

CAHIERS DE LA  
MÉDITERRANÉE

## Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011

Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts  
plastiques

---

### Introduction

Marie-Aline Barrachina et Jean-Pierre Pantalacci

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6024>  
ISSN : 1773-0201

#### Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011  
Pagination : 9-16  
ISBN : 978-2-914-561-55-6  
ISSN : 0395-9317

#### Référence électronique

Marie-Aline Barrachina et Jean-Pierre Pantalacci, « Introduction », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6024>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© Tous droits réservés

---

# Introduction

Marie-Aline Barrachina et Jean-Pierre Pantalacci

---

- 1 L'artiste, qui porte un regard sur son temps, voit à certaines époques s'imposer à lui la figure du guerrier, victorieux ou vaincu, ou le fait militaire, magnifié ou tragique.
- 2 Or, quelle que soit sa situation et quelle que soit l'époque, l'artiste – artisan, peintre de cour, sculpteur, architecte... – est toujours soumis à des contraintes matérielles dont la moindre n'est certes pas celle de son financement. Et cette contrainte est d'autant plus exigeante que le sujet traité dépasse les limites du privé, comme c'est toujours le cas quand il s'agit de représenter des sujets politiques ou militaires. Aussi, pour l'artiste, entreprendre la réalisation de tels sujets n'est pas entreprise anodine, tant il est vrai qu'elle implique de sa part un engagement particulier, un point de vue spécifique nécessairement lié aux exigences idéologiques plus ou moins explicites d'un commanditaire dont l'objectif est d'asseoir un pouvoir, de mettre en scène une puissance. À travers la représentation des héros, des armées, des succès sur les champs de bataille, ou de la dimension sacrificielle des combats menés pour la patrie ou pour la foi, les œuvres reflètent les événements autant que les codes d'interprétation à la lumière desquels les contemplant les spectateurs contemporains.
- 3 Partant donc de ce constat que les événements politico-militaires trouvent toujours, dans l'iconographie et dans les arts plastiques, une expression spécifique et privilégiée, le Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine (EA 1193) a souhaité interroger largement le traitement artistique de l'événement guerrier. Tel fut l'objet du colloque international organisé les 19, 20 et 21 novembre 2009 dans la salle de conférences de la bibliothèque universitaire de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université de Nice Sophia Antipolis. Ce colloque, qui a réuni des chercheurs et des enseignants chercheurs venus de spécialités diverses (Histoire de l'Art, Histoire, Études Hispaniques, Études Italiennes), a tenu le pari d'une thématique pluridisciplinaire, pluriculturelle et diachronique qui permettait de croiser les regards sur des espaces et des époques variés, et de nourrir une réflexion à la fois chronologique et géographique. Dans le souci de mettre en lumière les continuités et les points de fractures par delà la diversité des approches propres aux époques, aux lieux, aux contextes politiques et culturels, les participants se sont interrogés sur le rôle de l'artiste, sur l'influence des

commanditaires, sur les effets recherchés ou provoqués auprès du public, sur le sens et le message de l'œuvre.

