



HAL
open science

La Guerre de Crimée dans la culture historique : images du conflit dans les ouvrages pour le grand public (deuxième moitié du XIXe siècle)

Jean-Charles Geslot

► To cite this version:

Jean-Charles Geslot. La Guerre de Crimée dans la culture historique : images du conflit dans les ouvrages pour le grand public (deuxième moitié du XIXe siècle). La Guerre de Crimée, première guerre moderne, UMR Sirice; Centre d'histoire du XIXe siècle, Nov 2019, Paris, France. hal-02398135

HAL Id: hal-02398135

<https://hal.science/hal-02398135>

Submitted on 9 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Guerre de Crimée dans la culture historique : images du conflit dans les ouvrages pour le grand public (deuxième moitié du XIX^e siècle)

Jean-Charles Geslot

La Guerre de Crimée occupe une place particulière et quelque peu contradictoire dans le système de représentations de la deuxième moitié du XIX^e siècle : premier conflit du Second Empire, première guerre victorieuse du régime, elle marque une sorte de revanche sur 1815, et provoque une véritable « exaltation patriotique¹ ». L'opinion ne semble pourtant guère avoir montré d'enthousiasme pendant la durée des opérations, partagée qu'elle était entre volonté de paix, hostilité à l'Angleterre, résignation au conflit et lassitude de son prolongement². Si ce thème, relativement classique en histoire politique, du rapport de l'opinion au conflit a déjà fait l'objet de travaux³, il en va autrement de sa place dans la culture historique de la population – cette dernière notion étant elle-même assez peu explorée. La question pourtant ne manque pas d'intérêt : quelle connaissance les Français de la deuxième moitié du XIX^e siècle avaient-ils du conflit, à mesure de son éloignement temporel et donc mémoriel ? Comment le voyaient-ils, en comparaison avec les autres opérations militaires dans lesquelles la France avait pu être engagée à cette période, principalement la Guerre de 70 ? Enfin et surtout, comment ces représentations de la Guerre de Crimée se diffusaient-elles dans la population ? Par quels textes et quelles images ?

C'est sur cette dernière question, celle des images, que nous souhaiterions porter notre attention, l'iconographie constituant un puissant facteur de fixation et de transmission de représentations sur des faits historiques, dans une époque qui en est friande. Peinture d'histoire, dessins de presse, affiches commerciales, panoramas... : l'imagerie historique est très présente dans l'univers visuel des Français et des Françaises de cette époque, et concourt à alimenter les imaginaires. Parmi ces supports, la gravure joue un rôle majeur, parce qu'elle est alors la plus diffusée – elle est la seule à pouvoir l'être rapidement et massivement –, et parce que son rôle par conséquent est potentiellement le plus important, bien plus par exemple que celui des tableaux d'histoire, dont la vue est réservée à un nombre de spectateurs beaucoup moins important, ceux du Salon essentiellement, même s'il ne faut pas ignorer les reproductions de certaines œuvres. L'étude des illustrations de la Guerre de Crimée parues dans les ouvrages historiques diffusés à grande échelle pourra ainsi se révéler plus significative. Nous verrons cependant que les livres illustrés les plus diffusés dans la deuxième moitié du siècle n'accordent, sauf exception, qu'une place très limitée à la Guerre de Crimée ; et que tout en reprenant certains codes classiques de la peinture militaire, cette iconographie navigue entre parti-pris spectaculaire et ambition documentaire ; ce qui pose la question de la participation de ces images à la construction d'un récit national.

UNE GUERRE OUBLIÉE ?

La consultation des principaux *best-sellers* de l'histoire parus après la Guerre de Crimée se révèle relativement décevante en termes de présence d'images du conflit. Ainsi en est-il de l'*Histoire de France* de Victor Duruy, parue en 1858, rééditée plus de vingt fois jusqu'en 1913, et dont la consultation systématique des registres des déclarations d'imprimeurs et du Dépôt légal conservés aux Archives nationales permet d'évaluer la diffusion à plus de 120 000 exemplaires sur toute cette période⁴. C'est une histoire de France devenue classique et qui le restera jusqu'à la Grande Guerre,

¹ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre : 1850-1920*, Paris, CDU et Sedes, 1995, p. 33.

² *Idem*.

³ Lynn M. Case, *French Opinion on War and Diplomacy during the Second Empire*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1954, 339 p.

⁴ Arch. nat. : F/18/II/73 à 182 (déclarations d'imprimeurs de Paris, 1857 à 1881), F/18*/III/169 à 241 (Dépôt légal de Paris, 1881 à 1913).

dans laquelle même des enfants du peuple comme Charles Péguy pourront se constituer une culture historique et apprendre le passé militaire de la France⁵. Pourtant elle n'a joué aucun rôle dans la diffusion d'images de la Guerre de Crimée, puisqu'aucune ne figure dans l'ouvrage, quelle que soit l'édition considérée – l'iconographie militaire du livre ne dépassant jamais la prise d'Alger en 1830.

