en sont saisis par spoliation et ont accumulé des collections considérables, comme celle du marchand d'art Hildebrand Gurlitt, avec plus de mille cinq cents chefs-d'œuvre considérés comme perdus retrouvés chez son fils dans un appartement à Munich.

Inflexions : *Les œuvres appartenant aux Juifs étaient-elles toutes considérées comme de l'art dégénéré ? Quel était leur statut ?*

Johann Chapoutot : Les biens des Juifs forcés à l'émigration entre 1933 et 1941, puis déportés, étaient considérés comme propriété de la communauté du peuple, ce qui explique la popularité de la politique nazie antijuive. Lorsqu'une famille juive était expulsée d'un immeuble, un vide-grenier était organisé dès le lendemain, l'appartement était vendu à l'encan. Les œuvres jugées dégénérées étaient détruites ou sauvées par des spéculateurs, les autres étaient envoyées dans les musées du Reich, les collections privées de Goering, de la SS, ou vendues.

Inflexions : *Cette conception nazie de la beauté, cette monopolisation de la signification de l'art par la politique, donc son aliénation totale, existe-t-elle dans tous les régimes totalitaires ?*

Johann Chapoutot : L'instrumentalisation de l'art par la politique est un phénomène plurimillénaire dans nos civilisations. Octave Auguste l'avait déjà théorisée, Louis XIV s'y est adonné avec passion... Pour les nazis, c'est plus radical parce qu'ils estiment que l'art est un acteur politique majeur. Il sert à informer les masses. L'homme politique est lui-même artiste : Hitler se dit *Kunstman*, « modeleur » de la glaise du peuple dont il fait naître un corps, le corps du peuple. L'art fait de la politique et la politique c'est de l'art. Hitler était fasciné par Wagner ; il voulait que toutes les cérémonies nazies soient des chefs-d'œuvre totaux. David Bowie a d'ailleurs dit qu'Hitler était la première rock star !

Inflexions : *Reste-t-il aujourd'hui quelque chose de la « beauté » de l'art nazi ?*

Johann Chapoutot : Dans la vision que nous avons de l'art, je ne pense pas. Parce que le politique et l'artistique ont chacun repris leur autonomie. Les canons esthétiques nazis n'ont plus qu'une vie

de collection nostalgique ou de marché. Arno Breker a fait l'objet de plusieurs expositions depuis la fin de la guerre, car des centaines de milliers de cadres nazis n'ont pas été dénazifiés. Il a d'ailleurs réalisé le buste officiel d'Adenauer ! Il est légitime d'interroger comment cette esthétique a pu avoir son efficacité politique.

Inflexions : *Cette esthétique continue-t-elle à alimenter les projets d'extrême droite allemands qui se revendiquent comme néonazis ?*

Johann Chapoutot : Je ne le pense pas. La culture néonazie des Européens est très faible, avec un idéal esthétique médiocre. On trouve seulement une symbolique rudimentaire : insignes, croix gammées, têtes de mort. C'est pour cela que cette exposition à Bois-le-Duc ne comportait aucun risque et qu'il est dommage qu'il n'y ait pas de catalogue.

Propos recueillis par Didier Sicard ■



ANTOINE CHAMPEAUX ET ÉRIC DEROO

ENLAIDIR L'ENNEMI. LE CAS DES TROUPES INDIGÈNES DANS LA GRANDE GUERRE

Les formes de stigmatisation de l'ennemi sont multiples, et varient en fonction de la qualité et de la nature de celui-ci. Soit il est de son propre camp, de sa propre classe, auquel cas c'est sa force ou sa valeur guerrière qui sont dénigrées et non sa qualité sociale, « ethnique » ; soit il est extérieur au groupe, à la communauté politique, et son statut est celui d'étranger¹.

Dès l'Antiquité, la plupart des civilisations considèrent qu'est étranger tout individu ou toute fraction de population vivant hors de l'espace impérial organisé. Un mot pour le qualifier : barbare. N'appartenant pas géographiquement à la civilisation, il y est aussi étranger sur le plan culturel : il n'est pas civilisé. Ainsi, par glissements successifs, il est perçu comme ignorant, primitif et finalement « arriéré », avec toutes les « tares » qui accompagnent cet état. Avec les grandes invasions venues d'Europe centrale et de l'Est qui saccagent Rome puis marquent le Haut Moyen Âge, le barbare devient un être bestial et particulièrement dangereux auquel s'attachent les récits les plus sanguinaires. Pour l'Église, est barbare tout non-chrétien. Quant à l'hérétique, il est diabolisé.

Au XVI^e siècle, les humanistes, en redécouvrant l'Antiquité, remettent au goût du jour une définition du barbare comme celui qui n'est pas civilisé. De cette altérité, qui inquiète et qui renvoie à la figure d'un ennemi inhumain, naît également, par incidence, le mythe du « bon sauvage », joyeux, innocent et naïf, qu'il convient d'« éduquer ». Il devient l'un des objets du projet universaliste de transformation de l'individu, en concurrence avec la mission évangélistrice de l'Église.

Aux XVII^e, XVIII^e et dans la première moitié du XIX^e siècle, l'imbrication des monarchies européennes, une certaine homogénéité de leurs systèmes et de leurs pratiques politiques et culturelles font que, même si les notions de guerre juste et injuste prévalent, l'ennemi est plus souvent jugé à l'aune des prédatons matérielles qu'il commet qu'à celles des atteintes à l'éthique dont il se rendrait coupable. Au mitan du XIX^e siècle, l'émergence des États-nations, qui se constituent

1. Voir H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 ; H. Puisieux, *Les Figures de la guerre : représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997 ; F. Weber, *Brève Histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion, 2015.

autour d'un territoire, d'une histoire, d'une langue et de traditions communes, le primat de la science, du progrès, la course aux empires coloniaux, renforcent l'idée d'une identité nationale propre, d'un modèle à préserver, à affirmer, à transmettre².

L'interprétation étroite des théories darwiniennes sur la sélection naturelle des espèces favorise également la mise en place d'une lecture globale du monde selon un critère de « hiérarchie des races »³ et confirme les anciens préjugés concernant la « supériorité » de la civilisation européenne occidentale. L'idéologie coloniale se développe aisément sur ce concept de l'apport de la « civilisation » à des peuples considérés comme « inférieurs », voire « sauvages » et « animalisés ». De la sorte, le projet « civilisateur » légitime l'expansion impériale outre-mer et tente de s'y modéliser. Pour la France coloniale, en particulier en Afrique subsaharienne, l'« indigène »⁴ est perçu et qualifié en fonction de son aptitude à apprendre, à intégrer ses valeurs, à accéder à la culture. Certaines fonctions se prêtent bien à cet apprentissage. Et, tandis qu'en métropole l'armée est au cœur de la volonté républicaine d'« éduquer » et de former le citoyen⁵, aux colonies, c'est aux unités de tirailleurs qu'est dévolu cet objectif.

Marqueur de la lente évolution du « sauvage » vers une forme d'émancipation, le soldat africain est l'objet de très nombreuses études officielles et de publications rédigées par des officiers coloniaux⁶ louant les « progrès » accomplis et les perspectives offertes. Cependant, exploitant une veine dite humoristique, la presse, les éditeurs de carte postale, alors en pleine expansion, bientôt le cinématographe,

2. La désignation d'un ennemi, voire d'un « ennemi héréditaire », constitue également un puissant facteur de la cohésion sociale et renforce le sentiment d'appartenance nationale. Voir *Inflexions* n° 28, « L'ennemi » ; A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2001.
3. Depuis le XVIII^e siècle, avec les Lumières, un grand débat scientifique occupe tout le XIX^e : les origines de l'homme. Alors qu'auparavant il était un sujet particulier, d'essence divine, impossible à étudier, à disséquer, il devient un objet de science qui s'inscrit dans un processus global d'étude du monde animal. Dans le droit fil des idées positivistes, modernistes et scientistes qui triomphent alors, les toutes récentes théories évolutionnistes de Darwin inspirent les écoles anthropologiques et se substituent aux anciennes doctrines religieuses ; désormais c'est la science qui se met au service de l'ordre social. L'espèce humaine ne fait qu'une et chaque société suit la même évolution, de l'état de « primitif » jusqu'au « modèle » supérieur de la civilisation occidentale, qui constitue l'aboutissement ultime du processus, l'« idéal universel », les autres restant en devenir. Selon ce mécanisme, au « sauvage » succède le « barbare » puis le « civilisé ». À ces présupposés culturels s'ajoutent des présupposés physiques, morphologiques. Les différences ne reposent plus seulement sur des bases liées au développement culturel, mais sur des fondements biologiques qui accréditent l'idée d'une « hiérarchie des races », « hiérarchie » que divers instruments vont tenter d'établir et de mesurer pour en « prouver » la réalité.
4. L'appellation fondée initialement sur l'origine géographique de celui qui est « né dans le pays qu'il habite » évolue ensuite pour désigner celui qui est « soumis au statut de l'indigénat », aboli en 1946.
5. Voir O. Roynette, *Bons pour le service. L'expérience de la caserne en France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, 2002.
6. *La Force noire* (Paris, Hachette & Cie, 1910) du lieutenant-colonel Mangin en est un très bon exemple. Voir A. Champeaux et É. Deroo, *La Force noire. Gloire et infortune d'une légende coloniale*, Paris, Tallandier, 2006 ; A. Champeaux, *La Force noire 1857-1965*, Fréjus, musée des Troupes de marine, 2007.

les spectacles publics⁷ diffusent à foison, de leur côté et à leur seule initiative, images stéréotypées, caricatures racistes, chansons... qui mettent largement en doute la capacité d'adaptation des colonisés.

Ainsi, ces ambivalences, cette double perception, entretiennent de lourdes équivoques dont usent, en France, les détracteurs du projet républicain et, sur la scène internationale, les concurrents, à commencer par les Allemands. Dès le Second Empire, puis lors de la guerre de 1870, de nombreuses voix s'élèvent outre-Rhin pour dénoncer l'emploi⁸, par les armées de l'empereur Napoléon III, de « Turcos », surnom des tirailleurs algériens, parmi lesquels quelques Noirs originaires des oasis sahariennes ou descendants de captifs⁹. L'argument reprend celui du recours injustifié pour une nation civilisée à des « sauvages ». La France, la « Grande Nation », la patrie des droits de l'homme, se met ainsi d'elle-même « hors-jeu » et dans une position jugée dégradante à l'aune des usages de la vieille Europe. En écho, les Français s'étendent sur les exactions commises par les troupes prussiennes, en particulier sur les populations civiles, ranimant les images et légendes des « hordes » germaniques héritières des Huns.

Dans chaque camp s'est mis en place un dispositif de stigmatisation, d'enlaidissement de l'adversaire s'appuyant sur les notions de « barbares », de « sauvages » et d'inhumains contre civilisés, qui préfigure la notion de « responsabilité morale » dans le déclenchement de la Grande Guerre¹⁰ et surtout celle de « crime contre l'humanité »¹¹.

■ « Ti viens voir sauvages ? »

En mobilisant plus de six cent mille tirailleurs et travailleurs dans son empire ultramarin¹², et alors que Britanniques, Allemands ou Belges se refusent à engager leurs troupes indigènes sur le sol

7. Tels que les mises en scène supposées « ethnographiques » des « villages noirs, arabes ou annamites » présentées dans les expositions universelles, coloniales ou locales, ou bien encore les pièces de théâtre à thèmes exotiques... Voir N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtisch, É. Deroo, S. Lemaire (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.
8. Outre les francs-tireurs ou corps francs auxquels les Allemands refusent le statut de belligérant. Voir F. Roth, *La Guerre de 1870*, Paris, Fayard, 1990, rééd. Hachette, « Pluriel », 2011.
9. Le chancelier Bismarck, le premier, condamne l'emploi de soldats indigènes contre des peuples civilisés.
10. Voir P. Renouvin, *La Crise européenne et la Première Guerre mondiale* [1934], Paris, PUF, 4^e éd., 1962; *Documents diplomatiques français (1871-1914)*, 3 séries, 42 volumes, ministère des Affaires étrangères, Paris, Imprimerie nationale, 1945-1956.
11. Le concept de crime contre l'humanité apparaît pour la première fois dans le droit positif en 1945 dans le statut du Tribunal militaire de Nuremberg, établi par la Charte de Londres (8 août 1945).
12. Voir Cl. Carlier et G. Pedroncini (dir.), *Les Troupes coloniales dans la Grande Guerre*, Paris, Economica, 1997; R. Dietrich et M. Rives, *Héros méconnus, 1914-1918 – 1939-1945. Mémorial des combattants d'Afrique noire et de Madagascar*, Paris, Frères d'armes, 1990; M. Michel, *L'Appel à l'Afrique. Contributions et réactions à l'effort de guerre en AOF, 1914-1919*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1982.

européen¹³, la France alimente à nouveau la propagande raciste ennemie en même temps qu'elle réaffirme son « discours universel ». C'est au nom des valeurs républicaines que combattent ces soldats et qu'ils accèdent au statut de citoyen : « En versant le même sang, vous gagnerez les mêmes droits. » L'« impôt du sang » est certes de « rendre à la Mère Patrie » ce que l'empire lui a coûté, mais, en contrepartie, il permet aussi au tirailleur, au travailleur, en participant à cette guerre mondiale, totale, industrielle, d'accéder à la modernité, à un statut « supérieur ». De la sorte, le « sauvage » n'est plus l'Africain mais l'Allemand, le « barbare coupeur de mains d'enfants », « violeur de petites filles », pillard et destructeur de joyaux culturels comme la cathédrale de Reims. La « sauvagerie » et la barbarie ont changé de camp, et un dessin du célèbre peintre Lucien Jonas, publié en carte postale à des milliers d'exemplaires, l'illustre parfaitement. « Ti viens voir sauvages ? » demande le tirailleur à un père et son enfant qui regardent des prisonniers allemands derrière des barbelés¹⁴.

Plus encore, cette barbarie allemande autorise tous les moyens de rétorsion, surtout s'ils sont pratiqués par d'« innocents » indigènes. Des dizaines de cartes postales illustrées, de dessins, tableaux, couvertures de journaux mettent en scène des tirailleurs hilares offrant fièrement des têtes ou des oreilles allemandes fraîchement coupées à leurs admiratrices européennes. De tels récits rapportés du front se répandent, accréditant des pratiques qui n'ont jamais été prouvées.

Dans cette guerre où les images occupent une place déterminante, l'enlaidissement de l'ennemi ne connaît plus de limites. Réputés amateur de charcuterie, les Allemands sont assimilés à des « cochons », à des « porcs »¹⁵ et l'ambiguïté prévaut lorsqu'une carte postale illustrée montre un tirailleur dévorer à pleines dents une tête de cochon coiffée d'un casque à pointe. L'allusion à l'anthropophagie supposée comique est entretenue.

Certes, les autorités, l'état-major, ne sont pas à l'origine de ces caricatures qui font la fortune de nombreux imprimeurs privés car elles connaissent une très large distribution, mais elles accréditent en Allemagne la conviction que la France n'a pas hésité à engager des « cannibales » dans une guerre « entre Blancs ». Ainsi, chacun

13. Voir A. Champeaux, É. Deroo et J. Riesz (dir.), *Forces noires des puissances coloniales européennes*, musée des Troupes de marine/CHETOM, Panazol, Lavauzelle, 2009. Les formations de l'Indian Army qui débarquent à Marseille en septembre 1914 sont alors une exception. De nombreux contingents de travailleurs « natives » venus de l'Empire britannique arriveront plus tard en France, mais ne seront pas affectés à des unités de combat.

14. Voir M. Michel, « L'image du soldat noir », in N. Bancel, P. Blanchard et L. Gervereau (dir.), *Images et Colonies (1880-1962)*, Paris, BDIC/Achac, 1993 ; J. Riesz et J. Schulz, *Tirailleurs sénégalais : présentations littéraires et figuratives de soldats africains au service de la France*, Francfort, Nerlay/Peter Lang, 1989.

15. Un médecin italien avance même une théorie selon laquelle les Germaniques, comme les porcs, auraient des intestins plus longs que les autres peuples, source de problèmes intestinaux divers et variés qui expliqueraient leurs maux, leur agressivité, leur méchanceté, leur odeur fétide...

s'abreuve et s'intoxique à la propagande, aux images de l'autre, attisant une ambivalence permanente dont les tirailleurs ne sont que les figurants.

Le grand cirque des peuples de nos ennemis

En Allemagne, dès 1914, un *Appel au monde civilisé*, signé de quatre-vingt-treize intellectuels et professeurs, connaît un large retentissement mondial. Puis, à partir de 1915, à la fois pour tenter de faire basculer dans leur camp les soldats musulmans des armées française et britannique suite à l'appel au djihad lancé par le sultan ottoman en novembre 1914. Afin de rallier les prisonniers issus des très nombreuses minorités qu'ils ont capturés depuis le début des combats, les Allemands installent plusieurs milliers de ces derniers dans des camps spécialement aménagés près de Berlin¹⁶. Mieux traités, ces hommes demeurent insensibles aux propositions de retourner dans leur pays d'origine afin d'y soulever les populations ou d'inciter leurs camarades à la désertion au front. Bientôt, ils sont confiés aux scientifiques à des fins d'études anthropologiques, mais aussi de propagande.

Un des savants allemands les plus impliqués est Leo Frobenius. En 1916, il publie *Le Grand Cirque des peuples de nos ennemis*, un petit opuscule illustré de portraits photographiques et de scènes de la vie quotidienne, en particulier d'Africains¹⁷. Au-delà de l'iconographie, ce sont les textes de l'ethnologue qui retiennent l'attention. On y retrouve toute l'ambiguïté de l'approche allemande des prisonniers des troupes coloniales. L'argument en filigrane reste toujours le même : comment des pays civilisés et chrétiens comme la Grande-Bretagne et la France peuvent-ils mêler à leurs conflits européens de malheureuses populations que Frobenius compare à des « animaux » brutalement « dressés par des dompteurs de cirque » : « Et que direz-vous maintenant, quand vous découvrirez ce que fait le plus grand des dompteurs ? Le plus grand des dompteurs [la Grande-Bretagne] qui présente les peuples "sauvages" à des milliers et des milliers de spectateurs, comme s'il s'agissait de bêtes sauvages juste après une séance de dressage dur, dans la grande arène qu'est le monde ? Ce plus grand des dompteurs

16. Voir B. Burkard et C. Lebrét, *Gefangene Bilder*, catalogue de l'exposition *Wissenschaft und Propaganda im ersten Weltkrieg*, Historisches Museum Frankfurt, 11 septembre-15 février 2015.

17. Parmi les soldats prisonniers, aux côtés des tirailleurs indigènes de l'armée française, figurent également des hommes issus de toute la diversité des populations recrutées au sein des empires britanniques, russes, du Japon, des États-Unis... contribuant à accréditer auprès des Allemands l'idée du « grand encerclement », très présente par la suite dans les discours nazis.

qui tous les dimanches prie pour le salut des âmes et qui revendique la détention exclusive de la civilisation ? Alors ? Dans ces conditions, quel jugement allez-vous porter¹⁸ ? » Frobenius produit plusieurs ouvrages, dont certains superbement illustrés¹⁹, dont l'objet est moins de flétrir les militaires indigènes que d'incriminer les Alliés pour les avoir enrôlés.

Cette guerre des images ne disparaît pas avec la fin du conflit. En 1918, un grand nombre d'Allemands, à commencer par une partie de l'armée et du haut-commandement, n'accepte pas la défaite et tente de la justifier. Divers auteurs reprennent les arguments d'une Allemagne pacifique, prospère, entourée d'ennemis agressifs et beaucoup plus nombreux. Leo Frobenius, dans l'ouvrage cité plus haut, écrit : « C'est le flux démographique et non l'absence de courage de nos soldats qui a triomphé. [...] L'Allemagne et ses alliés en guerre avec le Monde ! Un monde de peuples ! Pas de race, pas de continent qui n'ait pas participé à ce processus de destruction. [...] Sur les un million six cent soixante et onze mille habitants qui peuplent notre terre, environ un million six cent mille se sont affrontés dans la guerre ouverte. Le nombre d'habitants de l'Allemagne et de ses alliés était d'environ cent cinquante-huit millions en 1914, soit le nombre de ses adversaires était d'environ un million quatre cent quarante mille. »

En parallèle, une autre formule, appelée à connaître un grand succès, se répand : celle de la « chair à canon ». Utilisée dans la presse française en 1917 pour dénoncer les désastreuses et inutiles offensives Nivelle lancées sur le Chemin-des-Dames, qui ont causé de lourdes pertes en particulier dans les unités sénégalaises de l'armée Mangin²⁰, l'expression est reprise dès 1919 dans ses *Mémoires de guerre* par le général en chef Ludendorff, qui tente alors de se disculper de la défaite.

L'occupation de l'Allemagne

Les conventions d'armistice du 11 novembre 1918 comprenaient une occupation préventive de l'Allemagne. Le traité de Versailles confirme la présence militaire des Français, des Britanniques, des Américains et des Belges sur la rive gauche du Rhin et une partie de la rive droite à partir de janvier 1920, pour une période de cinq à quinze ans suivant

18. L. Frobenius, *Der Volkerzirkus unserer Feinde*, Berlin, 1916.

19. Outre la qualité de l'iconographie, ces ouvrages sont documentés de façon rigoureuse, mentionnant les noms, qualités, régions d'origine des intéressés, constituant une mémoire combattante précise autant qu'originale.

20. La formule ainsi que celle de « Mangin le boucher de Verdun » sera également beaucoup employée en France lors de campagnes pacifistes de l'immédiat après-guerre. Voir H. Dutheil, *De Sauret la honte à Mangin le Boucher*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1923.

les territoires. Le 1^{er} décembre 1918, des éléments des 8^e et 10^e armées françaises franchissent la frontière, vingt et une divisions au total. En octobre 1919, cette armée du Rhin aligne plus de quatre-vingt-quinze mille hommes dans les territoires rhénans.

D'abord accueillies avec prudence, mais aussi avec un certain contentement par des populations soumises à une terrible pénurie alimentaire et à une crise économique et politique, les troupes françaises sont rapidement perçues comme une force d'occupation, ravivant les plaies d'une défaite toujours mal acceptée. Reprises dans la presse, la littérature, les cercles politiques ou par la rue, les attaques se développent, qui s'appuient en partie sur des mesures jugées vexatoires et le comportement souvent brutal et « antiboche » de certains militaires français. Des émeutes se déclenchent, causant des morts et entraînant de lourdes condamnations.

La « honte noire »

Un autre élément amplifie la campagne antifrançaise : la présence parmi les troupes occupantes d'unités de tirailleurs issues de l'armée d'Afrique et des troupes coloniales, soit près de vingt-trois mille hommes²¹. Plusieurs raisons à cet emploi. En premier lieu, le souci du commandement de renvoyer en priorité les militaires métropolitains dans leur foyer pour la reprise économique du pays. S'y ajoute sans doute aussi la volonté d'afficher la puissance de la « Plus Grande France » et d'y associer les formations indigènes²². Quoi qu'il en soit, et malgré les directives extrêmement précises du général Mangin²³ quant à la bonne tenue exigée des troupes, la population perçoit cette présence comme une volonté délibérée de l'humilier. Un ouvrage documenté sur l'affaire²⁴ cite des extraits de correspondances datés de juin 1919, relevés par le contrôle postal français : « Nous sommes gardés par des Noirs. Tu vois comme la terre est drôle. Dans le temps, nous les avons civilisés et, maintenant, ils viennent nous garder », écrivait un épistolier. Un autre d'ajouter trois mois plus tard : « Les Français pensent sans doute que les nègres sont assez bons pour nous surveiller. C'est pour nous une grave offense. Nous méritons des gens cultivés comme nous. Quelle horreur ! » Le vieil argument d'une France qui ose utiliser des indigènes est de la sorte repris.

21. 7 490 Sénégalais et 15 950 Maghrébins. Un régiment de tirailleurs compte alors deux mille cinq cents hommes, dont cinq cents Européens.

22. Il semblerait que Blaise Diagne, premier député noir du Sénégal, ait tenu à cette présence.

23. Le général Mangin commande l'armée française du Rhin.

24. J.-Y. Le Naour, *La Honte noire*, Paris, Hachette, 2003.

TUER SON PROCHAIN ?

Un être humain ne possède pas d'inhibition à tuer, mais plutôt des résistances, variables selon les individus. Il n'existe donc ni pulsion ni instinct de meurtre. Il y a sur ce point un consensus relatif, mais transdisciplinaire, des sciences humaines à l'éthologie, en passant par la psychologie. Mais cette résistance n'est pas telle que certains philosophes ou mystiques ont pu la concevoir : un être humain foncièrement bon, corrompu par un élément extérieur rendu meurtrier ou, à l'inverse, une humanité toujours poussée vers l'abîme par une pulsion meurtrière. Un *a priori* qui se retrouve en partie dans la criminologie psychiatrique, qui a souvent tendance à faire du meurtrier un fou ; par opposition, l'homme « sain » serait indemne de toute idée homicide.

Deux faits tendent à prouver la réalité de cette résistance à la violence et au meurtre. Tout d'abord, une zone particulière du cerveau, le gyrus fusiforme, est dédiée à la reconnaissance du visage : l'être humain est capable de reconnaître le visage d'un autre être humain, d'identifier son semblable. Ensuite, l'empathie et la théorie de l'esprit lui permettent de se mettre à la place d'autrui et de partager une émotion. C'est notamment l'effet *Kawaii* (« mignon » en japonais) étudié dans les années 2000 : les proportions particulières du visage d'un bébé – les yeux (grands), l'écart entre eux (rapproché) et le nez (petit) – suscitent attendrissement et désir de protection.

Néanmoins, l'anthropologie et la psychologie sociale montrent aussi que les êtres humains ont tendance à favoriser d'abord les affins (famille, proches partageant le capital génétique), puis la communauté. Plus on s'éloigne génétiquement d'un sujet, moins on sera enclin à l'empathie à son égard. Il ne s'agit pas d'un déterminisme, mais plutôt d'une tendance. Autrui, mon prochain, glisse progressivement vers l'autre, l'étranger dont on ignore les attentions et peut donc constituer une menace.

Plus encore, ces résistances à tuer peuvent être diminuées et même abolies si la nature de l'adversaire n'est plus perçue comme autrui, mais comme un autre. Les pires actes peuvent être commis si cet autre se voit ravalé au rang de bête ou d'objet, comme le montrent les exemples tristement célèbres de la Shoah ou du génocide rwandais. Dans les années 1950, l'éthologue Irenäus Eibl-Eibesfeldt a élaboré la théorie de la pseudo-spéciation après avoir remarqué que durant les deux guerres mondiales, l'ennemi a été réduit à l'état animal et affublé de surnoms injurieux, tout particulièrement les Japonais. Il n'appartenait plus ainsi à l'espèce humaine mais à une autre, et pas l'une des plus flatteuses : le Japonais était un singe, l'Allemand un loup. Or il est facile de tuer une bête sauvage, en particulier pour une population encore rurale et habituée à chasser. L'enjeu éthique pour une armée est de pouvoir rendre possible la violence sans perdre son humanité.

Yann Andruéтан

Les diverses formations allemandes hostiles à la présence française sont promptes à exploiter les voies de fait, bien réelles mais limitées²⁵, commises par des soldats coloniaux envers des femmes allemandes. Bientôt des accusations de viols systématiques et d'actes de cruauté perpétrés par les tirailleurs sénégalais se répandent auprès des populations civiles. Une campagne dite *Die schwarze Schande* ou *Die schwarze Schmach* (la « honte noire ») prend alors corps en Allemagne, pilotée par les groupes ultras avec la complicité des autorités. Campagnes de presse,

25. Voir le rapport d'enquête du capitaine Bourriand sur ses missions en pays rhénan, *La Campagne allemande contre les troupes noires*, commissariat général des troupes noires, Paris, 1922.

brochures, bandes dessinées, cartes postales, affiches, médailles en bronze, films avec des comédiens noirs jouant le viol de jeunes femmes allemandes mettent en scène la présupposée « bestialité » des Africains, acharnés à humilier l'Allemagne²⁶. La connotation sexuelle et simiesque est omniprésente.

Au-delà de son écho en France²⁷, cette propagande s'adresse avant tout aux neutres et aux Américains qui n'ont pas ratifié le traité de Versailles, et dont les Allemands attendent un allègement des clauses de celui-ci... Devant l'ampleur de cette campagne délirante, le commandement français prend très rapidement la décision de retirer ses unités indigènes, dès janvier 1920 pour les Sénégalais et au début de novembre 1921 pour les Malgaches, accréditant bien malgré lui outre-Rhin l'idée qu'« il n'y avait pas de fumée sans feu »²⁸.

Quant aux tirailleurs et travailleurs dits indigènes, la perception qu'ils ont de l'adversaire et qu'ils transmettent une fois de retour dans leur pays d'origine ne diffère sans doute pas de celle des poilus. Le cliché est celui du Boche barbare, mais atténué par les souffrances partagées au front et la méfiance des combattants du terrain à l'égard du « bourrage de crâne » des propagandistes et politiciens de tous bords²⁹. Après-guerre, dans l'iconographie mettant en scène les anciens combattants africains, parapluies, montres à gousset, ceinturons à plaque de cuivre « *Gott mit Uns* », croix de fer et autres « trophées » seront bien souvent les seules traces visibles d'un si long périple... En revanche, les stéréotypes accumulés pendant la Grande Guerre et la campagne de la « Honte noire » accréditent dans l'Allemagne des années 1930 l'idée que la France s'acharne à la détruire racialement. Abondamment exploitée par l'idéologie nazie, cette conviction sera la cause directe du massacre de centaines de tirailleurs lors des combats de mai-juin 1940 en France³⁰. ┘

26. Hitler reviendra régulièrement sur cette affaire, parlant de la « négrofication du sang allemand ».

27. Les presses, socialiste avec Henri Barbusse, et chrétienne, reprennent les articles allemands.

28. Les derniers soldats de l'armée d'Afrique quitteront l'Allemagne en 1925. Quant aux Antillais, citoyens français servant dans les formations coloniales, ils auront également été relevés suite à la campagne allemande de la « Honte noire ».

29. Voir J.-P. Auclert, *Baïonnette aux crayons*, Paris, Gründ, 2013.

30. J. Chapoutot et J. Vigreux (dir.), *Des soldats noirs face au Reich. Les massacres racistes de 1940*, Paris, PUF, 2016 ; R. Scheck, *Une saison noire. Les massacres de tirailleurs sénégalais, mai-juin 1940*, Paris, Tallandier, 2007.



GHALEB BENCHEIKH

« DIEU EST BEAU, IL AIME LA BEAUTÉ »

La beauté a de tout temps suscité l'exaltation et l'engouement passionné des hommes. Fascinés par les formes de magnificence éparées dans l'univers, beaucoup ont tenté de saisir effectivement et par intellection ce qu'elle est. Subjugués qu'ils sont, les hommes y ont vu alors la manifestation de la perfection, la présence d'une âme cosmique admirable et accomplie. Le plaisir indescriptible procuré par la contemplation du beau a toujours laissé une trace d'ineffable. C'est en cela que, abstraction faite de toutes les tentatives de définition, la beauté demeure insaisissable. Elle relève d'un ordre expérientiel qui renvoie à l'enchantement indicible et à l'émotion trouble.

En outre, l'esthétique comme discipline tenant un discours sur le beau en essayant de cerner le magnifique et le mirifique, aussi bien dans la nature que dans la culture, souligne que ce sont les aspects visuels et auditifs qui impriment aux choses leur beauté. Par leur truchement, la beauté prodigue une sensation de plaisir avec un sentiment de plénitude et de ravissement à soi. Elle procède de ce qui est manifesté par la forme des corps et leurs couleurs, par le mouvement et l'animation des objets, par la sonorité agréable et captivante, par des proportions heureuses dans l'harmonie entre le tout et ses parties. Donc, seules la vue et l'ouïe sont flattées par le beau. Être beau, c'est se rapprocher d'un idéal, c'est tendre vers ce qui doit être splendide et merveilleux, inclinant vers la perfection esthétique.