- 4 Le choix exclusif des arts plastiques et des représentations iconographiques s'imposait d'emblée pour des raisons de cohérence méthodologique : les instruments utilisés pour l'analyse esthétique et l'étude idéologique du texte écrit sont trop différents de ceux qu'utilise l'histoire de l'art pour qu'il soit envisageable de les associer dans un même colloque sans risques de confusion. De même, et dans le même souci de cohérence que celui qui les a conduits à écarter le texte écrit, les organisateurs ont jugé bon de ne pas inclure le cinéma parmi les supports envisagés : outre la vue, cette discipline complexe qui sollicite aussi l'ouïe et s'appuie largement sur le texte, dispose elle aussi d'outils méthodologiques spécifiques et distincts de ceux qui sont appliqués en histoire de l'art.
- 5 Les limites fixées par ce choix exclusif étant largement compensées par l'ampleur de l'espace géographique abordé et par l'amplitude de la fourchette chronologique retenue, les débats ont nourri leur richesse comparative de la multiplicité des approches méthodologiques au sein même des disciplines sollicitées en histoire et en histoire de l'art. En effet, selon les époques et les lieux, les artistes évoqués par les nombreux participants se sont exprimés sur les supports les plus variés : fresque, médaille, peinture monumentale, portrait, sculpture, et plus tard, affiche, bande dessinée, image mobile. À chaque époque, à chaque support, à chaque sensibilité individuelle ou collective cristallisée dans l'œuvre a été appliquée une approche méthodologique spécifique.
- 6 Ce volume propose donc au lecteur un ensemble de 23 contributions<sup>1</sup> qui couvrent une très vaste période : de la fin du Moyen Âge, sur un fond de croisades qui sanctifie la figure du guerrier matamore, à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, où la guerre froide renforce la peur d'une guerre de fin du monde, et où la représentation des ravages de la guerre supplante celle du combattant. Alors qu'aucune borne géographique n'avait été fixée dans l'appel à communication, on notera une cohérence spatiale qui épouse la continuité historique du vieux continent, avec les conflits qui président à la lutte pour l'hégémonie politique et religieuse et qui opposent Islam et Christianisme, avec les constructions nationales et les guerres européennes, puis avec l'irruption de la modernité à l'époque contemporaine et le surgissement de nouvelles perceptions et de nouveaux supports.
- 7 Aussi a-t-il été possible de regrouper ces contributions en quatre sections qui, tout en suivant globalement l'ordre chronologique évoqué ci-dessus, répondent à des thématiques spécifiques qui reflètent les étapes d'une évolution esthétique étroitement liée aux mutations politiques, sociales et idéologiques qui traversent cette longue période de six siècles.
- 8 Du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, la question de l'Islam, qui domine largement la politique internationale européenne dès le milieu du Moyen Âge avec les Croisades, trouve des expressions picturales en lien direct avec des préoccupations idéologiques qui évoluent et changent de siècle en siècle. L'image d'un saint guerrier, supplantant celle de l'anachorète ou du martyr, trouve en Aragon sa forme aboutie au XV<sup>e</sup> siècle, avec l'image du saint Georges matamore. Comme le montrent Lidwine Linares, puis Camille Faggianelli, l'acceptation de la violence guerrière par l'Église est riche de conséquences sur les représentations de la sainteté ainsi que sur celles de l'ennemi musulman. Le saint Georges et le saint Jacques décrits par Lidwine Linares se caractérisent par la violence de leur attitude au cœur du combat, brandissant l'épée en corps à corps alors que le sang de l'ennemi coule à flots. La sérénité de leurs traits, la blancheur de leur tenue, la présence

ostentatoire de l'auréole, contrastent significativement avec le ton général de la scène, pour mieux affirmer la sainteté de l'action guerrière et la justesse divine du combat. Dans la représentation du saint matamore comme dans les fresques, à peine plus tardives, de la campagne d'Oran peintes par Juan de Borgoña dans la chapelle Mozarabe de la cathédrale de Tolède en 1514, la force de la foi et le pouvoir de l'Église sont au centre du tableau. Sophie Dominguez-Fuentes montre en effet que dans cette œuvre, c'est la personne du cardinal Cisneros qui est mise en avant, au détriment des généraux. Saint ou prélat, c'est le serviteur de Dieu qui légitime la violence et en dirige les coups.