Le constat est tout aussi décevant dans *l'Histoire de France depuis 1789 jusqu'à nos jours* d'Henri Martin, parue en huit volumes entre 1878 et 1885, et dont on peut estimer les tirages à 100 ou 120 000 exemplaires⁶. Là, les lecteurs ne peuvent voir qu'une seule image représentant le conflit : une gravure intitulée « prise de Malakoff » – l'ouvrage est du reste peu illustré, puisqu'on ne trouve dans le volume en question qu'une seule autre illustration, qui concerne la bataille de Solferino⁷. Du côté des manuels scolaires, l'enquête est rendue plus compliquée par la multiplicité des publications. L'ouvrage emblématique est bien sûr le « Petit Lavis », diffusé à 13 millions d'exemplaires entre 1896 et 1920⁸. La Guerre de Crimée y est évoquée, mais pas systématiquement illustrée : on n'en trouve ainsi aucune image dans *La Deuxième Année d'histoire de France* de 1884, ni dans *l'Histoire de France pour le cours élémentaire* de 1913 (qui n'évoque pas le conflit). En 1900 en revanche, *La Nouvelle Année préparatoire à l'histoire de France* comporte une gravure représentant « une tranchée devant Sébastopol » et un portrait de Mac-Mahon⁹.

Plus intéressant peut-être est le cas de Gustave Ducoudray qui inonde pendant un demi-siècle le marché et les classes de ses publications, à absolument tous les niveaux du système éducatif¹⁰. On le retrouvera ainsi sur les tables des écoles primaires, des collèges et des lycées, des écoles normales supérieures, des cours complémentaires, des cours pour les jeunes filles, de l'enseignement spécial puis moderne, des candidats au baccalauréat et à Saint-Cyr... Et ces ouvrages, servis par la puissance de diffusion de la Librairie Hachette, connaissent une popularité durable : son *Histoire générale de 1610 à nos jours* en est ainsi à sa 14^e édition en 1910, son cours d'histoire contemporaine (classe de Philosophie) à sa 22^e en 1902, ses *Leçons complètes d'histoire de France* (cours complémentaire) à leur 20^e en 1916... Toutes les générations d'élèves, du Second Empire à la Grande Guerre, auront pu, quel que soit leur genre ou leur appartenance sociale, avoir eu entre les mains les volumes de Ducoudray.

Dans cette foisonnante production qui mériterait un inventaire détaillé, l'histoire de France et l'histoire contemporaine dominant. Quelques sondages montrent que, si ces manuels semblent peu illustrés au départ, l'image y prend une place notable à partir des années 1880. La Guerre de Crimée est souvent illustrée par une ou deux cartes générales¹¹, auxquelles s'ajoute parfois un plan plus détaillé du site de Sébastopol¹². On trouve peu de gravures : un dessin assez simple intitulé « Siège de Sébastopol. Prise de la tour Malakoff », et un autre, plus élaboré, intitulé parfois « Assaut de Sébastopol¹³ », parfois « Assaut de Malakoff¹⁴ ». Dans *l'Histoire sommaire contemporaine* publiée en

⁵ Charles Péguy, « Compte rendu de congrès », *Les Cahiers de la Quinzaine*, 3^e série, 1^{er} cahier, 1901, p. 16.

⁶ Jean-Charles Geslot, « Un inestimable succès : *l'Histoire de France* d'Henri Martin et ses publics », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 60, n° 1, 2020, p. 239-255.

⁷ Henri Martin, *Histoire de France depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Furne, Jovet et Cie, 1883, p. 144.

⁸ Jean-Yves Mollier, *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2001, p. 56.

⁹ Ernest Lavis, *La deuxième année d'histoire de France avec récits et dissertations*, Paris, A. Colin, 1884, p. 330-331 ; *La Nouvelle Année préparatoire d'histoire de France*, Paris, A. Colin, 1900, p. 97-98 ; *Histoire de France : cours élémentaire*, Paris, A. Colin, 1913, 182 p.

¹⁰ Patrick Dubois, Annie Bruter (dir.), *Le Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire de Ferdinand Buisson : répertoire biographique des auteurs*, Paris, INRP, 2002, p. 65-66.

¹¹ Voir notamment : Gustave Ducoudray, *Histoire générale de 1610 à 1875*, Paris, Hachette, 1883, p. 543.

¹² Voir notamment : *Idem*, *Histoire de l'époque contemporaine 1789-1889*, Paris, Hachette, 1895, p. 397 et 399.

¹³ Voir notamment : *Idem*, *Abrégé d'histoire contemporaine, 1788-1889*, Paris, Hachette, 1893, p. 401.

¹⁴ Voir notamment : *Idem*, *Notions élémentaires d'histoire générale et d'histoire de France*, Paris, Hachette, 1884, p. 449.

