

Introduction

Michel CADÉ et Martin GALINIER

La décision du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques de tenir son 136^e Congrès à l'université de Perpignan fut pour celle-ci un honneur. Membres tous deux, avec Martine Camiade, du comité d'organisation local nous avons apprécié l'efficacité d'une équipe bien rodée, à la cordialité jamais en défaut. Bien sûr, le résultat fut une magnifique manifestation. Elle fut l'occasion pour notre université en bout d'hexagone de montrer qu'il n'était pas de défi qu'elle ne pût relever pourvu qu'on lui fit confiance. Travaillant ensemble sur les représentations de la guerre, c'est tout naturellement qu'il nous vint l'idée de proposer d'organiser à l'intérieur de la manifestation un colloque que nous animerions. L'idée fut acceptée d'enthousiasme par le CTHS ; que ses responsables en soient ici remerciés. Comme la place manquait un peu à l'université, la Cinémathèque Euro-Régionale Institut Jean Vigo nous offrit ses locaux, particulièrement adaptés à notre propos.

Lorsque nous avons lancé, dans le cadre du Centre de Recherches Historiques sur les Sociétés Méditerranéennes (CRHISM), l'appel à communication pour le colloque *Images de guerre, guerre des images, paix des images*, nous avons imaginé de le structurer en quatre parties thématiques : les images de guerre produites dans le moment du conflit ; les images produites postérieurement à un conflit et pensées en référence au présent de leur production ; les images de paix construites en référence au conflit ; les images de paix au service d'un discours pacifiste

voire apaisé. Si les propositions de communications qui nous furent soumises recoupaient parfois ces préoccupations, dans leur ensemble elles traduisaient des approches, non pas radicalement autres, mais s'inscrivant différemment dans le sujet, avec un souci marqué de la chronologie, de l'instrumentalisation des arts et de la variété des médias utilisés. Nous avons donc fait le choix de réunir ces communications, présentées lors du colloque en quatre demi-journées, en suivant une trame grossièrement chronologique. Cinq communications ayant trait à l'antiquité au sens large, nous les réunîmes sous le titre *Images antiques* ; quatre, s'interrogeant sur la façon dont les arts purent être mis au service de la guerre comme de la paix, furent rassemblées sous l'entrée *Les arts mobilisés* ; trois, montrant l'utilisation de différents médias dans la mise en place des représentations de la guerre et de la paix, furent regroupées sous le titre *Médias multiples* ; cinq enfin, manifestant un intérêt particulier pour la période des empires coloniaux des XIX^e et XX^e siècles suivie des indépendances et des avatars divers qualifiés souvent de postcoloniaux, formèrent conclusion sous le chapeau *Empires, lendemains d'empires et crises postcoloniales*¹.

Il y a dans ce genre de construction beaucoup d'arbitraire, on nous en excusera si l'on réalise que l'Antiquité, comme période historique, ne fut représentée que par cinq communications, dont l'une partait de la préhistoire pour s'achever au Moyen Âge et une autre avait trait à un corpus de films ; aucune ne situait sa recherche au Moyen Âge seul, et deux seulement la situaient durant la période moderne, ce qui revient à dire que la majorité concernait l'époque contemporaine, soit dix communications. Cet aspect contemporain est encore accentué lorsque l'on prend soin de considérer les arts qui font l'objet de ces communications : le cinéma, quatre occurrences, la photographie, deux, les jeux vidéos, une, soit des techniques artistiques liées fortement à la société industrielle ; en regard, la peinture, trois occurrences mais deux liées à l'époque contemporaine, la gravure imprimée, trois, la sculpture et la gravure sur roche, les frappes monétaires, pour ne rien dire du vitrail à l'époque contemporaine, une occurrence chacune, ne dépassent en nombre le premier groupe que pour autant que l'on fait fi de leur inscription chronologique.

1. Au départ les communications, particulièrement pour la partie *médias multiples* étaient plus nombreuses mais leur version écrite n'est pas parvenue aux services du CTHS chargé d'en faire la recollection.