- 9 Pourtant, d'autres règles commencent à régir l'expression de cette violence. La fresque de Juan de Borgoña élude les flots de sang et les têtes tranchées, préférant suggérer la force de l'affrontement par les jets de pierres et le tir des canons. Parcourant ce qu'elle appelle les métamorphoses de la peinture vénitienne sur la durée (XV<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècles), Camille Faggianelli note que si l'influence de l'art sacré byzantin persiste tout au long de cette période, la pratique du peintre évolue avec le regard que porte sur sa propre perception de la foi chrétienne une société vénitienne troublée par l'offensive ottomane à Constantinople. Les représentations du corps du Christ souffrant surgissent, et l'iconographie mariale se répand. Ce n'est que près d'un siècle après le début du déclin de l'Empire ottoman, avec la guerre de Trente ans qui aboutit en quelque sorte à une forme de sécularisation de l'Europe, que les représentations du Turc subissent un changement profond, car, écrit Stephan Theilig, l'opinion européenne est désormais dominée par l'assurance de la supériorité de l'Europe plus que par la peur. Les représentations des batailles contre les Ottomans mettent alors davantage l'accent sur des victoires contre la puissance que sur des batailles contre la cruauté du Turc. L'orientalisme qui se développe particulièrement au XVIII<sup>e</sup> siècle en finit définitivement avec la diabolisation qui avait traversé les siècles précédents.
- 10 Si la thématique de la guerre juste au nom du Christ domine les œuvres étudiées dans cette première section, celle de l'émergence des identités nationales réunies autour d'une couronne n'en est pas moins présente, comme c'est le cas en Aragon, où les représentations de saint Georges sont très significativement associées aux attributs de la couronne d'Aragon et à des lieux facilement identifiables comme des lieux appartenant à cette dernière. En effet, l'identification immédiate des lieux qui furent le théâtre de hauts faits semble être une préoccupation importante des artistes qui peignent la guerre contre l'Islam. C'est ainsi qu'ils construisent au fil du temps un modèle thématique et topographique que l'on observe dans la facture des forteresses, dans le traitement des paysages, dans les accoutrements convenus des belligérants et dans le symbolisme des couleurs. Dans son analyse précise du cycle peint du Grand Siècle de Malte au château de La Cassagne, Caroline Chaplain met en évidence l'émergence de ce modèle emprunté à Matteo Perez d'Aleccio.
- 11 De l'Italie de la Renaissance à l'Europe du Grand Siècle, les artistes interrogent leur art à la recherche de codes capables de représenter la construction des États et des nations à travers la représentation du fait guerrier. C'est dans la deuxième section de ce recueil que sont réunies les contributions consacrées à ces œuvres. Dans des États en conflit permanent ou sporadique, déclaré ou latent, la figure du chef militaire exige un traitement iconique de choix, comme le montre l'étude à laquelle se livre Armelle Fémelat sur une série de 14 médailles portant des portraits équestres de condottieres. À une exception près, ces portraits sont construits selon trois types qui tous trois symbolisent le caractère martial du cavalier : à la parade, au commandement, s'élançant

au combat, le condottière est représenté selon des codes qui semblent se renforcer de portrait en portrait. À l’opposé, Leonard de Vinci s’intéresse davantage à la dimension universelle de la guerre, et préfère s’interroger sur le rôle du guerrier et sur la « bestialité » de l’art de la guerre plutôt que sur la perfection martiale de la figure humaine. Selon l’analyse de Marco Versiero, Leonard exprime son aversion de la guerre et ses convictions républicaines à travers la représentation de corps herculéens et de traits mal différenciés, comme c’est le cas dans la fresque inachevée et aujourd’hui perdue qu’il réalisa en 1505 pour la République de Florence.