1905, sont proposés une autre gravure représentant la bataille de l'Alma et, en médaillon, un portrait du maréchal Canrobert¹⁵. Preuve que malgré le temps qui passe et le souvenir comme l'importance du conflit qui s'éloignent en ce tout début du XX^e siècle, la volonté de l'auteur et de l'éditeur de donner à voir le premier conflit du Second Empire ne connaît pas forcément d'atténuation.

Les exemples de Lavis, de Ducoudray ou d'Henri Martin montrent que leurs histoires largement diffusées réduisent l'iconographie de la Guerre de Crimée à quelques épisodes emblématiques, comme l'Alma ou Malakoff, plus rarement à des acteurs (Mac-Mahon, Canrobert), en accompagnant cet appareil de visualisation de cartes. Pour obtenir une plus grande diversité d'illustrations, il faut aller explorer un autre secteur du marché éditorial : celui des publications populaires par livraisons qui sont apparues dans les années 1830 et se sont beaucoup développées depuis le milieu du siècle¹⁶. Jouant sur le caractère indolore de la dépense, permis par l'étalement de cette dernière dans le temps que dure la parution des fascicules successifs, les éditeurs misent également beaucoup sur l'illustration pour attirer le public populaire. Ces publications contribuent donc grandement, par l'importance de leur appareil iconographique et leur large diffusion, à modeler un univers visuel dont on peut faire l'hypothèse qu'il pourra grandement influencer la culture historique des lecteurs et des lectrices.

Concernant la Guerre de Crimée, deux publications ont pu jouer ce rôle. La première est *l'Histoire de la Guerre d'Orient*, éditée par Gustave Barba, un spécialiste de littérature populaire¹⁷. La première partie, consacrée à *l'Histoire des agrandissements de la Russie*, par Abel Hugo, est lancée à la fin du mois de février 1854¹⁸. Elle est suivie par neuf autres séries, qui formeront un ensemble relativement dépareillé, quatre seulement étant spécifiquement consacrées aux opérations militaires en Mer Noire¹⁹, auxquelles il faut ajouter la 9^e série, *Le Congrès de Paris*²⁰. Cet ouvrage est orné d'illustrations dues à Janet-Lange, mais aussi, pour la dernière, à Gustave Doré. La seconde publication est *l'Histoire populaire contemporaine de la France*, publiée entre 1864 et 1866, sans nom d'auteur, par l'imprimeur parisien Charles Lahure, associé pour l'occasion à l'un de ses principaux clients, l'éditeur Louis Hachette. Près de 250 pages sont consacrées à la Guerre de Crimée, comportant 135 illustrations. On étudiera surtout ce second exemple, dont le succès fut évident et est mieux documenté que le précédent : les archives du Dépôt légal nous apprennent en effet que les fascicules du quatrième volume furent tirés à 10 000 exemplaires, et comme il s'agit d'un chiffre courant pour ce type de publications, on peut légitimement penser qu'il en fut de même pour les autres volumes, et notamment pour le troisième, qui nous intéresse ; en outre, cette publication connut plusieurs rééditions, légales et pirates, jusque dans les années 1890²¹.

LA GUERRE EN IMAGES : DU SPECTACULAIRE AU DOCUMENTAIRE

L'étude systématique des 135 images illustrant les chapitres sur la Guerre de Crimée dans *l'Histoire populaire contemporaine de la France* permet de saisir les grandes tendances des choix iconographiques opérés par les éditeurs et auteurs de l'ouvrage, et de formuler des hypothèses sur les motivations de ces choix, aussi bien que sur la façon dont la vision du conflit par les lecteurs et les lectrices pourra s'en trouver influencée. La première caractéristique, attendue, est l'écrasante domination du thème militaire. Les faits liés aux combats ne sont pas les seuls à être représentés,

¹⁵ *Idem, Histoire sommaire contemporaine*, Paris, Hachette, 1905, p. 395-405.

¹⁶ Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique éditions, 2015, p. 243.

¹⁷ Jean-Charles Geslot (dir.), *Dictionnaire des éditeurs français du XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la BnF, [à paraître].

¹⁸ *Le Siècle*, 23 févr. 1854, p. 3.

¹⁹ 3^e série : *Sébastopol* ; 6^e : *Malakoff* ; 8^e : *Kinburn* ; série non-numérotée : *Kinburn*.

²⁰ Les autres séries sont consacrées à l'histoire de la Russie, de la Crimée et de la Pologne.

²¹ Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) : HAC.154.13 (lettres de Victor Duruy, 24 févr. et 3 mars 1891). Le catalogue de la BnF indique que *l'Histoire populaire contemporaine* est due à Victor Duruy, mais rien n'indique que cela soit le cas, et lui-même dément cette information dans les deux lettres en question qui évoquent les contrefaçons de son *Histoire populaire de la France*.

mais ils concernent les trois-quarts du corpus iconographique. Les scènes de bataille sont les plus nombreuses (34 images), à peu près à égalité avec les scènes de genre de la vie militaire (33) ; on peut y ajouter 19 portraits d'officiers, et 15 gravures représentant les sites et lieux où se produisent les combats. Sur toute la publication, on ne compte qu'une seule carte, et c'est un plan de bataille (celle de Traktir²²).