En réalité, l'intuition de la beauté en soi est supérieure à la jouissance provoquée par la vision des beaux objets particuliers ou par l'acoustique des réverbérations mélodieuses. Très tôt, la sagesse des Grecs s'était investie dans la réflexion relative à cet aspect insaisissable de la beauté et à ses répercussions intérieures. Dans leur sillage, les philosophes musulmans hellénisants, légataires et continuateurs de la pensée grecque, comprirent que chez Platon le beau est associé au vrai et au bien comme une des idées les plus élevées. Ils purent déceler dans le premier texte du *Phèdre* comment on peut passer du désir des beaux corps à l'amour des belles âmes pour parvenir à la contemplation de la beauté en soi.

Ainsi, dès le IX^e siècle, l'esthétique islamique est-elle inspirée par les doctrines néoplatoniciennes avec un texte arabe diffusé sous le nom de *Théologie d'Aristote*. Bien postérieur au VI^e siècle, celui-ci est, en réalité, composé d'interprétations, plus ou moins fidèles, d'une partie des *Ennéades* de Plotin et de commentaires de Porphyre. Il influença tour à tour Al-Kindi (801-873), Al-Fârâbî (872-950) et Avicenne

(980-1037), qui reprennent notamment la distinction entre beauté sensible et beauté intelligible, et les liens avec la perception, l'amour et le bonheur.

Il se trouve que dans la tradition religieuse islamique, et dans toute la civilisation qu'elle sous-tend, la beauté n'est pas simplement une qualité extrinsèque des objets, mais elle qualifie la valeur morale de l'âme d'une personne qui est sensible aux belles choses et se résout à en produire. Au travers des perceptions sensorielles, la contemplation est associée à l'élévation spirituelle afin de polir le cœur et d'embellir l'âme. La quête du beau est une recherche effrénée de Dieu et peut-être une manière de participer à sa divinité créatrice.

Aussi, les splendeurs de la Création arrivent-elles très vite dans les thèmes naturalistes mis en exergue par le Coran. Ces thèmes démontrent les bienfaits du Créateur ; la nature est érigée en preuve cosmique. Émerveillés, les exégètes les méditent en espérant l'inspiration dans la lecture du livre-univers. Et, bien que pour les premiers théologiens la révélation coranique fût la manifestation fulgurante dans le monde sensible des *ipsissima verba dei*, ils ne s'étaient pas empêchés de voir des correspondances avec d'autres œuvres humaines. *De la nature*, le poème de Parménide, en est un exemple frappant. Dans son fragment VIII, ils lisaient bien : « Il ne reste plus qu'une seule parole celle de la voie énonçant : Il est. Sur cette voie se trouvent des signes très nombreux, montrant que, étant inengendré il est aussi impérissable, unique et entier en sa membrure, sans frémissement et sans terme. Jamais il n'était ni sera puisqu'il est maintenant tout entier ensemble, continu, d'un seul tenant. Quelle origine peut-on chercher pour lui ? Vers où, à partir d'où se serait-il accru ? »

Au-delà du poème, c'est toute la question de l'ontologie qui se pose comme telle, inaugurale dans toute entreprise de connaissance. Elle entre en résonance avec la sourate 112, intitulée « La foi pure ». Elle rassemble, *mutatis mutandis*, l'essentiel de la conception islamique de Dieu : « Dis : Lui est Dieu un. Dieu l'insondable, Il n'a pas engendré, il n'a pas été engendré, et nul ne lui est égal. »

Le caractère absolument transcendant de Dieu est affirmé avec force. Il est pourtant tout à la fois d'une grande proximité avec l'homme et sa création dans, et par, laquelle il annonce qu'il est le Vrai, tout comme il est éminemment ce qui le surpasse. En réalité, conformément à la théorie philosophique *coincidentia oppositorum*, le domaine du divin est celui dans lequel se réalise la conjonction des contraires. Cette théorie, développée par la théosophie ismaélienne, trouve son origine dans l'école pythagoricienne. Elle énonce que Dieu est premier et dernier. Il est transcendant et immanent. Il est loin, plus loin que les confins de l'univers, et proche, plus proche que la veine jugulaire. Dieu est

tout et ce qui le dépasse. Il est manifeste et caché. Simplement, sa manifestation théophanique est la beauté souveraine et les plus beaux noms lui appartiennent.

En reprenant les trois étapes, bien connues chez les soufis musulmans, de l'initiation à l'anéantissement dans la beauté suprême – la purification purgative, l'ascension illuminative et la contemplation unitive –, les mystiques donnent une forme dialectique aux mystères de l'ascension de l'âme vers le divin. Dans ce cas, le beau est médiateur pour accéder à la divine beauté. L'anéantissement, en se fondant dans l'Être premier doté de la perfection absolue, est le but ultime des soufis. C'est une « extinction » dans la beauté !

Dieu mène les hommes dans une destinée dont ils ignorent et le sens et l'issue. Il les informe de leur céleste origine bien que leur condition soit pulvérale et argileuse, adamique en somme. L'homme est icône et vicaire de Dieu sur terre, créé sous une forme harmonieuse. L'éternel Dieu lui-même l'atteste dans sa parole consignée : « Certes, nous avons créé l'être humain dans la forme la plus parfaite¹. »

L'homme est anobli par la dimension pneumatique qui consiste en une exhalaison d'amour et de compassion insufflée en lui. Il est le réceptacle de l'effusion de bonté et de miséricorde qui émane continûment de l'Être premier. Connaissant leurs moindres pensées dans l'intimité de leur conscience, Dieu sonde les cœurs des hommes. Si sa fureur sublime est affirmée – il est « le Terrible » ou « le Redoutable » –, sa dimension primordiale est la miséricorde. C'est un trait caractéristique de sa magnanimité. Sa mansuétude et sa clémence sont incommensurables, de portée cosmique. Néanmoins, Dieu, tel qu'il est décrit dans la théologie apophasique, est essentiellement un mystère qui ne saurait être comparé à rien de semblable. Mais la mystique islamique postule que l'on peut acquérir une connaissance de réalités subtiles qui ne sont *a priori* ni intelligibles ni accessibles à la perception sensorielle. Alors, une mystagogie intuitive se traduit par la recherche de l'invisible et le témoignage de la présence de l'Absolu, dont la révélation finale se fait au terme de dévoilements successifs. C'est la réalité ultime.

Aussi, l'expérience mystique du beau, caractérisée par la profonde portée émotionnelle, est-elle le viatique d'une quête spirituelle. L'invariant besoin de transcendance et la soif inextinguible de spiritualité prennent pour support de méditation les belles choses. Ils plongent le contemplatif dans un état élégiaque, et l'aphasie éprouvée par la réjouissance jubilatoire intérieure n'est pas qu'un silence contraint. C'est littéralement le souffle coupé qui traduit cette

1. Coran, sourate 95, « Le figuier », verset 4.

mélancolie soudaine induite par l'appréhension de voir s'éteindre la beauté. Mais la mélancolie est aussi le bonheur d'être triste et la félicité vécue est dans l'extase devant le reflet fugace de la beauté permanente. Les formes de beauté naturelle ne sont que les éclats étincelants de la beauté éternelle. La beauté est la manifestation éblouissante de l'attribut divin par excellence. C'est la suprême théophanie.

Aimé, le beau mène vers la connaissance de l'amour divin. En effet, à l'homme qui interrogea au sujet de l'amour des belles choses, le prophète Muhammad répondit : « Dieu est Beau. Il aime la beauté. » Toutefois, la théodicée de l'harmonie en islam stipule que la beauté est une voie de la perfection spirituelle tant que l'adorateur observe le commandement divin. Sinon, elle pourrait devenir une réelle épreuve. Auquel cas, la passion pour la folie des méfaits enjolivés par mauvais penchants serait la « beauté blâmable », celle qui excite le désir sans fin en enfermant l'homme dans l'illusion et le simulacre, celle de l'inclination exclusive dans ce bas monde pour la pompe du pouvoir par vantardise exagérée, par faste exhibé et par orgueil insolent : « Et ne tends point tes yeux vers ce que Nous avons donné comme jouissance temporaire à certains groupes : c'est un *décorum* de la vie présente par lequel Nous les éprouvons. Ce que Dieu fournit est meilleur et durable². »

Il est le maître du meilleur monde possible en dépit des épreuves et des afflictions. La Création de Dieu est aussi belle que son ordre transmis dans le plus beau des récits. À ce sujet, les arabophones sont tous unanimes à propos de l'agencement mélodieux des assonances rimées de la parole coranique. Indépendamment des questions de foi et de croyance, l'effet de la cantillation du Coran est hypnotique sur les auditeurs et sa scansion a une portée émotionnelle certaine.

En outre, Dieu aime ceux dont l'agir est beau. C'est pour cela que dans la morale islamique, la belle chose est aussi la chose bonne, agréable, plaisante et généreuse. Auquel cas, la beauté en devient une forme de bonté. Et la récompense de la vertu est justement la vertu. Mais, qu'est-ce donc que la vertu si ce n'est l'identification immatérielle avec l'ordre harmonieux de l'univers ? Elle est un bien avantageux pour celui qui la perçoit et pour celui qui l'accomplit. C'est la réussite d'une vie bonne polarisée vers, et par, le bel agir.

Justement, dans *La Cité vertueuse*, Al-Fârâbî introduit l'idée de beauté intelligible dans les discussions sur les beaux noms de Dieu. Il invoque la perfection divine pour justifier les rapports de transcendance entre perfection, beauté et plaisir. Et dans son *Traité sur l'amour*, Avicenne détaille plus encore les distinctions entre la beauté intelligible et

2. Coran, sourate 20, « Ta Ha », verset 131.

sensible, et les formes de plaisir ou d'attrance, en considérant aussi des éléments psychologiques et spirituels. Il affirme que le désir pour la beauté est une noble chose, aussi longtemps que l'intelligible conserve la faculté d'influencer le sensible.

Les œuvres humaines étant intrinsèquement imparfaites, une part importante des discussions philosophiques concerne les arts. Il s'établira, au fil des siècles, des débats entre théologiens, jurisconsultes et canonistes sur la pertinence de la représentation figurée. Il en résulte en définitive que l'aniconisme ne concerne que la non-représentation de Dieu. Cette part importante des discussions métaphysiques implique que les arts de l'Islam relèvent souvent d'un ensemble d'activités avec une valeur instrumentale. Néanmoins, d'autres activités artistiques constituent une fin en soi et visent l'esthétique libre.

Sur un autre plan, les prosateurs, polygraphes et autres grammairiens s'interrogent sur l'efficacité du langage, ses mécanismes linguistiques, ses usages et ses capacités cognitives. L'excellence dans la rhétorique et la prosodie magnifiée rendent les émotions plus intelligibles par une versification déliée et ingénieuse. La création poétique dans les langues véhiculaires de la civilisation islamique que sont l'arabe, le persan, le turc ou l'ourdou a été portée par des poètes artistes soucieux de beauté formelle et des poètes lyriques qui entretiennent le chant de l'âme, en dépit d'ailleurs d'une mise en garde de la révélation coranique : « Et quant aux poètes, ce sont les égarés qui les suivent. Ne vois-tu pas qu'ils divagent dans chaque vallée, et qu'ils disent ce qu'ils ne font pas ? À part ceux qui croient et font de bonnes œuvres, ceux qui invoquent souvent le nom de Dieu et se défendent contre les torts qu'on leur fait. Les injustes verront bientôt le revirement qu'ils [éprouveront]³ ! »

Mais l'évocation notamment du nom du Seigneur, sa remémoration et sa méditation comme une sage souvenance ont toujours été une source d'inspiration pour les poètes musulmans. Lorsqu'il est aimant et lucide, le poète est le virtuose de l'ineffable. Il est le pèlerin de l'indicible, qui essaye de voiler le brasier intérieur qui le consume alors qu'il ne voit qu'illumination et flamboyance dans l'univers. Dieu est la source lumineuse de toute chose. Le verset de la lumière, central dans la sourate éponyme, l'affirme avec puissance et vérité. Il est toujours au centre des projections métaphysiques et mystiques : « Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un récipient de cristal. Lequel cristal ressemble à un astre étincelant qui s'allume à un arbre béni : l'olivier qui n'est ni d'Orient ni d'Occident et dont l'huile

3. Coran, sourate 26, « Les poètes », versets 224 à 227.

éclaire sans qu'un feu la touche ou peu s'en faut. Lumière sur lumière. Dieu guide vers sa lumière qui il veut. C'est ainsi que Dieu propose aux hommes des paraboles. Et de toute chose Dieu est parfaitement connaissant⁴. » À ce sujet, et entre autres poètes, Hafez (m. 1389) s'exclamait déjà dans son *Divan* : « Dans la prééternité, le rayon de ta beauté / S'exhala en une lumineuse apparition. / L'amour parut dans une autre réalité. / Et il mit le feu dans l'entière création. »

La poésie, comme une véritable iconographie verbale, dépeint en un jaillissement efflorescent la dimension fractale de la Création. Le poète persan Mahmoud Shabestari (m. 1320) déclamaient bien dans sa *Roseraie du mystère* en offrant cette itinérance de l'âme vers sa divine origine : « Sache que ce monde tout entier est un miroir, / Dans chaque atome se trouvent cent soleils flamboyants / Si tu fends le cœur d'une seule goutte d'eau, il en émerge cent purs océans / Si tu examines chaque grain de poussière, / Mille Adam peuvent y être découverts. »

Nombreux sont ceux qui perçoivent la munificence incommensurable dans la nature belle et mirifique comme l'expression sensible de la Vérité. Les musulmans l'attestent : « Il n'y a de divinité autre que Dieu. » Ils l'entendent dans le galop des chevaux, dans le bruissement des feuilles, dans le clapotis des rivières et le bruissement des eaux, dans le souffle du vent, dans le chant des rossignols. Le gazouillis des oiseaux est une concélébration cosmique dans un concert dédié à l'Auteur premier. Quelle tragique inversion de sens de voir de nos jours la laideur physique et morale l'emporter dans la vision du monde fondamentaliste salafiste !

Et pourtant ! Sur la tapisserie des siècles, les sociétés musulmanes étaient caractérisées par le dessein de faire conjuguer hédonisme et humanisme. Le raffinement allait de pair avec la tendresse et la sensualité. L'élévation spirituelle avait comme support l'art, miroir du sacré. Parce que toute chose s'inscrivant dans l'ordre cosmique harmonieux est le signe d'une conception divine.

Contrairement à une idée très répandue, l'art islamique, en dehors des édifices religieux, est souvent figuratif. Les miniatures dans toutes les écoles et sous toutes les dynasties comportent des représentations humaines et animales figurées. Par la grâce du pinceau et de la plume, l'art figuratif par médiation calligraphique donne de très étonnants calligrammes connus de tous. Les lettres calligraphiées composent le navire, la poire, la colombe, le lion ou l'homme agenouillé priant Dieu... En réalité, la calligraphie est omniprésente, elle anime tous les décors, mêlée aux motifs floraux et aux figures géométriques sous la

4. Coran, sourate 24, « La lumière », verset 35.

forme épurée d'arabesques. Elle se donne à lire sur les tapis et kilims. Elle se dévoile dans la sculpture du bois, le stuc et la céramique. Les textes inscrits mêlent versets du Coran, aphorismes du prophète et extraits des odes de versificateurs de génie.

En revanche, l'art islamique a cherché à répondre autrement à la non-représentation du divin, pour cela il a produit l'ornement comme abstraction du réel, c'est ce qui se donne à voir dans l'architecture, notamment dans la reproduction jusqu'au vertige du motif *girih*. En effet, les *girih*, qui se présentent comme un entrecroisement de droites se brisant en d'innombrables zigzags, suscitent depuis des siècles une réelle fascination. Ils enrichissent la complexité des décors géométriques palatiaux.

Bien entendu, l'art du jardin se veut une préfiguration de l'Éden céleste. Cette allégorie du paradis projetée sur terre a été aussi l'espace où l'on pouvait s'adonner aux plaisirs charnels et y goûter aux délices paradisiaques. Les bassins d'eau y servent de miroirs aux architectures, allégeant leurs volumes et accentuant le côté immatériel et éphémère des biens labiles et fragiles de ce bas monde. « Combien est beau ce jardin, ce jardin où les fleurs de la terre rivalisent d'éclat avec les astres des cieux. / À cette vasque d'albâtre pleine d'une eau cristalline, que peut-on comparer ? / Seule la Lune dans toute sa splendeur, brillant au milieu de l'éther sans nuage⁵. »

Enfin, en dépit de ce que peuvent raconter certains imams ignares, un consensus général sur l'importance de la musique dans la société musulmane était présent sur la fresque historique. Ainsi, la dynastie des Abbassides (750-1258) voit-elle se développer un grand mécénat musical. De même, plusieurs auteurs musulmans ont composé des traités soulignant l'importance de la musique comme art d'accommoder les sons d'une manière agréable à l'oreille. Al-Kindi, Al-Ghazali ou Avicenne se sont intéressés à toutes les constructions artistiques destinées à être perçues par l'ouïe. La musique est l'art métaphysique qui commence là où la parole est impuissante à exprimer ce que l'on ressent. À ce titre, Al-Fârâbî était un musicothérapeute qui soignait l'affliction par la musique, et quel meilleur consolateur !

Sur le plan religieux, la présence aux multiples cérémonies du *sama'*, ce concert spirituel avec musique et danses d'adeptes se laissant peu à peu envahir par la transe afin d'accéder à l'extase, témoigne de l'engouement des musulmans pour la musique sacrée. Et c'est Ziryab (786-857), musicien de génie et technicien adroit et précis, qui, à son arrivée à Cordoue, créa le premier conservatoire d'Europe ouvert à tous. Il codifia le chant, en limitant les improvisations, et mit au

5. W. Irving, *Les Contes de l'Alhambra*, Éditions Miguel Sanchez, 1991, p. 48.

point les techniques vocales qui produisirent les mélopées les plus envoûtantes. Les noubas, ces suites de pièces vocales et instrumentales, témoignent à l'envi du prodigieux foisonnement du chant indissociable de la danse dans les sociétés musulmanes.

Si on ajoute à l'ensemble un goût immodéré pour les belles vêtements et leurs parures, nous voyons que la beauté, lorsqu'elle concorde harmonieusement avec la bonté, embellit le corps, polit le cœur et agrémenté l'esprit. C'est en se faisant beau que le croyant adorateur peut s'approcher du Beau. Nous consonnons bien avec Kakuzô Okakura lorsqu'il affirme : « Qui ne s'est pas fait beau soi-même n'a pas le droit d'approcher la Beauté⁶. » ┘

6. Kakuzô Okakura, *Le Livre du thé*, Éditions Philippe Picquier, 2017.



ÉTIENNE GHYS

EN MATHÉMATIQUE

Bien qu'athée, Paul Erdős, un mathématicien hongrois célèbre décédé en 1996, aimait dire que Dieu possède un livre dans lequel Il a écrit les plus belles démonstrations mathématiques et dont Il montre une page de temps en temps à un être humain ; « Il n'est pas nécessaire de croire en Dieu, mais il faut croire dans le Livre ! » Il avait une idée très simple de la beauté en mathématiques : « Si vous ne savez pas ce qu'est la beauté mathématique, c'est votre problème et je ne peux pas vous aider. »

Lorsqu'ils sont ensemble, les mathématiciens parlent en effet de leur travail en termes esthétiques. On les entend parler de la beauté d'un théorème ou de l'élégance d'une preuve. Au sein de leur petite communauté, il semble y avoir un consensus implicite, raisonnablement clair, autour du concept de « beauté mathématique ». Or une grande majorité de la population trouve laid ce qu'eux trouvent beau. La « beauté mathématique » ne serait-elle qu'une illusion réservée à une petite caste, une sorte de lien social inventé par cette communauté dans le seul but de se construire une identité et de se protéger de l'agression du monde extérieur ?

Commençons par un exemple, extrêmement banal, connu de tous les mathématiciens et unanimement reconnu comme « beau ». Il s'agit de la preuve par Euclide. Je rappelle d'abord que l'on dit qu'un nombre entier est premier s'il n'est divisible que par lui-même et par 1. Par exemple, 6 n'est pas premier car il est égal à 2×3 ; alors que 5 ne peut se décomposer que comme 5×1 ou 1×5 , si bien que 5 est premier. Si un entier n'est pas premier, il peut se décomposer en un produit de deux nombres plus petits, qui peuvent à leur tour se décomposer s'ils ne sont pas premiers... Au bout du compte, tout nombre entier se décompose comme un produit de nombres premiers. Par exemple, 2020 est égal à $2 \times 2 \times 5 \times 101$. Euclide affirme qu'il y a une infinité de nombres premiers, et la preuve qu'il en donne est considérée comme de toute beauté par tous les mathématiciens. Voici cette preuve. Prenez quelques nombres premiers, 2, 5 et 101 par exemple. Multipliez-les, 1010, et ajoutez 1 au résultat. On obtient un certain entier N (1011 dans notre exemple). Évidemment, N n'est divisible par aucun des nombres premiers dont on est parti puisque le reste de la division est égal à 1. N'importe quel diviseur premier de N est donc différent de ceux dont on est parti. Pour toute collection finie de nombres premiers, on peut donc trouver un nombre premier différent de ceux-là. Il y a donc une infinité de nombres premiers.

Cet exemple évoque immédiatement le « tout est nombre » de Pythagore, le « monde des idées » de Platon et le « livre » d'Erdős : une espèce de réceptacle abstrait, un paradis merveilleux réservé à quelques initiés, dans lequel tout n'est qu'ordre et beauté ! La plupart des mathématiciens se considèrent comme de simples explorateurs qui découvrent un territoire inconnu, qui défrichent de grandes forêts et aboutissent parfois dans de bien jolies clairières. La question philosophique « découverte ou création ? » ne se pose presque jamais dans le quotidien du chercheur au travail. Essayons de localiser ce « je ne sais quoi » qui fait que les mathématiciens trouvent belle une démonstration qui peut pourtant sembler inaccessible, et surtout ennuyeuse, à l'homme de la rue.

La majorité d'entre eux ne doutent pas que ce monde abstrait et merveilleux soit universel. Dans son roman *De la Terre à la Lune*, Jules Verne imagine que des hommes représentent le théorème de Pythagore dans de vastes plaines, avec un triangle rectangle si grand que l'on peut l'observer depuis la Lune : « Tout être intelligent, disait le géomètre, doit comprendre la destination scientifique de cette figure. Les Sélénites, s'ils existent, répondront par une figure semblable, et la communication une fois établie, il sera facile de créer un alphabet qui permettra de s'entretenir avec les habitants de la Lune. » André Lichnerowicz, lui, écrivait en 1988 dans *L'Universalité des mathématiques et la compréhension du réel*, que « le plus grand enjeu politique de notre science est sans doute l'unification de l'humanité à travers une aventure commune ; [...] elle a imposé dans de larges champs une manière commune de penser, une méthode dont la mise en œuvre a fait prendre conscience de l'unité de l'esprit humain ».

Faudrait-il voir les mathématiciens comme des espèces de conquitateurs, partis à la conquête de l'Eldorado, prêchant la « vraie croix », seule et unique religion ? Je voudrais proposer une vision un peu moins... impérialiste, et un peu plus respectueuse de la diversité.

Dans *La Science et la Méthode*, Henri Poincaré s'interroge sur ce qui guide le mathématicien dans son exploration. Selon lui, la boussole qu'il utilise n'est autre que la beauté, qu'il définit, de manière assez classique, comme l'harmonie des parties : « Le savant n'étudie pas la nature parce que cela est utile ; il l'étudie parce qu'il y prend plaisir et il y prend plaisir parce qu'elle est belle. [...] Je ne parle pas ici, bien entendu, de cette beauté qui frappe les sens, de la beauté des qualités et des apparences ; non que j'en fasse fi, loin de là, mais elle n'a rien à faire avec la science ; je veux parler de cette beauté plus intime qui vient de l'ordre harmonieux des parties, et qu'une intelligence pure peut saisir. » À vrai dire, lorsqu'il poursuit l'analyse de la beauté mathématique, il ne manque pas de la rapprocher de l'utilité. Mais

bien entendu, il ne s'agit pas ici de l'utilité immédiate, mais de celle qui permet une économie de pensée : « Et l'on voit que le souci du beau nous conduit aux mêmes choix que celui de l'utile. Et c'est ainsi également que cette économie de pensée, cette économie d'effort [...] est une source de beauté en même temps qu'un avantage pratique. »

Le beau, l'utile, c'est ce qui peut être utilisé dans de nombreuses occasions, c'est une idée qui est à la fois simple et multi-usage, qui nous donne d'un coup la possibilité de comprendre beaucoup de choses. C'est une clairière d'où partent un grand nombre de chemins. Le mathématicien doit diriger ses efforts vers ces clairières.

Prenons l'exemple de la décomposition en nombres premiers. Pourquoi mérite-t-elle qu'on s'y attarde ? Il n'est pas nécessaire d'être mathématicien pour comprendre que les situations où l'on veut décomposer un objet en entités élémentaires abondent autour de nous : une phrase en mots, un produit chimique en molécules ou un être vivant en organes. En mathématiques, il est important, par exemple, de décomposer des « idéaux » (admirez le mot) en « idéaux premiers ». La méthode d'Euclide s'exporte donc un peu partout et c'est pour cela qu'elle est considérée comme belle.

Pour préciser ce point de vue, partons de l'analogie avec les grands réseaux, qu'il s'agisse de celui de la SNCF, de Facebook, d'Internet, des neurones du cerveau, des citations entre les articles scientifiques, des collaborations entre mathématiciens, ou encore de ce que l'on peut appeler l'univers mathématique, cet ensemble gigantesque d'énoncés, de propositions, de théorèmes reliés entre eux d'une manière subtile. Certains nœuds du réseau sont connectés à beaucoup d'autres, alors que d'autres ne le sont que très peu, voire pas du tout. Quand on voit des représentations graphiques de ces réseaux, il apparaît clairement que d'énormes bouquets semblent jaillir de certains endroits. C'est le cas de Paris pour la SNCF par exemple. Ce sont ces endroits qui sont pertinents, qui sont « beaux », car ils permettent d'accéder à beaucoup d'autres.

Il s'agit plus précisément d'une définition récursive : la pertinence d'un nœud au sein d'un réseau est d'autant plus grande qu'il mène à beaucoup d'autres nœuds pertinents. Mais comment localiser ceux qui sont particulièrement importants ? Imaginez que vous ne disposiez que d'un petit nombre n de vaccins pour endiguer la propagation d'un virus. Comment s'y prendre pour les distribuer à bon escient, c'est-à-dire aux personnes qui ont le plus de chances de transmettre la maladie par contagion, ces nœuds d'où le réseau de contagion semble jaillir ? Si vous choisissez ces individus au hasard, vous gaspillerez vos vaccins. Mais si vous choisissez au hasard n personnes et si vous leur demandez de citer le nom d'une personne qu'elles connaissent, les n

personnes citées seront probablement mieux connectées et il serait judicieux de vacciner celles-là plutôt que le n choisies initialement au hasard. C'est de cette façon que Google choisit son chemin et trouve les pages Internet les plus significatives, c'est-à-dire les plus « belles » dans notre contexte.

Le réseau Internet évolue au cours du temps. Des pages qui étaient significatives perdent leur intérêt et ne sont plus pertinentes. Exactement de la même manière, le réseau des connaissances mathématiques évolue et il en résulte que la beauté en mathématiques n'est pas éternelle. Certaines vérités qui étaient pertinentes ne le sont plus et sont remplacées par d'autres. Si j'ouvre une revue mathématique du début du XIX^e siècle, il est bien rare que j'y vois des choses que j'estime belles. Les mathématiques de cette époque n'étaient pas « câblées » comme aujourd'hui. Ce qui était simple et multi-usage ne l'est plus, et, au contraire, de nouvelles connexions sont apparues. De même, si vous interrogez un théoricien des nombres et un spécialiste des équations aux dérivées partielles, il y a fort à parier qu'ils ne voient pas la beauté aux mêmes endroits. Appartiendraient-ils à deux espèces différentes ? Un mathématicien du passé avait peut-être envie de travailler sur la nomographie, cette science, morte aujourd'hui, qui permettait de résoudre les équations les plus variées avec du papier et une règle. Sa pertinence était liée au fait que l'ingénieur en avait besoin sur le chantier. Cette branche de l'arbre de l'évolution mathématique s'est éteinte, comme les dinosaures, mais cela ne dévalorise en rien le travail de ces collègues du passé, qui ont produit des mathématiques belles, dans un sens qui était le leur à leur époque.

Stephen Jay Gould n'hésite pas à discuter de l'évolution technologique pour expliquer l'évolution biologique. Il prend l'exemple éclairant des claviers de machines à écrire. Après deux siècles d'évolution et d'innovations, nous avons abouti à un clavier AZERTY en France, au QWERTY aux États-Unis et à d'autres ailleurs. Ces solutions ne sont ni universelles ni optimales en aucun sens raisonnable. À chaque modification de clavier, il s'agissait de régler tel ou tel problème local, technologique ou économique, qui n'avait plus cours quelques années plus tard. Le QWERTY est-il meilleur que l'AZERTY ? On peut penser à des pierres déposées dans un paysage montagneux ; elles ont tendance à dévaler la pente et à s'immobiliser au fond d'une vallée sans « savoir » qu'il existe probablement des vallées encore plus basses mais situées plus loin. Lorsque le temps passe, le paysage s'érode, certains cols s'abaissent, certaines pierres passent d'une vallée à une vallée voisine, mais en aucun cas une pierre ne peut affirmer qu'elle a atteint la plus belle vallée, la plus profonde.

Les espèces vivantes évoluent, la technologie également, et il en est de même pour la culture. C'est le point de vue de Richard Dawkins et de la mémétique, cette théorie darwinienne de l'évolution des cultures. Le développement des mathématiques a une structure analogue. En ce domaine, il n'y a rien de pertinent ou de beau au niveau absolu, pas de finalité ; il n'y a que des pertinences contingentes, locales, dans le temps et dans l'espace. Il n'y a pas de notion de profondeur mathématique sur laquelle tout le monde serait d'accord, sur tous les continents, dans toutes les cultures et à toutes les époques. Comme dans l'évolution biologique, le réseau mathématique évolue.

Il ne faudrait pas pousser l'analogie biologique trop loin. Le développement des mathématiques a des possibilités dont l'évolution ne dispose pas... D'abord, les mathématiciens ont une mémoire (et des bibliothèques) : une branche morte peut renaître en acquérant une nouvelle pertinence. Et puis, et surtout, l'une des plus grandes forces des mathématiques est de permettre de fusionner plusieurs branches pour en faire une seule. Un arbre étonnant ! ┘



JACQUES TOURNIER

LA BEAUTÉ DISCRÈTE DE L'ARMÉE FRANÇAISE

La tradition occidentale appréhende le beau comme une puissance d'être particulière qui distingue l'objet dont elle émane. Est ainsi reconnu comme beau ce qui tranche sur l'ordinaire et l'uniformité du quotidien, ce qui est perçu comme habité par une présence singulière et qui procure de ce fait une impression agréable tout en suscitant une sorte d'attrance qui ressemble à un appel, ou encore, pour le dire en langage philosophique, ce qui témoigne d'une certaine transcendance au sein de son immanence.