- 12 Restituant le contexte politique de la disparition de cette même fresque et de son remplacement par une fresque compassée, Véronique Mérieux montre combien dans leur facture et dans le message qu’elles véhiculent, les représentations de scènes martiales coïncident avec les attentes idéologiques de la société environnante et avec les exigences du commanditaire. De la République au Duché, de la bataille d’Anghiari par Leonard à la bataille de Scannagallo par Giorgio Vasari, c’est l’effacement de la République de Florence et la consécration du pouvoir ducal qui se joue symboliquement et significativement dans la substitution d’une fresque inachevée et jaillissante – celle de Leonard de Vinci – par une autre fresque – celle de Vasari – qui respecte à la lettre le cahier des charges idéologique qu’impose la nouvelle donne politique. Leonard de Vinci s’affranchissait de l’histoire pour mieux marquer l’universalité d’un combat qui oppose à la sauvagerie de la force brutale « les vertus et la victoire de l’engagement militaire républicain », selon les termes de Véronique Mérieux. Quelques décennies plus tard, Vasari s’emploie au contraire scrupuleusement à inscrire dans le temps historique et dans l’espace géographique la toute nouvelle légitimité d’une autorité ducal conquise bataille après bataille. Il s’inscrit dans l’une des catégories de la typologie exposée par Jérôme Delaplanche dans sa contribution « pour une approche typologique de la peinture de bataille au XVII<sup>e</sup> siècle ».
- 13 Au XVI<sup>e</sup> siècle, la peinture de bataille n’est pas encore soumise à des codes précis. Les uns – comme Léonard de Vinci dans le cas que nous venons d’examiner – choisissent de représenter des combats singuliers où ne sont représentés que peu de protagonistes. Les autres – c’est le cas de Vasari – tentent de rendre le fait militaire dans sa totalité, recherchant pour ce faire les codes qui permettront d’approcher au plus près la réalité. Or, cette option implique une réflexion sur le problème de la transcription visuelle du territoire, qui doit être identifié immédiatement par le spectateur. Jérôme Delaplanche montre que dans un premier temps, la solution adoptée consista à juxtaposer description cartographique et peinture de figures. Le cycle de Matteo Perez d’Aleccio représentant le Siège de Malte serait un modèle à maintes reprises sollicité par la suite, voire littéralement copié, la démonstration faite dans la première section de ce recueil par Caroline Chaplain en est une preuve flagrante.
- 14 Le XVII<sup>e</sup> siècle parvient bientôt à résoudre le problème de vraisemblance que pose ce mélange entre peinture et cartographie, en atténuant les ruptures et en limitant les déformations spatiales. Pour répondre à la nécessité impérative de célébrer le prince, le peintre situera désormais l’état major sur le devant du tableau, et le représentera sous des traits aussi ressemblants que possible. C’est dans le même souci de vraisemblance, explique Michel Hanotaux, que Joseph Parrocel décore les cinquante mètres de mur aveugle de l’un des quatre réfectoires de l’Hôtel des Invalides. Les codes de la peinture de bataille semblent désormais fixés, avec ses trois plans successifs faisant la part belle au réalisme topographique d’une part, au souffle épique d’autre part, même si cela doit être

au détriment de la vérité militaire, et enfin, sur le devant du tableau, à une célébration ostentatoire de l'état major présidé par la figure du Roi.