Les 34 scènes de bataille renvoient à un style classique de l'art militaire, celui du panorama, très en vogue alors, que ce soit dans la peinture de guerre ou dans les spectacles visuels comme les dioramas – même si en l'occurrence les peintres de la Guerre de Crimée semblent moins suivre cette tendance, puisque seulement deux panoramas figurent dans les 140 œuvres représentant ce conflit, exposées au Salon entre 1855 et 1870²³. Ce genre inspira la mise en page de la publication, puisque ces scènes figurent soit en page entière, soit en double page, notamment pour les combats les plus importants ou les scènes les plus impressionnantes, comme le débarquement des troupes à Old-Fort (figure 1), la bataille de l'Alma ou la prise de Malakoff, mais aussi pour les événements majeurs, comme le convoi funèbre de Lord Raglan²⁴. Il faut noter que le sensationnalisme prégnant dans cette mise en page des scènes de bataille ne se retrouve pas ailleurs. La publication ne joue ainsi pas sur le goût pour l'orientalisme. Parmi les scènes de genre, deux gravures seulement peuvent clairement être rattachées à cette tendance (un « Café turc » et des « Moines russes »), et une troisième de façon plus ambiguë (l'illustration d'ouverture du chapitre III montrant une procession de groupes de personnages en costume non clairement identifiés ni identifiables par le lecteur)²⁵. Il y a là, clairement, une rupture avec l'art pictural, dont l'engouement pour la Guerre de Crimée est largement dû à la vogue orientalisante, même si elle jette alors ses « derniers feux »²⁶. Dans *l'Histoire populaire contemporaine*, c'est surtout par la dimension épique du conflit, par le caractère immense et grandiose du paysage et les formidables effectifs engagés, que l'iconographie se fait spectaculaire. Elle répond, ce faisant, à une demande qui existait déjà au moment même de la guerre, et à laquelle la presse illustrée se chargeait de répondre pour flatter le goût d'une partie du public pour les panoramas²⁷.

²² *Histoire populaire...*, *op. cit.*, p. 216.

²³ Aude Nicolas, « Les rapports franco-britanniques à travers la peinture militaire représentant la guerre de Crimée », *Revue historique des armées*, n° 264, 2011, §4.

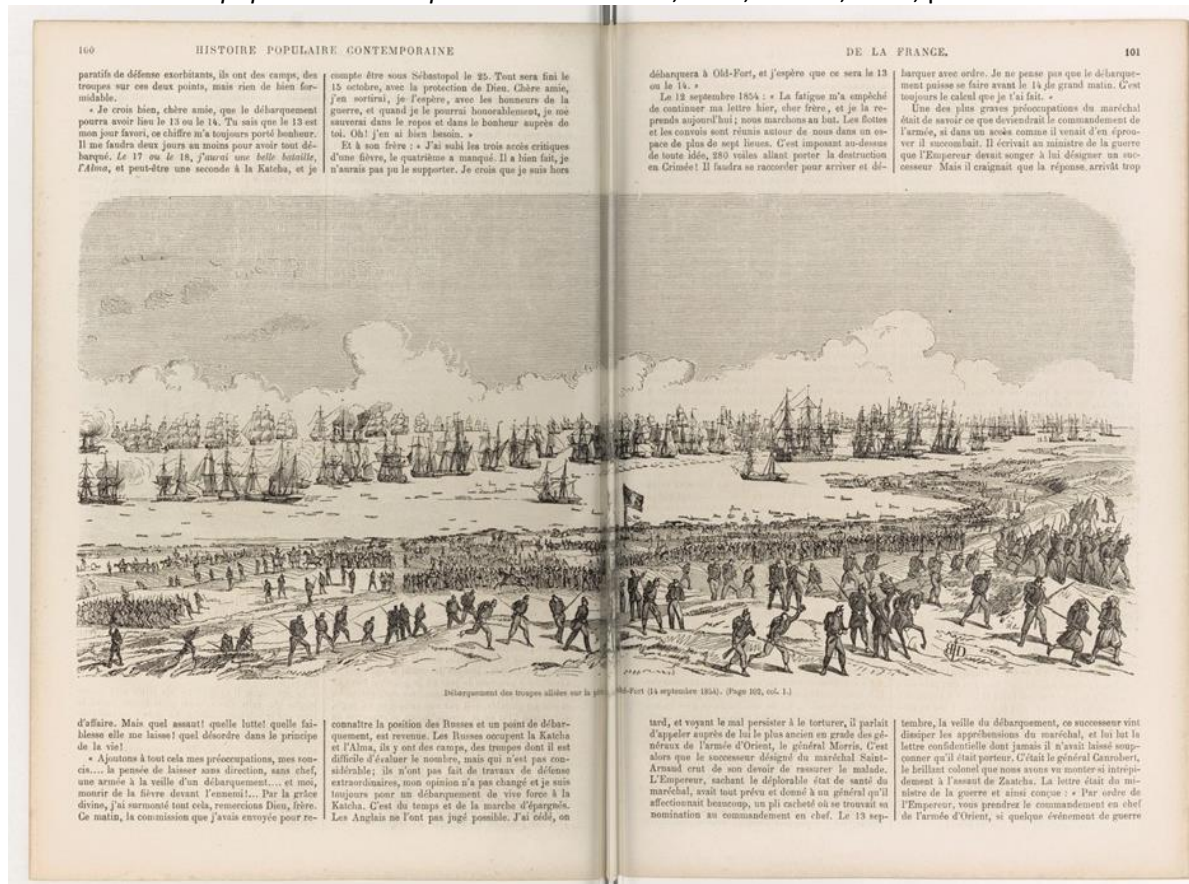
²⁴ *Histoire populaire contemporaine de la France*, Paris, Lahure, 1866, p. 100-101, 108-109, 212-213 et 228-229.

