Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 42 (1985)

Heft: 4: Das Panorama

Artikel: Emotion et sentiment dans les panoramas militaires après 1870

Autor: Robichon, François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168635

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Emotion et sentiment dans les panoramas militaires après 1870

par FRANÇOIS ROBICHON

L'histoire des panoramas militaires en France commence avec le *Siège de Toulon* en 1800. Mais c'est le peintre Jean-Charles Langlois qui lance véritablement le genre avec la *Bataille de Navarin* (1831) où le dispositif architectural interne est métamorphosé en espace scénographique. Langlois poursuivra ses panoramas militaires, avec des succès souvent modestes, jusqu'à sa mort en 1870.

Après la guerre de 1870, les panoramas militaires se développent brusquement et multiplient les représentations d'une défaite qui pèse sur les consciences françaises. Le comportement d'un public alors considérable peut être formalisé à partir d'une extrapolation de deux notions kantiennes: émotion et sentiment. On rompt ainsi avec le discours sur l'illusion - comme procédé optique ou imitation - en réintroduisant la dimension «pathétique» de la représentation.

Les critères de lisibilité induits conduisent à un nouveau modèle d'analyse du panorama. La représentation met en place personnages et syntaxe narrative suivant des contraintes configurationnelles exprimables en termes géométrico-topologiques. On peut dégager, pour cette période, une forme canonique du panorama qui répond à un schème conceptuel d'interprétation optimalisant son effet. Ce modèle encore «expérimental» s'inspire des travaux récents du mathématicien René Thom.[1]

Cette étude se limite aux panoramas de la guerre de 1870 et plus spécialement à *Champigny* et *Rezonville,* seuls connus par de nombreux documents et esquisses.[2]

I. Les panoramas de la guerre de 1870

Durant les vingt années qui suivent la défaite, la société française vit dans l'espoir d'une Revanche qui reprendrait l'Alsace et la Lorraine et laverait «l'excessive humiliation de tout un grand peuple aussi bêtement vaincu», selon l'expression de Léon Bloy. Mais impuissante à réaliser son aspiration, la nation française souscrit à un imaginaire de la guerre en contradiction avec la réalité pour calmer son exaspération morale. Il faudra attendre les années 1890 pour que, la crise boulangiste aidant, le consensus autour du patriotisme soit brisé et qu'une nouvelle génération, celle de Maurice Barrès, dépasse l'idéal sentimental de la Revanche dans la pensé nationaliste.

Dans ce climat passionnel, la vision de la guerre manque d'objectivité: «Dans l'ensemble, la guerre à la française, c'est l'élan patriotique; le Français aime combattre isolé, estime peu chevaleresques les armes scientifiques qui écrasent en restant invisibles. A la tuerie mécanique à l'allemande, il préfère le combat à l'arme blanche. L'armée française c'est le rassemblement de toutes les énergies; la guerre est une noble aventure.»[3]

Dans le même esprit, l'histoire de la guerre opère un retournement qui fait de certaines des défaites militaires des victoires morales éclatantes. Et les panoramas vont exploiter avantageusement ces moments privilégiés devenus rapidement mythiques.

Les huit principaux panoramas de la guerre de 1870 sont, par ordre chronologique:

1. Défense de Paris	1872-1893	par Félix Philippoteaux
2. Siège de Belfort	1881-1896	E.P. Berne-Bellecour
3. Défense de Belfort	1881-1886	Charles Castellani
4. Cuirassiers de Reischoffen	1881-1896	Poilpot et Jacob
5. Bataille de Bapaume	1882-1889	C.E. Armand-Dumaresq
6. Bataille de Champigny	1882-1891	Detaille et Deneuville
7. Bataille de Rezonville	1883-1895	Detaille et Deneuville
8. Bataille de Buzenval	1883-1886	Poilpot et Jacob

Dans la lignée des panoramas de Langlois, la *Défense de Paris* évoque l'activité des forts vers janvier 1871 avec une froide objectivité: «On n'y voyait pas d'assauts brillants et héroïques, pas de luttes à gestes sculpturaux, pas de corps à corps, pas de ces mouvements d'ensemble qu'on prête à une foule, et qui pour dix mille corps révèlent qu'une âme; on n'y voyait même pas l'ennemi.»[4]

Avec la victoire de la République, le patriotisme s'enflamme et les panoramas représentent des moments précis, une action déterminante qui, isolée de son contexte, change de signification. Ainsi pour Champigny, devenue «une des rares pages glorieuses de la guerre», le comportement des troupes françaises est flatteur mais sans effet positif dans l'ensemble de la campagne.