- 15 Mais la peinture de bataille et le portrait du militaire héroïque ne suffisent pas à exprimer, au cours de cette longue période, toute la complexité de la guerre et du fait militaire. Jean-Pierre Pantalacci montre comment, se mettant au service de la République de Venise, des peintres comme le Titien ou Giorgione, suivent au plus près la crise qui frappe la cité des Doges. Sans jamais représenter directement les événements qui frappent la cité, tant le traumatisme est douloureux, c'est selon des modalités détournées – allégorie, transposition historique ou biblique – qu'ils délivrent, à travers leurs œuvres, des messages hautement politiques en direction de ceux qui les menacent, et en direction du peuple de Venise qui subit de plein fouet les effets de la Ligue de Cambrai. À l'opposé de cette peinture que l'on pourrait qualifier de défensive et métaphorique, la peinture à charge des satires anglaises et hollandaises contre Louis XIV. On assiste ici à un détournement délibéré et jouissif des codes de représentation du prince, qui avaient si lentement émergé au cours des deux siècles précédents. Isaure Boitel s'attache à montrer comment ces codes sont systématiquement bafoués pour mieux disqualifier le Roi Soleil dans ses prétentions militaires.
- 16 La tourmente révolutionnaire de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle infléchit notablement les perceptions. La nation est désormais au centre des préoccupations politiques, le citoyen se substitue bientôt au sujet, et le monument public sculpté, visible par tous, devient un support privilégié de l'édification populaire et de l'exaltation des gloires nationales. Aux hommes prestigieux dont la représentation était encore réservée au cadre privé au XVIII<sup>e</sup> siècle s'ouvrent de nouveaux lieux tels que les places publiques. La figure royale, omniprésente jusqu'alors, est écartée au profit des héros de l'histoire nationale ancienne ou récente. Dès lors se posent les questions que soulève Wassili Joseph : que faire des héros dont la gloire est ambiguë ? Qu'est-ce qu'un militaire mourant et comment le représenter ? Au terme d'une démonstration qui souligne combien est délicate la représentation sculptée du guerrier mourant et combien est difficile, sous la Monarchie de Juillet, l'entreprise de réhabilitation de toutes les gloires nationales, – l'exemple paradigmatique étant celui de Napoléon –, Wassili Joseph conclut dans sa contribution sur « les monuments aux militaires déchus », que la place publique, au XIX<sup>e</sup> siècle, « semble n'admettre que des héros glorieux ou des mourants anonymes ». La représentation des héros obéit désormais à de nouveaux codes de signification. La volonté d'édification populaire, omniprésente sur la longue durée comme le montre l'ensemble des contributions réunies dans les deux premières sections de ce recueil, évolue néanmoins significativement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Désormais l'édification populaire passe davantage par la proximité et l'identification avec les héros que par la distance et la vénération. Déjà, chez Joseph Parrocel, comme l'avait montré Michel Hanotiaux, on note la volonté délibérée de la part du peintre de permettre aux vétérans de se reconnaître dans la geste qu'il représente. De l'autre côté des Pyrénées et un siècle et demi plus tard, l'Espagne vit avec la première guerre carliste les derniers sursauts de l'Ancien régime. La gravure, qui se développe alors grâce à des progrès techniques importants, contribue largement à la popularisation des héros du carlisme et au mythe de Zumalacarregui, chef charismatique de la guerre contre le libéralisme, ainsi que le montre Laetitia Blanchard. Le portrait gravé du chef remplit en effet une triple fonction : il favorise l'identification physique du héros grâce à des caractéristiques devenues célèbres, comme la grande moustache et le béret rouge, il contribue à l'entreprise de propagande en mettant en

valeur une conduite exemplaire, et il participe enfin à la mémoire et à la postérité. Aux côtés des contrebandiers anonymes dont les portraits se multiplient à la même époque, les images des chefs carlistes composent le mythe d'un mouvement populaire romantique et héroïque.