Tout au long de l'histoire, cette qualité n'a guère manqué de ressortir de l'aspect que les armées offraient au regard : le chatoiement des uniformes, l'éclat des armes et l'ordonnance de leurs parades se sont souvent conjugués pour conférer à leur apparence une incontestable beauté qui en a fait rêver plus d'un. Avec la mécanisation de la guerre et le souci de rendre le soldat moins visible par son ennemi, la tendance à la sobriété de l'esthétique militaire, voire sa banalisation ont eu pour effet d'estomper significativement cette dimension. Aussi, dès lors que, désormais, les armées se présentent d'abord et avant tout comme des « machines de guerre » focalisées sur la performance et l'efficacité opérationnelles, envisager qu'elles puissent revêtir une certaine forme de beauté risque de paraître quelque peu incongru. À moins d'aller la rechercher dans un tout autre registre que celui des apparences...



La « civilisation » progressive de l'usage de la force

Les armées sont un instrument de puissance et celle-ci ne se manifeste pas sans un certain éclat qui vise à la rendre sensible, avant même que ne se concrétise l'éventualité de l'action à travers laquelle s'exprimera la violence qu'elle recèle. Il s'agit en effet d'impressionner les ennemis potentiels afin de les dissuader de se risquer à l'aventure d'une guerre, et, tout autant, de rassurer la population que les armées défendent quant à la solidité de la protection dont elle bénéficie face à ce type de menaces. De fait, à l'instar de ce qui peut être observé dans les tribus primitives, la démonstration de cette puissance a longtemps joué sur la sensation produite par l'aspect spectaculaire que devait revêtir l'exhibition d'hommes en

armes parés d'attributs particulièrement voyants aux fins de frapper les esprits et d'y susciter un sentiment d'effroi, sinon de crainte – cette fonction étant désormais dévolue à l'arsenal des engins de haute technologie que les nations s'efforcent de posséder et dont elles ne manquent pas, de mettre en scène de diverses manières, le déploiement.

Mais, par nature, les armées sont composées de guerriers, à savoir d'êtres humains à qui les sociétés accordent le droit singulier de donner la mort et qui se trouvent en retour devoir l'affronter lorsqu'advient l'heure du combat. Cette caractéristique hors norme emporte deux conséquences apparemment contradictoires. D'une part, la quête de supériorité permettant d'assurer la victoire, à laquelle participe la nécessité d'empêcher les combattants de reculer devant la peur de la mort, est à l'origine de l'assujettissement quasi universel des forces armées à une discipline rigoureuse dont les contraintes recouvrent souvent tous les aspects de la vie des soldats tant qu'ils sont placés sous cet état. D'autre part, outre la sauvagerie dans laquelle l'ivresse de l'action ou le face-à-face avec l'horreur peuvent amener les combattants à basculer, la confrontation avec la mort, qui plus est dans des conditions où celle-ci n'est plus frappée d'un interdit, et la précarisation de l'existence qui en résulte tendent assez naturellement à engendrer un intense besoin de jouir sans retenue de la vie, ouvrant ainsi la porte au déchaînement des passions mauvaises qui ont vu les soldats se transformer en soudards et les expéditions militaires laisser dans leur sillage une triste cohorte de pillages, de viols ou de violences aussi odieuses que gratuites.

Cette conjonction, au sein des troupes de combattants, de la discipline et des risques de violence incontrôlée a revêtu des visages divers selon les époques, mais aussi, et peut-être surtout, en fonction des conditions et des finalités qui déterminent la formation des organisations armées. De fait, entre la horde barbare des âges antiques et les régiments de la bataille de Fontenoy, le rapport de proportion entre ces deux facettes longtemps indissociables du mode de vie des guerriers n'est sans doute pas commensurable. Et avec la réapparition en Europe de la conscription militaire, l'incorporation massive de civils a certainement contribué à changer le regard que pouvaient porter les peuples sur ces corps non seulement quelque peu étrangers, mais toujours empreints d'une imprévisible brutalité que représentaient jusqu'alors les armées à la main du pouvoir. Une certaine forme de connivence, voire de fierté patriotique, s'est substituée à l'espèce d'intranquillité que pouvait susciter, malgré le panache des uniformes, l'ambivalence des comportements humains régnant au sein de cet univers singulier dédié à l'exercice de la violence.

En outre, à mesure que la guerre s'est « industrialisée » à partir de la fin du XIX^e siècle, devenant de la sorte toujours plus meurtrière, y compris à l'endroit des populations civiles, ont commencé d'être établies, à l'échelle internationale, des dispositions juridiques visant à en réguler le cours à travers un encadrement de plus en plus élaboré des conditions dans lesquelles les armées régulières étaient habilitées à recourir à la violence. C'est ainsi qu'avec, notamment, les conventions de Genève (1864) puis de La Haye (1899 et 1907) jusqu'à la création de la Cour pénale internationale (1998) s'est peu à peu développé un droit de la guerre fondé sur le principe d'assurer la protection des droits fondamentaux de la personne humaine dans les situations de conflits militaires. Le fait que les débordements de la « soldatesque » d'antan soient désormais assimilés à des actes criminels et, comme tels, passibles de sanctions pénales a obligé les armées des États adhérant à ce système de normes internationales à maîtriser leur usage de la force et, partant, à « civiliser »¹ le comportement de leurs hommes en temps de guerre – ce que traduit aujourd'hui la notion communément admise des règles d'engagement par lesquelles ces armées s'emploient désormais à circonscrire de façon extrêmement rigoureuse les modalités de l'action militaire et les effets qui en sont attendus.

Ainsi, dans les pays où le règne effectif de l'État de droit emporte le respect des normes humanitaires de la guerre et où les peuples entretiennent un lien étroit avec leurs armées, le visage de ces dernières s'est-il très largement départi de cette apparence de brutalité rugueuse qu'y imprimait la marque toujours affleurante d'une violence mal dégrossie ne laissant pas de couvrir sous les rigueurs de la discipline collective.

La portée de la culture des peuples sur l'identité des armées

Dans les sociétés modernes, les armées régulières sont une émanation de l'État. Instrument de la défense collective qui, comme l'a jadis rappelé le général de Gaulle, est la première raison d'être de celui-ci, incarnant l'expression ultime de sa quête de puissance, elles participent de sa permanence et jouent un rôle essentiel dans les développements du projet historique de la nation dont il conduit la destinée. Cette inscription dans l'obédience de l'État vaut donc à l'institution militaire d'être porteuse des valeurs constitutives de la grammaire et des aspirations communes dont celui-ci est le

1. Terme qui doit être entendu dans l'acception de « développer des rapports de civilité » acception que lui donne Norbert Elias lorsqu'il décrit la « civilisation des mœurs » dans son célèbre ouvrage éponyme.

dépositaire pour le compte des générations qui se succèdent. Qu'il s'agisse des rapports que le corps social entretient avec la violence et la guerre, de la considération qu'il accorde à la vie humaine ou de sa capacité à consentir aux règles qui fondent une société viable, ces données de la culture propre à chaque peuple imprègnent leur armée et lui confèrent de la sorte une physiologie spécifique.

Ainsi, la violence qui marque les rapports sociaux aux États-Unis, le sentiment des Américains d'être un peuple élu, appelé à éclairer le monde, et la confiance qu'ils placent dans la science et la technologie semblent être autant de traits que l'on peut retrouver dans l'image de puissance, de certitude et de prééminence technique que projette leur armée. À l'opposé, le rejet de la guerre et le refus de la puissance dans lesquels l'Allemagne s'est installée après qu'ils lui eurent été imposés n'ont pas manqué de rejaillir sur la situation de ses armées : outre le discrédit dont le métier des armes continue d'être frappé, la faiblesse de l'esprit collectif de défense a conduit à en faire un outil qui demeure peu opérationnel, et ce d'autant plus qu'il y a favorisé la pénétration des normes civiles, génératrices d'autant de freins à leur performance potentielle dans l'éventualité d'engagements militaires. Et au bout de la chaîne, dans les pays où l'État est failli, les forces armées s'apparentent plus à des bandes indisciplinées qu'à des troupes régulières : minées par la corruption, mal équipées, insuffisamment entraînées, elles sont souvent promptes à se débander face au moindre coup dur dès lors que font défaut les raisons de se battre au service d'un objectif partagé par les sociétés qu'elles sont supposées défendre.

Ces quelques exemples choisis parmi beaucoup d'autres possibles visent à montrer qu'au-delà des grandes constantes qui sont le lot commun de la plupart des armées du monde², chacune d'elles n'en est pas moins typée et apparaît donc, aux yeux des observateurs extérieurs, comme une institution véhiculant un ensemble toujours singulier de représentations à travers lesquelles miroitent des valeurs distinctives du tempérament national.

Le nouveau visage de l'armée française

S'agissant de l'armée française, il y a lieu de constater d'emblée que son identité et la perception que nos concitoyens peuvent en avoir ont profondément changé avec l'abandon de la conscription. À cet égard, il ne faut pas manquer de rappeler le regard que les Français portaient

2. Organisation en corps de troupe de taille croissante, discipline et système d'autorité hiérarchique fondé sur la distinction des grades, déclinaisons des mêmes fonctionnalités (combattants, renseignement, logistique...), usage des mêmes types de matériels...

sur leur armée à partir du moment où, l'aventure coloniale et l'imaginaire qu'elle charriait ayant pris fin, elle a, pour beaucoup d'entre eux, revêtu le visage d'un univers assez « bas de gamme », à l'image de ces trains nocturnes de permissionnaires aussi bruyants qu'alcoolisés, regagnant leurs casernes pour y vivre l'ennui dans l'attente de la « quille ». Certes, si les nostalgiques du service militaire regrettent la fonction d'intégration sociale que celui-ci pouvait jouer, il n'en reste pas moins qu'aux yeux de nos concitoyens de l'époque, l'armée des premières décennies de la V^e République, semblant à nouveau ressortir de l'univers dépeint par Courteline, ne brillait pas vraiment à raison des vertus intrinsèques qu'on eût pu néanmoins lui reconnaître. Et ceci d'autant plus que dans le contexte de l'époque, l'antimilitarisme alors à la mode n'y prêtait guère.

À l'ensemble très vaste, aux contours somme toute assez flous, de l'espèce de *continuum* qui existait entre l'armée et la nation, la professionnalisation de son recrutement a substitué une communauté humaine dont les formes sont nettement resserrées et le profil bien mieux découpé, qui constitue désormais un monde « en soi », sans pour autant être devenu un corps étranger, relégué aux yeux de ses contemporains dans les confins d'une espèce d'extraterritorialité solitaire. Paradoxalement, le fait qu'en rupture avec l'héritage de la levée en masse de 1793, l'armée ait cessé d'être une entité immanente à la nation a créé un effet de distance qui lui a valu de devenir plus visible pour celle-ci et, de façon imprévue, de recouvrer un lustre qu'elle avait perdu depuis la défaite de 1940, mais qui, aujourd'hui, semble d'une nature très différente de celui dont elle était auréolée au sortir de la Grande Guerre.

Certes, l'évolution des circonstances internationales qui a conduit à opter, en 1996, pour une armée constituée exclusivement de professionnels a sans conteste favorisé l'espèce de métamorphose dont celle-ci a été l'objet. Avec la multiplication des opérations extérieures, les soldats jusqu'alors cantonnés dans leurs casernes se sont retrouvés projetés dans des contrées lointaines aussi âpres que rudes, où ils ont renoué avec l'essence de l'action militaire qu'est le combat, en donnant par là même à leurs concitoyens, *via* le relais des médias, l'occasion de redécouvrir la réalité opérationnelle de leur métier, les risques qu'il emporte, mais aussi la noblesse inhérente à l'engagement sur des théâtres de crise au nom d'une certaine conception de la place de la France dans le monde. À quoi sont venus s'ajouter les effets de l'opération Sentinelle, qui a donné à nos concitoyens les moyens d'établir des rapports plus familiers avec ces hommes et ces femmes qu'ils voyaient sans doute auparavant comme ressortant à un monde quelque peu éloigné de leurs préoccupations quotidiennes.

Soutenues de surcroît par de remarquables campagnes de communication, les armées ont pu ainsi regagner l'affection des Français, comme en témoigne le niveau de confiance dont ne cessent de faire état les sondages. Au-delà, il est manifeste qu'elles ont peu à peu repris une place privilégiée dans l'imaginaire collectif, ne serait-ce que parce qu'à une époque où la France tend à douter d'elle-même, tant les performances opérationnelles des forces engagées aux quatre coins du monde que l'excellence technologique des armes qu'elles servent sont assurément pour nos compatriotes une des rares sources de fierté nationale qui demeure.

La restauration de l'image des armées qui s'est ainsi opérée en à peine deux décennies ne se réduit pas pour autant à la seule considération dont font l'objet, avec l'institution à laquelle ils appartiennent, des professionnels qui s'acquittent d'une tâche très particulière dans des conditions souvent très éprouvantes, tout en portant haut les couleurs de la France. Car derrière ce qui se donne ainsi à voir, il est une dimension plus subtile qui confère à l'armée française ce qu'on incline à tenir pour une sorte de beauté discrète.

Une haute exigence d'humanité au cœur de la puissance

La circonstance hors norme qu'est le combat armé – ce que les militaires appellent euphémiquement l'engagement opérationnel – constitue la pierre angulaire sur laquelle reposent non seulement toute la construction d'un outil de défense, mais aussi les principes dont procèdent tant les règles rigoureuses que les conditions très particulières auxquelles est assujéti l'exercice du métier militaire. En effet, outre la puissance matérielle que procurent la performance des équipements, le volume des unités déployées et la bonne organisation de l'ensemble, l'action de guerre implique de disposer les êtres humains que sont les combattants à accepter de se confronter à une violence portée à un degré extrême, et ceci non pas sous l'empire de ressorts qui leur seraient personnels, mais au nom d'une cause qui les dépasse et qu'ils ont accepté de servir – en l'espèce, la défense de leur pays sous toutes les formes qu'elle peut revêtir. Dès lors, pour étayer la force morale de leurs soldats face aux risques de la mort ou de la confrontation à l'horreur, mais aussi pour les contraindre, dans ces conditions particulièrement éprouvantes, à respecter les valeurs que véhicule l'idéal collectif de la nation qu'elles servent, les armées se sont, de tout temps, employées à associer à la formation aux techniques de la guerre l'inculcation d'un « savoir-être » résultant de l'expérience que leur ont donné d'accumuler, au fil des âges, la gestion

des hommes et de leurs comportements, tant dans les situations les plus périlleuses que dans les circonstances les plus banales de la vie en commun qui est le lot des militaires.

Toutefois, au-delà des grands invariants qu'elle partage avec ses homologues, il apparaît que l'armée française se distingue sur ce point par une capacité assez rare à combiner une combativité unanimement reconnue avec le soin extrêmement rigoureux qu'elle apporte à la maîtrise de la violence et de ses effets, et, plus généralement, à la rigueur morale du comportement des hommes et des femmes qui la composent. Déjà constitutive à maints égards de son système traditionnel de valeurs³, cette propriété singulière n'en a pas moins pris un tour encore plus aigu sous l'effet de deux évolutions relativement prononcées s'agissant de la France, dont les répercussions sur l'institution militaire sont venues redoubler la portée du processus historique de « civilisation » de la guerre : d'une part, celle qui est liée aux développements continus d'un idéal humaniste aboutissant à la sacralisation des droits de l'homme ; d'autre part, celle, plus récente, qui a conduit la France à renoncer à toute ambition de conquête ou de domination pour s'affirmer en tant que puissance porteuse de paix et revendiquant d'en soutenir la cause, dût-elle se battre à cette fin.

De fait, tout porte à penser que, dans le contexte des dernières décennies marquées par l'accentuation de l'impératif moral sous-tendant ces évolutions convergentes, nos armées ont franchi un cran supplémentaire dans leur conformation à une éthique dont les très hautes exigences témoignent d'une volonté plus intransigeante que jamais de concilier l'action de guerre avec le respect de la vie humaine et de la dignité de tout être humain, y compris lorsqu'il s'agit de l'ennemi le plus implacable. Dès lors, au-delà de la visibilité de leur puissance, ne laisse pas de transparaître du visage qu'elles revêtent aujourd'hui cette conscience aiguë d'assumer, à travers les conditions dans lesquelles elles peuvent être amenées à se battre, donc à donner la mort, une responsabilité majeure quant à la crédibilité des valeurs que la France entend incarner : « Porter les armes de la France et user de la force en son nom, c'est le faire sous contrainte d'une haute exigence d'humanité⁴. »

Pour paradoxal que cela puisse paraître au regard de la violence qu'elles sont habilitées à perpétrer, cette exigence d'humanité est aujourd'hui une dimension essentielle du très haut niveau de professionnalisme auquel nos armées forment leurs hommes. Agrégeant le

3. Ce qu'illustre de façon exemplaire l'état d'esprit dont témoigne *Le Rôle social de l'officier*, de Lyautey.

4. Postface du général d'armée Jean-René Bachelet dans le très beau livre du général Benoît Royal, *L'Éthique du soldat français*, Paris, Economica, 2011, p. 194.

meilleur de leurs traditions d'honneur, de discipline et de solidarité à la richesse d'un capital empirique de savoir-faire forgé dans le registre de l'humain, elle se décline à travers un dispositif très élaboré, complet et cohérent de règles et de pratiques qui ont vocation à faire vivre une approche profondément humaine des multiples facettes de la relation à autrui, quel que soit le visage sous lequel celui-ci se présente⁵. Et parce que l'armée française se révèle ainsi très fortement imprégnée du sens de l'autre, dont la défense de la nation et la confrontation au mystère de la mort représentent les références ultimes, elle témoigne, de façon visible, d'une manière d'être au monde dont la grammaire, reposant sur l'acquiescement à un ordre régi par des signifiants à forte valeur symbolique⁶, tranche singulièrement sur celle qui inspire la célébration contemporaine de l'individu-roi et du bonheur de consommer.

Dès lors, le fait est qu'au rebours de l'image quelque peu terne dont la plupart des conscrits de jadis gardent la mémoire, cette communauté d'hommes et de femmes qui « ont adopté la loi de perpétuelle contrainte »⁷ en consentant à des conditions de vie relativement modestes, à commencer au plan financier, rayonne d'une singulière densité d'humanité qui ne saurait manquer d'impressionner quiconque considère la dimension de l'humain comme le registre dans lequel se joue, au bout du compte, « la seule querelle qui vaille ». Et c'est bien à raison de l'attention scrupuleuse qu'elle accorde à la dignité de l'homme, laquelle constitue, plus que jamais, l'alpha et l'oméga de son système de valeurs, que l'armée française se donne à voir comme habitée par une sorte de supplément d'âme dont la présence prête à y découvrir les vibrations d'une ineffable beauté intérieure.

S'inscrivant, du fait de sa permanence, dans la durée de l'histoire, notre armée apparaît, au sein d'une société en quête de repères et qui s'interroge sur son identité, comme un foyer où s'actualise une conception élevée de la personne humaine, conception dont on ne peut s'empêcher de considérer qu'elle participe du meilleur de l'héritage humaniste que la France a secrété au fil des âges. Façonnée par des enjeux touchant aux questions essentielles que sont la survie d'une nation et sa pérennité, et, plus fondamentalement, le rapport des hommes à la violence et à la mort, l'imprégnation de ses pratiques quotidiennes, de ses principes de fonctionnement et de ses règles

5. Le camarade qu'il s'agit d'épauler, le chef à qui l'on apprend que l'autorité ne va pas sans l'amour de ses subordonnés, l'ennemi dont la dignité d'être humain ne saurait être bafouée, les populations civiles étrangères qu'il importe, sur les théâtres d'opérations extérieures, de traiter avec égards et en respectant leur culture...

6. Tels que : « la France », « la patrie », « l'honneur », « la fraternité d'armes »...

7. Ch. de Gaulle, *Le Fil de l'épée* [1932], Paris, Plon, 1971, p. 104.

d'action par une éthique rigoureuse dont elle n'a cessé d'approfondir les exigences confère à l'image de puissance maîtrisée qu'elle projette une sobre grandeur qui n'est pas sans rappeler l'élégance dépouillée des édifices bâtis selon les canons de l'architecture classique.

Autrement dit, l'armée française ne saurait être réduite à la seule dimension d'un outil de défense actionné par des professionnels de haut niveau dont les performances opérationnelles justifient à leur endroit un légitime sentiment d'admiration et de fierté collectives. Pour peu que l'on s'aventure à en pénétrer les arcanes, elle se révèle porteuse d'une singulière richesse d'humanité forgée au creuset d'un idéal qui appelle non seulement au dépassement de soi mais aussi au souci de l'autre ou, fût-il l'ennemi, au respect intransigeant de sa dignité. Ressortant comme un attribut plus que jamais déterminant de son identité, ce soin particulier qu'elle accorde au registre de l'être et l'élévation des fins qui le motivent sont sans aucun doute au principe de cette beauté discrète qu'on ne peut s'empêcher de lui trouver. ┘

L POUR NOURRIR LE DÉBAT



NATHALIE DE KANIV

MUSIQUE DERRIÈRE LE RIDEAU DE FER

La musique peut-elle faire bouger un mur politique et idéologique aussi puissant que le rideau de fer séparant l'Europe en deux pendant plusieurs décennies ? Cette question fait l'objet de multiples études parmi les plus récentes¹. À titre d'exemple, les chercheurs européens participant à l'ouvrage collectif *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*² sont unanimes : la musique a profondément influencé la conscience de la jeunesse qui exigeait un champ de liberté d'expression de plus en plus large. Rien d'étonnant, dès lors, qu'elle ait été perçue comme une menace politique.

Braver les interdits, défier les valeurs conservatrices dans les sociétés établies, telles sont les motivations artistiques et esthétiques qui animent les mouvements de musique alternative, à l'Est comme à l'Ouest. Durant la guerre froide, à l'heure où naissent successivement les mouvements rock, hippie, punk, les mêmes positions sont partout mises en exergue : rejet du conformisme, du consumérisme et de toute autorité ; liberté sexuelle ; paix ; consommation de psychotropes et de drogues douces. Cette révolution musicale n'est pas détachée du contexte dans lequel elle se forme : guerre du Vietnam, invasion de l'Afghanistan... Et sa portée sur la société communiste, notamment au sein de la jeunesse et de la dissidence culturelle, n'est pas négligeable. Elle a largement contribué à un dialogue permanent entre l'Est et l'Ouest, tout en formant une génération par-delà les frontières politiques.



La musique en Europe centrale et orientale

La musique est un mode d'expression artistique très répandu au sein des populations d'Europe centrale. La grande tradition musicale, en particulier celle de l'âge d'or du XIX^e siècle et de l'avant-garde, manifeste leur sensibilité à cet art : nombre de grands compositeurs de cette époque sont d'origine hongroise (Franz Liszt, Béla Bartók, Zoltán Kodály, György Ligeti), tchèque (Bedřich Smetana, Antonín

1. L'ensemble de ces recherches est développé dans *L'Autre Europe. La vie de l'esprit en Europe centrale et orientale depuis 1945*, sous la direction de Chantal Delsol et Joanna Nowicki, à paraître chez Robert Laffont dans la collection « Bouquins » début 2021, avec le concours de l'Académie des sciences morales et politiques.

2. Berlin, Éditions Peter Lang, 2019.

Leopold Dvořák, Leoš Janáček, Bohuslav Martinu) ou polonaise (Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Henryk Górecki, Krzysztof Meyer, Paweł Szymański, Grażyna Bacewicz, Marta Ptasińska).

Dans le projet de nouvelle société porté par le régime soviétique, les arts occupent une place primordiale. Ils sont au service de la propagande, mais aussi d'un éveil national, patriotique, qui contribue à souder la société autour d'un projet commun : tantôt la création de la société nouvelle, tantôt la lutte contre l'ennemi (le fascisme puis le capitalisme). La musique, dont la grande émotivité et la profonde sensibilité touchent les cœurs, est particulièrement utilisée pour former les esprits et guider le peuple. *L'Internationale* accompagne inévitablement les innombrables spectacles de masse. Les hymnes patriotiques, retransmis à la radio, sont présents au quotidien dans les foyers ; ils investissent la conscience dès l'enfance, en particulier par leur enseignement dès l'école maternelle. Ils ont pour but de construire un héroïsme et de proclamer un idéal communiste pour l'ensemble des pays socialistes. Pour servir ce dessein, tous les moyens sont bons : concerts, opéras, ballets, théâtre.

Dans le même temps, la musique alternative fait son chemin. Le rock'n'roll, très populaire en Occident, est tout d'abord bien accueilli par le pouvoir soviétique porté vers la modernité. Avant de tomber en disgrâce dans le contexte du rejet de tous les éléments de la culture américaine ou occidentale. Après la Seconde Guerre mondiale, l'Union soviétique entrait dans une guerre nouvelle, avant tout idéologique, la guerre froide. Les influences américaines furent condamnées dans cet univers communiste porté à la construction d'un monde nouveau, d'un homme nouveau, d'un art nouveau appelés à dépasser la « culture occidentale en déclin et bourgeoise ».

Le jazz, lui, connaît un destin plus clément et jouit d'un grand succès. À part son origine coloniale, il bénéficiait d'une certaine bienveillance. Dès les années 1920, il se diffuse largement dans les pays de l'Europe centrale socialiste, et ce malgré les aléas de la distribution des enregistrements étrangers, grâce notamment à *Radio Luxembourg* ou *Voice of America*, qui retransmettent les morceaux américains en vogue. Après la mort de Staline, naît même à Varsovie l'un des plus grands festivals de jazz en Europe : le Jazz Jamboree. Sa première édition est organisée par le Hot Club Hybrydy, du 18 au 21 septembre 1958, et porte le titre de « Jazz 58 ». Dans les pays baltes, plusieurs groupes de jazz se sont constitués et certains ont été autorisés à faire des représentations aux États-Unis. Une situation étonnante, qui a permis de créer un lien discret entre la culture alternative occidentale et centre-est européenne. À titre d'exemple, Vladimir Tarasov, un jazzman lituanien, largement accueilli et salué aux États-Unis, se rendait

régulièrement à Moscou et à Leningrad pour donner des concerts non officiels mais pas interdits, et rencontrer un groupe d'artistes alternatifs, notamment le groupe du conceptualisme moscovite. En effet, il compose l'accompagnement musical de multiples installations d'Ilya Kabakov, un artiste conceptuel mondialement connu.

Lors du dégel khrouchtchévien, la musique alternative a considérablement élargi son espace d'expression. Le jazz attirait la jeunesse et l'élite du pays sans exclure l'intelligentsia conformiste. L'essor de la musique contemporaine échappait au contrôle du pouvoir. La célèbre exposition du Manège organisée à Moscou en 1962 et la violente réaction de Nikita Khrouchtchev envers les artistes non conformistes a mis fin à cette tolérance affichée du pouvoir envers la culture alternative. Dès lors, celui-ci décide de reprendre les choses en main.

Pour atténuer le succès singulier du jazz, issu de la culture occidentale, le pouvoir central tente d'attirer l'attention du public vers la pop, plus intelligible et davantage accessible à tous. De multiples groupes sont alors promus dans l'ensemble de l'Europe communiste. On affiche un soutien fort aux jeunes compositeurs, musiciens, chanteurs qui acceptent d'imiter la musique pop en y introduisant des éléments de la vie soviétique, de la culture patriotique et nationale. Tout espace derrière le rideau de fer est embrassé par la musique pop soviétique. Son objectif est simple : créer un monde joyeux et moderne en harmonie avec le projet communiste, fédérer les masses de l'ensemble du bloc et créer une fierté pour l'unicité de ces peuples au destin commun. Dans ce projet utopique, le système tolère également les « bardes », qui chantent en s'accompagnant d'une guitare acoustique. Issus de la tradition populaire, ces chansonniers répondent aux goûts de la majorité de la société.

Le rôle de la musique folklorique et de l'ethno musique

L'avant-garde musicale ne peut se lire sans l'importance de la musique ethnique, si chère à ces peuples qui, inclus dans des empires, expriment traditionnellement leur identité à travers la nation culturelle. Le folklore bénéficie d'un regard bienveillant du pouvoir communiste, qui cherche à l'instrumentaliser à des fins politiques : de nombreux festivals, concerts, concours, groupes se multiplient dans tout l'espace communiste ; musique et chansons tsiganes sont au programme de nombre de manifestations officielles. Mais il suscite aussi un intérêt particulier de la part des compositeurs modernes. Au début du XX^e siècle, en Hongrie, Béla Bartók et Zoltán Kodály effectuent un grand travail d'ethnomusicologie en transcrivant et en

introduisant des mélodies populaires dans leurs propres compositions, puis en sublimant cet apport traditionnel. Leur travail inspire des compositeurs contemporains, ouvre une porte à la création nouvelle, moderne et nationale. Leur héritage, ainsi que celui d'autres illustres compositeurs, tels Karol Szymanowski et Leoš Janáček, reste une référence pour les jeunes artistes. Il influence les tenants de la musique alternative : le pianiste Ernő von Dohnányi utilise des éléments de musique populaire hongroise dans *Ruralia Hungarica*, le compositeur estonien Veljo Tormis se passionne pour l'ethnomusicologie et écrit six cycles choraux (*Chroniques des peuples oubliés* et *The British Rite*), Pēteris Vasks exploite des éléments populaires archaïques de musique lettone... Ce ne sont que quelques exemples.

Dissidence et résistance

En Europe centrale, comme à l'Ouest, l'*underground* musical intègre toutes les nouvelles tendances : rock, hard-rock, hippie, punk, new wave, techno, rock expérimental... Les inspirations sont multiples, des Beatles à David Bowie, en passant par Bob Dylan, les Pink Floyd ou les Sex Pistols. Le pop-rock est très populaire, marqué par l'influence des quatre de Liverpool. Notons quelques concerts qui ont connu un succès formidable : les Rolling Stones en 1967 à Varsovie, les Beach Boys à Prague en 1969, Elton John à Moscou en 1979. Enfin, les courants hippie et punk font une stupéfiante carrière dans ces pays.

Et bientôt l'*underground* se fait politique. Ainsi le mouvement de résistance tchèque se baptise « Révolution de velours », en s'inspirant du nom du groupe new-yorkais Velvet Underground, lié à Andy Warhol. En 1968, Václav Havel avait rapporté d'un voyage aux États-Unis un de ses albums – on ne sait pas s'il s'agit du premier, *Velvet Underground*, de Nico ou d'un autre. Recopié à de nombreuses reprises, il circule dans le milieu avant-gardiste et inspire la dissidence culturelle. Dans ses souvenirs, Lou Reed, chanteur du groupe, fait part de ses multiples échanges avec Václav Havel, soulignant l'importance du rock dans la résistance et, plus tard, dans la chute du régime. Un mois après le Printemps de Prague, dans cette même ville, de jeunes musiciens, eux aussi inspirés par le Velvet Underground, se réunissent sous le nom de The Plastic People of the Universe (PPU), avec pour directeur artistique Ivan Martin Jirous. Ils ne cherchent pas la confrontation avec le système, mais sont immédiatement perçus par celui-ci comme une menace. Regroupant en son sein des compositeurs, poètes, théoriciens d'art et des dissidents, le PPU attirait massivement la jeunesse et bénéficiait d'un succès que le système officiel ne pouvait pas risquer

à laisser s'installer. Suite à l'interdiction de l'un de leurs concerts en 1976, un groupe d'intellectuels, dont Václav Havel, signe, en 1977, la Charte 77, qui exige le respect des droits de l'homme en Europe centrale et l'application des libertés fondamentales. C'est l'un des déclencheurs de la résistance en Tchécoslovaquie. Dana Němcová, psychologue et figure majeure de la dissidence tchèque, souligne l'importance du PPU, qui réunit autour de lui tout un groupe d'artistes, de musiciens, de poètes et d'intellectuels : « Le rapprochement avec la musique *underground* a permis un rassemblement de différentes générations et de différents métiers, car à l'époque on se réunissait en fonction de l'attitude et des valeurs, pas en fonction de l'âge³. »

Bien que le PPU ne cherche qu'à composer de la musique moderne et n'aspire à aucun rôle politique, les événements des années 1970 l'ancrent dans la résistance au régime. L'*underground* pragoise s'organise autour de lui et il devient le symbole de la dissidence tchèque. Comme DG307, l'un des groupes les plus progressistes, créé en 1973 par le poète et musicien Pavel Zajíček et le compositeur Milan Hlavsa, l'un des fondateurs du PPU. Après la chute du communisme, c'est de ce milieu que sera issue une partie de la nouvelle élite démocratique.