Malgré quelques réactions de pudeur face à l'exhibition de tous ces désastres, même s'ils sont glorieux, le succès populaire est incontestable.[5] Il repose sur les sentiments que la peinture fait naître dans le public: fierté pour un héroïsme malheureux, consolation et espérance patriotiques, émotion profonde face au sacrifice et à la mort, mais aussi sur l'effet émotionnel propre au panorama.

II. Emotion et sentiment

Deux types de comportements face au panorama peuvent être systématisés à travers la *Critique de la faculté de juger esthétique* de Kant. Pour notre propos, la distinction opérée entre le Beau et le Sublime peut se résumer ainsi:

«Le beau de la nature concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation; en revanche, le sublime pourra être trouvé aussi

en un objet informe, pour autant que l'illimité sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité.» (Livre II, §23)

Le Beau nait directement avec le sentiment d'une finalité de la forme alors que le Sublime nait indirectement à partir d'une émotion où l'imagination fait l'expérience d'une démesure. Dans le contexte du panorama on peut poser la série d'équivalences suivantes:

Beau forme qualité sentiment limitation local

Sublime ∅ quantité émotion illimitation global

L'intérêt de la logique kantienne est de mettre en rapport des qualités esthétiques avec des propriétés formelles spécifiques au panorama défini dans les termes de son invention comme «tableau sans cadre». A ce stade, elle permet de formaliser les débats et discours sur la nature artistique ou non-artistique du panorama, c'est-à-dire la césure Art/Illusion.

Or, Kant pose à la fin de la *Critique,* une analogie entre sentiment de goût et sentiment moral car, dit-il: «Au fond, le goût est une faculté de discerner la figuration sensible des Idées morales grâce à une certaine analogie de la réflexion sur ces deux termes.» (§ 60)

Ces prémices permettent de décliner deux types d'analyse:

1. Les qualités morales des actions humaines - belles ou sublimes - ont des propriétés formelles dans leur effet figuratif.

C'est cette idée que Chevreul développe dans un *Exposé à l'Académie des sciences* du 4 avril 1859:

«La comparaison du diorama avec le panorama conduit à une distinction qui n'est pas dénuée d'intérêt, quand il s'agit de se rendre compte de l'effet général des tableaux du genre historique sur la vision... Les peintres qui ont voulu produire la plus grande impression morale dont la peinture soit susceptible, se sont attachés à l'effet correspondant au diorama en cherchant à concentrer les regards du spectateur sur un groupe de personnages occupant le centre du tableau.»

Ce que fit le peintre Poilpot dans le panorama de *Buzenval* qui, à trop insister sur le message patriotique, rompt le dispositif:

«Les peintres ont eu l'idée de réunir dans un groupe à part Henri Regnault, Gustave Lambert, le Cdt de Rochebrune, le marquis de Coriolis, Chauvet et Sevestre, les plus glorieuses victimes de cette journée, dit le prospectus. C'est, je crois, une faute de goût.»[6]

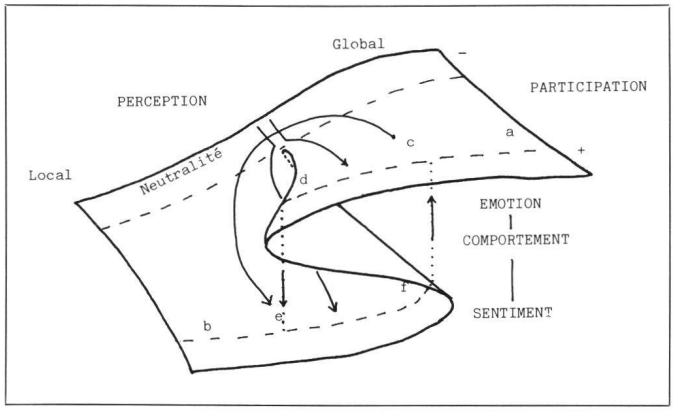

Fig. 1 Schéma.