²⁵ *Ibid.*, p. 25, 63 et 137.

²⁶ Nicolas, « Les rapports... », *op. cit.*, §6.

²⁷ Ulrich Keller, *The Ultimate Spectacle. A Visual History of the Crimean War*, Amsterdam, Gordon & Breach, 2001, p. 54 et suiv.

Figure 1. « Débarquement des troupes alliées sur la plage d'Old-Fort (14 septembre 1854) », gravure tirée de : *Histoire populaire contemporaine de la France*, Paris, Lahure, 1866, p. 100-101.



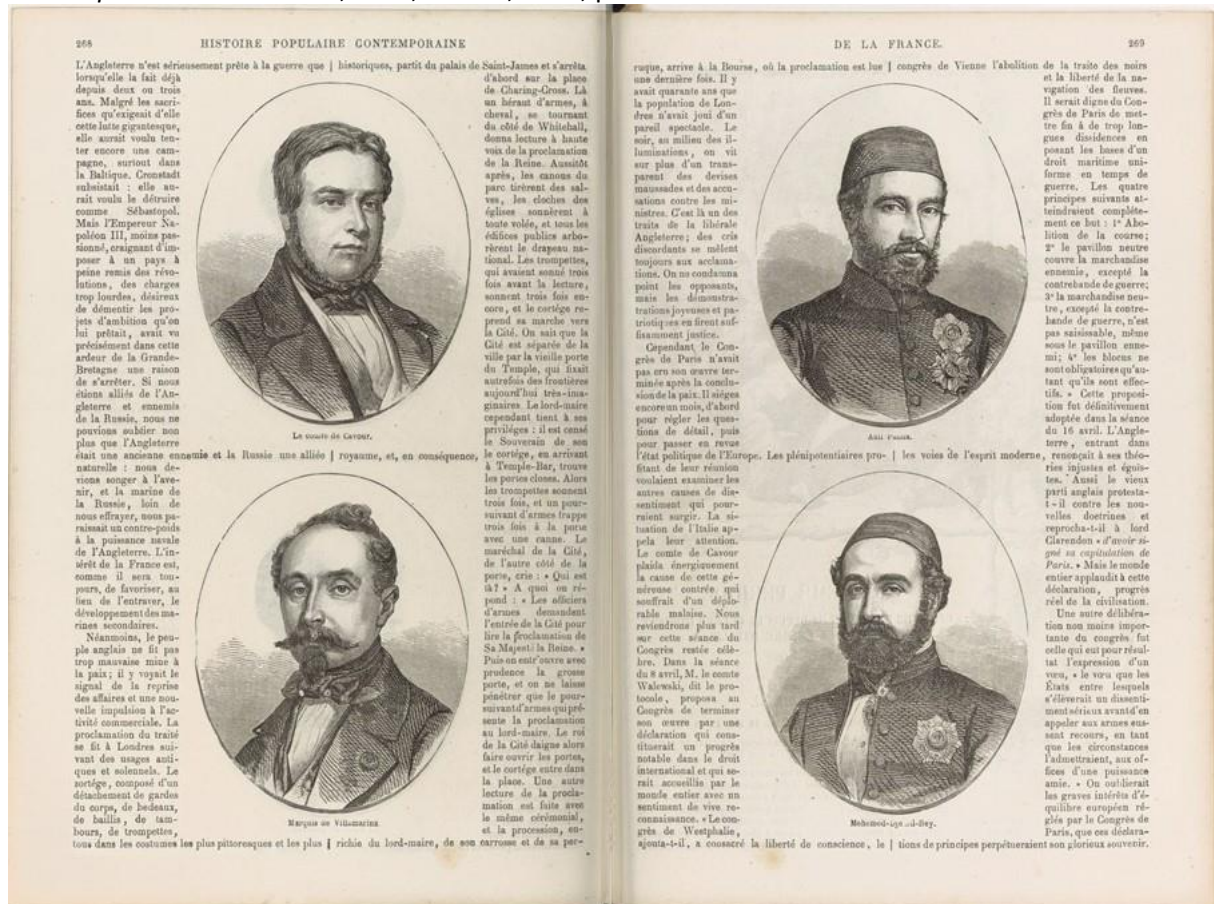
Pendant le sensationnel n'est pas la seule motivation des choix iconographiques. L'ambition documentaire est également tout à fait évidente. On le voit tout d'abord à la volonté d'exhaustivité qui marque la sélection d'images, comme s'il s'agissait de ne laisser aucun aspect du conflit échapper à l'œil du lecteur. Sont ainsi exposés, comme on l'a vu, autant les faits guerriers que la vie des soldats hors du temps des combats ; des scènes se passant à l'arrière, dans les capitales européennes, sont également montrées, du « Cabinet dans lequel est mort l'empereur Nicolas » aux « enrôlements à Londres », en passant par l'« Emprunt national voté le 7 mars 1854 » à Paris, ou la « Lecture à la Chambre du Message annonçant la guerre²⁸ ». Du côté du front, les engagements terrestres dominent, mais les opérations navales sont loin d'être oubliées : si on ne compte que deux portraits d'amiraux, 18 images mettent en scène les flottes, soit autant que des illustrations d'opérations terrestres. Du reste l'ensemble des théâtres d'opérations sont représentés : 43 images ont pour cadre la Crimée proprement dite, 26 le reste de la Mer Noire (Détroits, delta du Danube, mer d'Azov...), 7 la Baltique, 2 l'Océan Pacifique. Six images concernent des scènes civiles se déroulant en France, deux en Russie, mais une seule à Londres. La répartition est déséquilibrée, et toutes les nations parties prenantes du conflit ne sont pas représentées, mais l'ensemble des théâtres d'opération le sont, jusqu'aux plus éloignés de Sébastopol.

Cette exhaustivité géographique renvoie à la seconde ambition perceptible dans l'iconographie choisie : celle de fixer le décor et les acteurs du conflit. On compte ainsi une quinzaine de sites et de monuments, en vue panoramique ou non, ainsi qu'une quarantaine de portraits. Une moitié d'entre eux représentent des officiers, surtout des Français : 16 en tout, contre un Russe (Totleben), un Anglais (Raglan) et un Italien (La Marmora). L'autre moitié montre des politiques et des diplomates,

²⁸ *Histoire populaire...*, op. Cit., p. 51, 52, 168, 181.

notamment les négociateurs du congrès de Paris, qui bénéficient d'une mise en page spéciale, chaque binôme national d'ambassadeurs étant représenté par deux médaillons juxtaposés (figure 2). À cette volonté de fixer acteurs et décors, comme pour un spectateur de théâtre, s'arrête cependant l'ambition pédagogique de l'ouvrage. Il ne fournit ainsi, on l'a dit, qu'un seul plan de bataille, et seulement trois ou quatre images illustrant les armements ou montrant des galeries d'uniformes²⁹. Armes et soldats ne sont pas exposés, mais montrés en action, dans la chaleur des combats ou les difficultés de la vie dans les camps, et les repères géographiques ne sont fournis que par les images des sites : il s'agit moins de comprendre la stratégie et l'avancée des armées – dans une guerre où les mouvements sont, du reste, relativement limités, en tout cas à petite échelle – que d'imaginer les lieux et le déroulement de la guerre. Nul doute que le souci de précision topographique corresponde à une attente du public français, comme cela se passe de l'autre côté de la Manche³⁰.

Figure 2. Les négociateurs italiens et turcs du traité de Paris, gravure tirée de : *Histoire populaire contemporaine de la France*, Paris, Lahure, 1866, p. 268-269.



Cette intention documentaire se trouve enfin révélée par l'origine des images proposées au lectorat. Cette origine a pu être retracée et identifiée pour moins de la moitié des illustrations – pour les autres, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit de créations originales. Parmi ces images reprises, près d'une soixantaine, 56 exactement, sont tirées des pages de *L'Illustration*. Le grand hebdomadaire d'information fournit des gravures sur tous les aspects représentés dans l'ouvrage, qu'il s'agisse de portraits, des scènes de bataille ou des scènes de genre. De façon très nette donc, *Histoire populaire contemporaine* se situe, dix ans après le déroulement des faits, dans la

²⁹ Voir notamment : *Histoire populaire...*, op. cit., p. 92-93 (« Nouvelle garde impériale créée par décret le 1er août 1854 ») et p. 177 (« Batterie de fusées devant Sébastopol ») et « Batterie de mortiers devant Sébastopol »).

³⁰ Keller, *The Ultimate Spectacle...*, op. cit., p. 51-53.

perspective du reportage de guerre telle que la presse des années 1850 l'a développé, en France comme en Angleterre. Nombre de ces images sont en effet à l'origine des croquis et dessins réalisés sur le terrain, soit par des artistes mandatés par les quotidiens parisiens, soit par des soldats engagés sur le front, comme « M. Rose, colonel du régiment des tirailleurs algériens », « Louis de Marcé, enseigne de vaisseau », ou « Henri Rouland, du *Montebello*³¹ ». L'ouvrage de Lahure s'inscrit donc clairement dans la tradition de la presse illustrée, qui dès la Guerre de Crimée adopte cette pratique du reportage de guerre, en cherchant à montrer la réalité du conflit, au plus près du terrain et de la vie des soldats. Ce souci de réalisme, qui se retrouve dans les journaux comme *L'Illustration* puis dans *l'Histoire populaire contemporaine*, tend d'ailleurs largement à l'emporter sur la stratégie d'idéalisation du conflit.

UN « RÉCIT NATIONAL » ?

La dimension patriotique de la publication apparaît de façon évidente. On l'a dit déjà à propos des officiers représentés, majoritairement nationaux : plus globalement, est mis en avant le rôle de la France et des Français – ce qui est bien sûr logique dans une *Histoire populaire contemporaine de la France*, mais l'est moins dans le cadre d'un conflit mettant en scène une alliance internationale. Si l'on élargit ainsi la perspective à l'ensemble des acteurs individuels du conflit représentés, on constate que 22 images montrent 20 Français (Saint-Arnaud et Walewski sont les seuls à être représentés deux fois) ; huit images montrent onze Russes ; quant aux acteurs issus des autres pays, ils sont quasiment inexistantes, hors les portraits des négociateurs du Congrès de Paris, même s'il s'agit d'alliés. On ne voit en tout et pour tout que trois Anglais, Lord Raglan et les deux négociateurs, Lord Cowley et Lord Clarendon. Il y a ainsi autant d'Anglais que d'Italiens, à peine plus que de neutres, et même moins que de Turcs, puisqu'on compte, outre le Sultan lui-même, ses deux représentants aux négociations de paix, et Omer-Pacha.

Cette sous-estimation du rôle des Anglais, qui se retrouve d'ailleurs dans la peinture militaire³², ne se voit pas que dans le faible nombre d'acteurs donnés à connaître au public français. Ce qui peut donner en effet à ce dernier l'impression que la guerre n'a été menée (et donc remportée) que par les Français ou presque, c'est la façon dont l'armée anglaise est présentée, comme largement dépendante de son alliée, tant militairement que logistiquement. Ainsi à l'image représentant le grand geste héroïque de l'armée de Victoria, la fameuse Charge de la brigade légère, est immédiatement opposée, sur la page d'en face, l'intervention des chasseurs d'Afrique pour la dégager³³ : quelle impression le lecteur peut-il tirer de ces deux gravures montrant, presque en bande-dessinée, le pétrin dans lequel s'enlise la cavalerie anglaise, et la valeureuse action des Français pour l'en sortir ? La même sûrement que le dessin montrant ces « Anglais venant se ravitailler à une cantine française³⁴ » : celle d'une armée incapable de survivre sans l'aide de la France, ainsi présentée, par effet de contraste, comme un modèle d'efficacité.

On aurait tort de croire cependant à une héroïsation systématique de l'armée de Napoléon III. La plupart des scènes de bataille ne proposent, par exemple, qu'une vue panoramique, et ne mettent donc en avant qu'un héroïsme collectif ; très peu d'illustrations montrent des engagements et des actes de bravoure individuels, à l'instar de la « Mort du général Lourmel (5 novembre 1854)³⁵ ». Et surtout, elles ne concernent jamais de simples soldats, auxquels les lecteurs, notamment les plus jeunes, auraient éventuellement pu s'identifier. Les acteurs présentés sont essentiellement des officiers, des diplomates, des dirigeants, d'ailleurs présentés en portrait la plupart du temps, et rarement en action. Les fantassins, artilleurs ou marins restent noyés dans le collectif des scènes panoramiques et perdus dans l'anonymat de la mêlée. Les seuls moments où ils sont plus faciles à

³¹ *L'Illustration*, 6 oct. 1855, p. 240 ; 27 oct. 1855, p. 276 ; 15 déc. 1855, p. 385.

³² Nicolas, « Les rapports... », *op. cit.*, §8.

³³ *Histoire populaire...*, *op. cit.*, p. 124-125.

³⁴ *Ibid.*, p. 184.

³⁵ *Ibid.*, p. 136.

identifier, c'est dans les difficultés de leur quotidien, hors des scènes de bataille. On les montre ainsi aux prises avec les mauvaises conditions météorologiques (figure 3)³⁶ ; ou bien dans des situations de maladie ou de blessure – même s'il est à noter que cette dimension du conflit, et notamment les épidémies qui ravagent les armées, sont quasiment absentes du corpus iconographique³⁷, comme il l'est de la photographie de guerre, où règne la même forme de pudeur³⁸. Si le lectorat semble ainsi poussé à admirer les dirigeants politiques et militaires, et à constater l'incompétence des Anglais, il aura sûrement aussi pu s'apitoyer sur le sort des pauvres soldats français, dont l'*Histoire populaire* montre la rigueur des conditions de vie. En exposant ce qu'ils ont dû endurer et ce qu'il est convenu d'appeler les horreurs de la guerre, et même si aucune image ne montre crûment de blessures sanglantes, de jambes amputées, ou de cholériques à l'agonie, il est clair qu'il s'agit de valoriser la bravoure dont les soldats français ont fait preuve dans leur résistance aux difficultés du quotidien bien plus que dans leur héroïsme guerrier. Peut-être faut-il alors distinguer dans ces modes de représentations deux façons de percevoir la guerre, deux sentiments qu'elle peut et doit inspirer, appelés à une longue postérité : l'admiration pour l'armée, dans son héroïsme collectif, d'une part, et la sympathie pour le soldat, dans son endurance individuelle, d'autre part. La façon très essentialiste qu'ont les manuels scolaires évoqués ci-dessus d'illustrer le conflit, ramené à seulement un ou deux épisodes emblématiques, glorieux et collectifs, viendra sûrement confirmer cette tendance.

Figure 3. « Coup de vent en Crimée (14 novembre 1854) », gravure tirée de : *Histoire populaire contemporaine de la France*, Paris, Lahure, 1866, p. 140



Pour conclure, on peut formuler deux autres hypothèses quant à l'effet, toujours difficile à appréhender, de ce genre de publications à succès sur la culture historique française et, plus largement, européenne, quant aux représentations collectives relatives à la Guerre de Crimée. La première réside dans la façon nouvelle d'appréhender ce conflit lointain, dont témoigne l'évolution

³⁶ *Ibid.*, p. 140 (« Coup de vent en Crimée ») et p. 157 (« Les tranchées les jours de pluie »).

³⁷ Images de blessés et d'ambulances : *Histoire populaire...*, *op. cit.*, p. 41, 76, 160, 161, 209

³⁸ *Crimée. Premiers reportages de guerre*, Paris, Musée de l'Armée, 1994, p. 19.

des catégories utilisées pour le nommer, dans la mesure où on parvient à la retracer. À titre d'indicateur, et avec toutes les précautions requises pour traiter les données qu'il fournit, l'outil Ngram semble montrer que l'expression de « Guerre d'Orient », dominante pendant toutes les années 1850, décline largement ensuite, alors que celle de « Guerre de Crimée » connaît un succès croissant et s'impose à partir de 1860. On retrouve la même tendance en consultant le moteur de recherche Retronews : alors que l'expression « Guerre d'Orient » l'emporte largement au début sur celle de « Guerre de Crimée » (777 occurrences contre 36 en 1854, 1370 contre 772 dans les années 1855-1857), dès 1858 cette dernière devient majoritaire (438 contre 356), et le restera dans les années suivantes, lesquelles verront en revanche un déclin net de la première (le nombre d'occurrences de l'expression « Guerre d'Orient » représente 37% de celui de « Guerre de Crimée » sur les cinq années 1858-1862, et seulement 12% dans les cinq années suivantes). L'abandon de cette qualification première qui faisait référence à l'Orient, au profit d'une indication géographique plus précise, est sûrement à relier à la faible part prise par la dimension orientalisante dans l'appareil iconographique étudié. Avec l'accent mis sur les difficultés quotidiennes des soldats, c'est sûrement à une perception moins romantique de la guerre qu'on invite le lectorat.

D'autre part, il y a là des perspectives intéressantes en matière d'évolution de la façon dont l'œil perçoit ce conflit. À l'instar de la presse illustrée, ces publications de la deuxième moitié du XIX^e siècle, littérature historique pour le grand public comme manuels à large diffusion, transmettent une image de la guerre qui passe essentiellement par la gravure en noir et blanc. Si le conflit en Crimée marque, le fait est connu, le début de l'essor de la photographie de guerre, ce n'est visiblement pas par ce média nouveau, dont la puissance d'évocation est encore limitée par les contraintes techniques³⁹, et qui mettra du temps à être diffusé à grande échelle, que passe son appropriation visuelle pour le grand public. Lorsque, cent ans après *l'Histoire populaire contemporaine de la France*, le cinéaste britannique Tony Richardson tourne *The Charge of the Light Brigade* (1968), il choisit d'insérer dans son film un générique et des intermèdes animés, qui reprennent l'esthétique des gravures imprimées du XIX^e siècle. Un choix qui peut sembler étonnant à l'heure de la télévision en couleurs, mais qui témoigne sûrement d'une volonté de renvoyer l'Alma et Sébastopol à un univers visuel d'un autre temps, celui qui a précédé le cinéma, et même la photographie, sans parler de la couleur. Dans la culture historique contemporaine, qu'est-ce alors que la Guerre de Crimée, sinon un conflit d'un autre temps, rejeté, par les deux guerres mondiales et même peut-être par la Guerre de 70, dans une sorte d'ancien régime militaire et iconographique. Si elle fut la « première guerre moderne », elle aura peut-être aussi marqué la fin d'une époque et d'une certaine façon de se représenter le fait militaire.

³⁹ *Ibid.*, p. 19-20.