En Hongrie, le 1^{er} septembre 1980, dans le service de toxicomanie d'un hôpital psychiatrique de Budapest, le groupe de new wave URH donne un concert intitulé « Orgasme dans la lumière bleue ». Le public, composé notamment d'intellectuels et d'artistes, est saisi par la puissance des paroles chantées par Jenő Menyhárt. Une provocation politique comme l'est aussi le nom du groupe : URH signifie « Agence de presse ultra rock », mais est également le sigle des voitures de police équipées d'émetteurs à ondes ultracourtes. La « lumière bleue », elle, fait allusion à la rubrique télévisée de la police criminelle. Non réprimé par la police, ce concert est vécu comme un premier signe de libéralisation. En Pologne, les années 1980, appelées « boom du rock polonais », voient apparaître sur la scène musicale un nombre important de groupes et d'artistes. Leurs concerts affichent complet et leur popularité est incontestable.

Dans les pays baltes, la période 1987-1991, qui verra la restauration de leur indépendance, est appelée « Révolution chantée », un terme inventé par Heinz Valk lors du Tallinn Song Festival Grounds pour désigner « la nuit du chant en masse » (10-11 juin 1988). Dès 1987, en effet, ce festival rassemble plus de trois cent mille Estoniens à Tallinn pour chanter des chansons et des hymnes strictement interdits. C'est bien un mouvement de rébellion. Détournement de sens également en Tchécoslovaquie, où le mouvement de résistance de 1968 choisit

3. L'interview avec Dana Němcová a été publié par le site « Mémoire d'un peuple » : www.pametnaroda.cz

pour nom celui d'un festival de la musique classique créé en 1946 : « Printemps de Prague ». Et en Hongrie, dans un mouvement inverse, le ministère de la Culture reprend le nom des manifestations de 1989, « Cérémonie des adieux », pour baptiser un festival.

Si l'*underground* musical des pays centre-européens se défend tout d'abord de tout engagement politique, s'il est en rupture avec le système soviétique mais sans chercher à rejoindre l'opposition politique, les répressions le rapprochent toutefois rapidement des cercles de la dissidence. Au terme de son évolution, il intègre des sujets politiques et manifeste plus expressément son esprit d'opposition. Il joue incontestablement un rôle libérateur au sein des mouvements protestataires des années 1960, ainsi que dans la période de la fin du communisme. À tel point que la musique accompagne largement le mouvement de libération de 1989. En somme, il rejoint le mouvement occidental d'*underground* et c'est alors que les frontières tombent. Au pied du Mur, Viatcheslav Rostropovich, avec son violoncelle et l'improvisation musicale qui accompagne cette chute d'un monde, pourrait illustrer la fragilité de tout système politique totalitaire, et l'expression musicale et artistique qui le dépasse en douceur et avec force libératrice. ┘



GEOFFROY CLAIN

CHOC DES ARMES ET LITTÉRATURE

In medias res (« au milieu des choses »). C'est par ce procédé stylistique qu'Horace, au I^{er} siècle av. J.-C., explique comment Homère invite son lecteur à entrer dans le récit de l'*Iliade*¹. Les mots se substituent aux actes, produisant sonorité et visions de l'assaut. La bataille s'inscrit alors comme objet littéraire.

Sans d'emblée l'ériger en arme, la littérature du champ de bataille transcrit une finalité, malheureuse ou victorieuse. Celle-ci peut immédiatement être transposée au réel au travers des écrits journalistiques (*Bulletins de la Grande Armée*), plaquée après action (chroniques des rois de France, avec Joinville ou Froissart), mythifiée (gestes et épopées), réaliste (la bataille a existé, mais elle se peuple de personnages issus de l'imaginaire du romancier), voire rêvée (exemple de la science-fiction et de la mythique bataille de la Néva dans *Game of Thrones*). Dans tous les cas, elle accouche d'un avatar. Même si Fabrice del Dongo ne voit que les poussières de la bataille, au final, c'est bien Wellington qui gagne.

Le phénomène guerre semble propre à la nature humaine ; il ne faudrait pas en déduire, par pur sophisme, que la vision dépeinte par la littérature serait identique, nonobstant quelques effets de style liés à la sensibilité de tel ou tel artiste. En tant qu'expérience paroxystique, la guerre ne fournit pas seulement aux écrivains un matériau flamboyant, elle les pousse aussi à s'interroger sur le combattant, ses motivations, les passions qui l'animent. Cela peut aller du bellicisme le plus incandescent au pacifisme le plus viscéral². En effet, la littérature du combat oscille entre ces deux aspects, l'exaltation (l'héroïsme pour schématiser) et le rejet (les horreurs et les bassesses), sans pour autant se figer dans l'une de ces postures. L'*Iliade*, déjà, est maintes fois sibylline, jouant sur le double registre de la célébration des guerriers et de la déploration du carnage. Alors que l'une et l'autre de ces facettes se sont entremêlées, il convient de s'interroger sur ce qu'évoque la littérature lorsqu'elle traite du choc des armes.

Il existe de nombreuses façons d'aborder le champ de bataille sous le prisme littéraire. Pour autant, se dégagent deux modes principaux pour décrire l'imaginaire qu'il revêt. Sans faire de

1. Quintilien, *Institution oratoire*, 92. Il existe des exemples célèbres d'utilisation de ce procédé : Molière ouvre *Tartuffe* (1664) sur une dispute ; *Le Mariage de Figaro* (1784) ou *Lorenzaccio* (1834) sont deux autres exemples fameux.

2. A. Joxe, *Voyage aux sources de la guerre*, Paris, PUF, 1991.

polémologie, nous pourrions dire qu'il existe une approche directe et une plus indirecte. La première relève du témoignage, de la citation, quasiment du journalisme. La seconde tiendrait à un naturalisme que Zola résume de cette manière : « Nous voyons la création, dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. » Néanmoins, les deux approches ont leurs limites. Les étudier de manière croisée, c'est d'abord reconnaître leurs défauts. L'ensemble des témoignages, des citations, bien que sources primaires, demeure parfois éloigné du combat³. Ce serait comme décrire les scènes pixélisées de CNN durant la première guerre du Golfe. La focalisation narrative, quant à elle, marque également une forme de distension. Un exemple romancé serait la vision d'observateur qu'occupe Fabrice del Dongo « au milieu des longues crinières pendantes que portaient à leurs casques les dragons de la suite de l'Empereur », ce que Jean Norton Cru nomme « le paradoxe Stendhal ». Le combattant ou l'observateur averti serait trop près du combat pour bien le voir, l'écrivain trop loin. Seul l'historien aurait le recul nécessaire pour écrire justement.

En ce qui concerne le phénomène belliqueux, l'étude se résumera à une analyse des perceptions autour de l'imaginaire du choc des armes, sur le champ de bataille. Elle sera centrée sur son aspect terrestre, au niveau du fait d'armes⁴. Il sera également principalement question de la prose en général, des romans en particulier (majoritairement de langue française)⁵.

La littérature, support de l'imagination humaine, a rêvé le choc des armes et l'a construit au travers d'une dualité objectivée-subjectivée. Elle continue de se nourrir d'une vision caricaturale de la bataille. Celle-ci navigue entre deux écueils. Le premier est celui du mythe du héros⁶, faisant du choc le point focal de toute bataille, quitte à retourner le phénomène guerre à ce bruit. Le second est celui du rejet pur et simple de l'engagement, se limitant presque à nier le combat.

3. A. Jenni, « Les témoins suffisent-ils à raconter la guerre ? Roman ou littérature du témoignage », leçon au Collège de France, 25 janvier 2014.

4. Il y aurait matière à traiter des actions de guerre maritime au travers des ouvrages de Pierre Loti, plus encore d'écrivains anglais comme Cecil Scott Forester, Alexander Kent et surtout Patrick O'Brien. Ce dernier a inspiré le populaire *Master and Commander* (1969) avec son héros Jack Aubrey (interprété à l'affiche par Russell Crowe en 2003). Les exploits aériens sont aussi légion, comme dans *Le Grand Cirque* (1948) de Pierre Clostermann.

5. Cela exclut donc le témoignage journalistique, la poésie, la bande dessinée, l'histoire, la philosophie ou la psychologie.

6. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss précise : « Un mythe est perçu comme mythe quand il l'est par tout lecteur dans le monde entier » (*Anthropologie structurale*, 1958).

La bataille décisive, mythe imaginaire ?

La bataille a longtemps renvoyé à l'affrontement de deux généraux en chef et de deux armées entières lors d'un choc bref et violent⁷. Rares étaient les batailles qui, comme Marignan, duraient plus d'une journée. La bataille a aussi été souvent vécue comme décisive, résidant à un endroit précis du terrain, déterminant l'issue finale⁸. Cela a contribué à la sacraliser⁹. «Aujourd'hui encore il apparaît que l'idée même de bataille décisive garde toute sa pertinence dans le sens où elle s'inscrit parfaitement dans le spectre étendu des formes de la conflictualité¹⁰.»

Parce que la bataille met en scène deux adversaires, chacun faisant «la loi de l'autre»¹¹, elle établit aussi une relation en littérature. Napoléon la comparait à une pièce de théâtre : «Une bataille est une action dramatique, qui a son commencement, son milieu et sa fin.» Elle dispose d'une unité de temps et de lieu. Elle a aussi un titre et des spectateurs. Le souverain y occupe même les premières loges, tel Louis XV à Fontenoy par exemple. L'affrontement est ritualisé : après le baptême des troupes dans la cité (défilé), les événements s'enchaînent, de la parade «nuptiale» qu'est la mise en place (organisation et mouvements préparatoires, les «marches et contremarches») au discours des chefs avant l'assaut (harangues des barons médiévaux, discours de la Grande Armée, ordres du jour du maréchal Foch...), en passant par les mots célèbres («Tout est perdu fors l'honneur», «La garde se meurt mais ne se rend pas»...). Les ingrédients qui font bataille se juxtaposent donc avec la théâtralité. Il en va de même de la disparition de l'un ou l'autre des adversaires, tant physiquement que symboliquement (remise des armes au vainqueur). La mort devient un «moment», une «scène», comme celle du chevalier d'Assas, de Montcalm ou du lieutenant-colonel Jeanpierre. Les premiers adorateurs de la bataille sont aujourd'hui les journalistes qui reprennent les mythes d'antan. Ils ont des noms (Kobané, Mossoul...), des figures

7. «La bataille, qui jusqu'à une époque récente pouvait conduire directement au succès politique, n'est plus suffisante, ni le signe de la victoire ou de l'échec final pour les protagonistes. Sa place est réduite à celle d'une première étape, violente et brève», *Forces terrestres*. T. I, *Gagner la bataille, conduire la paix*, armée de terre, 2007. Les autres aspects en sont les nouveaux visages de la guerre, les nouveaux centres de gravité et les milieux multiples.

8. «La bataille est le lieu où se rencontrent, d'une part la dimension la plus sacrée de la politique, d'autre part la trivialité tactique ; et elle est le cadre dans lequel cette trivialité s'impose avec la plus grande évidence», C. de Lajudie, «La bataille, sujet essentiel de tactique et moyen essentiel de la politique», *Revue de tactique générale* n° 1/2019, Centre de doctrine et d'enseignement du commandement (CDEC).

9. Ce qu'évoque Georges Duby dans *Le Dimanche de Bouvines* (1973). Cela est le cas de nombreuses batailles comme celles de Pharsale, du pont de Milvius ou de Tolbiac. Les tableaux de la Galerie des batailles, au château de Versailles, retranscrivent assez bien cette notion.

10. G. Haberey, «La bataille décisive, mythe ou réalité?», *Revue de tactique générale* n° 1/2019, Centre de doctrine et d'enseignement du commandement (CDEC).

11. La citation est de Clausewitz.

(les combattantes kurdes, les moudjahidines afghans...) et sont autant d'éléments d'un affrontement bien souvent mis en scène.

En outre, la littérature donne naissance aux idiomes. Les récits de l'*Iliade*, de la *Guerre des Gaules* ou de *La Chanson de Roland* ont profondément imprégné notre langue comme notre imaginaire. La langue permet de représenter ce qui auparavant n'était encore que du domaine des idées. Parmi celles-ci, la figure du héros ressort comme intimement consubstantielle au choc des armes.

■ Des héros de papier

Rares sont les sociétés qui n'ont pas produit de héros¹². Les œuvres qui ont le plus intensément influencé la littérature occidentale sont l'*Orlando Furioso* (1532) et la *Jérusalem libérée* (1580) du Tasse. Elles s'inscrivent dans la continuité d'une production dense et ancienne, allant de *La Chanson de Roland* (XI^e siècle), en passant par les sagas scandinaves¹³ (X^e-XII^e siècle), les *bylines* russes (XII^e siècle), des *pesmes* serbes, jusqu'à la légende du Cid, issue de la vie de Rodrigo Diaz (1043-1099) et dont la trace apparaît au XIV^e siècle¹⁴.

Le héros inspire car il se mêle de près au combat. Le choc de la bataille est donc d'abord et avant tout une conception physique ; « je n'aime pas combattre un ennemi de loin » chante Homère. Les vers de l'*Iliade* adulent tout autant le puissant Idoménée, figure du lutteur grec, qu'Ajax, le « guerrier achéen, noble et grand, qui dépasse les Argiens de la tête et de ses nobles épaules, rempart des Achéens ». Au Panthéon, le rejoignent Gauvain mais aussi le lieutenant Torrens ou Brienne de Torth. Achille reste cependant à jamais le héros par excellence, son seul point faible réside en une fine bande de chair flasque, tournée vers l'ami, située derrière l'une des parties du corps humain les plus viles. Quand le héros ne peut user de ses armes ou de sa force « herculéenne », il se sert de la ruse pour terrasser des ennemis comme Goliath¹⁵ ou les Troyens.

La mêlée est aussi un entrechoc d'armes. « *Arma virumque cano* », le premier vers de l'*Énéide* (19 av. J.-C.) est explicite. L'usage de l'artefact, en créant une répartition tactique, produit une élite. Elle donnera naissance à la notion chevaleresque (mise en exergue de vertus sur le

12. Peut-être pourrait-on citer les sociétés précolombiennes, encore que fauchées trop tôt et disposant de divinités martiales comme Huitzilopochtli, dieu de la guerre (qui ressemble étrangement à Gilgamesh).

13. Les sagas scandinaves, comme la saga de Sigurd, ont inspiré Richard Wagner pour son Siegfried.

14. En ce qui concerne le « reste du monde », voir G. Chaliand, *Le Temps des héros*, Paris, Robert Laffont, 2014.

15. La Bible est un réservoir de héros et de combats, notamment dans les *Psaumes de guerre* (psaume 20, 68) ou le *Psaume des batailles* (79, 83).

champ de bataille). L'évolution technologique que représenta l'apparition des armes à feu fut donc une rupture pour la chevalerie et ses normes. Déjà, Bayard faisait exécuter les arbalétriers qu'il dépréciait car tirant à distance. La question du droit à commander s'en trouvait aussi remise en question¹⁶. Montaigne avait beau défendre la noblesse d'épée – « Il est bien plus apparent de s'asseurer d'une espée que nous tenons au poing, que du boulet qui eschappe de notre pistolle, en laquelle il y a plusieurs pièces, la poudre, la pierre, le rouet, desquelles la moindre qui viendra à faillir vous fera faillir votre fortune »¹⁷ –, celle-ci disparaissait lentement. La littérature versera donc dans l'historicisme quand elle voudra reprendre les vertus des épéistes après la Renaissance. *Les Trois Mousquetaires* (1844), les passes d'armes des fleurettistes de *La Reine Margot* (1845) d'Alexandre Dumas ou de *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand sont de romanesques illustrations d'un doux anachronisme.

La figure du héros guide également la formation des chefs militaires. La littérature colporte à l'excès ses actions. Napoléon rêve ainsi d'égaliser les protagonistes de *Illiade*. Il a lu leurs exploits et fait donc emporter dans ses malles de campagne les récits gréco-romains tout autant que les ouvrages de Pierre Corneille. Il y trouvait à la fois le culte de la gloire et celui de la maîtrise de soi, deux qualités qui lui semblaient indispensables à un chef de guerre. Le général de Gaulle agit de la sorte quand il évoque la culture générale comme véritable école du commandement car « au fond des victoires d'Alexandre se cache toujours Aristote ». Parfois, la figure du héros grime un personnage historique. Le cas du Grand Condé, chanté par mesdames de Scudéry et de Lafayette, innove : il devient *Cyrus* (1649), chef méthodique, expert des armes et de la poliorkétique. En temps de Fronde, il dépasse le cas (littéraire) d'illustres monarques. Charlemagne lui-même n'était présent dans les récits que par son épée ou à travers Roland, comte plus ou moins imaginaire.

Cependant, dans le réel, le champ de bataille est un carnage. La littérature ne le nie pas : « Quant à la somme de nos pertes, quand je prendrais dix jours pour en dresser le compte, je ne saurais l'établir. Jamais, sache-le, jamais en un seul jour on n'a vu périr pareil nombre d'hommes », déclame le messager à la reine Atossa dans *Les Perses* (472 av. J.-C.) d'Eschyle. Rien d'anormal à ce que Charles Ardant du Picq se récrimine contre le courage élevé au rang de première vertu du combattant ; « c'est au contraire la peur qui est la vraie compagne du guerrier », signale-t-il dans *Études sur le combat* (1880). Tolstoï

16. J. Keegan, *A History of Warfare*, Londres, 1993, trad. Dagorno, 1996.

17. M. de Montaigne, *Essais*, 1580.

précise également la sensation d'effroi qu'il ressentit lors du siège de Sébastopol auquel il participa durant la guerre de Crimée¹⁸.

Si les écrits versent dans la mythification du héros, c'est parce qu'encouragés par les sociétés et leurs élites ils se veulent éthiques, amenant le combattant à se surpasser pour survivre contre une réalité inverse, où rode la mort. Ils édulcorent les horreurs du champ de bataille, « la cuisine de la gloire », selon les termes de Théophile Gautier. La littérature se fait rempart contre la peur¹⁹. La foi contribue également à vaincre ses craintes ; on la retrouve donc dans les épopées comme *Le Chevalier au papegau*²⁰ et celles de la légende arthurienne. Le martyr d'une certaine littérature extrémiste islamiste en est une version moderne, qui n'est pas l'apanage d'une religion.

Récemment, le mythe du héros a connu un regain de vitalité au travers des ouvrages de science-fiction et d'*heroic fantasy*. On peut citer *La Guerre éternelle* (1974) de Joe Haldeman, publiée en quatre parties, qui présentent quatre phases de la vie du héros, William Mandella, tout en suivant sa progression dans la hiérarchie militaire (soldat, sergent-chef, lieutenant, commandant). Le temps du récit est double, divisé en une phase réelle (telle qu'elle s'écoule sur la Terre au méridien de Greenwich) et un temps subjectif (temps biologique raccourci par les sauts *collapsars* et ralenti par les voyages interstellaires effectués à une vitesse proche de celle de la lumière). Cette double échelle temporelle permet à l'auteur d'étaler le récit de la guerre sur mille cent quarante-six ans terrestres (entre 1997 et 3143), tout en ménageant l'âge de son héros, qui n'a que trente-deux ans à la fin du roman. Le titre fait écho à la durée de la guerre, interminablement prolongée par les distorsions temporelles. Avec des auteurs tels que Fritz Leiber, les héros sont musclés, amoraux et violents, en lutte contre le surnaturel (autre forme de la mort). *Conan le barbare* (1932) de Robert E. Howard en est une illustration parallèle. La catégorie des « champions vertueux », défendant le Bien contre le Mal, est aussi prégnante, à l'image d'Aragorn de J. R. R. Tolkien. La populaire et très médiatique série *Game of Thrones* (1996) de George R. R. Martin renouvelle les stéréotypes en se fondant sur des champions pas tout à fait purs ou des personnages féminins de premier ordre.

Ce mouvement de renouveau se couple aussi de l'expansion de l'archétype du force spéciale (FS) ou de l'espion de guerre. Les romans d'espionnage de Gérard de Villiers avec ses SAS ou ceux de Tom Clancy,

18. L. Tolstoï, *Récits de Sébastopol*, 1855.

19. J. Delumeau, *La Peur en Occident (XVI^e-XVIII^e siècle)*, 1978, ou G. Le Bon, *Psychologie des foules*, 1895.

20. L'ouvrage, datant de la fin du XIV^e-début du XV^e siècle, met en scène Arthur Pendragon affublé d'un papegai à l'épaule, oiseau quelque peu mythique, de type perroquet, prisé des seigneurs. Il évoque l'histoire des amours du preux chevalier avec sa belle aux cheveux blonds.

du genre techno-thriller ou thriller politique, sont très documentés et tournent autour du milieu du renseignement, sur fond de guerre froide ou de terrorisme.

Cependant, ces ouvrages ne sont plus centraux dans la publication générale. Le héros, conquérant, fort et puissant, maître du champ de bataille, s'éloigne de la littérature. Théodore de Banville a beau s'en plaindre, il ne peut que le déplorer dans *L'Épée*²¹ : « Ô mâle compagne des hommes ! / Un bon arithméticien / Dédaigneux des récits épiques / A détruit tes honneurs anciens / Par des calculs mathématiques. » En effet, au fil des combats, sans cesse plus déshumanisés, le héros littéraire se détache du fracas des armes. Il quitte une posture idéalisée, quasi surhumaine, pour se rapprocher de la condition terrestre. En cela il montre des signes de faiblesse. Pour demeurer fort, il doit donc user de substituts tels que l'alcool, comme décrit dans la littérature militaire de la Grande Guerre. Le héros tend donc à être de moins en moins un champion, mais celui qui, fondu dans un groupe, permet à l'ensemble de transcender ses crises et ses peurs. Il fait plus acte de camaraderie qu'usage du feu, comme le poilu de Gabriel Chevallier dans *La Peur* (1925) : « Entre soldats [la notion de devoir] se ramène à une simple solidarité d'homme à homme, dans le trou d'obus ou la tranchée, une solidarité qui n'envisage pas l'ensemble ni le but des opérations, ne s'inspire pas de ce qui est convenu d'appeler l'idéal, mais des nécessités du moment. Telle, elle suscite des dévouements et des hommes risquent leur vie pour secourir des camarades. »

De l'estampe du choc des armes...

Stendhal débute *La Chartreuse de Parme* (1839) quasiment *in medias res*, jetant son héros en marge du champ de bataille, le réduisant à n'en apercevoir qu'un halo de poussière. Fanatique de Napoléon, lorsque le bruit lui parvient qu'une importante armée se regroupe, après le retour de celui-ci de l'île d'Elbe, Fabrice quitte immédiatement l'Italie et se retrouve, sans trop savoir comment, sur le théâtre de ce qui sera la dernière bataille de l'Empereur. Il sait que son temps est compté et tente donc de se rapprocher du combat, mais à cause « de quelques mauvais verres d'eau-de-vie », le loupe. En cette même période romantique, Chateaubriand verse ses méditations mélancoliques sur les lieux de l'*hostis* : « Plaine de Sparte que le soleil embrase en silence et dévore incessamment le marbre des tombeaux²². » Dans

21. Poème tiré du recueil *Idylles prussiennes*, 1871.

22. F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811.

ses *Mémoires d'outre-tombe* (1848), il évoque ses combats, menés au sein de « l'armée des princes » de 1795. La mort y est un fait banal, censé ne laisser aucune émotion. Le procédé stylistique employé contraste avec la description tout en beauté du bucolique paysage : « Si les combats avaient lieu à l'aube, il arrivait que l'hymne de l'alouette succédait au bruit de la mousqueterie, tandis que les canons qui ne tiraient plus nous regardaient bouche béante, silencieusement par les embrasures. » L'inanimé devient humain et vice versa.

Ainsi, progressivement, le choc des armes se décale. Honoré de Balzac est assurément un auteur de combats. Il a voulu brosser l'ensemble des heurs de la « comédie humaine » dont l'incontournable figure du militaire²³. Au travers de deux ouvrages « militaires », nous observons une métamorphose s'opérer dans son écriture. Il existe un fossé entre *Les Chouans* (1829), qu'il considère comme une œuvre de jeunesse, où les batailles sont contées, et le *Colonel Chabert* (1832). Le héros devient désabusé de la bataille, s'il n'est pas estompé il est en fuite. En quelque sorte, ces textes préfigurent *Le Comte de Monte-Cristo* (1844) de Dumas. Il n'est plus le centre unique de l'action principale, noble par essence, mais plutôt un « centre décalé » qui pourrait tourner autour des malheurs personnels. On tient ici une posture romantique, bien plus axée sur l'individu que sur le reste du monde.

L'étude de quelques pages de *Guerre et Paix* permet de saisir l'aboutissement descriptif des batailles selon le procédé de la singularisation. À l'image de Fabrice del Dongo, Pierre Bézoukhov erre sur le champ de bataille de Borodino, vêtu d'habits incongrus, chapeau blanc et veste verte, qui le distinguent des soldats, alors que, candide, il songe à sa destinée. Tout comme Chateaubriand, Pierre ne se concentre pas sur les combats ; « il n'apercevait que des cultures, des prairies, des troupes, des forêts, des feux de bivouac, des mamelons, des ruisseaux »²⁴. Pourtant, Borodino fut une des batailles les plus sanglantes du XIX^e siècle, qui marqua profondément les consciences. Le héros de *Guerre et Paix* préfère observer sur son cheval « les rayons obliques du soleil levant, épandant dans l'air matinal une lumière dorée et rose. L'ensemble du spectacle était plein de majesté et d'imprévu ». Sa présence déplacée au cœur de la tuerie est à l'image de sa conscience décalée.

De l'estampe il n'y a qu'un pas vers la dénonciation. Émile Zola le fait. Dans *La Débâcle* (1892), ses personnages sont défaits. Ce sera aussi le cas de ceux de *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon ou de *La Semaine sainte* (1958) de Louis Aragon ; ils ont un goût d'étrange défaite.

23. On pourrait aussi citer Alfred de Vigny, *Servitude et Grandeur militaires*, 1835.

24. L. Tolstoï, *Guerre et Paix*, 1869. Les extraits suivants sont également tirés de ce roman.

Il est à noter que la littérature commence à diverger alors grandement avec l'art pictural (charges de cavaleries mythifiées) ou avec le cinéma hollywoodien.

█ ... à sa disparition : le tournant 14²⁵

Si Charles Péguy et Paul Déroulède peuvent encenser la guerre sous son aspect martial, leurs paroles ne résonnent qu'au début du conflit. Bien vite les bataillons sont « fleuris comme de grands cimetières » selon Roland Dorgelès dans *Les Croix de bois* (1919)²⁶. Car « les soldats contemplaient cela qui n'a pas de nom »²⁷. En effet, les traductions des horreurs de la guerre vont profondément marquer les consciences et la littérature. Le premier chapitre de *Clavel soldat* (1917) de Léon Werth est édifiant : « Puis très vite on marche... on longe la lisière d'un bois... on entend le canon... on voit des champs et des soldats, comme en manœuvres. [...] C'est une bataille. Clavel entend bien le canon, mais il ne voit rien, rien... » La tranchée devient le symbole de cette impuissance. Dans *La Comédie de Charleroi* (1934), Drieu La Rochelle écrit : « À jamais enfoui dans la terre. Je ne connaîtrai plus le monde qu'à l'échelle du pissenlit. » Puis : « Autrefois la guerre c'était des hommes debout. La guerre aujourd'hui, ce sont toutes les postures de la honte. » La déréliction psychique et morale des combattants est aussi forte qu'est dévasté le champ de bataille.

Tous les livres de la Grande Guerre, avec en tête les plus célèbres comme *Méditations dans la tranchée* (1916) d'Antoine Redier, *La Flamme au poing* (1917) d'Henry Malherbe, *La Main coupée* (1946) de Blaise Cendrars, font vivre la tranchée comme un boyau organique, un labyrinthe où les héros se perdent²⁸. Même le lyrisme qui peut encore émaner de certains esprits est méphistophélique. Le journaliste Jacques Péricard lance ainsi son appel « Debout les morts » (il en fait un livre en 1918) : « Et les morts me répondirent. Ils me dirent "nous te suivons" et leurs âmes se mêlèrent à mon âme et en firent une masse de feu, un large fleuve de métal en fusion. » Celui qui résume le mieux cette posture reste encore Louis-Ferdinand Céline, qui fait dire à Princharde dans *Voyage au bout de la nuit* (1932) : « Quand les grands de ce monde se mettent à vous aimer, c'est qu'ils vont vous tourner en saucisson de bataille. »

25. Antoine Compagnon parle de « rupture géologique » dans ses leçons au Collège de France.

26. On peut aussi citer la vision lyrique de la guerre, dans le critique *Prélude à Verdun* (1938) de Jules Romains.

27. M. Genevoix, *Ceux de 14*, 1949.

28. Je ne cite ici que des exemples français. On trouverait d'autres cas chez l'adversaire allemand, avec autant de nuances, dans *À l'ouest rien de nouveau* (1929) d'Erich M. Remarque ou dans *Drages d'acier* (1920) d'Ernst Jünger.

Les ouvrages qui suivront seront tous marqués par cette horreur qui a transformé le champ de bataille, rendant la « friction » clausewitzienne boucherie. De la Grande Guerre ressort l'idée que l'on est tué plus que l'on ne tue. Les écrivains qui se pencheront par la suite sur la période continueront de l'affirmer. Jean Rouaud, dans *Les Champs d'honneur* (prix Goncourt 1990), rappelle que « nous n'avons jamais vraiment écouté ces vieillards de vingt ans dont le témoignage nous aiderait à remonter les chemins de l'horreur ». L'homme, le combattant, est donc ressorti déshumanisé du combat, comme le narre Jean Giono dans *Le Grand Troupeau* (1931), comparant le peuple entier, envoyé au front, à des bêtes en partance pour l'abattoir. Seule la lucide dérision d'un Pierre Lemaître dans *Au revoir là-haut* (prix Goncourt 2013) permet d'en sortir, non verticalement ou horizontalement, mais par une métaphore transversale, impropre à la réalité.