2. Les réactions du spectateur devant l'Histoire, qui, dans sa structure, est de même nature téléologique que la Morale, peuvent ressortir soit de l'émotion, soit du sentiment. Elles sont déterminantes dans l'effet du panorama: l'illusion est avant tout un saisissement moral qui «relève» l'inévitable fixité de l'ensemble:

«Ces cuirassiers de Reischoffen vont émouvoir Paris comme un bon drame bien mis en scène. Il y a là une science de l'épisode tout à fait remarquable et les auteurs de cette toile ont, sans chauvinisme, réussi à rendre l'effet moral de la résistance héroïque du petit nombre contre une masse débordante.»[7]

Assez médiocrement peint, aux dires de nombreux observateurs, ce panorama sera pourtant le plus grand succès de la fin du XIXe siècle.

On peut donc concevoir une typologie des comportements du spectateur en fonction des espaces mis en jeu dans le panorama:

- Emotion: 1. le dispositif comme totalité infinie: illusion. 2. illimitation du principe moral, présence a-critique de l'histoire: fascination.
- Sentiment: 1. effet de cadrage par orientation du champ visuel ou fragmentation: art. 2. émergence d'une syntaxe (épisode) articulant un principe moral, présence réflexive de l'histoire: admiration.

On peut shématiser une dynamique entre les deux états - émotion/sentiment -selon la figure topologique suivante, dite fronce, tirée de la théorie des catastrophes (schéma fig. 1).

- les deux variables de contrôle sont le degré de participation du spectateur et le seuil de perception du panorama.
- en supposant une participation forte correspondant à la motivation d'entrer dans un spectacle payant, les parcours sont les suivants:
- une bifurcation, à partir d'un seuil initial voisin du champ visuel, vers a ou b, points de maximalisation des formules: a comme état quasi-hallucinatoire, évoqué par le caricaturiste Robida (fig. 2); b comme effet de cadre rompant le dispositif (cf. Panorama de *Buzenval).*
- un cycle avec hystérésis (effet retard) qui boucle les deux comportements tout en marquant une discontinuité. Le point c correspond à l'effet architectural du «tout» - l'espace intérieur vécu comme extériorité - qui semble le plus probable. L'émotion est un effet transitoire, instable et la tendance à cadrer selon certains azimuths privilégiés est une nécessité psychologique. Au point d, un saut s'effectue sur la nappe inférieure en e. Mais l'intérêt de la figure est de supposer l'hypothèse d'un retour e-f-c, c'est-à-dire une projection du local dans le global. L'opérateur figuratif de ce cycle sera l'épisode.
- enfin un parcours c → e par continuité représente le cas où un discours explicatif introduit dans le panorama (visite guidée) rabaisse le seuil émotionnel en interrompant l'adhésion au dispositif pour délivrer un message historique.[8]

Si l'effet général du panorama militaire sur le spectateur est dans ce double comportement répondant à des paramètres topologiques, il faut postuler que la figuration s'organise selon des contraintes configurationnelles précises qui assurent cette communion/communication, c'est-à-dire un certain équilibre dynamique entre émotion et sentiment.

