



Joana Barreto, Gaspard Delon et Pauline Lafille, dirs.
Vivre la bataille? Expérience et participation dans les arts. XV^e-XXI^e siècle

Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2023
 208 pp.
 29,00 € (papier)
 ISBN 9782753588592

/Itay Sapir/

La bataille pourrait avoir l'air d'un sujet artistique ennuyeux, daté et esthétiquement peu prometteur, mais à mieux y penser, et comme cet excellent ouvrage le montre à merveille, il s'agit d'un thème fascinant dont la complexité est extrême. C'est déjà le cas par le simple aspect quantitatif : chaque bataille offre à la perception une multiplicité d'événements, de protagonistes, d'espaces et de temps. Mais la difficulté de figurer les batailles dans l'art tient également dans la nature essentiellement mouvementée de ces agglomérations d'actions militaires, qui ainsi mettent les créateurs d'images fixes devant leur plus grand défi : donner l'illusion du mouvement là où celui-ci est concrètement absent. De plus, chaque représentation d'une bataille est un carrefour de considérations politiques, mémorielles, sociales et médiatiques. Ces contextes de création, ainsi que les multiples moments de réception qui suivent, sont au cœur de *Vivre la bataille?*

La bataille n'est souvent considérée que comme un motif iconographique, et analysée par conséquent selon la méthode panofskienne, identifiant le lieu et les personnages, déchiffrant les symboles et comparant ce que l'on voit avec les comptes rendus verbaux des mêmes événements. Les meilleures contributions

à ce recueil vont bien au-delà de cette approche réductrice et donnent toute leur place aux éléments singulièrement visuels des œuvres, dans une démarche que l'on pourrait rapprocher de l'« iconographie analytique » chère à Daniel Arasse. Ainsi, Joana Barreto analyse finement un cycle de fresques d'un château émilien en faisant dialoguer explicitement l'approche iconographique, prenant en compte également une ekphrasis contemporaine des œuvres, avec une interrogation spatiale sur la nouveauté qu'est, au XVI^e siècle, la galerie palatiale. La mobilité du public est considérée dans l'analyse, comme elle l'est dans l'excellente lecture des peintures murales de la Galerie des batailles à l'Escorial par Pauline Lafille. Les sources iconographiques possibles de l'ensemble espagnol sont certes identifiées, mais la démarche va plus loin, car l'autrice démontre en détail comment la gestion de l'espace – y compris la « mise-en-page » des peintures – crée l'efficacité de ce cycle méconnu, et comment le « sens » (direction) et le « sens » (signification) y sont en adéquation magistrale. L'article d'Anne-Sophie Laruelle, sur de spectaculaires tapisseries flamandes du XVI^e siècle, est presque un contre-exemple : relativement traditionnel, l'exposé combine une lecture iconographique avec des questions de provenance et d'attribution. Les images complexes (et magnifiquement reproduites) auraient pu faire l'objet d'une analyse visuelle plus détaillée, à l'instar de celle proposée ailleurs dans l'ouvrage, entre autres par Delphine Schreuder. Celle-ci décrit la « Galerie des Actions de Monsieur le Prince » à Chantilly en portant une attention particulière aux dispositifs d'encadrement, à la mise en espace des différentes scènes, ainsi qu'aux liens entre cette décoration et le théâtre contemporain, voire l'idée de la guerre comme théâtre.

Ces quelques exemples donnent à voir une autre caractéristique rafraîchissante de l'ouvrage, qui évite généralement l'analyse des « chefs-d'œuvre » reconnus par l'histoire de l'art mais qui, par l'enthousiasme constant et contagieux (même, parfois, touchant) des autrices et auteurs pour leurs objets, finit par nous convaincre de la grande valeur de ce que l'on découvre. Une telle mise en valeur d'œuvres souvent méprisées caractérise, notamment, l'article d'Aude Nicolas sur les peintures

représentant la bataille de Solférino dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ironiquement, s'il y a bien une œuvre canonique qui est souvent mentionnée, elle sort des limites chronologiques du livre et sert plutôt de comparaison et d'antécédent : c'est la colonne du Trajan, romaine, avec ses célèbres reliefs en spirale. À l'inverse, les panoramas, qui sont également mobilisés à plusieurs reprises comme « l'Autre » des peintures traitées, le sont de manière plus péjorative : souvent mentionnés, ils ne sont pratiquement jamais analysés pour eux-mêmes, comme s'ils sortaient du champ de l'art – ce qui n'est pas loin de la pensée du XIX^e siècle, comme le rappelle Katie Hornstein dans sa contribution sur Henri Durand-Brager, tout en ajoutant que le champ sémantique couvert par le terme « panorama » était à l'époque, de toute façon, fort ambigu.