N'en déplaise à Jean-Paul Sartre, qui considérait que « la littérature de la Résistance n'a pas produit grand-chose de bon », les écrivains de cette période tourmentée ont mis en scène « leur » conflit, le plaçant dans sa dimension tragique. Ils se sont aussi fondés sur le socle établi par les écrivains de la Grande Guerre. Ainsi, dans *L'Armée des ombres* (1943), Joseph Kessel reproduit la bataille faite de coups de main et où résister à la torture est un acte de combat. Malgré leur grandeur, ses héros disparaissent quasiment tous, du « masque » au « bison », en passant par Luc Jardie. Les *Partisans* de son neveu, Maurice Druon, lui sont à jamais attachés. Dans *L'Espoir* (1937), André Malraux avait déjà dressé quelques portraits de scènes de combat désabusées. Lors des sièges de Tolède, de Madrid ou de Malaga par les républicains, les villes sont en sang. « Le soir sans soleil couchant et sans autre vie que celle du feu, comme si Madrid eut été portée par une planète morte, faisait de cette fin de journée un retour aux éléments. Tout ce qui était humain disparaissait dans la brume de novembre crevée d'obus et roussie de flammes. »

La mise en abîme du carnage, sur tous les plans (le feu nucléaire en sus) et à une échelle planétaire, va déboucher sur le refus même de représenter la bataille. Ce sera la disparition totale du choc²⁹ ; *Le Désert des Tartares* (1940) de Dino Buzzati en serait le pinacle. Le XX^e siècle a produit l'idée de la bataille supprimée, qui va avec la guerre inutile ; si elle ne pouvait avoir lieu ce n'en serait que mieux, comme *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux. Un rejet aussi présent sous la plume d'Albert Camus : dans *La Peste* (1947), la guerre est présente sans être abordée « de front ». Julien Gracq fait de même dans *Le Rivage*

29. Les militaires eux-mêmes développent alors le rejet de la bataille traditionnelle : le général Gallois évoque *La Guerre de cent secondes* (1985) et le commandant Brossolet parle d'un *Essai sur la non-bataille* (1975).

des Syrtes (1951). Pierre Boulle, lui, va plus loin en faisant combattre les hommes contre les animaux (*La Planète des singes*, 1963). Tandis qu'au travers de la science-fiction, H. G. Wells tranche le nœud gordien du problème, allant jusqu'à supprimer l'homme de sa *Guerre des mondes* (1898).

Entre rejet de la bataille et fascination, une impossible synthèse ?

La vision née de la Première Guerre mondiale se perpétue, compilant toutes les strates de l'horreur que le « second XX^e siècle » a produite. En France, Alexis Jenni propose une synthèse dans *L'Art français de la guerre* (prix Goncourt 2011). Jonathan Littell dans *Les Bienveillantes* (prix Goncourt 2006) ou le prix Nobel de littérature 2014 Patrick Modiano dans *Dora Bruder* (1997) ne produisent guère de récits de bataille, du moins directement. Cependant, ils rendent compte d'effets militaires, ou du moins d'un aspect de la guerre et de ses ravages³⁰. Face au catastrophisme et à la persistance des conflits, les affrontements sont aussi vus de manière elliptique. C'est une sorte de « bataille détachée » qui se déroule. Cette posture se retrouve dans *Check-point* (1995) de Jean-Christophe Rufin, lorsque celui-ci évoque la guerre en Bosnie vue par les humanitaires, nouveaux acteurs du conflit. S'y croisent sur les routes des camions autant de l'ONU que d'ONG et de militaires, quelque part entre Bihac, Gorazde ou Mostar.

Fait nouveau, les descriptions de batailles ou de chocs présentes dans la littérature ressurgissent avec plus d'éclat au cinéma. Probablement, le déclin de la lecture est-il une raison de la diffusion de ce vecteur. Parmi la myriade de films proposant des scènes de combat, et en se cantonnant aux livres de langue française, on peut citer *Les Centurions* (1960) de Jean Lartéguy, porté à l'écran en 1966, le puissant *Capitaine Conan* (1934, porté à l'écran en 1996 par Bertrand Tavernier) de Roger Verceel, *La 317^e section* (écrit en 1960 et produit en 1963) de Pierre Schoendoerffer, *Week-end à Žydycoote* (1949, 1964) de Robert Merle, *Un long dimanche de fiançailles* (1991, 2004) de Sébastien Japrisot. Le procédé est le même avec la bande dessinée, notamment *La Bataille* (1997) de Patrick Rambaud, qui restitue avec précision le déroulement de la bataille d'Essling de 1809 ou d'une façon plus imagée la Première Guerre mondiale dans les opus de Jacques Tardi, notamment *Le Trou d'obus* (1984).

³⁰. La démarche est assez similaire dans l'œuvre de J. M. Coetzee, prix Nobel de littérature 2003.

En somme, la vision littéraire de la bataille est tiraillée entre une vision subjectivée, qui en fait une sorte de mythe, et un rejet progressif et violent. Cependant, alors que la dilution de l'expérience directe de la société avec la guerre, la mort en général, la littérature continue de produire des stéréotypes. L'apparition de nouvelles formes de la bataille, telles les actions cybernétiques ou de haute technologie, pourrait amener un renouvellement du genre. Car, *in fine*, la littérature du champ de bataille nous rappelle une de ses fonctions, celle d'une arme politique. « Que les armes cèdent à la toge », affirme un célèbre hémistiche de Cicéron. Même contrôlée, la représentation du combat n'est jamais neutre et toujours actuelle. Vue sous ce prisme, elle appelle probablement à de futurs débats. ┘



TRANSLATION IN ENGLISH



MARION MARCHAL

IS BEAUTY UNIVERSAL?

When we declare that a landscape, a sculpture or a piece of music is beautiful, what are we actually saying? We are expressing an aesthetic judgement that confers identical status on objects that are nevertheless diverse; we are presupposing that the word “beautiful” can be applied both to nature and to the product of an art—a technical craft—and we are expressing the conviction that beauty is an impartial quality that can be applied indifferently to different entities. Are we certain that this kind of homogeneity actually exists? To question it would imply that we can identify a hierarchical and/or exclusive principle within what is commonly accepted to be beautiful. So, what do we mean by “beauty”? Order, harmony, originality, or, perhaps, the direct cause of pleasure? To ask this question amounts to an admission that the spontaneity of aesthetic judgement vanishes once it is subject to reflection. Can we define beauty? To identify a continuous and homogeneous sense of beauty over different epochs would be a complex task. The concept of beauty defies any attempt to pin it down. This resistance to homogenization is further aggravated by the many disputes and individual opinions, even within the same epoch. What is the cause of such a wide disparity in what might be termed “tastes”? Should we see it simply as the mark of education, the persistence of various traditions and the influence of social institutions? If so, this aspect of contingency would surely rob beauty of any claim to universality.

The enduring popularity of certain artists could then be just as easily written off as the mere product of a historical, social or worldly phenomenon as it could be heralded as the sign that the ideal of beauty as an inherent, self-existent “thing” is not an illusion. Beauty can only escape relativism if we can identify the criteria that would enable it to appear in a multiplicity of forms. So, can we prevent the reduction of beauty to the various appearances that we *de facto* consider to be at the origin of our feelings of aesthetic pleasure? Is it possible that beauty, in a work, is an essence, which is manifested in a diversity of forms? If so, can such an essence be recognized and also presented in a variety of radically different artistic media? By contrast, if beauty resides in our judgement and not in the object, even if this judgement claims to be universal, does this not constitute an admission of its irredeemable subjectivity? A subjective beauty is a beauty that no-one else can dispute.

Relativism seems to be the destiny of the Western aesthetic tradition. That being the case, should we regret the loss of a universal criterion of beauty? Instead of seeing this absence of a common gauge as

signifying a disordered equalization of a multitude of artistic practices that we were previously in the habit of ranking in hierarchy, we could recognize it as a means whereby arts that refuse to conform to classical norms can still exist as “art”.

Where does the reality of beauty reveal itself? Where do we believe that we have found it? Primitively, in nature and in the forms and shapes that nature presents to us. Nature, it would seem is the initial criterion of a spontaneous distinction between the beautiful and the ugly. Is it not evident that, from childhood, we are repelled by the monstrous nature of physical malformation? Is it not evident that beauty is found in the natural accord between the observed form and the form that the thing should have? True pleasure corresponds to this beautiful reality. What do we like to see? Form, in its intelligibility; in this intelligible form, we recognize beauty, whereas the formless does not give us any aesthetic delight. This natural beauty can also be found in works of art. Ever since childhood, what have we been doing when we draw? Imitating. As Aristotle writes in his *Poetics*, the imitator must seek the probable and not the outlandish. To be beautiful, the representation must make its subject tend towards its own idea, its completed “telos”: men must be presented “in action”¹. So, the beautiful is an image of the true: it is conformity to nature, form overcoming formlessness. And, if the reproduction is to bring out the natural truth faithfully, the art—the style or manner—must make itself as discreet as possible. So, technique, at the service of nature, must make itself transparent to avoid spoiling the revelation of form. That is the requirement of realism: the maker’s artifice must be forgotten. Only on this condition can we recognize and feel the natural beauty in its depiction.

Has this thesis survived in a world where we witness a multiplicity of styles? What have we discovered? That a forest can be painted equally well in the style of Courbet as in the style of Douanier Rousseau. Can we establish a hierarchy here? Is the naturalistic “faithfulness to nature” a criterion? This diversity challenges any dogmatic assertion: Aristotelian self-evidence is overturned by the self-evidence of the existence of a multiplicity of means of representation. Can form still be presented in the unity of its intelligibility if the methods of representation vary?

The history of art undermines Aristotelian certainty. Either beauty is still found in the demands of Mimesis, but in such wide variation that it is dispersed, or we lose the true, and therefore the beautiful, as soon as we accept the diversity of modes of representation. This possibility

1. Aristotle, *Poetics*, (1448a in French translation by J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

amounts to accepting the disappearance of any objective criterion of beauty. The fixity of “faithfulness to natural beauty” is dissolved in the multiplicity of styles.

Should we accept this new relativism? Does variation necessarily lead to the disappearance of all objective criteria? The diversity of things that we call beautiful complicates the task of identifying a real element that objectively permits this judgement. So, could beauty be located elsewhere than in the object? Should we not say with Descartes that “... in general, ‘beauty’ and ‘pleasant’ signify simply a relation between our judgement and an object; and because the judgements of men differ so much from each other, neither beauty nor pleasantness can be said to have any definite measure”²? By identifying judgement, rather than the object, as the principle of appreciation of beauty, Descartes makes a radical inversion. Beauty becomes eminently subjective. After all, experience shows that a particular work does not produce uniform and equal effects. Why do some people dance, and others cry when listening to the same piece of music? “This is because it evokes ideas in our memory”³, and these “ideas”—or associations—can be very different. So, the judgement of beauty depends on the contingency of life and therefore on the infinite specificity of individual experience. Consequently, uniform appreciation of beauty in an audience becomes impossible: the diversity of individual and social habits will be reflected in every judgement made. In other words, beauty derives from an irredeemably subjective and individual appreciation, independent of any intrinsic value in the work. The faithfulness to nature designated as a criterion by Aristotle disappears in this contingency: the work produces beauty without possessing any absolute characteristic of beauty.

However, to recognize that subjectivity alone accounts for beauty is an unsettling prospect. By abandoning the search for an objective criterion, are we not heading towards aesthetic chaos, where the great works would be lost, or assimilated into other random productions that could claim to have just as much value? Can we really be content with such blanket relativism? Should we not search for a universal criterion that could serve as an aesthetic touchstone? This is what Kant attempts in the first section of his *Critique of Judgement* (1790). If, as Descartes wrote, judgement is where beauty appears, it is in the faculty of judgement that we must find universality. If the principle underlying the judgement of taste is not found in the object but in feeling, we can propose the hypothesis of a “commonality” of judgements.

2. Descartes, *Œuvres Philosophiques* (Philosophical Writings) Vol. I, (French edition) Paris, Garnier, 1963, pp. 251-252.

3. *Ibid.*

This stems from the fact that when I say that something is beautiful,, I am spontaneously extending my judgement to everyone else. This universality is not the product of any factual convergence of individual tastes: it is a constitutive requirement of judgement. However, since aesthetic judgement is not the same thing as cognitive understanding, its commonality does not use concepts and does not constitute a cognition: it is reflective. For that reason, the postulate of universality becomes fundamental and essential to my own delight, since my delight is not in the object itself but in my faculty, in what, even without the object, I have in common with everyone else. However, we cannot prove this. By postulating a “*common sense*” that is not founded on experience, and by making this sense the condition for the possibility of aesthetic judgement, affirming that “there neither is, nor can be, a science of the beautiful, and the judgement of taste cannot be determined by means of principles”⁴, Kant renounces the objectivity of beauty and instead affirms its *subjective universality*. Is this not the real outcome of relativism? Is this not the strongest attempt to re-establish a truth of the beautiful? However, the problem of the variety of content constituting this judgement seems to be insoluble. The supposed agreement of others does not bring any guarantee of effectiveness. The virtuality of the stated postulate seems to leave the universality of this judgement devoid of substance. We have to recognize that the community, in fact, is not in common agreement with itself.

So, the relativity of beauty seems to be inevitable. Who can judge what is beautiful? Is there still any point in judging beauty, if it is only a subjective impression? However, we cannot deny that some works seem more powerful than others. Might the criterion of beauty then be socially explicit? We can postulate that art-lovers might be the best-placed people to judge the beauty of a work. However, by accepting the relativity of the beautiful, we are faced with the Protagoras described by Plato, arguing that “man is the measure of all things”, not by virtue of being man, but by virtue of being the extreme of particularity, by virtue of being white, black, poor, rich, educated etc.? Theory, ineffective and second-best, cannot do anything with, or against, this designation of the beautiful, which is no longer defined by concept but by a process of historical and social classification. Relativism only signifies the death of truth, not of judgements about things. This modern approach, termed “anti-essentialist”⁵ by Rorty, abolishes the distinction between *intrinsic*, an essence, and *extrinsic*, the diverse

4. E. Kant, *Critique of Judgement*, §60, translation : Werner S. Pluhar, Hackett Publishing Company Inc.1987).

5. R. Rorty, *Hope in place of knowledge: the pragmatics tradition in philosophy*.

relation to individuals.. For the pragmatists, the work of art, like any other reality, does not have any characteristic other than that of its relations: there is no such thing as an intrinsic nature or essence. It is therefore impossible to describe what the thing is in reality; all we can do is to describe the relations existing between it and the needs, consciousness or language of man.

What can you object to someone who says they find certain pieces of rap music as beautiful as *Tristan und Isolde*? Nothing. To assert the superiority of Wagner over American rap, as Shusterman shows in *Pragmatist Aesthetics*, is to reproduce the hierarchy constructed by educational institutions and systems. By going so far as to promote the complete dissolution of any intellectual criteria of differentiation between popular art and intellectual art, after showing the “intellectual potential” of rap music, Shusterman militated for the right to appreciate the art you love without humiliation⁶: no intellectual and conceptual norm has the right to establish a hierarchy. Is that the ultimate consequence of relativism?

But, beyond this aesthetic and artistic egalitarianism that reduces the beautiful to the pleasure experienced, the abolition of any natural or objective criterion offers the possibility for arts that had refused the demands of the *Poetics*—the demands of Mimesis—to finally gain recognition. After all, if the “natural” criteria established by Aristotle had not been challenged, abstract art, whether in music, painting or sculpture, could never have appeared. The recognition of beauty without any recognizable representation of something else would be impossible. By ending the reign of the imitation of nature, we accomplish the liberation theorized by Klein: we gain the right not to look for “content” in a painting, and not to impose our recognition of this content as the criterion of its existence. The removal of the demands of composition has released art from the Aristotelian prison of representation. Colour, hitherto imprisoned in forms by line-drawing⁷, as Klein puts it, is freed from the line. A beauty that is not composed,, without forms, made only of colours, can finally appear, delivered of any injunction to represent something. Did this liberation necessarily require the disappearance of any criterion at all? Could it only appear in the new horizon of relativism? Or are these two phenomena the effect of one and the same disappearance? All the philosophical traditions that have attempted to impose a criterion on painting, are thinking of *something other than painting*: they are thinking of the image, the

6. R. Shusterman “Too Legit to Quit? Popular Art and Legitimation”.

7. Y. Klein, *Overcoming the Problematics of Art and other writings* (published in French by M.-A. Sichère and D. Semin, Editions Ensba, 2003, p. 202.

work produced by and for its meaning⁸. If that is the case, why should we continue to desire a criterion? Why do we still have a nostalgia for it? Should we not recognize that, without the strictures of nature, the visible can finally be itself? Without nature, without expression, the beautiful can finally be, in and for itself.

The disappearance of “Nature” as standard could only lead to the disappearance of objective beauty. Without a model that founds subjective judgement “in reality”, relativism seems to be the destiny of Western art. Rather than constituting the decline of classical forms and the impossibility of any artistic education, this relativism opens our judgement to the multiplicity of abstract visual forms, which could only have met with rejection as long as the belief in an objective criterion persisted. ┘

8. J.-M. Le Lannou, *Voir Infiniment. Malevitch-Klein-Soulages*, Paris, Hermann, 2019, p. 112.



PIERRE-FRANÇOIS MITTON

IS AN AESTHETICS OF WAR STILL POSSIBLE?

Wilhelm Apollinaris de Kostrowicki, better known as Guillaume Apollinaire, a Russian aristocrat of Polish origin, attempted to enlist in the Foreign Legion before being posted as an artilleryman-driver for the 38th artillery regiment based in Nîmes. Sent to the Champagne front in 1915, he left us the following lines

“Good God! Isn’t war a lovely thing.
With its songs its killing time,
I’ve been polishing this ring
Your sighs mingle with the wind.

Good bye! The bugle call! He saddled up
And disappeared some place to die
While she, she remained
To laugh at life’s surprises”¹

These lines from the poet-soldier are as famous as they are misunderstood. The tone is not ironic: for Apollinaire, war was like a fascinating painting, unsettling the senses and provoking the most intense emotions.

By contrast, Henri Barbusse, for his part, affirmed that it would be a crime to show the beautiful sides of war, even if it had any². This opposition between two possible presentations of the fact of war is a perfect illustration of the complexity inherent in any attempt to mix war and aesthetics: is it possible to find a form of beauty in war? Or would even the attempt be a shameful enterprise? By presenting a positive vision of war, is there not a risk of justifying all its horrors? Should novelists or poets not be content with reminding us only of the ugliness of the phenomenon of war?

Writers are not the only people to ask themselves these questions: the veteran who has known theatres of operation, the theoretician and the strategist all believe that they can perceive a form of greatness in the midst of deformity. However, given contemporary sensibility, they find it difficult, and even inconceivable, to express it. On the hand,

1. G. Apollinaire, “L’adieu du cavalier” (The Cavalryman’s Farewell), original in French: *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1918.

2. H. Barbusse, *Le Feu* (Under Fire), Paris, Flammarion, 1916, p. 437.

we might legitimately ask if it would not be dangerous to leave these contradictory feelings only in the hands of warmongers and other extremists?

Aesthetics and war

“There is beauty in the sense of conquest,” affirms Antoine de Saint Exupéry³, who was certainly no warmonger. What could be the source of this contradictory sensation? It would seem that the beauty of war comes from the fact that warfare is an art, with epic works, in which the warriors are magnified.

In the dialectic between war as art or science, one argument is accepted by all: the phenomenon of war gives rise to unique works. While certain principles are discernible⁴, there are no “recipes” that the military commander can follow without prior reflection, regardless of the level concerned—strategic, operational or tactical. Each confrontation differs from the previous one, depending on the context, the protagonists or the geographical location of the encounter. The aesthetic dimension springs from the inspiration of the commanders and their “genius” of adaptation. Clausewitz speaks of “that mental faculty which we call imagination”⁵ made possible because “War is not an activity of the will applied, like the mechanical arts, to inert matter, or, as in the fine arts, to a live but passive subject that abandons itself to the human mind and to human sensibility; it is applied to a living object that reacts”. \Masterpieces of military strategy can be found in abundance in history, over many centuries of conflict: the battles of Cannes (216 BC.), Marathon (90 BC.), Poitiers (732), Crécy (1346) and Austerlitz (1805) are just a very few famous examples in the long litany of feats of war that have inspired universal admiration.

Caught up in these eruptions of violence, man seems to be absorbed, mesmerized. The grand scale of the battlefield has its own aesthetics. As philosopher Jesse Glenn Gray writes: “Some scenes of battle, much like storms over the ocean or sunsets on the desert or the night sky seen through a telescope, are able to overawe the single individual and hold him in a spell”⁶. Literature has often attempted to capture the aesthetic

3. A. de Saint Exupéry, *Écrits de guerre. La morale de la pente*, Collection, estimated from late 1939 to early 1940.

4. See F. Foch, *Les Principes de la Guerre*, (On the Principles of War) Paris, republished by Economica, 2007, or *TTA 106* which defines the three principles required for an army: freedom of action, concentration of efforts and economy of means.

5. C. von Clausewitz, *De la guerre* (On War) Book I (French edition: Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2006, p. 90

6. J. Glenn Gray, *The Warriors, Reflections on Men in Battle*.

power of these violent scenes of war. For example, in his novel *Normance*, which is less well known than *Voyage au Bout de la Nuit* (Journey to the End of Night), French novelist Céline manages to describe, in more than five hundred pages, the spectacle of the bombardment of the Renault factories, as observed from the hill of Montmartre.

Confronted with the paradoxical beauty of war, man feels “a sense of plenitude and of the superhuman”⁷. He feels enlarged, magnified, perhaps because war is what “what is most suited to the human mind”⁸. One reason for this is that conflicts offer the possibility of surpassing yourself in the struggle for a cause greater than your own person. Hélié de Saint Marc said simply that “war strips you of self-concern”. The “I” imperceptibly changes to “we”. Brotherhood attains its high point in combat, concludes Glenn Gray⁹

However, this aesthetic of war can also lead to the most monstrous abuses. In his *Soirées de Saint-Petersbourg* (St Petersburg Dialogues) Joseph de Maistre affirms that “war is of divine essence. It is the bloodletting that restores the health of the world, when it is congested by decadent desires. It is the drain that rebalances the overproduction of the species in healthy races”. So, in glorifying war, there is also a great risk of justifying its horrors and excesses.

■ Misappropriating the beauty of war

The aesthetics of war therefore appear to lead into dangerous paths. In other words, by proposing classical and beautifying representations of war, a positive vision of the fact of war can be perpetually cultivated, ultimately leading people horribly astray.

History shows that writing has a share of responsibility in triggering conflicts, especially through the bellicose imaginary and the positive portrayals of war that it continues to perpetuate. Maurice Barrès counts on this heritage: “The mind, in particular, will be enlarged, ennobled and uplifted. We will have books emanating from the most serious human experiences, and poems filled with the virtues of battles. I can foresee a high culture that will be virile, rich in knowledge and plain to all”¹⁰. Here, the task of literature and poetry is to call to mind the beauty of war, as the unique beauty that is able to magnify a people and give it vitality and unity.

7. P. Teilhard de Chardin, *La Nostalgie du front*, 1917.

8. C. von Clausewitz, *op. cit.*, Title of Chapter 2.

9. J. Glenn Gray, *op. cit.*,

10. See M. Barrès, *L'Âme Française et la Guerre* (The French Soul and the War) 1916.

The search for beauty in war can also stir up an exaggeration of warrior passion, to the point of self-destruction. The Battle of Berlin in mid-April 1945 is one example, as is emphasized by Jean-François Muracciole¹¹: in the face of three hundred and fifty thousand men of the Red Army, ninety thousand Germans defended their capital in a battle that was “militarily useless, but politically and symbolically decisive” for Moscow. The generals of the Reich wanted to abandon the defensive positions and declare Berlin an open city, but Hitler, in his quest for an “apocalyptic and aesthetic end” that would seal his place as a “Wagnerian hero”, imposed one last titanic and devastatingly bloody battle. This quest for a grandiose finale prolonged the suffering of the German people for purely aesthetic ends.

Ultimately, in fact, this quest for the beauty of war might be the main driver of war. The philosopher Alain, in the third chapter of *Mars, or the Truth About War*, simply titled “Of Beauty”, demonstrates that the Führer is not alone in this, and that nobody is immune to the aestheticism of war: “No-one is sheltered from this prodigious enthusiasm that makes us desire to march behind a well-disciplined and resolute troop, with no idea where all this is leading”. This enthusiasm cannot be halted, because it is “inherently aesthetic”, “neither reinforced nor even modified by the pale ideas of duty and sacrifice that accompany it”. He insists: “By these words, I mean to say that the military, as collective institution and profession, is an inherently aesthetic phenomenon. And I would add that no other popular art, at the present time, and even no other art at all is comparable to the military in power and perfection. Everyone is drawn into it. Everyone will be caught by it. Yes, the dead will be forgotten, as will be the mistakes, and the lies, and the cold and sad reflections that were born in solitude.”

So, it seems that the promotion of an aesthetics of war can lead to the most hideous atrocities, culminating in a paradoxical situation; either we have to deny reality—the reality that there is indisputably a form of beauty in war—to avoid contributing to the promotion and propagation of war, or we have to admit this reality and thereby risk normalizing the horrors it entails. With that in mind, how do we respond to our duty to the truth?

11. J.-Fr. Muracciole, *Encyclopédie de la Seconde Guerre Mondiale* (Encyclopaedia of the Second World War) Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2015.

What aesthetic of war should we adopt today?

The dangers of the misappropriation of the beauty of war for evil purposes force us either to refuse to admit that there can be aesthetic of war or to justify it. However, to overcome this deadlock, perhaps the answer is that we should recognize not a beauty *of* war but a beauty *in* war, with this beauty as a source of effectiveness and ethics, and even of limitation of the horrors spawned by conflicts.

In the armed forces, aesthetics are a sign of effectiveness, because beauty plays a part in transforming the citizen into a warrior, in particular by giving an awareness of the deeper sense of military commitment. Military ceremony, with its specific aesthetics, contributes to this understanding. For example, the former French Chief of Defence, General Pierre de Villiers, argues that the military parade “as a manifestation of cohesion, aesthetics and rigour is a powerful moment, essential for the members of the armed forces, where, by means of a ceremony orchestrated with millimetric precision, a sense of brotherhood and common belonging is generated. [...] When the flag advances in front the troops, or when *La Marseillaise* rings out in the night, these are indispensable moments for the genuine effectiveness of our armed forces”¹². In other words, effectiveness is a direct consequence of the military aesthetic.

Moreover, obedience to the law of armed conflict leads to the idea of a certain aesthetics of war. ‘There are [...] times in life when aesthetics unite with ethics,’¹³ observes General de Villiers. War conducted in compliance with this law has something admirable, where each member of the fighting force is transcended and rises beyond the status of simple warrior: “Hence, whatever disputes there may be, in the comparison of a statesman and a general, concerning the superiority of the respect which is to be accorded them, aesthetic judgement decides for the latter. War itself, if it is conducted with order and with a sacred respect for the rights of citizens, has something sublime in it”¹⁴. If we were to deny this resultant beauty, we would also be denying its associated ethics, thereby justifying the most brutal exactions.

Finally, beauty gives meaning to life, to the individual and therefore to the military vocation. In his meditations on beauty, François Cheng adds: “The world must be redeemed by beauty: the beauty of the gesture, of innocence, of sacrifice and of the ideal”¹⁵. Without beauty,

12. P. de Villiers, *Qu'est-ce qu'un Chef*, (What is a Leader?) Paris, Fayard, 2018.

13. *Ibid.*

14. E. Kant, *Critique of Judgment*, § 28.

15. Fr. Cheng, *Cinq Méditations sur la Beauté*, (Five Meditations on Beauty) Paris, Albin Michel, 2006.

there is no true altruism in the gift of self in combat, no heroism and no surpassing of the self. “Beauty will save the world,”¹⁶ because “beauty moves us to love” not only our comrades but also our enemies. Beauty enables the soldier to preserve his or her dignity, generosity and nobility of soul. For the closing words, we can return to Apollinaire, who shows that beauty remains in the fulfilment of duty:

“That’s why we must still consider Beauty,
The one thing on earth which is never evil,
She bears a hundred names in the French language,
Grace Virtue Courage Honour and she’s always
The same Beauty”¹⁷.

Echoing Alessandro Baricco, we might conclude that “to say and teach that war is hell and to stop there is a dangerous lie. As terrible as this may seem, we must recall that war is a hell, yes—but also beautiful”¹⁸. In the light of contemporary sensibility, we cannot afford to leave the epic, evocative power of the phenomenon of war to extremists and warmongers, who currently seem to have confiscated it. While we would be wise to beware of any powerful aesthetic of war, we must not deny the beauty *in* war, as a source of ethics and meaning.

The ability of contemporary society to understand this fact will be decisive in determining society’s ability to combat a form of radicalism that is embracing a part of the population, crying out for meaning and beauty in a disillusioned world. ┘

16. P. de Villiers, *op. cit.*

17. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1915.

18. Alessandro Baricco, *Postface to Homer, The Iliad*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2007, p. 242.

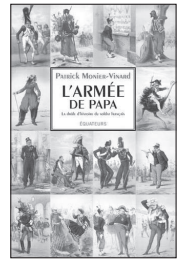
COMPTES RENDUS DE LECTURE

Voici un lourd et bel ouvrage : une somme de neuf cents pages qui témoigne de façon pittoresque, inattendue, du métier militaire tel qu'il s'est pratiqué ou a été vécu depuis quatre ou cinq siècles. Six ans de recherche pour l'auteur, Patrick Monier-Vinard, saint-cyrien, qui fut officier parachutiste et agent de la DGSE, à fouiller récits, mémoires, correspondances, biographies, journaux de marche.. , pour y sélectionner ce qui se passe de curieux dans le rang et hors du rang afin de célébrer l'insolite militaire. Le résultat offre au lecteur un ouvrage pagnolesque, jouant de personnages étonnants, d'incongruités, de situations, de paroles cocasses, émouvantes aussi, qui se démarque radicalement d'une littérature militaire trop souvent hagiographique. On y voit le militaire sous bien d'autres jours que celui convenu des défilés du 14 Juillet, des brochures de papier glacé ou du récit courtelinesque. Ainsi ce chef d'escadron, recordman de France des blessures avec cinquante-deux coups de sabre ou de lance reçus en un même jour, ou le brigadier Popirol, puni quatre jours pour avoir présenté les armes à un évêque en imitant le cri du corbeau, ou encore ce général en quête de cartes topographiques répondant au marchand qui lui demande quelle carte particulière il souhaite : « Ne voyez-vous pas que je suis général ? Aussi donc, donnez-moi des cartes générales ! » Et puis ce projet inouï qui ne vit jamais le jour : la construction d'une centaine de montgolfières capables d'emmener dans leurs nacelles « un millier d'hommes avec des vivres pour quinze jours, cent pièces de canons avec leurs caissons, vingt-cinq chevaux ».

On regrettera l'absence d'un index. Une écriture joyeuse, alerte et fluide y pallie, qui articule quatre milliers d'anecdotes autour d'une thématique très serrée, laquelle permet au lecteur de visiter ce cabinet de curiosités militaires au gré de ses centres d'intérêt : par les vertus militaires (« De la modestie » ou « Du manque de modestie », « Du sens de l'honneur » ou « De l'honneur perdu »...), par les femmes (« irrésistibles » au point que des maréchaux plus ou moins séniles comme Canrobert, Bazaine et d'autres en viennent à s'amouracher de jeunettes au printemps épanoui), qu'elles soient soldats, femmes de soldats, amazones, de grande ou de petite vertu..., par les sports, par la religion ou encore par les arts et les lettres, là, le lecteur visitera Victor Hugo ou Courteline bien sûr, mais aussi Choderlos de Laclos et « ses garnisons dangereuses », Alphonse Allais, Sacha Guitry, Montherlant, Jacques Prévert, Aragon, ou le peintre Frédéric Bazille parmi d'autres artistes. De cet ouvrage, qui nous révèle la chair du militaire, comme de l'écriture chaleureuse de l'auteur transparent de la tendresse et une sorte de philosophie : celle du vieux soldat qui ne s'en laisse pas conter et que l'authentique ravit.