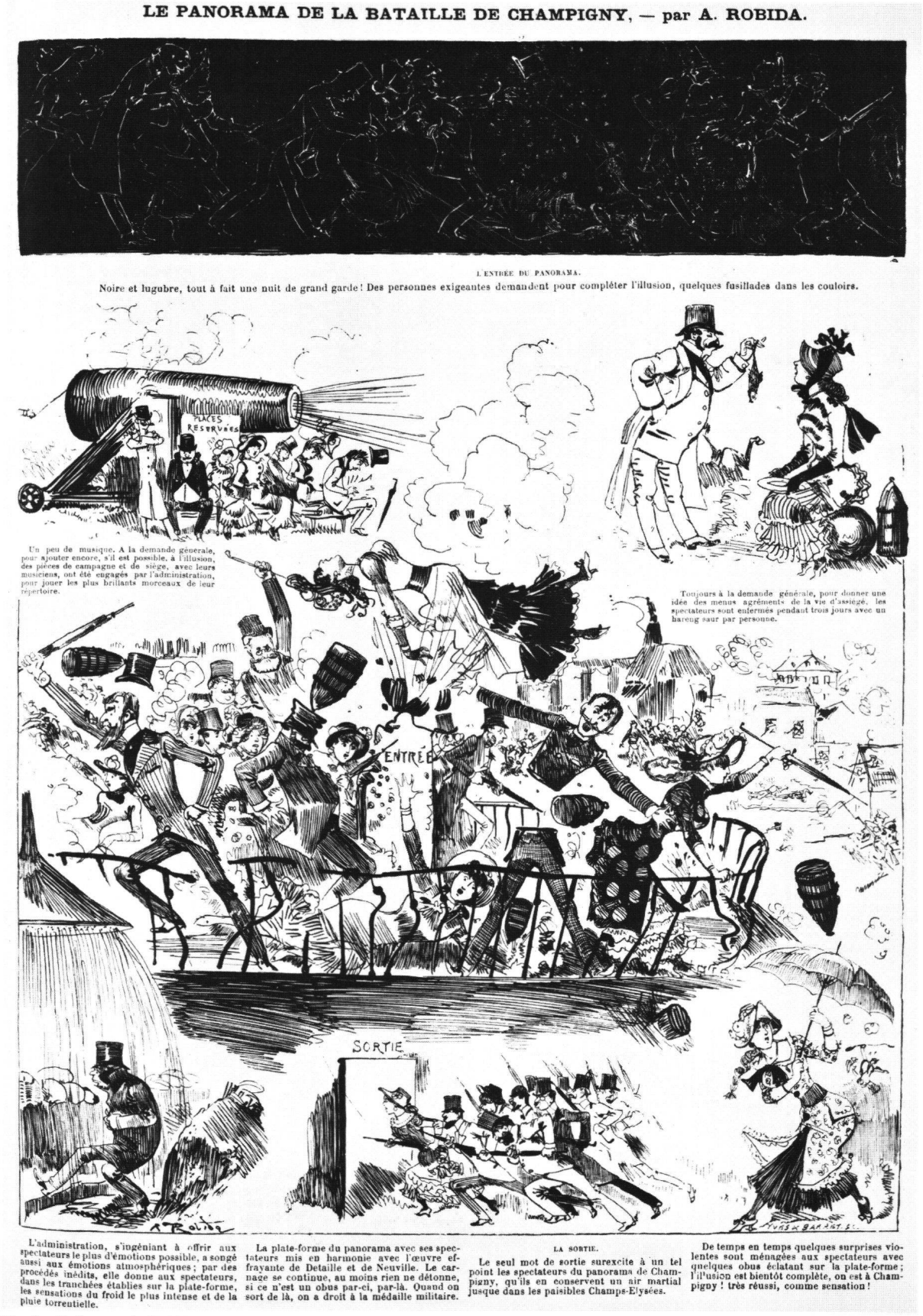

Fig. 2 Caricature de Robida parue dans *La Caricature,* 15 juillet 1882.

Fig. 3 Panorama de Champigny. Le Four à chaux. H. 5,40 m; L. 9,16 m. Acquis par la Ville de Paris vers 1895 et détruit en 1944.

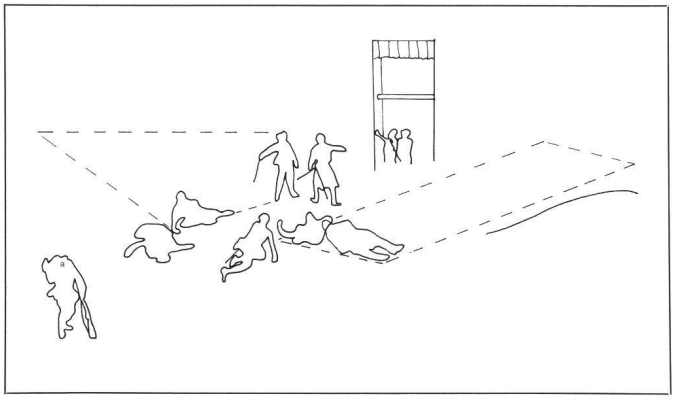

Fig. 3a Schéma de figure 3.

III. L'espace de la guerre

Le panorama est une mise en scène de l'Histoire qui, compte tenu de l'effet recherché, obéit à des contraintes configurationnelles strictes dont l'épisode va constituer le noyau. Dans sa globalité, l'espace du panorama - peinture et scénographie - s'analyse grâce à des notions simples de géométrie et de topologie qui permettent de formaliser le déploiement de la syntaxe figurative.

On peut dégager un «schème conceptuel d'interprétation», constuit a priori, qui fournit une sorte de partition idéale - optimale - de l'effet panoramique. Ainsi l'idée de guerre (prégnance dominante) n'est compréhensible, donc recevable, que dans une définition conventionnelle de son effet figuratif. Des deux panoramas sur lesquels a porté l'analyse, *Champigny* est un parfait exemple d'une forme canonique alors que *Rezonville* est en rupture avec les conventions.