Lorsque l'on considère la production des historiens de l'art ou la répartition des cours dans les départements d'histoire de l'art des universités françaises, on s'aperçoit de la distorsion qu'a manifestée ce colloque d'avec la vulgate des études d'histoire de l'art². L'une des raisons en est sans doute la résonnance que les termes, non seulement de l'intitulé du colloque, mais de celui, plus global, du 136^e Congrès du Comité des Travaux Historique et Scientifique (CTHS), *Faire la guerre Faire la paix*, dans lequel il s'inscrivait ont pu avoir sur les intervenants. Les guerres proches ont d'autant plus subverti le propos général que la photographie choisie pour illustrer les divers documents du Congrès, affiche et recueils, représentait un soldat français rendu à l'état civil au terme de la Première Guerre mondiale. Décidément, comme le chantait Georges Brassens, la guerre que l'on « préfère est bien celle de 14-18 ».

Si nous avons donc suivi le découpage par demi-journées, globalement pertinent et équilibré, l'on ne peut cependant faire l'économie de plusieurs remarques synthétiques. La première tient à l'immédiateté des images produites ou, au contraire, à une construction postérieure à leur référent.

Appartiennent au premier groupe *Les scènes de violences et conflits dans l'art rupestre à la fin du l'âge de fer et au Moyen Âge en Cerdagne* de Pierre Campmajo et Denis Cabrol, *Guerre et paix dans l'Égypte ancienne : des représentations d'ordre symbolique* de Nadine Guillhou et Bernard Arquier, *Guerre et paix à Rome dans le monnayage de Trajan, l'Optimus Princeps* de Martin Galinier, *L'idée de paix dans l'iconographie de la Villa Hadriana (Tivoli, Italie)* de Lionel Sanchez, *Une victoire de papier contre les défaites des armes : l'exemple de Maximilien 1^{er} et de son Triomphe par Hans Burgkmair et Albrecht Dürer (1512-1526)* d'Arnaud Rusch, *Les glorieuses conquêtes de Louis le Grand, de Sébastien de Beaulieu : éloge et justification* de Françoise Pellicer, *Le vitrail de guerre à l'époque contemporaine* de Jean-Claude Lescure, *L'entrée de la photographie au ministère de la Guerre au XIX^e siècle et les différentes utilisations de cette nouvelle technique par les militaires* par Mathilde Meyer, *Images d'une guerre méconnue : Charles Giraud à Tahiti (1843-1847)* de Viviane Fayaud, *André Masson, de l'épreuve personnelle à la métamorphose esthétique : l'expérience de la prison pendant la Guerre d'Algérie* d'Anissa Bouayed, *Simuler ou faire la guerre virtuelle ne signifie pas pour autant faire la paix* d'Annick Batard, *Les représentations photographiques*

2. Le phénomène était plus visible lors du colloque où deux communications non parvenues s'intéressaient au cinéma, une à la télévision, deux aux médias imprimés de masse.

de l'armée française en intervention sur le continent africain depuis 1994 de François Robinet, ces deux dernières appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler « l'histoire immédiate ».

Appartiennent au second groupe : *Représentations de la guerre et de la paix dans le cinéma à sujet antique hollywoodien* de Florent Pallares, *La trêve de Noël* de Sylvie Dallet, *Esthétique de la « ligne verte » dans le cinéma libanais de la guerre civile à nos jours* de Sabine Salhab, *Avatar de James Cameron : un nouveau discours sur les guerres indiennes et les guerres coloniales de l'Amérique* de Michel Cadé. Treize communications entendent analyser des représentations construites dans le temps même où se produit l'événement, quatre seulement prennent pour objet des discours en images postérieurs à l'événement représenté, toutes consacrées au cinéma. Paradoxe apparent, le plus jeune des arts paraît le plus préoccupé de se manifester dans une dimension historique rétrospective, mais on le sait : dès ses débuts le cinéma, art de l'illusion (celle engendrée par le mouvement³) par excellence, s'est soucié de donner chair à l'histoire⁴. La chose n'est sans doute ici pas fortuite, même si l'on eût pu s'intéresser à l'utilisation, à Rome et dans la littérature latine, des mythes de l'époque républicaine à l'époque impériale⁵, à l'utilisation des attributs des Empereurs romains par les rois de France et d'Espagne comme par les empereurs germaniques ou les tsars russes, cela bien sûr sans quitter le domaine de l'art, pour ne rien dire de l'Antiquité recyclée en France par la Révolution et l'Empire ou, pour revenir à l'époque contemporaine, sur la mythologie guerrière véhiculée par la peinture et la gravure pendant l'entre-deux guerres 1871-1914, des *Dernières cartouches* au *Rêve passe*.

Un autre point d'entrée de cet ouvrage est l'utilisation des techniques de reproduction, si ce n'est toujours de masse, du moins destinées à un

3. Sur ce sujet, on lira avec profit les chapitres 3 et 4 « Le signe direct ou l'image « neutre » », « L'image et le réel perçu » dans Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Paris, Les éditions du cerf, collection 7ART, 1987, p.33 à 67.

4. En 1897, Georges Hatot tourna pour les frères Lumière *La mort de Marat* et *La mort de Robespierre*, commençant un compagnonnage entre histoire et cinéma qui n'a jamais cessé depuis. En 1915, le président des États-Unis, Woodrow Wilson, au sortir de *Naissance d'une nation* de D.W. Griffith, voyait dans le cinéma « la possibilité d'écrire l'histoire sous les projecteurs » (cité par Lewis Jacobs, *The rise of American film*, New York, Harcourt, Brice & Co., 1939, p.75).

5. Voir à ce propos les ouvrages récents d'Alexandra Dardenay, *Les mythes fondateurs de Rome : images et politique dans l'Occident romain*, Paris 2010, et *Images des fondateurs: d'Énée à Romulus*, Bordeaux 2012.

groupe plus ou moins large et dont le but est, à travers la reproductibilité des œuvres, de multiplier l'impact du discours. Le monnayage apparaît alors comme un moyen de toucher le plus grand nombre, aussi puissant que le cinéma même si l'adhésion de l'utilisateur y est moins assurée. La photographie, particulièrement dans des magazines à grand tirage, vient multiplier cet effet que recoupent ceux engendrés par les jeux vidéo. Les somptueux albums destinés à ceux que le jargon contemporain appellerait des décideurs, fastueux cadeaux offerts par Maximilien 1^{er} ou Louis le Grand, rejoignent, dans une volonté d'efficacité, d'une visée toute différente, le discours des grands médias imprimés de notre temps ou celui du cinéma. Ce qui nous paraît faire la force de ces rapprochements, c'est que tous montrent que la multiplication possible des œuvres permise par les processus de reproduction, limités ou de masse, étendent l'influence qu'elles peuvent avoir sur leurs destinataires, avec une puissance quasi infinie si on la compare à celle que peuvent exercer des monuments, sculptures, peintures, statiques dont l'impact dépend de la fréquence des visites.

Comme tout ouvrage résultat des hasards d'un colloque, celui-ci accepte de multiples entrées et parallèlement fait dialoguer entre elles les différents articles issus des diverses communications et des discussions qui s'ensuivirent. Cela n'empêche pas une unité de propos étonnante si l'on se souvient qu'il réunit parmi ses auteurs des chercheurs confirmés, de jeunes docteurs et des doctorants. Celle-ci tient dans la volonté des auteurs de faire histoire de tous arts et de toutes représentations, sans tabous, avec un dynamisme parfois iconoclaste, n'hésitant ni à bousculer les certitudes, ni à prendre en compte, par delà leur inscription dans l'espace et dans le temps, la profonde unicité des images. Il résulte de cette pétition de principe une compréhension de l'histoire, par delà le récit et la reconstitution, dans l'analyse du regard porté par les hommes sur leur temps, regards des princes ou regards des foules médiés par l'artiste et son œuvre, mais toujours regard de l'autre. Ce propos s'inscrit clairement dans une histoire des représentations qui entend transcender, sans croire réinventer Clio, les frontières arbitraires qui trop souvent séparent histoire et histoire de l'art.