André Thiéblemont

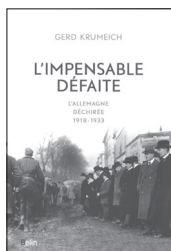
**L'Armée
de papa**
**Patrick
Monier-Vinard**
Sainte-Marguerite-
sur-Mer, Éditions
des Equateurs,
2019



L'Impossible Défaite

L'Allemagne déchirée, 1918-1933

Gerd Krumeich
Paris, Belin, 2019



Il est toujours intéressant de lire l'histoire lorsqu'elle est écrite par des adversaires. Ce regard ouvert et sans animosité permet de comprendre nos propres failles comme nos réussites. L'Allemagne vaincue le 11 novembre 1918 est loin d'être un pays uni. Le fossé entre l'armée et le pouvoir impérial s'est creusé à mesure que la guerre se prolongeait. Les manifestations d'extrême gauche se multiplient en 1917 et 1918. La proclamation de la république, contemporaine de l'armistice, est d'emblée menacée par la question des responsabilités mutuelles de l'armée et du politique. L'armée, avec la droite conservatrice, accuse les éléments les plus révolutionnaires d'un « coup de poignard dans le dos ». La gauche protestera de son innocence même si des personnages comme Rosa Luxemburg souhaitaient vraiment la défaite pour asseoir la révolution. Dès la proclamation de l'armistice jugée indigne, l'Allemagne, dans son ensemble, reste étrangement inconsciente de ses conséquences concrètes, d'autant plus que la guerre ne s'est pas déroulée sur son territoire. L'armée rentre en effet en bon ordre, elle est accueillie avec chaleur mais sans enthousiasme, avec simplement l'illusion d'un devoir accompli. Peu à peu, la découverte des conditions de l'armistice devient insupportable. À l'opposé de ce qu'il se passe en France, les anciens combattants, meurtris, sont cachés. Un mutilé de guerre est un mutilé, pas un héros. Les médailles sont envoyées par la poste à la demande des combattants sans cérémonie de remise. Pendant les cinq à six ans qui suivent l'armistice, le Parlement va vainement débattre de la question des responsabilités respectives, sans conclure. Ces débats vont permettre à Hitler de manipuler le sentiment d'injustice et de vengeance. Il va être accompagné dans sa conquête du pouvoir par les quatre cent mille soldats venus du front et qui n'ont pas rendu leurs armes. Ils vont constituer les corps francs de sinistre mémoire. Le 11 novembre 1918, l'armée allemande était battue. Elle en avait conscience, mais n'osait pas le dire. Les Alliés ont profité de ce silence pour imposer à des civils, sans véritable mandat, un armistice puis une paix qui ne sera jamais acceptée comme telle. Le drame de la politique de Weimar aura été de surgir sur un ensemble de ruines et de ne pas avoir assumé la défaite avec clarté, laissant ainsi aux revanchards nazis tout l'espace du pouvoir nourri par un sentiment de nouvelle espérance remplaçant le désespoir d'un peuple qui avait perdu tout repère. C'est un livre passionnant et brillant absolument nécessaire pour la compréhension des guerres mondiales.

Didier Sicard

Guerre et Paix en Vendée (1794-1796)

Anne Rolland-Boulestreau
Paris, Fayard, 2019



Si plusieurs ouvrages importants racontent les guerres de Vendée et l'épopée de la chouannerie, il manquait cette analyse des deux années qui conduisent au retour de la paix dans la région. L'auteur rappelle dès l'introduction que « le temps de la guerre a été paradoxalement plus court que celui de la pacification » et que « pendant plus de vingt-deux mois, républicains et Vendéens vont ainsi tâtonner entre amnistie, traités de paix, trêve, remise des armes, harcèlements et escarmouches, souffrances et reconstructions des communautés ». Elle organise son volume en trois grandes parties : « La fabrique intellectuelle et la politique de la pacification », « Blancs et Bleus à l'épreuve de la pacification » et « Pacification et reconstruction ». La première partie, qui détaille le lent processus de marche vers la paix (dont deux traités de paix pour régler une guerre civile) et le rôle des principaux intervenants, en apprendra indiscutablement beaucoup à de très nombreux lecteurs, même à ceux qui connaissent le déroulement des opérations militaires de la révolte des Chouans. La deuxième évoque les difficultés rencontrées et les réticences qui persistent après les massacres perpétrés ; elle accorde une place importante à

l'épineuse question des réfugiés, ces Vendéens exilés en dehors de la zone de conflit. La troisième partie, enfin, s'intéresse aux modalités mises en œuvre de part et d'autre, avec la mise à l'écart des principaux protagonistes des opérations, le (difficile) désarmement, la reprise de l'activité économique et commerciale, et le rétablissement d'une vie familiale et sociale normalisée. Les paroisses continuent à jouer un rôle important et les curés restent des acteurs majeurs de la vie des communautés villageoises, dans le cadre d'un véritable « compromis religieux » avec la République. Un ouvrage qui comble un vide dans l'historiographie des guerres de Vendée et qui offre finalement une lecture un peu différente des événements qui clôturent la période. Agréable à lire et bien référencé, il s'agit indiscutablement d'un livre à connaître.

PTE

Aider à mieux comprendre ce qu'est l'héritage des Lumières, telle est l'ambition d'Antoine Lilti, éminent spécialiste de l'histoire sociale et culturelle du XVIII^e siècle, dans le nouvel ouvrage qu'il nous livre aujourd'hui. L'entreprise n'est pas neutre, tant cette question demeure un enjeu politique aussi bien que polémique. Penser l'héritage des Lumières n'est rien d'autre que penser les origines de la modernité ; celui qui s'y risque s'expose dans un espace public saturé de tensions, de crispations et de doutes. « On n'enferme pas Voltaire », aurait répondu le général de Gaulle à ceux qui lui conseillaient de faire taire Jean-Paul Sartre, soulignant ainsi à la fois un impératif moral et la longue portée du prestige symbolique des Lumières. Plus récemment, au lendemain de l'attentat contre *Charlie Hebdo*, *Le Figaro* titra un éditorial « Voltaire, je crie ton nom », proclamation emphatique qui du moins confirmait la brûlante actualité des philosophes « éclairés ». De fait, les grandes figures totémiques du XVIII^e siècle sont toujours convoquées dès que le besoin s'en fait sentir pour en quelque sorte garantir à une opinion désorientée une forme de réassurance face aux enjeux de l'histoire en train de se faire. Pour autant, apparaissent-elles encore comme un horizon de référence limpide alors que de partout, depuis la gauche comme depuis la droite, leurs adversaires de tout poil, « progressistes » aussi bien que « réactionnaires », instruisent leur procès ? Si leur héritage demeure un enjeu intellectuel et sociétal essentiel, il semble paradoxalement ne plus aller de soi. Toutes les critiques convergent vers un étrange forum adverse pour dénoncer une rationalité despotique, destructrice de la famille et de l'ordre social, un universalisme théorique compromis avec l'impérialisme européen et occidental ou débouchant sur un relativisme culturel niant les appartenances, un culte aveugle du progrès conçu sans limites, un intégrisme laïc et républicain justifiant des discriminations...

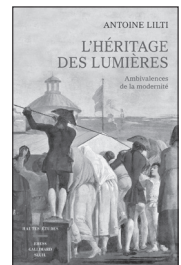
Afin de proposer un tableau cohérent des enjeux légués par les Lumières, Antoine Lilti revendique son statut d'historien, conscient que son rôle n'est pas d'imposer une représentation fondée sur des arguments d'autorité, mais de restituer les fondements de cette actualité critique en montrant pourquoi les Lumières sont à l'origine d'une tradition intellectuelle, et cela à l'écart des outrances des uns et des autres. Son livre apparaît comme un modèle de méthodologie patiente et mesurée dont beaucoup feraient bien de s'inspirer.

On ne peut traiter des Lumières et de leur modernité sans convoquer Kant, lequel considérerait qu'elles étaient avant tout un processus nouveau devant permettre à chacun d'oser penser par lui-même, et Michel Foucault, dont on sait qu'il a reconnu que le temps des Lumières, la première époque à s'être nommée elle-même, fit de son présent l'objet de son interrogation philosophique. Toutefois, c'est en historien et non pas en philosophe qu'Antoine Lilti argumente sa propre définition. Une phrase pourrait résumer

L'Héritage des Lumières

Antoine Lilti

Paris, EHESS,
Gallimard, Le
Seuil, 2019



sa démonstration : « La modernité n'est pas le résultat des Lumières ; elle en est l'objet. » Cela signifie d'abord qu'elles ne peuvent pas être définies comme un corps d'idées politiques ou de théories philosophiques cohérent, fixé une bonne fois pour toutes et destiné à être évalué selon nos préférences idéologiques, mais plutôt comme un mouvement intellectuel articulé à un ensemble de pratiques sociales. Ces penseurs si différents les uns des autres ont pour seuls points communs d'être attentifs aux mutations qui affectent la société de leur temps, de développer une méthode pour les penser, de vouloir être utiles en diffusant leurs réflexions, c'est-à-dire en promouvant un usage public de la raison qui émancipe la production des idées de l'autorité tutélaire de l'Église et de l'État, et affranchit le peuple des superstitions et des préjugés. Les Lumières apparaissent ainsi fondamentalement comme une réponse au surgissement de la modernité et leur premier legs consiste dans cette intention inaugurale d'un rapport critique de la société à elle-même. Les nouvelles connaissances ne sont ni abstraites ni désincarnées, mais fondées sur l'historicité des ruptures observées. Par ailleurs, la restitution de cet énorme effort réflexif ne saurait occulter ou nier les divergences, les contradictions, les ambivalences et les tensions qui traversaient les philosophes et contribuent encore à expliquer que leur héritage ne s'impose pas à nous avec la force de l'évidence. Ce sont celles de la modernité elle-même. La complexité des Lumières est la somme des conditions particulières de l'énonciation du discours de chacun de ces penseurs. Si bien que, quelle que soit la question traitée, il reste impossible d'en trouver deux du même avis. Antoine Lilti ne cesse de souligner leur pluralité afin de récuser ceux qui les réduisent si souvent à des idées simples – le pouvoir de la raison, la tolérance, la foi dans le progrès, la liberté d'expression –, mais aussi de disqualifier les fausses distinctions entre des Lumières radicales et d'autres qui ne le seraient pas. Les Lumières peuvent être athées, déistes, panthéistes, catholiques ou protestantes, toutes proposent un travail de la tradition contre elle-même.

Si l'inépuisable potentiel critique des Lumières réside d'abord dans leur polyphonie, comment alors ne pas tenir pour vrai qu'elles ne servent pas à justifier la modernité mais à la problématiser ? Les Lumières nous lèguent une somme de questionnements, de problèmes et de doutes auxquels nous devons continuer d'apporter des réponses. Leurs différences, voire leurs désaccords, composent la dramaturgie d'une aspiration individuelle et collective au progrès dont la puissance d'interpellation, avec ce qu'elle suppose d'interrogations, demeure d'une totale efficacité puisqu'elle est à la source de tous les débats qui nous taraudent. Le récit des origines de la modernité exige encore d'admettre sans barguigner que si les philosophes annoncent des temps nouveaux, ils n'échappent pas à leur époque : ils s'accommodent de la censure, ignorent les droits des femmes, développent une anthropologie parfois teintée de racisme, leur reconnaissance de la diversité culturelle de l'humanité s'accompagne d'une hiérarchisation des sociétés ; leurs conceptions restent fondamentalement eurocentristes, la spécificité de l'Europe qu'ils interrogent leur semble justifier son expansion et la diffusion sous certaines conditions de sa civilisation... En cela aussi se révèle leur modernité, celle d'une capacité pionnière à éclairer les potentialités ambivalentes du changement historique. Comme le remarquait Michel Foucault, les Lumières permettent à l'Occident de prendre conscience de ses possibilités, des libertés auxquelles il peut accéder, mais aussi de réfléchir aux pouvoirs dont il a usé. Il reste enfin qu'il ne suffit pas pour défendre les Lumières d'en montrer la plasticité. Puisque chacun peut leur faire dire ce qu'il veut, il faut encore les protéger de tous ceux – ils ne manquent pas – dont la mauvaise foi intellectuelle et les impostures méthodologiques menacent de les travestir ou de les confisquer. Au fond, Antoine Lilti nous rappelle

que l'historien scrupuleux ne saurait travailler sans se confier à l'intelligence collective ni vouloir donner la force à l'opinion publique « de persévérer dans l'inconfort du clair-obscur ». Magnifique formule.

Marc Vigié

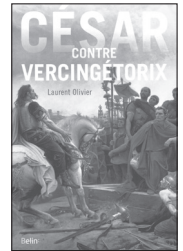
Qui a réellement été le chef gaulois et quelle a été sa postérité ? C'est à ces questions que Laurent Olivier s'attache à répondre en plus de six cents pages, travail remarquable d'érudition et de précision d'une lecture aisée et agréable. En quatre grandes parties (« Une vieille affaire », « Tu mens, César », « Rendez-nous Vercingétorix ! » et « Le retour de Vercingétorix »), il fait un tour complet de la question. Il présente d'abord les protagonistes du drame et rappelle ce qu'étaient l'organisation politique de la Gaule avant la campagne de 52 av. J.-C., la place des Arvernes dans cet ensemble et la puissance de la famille de Vercingétorix. Dans la deuxième partie, il s'intéresse à la personnalité de César, à son ambition, à la rédaction de ses *Commentaires sur la guerre des Gaules* et à l'utilisation faite de ce récit. Il reprend jusque dans le détail du vocabulaire l'ouvrage du chef romain pour en faire une lecture critique, riche d'enseignements : « Il faut donc désacraliser, en quelque sorte, le texte de César et relativiser le témoignage que celui-ci nous donne de la conquête de la Gaule et du personnage de Vercingétorix. » La troisième partie s'attache à rechercher dans la longue durée, au fil des siècles, la marque des Gaulois et de Vercingétorix dans la littérature et l'histoire de France, jusqu'au XIX^e siècle, pour atteindre « la dimension romantique du personnage de Vercingétorix, héros accomplissant lui-même son propre sacrifice ». La période du Second Empire est bien sûr longuement analysée, qu'il s'agisse des publications des historiens du temps, des sous-entendus politiques ou des fouilles archéologiques (Alésia, Gergovie, Bibracte, Uxellodunum). Vercingétorix devient dès lors une figure emblématique de notre histoire, celle du « premier des Français ». La quatrième partie enfin revient sur les publications et les analyses de la période la plus récente, depuis 1945, durant laquelle la figure du chef gaulois connaît des hauts et des bas (jusqu'à en faire un menteur et « un agent provocateur aux ordres de César », un « idiot » ou un simple « réactionnaire »), et sur l'interminable débat relatif à la localisation du site d'Alésia. L'auteur fait à partir de ces constats un point de situation assez complet de nos connaissances les plus actuelles sur la Gaule et les Gaulois, leur culture, les pouvoirs en place et leurs rapports. Un ouvrage passionnant. Au-delà du cas particulier de Vercingétorix qui en constitue le cœur et le pivot, il donne à voir et à comprendre la Gaule antique dans son ensemble.

PTE

Quelle fougue ! le lecteur, à cheval, caracole avec l'Empereur durant cet hiver 1814, ému par les fulgurances de batailles couchant des milliers de soldats sous la mitraille. Le début de la campagne de France est miraculeux. Napoléon, avec des troupes trois à quatre fois inférieures en nombre à celles de ses ennemis, gagne les batailles de Champaubert, Montmirail, Vauchamps, Montereau, désorganisant l'envahisseur russe, autrichien et prussien. Comme lui, le lecteur se prend à espérer. Mais les erreurs de jugement se succèdent (pourquoi ne pas avoir rapatrié à temps les troupes françaises d'Italie, de Hollande et d'Espagne ?), les généraux soudain apeurés font défection (la retraite de Moreau de Soisson fait totalement échouer le brillant plan napoléonien). Le pire soudain est à venir. Mais Napoléon refuse la vérité ; il croit en son étoile, tétanisant généraux et maréchaux fidèles qui n'osent s'opposer à des plans devenus sans fondement réel. Cet ouvrage n'est pas simplement un

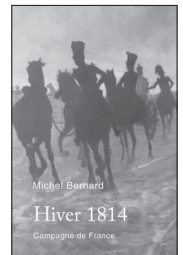
César contre Vercingétorix

Laurent
Olivier
Paris, Belin, 2019



Hiver 1814 Campagne de France

Michel
Bernard
Paris, Perrin, 2019

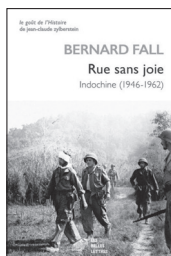


livre d'histoire saisissant, il entraîne le lecteur dans les bagages de l'Empereur durant cet hiver et ce début de printemps 1814. Il est avec lui, dans ses voitures, ses chambres ; il entend sa fureur ; il est bouleversé par son aveuglement croissant. Rarement un livre aura restitué l'histoire avec autant de passion et de vérité quotidienne. Un bonheur de lecture !

Didier Sicard

**Rue
sans joie
Indochine
(1946-1962)**

Bernard Fall
Les Belles Lettres,
2019



Reprise de l'édition « J'ai lu » de 1965, cette publication est agrémentée d'une courte mais intéressante préface inédite d'Hervé Gaymard, auteur d'une biographie de Bernard Fall aux éditions des Équateurs (2019). Il y revient sur la vie de l'auteur. Né à Vienne en 1926, Fall est élevé et éduqué en France. Son père, résistant, est déporté en 1943, tout comme sa mère, en tant qu'otage. Il s'engage alors dans le maquis de Savoie, puis fait les dernières campagnes de la guerre dans l'armée régulière. Il y reste jusqu'en 1946 et travaille ensuite comme traducteur et analyste au procès de Nuremberg. Naturalisé français en 1948, après des études à l'université de Munich et à Paris, il reçoit en 1951 une bourse pour étudier aux États-Unis. Un an plus tard, il décide, un peu par hasard, de se spécialiser sur l'Indochine et il y voyage, à ses propres frais, dès 1953. Au fil des années, il passe énormément de temps sur place. Il ne dialogue pas seulement avec les officiers supérieurs, mais partage également la vie du simple soldat, ce qui le rend très critique à l'égard de tous ceux qui écrivent sur la guerre d'Indochine sans l'avoir vécue. Il meurt en 1967 dans la « Rue sans joie », bande de terre entre mer et montagnes de l'Annam, théâtre de l'un des principaux chapitres du livre recensé ici, et qui lui a donné son titre.

Pour écrire *Rue sans joie*, Bernard Fall a accès à certaines archives du corps expéditionnaire français. Chercheur de terrain, ni militaire ni journaliste, il décrit aussi bien la vie du soldat moyen et ses préoccupations que les considérations tactiques de niveau section et compagnie ou, quelques pages plus loin, et avec autant de détails, les considérations stratégiques. Dans cet essai, il revient d'abord sur les origines du conflit, puis consacre deux longs chapitres à « la recherche éperdue de la bataille rangée où le sort de toute la guerre se jouerait à va banque, [recherche qui] devint une véritable obsession des commandants en chef qui allaient se succéder en Indochine jusqu'à la fin de la guerre ». On y retrouve notamment des analyses du désastre de la RC-4, des opérations lancées par le général de Lattre, ou encore de l'opération « Lorraine ». Plus loin, un chapitre est dédié aux affrontements dans la « Rue sans joie » et un autre décrit avec force détails les combats du groupement mobile 100 jusqu'à sa destruction complète en 1954. L'avant, dernière partie revient sur la bataille de Dien Bien Phu. Fall s'y concentre sur une critique en règle du livre de Jules Roy consacré à cette bataille et estime que son histoire doit être « repensée ». Les dernières pages de l'essai sont consacrées à une première analyse de la « deuxième guerre d'Indochine », celle des Américains. L'auteur alterne ces chapitres analytiques avec des parties de « journal » consacrées à une opération de ratisage vécue au sein d'une section, à des portraits de femmes ou de chefs militaires dans la guerre, à la Légion...

Au final, on peut regretter que, préface mise à part, cette édition n'ait bénéficié d'aucun apport par rapport à celle de 1965. On aurait par exemple beaucoup apprécié que les cartes, peu lisibles, soient retravaillées, que l'index soit amélioré et, surtout, qu'un véritable appareil critique accompagne ce volume. Cependant, cette réédition est la bienvenue car cet essai de Bernard Fall conserve aujourd'hui tout son intérêt d'analyse au scalpel de la guerre d'Indochine et demeure une lecture passionnante.

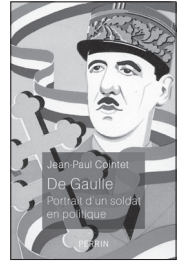
Rémy Hémez

Avec les commémorations de la campagne de France de mai-juin 1940, de l'Appel du 18 juin et de l'armistice, l'année 2020 est en grande partie une « année de Gaulle ». Parmi les ouvrages qui commencent à paraître, celui-ci, une sorte de biographie thématique, se distingue. Jean-Paul Cointet, déjà auteur de nombreux ouvrages sur la période de la Seconde Guerre mondiale, s'interroge sur la substance profonde du gaullisme ainsi que sur son héritage en ces temps de Brexit et où l'Allemagne conteste à la France son siège de membre permanent du Conseil de sécurité de l'ONU. Pour ce faire, il suit une trame chronologique, de Saint-Cyr et de la Grande Guerre à la mise en place de la dissuasion atomique et l'impératif d'indépendance nationale aux premiers temps de la V^e République. Selon lui, on ne peut dissocier le militaire du politique, et c'est dans son expérience d'officier et sa connaissance intime de trois guerres contre l'Allemagne (celle de 1870 lui a été longuement racontée par son père) qu'il faut chercher une réponse : « La trilogie histoire-nation-armée a accompagné son enfance et son adolescence. » Certains passages prêtent à discussion, puisque l'auteur veut faire adhérer le récit à son idée initiale (notamment dans la partie sur l'entre-deux-guerres « La guerre des blindés, du militaire au politique »), mais l'ensemble est particulièrement intéressant. On appréciera notamment les pages consacrées à de Gaulle auteur dans les années 1920-1930, ainsi que celles relatives à la période juin-août 1940 à Londres, alors que le Général est quasiment seul. Le caractère profondément politique de de Gaulle est également mis en évidence dans les chapitres consacrés à « La bataille des généraux » à Alger et à l'imposition de la souveraineté française aux Américains à l'été 1944. Enfin, les pages relatives à la période de « La traversée du désert » à Colombey et aux réflexions sur la guerre d'Algérie, sur l'arme atomique et sur l'indépendance nationale méritent indiscutablement d'être lues : « Tout ce qui porte mon pays au renoncement est pour lui le pire danger. » Un livre qui présente l'ensemble de la vie de de Gaulle sous un angle original, mais qui rappelle aussi quelques principes de géopolitique.

PTE

De Gaulle Portrait d'un soldat en politique

Jean-Paul
Cointet
Paris, Perrin, 2020



SYNTHÈSES DES ARTICLES

MARION MARCHAL

LA BEAUTÉ EST-ELLE UNIVERSELLE ?

Nous avons renoncé à la croyance en un critère objectif du beau ; nous savons que nous sommes maintenant installés dans le relativisme esthétique. Comment en sommes-nous arrivés à ne plus pouvoir justifier nos appréciations par un critère unique ? Faut-il regretter cette nouvelle situation ? Ne faut-il pas plutôt reconnaître qu'en elle se libèrent non seulement la diversité des goûts mais surtout celle des productions artistiques ?

ANDRÉ THIÉBLEMONT

ESTHÉTIQUE SAINT-CYRIENNES

Depuis plus de deux siècles, la pensée symbolique saint-cyrienne se nourrit des créations d'élèves officiers producteurs de traditions. Contournant des interdits et jouant des décisions rationnelles du commandement, ils ne cessent de fabriquer de quoi créer la mobilisation et la cohésion des promotions de saint-cyriens. Jusqu'à produire du merveilleux.

MARC VIGIÉ

UNE ESTHÉTIQUE DE LA PUISSANCE : VAISSEAUX ET GALÈRES DU ROI

Durant le règne de Louis XIV, les vaisseaux et les galères participent autant sinon davantage à la fabrication de l'image du roi qu'à la réalisation de ses ambitions guerrières. La construction navale se caractérise alors par une exceptionnelle intrication de l'art, du pouvoir et de la puissance militaire. Les unités de la flotte, notamment les vaisseaux de premier rang, reçoivent une décoration sculptée et peinte aussi profuse qu'exubérante. Toutefois, l'esthétique décorative de cette imagerie politique ignore trop les contraintes techniques de l'arme navale. La marine du roi proclame la suprématie du souverain sans pouvoir la démontrer face à l'ennemi. Dès la fin du XVII^e siècle, la crise du fonctionnement « esthétique » et politique du vaisseau de guerre français est patente. Elle épargne les galères, dont la véritable mission est de rappeler en soumettant par la force les condamnés de droit commun et les protestants que le roi est source de justice et garant de la « vraie foi ».

OLIVIER RENAUDEAU

LA BEAUTÉ EN ARMURE

Coûteux équipement de l'élite des combattants nobles, l'armure complète est avant tout une protection fonctionnelle étroitement forgée aux mensurations de son propriétaire et adaptée à ce sport de haut niveau, mortel de surcroît, qu'est le combat. Mais ces harnois sont autant déterminés par des critères esthétiques que par des nécessités défensives et évoluent au gré des modes ou se couvrent d'ornements manifestant l'opulence, comme le goût des membres de la caste privilégiée qui en fait usage. Cette aspiration à la beauté a même entraîné la naissance, vers 1530, d'armures exclusivement dédiées à l'apparat, transformant le guerrier en une figure héroïque rehaussée par le talent des orfèvres.

ARIANE JAMES-SARAZIN

LA GALERIE DES BATAILLES OU LA FIN DE LA « BELLE GUERRE »

Voulue par Louis-Philippe qui la dédia en 1837 « à toutes les gloires de la France », la galerie des Batailles à Versailles continue d'obéir, en plein mouvement romantique, aux canons plastiques et

didactiques du beau tel que le théorisa en France au XVII^e siècle l'Académie royale de peinture et de sculpture. Pourtant, son projet muséographique apparaît à la fois comme l'apothéose et le dernier feu d'une double conception, tant historique qu'esthétique, désormais dépassée.

F JEAN ASSIER-ANDRIEU L'ÉLÉGANCE À LA CASERNE

Une caserne n'est pas un lieu où l'on cherche instinctivement l'harmonie et la beauté. Pourtant, certaines d'entre elles échappent à cette règle. Il suffit par exemple d'entrer dans un quartier de la Légion étrangère pour s'en convaincre. Plus largement, la vie militaire et la recherche de la beauté apparaissent comme deux nécessités humaines complémentaires. Le lieu où vivent les soldats joue un rôle fondamental dans leur art de vivre. Les ornements et les embellissements, le plus souvent apportés par les soldats eux-mêmes, sont autant de symboles et de mythes agissant sur le moral des troupes mais aussi sur une ville, une région, un pays. Les objets, les insignes, les mots et les noms gravés sur les monuments et les murs y sont aussi une façon de transmettre une mémoire à travers les générations. Finalement, la beauté d'une caserne constitue une part de la contrepartie symbolique à l'engagement militaire.

F ENTRETIEN AVEC SANDRA CHENU-GODEFROY « LA BEAUTÉ EST PARTOUT, IL SUFFIT DE REGARDER »

Photographe d'action spécialisée dans les domaines des forces armées et de sécurité, auteur d'un ouvrage remarqué sur l'opération Sentinelle, Sandra Chenu-Godefroy revient ici sur son travail et sur ce qu'est, pour elle, une belle photo.

F ARNAUD BRIGANTI MÊME EN OPÉRATION ! RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE, 2013

« Il faut connaître la pourriture, car seul qui connaît la nuit peut apprécier la lumière », écrivait Ernst Jünger. L'opération Sangaris, menée en Centrafrique par l'armée française, témoigne de ce contraste entre la noirceur de la violence et les signes encore perceptibles d'une beauté fragile.

F ENTRETIEN AVEC STÉPHANE FAUDAIS DE LA « BELLE BATAILLE » À L'ART DE LA GUERRE

Le langage commun utilise le terme de « belle bataille » pour caractériser des affrontements dans le domaine politique, social... Or cette terminologie est peu utilisée par les militaires, qui ont conscience de l'oxymore de l'expression. Ils insistent plus sur le raisonnement, qui permet de donner un sens à l'action puis d'organiser les moyens en fonction des circonstances, sur la simplicité de l'idée qui offre une compréhension aisée par tous et l'adaptation de tous. Cette logique sert en fait à découvrir ce qu'est l'art de la guerre et à aborder rapidement la formation par maturation des officiers de l'armée de terre pour le pratiquer.

F PATRICK CLERVOY PIERRE TEILHARD DE CHARDIN ET LA NOSTALGIE DU FRONT.

Dans *La Nostalgie du front*, Pierre Teilhard de Chardin a décrit l'expérience spirituelle qui fut la sienne alors qu'il était brancardier durant la Grande Guerre. Une expérience du « beau » qui ne peut se comprendre sans un effort pour se représenter comment les combats, la proximité de la mort et la compassion pour ses frères d'armes pouvaient apporter une intensité décuplée à la vie mystique d'un homme de foi.

┌ LUC FRAISSE

QUAND PROUST RÉVÈLE LA BEAUTÉ DE LA STRATÉGIE MILITAIRE

Marcel Proust (1871-1922), s'il n'a pas combattu durant la Grande Guerre, a réuni par une abondante lecture de la presse une documentation très précise sur les opérations, se passionnant pour la stratégie. Dans *Le Côté de Guermantes I* (1920), le héros d'À la recherche du temps perdu séjourne dans la ville fictive de garnison Doncières, où Saint-Loup et ses amis développent une théorie sur la beauté des opérations stratégiques, qui exercera une grande influence sur l'avenir littéraire du personnage, destiné à devenir écrivain.

┌ JEAN-YVES JOUANNAIS

L'ENCYCLOPÉDIE DES GUERRES : LA « BEAUTÉ »

Depuis 2008, Jean-Yves Jouannais, romancier et critique d'art, cherche, trouve, copie, classe des citations ainsi que tous types d'images ayant trait à la guerre, et constitue avec ce matériau une *Encyclopédie des guerres* en expansion constante, qu'il lit et commente en public chaque mois. Il livre ici l'entrée « Beauté ».

┌ GILLES MALVAUX

RÉFLEXION SUR LE STYLE

Comment rendre belle une victoire ? Comment en exprimer la grandeur et la gloire ? Le style classique, au sens de celui de Corneille ou de Racine, a des qualités propres que l'on retrouve en particulier dans les comptes rendus de bataille, du Grand Siècle à Churchill. Ce style, qui remonte à l'illustre *Veni, Vidi, Vici* de Jules César, mérite d'être comparé à celui de notre époque, davantage marqué du sceau de l'efficacité au détriment du souci du beau.

┌ PIERRE-FRANÇOIS MITTON

UNE ESTHÉTIQUE DE LA GUERRE EST-ELLE ENCORE POSSIBLE ?

La sensibilité contemporaine empêche toute possibilité d'esthétique du phénomène guerre. Pourtant, le grandiose des champs de bataille possède sa beauté propre, relevée tant par le praticien militaire que l'artiste et l'écrivain. Cette esthétique de la guerre peut toutefois conduire aux pires dérives, car en magnifiant la guerre, le risque semble grand de justifier ses horreurs et ses excès. Pour dépasser cette impasse, il semble qu'il ne faille pas reconnaître une beauté *de* la guerre, mais une beauté *dans* la guerre, à la fois source d'efficacité et d'éthique.

┌ GIOVANNI LISTA

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

OU LA GUERRE COMME ŒUVRE D'ART TOTALE

En fondant en 1909 le mouvement futuriste, l'écrivain Filippo Tommaso Marinetti veut parachever le *Risorgimento*, qui avait unifié l'Italie, par la création d'une nouvelle culture d'avant-garde. Son projet consiste à libérer définitivement l'Italie de l'héritage de la culture gréco-latine et des idéaux du monde classique. Convaincu que la guerre est une force de rajeunissement bien plus puissante que les mouvements révolutionnaires, il la célèbre dans ses « mots en liberté ». Il pousse par ailleurs les artistes futuristes à introduire le thème de la guerre dans leurs tableaux, en favorisant, par son activisme, l'entrée en guerre de l'Italie. Dans ses manifestes futuristes, il célèbre la beauté de la guerre, l'esthétique des combats et des bombardements. Il considère la guerre comme le plus beau spectacle pluri-sensoriel dont puisse jouir l'esprit humain. Lors de l'instauration du régime fasciste, il tente d'arriver à un compromis entre le mouvement futuriste et le nouveau pouvoir politique. Mais il est rejeté et marginalisé. En s'obstinant à tenir en vie son mouvement futuriste, il se voit alors obligé de soutenir les guerres coloniales italiennes.