Si l'on considère la situation engendrée par la guerre de 1870 tant en littérature qu'en peinture, on constate l'émergence d'une notion toute nouvelle: l'Episode. Une étude récente sur le roman de Zola *La Débâcle,* montre comment la narration opère une focalisation qui tient à la perspective individuelle.[10] La jeune peinture d'après 1870 use des mêmes procédés:

«Detaille, comme la plupart des jeunes peintres d'aujourd'hui n'envisage pas la guerre comme les Van der Meulen, et même les Horace Vernet et les Yvon, j'entends par son côté théâtral et mélodramatique, mais par le côté intime, qui est le plus saisissant, par l'épisode: la seule chose, à vrai dire, qu'on puisse voir dans les batailles, où toutes les troupes tirent couchées et où l'œil n'aperçoit rien.»[11]

Si la nature même de la guerre a, dans une certaine mesure, déterminé cette évolution, l'explication est insuffisante. En effet, l'épisode n'est pas un simple fragment, un morçeau de bataille, mais un équivalent général. L'épisode est une nouvelle unité narrative, sémantique et figurative qui traduit un pathos de la guerre.

Dans l'épisode, le choc est de règle. Il représente une phase catastrophique où l'action se dénoue dans un espace fortement structuré. De plus, le corps combattant marque la syntaxe figurative

et introduit une nouvelle prégnance - l'horreur - par la blessure ou le cadavre. Mais ce sentiment est volontairement limité.[12] L'horreur n'atteint pas l'échelle collective et reste subordonnée à la règle morale. Face à l'atomisation des corps par la puissance de feu, l'épisode constitue une image rassurante quoique émouvante.

Le panorama type s'organise autour d'épisodes (maximum 3) dont l'un est le «clou» du spectacle, c'est-à-dire visuellement prédominant et supposant un accrochage à lui. C'est le cas du panorama de *Belfort* par Castellani:

- coup de main allemand le 25 janvier 1871. Les colonnes ennemies poussées à la baïonnette fuient en désordre laissant le terrain couvert de morts et de blessés.

«C'est de cet épisode que s'est inspiré M. Castellani, qui en a fait le clou de son admirable panorama.»[13]

Aux dires de certains journalistes, il semblerait que le panorama de Champigny sort de ce schéma:

«L'originalité et l'intérêt supérieur de cette œuvre viennent de ce que M.M. Detaille et de Neuville, au lieu de synthétiser, comme cela se fait ordinairement, et de fixer simplement l'attention sur deux ou trois épisodes typiques, toujours faciles à arranger de façon à ne pas blesser les instincts chauvins ou vaniteux du public, ont dispersé les groupes, respecté la réalité stricte, et conservé à la vaste bataille ses proportions et son caractère. Ici, rien de théâtral, rien de forcé, rien de convenu.»[14]

Propos fort honorables qui sont démentis partiellement par d'autres journalistes, plus sensibles au lyrisme; ou par l'analyse. Le combat de la Platrière (cf. fig. 3 et schéma, fig. 4) est un épisode type. Situé au premier plan, et bloquant la progression avant-fond, il représente l'accomplissement d'un drame. Point de convergence de deux axes, la scène est fortement géométrisée par les corps.

Dans l'ensemble du panorama, cet épisode est un point d'accrochage/pivot. (schéma, fig. 4)

- à partir d'un point A (l'axe A-B délimitant les parties Detaille/Deneuville) marqué d'un signal (donjon de Vincennes), l'axiologie converge au clou. Le soldat a, seul à faire face au spectateur, capture le regard tout en marquant un axe essentiel.
- à l'opposé, Detaille a peint un «contre-épisode», des prisonniers allemands emmenés vers l'arrière, marquée par un groupe d'arbres comme signal. L'axiologie est inversée et la scène est non-conflictuelle.
- le partage d'intention est clair si l'on analyse le résultat des ventes du panorama: la partie Deneuville est découpée en 19 morceaux, alors que celle de Detaille en produit 37. La première concentre l'action: le *Four à chaux* est le centre événementiel et conflictuel. Et le rabattement du local (épisode) sur le global assure la diffusion de ses prégnances et le déploiement d'une lecture du panorama.
- enfin le nombre des «entrées», c'est-à-dire des axes de pénétration visuelle dans le panorama, est à mettre en relation avec cette constatation de Delécluze:

«Sur le panorama, dont la surface est circulaire, on opère d'angle de vision en angle de vision, et par conséquent de point de vue en point de vue.» L'angle de vision mesurant 120°, on peut s'attendre à

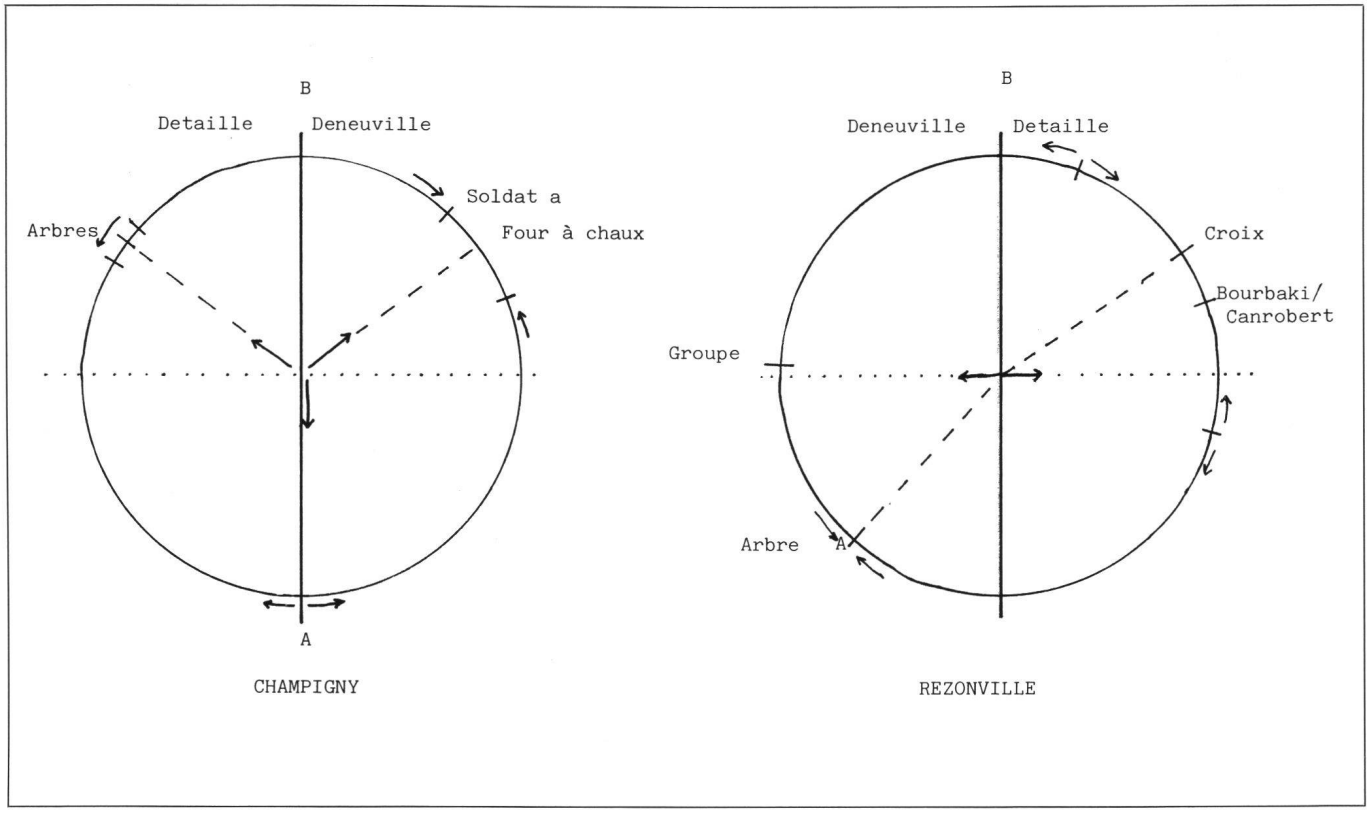

Fig. 4 et 5 Schémas.