- 17 Dans une Belgique qui vient de naître à la faveur d'une courte révolution, la consolidation de l'identité nationale passe, comme ailleurs, par le culte des héros récents qui l'ont construite. On ne s'étonnera donc pas, à travers les portraits étudiés par Natasja Peeters, de voir mis à l'honneur les volontaires de la révolution belge de 1830. Ces portraits, parfois convenus et souvent figés, mettent en avant l'esprit de sacrifice, le patriotisme sans faille et les vertus exemplaires de ces militaires qui, comme le comte de Mérode, exhibent ou dissimulent mal blessures et médailles gagnées au combat pour la patrie. La représentation d'une souffrance stoïque entre ainsi de plain-pied dans la composition du portrait militaire, alors que peu après, des artistes comme Ernest Messonier s'emploient à peindre la grandeur de Napoléon et de son armée dans la défaite. Juliette Glickman montre avec quelle minutie le peintre s'attacha à transcrire sur la toile la fatigue et l'incertitude de l'état major, la loyauté des troupes malgré leur lassitude, les stigmates de la défaite sur le sol neigeux et ravagé, la grandeur, enfin, d'un Napoléon vêtu de cette simple redingote grise qui révèle toute sa force. Dans ce « tableau militant », écrit Juliette Glickman, « Messonier transcrivait un idéal sacrificiel de la nation française ». On le voit ici, l'artiste tend de plus en plus à représenter un héroïsme anonyme à côté de l'héroïsme des grands hommes. Cette tendance s'affirme tout au long du Second Empire, malgré la rareté des œuvres traitant de sujets militaires. S'il observe que le Second Empire inspire peu et mal la peinture de guerre et les portraits militaires, Henri Ortholan note que la guerre de Crimée donne lieu à des tableaux représentant de grands mouvements de troupes : le *Débarquement des troupes alliées en Crimée*, ou *La prise du bastion Malakoff par les Français...* C'est néanmoins la défaite de 1870 qui modifie durablement les codes de représentation du fait militaire. C'est la fin du guerrier et l'émergence du soldat dont le courage est mis en valeur en dépit de la défaite dans les dernières toiles évoquées par Henri Ortholan. Rejoignant ce dernier en ce sens, Guillaume Peigné montre que le traumatisme de Sedan conduit à une redéfinition du héros et au triomphe de l'héroïsme anonyme et collectif. Le monument aux morts triomphe, et avec lui, parce que sa réalisation est moins coûteuse, « la combinaison d'un guerrier terrestre soutenu par une allégorie céleste » dont l'archétype, le *Gloria Victis* d'Antonin Mercié, est autorisé à la reproduction par les villes qui en feraient la demande. Sur les places publiques ou dans les salons surgissent aussi des sculptures célébrant des gloires nationales appartenant à un passé lointain dont le souvenir contribue à la consolidation de l'esprit de la Troisième République.
- 18 Au lendemain de Sedan, d'ailleurs, se pose la question de la fin de la peinture de guerre. Si les peintures de bataille se poursuivent en effet après 1870, la peinture du quotidien d'une armée en paix retient désormais davantage l'attention des artistes et du public, selon Emilie Martin-Neute. C'est ainsi que la peinture de la fin du siècle offre au public un vaste choix de tableaux décrivant l'ordinaire de la caserne. Aussi, pour Emilie Martin-Neute, il importe de donner tout son sens à la nouvelle terminologie employée par la critique à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Abandonnant la notion de peinture de batailles, la critique préfère désormais le terme de peinture militaire, qui décrit « une armée sans combats, évoluant dans une France tiraillée entre sa soif de revanche et son désir de

paix ». On est loin désormais du guerrier romantique et des vastes mouvements épiques décrits dans la plupart des œuvres des siècles précédents.

- 19 Avec le  $xx^e$  siècle, la guerre se présente sous un jour nouveau. L'irruption des masses dans le panorama politique avait révélé, après Sedan, la complexité des conflits, conflits territoriaux, conflits nationaux, conflits sociaux. Elle avait modifié la perception du combat et du combattant, et la Grande Guerre, avec ses cohortes de soldats brisés, avait mis à mal la figure impeccable du héros. De nouveaux supports, nés de techniques nouvelles, ont accompagné ces mutations et en ont rendu possible l'expression artistique. Les quatre études de la dernière section de ce volume rendent compte des apports de ces nouveaux supports. Le héros de bande dessinée décrit par Pierre-Paul Gregorio contribue activement à une propagande surannée alors que, de son côté, Benoît Mitaine montre comment la bande dessinée pour adultes du dernier tiers du  $xx^e$  siècle espagnol sait user de la technique qui lui est propre pour dire l'horreur de la guerre civile. Si certains auteurs exploitent efficacement la couleur afin de mieux refléter le chaos des combats, et savent donner à voir la violence insensée de cette guerre sans héros identifiable en saturant les planches de figures, de mouvements, d'explosions, d'autres auteurs au contraire livrent en noir et blanc des créations dominées par le deuil et par la douleur. Leur guerre est une guerre sans héros et sans soldats, une guerre qui s'en prend à des familles dont les enfants cherchent inlassablement à survivre quand ils ne meurent pas de malnutrition. La bande dessinée espagnole de la fin du  $xx^e$  siècle, en rejetant délibérément la figure traditionnelle du héros, et en héroïsant la figure du vaincu, tend à rejoindre le grand mouvement de récupération de la mémoire historique qui se développe en Espagne depuis la dernière décennie du  $xx^e$  siècle.
- 20 Les œuvres étudiées par Sonia de Puineuf et par Nicolas Badalassi relèvent autant de l'art d'avant-garde que de la propagande. En ce sens, elles révèlent comment la recherche de nouvelles formes esthétiques est directement associée à la recherche de nouvelles techniques de propagande et de nouveaux moyens de diffusion idéologique. Dans l'Union soviétique de Staline, Varavara Stepanova et Alexandre Rodtchenko construisent sur tissus, sur toile, sur papier, des séries où la multiplication de l'image aboutit à la glorification à l'infini de l'Armée rouge en même temps qu'à l'exténuation de l'individu en tant que tel, aboli par la répétition qui évoque irrésistiblement la machine. La frontière entre propagande et publicité semble parfois assez ténue pour que l'on s'interroge sur un possible détournement et pour que l'on envisage de lire au second degré ces séries à la gloire de Staline et de la machine qui reprennent délibérément une technique précédemment éprouvée sur le papier d'emballage d'une marque de biscuits. Propagande ou expression d'une « paranoïa de guerre froide », l'affiche et le dessin de presse des années 1945-1985 dénoncent avec virulence les visées agressives – réelles ou supposées – de l'Union soviétique alors que d'un autre côté d'autres mettent en scène un atlantisme à l'origine de bien des maux. Dans tous les cas, il s'agit d'entretenir la peur de la guerre avec des images qui, faisant référence au passé récent dominé par l'horreur de la seconde guerre mondiale, mettent en exergue la menace nucléaire et l'omniprésence de la machine au détriment de l'humain.
- 21 Au terme de ce parcours, il convient de noter que, siècle après siècle, le texte iconique fonctionne toujours en dialogue avec le destinataire. Certes, l'expression des principes idéologiques et esthétiques présents dans l'œuvre est tributaire de moyens techniques spécifiques qui ont leurs contraintes, mais elle est aussi tributaire de codes qui évoluent avec le temps. Aussi la question des clés de lecture dont doivent disposer conjointement

artiste, commanditaire et destinataire contemporain reste-t-elle centrale, quelle que soit la valeur proprement esthétique de l'œuvre ou la prégnance de la charge idéologique qu'elle porte.

---

## NOTES

1. . On trouvera à la fin de plusieurs contributions des reproductions significatives. En outre, le lecteur pourra avoir accès à l'ensemble des illustrations en cliquant sur les liens figurant dans l'édition en ligne [liens consultés en décembre 2011].

---

## AUTEURS

### MARIE-ALINE BARRACHINA

Après avoir exercé comme professeure à l'Université de Poitiers puis à l'Université de Nice Sophia Antipolis (Études hispaniques), Marie-Aline Barrachina est professeure à l'Institut d'Études Ibériques et Latino-américaines, Université de Paris IV - Sorbonne, et membre du CIMIC, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, (EA2561) de cette même université. Elle est aussi chercheur associée au CMMC (Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, Université de Nice, EA 1193). À la suite d'une première recherche portant sur la Section Féminine de la Phalange espagnole, ses recherches portent principalement sur l'articulation discours / représentations / idéologie(s) / société(s). Elle a publié plusieurs ouvrages et une cinquantaine d'articles sur les femmes dans l'Espagne du xx<sup>e</sup> siècle et sur les supports culturels du franquisme.

### JEAN-PIERRE PANTALACCI

Jean-Pierre Pantalacci est maître de conférences à l'Université de Nice Sophia Antipolis et membre du CMMC. Ses travaux de recherches portent principalement sur la civilisation italienne de la Renaissance, la République de Venise, la Papauté, les relations diplomatiques entre l'Italie et l'Europe. Il a co-organisé deux colloques internationaux: en novembre 2009, «Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques, xv<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles» ; en novembre 2010, «Villes, frontières et changements de souveraineté, xv<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles». Il a animé également un séminaire d'études en mars 2008: «Diplomaties italiennes à la Renaissance». Il est membre du jury de l'agrégation d'italien.