La structure de l'ouvrage est limpide : la première partie s'intéresse aux agencements des peintures murales, la seconde aux dispositifs immersifs créés dans et par différents médiums. Étant donné cet ordre vaguement chronologique, un petit écart astucieux fait que la première partie, principalement consacrée à la période « moderne » (au sens que donne à ce mot l'université française, à savoir les XV^e-XVIII^e siècles; la période 1600-1800, en particulier, est décrite comme jouant un rôle pivot dans ce récit, entre la vision et l'immersion), se termine par une surprise : un article sur les cycles de batailles de Cy Twombly (1928-2011). La valeur de cette trouvaille éditoriale est quelque peu diminuée par la contribution elle-même, trop descriptive. On y cherche en vain une explication du fonctionnement de ces toiles énigmatiques, pas tout à fait figuratives, ni véritablement abstraites, et une analyse plus détaillée de l'expérience spatiale des séries in situ, décrite seulement en termes génériques. L'angle crucial du lien avec le contexte politique de l'artiste est évoqué, mais peu développé – l'autrice Anthi-Danaé Spathoni suggère, par exemple, qu'après le 11 septembre 2001, la bataille de Lepanto « pourrait devenir le symbole d'une guerre entre deux cultures et deux civilisations » (p. 88), mais on se demande comment cela est concrètement présent dans l'œuvre (créée en 2001, donc probablement trop tôt), et surtout, si l'on admet que sa réception saurait être « contaminée » par ce sujet, ce qu'elle aurait à nous en dire?

La deuxième partie pourrait être divisée elle-même en deux sections distinctes : d'abord, une série de quatre articles sur les dispositifs immersifs du XIX^e siècle, surtout en peinture – au-delà des contributions de Nicolas et Hornstein déjà évoquées, François de Vergnette y propose une lecture intéressante non pas des œuvres du Salon elles-mêmes, mais de leur réception écrite par la critique, entre exigences artistiques et vérité militaro-stratégique (que Baudelaire, par exemple, considérait comme incompatibles); et Margot Renard regarde les salles d'Afrique d'Horace Vernet à Versailles, les complexités spatio-temporelles des peintures qui y sont exposées et leur manière de chercher l'implication du public par les moyens a priori limités des tableaux.

Les trois derniers articles, eux, ouvrent d'autres horizons, fascinants, à la réflexion, puisqu'ils explorent d'autres médiums ayant émergé plus récemment. Lucie Goujard s'interroge sur l'acte de « photographier la bataille », où limitations techniques, normes esthétiques et symboliques héritées de la peinture, ainsi que prétentions au témoignage et à l'enregistrement du réel résultent en une dynamique médiatique saccadée et contradictoire étalée sur un siècle et demi. L'analyse, par Gaspard Delon, des batailles cinématographiques hollywoodiennes des années 1950 et 1960 est époustouflante de finesse et d'attention aux détails esthétiques de ces objets souvent peu valorisés. Certes, pour les spécialistes en histoire de l'art, qui constituent le public cible du volume (vu son ancrage disciplinaire), la lecture de cette contribution risque d'être peu aisée : Delon utilise des termes techniques et un langage cinématographique précis et parfois difficile. Mais pour peu que l'on fasse un petit effort d'adaptation, l'auteur réussit à nous faire comprendre l'esthétique originale et nuancée de ces objets immensément plus complexes qu'une large peinture.

La dernière contribution, de Sylvie Le Ray-Burimi, est tout aussi fascinante, même si elle essaie de couvrir un peu trop de terrain et passe trop rapidement sur certaines œuvres et dispositifs intrigants sans qu'on comprenne exactement de quoi il s'agit. C'est le cas, par exemple, de la liste de panoramas relativement récents créés dans des pays au régime autoritaire (Chine, Russie, Turquie, voire Corée du nord) pour célébrer des victoires militaires : on aimerait

tant en savoir davantage! La place de ce genre d'œuvres dans cet article est d'ailleurs significative : une des observations marquantes de l'autrice est que, dans les démocraties, les artistes contemporaines sont de plus en plus mobilisées dans des musées qui étaient auparavant plus purement « historiques » et souvent propagandistes. Dans toutes sortes de régimes, donc, la muséographie et l'art (le sujet du reste du volume) se chevauchent de plus en plus, ce qui fait que l'article a bien sa place en fin de parcours de ce livre d'histoire de l'art.

La conclusion du volume est bien utile et va beaucoup plus loin que le résumé répétitif clôturant tant d'ouvrages universitaires. Barreto, Delon et Lafille y proposent une discussion pertinente autour des points aveugles de ce qui précède, notamment le traitement du seul « Occident ». Un survol rapide de quelques cultures « autres » nous révèle que celles-là ne s'intéressent guère à la représentation mimétique de la bataille ou à l'immersion du spectateur dans les images qui en résultent, alors qu'*a contrario*, les origines grecques du concept « bataille » – une construction culturelle, à n'en pas douter – sont rappelées dès l'introduction. La conclusion revient aussi sur la situation actuelle, où les batailles réelles aussi bien que leur représentation sont plus fragmentées, au point où on peut même parler, comme le fait déjà Le Ray-Burimi, de la marginalisation des batailles dans l'historiographie militaire, muséale ou autre. Alors que le volume entier suit pas à pas les mises en scène des batailles comme les points culminants et les cristallisations dramatisées des conflits, ce paradigme millénaire est peut-être déjà chose du passé.

Itay Sapir est professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

—sapir.itay@uqam.ca