F ENTRETIEN AVEC JOHANN CHAPOUTOT DE L'INSTRUMENTALISATION DE L'ART PAR LES NAZIS

Il est désormais acquis que le concours et le soutien de la population allemande au national-socialisme ont été obtenus par la séduction et par la conviction. Pour ce qui est de la séduction, les nazis ont déployé un gigantesque appareil de production esthétique. Pour eux, l'art est un acteur politique majeur. Mais quel était leur idéal artistique ? Qu'était le beau pour eux ?

F ANTOINE CHAMPEAUX ET ÉRIC DEROO ENLAIDIR L'ENNEMI. LE CAS DES TROUPES INDIGÈNES DANS LA GRANDE GUERRE

Il existe chez l'homme une réticence à tuer. Or celle-ci peut être diminuée voire abolie si l'adversaire n'est plus perçu comme autrui, mais comme un autre. Et les pires actes peuvent être commis si cet autre se voit ravalé au rang de bête ou d'objet. Ce fut le cas des troupes indigènes de la Grande Guerre.

F GHALEB BENCHEIKH « DIEU EST BEAU, IL AIME LA BEAUTÉ »

« Dieu est beau, Il aime la beauté. » Cet aphorisme bien connu du prophète de l'islam a toujours été au centre des préoccupations métaphysiques avec une inclination esthétique des penseurs, philosophes et théologiens musulmans à travers l'histoire. Lorsque les croyants et, par-delà, les acteurs sociaux l'ont médité et intériorisé dans les contextes islamiques, leurs califes et leurs princes ont bâti une civilisation impériale à l'architecture palatiale. Alors le délabrement moral que donnent à voir le rigorisme salafiste et le fanatisme islamiste se présentent comme une inversion tragique du cours de cette civilisation et des cultures qui la sous-tendent. Aussi, la sortie de crise passera-t-elle par la dimension salvifique de la beauté réappropriée. Elle sera le viatique pour une spiritualité vivante et élévatrice. Elle renouera avec l'humanisme et l'épanouissement du sujet humain.

F ÉTIENNE GHYS EN MATHÉMATIQUE

« Le savant n'étudie pas la nature parce que cela est utile ; il l'étudie parce qu'il y prend plaisir et il y prend plaisir parce qu'elle est belle. [...] Je ne parle pas ici, bien entendu, de cette beauté qui frappe les sens, de la beauté des qualités et des apparences ; non que j'en fasse fi, loin de là, mais elle n'a rien à faire avec la science ; je veux parler de cette beauté plus intime qui vient de l'ordre harmonieux des parties, et qu'une intelligence pure peut saisir. » C'est ainsi que les mathématiciens, souvent considérés comme des calculateurs froids, parlent généralement de leur travail en termes esthétiques, vantant la beauté d'un théorème ou l'élégance d'une preuve.

F JACQUES TOURNIER LA BEAUTÉ DISCRÈTE DE L'ARMÉE FRANÇAISE

Dès lors que les armées se présentent avant tout comme des « machines de guerre » focalisées sur la performance opérationnelle, envisager qu'elles puissent revêtir une certaine forme de beauté semble quelque peu incongru. Pourtant, s'agissant de l'armée française, le fait qu'elle soit, plus que jamais, imprégnée par une éthique fondée sur un souci scrupuleux de la vie humaine et de la dignité de l'homme lui confère une sorte de supplément d'âme qui, transparaisant derrière sa puissance, lui donne de rayonner d'une ineffable beauté intérieure.

┌ NATHALIE DE KANIV **MUSIQUE DERRIÈRE LE RIDEAU DE FER**

Si l'*underground* musical des pays d'Europe centrale sous domination soviétique se défend tout d'abord de tout engagement politique, les répressions le rapprochent toutefois rapidement des cercles de la dissidence. Il joue incontestablement un rôle libérateur au sein des mouvements protestataires des années 1960, ainsi que dans la période de la fin du communisme. À tel point que la musique accompagne largement le mouvement de libération de 1989.

┌ GEOFFROY CLAIN **CHOC DES ARMES ET LITTÉRATURE**

L'introduction de la guerre hybride, des conflits asymétriques ou la réapparition de la « haute intensité » rappellent que les formes de la bataille sont en perpétuelle évolution. Pourtant, la perception commune du lieu où se déroule cette conflictualité semble figée. Elle oscille entre une posture glorificatrice du champ de Mars, auréolé de mythes, et une position de rejet. L'idée d'une bataille décisive tout autant que les figures cardinales des héros contribuent amplement à entretenir la première version. La seconde a rejeté l'homme de la bataille avec l'avènement des conflits de masse, de l'industrie, plus récemment du sentimentalisme et aujourd'hui de la robotique. Toutefois, ces deux visions ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Cet article propose d'observer comment et dans quelles proportions ces deux perceptions du champ de bataille ont été reproduites dans la littérature.

TRANSLATION OF THE SUMMARY IN ENGLISH

MARION MARCHAL **IS BEAUTY UNIVERSAL?**

We have given up believing in an objective criterion of beauty; we know that we are now in an age of aesthetic relativism. How have we reached the point where we cannot justify our judgements by a common criterion? Is this new situation a cause for regret? Or should we instead recognize that this not only liberates the diversity of tastes but also gives greater freedom to artistic productions?

ANDRÉ THIÉBLEMONT **AESTHETICS OF SAINT-CYR**

For more than two centuries, the symbolic thinking of the Saint-Cyr military school has been enriched by the creations of its officers-in-training, who continue to produce new traditions. Working their way around prohibitions and playing with the rational decisions of their commanders, they constantly fabricate items that inspire the mobilization and cohesion of the successive promotions of the school. Certain of these creations are marvels in themselves.

MARC VIGIÉ **AN AESTHETIC OF POWER: THE KING'S SHIPS AND GALLEYS**

During the reign of Louis XIV, the role of ships and galleys was as much to radiate the image of the King as to carry out his ambitions of war, possibly even more so. At that time, shipbuilding was characterized by an exceptionally intricate interweaving of art, regal government and military power. The units of the fleet, especially the first-rate ships-of-the-line, were adorned with profuse and exuberant sculpted and painted decorations. However, the decorative aesthetics of this political imagery paid too little attention to the technical requirements of naval warships and weaponry. The King's Navy proclaimed the supremacy of the sovereign without being able to demonstrate this supremacy in the face of the enemy. From the end of the 17th century, the crisis in the combined "aesthetic" and political function of French warships was evident. Galleys were spared from this crisis, because their true mission was to remind common-law convicts and Protestants, by force, that the King was the source of justice and of the "true faith".

OLIVIER RENAUDEAU **BEAUTY IN ARMOUR**

Full armour, the costly defensive equipment of elite noble fighters, above all provided functional protection: it was closely forged to the measurements of its owner and was specially adapted to the high-level (and often fatal) sport of jousting. However, these accoutrements were as much dictated by aesthetic criteria as by defensive necessity, and they evolved with fashions or were blazoned with ornaments manifesting the opulence and taste of the members of the privileged caste that used them. This aspiration to beauty even led to the creation, around 1530, of armour exclusively dedicated to pageantry, transforming the warrior into a heroic figure, with a reputation enhanced by the talent of silversmiths.

ARIANE JAMES-SARAZIN **GALERIE DES BATAILLES, OR THE END OF “BEAUTIFUL WAR”**

The Galerie des Batailles (Gallery of Battles) was established at the wish of Louis-Philippe, who dedicated it in 1837 “to all the glories of France”. With the Romantic movement already in full swing, the Gallery continued to obey the visual and didactic canons of Beauty as theorized in France during the 17th century by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Royal Academy of Painting and Sculpture). However, its museographic concept seems to mark both the apotheosis and the final shot of a vision of history and associated aesthetics that was already out of date.

JEAN ASSIER-ANDRIEU **ELEGANCE IN THE BARRACKS**

Barracks are not places where you would instinctively seek harmony and beauty. However, some of these buildings escape this rule. You only have to enter any of the quarters of the French Foreign Legion to be convinced. More broadly, military life and the quest for beauty appear in fact to be two mutually complementary human necessities. The place where soldiers live plays a fundamental role in their art of living. The ornaments and embellishments, which are often contributed by the soldiers themselves, represent symbols and myths that profoundly connect with the morale of the troops and even of a city, a region or country. The objects, insignia, words and names engraved on the monuments and walls are also a means of passing memory down through the generations. Finally, the beauty of a barracks building constitutes a part of the symbolism reflecting the solemn commitment of the military.

INTERVIEW WITH SANDRA CHENU-GODEFROY **“BEAUTY IS EVERYWHERE. YOU ONLY HAVE TO LOOK”**

Chenu-Godefroy, an action photographer specializing in the armed forces and security forces, and author of a famous book on Operation Sentinelle, talks about her work and what, for her, constitutes a beautiful photo.

ARNAUD BRIGANTI **FINDING BEAUTY IN THE DIREST MILITARY OPERATIONS** **(CENTRAL AFRICAN REPUBLIC, 2013)**

“You have to know the rotten, because only if you know the night can you appreciate the light,” wrote Ernst Jünger. Operation Sangaris, conducted in the Central African Republic by the French Army, testifies to this contrast between the darkness of violence and the still perceptible signs of a fragile beauty.

INTERVIEW WITH STÉPHANE FAUDAIS **FROM BEAUTIFUL BATTLE TO THE ART OF WAR**

In French common parlance, the term “belle bataille”, which literally means beautiful battle, is used to denote confrontations in the political and social domains. This expression is rarely used by people in the military, since they are only too aware that it is an oxymoron. Instead, military professionals insist more on reason, which can give meaning to action and subsequently help to organize resources as a function of the circumstances, and on the simplicity of an idea that can be easily understood, adopted and adapted by all. This logical approach is in fact the means whereby the art of war can be discerned, and it is key to the rapid training and maturing of the army officers who will be called upon to put this art into practice.

▣ PATRICK CLERVOY

THEILHARD DE CHARDIN AND *LA NOSTALGIE DU FRONT*

In *La Nostalgie du front* (*Nostalgia for the Front*), Pierre Teilhard de Chardin described the spiritual experience that he underwent as a stretcher-bearer during the Great War. This experience of “beauty” cannot be understood without an effort to imagine how the fighting, the proximity of death and the compassion for his brothers-in-arms only served to intensify and reinforce the mystical life of this man of faith.

▣ LUC FRAISSE

PROUST REVEALING THE BEAUTY OF MILITARY STRATEGY

Although Marcel Proust (1871–1922) did not fight in the Great War, he compiled a very precise documentation of operations from his copious reading of the press, taking a particularly passionate interest in strategy. In *Le Côté de Guermantes* [The Guermantes Way], published in 1920, the hero of *À la Recherche du Temps Perdu* [translated as “In Search of Lost Time” or “Remembrance of Things Past”] is living in the fictive garrison town of Doncières, where Saint-Loup and his friends develop a theory of the beauty of strategic operations, which will have a strong influence on the literary future of the character, who is destined to become a writer.

▣ JEAN-YVES JOUANNAIS

THE ENCYCLOPAEDIA OF WARS: THE “BEAUTY”

Since 2008, Jean-Yves Jouannais, novelist and art critic, has been researching, copying and classifying quotations and all types of images relating to war, in order to constitute an *Encyclopédie des Guerres* [Encyclopaedia of Wars], which is constantly expanding and which he reads and comments on in public every month. Here, he gives us the entry under “Beauty”.

▣ GILLES MALVAUX

REFLECTION ON STYLE

How do you render a victory beautiful? How do you express greatness and glory? The classical style, as manifested by France’s great 17th century dramatists, Corneille and Racine, has specific qualities that are echoed in battlefield reports, all the way from that “*Grand Siècle*” [“Great Century”], to Churchill. That classical style, which dates back to the famous *Veni, Vidi, Vici* of Julius Caesar, merits comparison with the style of our own period, which is now more marked by the seal of efficiency, to the detriment of the beautiful.

▣ PIERRE-FRANÇOIS MITTON

IS AN AESTHETICS OF WAR STILL POSSIBLE?

Contemporary sensibility prevents any possibility of an aesthetic of the phenomenon of war. However, the epic scale of battlefields has its own beauty, which has been felt by military practitioners, artists and writers. Nevertheless, the aesthetics of war can lead people hideously astray, because any glorification of war seems inevitably to bring with it the risk of justifying war’s horrors and excesses. To solve this quandary, it would seem that we should not recognize a beauty *of* war but a beauty *in* war, as a source of both efficiency and ethics.

▣ GIOVANNI LISTA

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, OR WAR AS A TOTAL WORK OF ART

By founding the futurist movement in 1909, the writer Filippo Tommaso Marinetti aimed to create a new avant-garde culture, as the crowning achievement of Italian Unification [the *Risorgimento*]. His project was to liberate Italy once and for all from the heritage of Greco-Latin culture and the ideals of the classical world. Convinced that war is a force for rejuvenation and much more powerful than revolutionary movements, he celebrated war in his “words in liberty”. He also urged futurist artists

to introduce the theme of war in their paintings, and, through his activism, he promoted the entrance of Italy into the First World War. In his futurist manifestos, he celebrated the beauty of war and the aesthetics of battles and bombardments. He considered war to be the most beautiful multi-sensory happening enjoyable by the human mind. During the establishment of the fascist regime, he attempted to reach a compromise between the futurist movement and the new political authority. But he was rejected and marginalized. In stubbornly attaching himself to keeping his futurist movement alive, he then found himself obliged to support the Italian colonialist wars.

INTERVIEW WITH JOHANN CHAPOUTOT ON THE INSTRUMENTALISATION OF ART BY THE NAZIS

It is now generally accepted that National Socialism obtained the adherence and support of the German population through a mixture of seduction and conviction. In terms of seduction, the Nazis deployed a gigantic apparatus for artistic production. For them, art played a major political role. But what was their artistic and aesthetic ideal? What did beauty mean for them?

ANTOINE CHAMPEAUX ET ÉRIC DEROO UGLIFYING THE ENEMY THE CASE OF THE INDIGENOUS TROOPS IN THE GREAT WAR

Man has a reticence to kill. However, this reticence can be reduced or even abolished if the adversary is no longer considered to be a fellow human but 'the other'. And, if this other can be further reduced to the level of a beast or object, even the most brutal acts become possible. This was the case for the indigenous troops during the Great War

GHALEB BENCHEIKH "GOD IS BEAUTY - BEAUTY IS AGREEABLE TO HIM"

"God is beautiful, and He loves beauty" This famous aphorism by the Prophet of Islam has always inspired an aesthetic inclination deep in the heart of the metaphysical concerns of Islamic thinkers, philosophers and theologians throughout history. When the believers, together with their political and social leaders, meditated and interiorized this teaching in Islamic contexts, their caliphs and princes built an imperial civilization with palatial architecture. Consequently, the moral decrepitude witnessed in Salafist rigorism and islamist fanaticism represent a tragic reversal of the course of this civilization and of the cultures underpinning it. So, the way out of this crisis will pass via the salvific dimension of 'beauty regained'. Beauty will mark the way to a living and uplifting spirituality. It will reconnect Islam with humanism and the flourishing of the human subject.

ÉTIENNE GHYS ON THE BEAUTY OF MATHEMATICS

"The man of science does not study nature because it is useful but because he enjoys it, and he enjoys it because it is beautiful. [...] I am not speaking here of the beauty that strikes the senses, the beauty of qualities and appearances; not that I do not care for them, far from it, but they have nothing to do with science; what I am referring to is the more intimate beauty that comes from the harmonious ordering of the parts in the whole, which, when perceived and understood, offers deep satisfaction to a pure intelligence." That is how mathematicians, often considered to be cold and calculating, generally speak of their work in terms of aesthetics, vaunting the beauty of a theorem or the elegance of a proof.

JACQUES TOURNIER

THE DISCREET BEAUTY OF THE FRENCH ARMY

Given that the armed forces are seen mainly as “war machines” focused on operational performance, the notion that they can embody a certain form of beauty seems somewhat incongruous. However, in the case of the French Army, the fact that it is steeped—now more than ever—in an ethic founded on scrupulous care for human life and the dignity of man gives it a kind of extra dimension of soul, which, perceptible behind its military power, causes it to radiate an ineffable inner beauty.

NATHALIE DE KANIV

MUSIC BEHIND THE IRON CURTAIN

Although the underground music scene in the countries of central Europe under Soviet domination initially rejected any political engagement, repression rapidly drove it closer to dissident circles. This music scene undoubtedly played a liberating role in the protest movements of the 1960s and in the period of the final years of communism. To the point that it largely accompanied the liberation movement of 1989.

GEOFFROY CLAIN

CLASH OF WEAPONS AND LITERATURE

The introduction of hybrid war, asymmetrical conflicts and the reappearance of “high-intensity” warfare remind us that the forms of battle are constantly evolving. However, the common perception of the “battlefield”, the place where this conflict occurs, seems to have remained entirely unchanged. It oscillates between a glorified image of the field of Mars, with its sacred aura of myths, and total rejection. The idea of a big decisive battle, together with the cardinal figures of heroes, amply contribute to maintaining the first approach. The second approach, with the advent of mass conflicts, industry, the more recent arrival of sentimentalism and, now, today, robotics, has rejected the man of battle. However, these two visions are not mutually exclusive.

This article proposes to study how and to what extent these two perceptions of the battlefield have been reproduced in literature.

BIOGRAPHIES

LES AUTEURS

▣ Jean ASSIER-ANDRIEU

Voir rubrique « comité de rédaction »

▣ Ghaleb BENCHEIKH

Formé en sciences et en philosophie, titulaire d'un doctorat de l'université Paris-VI, Ghaleb Bencheikh est islamologue. Il est président de la Fondation de l'Islam de France et membre du conseil des sages de la laïcité. Mais également producteur et animateur de l'émission *Questions d'Islam* sur France Culture, et auteur d'ouvrages ayant trait à la civilisation islamique en lien avec les problématiques des sociétés contemporaines. Ses derniers ouvrages : *Petit Manuel pour un islam à la mesure des hommes* (J.-C. Lattès, 2018) et *Le Coran expliqué* (Eyrolles, 2019).

▣ Arnaud BRIGANTI

Saint-cyrien de la promotion « Lieutenant Brunbrouck » (2004-2007), le chef de bataillon Arnaud Briganti sert de chef de section à commandant d'unité au 1^{er} régiment de chasseurs parachutistes (1^{er} RCP), puis rejoint le bureau analyse de l'opinion de la Délégation à l'information et à la communication de la Défense (DICOD) en juillet 2015. Pendant cette première partie de carrière, il est déployé au Sahel, en Afghanistan et en République centrafricaine. Il appartient à la 27^e promotion de l'École de guerre.

▣ Antoine CHAMPEAUX

Lieutenant-colonel (er) d'infanterie de marine, breveté technique de l'enseignement militaire général et diplômé de l'École nationale du patrimoine, Antoine Champeaux a été conservateur du musée des Troupes de marine à Fréjus de 1998 à 2009. Docteur en histoire, il a organisé les colloques du Centre d'histoire et d'études des troupes d'outre-mer (CHETOM). Collaborateur d'une soixantaine d'ouvrages, il a dirigé ou codirigé *Forces noires des puissances coloniales européennes* (Lavauzelle, 2009), *Le Sacrifice du soldat. Corps martyrisé, corps mythifié* (CNRS/ECPAD, 2009) et *1914-1918. L'armée française en guerre en 100 objets et en 100 mots* (Éditions Pierre de Taillac, 2018). Il a publié *Michelin et l'aviation 1896-194*, *Patriotisme industriel et innovation* (Lavauzelle, 2006) et, avec Éric Deroo, *La Force noire* (Tallandier, 2006). Réserviste, il sert à l'état-major de l'armée de terre où il traite de gestion de patrimoine militaire et de mémoire combattante.

▣ Johann CHAPOUTOT

Professeur d'histoire contemporaine à Sorbonne Université, Johann Chapoutot est spécialiste d'histoire politique et culturelle, et plus particulièrement de l'histoire de la culture nazie. Sa thèse, soutenue en 2006, portait sur le national-socialisme et l'Antiquité. Il a notamment publié *Le Nazisme. Une idéologie en actes* (La Documentation française, 2012), *La Loi du sang. Penser et agir en nazi* (Gallimard, 2015), *La Révolution culturelle nazie* (Gallimard, 2017), *Comprendre le nazisme* (Tallandier, 2018) et *Libres d'obéir. Le management, du nazisme à aujourd'hui* (Gallimard, 2020).

▣ Sandra CHENU-GODEFROY

Photographe d'action spécialisée dans les domaines du secours, des forces armées et de sécurité, Sandra Chenu-Godefroy a publié *Sentinelles. Ils veillent sur Paris* (Pierre de Taillac, 2017).

▣ Geoffroy CLAIN

Né en 1985, officier saint-cyrien de l'arme du matériel, le commandant Geoffroy Clain a commandé au sein du 8^e régiment du matériel et lors de projections en Afghanistan, en République centrafricaine, au Mali, au Burkina Faso et en Irak. Il a également servi au sein des écoles militaires de Bourges en tant que brigadier de la division d'application du matériel. Il est actuellement stagiaire de la 133^e promotion de l'École de guerre-terre.

▣ Patrick CLERVOY

Voir rubrique « comité de rédaction »

▣ Nathalie de KANIV

Nathalie de Kaniv est historienne, déléguée d'EuroDéfense-France, secrétaire générale d'Europe-IHEDN et membre-correspondant de l'Académie des belles lettres, des arts et des sciences (Angers).

▣ Éric DEROO

Auteur, réalisateur, ancien chercheur associé au CNRS, Éric Deroo a consacré de nombreux films, livres, articles et expositions à l'histoire coloniale et militaire française, en particulier aux tirailleurs et à leurs représentations. Les séries documentaires *L'Histoire oubliée*, *Le Piège indochinois, regards sur l'Indochine*, *La Grande Guerre des nations*; les films *Zoos humains*, *Paris couleurs*, *La Force noire*, *Ensemble, L'Empire du milieu du Sud...*; les albums *Aux colonies*, *Le Paris Noir*, *Paris Asie*, *Paris arabe*, *Frontière d'empire du Nord à l'Est*, *L'illusion coloniale*, *Le Sacrifice du soldat*, *Les Forces noires des puissances coloniales européennes*, *Tirailleurs*, *La France noire...* témoignent de cette recherche. Depuis 2007, il mène le projet « Force noire », montage de centres de documentation historique militaire en Afrique sub-sahélienne, à Madagascar et aux Comores.

▣ Stéphane FAUDAIS

Saint-cyrien, breveté de l'École de guerre et auditeur de la 54^e session nationale de l'Institut des hautes études de la défense nationale (IHEDN) « armement et économie de défense », le colonel Stéphane Faudais est docteur en histoire et prépare une habilitation à diriger des recherches à La Sorbonne. Il a publié de nombreux articles et des ouvrages relatifs à l'histoire militaire française du XIX^e siècle. Chercheur-associé au Centre de recherche des écoles de Saint-Cyr Coëtquidan, il enseigne l'histoire militaire à l'École de guerre-terre et à Saint-Cyr. Il est actuellement titulaire de la chaire de tactique générale du Centre de doctrine et d'enseignement du commandement de l'armée de terre (CDEC) et rédacteur en chef de la *Revue de tactique générale*.

┃ Luc FRAISSE

Membre honoraire de l'Institut universitaire de France, Luc Fraisse est professeur à l'université de Strasbourg, où il enseigne la littérature française du XX^e siècle. Ses travaux portent essentiellement sur l'œuvre de Marcel Proust, depuis *Le Processus de la création chez Marcel Proust et L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale* (Corti, 1988 et 1990) jusqu'à *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* (PUPS, 2013), *Proust et l'Architecture médiévale* (Hermann, 2018) et *Proust et la Stratégie militaire* (Hermann, 2018). Il prépare une nouvelle édition d'*À la recherche du temps perdu* aux Classiques Garnier (*La Prisonnière*, 2013, et *La Fugitive*, 2017), où il dirige la collection « Bibliothèque proustienne » et la *Revue d'études proustiennes*.

┃ Étienne GHYS

Mathématicien, directeur de recherche au CNRS affecté à l'unité de mathématiques pures et appliquées, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, Étienne Ghys est connu pour sa recherche en géométrie et sur les systèmes dynamiques. Il a notamment publié *La Théorie du chaos* (De vive voix, 2010).

┃ Ariane JAMES-SARAZIN

Archiviste-paléographe, docteur en histoire de l'art et conservateur général du patrimoine, Ariane James-Sarazin est aujourd'hui directrice adjointe du musée de l'Armée. Spécialiste de la peinture et des arts graphiques des XVII^e et XVIII^e siècles, elle a été conseillère scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et continue d'enseigner l'histoire de l'art à l'École du Louvre et à l'université catholique d'Angers, ainsi que l'épistémologie de l'histoire à l'université d'Angers.

┃ Jean-Yves JOUANNAIS

Auteur de plusieurs essais et romans, critique d'art, Jean-Yves Jouannais est professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il a notamment publié *L'Usage des ruines* (Éditions Verticales, 2012), *La Bibliothèque de Hans Reiter* (Grasset et Fasquelle, 2016) et *MOAB. Épopée en 22 chants* (Grasset, 2018). Depuis 2009, il élabore une *Encyclopédie des guerres*, dont il fait des lectures mensuelles au Centre Pompidou, à Paris, et au Palais du Tau, à Reims.

┃ Giovanni LISTA

Giovanni Lista vit à Paris depuis 1969. Ancien professeur d'université et directeur de recherche au CNRS, chevalier des Arts et des Lettres et membre de la Société des gens de lettres, il est rédacteur et éditeur de la revue *Ligeia, dossiers sur l'art*, et auteur de nombreux articles, catalogues, livres, dont certains ont été primés. Il a été le commissaire de plusieurs expositions portant sur l'art et la culture des avant-gardes du XX^e siècle (futurisme, cubo-futurisme, art italien, photographie, danse, scénographie et arts du spectacle) en Italie, en Europe, au Japon et aux États-Unis. Pour une bibliographie complète de ses publications, consulter le site www.giovanni-lista.com.

┃ Gilles MALVAUX

Gilles Malvaux est officier de Marine. Issu de la promotion 2003 de l'École navale, il navigue pendant dix ans à bord de nombreux bâtiments de surface, dont trois dédiés aux opérations amphibies et trois spécialisés dans la défense aérienne. Il a été affecté à Tahiti, à Brest, où il a commandé un bâtiment-école, à Tarente, en Italie, en tant qu'officier d'échange dans la *Marina militare*, et à Toulon. Il est actuellement stagiaire à l'École de guerre.

┃ Marion MARCHAL

Marion Marchal est étudiante en master d'histoire de philosophie à l'École normale supérieure.

┃ Pierre-François MITTON

Saint-cyrien et fantassin, le chef de bataillon Pierre-François Mitton a servi au 2^e régiment étranger de parachutistes comme chef de section, officier adjoint et commandant d'unité. Affecté ensuite à l'EMZDS-P Île-de-France, il y a exercé la fonction de chef J35 avant de rejoindre l'École de guerre-terre. Il a été projeté à plusieurs reprises en missions et opérations (Afghanistan, Djibouti, Gabon, Mali, Tchad et Niger).

┃ Olivier RENAUDEAU

Conservateur en chef du patrimoine, Olivier Renaudeau est depuis 2006 en charge du département Ancien Régime au musée de l'Armée. Il est l'auteur de plusieurs études sur le costume civil et militaire au Moyen Âge et à la Renaissance, et a assuré le commissariat de plusieurs expositions au musée de l'Armée parmi lesquelles « J'aime les militaires » (2007), « Chefs-d'œuvre de l'armurerie de Malte » (2008), « Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe » (2011), « Mousquetaires ! » (2014) et « Les canons de l'élégance » (2019).

┃ André THIÉBLEMONT

Voir rubrique « comité de rédaction »

┃ Jacques TOURNIER

Ancien élève de Polytechnique (1976), de l'École nationale des Beaux-Arts et de l'ENA (promotion Léonard de Vinci), diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris et de philosophie politique, Jacques Tournier est aujourd'hui conseiller maître à la Cour de comptes. Il a été rapporteur général du *Livre blanc sur la défense et la sécurité nationale* de 2013.

┃ Marc VIGIÉ

Ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, agrégé d'histoire, habilité à diriger des recherches en histoire moderne, Marc Vigié a été professeur dans l'enseignement secondaire (1981-1993) et chargé de cours à l'université Paris-X-Nanterre avant d'exercer des fonctions d'inspecteur d'académie (inspecteur pédagogique régional dans les académies d'Orléans-Tours et de Versailles jusqu'à son départ à la retraite en 2018). À Versailles, il a été responsable du trinôme Éducation-Défense, référent mémoire et citoyenneté, et responsable du comité académique du centenaire de la Grande Guerre. Il a publié de nombreux ouvrages et articles scientifiques ou didactiques. Il a aussi contribué à de nombreux colloques nationaux et européens consacrés à l'enseignement de sa discipline dans ses rapports avec les enjeux des sociétés contemporaines.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

█ Yann ANDRUÉTAN

Issu de l'ESSA Lyon-Bron, le médecin en chef Yann Andruétan a servi trois ans au 1^{er} régiment de tirailleurs d'Épinal, avec lequel il a effectué deux missions au Kosovo en 2000 et 2002. Il a ensuite rejoint l'HIA Desgenettes afin d'effectuer l'assistantat de psychiatrie. En 2008, il est affecté à l'HIA Sainte-Anne de Toulon comme médecin-chef adjoint du service de psychiatrie. En 2009, il a effectué un séjour en Afghanistan. Il est aujourd'hui chef du service psychologique de la Marine. Il est aussi titulaire d'un master 2 en anthropologie.

█ Jean ASSIER-ANDRIEU

Né en 1982, le commissaire principal Jean Assier-Andrieu entre à l'École militaire supérieure d'administration et de management (EMSAM) de l'armée de terre en 2006 (promotion « Intendant général Bailly »), après des études de droit à la faculté de Montpellier. Il a principalement servi au sein d'unités parachutistes, en tant que directeur administratif et financier du 2^e régiment étranger de parachutistes, puis au sein de l'état-major tactique du 2^e régiment de parachutistes d'infanterie de marine. Avec ces unités, il a participé à des engagements opérationnels (Afghanistan) et à des missions de coopération internationale. Il occupe de 2013 à 2016 le poste de chef du bureau finances de la direction du commissariat d'outre-mer de La Réunion-Mayotte, avant de rejoindre la direction des affaires financières du ministère des Armées en tant que chef de section synthèse. Il intègre la 26^e promotion de l'École de guerre en 2018. Il sert aujourd'hui à l'EMA.

█ John Christopher BARRY

Né à New York, diplômé d'histoire et de sciences politiques aux États-Unis (UCLA et NYU), de philosophie et de sociologie de la défense et d'études stratégiques en France (Paris-X et EHESS), John Christopher Barry a co animé durant plusieurs années un séminaire de recherche intitulé « La globalisation sécuritaire » à l'EHESS. Il est aujourd'hui chargé de cours à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr Coëtquidan. Il publie régulièrement dans *Les Temps modernes*, *Inflexions*, les *Études de l'IRSEM* et *Global Society*.