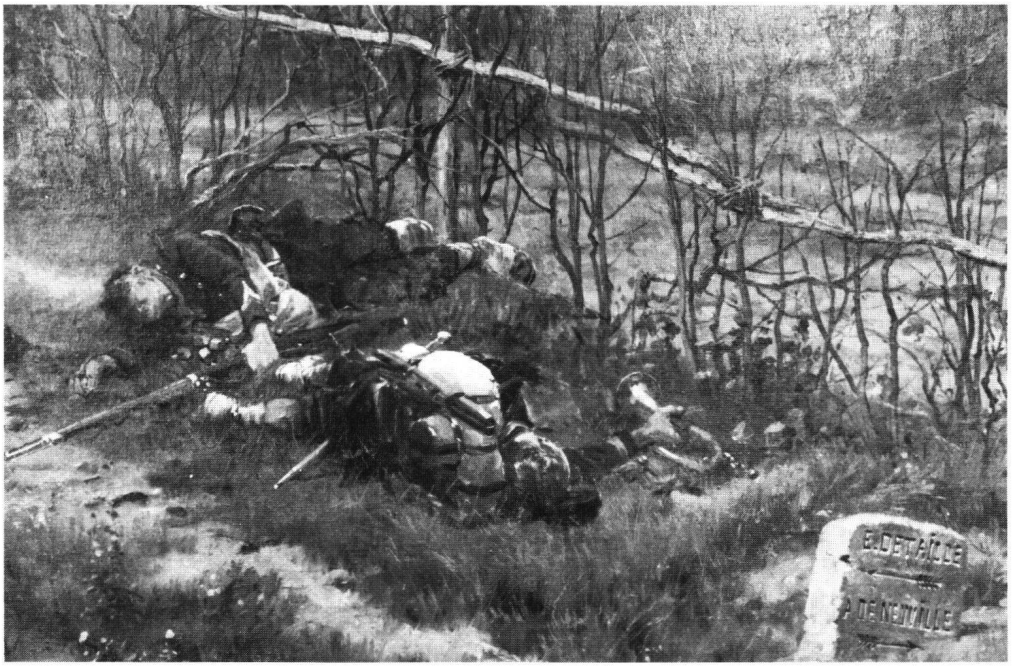

Fig. 6 Panorama de Rezonville. Un clairon et un chasseur à pied, étendus morts. H. 1,30 m; L. 1,70 m. Musée F. Mandet à Riom.

en trouver trois, ce qui est le cas pour *Champigny*. Ils sont d'ailleurs placés sur les points d'intelligibilité de l'espace.

Le panorama de *Rezonville* n'a pas de noyau épisodique, traduisant ainsi la prédominance du travail de Detaille. (schéma, fig. 5)

- l'axe Detaille - Deneuville est marqué en B par *Un clairon et un chasseur à pied, étendus morts* où figurent les deux noms sur une borne kilométrique (fig. 6). L'association topographie / cadavre introduit un nouveau concept de la guerre.

- le centre événementiel - rencontre du maréchal Canrobert et du général Bourbaki - marqué d'un signal (la Croix), n'est pas conflictuel. L'axiologie n'est que partiellement convergente. A partir de points symétriques, elle diverge pour reconverger vers un point A, diamétralement opposé à la Croix, et marqué d'un arbre comme signal. Ce centre conflictuel masque les actants.

- les deux entrées distribuent les deux centres. Pourtant Deneuville situe une scène «dramatique» hors de la composition en manière d'introduction au centre conflictuel. Ce petit groupe est symptomatique de l'attitude de Deneuville relatée par Detaille dans ses *Carnets* lors de la préparation du panorama le 31 août 1882: «Neuville continue à se vexer et à se plaindre qu'il n'a rien à faire dans le panorama etc..., pas intéressant?» Detaille s'est expliqué sur sa démarche:

«Dans les panoramas de Champigny et Rezonville, j'ai voulu montrer un champ de bataille dans *sa* réalité, sans poses conventionnelles, sans composition outrée, et sans aucune de ces invraisemblances enfantines que le public accueille avec trop de bonne foi. Au panorama de Champigny, je préfère le panorama de Rezonville, comme plus réel, et donnant mieux l'impression de la bataille *telle qu'elle est.*»[15] Et le critique d'art Frédéric Masson en fera le commentaire suivant:

«Là s'ouvrait selon lui, une voie nouvelle: le lien des épisodes ne se trouve que dans le paysage où des accidents divers les produisent; le lien de l'action c'est l'action même.»[16] Cet éparpillement topographique est confirmé par le découpage du panorama en 115 fragments contre 56 pour *Champigny*.