█ Bénédicte CHÉRON

Bénédicte Chéron est historienne. Elle a fait sa thèse sur le cinéma de Pierre Schoendoerffer, soutenue à la Sorbonne (Paris IV) en 2012, et a publié *Pierre Schoendoerffer* (CNRS Éditions) en 2012, réédité en collection de poche (Biblis) en 2015. Chercheur partenaire au SIRICE (UMR 8138), qualifiée aux fonctions de maître de conférences et enseignante à l'Institut catholique de Paris, elle mène ses recherches sur le traitement médiatique du fait militaire français (médias d'information, reportage, documentaire et fiction) et sur les relations armées-société. Elle fait régulièrement bénéficier de son expertise des organismes dépendant du ministère des Armées. Elle a aussi publié « L'Image des militaires français à la télévision, 2001-2011 » (IRSEM, 2012), ainsi que de nombreux articles et chapitres d'ouvrages collectifs sur ses sujets de recherche. *Le Soldat méconnu. Les Français et leurs armées : état des lieux* est paru à l'automne 2018, chez Armand Colin.

█ Patrick CLERVOY

Élève au collège militaire de Saint-Cyr-l'École puis à l'École du service de santé des armées de Bordeaux, le docteur Patrick Clervoy a été médecin d'unité pendant quatre années au profit de régiments de la 9^e division d'infanterie de marine. Il a participé à plusieurs opérations qui l'ont amené à intervenir sur des théâtres extérieurs en Afrique centrale, en Guyane, en ex-Yougoslavie, en Afghanistan, au Mali, au Burkina Faso et au Niger. Il est professeur de médecine à l'École du Val-de-Grâce et fut, de 2010 à 2015, titulaire de la chaire de psychiatrie et de psychologie clinique appliquée aux armées. Il est l'auteur de publications sur les thèmes du soutien psychologique des forces – *Les Psy en intervention* (Doïn, 2009) – et de la prise en charge des vétérans – *Le Syndrome de Lazare. Traumatisme psychique et destinée* (Albin Michel, 2007), *Dix semaines à Kaboul. Chroniques d'un médecin militaire* (Steinkis, 2012). Il a récemment fait paraître *L'Effet Lucifer. Des bourreaux ordinaires* (CNRS éditions, 2013), *Traumatismes et blessures psychiques* (Lavoisier Médecine, 2016) et *Les Pouvoirs de l'esprit sur le corps* (Odile Jacob, 2018).

█ Jean-Luc COTARD

Saint-cyrien ayant servi dans l'arme du génie, le colonel Jean-Luc Cotard a choisi de se spécialiser dans la communication après avoir servi en unité opérationnelle et participé à la formation directe de saint-cyriens et d'officiers en général. Il est titulaire d'une maîtrise d'histoire contemporaine, d'un DESS de techniques de l'information et du journalisme, et a réfléchi, dans le cadre d'un diplôme universitaire à l'Institut français de la presse, aux relations entre les hommes politiques et les militaires de 1989 à 1999. Il a publié des articles qui ont trait à son expérience dans les revues *Histoire et défense*, *Vauban et Agir*. Il a servi en Bosnie en 1992-1993, au Kosovo en 2001 (Mitrovica) et 2008 (Pristina), ainsi qu'en Côte d'Ivoire en 2005-2006. Après avoir eu des responsabilités au SIRPA-Terre, il a conseillé le général commandant la région terre Nord-Est. Il a choisi de quitter l'uniforme en 2010, pour créer son entreprise de communication spécialisée dans la communication de crise.

█ Catherine DURANDIN

Catherine Durandin est historienne et écrivain. Après de nombreux ouvrages consacrés à la France, aux relations euro-atlantiques et à la Roumanie, elle s'oriente vers une recherche portant sur la mémoire des Français et leur relation à la guerre, avec un roman, *Douce France* (Le Fantascopie, 2012), puis *Le Déclin de l'armée française* (François Bourin, 2013). Elle a récemment publié *Ismène. Point* (Dacres Éditions, 2015) et *La Guerre froide* (PUF, « Que sais-je? », 2016).

█ Benoît DURIEUX

Né en 1965, Benoît Durieux est officier d'active dans l'armée de terre. Saint-cyrien, diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris et de l'université de Georgetown (États-Unis), il a effectué l'essentiel de sa carrière au sein de la Légion étrangère, avec laquelle il a participé à plusieurs opérations dans les Balkans (1995 et 1996) et en Afrique (Somalie 1993). Après un passage à l'état-major des armées, il a été chef de corps du 2^e régiment étranger d'infanterie jusqu'à l'été 2010. Ancien auditeur au Centre des hautes études militaires (CHEM), puis adjoint « terre » au cabinet militaire du ministre de la Défense, puis directeur du CHEM, le général

Durieux a commandé la 6^e brigade légère blindée basée à Nîmes avant d'être nommé chef du cabinet militaire du Premier ministre en juillet 2017. Docteur en histoire, il est l'auteur de *Relire De la guerre de Clausewitz* (Economica, 2005), une étude sur l'actualité de la pensée du penseur militaire allemand. Pour cet ouvrage, il a reçu le prix L'Épée et La Plume. Récemment paru sous sa direction : *La Guerre par ceux qui la font. Stratégie et incertitude* (Éditions du Rocher, 2016) et le *Dictionnaire de la guerre et de la paix* (PUF, 2017).

▣ Brice ERBLAND

Né en 1980, le lieutenant-colonel Brice Erbland est un officier saint-cyrien qui a effectué son début de carrière au sein de l'aviation légère de l'armée de terre (ALAT). Chef de patrouille et commandant d'unité d'hélicoptères de combat *Tigre* et *Gazelle*, il a été engagé plusieurs fois dans la corne de l'Afrique, en Afghanistan et en Libye. Il a ensuite servi au cabinet du ministre de la Défense, avant de rejoindre l'École militaire pour sa scolarité de l'École de guerre. Après une formation d'ingénieur d'essais en vol à l'École du personnel navigant d'essais et de réception (EPNER) à Istres, il est affecté au cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre en mobilité extérieure à l'audit de la SNCF. Il est aujourd'hui chef BOI au 1^{er} RCH. Il a publié en 2013 un livre de témoignages et de réflexions sur ses opérations, intitulé *Dans les griffes du Tigre* (Les Belles Lettres), qui a reçu le prix L'Épée et La Plume, le prix spécial de la Saint-Cyrienne et la mention spéciale du prix Erwan Bergot, et « *Robots tueurs* ». *Que seront les soldats de demain ?* (Armand Colin, 2018).

▣ Hugues ESQUERRE

Saint-Cyrien, breveté de l'École de guerre, Hugues Esquerre a servi vingt ans dans les troupes de marine jusqu'au grade de lieutenant-colonel. Ancien auditeur de la 10^e promotion du Cycle des hautes études pour le développement économique (CHEDE), il est aujourd'hui inspecteur des finances. Sociétaire de l'association des écrivains combattants, il est l'auteur de *La société créole au travers de sa littérature* (SdE éditions, 2005), *Replacer l'armée dans la nation* (Economica, 2012) et *Dans la tête des insurgés* (éditions du Rocher, 2013), ouvrage pour lequel il a reçu en 2015 le prix L'Épée et La Plume, et *Quand les finances désarment la France* (Economica, 2015).

▣ Isabelle GOUGENHEIM

Diplômée de Sciences Po Paris, ancienne élève de l'ENA (promotion Solidarité), Isabelle Gougenheim a travaillé durant plus de vingt ans dans l'audiovisuel public, au CSA puis à France 3, puis a dirigé l'ECPAD, centre des archives et de production audiovisuelle du ministère de la Défense pendant six ans. Auditrice de l'IHEDN, présidente de la 53^e session nationale, membre du bureau de l'AAIHEDN, elle a également travaillé dans la coopération internationale et la gestion des crises (SGDN et ministère des Affaires étrangères). Après avoir été en charge pendant trois ans de la promotion des femmes dans l'activité économique et les nouvelles technologies au ministère du Droit des femmes, elle a travaillé dans les structures en charge des politiques publiques de l'économie sociale et solidaire (ESS), au sein de la direction générale du Trésor du ministère des Finances et au ministère de la Transition écologique et solidaire. Elle est aujourd'hui administratrice générale au secrétariat général du ministère des Finances. Possédant de longue date un fort engagement associatif bénévole, elle a été élue en 2013 à la présidence d'IDEAS.

▣ Frédéric GOUT

Entré à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr en 1988, breveté de l'enseignement militaire supérieur, le général Gout a passé la majeure partie de sa carrière au sein de l'aviation légère de l'armée de terre (ALAT). À l'issue d'une mobilité externe au ministère des Affaires étrangères et d'un poste au sein du cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre, il prend le commandement du 5^e régiment d'hélicoptères de combat de 2011 à 2013. Il est ensuite auditeur de la 63^e session du Centre des hautes études militaires (CHEM) et de la 66^e session de l'Institut des hautes études de défense nationale (IHEDN), puis assistant spécial du président du Comité militaire de l'OTAN à Bruxelles. Après avoir servi à l'état-major des armées, il commande aujourd'hui la 4^e brigade aérocombat. Il a publié *Libérez Tombouctou ! Journal de guerre au Mali* (Tallandier, 2015).

▣ Michel GOYA

Issu du corps des sous-officiers, Michel Goya a été officier dans l'infanterie de marine de 1990 à 2014. Après dix ans d'expérience opérationnelle, il suit, en 2001, une scolarité au sein de l'Enseignement militaire supérieure scientifique et technique puis, il intègre, en 2003, le Collège interarmées de défense. Officier au Centre de doctrine d'emploi des forces terrestres (CDEF), il est assistant militaire du chef d'état-major des armées de 2007 à 2009. Il a dirigé ensuite le domaine « Nouveaux Conflits » au sein de l'Institut de recherche stratégique de l'École militaire (IRSEM) puis le bureau recherche du CDEF, avant de quitter l'institution pour se consacrer à l'enseignement et à l'écriture. Titulaire d'un doctorat d'histoire, le colonel Goya est l'auteur de *Res Militaris. De l'emploi des forces armées au XX^e siècle* (Economica, 2010), d'*Irak. Les armées du chaos* (Economica, 2008), de *La Chair et l'Acier. L'invention de la guerre moderne, 1914-1918* (Tallandier, 2004, rééd., 2014), sur la transformation tactique de l'armée française de 1871 à 1918, de *Sous le feu. La mort comme hypothèse de travail* (Tallandier, 2014), *Les Vainqueurs. Comment la France a gagné la Grande Guerre* (Tallandier, 2018) et *S'adapter pour vaincre. Comment les armées évoluent* (Perrin, 2019). Il a obtenu trois fois le prix de l'Épaulette, le prix Sabatier de l'Enseignement militaire supérieur scientifique et technique, le prix d'histoire militaire du Centre d'études d'histoire de la Défense et le prix Edmond Fréville de l'Académie des sciences morales et politiques.

▣ Rémy HÉMEZ

Né en 1980, le lieutenant-colonel Rémy Hémez est officier de carrière dans l'armée de terre. Saint-cyrien, il appartient à l'arme du génie où il a servi comme lieutenant et capitaine au 3^e régiment du génie. Il a été engagé en opérations extérieures en Côte d'Ivoire et au Liban. Il a ensuite servi à l'état-major de force n° 1 et a suivi la scolarité de l'École de guerre (2013-2014). De 2015 à 2017, il a été détaché en tant que chercheur au sein du Laboratoire de recherche sur la défense (LRD) de l'Institut français des relations internationales (IFRI). Il sert de nouveau au 3^e régiment du génie depuis l'été 2018. Il est l'auteur de nombreux articles et études portant sur la stratégie, la tactique, l'histoire militaire et la Corée du Sud.

┐ Armel HUET

Professeur émérite de l'université Rennes-II, Armel Huet a fondé le Laboratoire de recherches et d'études sociologiques (LARES) et le Laboratoire d'anthropologie et de sociologie (LAS) qu'il a dirigé respectivement pendant quarante ans et quinze ans. Il est aujourd'hui le directeur honoraire. Outre un master de recherche sociologique, il a également créé des formations professionnelles, dont un master de maîtrise d'ouvrage urbaine et immobilière ; il a dirigé le comité professionnel de sociologie de l'Association internationale des sociologues de langue française (AISLF). Armel Huet a développé dans son laboratoire plusieurs champs de recherche sur la ville, les politiques publiques, le travail social, les nouvelles technologies, le sport, les loisirs et les questions militaires. Il a créé des coopérations avec des institutions concernées par ces différents champs, notamment avec les Écoles militaires de Coëtquidan. Ces dernières années, il a concentré ses travaux sur le lien social. Il a d'ailleurs réalisé à la demande de l'État-major de l'armée de terre, une recherche sur la spécificité du lien social dans l'armée de terre.

┐ Haïm KORSIA

À sa sortie du séminaire israélite de France et après avoir obtenu son diplôme rabbinique en mars 1986, Haïm Korsia termine son parcours universitaire par un DEA à l'École pratique des hautes études en 2003. Jusqu'en 2004, il a été directeur de cabinet du grand rabbin de France. Le grand rabbin Haïm Korsia est aumônier en chef des armées, aumônier en chef de l'armée de l'air, membre du comité consultatif national d'éthique, membre du comité du patrimoine culturel au ministère de la Culture, administrateur national du Souvenir français et secrétaire général de l'Association du rabbinat français. En juin 2014, il est élu grand rabbin de France et le 15 décembre de la même année à l'Académie des sciences morales et politiques. Derniers ouvrages parus : *Gardien de mes frères*, Jacob Kaplan (Édition Pro-Arte, 2006), *À corps et à Toi* (Actes Sud, 2006), *Être juif et français : Jacob Kaplan, le rabbin de la République* (Éditions privé, 2005), *Les Enfants d'Abraham. Un chrétien, un juif et un musulman dialoguent* (avec Alain Maillard de La Morandais et Malek Chebel, Presses de la Renaissance, 2011). Il vient de publier *Réinventer les aurores* (Fayard, 2020).

┐ François LECOINTRE

Né en 1962, François Lecointre est officier de carrière dans l'armée de terre. Saint-cyrien, il appartient à l'arme des Troupes de marines où il a servi comme lieutenant et capitaine au 3^e régiment d'infanterie de marine et au 5^e régiment inter-armes d'Outre-mer. Il a été engagé en Irak lors de la première guerre du Golfe (1991), en Somalie (1992), en République de Djibouti dans le cadre de l'opération Iskoutir (1991-1993), au Rwanda dans le cadre de l'opération Turquoise (1994) ainsi qu'à Sarajevo (1995), et a ensuite servi à l'état-major de l'armée de terre, au sein du bureau de conception des systèmes de forces. Il a commandé le 3^e régiment d'infanterie de marine stationné à Vannes et à ce titre le groupe tactique inter-armes 2 (GTIA2) en République de Côte d'Ivoire d'octobre 2006 à février 2007. Ancien auditeur puis directeur de la formation au Centre des hautes études militaires (CHEM), il a été jusqu'à l'été 2011 adjoint « terre » au cabinet militaire du ministre de la Défense, puis a commandé la 9^e brigade d'infanterie de marine jusqu'à l'été 2013. Officier général synthèse à l'État-major de l'armée de

terre jusqu'au 31 juillet 2014 puis sous-chef d'état-major « performance et synthèse » à l'EMAT et chef du cabinet militaire du Premier ministre, le général d'armée Lecointre est actuellement chef d'état-major des armées (CEMA).

┐ Éric LETONTURIER

Après des études en histoire, en sociologie et en philosophie, Éric Letonturier est actuellement maître de conférences en sociologie à l'université Paris-Descartes-Sorbonne et chercheur au Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS/UMR 8070). Il a été responsable du RT8 (sociologie du milieu militaire) à l'Association française de sociologie (AFS) et chargé de mission auprès du chef d'état-major de l'armée de terre (2001-2003). Il est par ailleurs responsable chez CNRS Éditions des collections « Les Essentiels d'Hermès » et « CNRS communication ». Ses travaux portent sur les articulations existant entre les dimensions culturelles et organisationnelles au sein de l'institution militaire, mais également, de façon pluridisciplinaire, sur la communication, notamment sur le concept de réseau. Dernier ouvrage paru : *Guerre, armées et communication* (CNRS Éditions, 2017).

┐ Thierry MARCHAND

Diplômé de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr en 1987 (promotion « Général Monclar »), Thierry Marchand choisit de servir dans l'infanterie. À l'issue de sa scolarité, il rejoint la Légion étrangère au 2^e régiment étranger d'infanterie (REI) de Nîmes. Il est engagé en République centrafricaine (EFAO) en 1989 et en Guyane en 1990. Il participe à l'opération Daguet en Arabie Saoudite et en Irak (septembre 1990-avril 1991) à l'opération Iskoutir en République de Djibouti puis est engagé par deux fois en Somalie (Opération *Restore Hope* en 1992 puis ONUSOM II en 1993). Il est engagé en opération à quatre reprises au cours de son temps de commandement (opération Épervier en 1994, de la Force de réaction rapide en Bosnie en 1995, Gabon et République centrafricaine – opération Almandin II – en 1996). Il sera engagé avec son régiment au Kosovo (KFOR) en 2003. Affecté au cabinet du ministre de la Défense entre 2003 et 2006 (cellule terre du cabinet militaire) et est promu au grade de colonel en 2005. Entre 2006 et 2008 il commande la 13^e DBLE à Djibouti. De 2008 à 2009, il est auditeur du Centre des hautes études militaires (CHEM) et de l'Institut des hautes études de la défense nationale (IHEDN). Il est ensuite affecté pour une année au Centre interarmées de concepts et de doctrines (CICDE) et rejoint en 2010 la Délégation aux affaires stratégiques en qualité de sous-directeur aux questions régionales. En 2012, il est chef de la cellule relations internationales du cabinet militaire du ministre de la Défense. Nommé général de brigade le 1^{er} août 2014, puis général de division le 1^{er} avril 2018 il a été en charge du recrutement au sein de la Direction des ressources humaines de l'armée de terre puis il a pris le commandement des forces armées en Nouvelle-Calédonie jusqu'à l'été 2018. Il est aujourd'hui directeur de la DCSD (ministère des Affaires étrangères).

┐ Jean-Philippe MARGUERON

À sa sortie de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr en 1978, le général Margueron choisit l'artillerie antiaérienne. Il y occupe tous les grades et sert tour à tour en métropole, à l'outre-mer et en opérations extérieures. Promu colonel en 1997, il commande le 54^e régiment d'artillerie stationné à Hyères, avant d'être responsable du recrutement pour la région parisienne et l'outre-mer au tout début de la

professionnalisation des armées. Auditeur de l'Institut des hautes études de la Défense nationale en 2001, il est ensuite conseiller militaire au cabinet du ministre de la Défense durant trois ans avant de commander, comme officier général, la 7^e brigade blindée de Besançon, tant en métropole qu'en opérations extérieures. Chef de cabinet du chef d'état-major de l'armée de Terre jusqu'en 2008, il est promu général inspecteur de la fonction personnel, avant d'être nommé major général de l'armée de Terre, en charge notamment de la conduite des restructurations de 2010 à 2014. Général d'armée, inspecteur général des armées auprès du ministre de la Défense en 2015, il a aujourd'hui rejoint la Cour des comptes comme conseiller maître en service extraordinaire. Il a été directeur de la revue de 2008 à 2015.

■ Jean MICHELIN

Né en 1981, le lieutenant-colonel Jean Michelin est saint-cyrien et officier d'infanterie. Chef de section au 1^{er} régiment de tirailleurs puis commandant de compagnie au 16^e bataillon de chasseurs, il a servi en opérations au Kosovo, au Liban, en Guyane et en Afghanistan avant de rejoindre le Corps de réaction rapide-France. Après avoir effectué sa scolarité de l'École de guerre au sein de l'*US Army Command and general Staff College*, à Fort Leavenworth (Kansas), il a servi deux ans comme plume du général d'armée aérienne Denis Mercier, commandeur allié de la transformation de l'OTAN, à Norfolk (Virginie). Depuis l'été 2018, il a rejoint le pôle rayonnement de l'armée de terre, à Paris. En 2017, il a publié *Jonquille* aux éditions Gallimard, récit en forme de galerie de portraits de son expérience de commandant de compagnie en Afghanistan, ouvrage qui a reçu le Prix des cadets en juillet 2018.

■ Hervé PIERRE

Né en 1972, Hervé Pierre est officier d'active dans l'armée de terre. Saint-cyrien, breveté de l'enseignement militaire supérieur, il a suivi aux États-Unis la scolarité de l'*US Marines Command and Staff College* en 2008-2009. Titulaire de diplômes d'études supérieures en histoire (Sorbonne), en philosophie (Nanterre) et en science politique (IEP de Paris), il est l'auteur de trois ouvrages, *L'intervention militaire française au Moyen-Orient 1916-1919* (Éd. des Écrivains, 2001), *Le Hezbollah, un acteur incontournable de la scène internationale ?* (L'Harmattan, 2009) et il vient de publier avec Roland Beaufre, *Le général Beaufre. Portraits croisés* (Ed. Pierre de Taillac, 2020). Ayant effectué l'essentiel de sa carrière dans l'infanterie de marine, il a servi sur de nombreux théâtres d'opérations, notamment en Afghanistan (Kapisa en 2009, Helmand en 2011), et a été officier rédacteur des interventions du général major général de l'armée de terre. De 2013 à 2015, il a commandé le 3^e régiment d'infanterie de marine (Vannes) avec lequel il a été engagé, à la tête du groupement tactique interarmes « Korrigan », au Mali (2013) puis en République de Centrafrique (2014). Après avoir dirigé la cellule stratégie politique du cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre de 2015 à 2017, le colonel Hervé Pierre était auditeur du Centre des hautes études militaires (CHEM) et de l'Institut des hautes études de la défense nationale (IHEDN) avant d'être affecté dans l'administration centrale en juillet 2018.

■ Emmanuelle RIOUX

Historienne, auteur de différentes publications sur les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, Emmanuelle Rioux travaille dans l'édition depuis 1990. Elle a été

secrétaire de rédaction à la revue *L'Histoire*, directrice de collection « Curriculum » chez Liana Levi et responsable éditoriale à l'*Encyclopaedia Universalis*. Elle a également mis son savoir faire au service de la Mission pour le bicentenaire de la Révolution française, du Festival international du film d'histoire de Pessac, de l'Association pour la célébration du deuxième centenaire du Conseil d'État et des Rendez-vous de l'histoire de Blois. Elle est aujourd'hui chargée de mission auprès du général chef d'état-major de l'armée de terre, directrice de la rédaction et rédactrice en chef de la revue *Inflexions. Civils et militaires : pouvoir dire*.

■ François SCHEER

Né en 1934 à Strasbourg, François Scheer est diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, licencié en droit, titulaire de trois DESS (droit public, économie politique et science politique) et ancien élève de l'École nationale d'administration (1960-1962). De 1962 à 1999, il alterne les postes en administration centrale et à l'étranger. Premier ambassadeur de France au Mozambique en 1976, il sera successivement directeur de cabinet du président du Parlement Européen (Simone Veil) et du ministre des Relations extérieures (Claude Chysson), ambassadeur en Algérie, ambassadeur représentant permanent auprès des communautés européennes, secrétaire général du ministère des Affaires étrangères et ambassadeur en Allemagne. Ambassadeur de France, il a été de 1999 à 2011 conseiller international du président directeur général de Cogema, puis du président du directeur d'Areva.

■ Didier SICARD

Après des études de médecine, Didier Sicard entre dans la filière des hôpitaux de Paris : externat, internat, cliniciat, nomination comme praticien hospitalier. Professeur agrégé, il devient le chef de l'un des deux services de médecine interne de l'hôpital Cochin de Paris. Il créera (avec Emmanuel Hirsch) l'Espace éthique de l'Assistance publique-Hôpitaux de Paris. Par décret du président Jacques Chirac, il succède en 1999 à Jean-Pierre Changeux (qui avait lui-même succédé à Jean Bernard) à la tête du Comité consultatif national d'éthique, institution qu'il préside jusqu'en février 2008 et dont il est aujourd'hui président d'honneur. Il a notamment publié *La Médecine sans le corps* (Plon, 2002), *L'Alibi éthique* (Plon, 2006) et, avec Georges Vigarello, *Aux origines de la médecine* (Fayard 2011). Depuis 2008, Didier Sicard préside le comité d'experts de l'Institut des données de santé.

■ André THIÉBLEMONT

André Thiéblemont (colonel en retraite), saint-cyrien, breveté de l'enseignement militaire supérieur scientifique et technique, titulaire des diplômes d'études approfondies de sociologie et de l'Institut d'études politiques de Paris, a servi dans la Légion étrangère, dans des régiments motorisés et dans des cabinets ministériels. Il a quitté l'armée en 1985 pour fonder une agence de communication. Depuis 1994, il se consacre entièrement à une ethnologie du militaire, axée sur les cultures militaires, leurs rapports au combat, aux mythes politiques et aux idéologies, études qu'il a engagées dès les années 1970, parallèlement à ses activités professionnelles militaires ou civiles. Chercheur sans affiliation, il a fondé Rencontres démocrates, une association qui tente de vulgariser auprès du grand public les avancées de la pensée et de la connaissance issues de la recherche. Sur le sujet

militaire, il a contribué à de nombreuses revues françaises ou étrangères (*Ethnologie française*, *Armed Forces and Society*, *Le Débat...*), à des ouvrages collectifs et a notamment publié *Cultures et logiques militaires* (Paris, PUF, 1999).

▣ **Philippe VIAL**

Philippe Vial est agrégé et docteur en histoire de l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne. À la charnière de l'histoire des relations internationales, de l'histoire militaire et de l'histoire politique, sa thèse s'intitulait « La mesure d'une influence. Les chefs militaires et la politique extérieure de la France à l'époque républicaine ». Après avoir été chef de la division recherche, études et enseignement du Service historique de la Défense, il est désormais maître de conférences en histoire contemporaine à l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, détaché auprès de la direction de l'enseignement militaire supérieur (DEMS). Il intervient à l'École de guerre comme au Centre des hautes études militaires, dont il est le référent académique, mais aussi à Sciences-Po Paris et Rennes.

▣ **Julien VIANT**

Après des études à l'École du service de santé des armées de Lyon-Bron et à l'université Lyon-I, le médecin en chef Julien Viant a servi comme médecin d'unité dans différentes formations militaires de la région sud-ouest entre 2004 et 2012. Il a notamment été projeté en Afghanistan en 2009 en tant que médecin chef de l'état-major de la Task Force Korrigan et du poste médical de Nijrab. Titulaire de la capacité de médecine d'urgence depuis 2006 et praticien attaché au service d'accueil des urgences du centre hospitalier de Tarbes jusqu'en 2012, il détient également une maîtrise de sciences biologiques et médicales (2002), les capacités de médecine de catastrophe (2004) et de médecine tropicale (2006), ainsi que le diplôme interuniversitaire de médecine d'urgence en montagne (2010). En 2012, nommé praticien confirmé en médecine d'armée dans la spécialité des « techniques d'état-major » (TEM), il a commencé un cursus de formation dans cette orientation professionnelle. Il a depuis validé le master 2 en gestion publique coréalisé par l'École nationale d'administration et l'université Paris-Dauphine en 2014 et réussi le concours de praticien certifié TEM. Après avoir suivi le cursus de l'École de guerre pour l'année universitaire 2015-2016, il est aujourd'hui responsable de l'organisation et de la gestion prévisionnelle des ressources humaines à la direction centrale du Service de santé des armées (SSA).

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

L'action militaire a-t-elle un sens aujourd'hui? n° 1, 2005

Mutations et invariants, «soldats de la paix», soldats en guerre n° 2, 2006

Agir et décider en situation d'exception n° 3, 2006

Mutations et invariants, partie II n° 4, 2006

Mutations et invariants, partie III n° 5, 2007

Le moral et la dynamique de l'action, partie I n° 6, 2007

Le moral et la dynamique de l'action, partie II n° 7, 2007

Docteurs et centurions, actes de la rencontre du 10 décembre 2007 n° 8, 2008

Les dieux et les armes n° 9, 2008

Fait religieux et métier des armes, actes de la journée d'étude du 15 octobre 2008 n° 10, 2008

Cultures militaires, culture du militaire n° 11, 2009

Le corps guerrier n° 12, 2009

Transmettre n° 13, 2010

Guerre et opinion publique n° 14, 2010

La judiciarisation des conflits n° 15, 2010

Que sont les héros devenus? n° 16, 2011

Hommes et femmes, frères d'armes?

L'épreuve de la mixité n° 17, 2011

Partir n° 18, 2011

Le sport et la guerre n° 19, 2012

L'armée dans l'espace public n° 20, 2012

La réforme perpétuelle n° 21, 2012

Courage! n° 22, 2013

En revenir? n° 23, 2013

L'autorité en question.

Obéir/désobéir n° 24, 2013

Commémorer n° 25, 2014

Le patriotisme n° 26, 2014

L'honneur n° 27, 2014

L'ennemi n° 28, 2015

Résister n° 29, 2015

Territoire n° 30, 2015

Violence totale n° 31, 2016

Le soldat augmenté? n° 32, 2016

L'Europe contre la guerre n° 33, 2016

Étrange étranger n° 34, 2017

Le soldat et la mort n° 35, 2017

L'action militaire, quel sens aujourd'hui? n° 36, 2017

Les enfants et la guerre n° 37, 2018

Et le sexe? n° 38, 2018

Dire n° 39, 2018

Patrimoine et identité n° 40, 2019

L'allié n° 41, 2019

Guerre et cinéma n° 42, 2019

Espaces n° 43, 2019

Héroïsme en démocratie

– Hommage à Monique Castillo
n° Hors série, 2020

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire

À retourner à Pollen / Difpop

81, rue Romain-Rolland 93260 LES LILAS

Acheter un numéro, s'abonner, c'est simple :

@ En ligne :
abonnement@pollen-diffusion.com

☒ Sur papier libre
ou en remplissant
ce bon de commande
à retourner à l'adresse ci-dessus

www.pollen-difpop.com

☎ Téléphone 01 43 62 08 07
Télécopie 01 72 71 84 51

Bulletin d'abonnement et bon de commande

Je m'abonne à **Inflexions**

un an / 3 numéros

- France métropolitaine (TTC) **32,00 €**
 Europe* (TTC) **35,00 €**
 DOM-TOM-CTOM et RP** (HT) **33,40 €**
 Autres pays **34,20 €**
 Supplément avion **6,25 €**

* La TVA est à retrancher pour les pays n'appartenant pas à l'Union européenne et aux pays du Maghreb.
** RP (Régime particulier) : pays de la zone francophone de l'Afrique (hors Maghreb) et de l'océan Indien.

Je commande les numéros suivants d'**Inflexions**

Au prix unitaire de **13,00 €** livraison sous 48 heures

..... pour un montant de €
participation aux frais d'envoi + 4,95 €
Soit un total de €

Voici mes coordonnées

M. M^{me} M^{lle}

Nom : Prénom :

Profession :

Adresse :

Code postal : Ville :

Mél :

Ci-joint mon règlement de €

Par chèque bancaire ou postal
à l'ordre de : POLLEN

Par mandat administratif (réservé aux administrations)

Par carte bancaire N°

Date d'expiration :

N° de contrôle

(indiquez les trois derniers chiffres situés au dos de votre carte bancaire, près de votre signature)

Date

Signature

✂
Informatique et libertés : conformément à la loi du 6.1.1978, vous pouvez accéder aux informations vous concernant et les rectifier en écrivant au Service Promotion et Action commerciale de La Documentation française. Ces informations sont nécessaires au traitement de votre commande et peuvent être transmises à des tiers sauf si vous cochez ici

Impression
Ministère des Armées
Secrétariat général pour l'administration / SPAC Impressions
Pôle graphique de Tulle
2, rue Louis Druliolle – CS 10290 – 19007 Tulle cedex