Le choix même du sujet peut sembler paradoxal, voire même provocant: «J'ai trouvé une idée pour le panorama de Vienne. C'est le soir de Rezonville. Les incendies à l'horizon et les troupes arrêtées. Le calme complet après la journée en lutte.»[17] Le réalisme de *Rezonville* est en contradiction avec les émotions recherchées par le public. En sortant d'une forme canonique du panorama, Detaille peint un concept moderne de la guerre qui interdit l'émotion patriotico-héroïque. Son sentiment de la guerre est profond: il élimine tout ce qui pourrait distraire, et dans *Rezonville* même le «feu» disparait, la bataille est terminée. Il montre un sens de l'Histoire unique chez les peintres militaires de son époque mais, en rompant avec les conventions figuratives de la guerre, il se heurtera à l'incompréhension du public. (fig. 7).

A le considérer comme médium, le panorama des années 1870-1890, mieux qu'un tableau, provoque un choc émotionnel par une globalisation du sentiment de l'Histoire. Le panorama partage d'ailleurs ce saisissement avec d'autres spectacles qui lui sont contemporains comme le mimodrame, les tableaux vivants ou le Musée de cire.

L'épisode, comme fait majoré et synthétique ancré dans la mémoire collective, est la forme saillante autour de laquelle s'organise la représentation et qui signifie la totalité panoramique.

Ainsi le panorama met en scène la guerre en conjurant l'horreur, dans une nouvelle histoire où l'émotion satisfait le désir d'une communauté aux sentiments patriotiques exacerbés.

Le panorama militaire réintègre l'émotion individuelle dans la mémoire collective.

Fig. 7 Panorama de Rezonville. Un artilleur de la garde tué. H. 0,75 m. L. 1,14 m. Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble.

NOTES

1 René Thom, *Local et global dans l'œuvre d'art. De la catastrophe,* catalogue d'exposition du Centre d'Art Contemporain, Genève, avril-mai 1982.

2 cf. François Robichon, *Les panoramas de Champigny et Rezonville par Edouard Detaille et Alphonse Deneuville,* Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1979.

3 Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française, 1870-1914,* Paris 1959.

4 Robert de la Sizeranne, *L'esthétique des batailles.* Le Miroir de la vie, Paris 1902.

5 «Le sujet même du panorama a soulevé quelque rumeur. On est choqué de voir nos défaites devenir un objet de spéculation.» Le Temps, 10 mai 1882.

6 *Le XIXe Siècle,* 1883. Et *Le Temps* du 25 août 1883: «Ce symbole fait mauvais effet; il est impossible de combiner de la sorte le réel et le fantastique, sans dérouter complètement l'attention du spectateur.»

7 Jules Claretie, *La vie à Paris, 1881,* Paris s.d.

8 La présence de guides chargés d'expliquer le panorama est attestée dès les premières années de son apparition. A propos de celui chargé du panorama de Champigny, Detaille note dans ses *Carnets,* 24 février 1883. «Je fais venir Merson pour le prier de secouer ferme l'explicateur du panorama rue de Berri, qui brode un peu trop sur le texte de l'explication.»

10 David Baguley, *Le récit de guerre - narration et focalisation,* dans: *La Débâcle,* Littérature, n° 50, mai 1983.

11 Jules Claretie, *Edouard Detaille,* Annales politiques et littéraires, 1er mars 1891.

12 «Pour ce qui est des blessures, je ne puis vous dire que ceci. Le peintre assez audacieux pour être *exact* passerait pour une brute immonde et serait infailliblement accusé, *même par les soldats,* de manquer de patriotisme.» Léon Bloy, *Sueur de Sang.*

13 L'Illustration, 4 mars 1882.

14 Le Moniteur Universel, 7 mai 1882.

15 Marius Vachon, *Edouard Detaille: lettres et notes personnelles,* Gazette des Beaux-Arts, 1897.

16 Frédéric Masson, *Edouard Detaille et son œuvre,* Les Lettres et les Arts, novembre 1886.

17 Edouard Detaille, *Carnets,* 19 juin 1882. Ces *Carnets* sont conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 3a, 4, 5: Auteur.
Fig. 2: Bibliothèque Nationale, Paris.
Fig. 3: Photographie Bulloz, Paris.
Fig. 6: Photographie Jean Fourtin, Chatel Guyon.
Fig. 7: Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble.