III. « Your country needs you ». Une étude de cas en iconographie politique

1. Dans son dernier livre, *Theaters of Memory* (1994), Raphael Samuel écrivait :

> Une historiographie attentive aux ombres de la mémoire – à ces images endormies qui reviennent spontanément à la vie et servent de sentinelles fantomatiques à notre pensée – se devait de donner une attention au moins égale aux images qu'aux manuscrits ou aux imprimés. La dimension visuelle nous offre un stock d'images, de points de repère silencieux, d'adresses sans voix[1].

Je suis persuadé que Raphael Samuel aurait approuvé le sujet que j'ai choisi pour cette leçon en sa mémoire : elle ne concerne pas seulement les images mais le patriotisme, un argument auxquel il a aussi consacré beaucoup d'énergie. Je ne suis pas sûr qu'il aurait approuvé mon approche. Je reviendrai sur cette zone de désaccord potentiel dans ma conclusion.

2. « Un pauvre général, une merveilleuse affiche » : ce commentaire, attribué à Lady Asquith, a longtemps été associé au souvenir de Lord Kitchener [fig. 1, p. 68].

Une évaluation historique de la longue carrière militaire de Lord Kitchener serait hors de propos. Ce qui m'occupe ici, ce n'est pas la réalité, mais, au sens le plus littéral du terme, l'image : l'affiche elle-même, considérée comme l'issue et le catalyseur d'une série de processus imbriqués qui mérite un regard plus attentif.

1. Raphael Samuel, *Theaters of Memory, I: Past and Present in Contemporary Culture*, Londres, 1994, p. 27.
2. *Alfred Leete. A Woodspring Museum Publication*, catalogue de l'exposition (Woodspring Museum, Weston-super-Mare, 1985), p. 11. Mais voir aussi E. S Grew & alii, *Field Marshal Lord Kitchener. His Life and Work for the Empire*, 3 vol., Londres, 1916, surtout vol. II, p. 221 (G.[eorge] T. [urnbull] peut écrire : « [Kitchener] n'était pas un homme, mais une affiche… » Il faut rendre justice à la mémoire de Sir Arthur Markham, qui avait aussi dit cela dans sa vieillesse, mais avait ajouté : « Et c'était une bien belle affiche. »

1. Alfred Leete, « Britons. Join Your Country's Army! », affiche montrant Lord Kitchener, 1914

Lord Kitchener, alors gouverneur militaire d'Égypte, arrive en Angleterre le 23 juin 1914. Le 28 juin, François Ferdinand de Habsbourg, l'archiduc d'Autriche, est assassiné à Sarajevo ; le 28 juillet, après le rejet de l'ultimatum adressé à la Serbie, l'Autriche ouvre les hostilités. Le 3 août, le soir de la déclaration de la guerre par la Grande-Bretagne, *The Times* publie un article invitant le Premier ministre, Lord Asquith, à céder sa position de secrétaire des Armées au gouverneur d'Égypte à peine libéré de ses obligations :

> [Kitchener] est rentré et sa désignation à ce poste à la fois lourd et important rencontrerait une approbation publique chaleureuse… Il faut sérieusement espérer que notre Maréchal en Chef l'acceptera, fût-ce seulement pour la période de la guerre[3].

Lord Kitchener, alors âgé de soixante-quatre ans, était en effet une figure populaire. Pendant plusieurs années, la presse avait décrit en termes romantiques sinon légendaires l'homme qui avait écrasé la rébellion Mahdiste de Omdurman et l'avait baptisé « le vengeur de Gordon ». Mais G.W. Stevens, le journaliste qui avait rendu Kitchener célèbre par son récit de la marche sur Khartoum, n'avait pas omis les aspects inhumains de son héros. Selon les termes de Stevens, Kitchener était « l'homme qui avait fait de lui-même une machine », un homme « qui devrait être breveté et montré avec orgueil à l'Exposition universelle de Paris, comme invention britannique : Exhibition n° 1, hors concours, la Machine du Soudan[4] ».

Même les biographes les mieux disposés à l'égard de Kitchener ne font aucun effort pour dissimuler qu'il était très largement considéré comme une figure distante et sévère – mais ils faisaient aussi remarquer que l'homme réel était moins inaccessible qu'il ne le semblait[5]. De nombreux hommes politiques partagent cette vision critique de Kitchener. Le plus explicite d'entre eux, Winston Churchill, avait servi

3. *The Times*, 3 août 1914.

4. G. W. Steevens, *With Kitchener to Karthoum*, cité par H. Begbie, *Kitchener Organizer of Victory*, Boston & New York, 1915, p. 45.

5. H. D. Davray, *Lord Kitchener, His Work and His Prestige*, Londres, 1917, p. 34 *sq.*

sous les ordres de Kitchener au Soudan (« ce fut un cas de 'coup de foudre à l'envers' » fut son commentaire par la suite). Dans son livre sur la campagne du Soudan, Churchill écrit :

> [Kitchener] traitait les hommes comme des machines, du plus simple soldat dont la santé ne l'intéressait pas le moins du monde aux officiers qu'il contrôlait d'une main de fer… L'esprit sévère et impitoyable du Supérieur se communiquait à la troupe et les victoires qui ont marqué l'avancée de la Guerre de la Rivière, furent marquées par des actes de barbarie que ne parvenaient pas toujours à justifier les âpres coutumes des conflits avec les sauvages ni la nature féroce et traîtresse du Derviche[6].

Un soldat âpre, impitoyable, implacable ; un habile stratège ; un serviteur fidèle de l'empire britannique de par les continents – de l'Afrique à l'Australie, à l'Inde. Cet homme est appelé par le *Times* le 3 août 1914 pour jouer le rôle du dictateur au sens que ce terme avait à Rome : le soldat victorieux prêt à servir son pays au moment du danger.

Le même jour, Kitchener prit le chemin de Douvres et tenta en vain de partir[7]. Il essaya aussi le jour suivant, le 4 août ; mais au dernier moment un message du Premier ministre lui parvint et Kitchener regagnait à Londres. Un jour passa. L'Angleterre entra en guerre sans avoir désigné un nouveau secrétaire d'État aux Armées. Il est clair que les choses n'allaient pas toutes seules. On peut supposer que Lord Asquith n'était pas pressé d'offrir à Kitchener une position qui revenait traditionnellement à un civil ; et Kitchener hésitait apparemment à l'accepter. Le 5 août, *The Times* faisait à nouveau pression pour la nomination de Lord Kitchener, lançant une attaque en bonne et due forme contre son plus sérieux rival : Haldane, le Lord Chancellor. Le chargé des affaires militaires du *Times*, Charles à Court, colonel Repington, qui avait appartenu à l'équipe de Kitchener pendant la campagne du

6. Davray, *Lord Kitchener*, p. 41.

7. P. Magnus, *Kitchener : Portrait of an Imperialist*, Londres, 1958, p. 277.

Soudan, écrivit un long article dans lequel il juxtaposait d'une façon nette l'image d'un Haldane pro-allemand à celle d'un Kitchener dont le soutien à la France ne souffrait aucune tache (Kitchener s'était enrôlé encore jeune homme comme volontaire pendant la guerre franco-prussienne). Après avoir une fois de plus souligné les dons d'organisation de Kitchener et la confiance qu'il ne manquerait pas d'inspirer à la nation, le chargé d'affaires militaires concluait :

> Nous avons bien conscience que Kitchener n'est pas un homme de parti et que notre proposition est sans précédent ; mais la situation est en tout exceptionnelle, et elle appelle des mesures exceptionnelles… Le secrétariat aux armées a besoin de Lord Kitchener et il faudrait qu'il l'ait[8].

En quelques heures, ces mots allaient se transformer en réalité. Tard dans la nuit du 5 août, Lord Kitchener était désigné secrétaire d'État aux Armées. On souligna qu'il était le premier militaire en service à s'asseoir dans un cabinet depuis George Monk en 1660[9]. Lord Northcliffe, le propriétaire va-t-en-guerre et farouchement déterminé de *The Times* et du *Daily Mail* avait réussi à surmonter toutes les résistances, y compris celle de Lord Kitchener lui-même[10].

Le 5 août, *The Times* avait aussi publié un appel aux armes :

> Ton Roi et ta Nation ont besoin de Toi
> Répondras-tu à l'appel de ta Nation ?
> Chaque jour pèse sous les menaces les plus graves

8. « Lord Haldane or Lord Kitchener ? », *The Times*, 5 août 1914, *Cf.* aussi D. Sommer, *Haldane of Cloan. His Life and Times, 1856-1928*, Londres, 1960, p. 307-310.

9. Kitchener assista à un conseil de guerre l'après-midi du 5 août avant d'être officiellement engagé : V. W. Germains (« A Rifleman »), *The Truth About Kitchener*, Londres, 1925, p. 43.

10. J. L. Thompson, *Northcliffe, Press Baron in Politics. 1865-1922*, Londres, 2000, p. 224 : « Une décision considérée dans certains cercles comme un triomphe pour la presse de Northcliffe. » Magnus, *Kitchener*, p. 277 : « Il était anxieux jusqu'au désespoir de devoir éviter une convocation à rejoindre le gouvernement comme secrétaire à la guerre. »

au moment même où l'Empire est sur le bord de la plus grande
guerre de l'histoire mondiale.
À l'heure de la crise, ton Pays appelle tous les jeunes hommes célibataires
à le rallier autour de son drapeau et à s'enrôler dans les rangs de son Armée.
Si tous les hommes jeunes répondent à son appel, l'Angleterre et l'Empire
en sortiront plus forts et plus unis que jamais. Si tu n'es pas marié et que tu as entre
18 et 30 ans, répondras-tu
à l'appel de ton Pays? Va au centre de recrutement le plus proche – tu
trouveras son adresse dans n'importe quel bureau,
et rejoins l'armée
aujourd'hui[11] !

La machine de propagande de la guerre s'était mise en marche – le message était là – seuls le nom et le visage de Lord Kitchener manquaient. L'appel aux armes fut publié à nouveau le lendemain ; le 7 août une requête adressée par Lord Kitchener pour « un ajout de 100 000 hommes pour l'armée régulière de Sa Majesté » était publiée en ces termes : « Lord Kitchener est persuadé que cet appel sera suivi unanimement par tous ceux qui ont à cœur la sécurité de notre Empire[12]. »

L'impact de cet appel qui fut répété à l'envi fut énorme. Les hordes de volontaires s'élevèrent à quarante-cinq mille par jour. À partir du mois de septembre 1914, l'appel fut renforcé par l'affiche représentant le visage de Kitchener. Bien que l'élan initial du recrutement commençât à décliner, pendant les dix-huit premiers mois de la guerre, avant la décision de procéder à un recrutement obligatoire, les « armées de Kitchener », ou les « divisions Kitchener » (certains documents officiels utilisèrent

11. *The Times*, 5 août 1914.

12. *The Times*, 7 août 1914. Eric Field, qui revendique la rédaction de l'appel publié le 5 août, raconte que Kitchner l'a révisé en y ajoutant deux formules : « Lord Kitchener a besoin de toi » et « Dieu sauve le Roi » en clausule (E. Field, *Advertising : the Forgotten Years*, Londres, 1959, p. 28-29, ill. p. 134-136). Field renvoie à l'appel publié le 11 août : il ne mentionne pas la version intermédiaire publiée le 7 août.

ces termes) parvinrent à deux millions et demi d'hommes – un chiffre très élevé que les obituaires de Kitchener portèrent à cinq millions[13].

Ce phénomène massif finit par faire disparaître la distinction entre Lord Kitchener en tant qu'affiche et en tant que général, contribuant à la victoire de la première sur le second. Les yeux de Kitchener, perçant à travers l'affiche ubiquitaire, laissèrent une profonde impression sur les contemporains :

> Leur couleur est vraiment magnifique, écrivait un journaliste, d'un bleu aussi profond et clair que l'est celui de la mer dans ses moments les plus azurs – et ils fixent le monde, avec la droiture parfaite d'un homme qui voit où il va[14].

Les yeux de Kitchener reviennent, comme une expression de sa vie et de son caractère, dans la biographie officielle en trois volumes publiée en 1916, très vite après sa mort tragique lors du naufrage du *Hampshire* :

> Les yeux même de Kitchener, dont tant de commentateurs ont rappelé les qualités d'acier, n'étaient ni jeunes ni brillants – trop de sable les avait balayés ; et on notait une légère – très légère – divergence. Mais ils regardaient très fixement toutes les personnes que Lord Kitchener voulait voir[15]…

Un journaliste a rapporté le même détail, avec un peu de dédain, alors que Kitchener était encore en vie :

13. *5.000.000 Men, Published Solely for the Benefit of the Lord Kitchener National Memorial Fund and the British Red Cross Fund*, Londres, 1916 (avec un texte signé par Sir Arthur Conan Doyle). Sur les « divisions Kitchener », *cf.* Sir G. Arthur, *Kitchener et la guerre (1914-1916)*, Paris, 1921, p. 43. Pour un compte rendu très détaillé, *cf.* P. Simkins, *Kitchener's Army : the Raising of the New Armies, 1914-1916*, Manchester, 1988, p. 75, p.169 et *passim*.
14. H. G. Groser, *Lord Kitchener. The Story of His Life*, Londres, 1901, nouvelle edition révisée, 1914, p. 145 (T. P. O'Connor).
15. Grew & *alii*, *Field Marshal Lord Kitchener*, vol. I, p. 11.

> À propos des yeux de Kitchener on pourrait dire sans vouloir l'offenser, que la terreur qu'ils inspirent est rendue plus forte encore à cause d'un strabisme qui a eu tendance à augmenter avec l'âge. Ces yeux sont bleus, pénétrants, et pleins de jugement ; sans cette irrégularité, leur regard serait déjà difficile à soutenir, mais avec cette irrégularité ils provoquent chez certains une véritable paralysie de terreur. Quelqu'un qui le connaît très bien m'a décrit l'effet de ces yeux sur ceux qui le rencontrent pour la première fois : « Ils vous frappent, m'a-t-on rapporté, avec une sorte de terreur pétrifiante ; on les regarde, on essaie de dire quelque chose, on regarde au loin, et quand on essaie à nouveau de dire quelque chose, vos yeux vous ramènent à ce regard effrayant, et une fois de plus on se retrouve étouffé par le silence[16]. »

Pour les admirateurs de Kitchener, même ce petit défaut physique, à peine visible sur les affiches, fait partie de sa légende posthume : « En fait l'étrangeté de son regard était due à cette légère divergence des axes visuels – un regard tel qu'aucun de ses interlocuteurs ne pouvait véritablement le croiser, quel que soit son courage à le fixer. Le Sphinx devait ressembler à cela[17]. »

3. Je reviendrai plus loin sur le regard de Kitchener. Concentrons-nous désormais sur l'impact de l'affiche. Une photographie des archives du musée impérial de la Guerre fait voir un groupe de volontaires qui a répondu à l'appel de Kitchener. Un lecteur attentif de l'image a souligné la différence d'origine sociale des recrues :

> Dans un groupe d'une demi-douzaine de personnes on peut identifier au moins trois classes sociales qui se distinguent l'une de l'autre par leur couvre-chef respectif : le béret du travailleur ; le canotier du « bourge » ou de « l'aristo » ; le feutre de l'homme d'affaires ou du professionnel[18].

Ce commentaire a l'air irréprochable, mais il fait naître d'autres questions. Comme le recrutement se déroulait quartier par quartier, la mixité sociale représentée dans cette

16. H. Begbie, *Kitchener, Organizer of Victory*, Boston & New York, 1915, p. 99.
17. Davray, *Lord Kitchener*, p. 34.
18. M. Brown, *The Imperial War Museum Book of the First World War*, Londres, 1991, p. 42.

image est fort peu probable, sauf à faire l'hypothèse d'une mise en scène[19]. Dans ce cas, le commentaire rendrait explicite un message délibérément subliminal – pour reprendre les termes de Raphael Samuel. Nous saisirions le message, à savoir que les différents groupes sociaux répondirent comme un seul homme à l'appel de Lord Kitchener, mais nous passerions à côté du code. Quand bien même la propagande passerait pour un langage tout à fait évident et transparent, elle a besoin d'être déchiffrée.

Pendant la guerre, ou tout de suite après la guerre, des versions plus ou moins retouchées de l'affiche de Kitchener furent réalisées en Italie, en Hongrie et en Allemagne[20]. Aux États-Unis et en Union soviétique, Lord Kitchener réapparut respectivement sous les traits d'Oncle Sam et de Trotski[21] [fig. 2, 3, 4 et 5 p. 76 à 79]. Cette longue série d'imitations et de variations (y compris, comme nous allons le voir, d'inversions et de parodies) prouve l'efficacité de l'affiche de Lord Kitchener. Il s'agit probablement de l'affiche qui a eu le plus grand succès de tous les temps.

Nous ne saurons jamais le nombre de ceux qui décidèrent de s'enrôler volontairement sous l'impulsion de l'image de Kitchener. Dans certains cas, la véritable raison de cette décision a dû rester opaque aux acteurs eux-mêmes[22]. Elle échappe à coup sûr à tous les observateurs qui vinrent après eux dont nous faisons partie. Mais nous pouvons assurer sans risque que les impératifs exprimés par ces posters – TON ROI ET TON PAYS ONT BESOIN DE TOI, KITCHENER VEUT PLUS D'HOMMES et ainsi de suite – ont dû toucher un grand nombre de spectateurs. La représentation de l'autorité a agi comme l'autorité elle-même. Une véritable décharge d'énergie sociale déflagra ; un commandement fut introjecté et se transforma en une décision qui était, littéralement, une affaire de vie et de mort.

19. Pour une image différente, *cf.* Simkins, *Kitchener's Army*, p. 79 *sq.*

20. Sur l'affiche italienne (par A. L. Mauzan, 1917) et sur l'affiche allemande (par J.-L. Engelhardt, 1910, pour l'armée de la Nouvelle République), *cf.* P. Paret & alii, *Persuasive Images*, Princeton, 1992, ill. p. 54, 155.

21. M. Timmers (dir.) *The Power of the Poster*, Londres, 1998, p. 160 *sq.* Sur l'affiche soviétique (faite par D. Moor en 1920 et reprise par le même artiste en 1941), *cf.* F. Kämpfer, *Der rote Keil. Das Politische Plakat. Theorie und Geschichte*, Berlin, 1985, p. 84-85.

22. *Cf.* la riche démonstration de Simkins, *Kitchener's Army*, p. 165 sq.

4. James Montgomery Flagg, *I WANT YOU FOR U.S. ARMY*, 1917

5. D. Moor, [*T'es-tu engagé comme volontaire?*], 1920

On a généralement considéré que cette efficacité allait de soi – ce qui a empêché une analyse rapprochée des mécanismes visuels et verbaux à l'œuvre dans ces images. Comment l'affiche agit-elle ?

4. Pour répondre à cette question, j'emprunterai à Aby Warburg la notion de *Pathosformeln* (« formules d'émotion[23] »). Pendant une longue période, l'héritage de Warburg – sa bibliothèque et l'institut qui s'y rattache, ont fait de l'ombre à ses écrits. Pendant les dernières décennies, les idées séminales qu'il avait élaborées à la fin du XIXe siècle et au début du XXe ont exercé une influence croissante. Gertrud Bing, à qui on doit des essais remarquables et qui fut aussi directrice de l'institut Warburg, présente ainsi l'idée de *Pathosformel*, l'une des plus importantes de Warburg :

> C'est la culture païenne, à la fois dans ses rituels religieux et dans son imagerie, qui a fourni l'expression la plus éloquente des pulsions élémentaires [*Pathosformeln*]. Les formes picturales sont des moyens mnémotechniques pour de telles opérations, et elles peuvent être transmises, transformées et réemployées pour une nouvelle vie pleine de vigueur, partout où des impulsions du même genre se font jour[24].

Au Moyen Âge, quand « l'expression des pulsions élémentaires » se trouva bannie pour des raisons religieuses, « le vocabulaire primitif de la gesticulation passionnée » (ainsi que Warburg le nomma) fut oublié. Warburg prit conscience que la formule (les gestes émotionnels) constituait une force neutre, ouverte à des interprétations différentes sinon opposées. Il est arrivé parfois que des artistes de la Renaissance, qui avaient retrouvé de tels gestes, en aient inversé la signification classique[25].

23. Traduit par "emotive formula" in A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, trad. D. Britt, Los Angeles, 1999. A. Warburg, *Essais florentins*, trad. S. Müller, préf. E. Pinto, Paris, 1990, p. 162.
24. Warburg, *Renewal*, p. 82.
25. E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970, p. 320-321 et partout (*cf.* index, entrées « Pathosformeln » et « polarité » qui se fonde sur des notes inédites). *Cf.* M. Barasch, « Pathos Formulae.

Pour rendre compte de l'argument de Warburg, je partirai de trois passages extraits du livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, une section tout entière consacrée aux artistes de la Grèce et de Rome[26]. Le premier concerne Famulus, un peintre de l'époque d'Auguste. Pline écrit à son propos (XXXV, 120) qu'il s'agissait d'« un personnage grave, sévère, et en même temps un peintre fleuri et boursouflé. De lui était une Minerve qui, de quelque côté qu'on la regardât, regardait le spectateur (*spectantem spectans, quacumque aspiceretur*[27]) ».

Le second passage (XXXV, 92) concerne Apelle, le fameux peintre grec :

> Il a peint aussi, dans le temple de Diane d'Éphèse, Alexandre le Grand tenant le foudre, tableau qui fut payé 20 talents d'or. Les doigts et le foudre semblent sortir du tableau (*digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse*). Que les lecteurs se souviennent que tous ces ouvrages furent exécutés avec quatre couleurs[28]...

Un troisième extrait (XXXV, 126) jette une lumière indirecte sur la signification du précédent. La représentation d'Alexandre en Zeus par Apelle, avec ses doigts qui sortent du tableau et tiennent le foudre, reposait sur une technique de raccourci extrême, un procédé visuel qui avait été porté à la perfection par un autre peintre, Pausias. Voici ce que Pline disait de lui :

Some Reflections on the Structure of a Concept » [1985], in *Imago Hominis, Studies in the Language of Art*, New York, 1994, p. 119-127. Voir la préface, ici même, p. 5-11.

26. K. Rathe, *Die Ausdruckfunktion extrem verküzter Figuren*, Londres, 1938 (*Studies of the Warburg Institute*), p. 52, Rathe cite à partir de L. Volkmann, *Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst*, Esslingen, a. N., 1911, p. 21 *sq.* (La référence à Pline manque dans l'édition antérieure de 1908 que j'ai pu consulter, Esslingen, 1908, p. 14.)

27. « Fuit et nuper gravis ac severus idemque floribus tumidus pictor Famulus. Huius aut Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur » (Pline, *Naturalis Historia*, Éd. H. Rackham, Londres, Loeb Classical Library, 1961 ; *Histoire naturelle*, XXXV, *La Peinture*, trad. J.-M. Croisille, Paris, 1985, p. 870). Rossbach suggère en RE 6, col., 1985 qu'il y avait un procédé mécanique (*cf.* D. Freedberg, *The Power of Images*, Chicago, 1989, p. 292-293, *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 319). Cela ne paraît pas probable.

28. « [Apelles] pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auris, digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse ; legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta... » ; Pline, *Naturalis Historia*, Éd. H. Rackham, Londres, 1961, Loeb Classical Library.

Mais Pausias fit aussi des tableaux de vastes dimensions, par exemple le Sacrifice des Bœufs, que l'on a pu voir au Portique de Pompée. Il inventa un procédé pictural que beaucoup imitèrent ensuite, sans pouvoir l'égaler. L'innovation principale est la suivante : voulant montrer la longueur du corps d'un bœuf, il le peignit de face, non de flanc ; or on en saisit parfaitement les dimensions. (*aduersum eum pinxit, non trauersum : et abunde intellegitur amplitudo*[29]).

5. Il me semble que ce qui a rendu l'affiche de Lord Kitchener possible est une longue chaîne de réactions provoquées par la lecture combinée de ces passages. Prêtons attention à trois voix parmi celles des témoins qui ont attesté l'omniprésence de l'affiche de Lord Kitchener pendant la première guerre mondiale. La première est celle de Michael MacDonagh, un journaliste du *Times* qui écrivait en juin 1915 :

On peut voir ces affiches qui invitent à s'enrôler sur tous les panneaux d'affichage, sur la plupart des vitrines des magasins, dans les omnibus, les trams, les camions commerciaux. La large base du Pilier de Nelson en est recouverte. Leur nombre est aussi remarquable que leur variété. Partout, Lord Kitchener pointe avec sévérité un doigt monstrueusement gros et s'exclame : JE TE VEUX[30].

Le deuxième témoin est Mont Abbott qui travaillait à l'époque de la première guerre mondiale comme ouvrier agricole à Enstone, Oxfordshire. Dans ses souvenirs, il rapporte :

Pendant quelque temps j'ai vu le doigt par lequel le fantôme de Kitchener m'indiquait s'effacer sur les affiches délavées à l'extérieur des bureaux de poste : « Ton Roi et ton pays ONT BESOIN DE TOI. » Je l'ai eu sous les yeux pendant ces dernières années à la « Croupe de Rosie », mais les veaux solitaires, les taureaux fous, les chevaux affamés chez Fulwell m'avaient empêché de

29. « Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. Eam primus inuenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequauit nemo. Ante omnia, cum longitudinem bouis ostendi uellet, aduersum eum pinxit, non trauersum, et abunde intellegitur amplitudo. » Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, § 126, p. 89.
30. Cité par C. Haste, *Keep the Home Fires Burning, Propaganda in the First World War*, Londres, 1977, p. 55.

m'enrôler chez Kitchener. En 1918, les vieux fantômes se ramenaient tout frais, me montrant du doigt de la porte des granges ou des troncs d'arbres, « Ton Roi et ton pays ONT BESOIN DE TOI ». Les Allemands avaient recommencé à mettre la pâtée à nos pauvres gars de la cinquième armée, avec 90 000 de nos hommes et 1 300 de nos canons pris à Lys. J'aurai 16 ans en juillet. J'espère seulement que les gars pourront tenir bon jusqu'à ce que j'arrive[31].

ce qu'ils firent.

Le troisième témoin est H. D. Davray, l'auteur d'une biographie publiée en France après la mort de Lord Kitchener et immédiatement traduite en anglais. En juin 1916, Davray écrit, au moment où la presse de Lord Northcliffe commençait à attaquer Lord Kitchener parce qu'il échouait à approvisionner le front français avec la quantité nécessaire d'obus :

Le comité central de recrutement apposa sur les murs de Londres et de toute la Grande Bretagne une affiche exhibant un énorme portrait de Lord Kitchener de face. Quel que soit l'angle, il fixait les yeux du spectateur qui le croisait et ne les lâchait jamais ; et sur un côté on pouvait lire en grandes lettres l'appel laconique : Kitchener veut plus d'hommes[32].

Mont Abbot n'avait jamais entendu parler de Pline l'Ancien. MacDonagh et Davray ne pensaient certainement pas à lui quand ils commentaient l'affiche de Kitchener. Mais quand nous lisons les mots suivants : « quel que soit l'angle, il fixait

31. S. Stewart, *Lifting the Latch : a Life on the Land, based on the life of Mont Abbott of Enstone Oxfordshire*, Oxford, 1987, p. 73-74 (je tiens à exprimer toute ma gratitude à Alun Howkins qui m'a transmis ce texte). *Cf.* aussi le mémoire non publié de F. L. Goldthorpe cité par Simkins, *Kitchener's Army*, p. 172 : « Le doigt accusateur de Kitchener me poignardait à chaque affichage ; et les récits des atrocités allemandes et de la Belgique abattue pénétraient mes oreilles chaque jour. Je suppose que c'est la combinaison de toutes ces urgences qui m'a envoyé dans le petit hall de recrutement le 15 novembre. J'avais alors 17 ans et demi. »

32. Davray, *Lord Kitchener*, p. 55 (*cf.* aussi E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, 1962, p. 96, *Art et Illusion*, Paris, 2002, p. 96).

les yeux du spectateur qui le croisait et ne les lâchait jamais », on peut se demander : de quelle image s'agit-il ici, celle de Minerve ou celle de Lord Kitchener ? Qui pointe un doigt monstrueusement gros, Lord Kitchener ou Alexandre le Grand ? Ces échos permettent de rassembler la trajectoire historique que je vais tenter d'esquisser.

6. Je commencerai ma digression avec un passage bien connu de l'introduction du *De visione Dei de icona liber* (*Sur la vision de Dieu ou sur son image*), un traité composé en 1453 par le grand philosophe Nicolas de Cuse, connu comme Cusanus[33]. Cusanus écrivait que pour se représenter une idée de la relation entre Dieu et le monde, l'image la plus appropriée serait le visage de quelqu'un qui voit toute chose. Il y a plusieurs images de ce genre, poursuivait-il, et magnifiquement peintes : le visage de l'archer sur la place du marché de Nuremberg ; celle de Roger, le grand peintre, dans le précieux panneau de sa main, maintenant exposé dans le hall du tribunal de Bruxelles ; celle de la Véronique qui se trouve dans sa propre chapelle à Coblence ; celle de l'ange qui porte les enseignes de l'église de Brixen[34]. Cusanus accompagnait son traité d'un petit panneau montrant l'image de Jésus-Christ telle qu'elle avait été imprimée sur le voile de Véronique. Si vous l'accrochez à un mur, expliquait-il, vous vous apercevrez tous que, quel que soit l'angle depuis lequel l'image est regardée, vous aurez le sentiment, pour ainsi dire, que vous êtes le seul qu'elle regarde[35]. Les peintures évoquées par Cusanus dans ce passage ont disparu, mais nous pouvons reconstruire leur apparence. Certaines d'entre elles, comme l'image vraie du Christ (*vera icona*, de là, Veronica), appartiennent à des types bien connus. [fig. 6, p. 86]

33. Nicolas de Cuse, *Opera*, Parisis, 1514, vol. I, reprint, Francfort-sur-le-Main, 1962, c. XCIX v : *cf.* E. Panofsky, « Facies illa Rogeri maximi pictoris », in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, 1955, p. 392-400, trad. française, *Peinture et dévotion en Europe du nord*, Paris, 1997 ; *cf.* aussi H. Kauffmann, « Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden, auf den Berner Trajansteppichen », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, n° 39, 1916, p. 15-30 ; H. Beenken, « Figura cuncta videntis », *Kunstkronik*, vol. IV, 1951, p. 266 ; A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, 1964, p. 40 *sq.*

34. Je m'inscris dans la lignée de l'interprétation de Panofsky (*cf.* note 33).

35. Nicolas de Cuse, *Opera*, vol. I, c. XCIX r : 'et quisque vestrum experietur ex quocumque loco eadem inspexerit, se quasi solum per eam videri'.

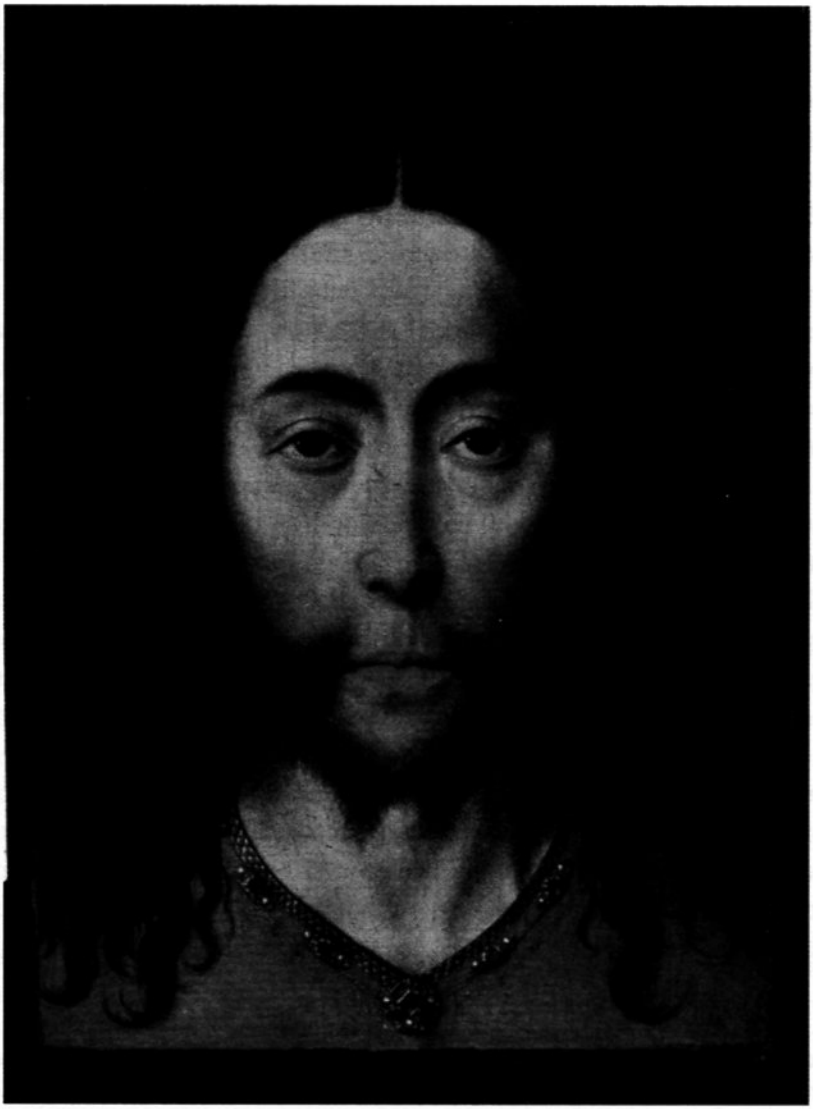
En articulant l'expérience de la contemplation de la Veronica, Cusanus réélaborait l'allusion de Pline à « la Minerve qui, de quelque côté qu'on la regardât, regardait le spectateur (*spectantem spectans, quacumque aspiceretur*) ». Un lecteur très cultivé, qui nourrissait (comme le passage mentionné plus haut le montre) un fort intérêt pour les arts visuels, devait certainement connaître l'œuvre de Pline[36]. On pourrait se demander s'il est possible que la référence de Cusanus à l'archer qui voit tout (ici aussi un type largement répandu – [fig. 7, p. 87]) renvoie à la discussion de Pline sur la représentation d'Alexandre le Grand tenant le foudre dans sa main[37]. Le lien entre l'archer de Nuremberg et celui de Pline serait encore plus hypothétique. Mais ce type de lien peut être attesté dans le cas d'une peinture fameuse qui a survécu : la *Bénédiction* du Christ d'Antonello de Messine (Londres, National Gallery). Antonello est parti d'un type iconographique vénérable, celui qu'on appelle le *Salvator Mundi* (*le Sauveur du Monde*), une figure qui « regardait celui qui la regardait quel que fût son angle de vue » et incluait le geste de bénédiction représenté dans d'innombrables icônes. [fig. 8, p. 88 ; fig. 9, p. 89]

Au départ, Antonello, qui éprouvait un intérêt profond pour les œuvres de ses contemporains flamands comme Petrus Christus ou Hans Memling [fig. 10, p. 90], a suivi l'iconographie traditionnelle : ensuite il modifia la bénédiction donnée par la main du Christ en introduisant un raccourci radical et neuf. On a beaucoup écrit à propos de ce *pentimento* dramatique. À mon avis, Antonello fut inspiré par le passage de Pline qui représentait Alexandre le Grand en Zeus : « Les doigts et le foudre semblent sortir du tableau (*digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse*). » *L'Histoire naturelle* de Pline a été publiée pour la première fois en latin en 1469. La première traduction italienne a été publiée à Venise en 1476 par l'imprimeur français Nicolas Jenson[38]. Ce gigantesque effort de publication, qui correspondait

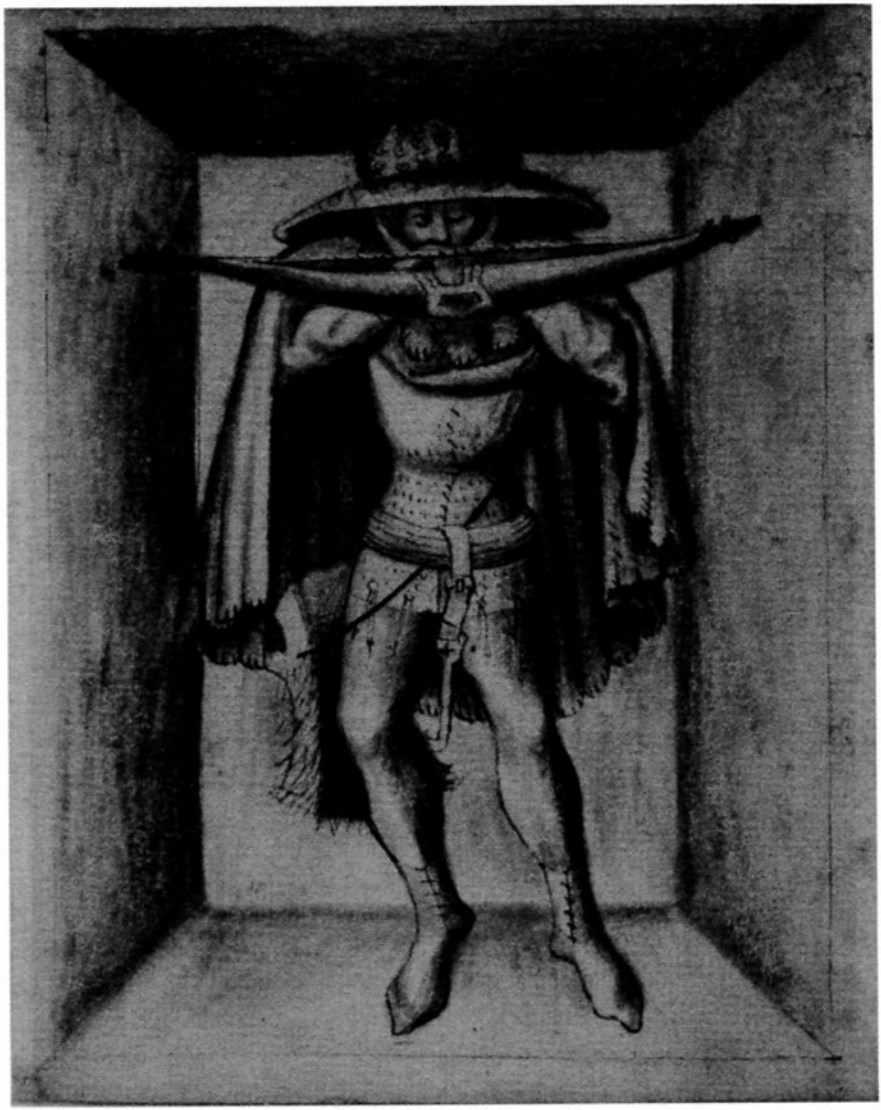
36. M. Bettini, « Tra Plinio e Sant'Agostino : Petrarca e le arti figurative », in S. Settis (éd.), *La memoria dell'antico*, 2 vol. Turin, 1984, p. 221-267.

37. Andrea G. de Marchi m'a gracieusement fait voir la photographie d'un tableau (probablement vénitien, XVIIe-XVIIIe siècles) de la collection Saibene, montrant un archer qui dirige sa flèche en direction du spectateur.

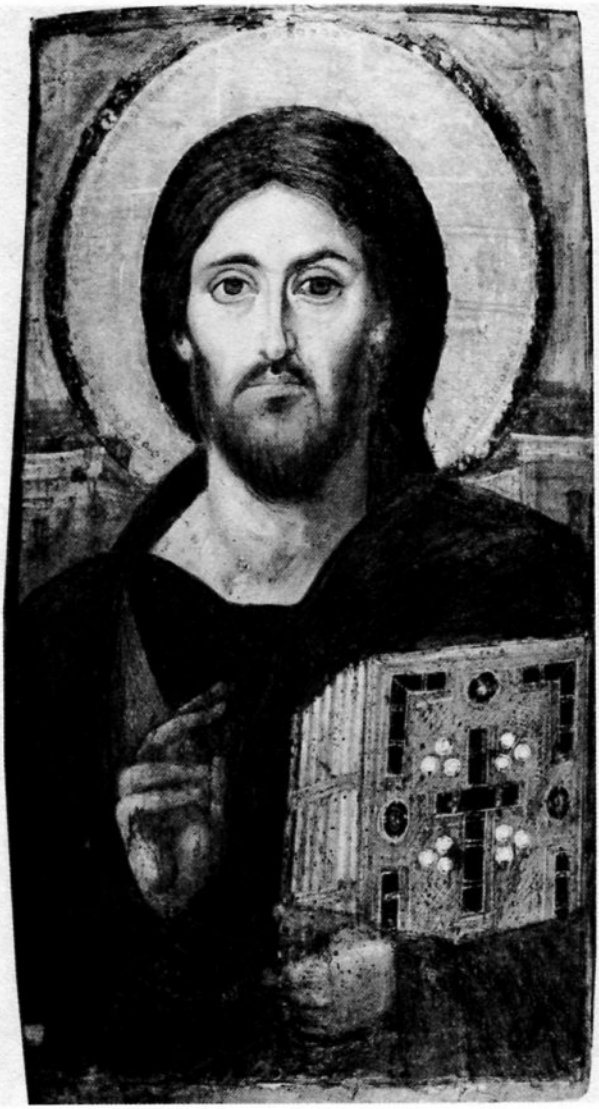
38. Pline, *Historia naturale*, trad. C. Landino, Venetiis, 1476.



6. Dirk Bouts, *Christus Salvator Mundi (Vera effigies)*, c. 1464



7. Anonyme, *Arbalétrier*, c. 1430



9. Anonyme, *Christ Pantocrator* du monastère de Sainte-Catherine au mont Sinai, VIe-VIIe siècle

à peu près à un millier de pages en folio, ne se fit pas en un jour. Il est probable qu'on pouvait trouver la traduction de Cristoforo Landino à Venise en 1475, au moment où Antonello, à peine arrivé de Sicile, révisait et signait ses peintures[39].

« *Pare che le dita sieno rilevate et el fulgore sia fuori della tavola* » : cette sentence décisive a fini par devenir, par exemple dans le dialogue de Ludovico Dolce sur la peinture, un *locus classicus*, l'autorité suprême en matière de perspective[40]. Pline ne donnait aucune indication sur la manière d'obtenir un effet aussi remarquable et sa description est devenue, en vertu de sa brièveté, un défi pour ceux qui avaient l'intention de recréer (ou d'inventer) un fragment d'une tradition perdue. L'illusion perspective devint de plus en plus populaire parmi les artistes qui avaient à cœur de montrer leur capacité à dépasser les difficultés[41]. L'influence la plus déterminante dans ce domaine fut bien sûr Michel-Ange. Dans la *Création des astres* [fig. 11, p. 92] ainsi que dans d'autres fresques de la chapelle Sixtine, les doigts pointés, les mains qui gesticulent ainsi que des perspectives hardies soulignent les relations spatiales et narratives[42]. Derrière le geste impérieux de Dieu, on peut apercevoir le geste du

39. On peut lire sur le *cartellino* peint en trompe-l'oeil et mis en évidence par les rayons X, après le repentir qui porte sur la main du christ : « *millesimo quatricentessimo sexstage/simo quinto VIIIa indi Antonellus/Messaneus me pinxit* » (1465, huitième indiction, Antonello de Messine m'a peint). La date qui se base sur la naissance du Christ : 1465, est contredite par celle qui se fonde sur l'indiction (un cycle fiscal de quinze ans inventé en Égypte) qui indique 1460 ou 1475. Les historiens d'art ont tenté de résoudre cette contradiction de plusieurs manières. Giovanni Previtali a soutenu de manière convaincante que la date de 1475 est celle qui correspond le mieux à l'évolution stylistique d'Antonello (« Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello. La data del Cristo benedicente della National Gallery di Londra », *Prospettiva* 20, 1980, p. 27-34). *Cf.* aussi F. Stricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milan, 1986, p. 106, 162.

40. L. Dolce, *Dialogo della pittura… intitolato l'Aretino*, Venise, 1557, c. 37 r (citant la traduction de Landino). Le passage de Pline est mentionné dans un sens différent par E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976, (trad. it., M. L. Bassi, Turin, 1986, p. 21).

41. E. H. Gombrich, « The Leaven of Criticism in Renaissance Art », in C. Singleton (dir.), *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore, 1976, p. 3-42 (repris in *The Heritage of Apelles*, Oxford (trad. it., M.L. Bassi, Turin, 1986, p. 154-177).

42. *La Création du Soleil et de la Lune* de Michel-Ange est reproduit par J. J. Tikkanen, *Studien über den Ausdruck in der Kunst, I: Zwei Gebärde mit dem Zeigefinger*, Helsinki, 1913, p. 77, fig. 108 : sur les pages 44-98 (« Das Zeigen als künstlerisches Ausdrucksmotiv » : une enquête préliminaire toujours valide).

peintre : une analogie assez évidente qui s'inspire de l'idée néoplatonicienne de l'art entendu comme création divine[43].

Dans un dessin magnifique qui se trouve maintenant au British Museum, Pontormo, le grand peintre maniériste, reprit l'idée de Michel-Ange dans un contexte non narratif [fig. 12, p. 94]. Ici, le bras qui se tend crée un sens d'intimité entre l'image du peintre, vue dans un miroir et celui qui l'observe en tant que spectateur[44]. Près d'un siècle plus tard, Caravage reprenait le geste dont Michel-Ange avait doté Dieu le Père pour appeler Adam à la vie, pour exprimer un tout autre événement : saint Mathieu appelé par le fils de Dieu[45]. [fig. 13, p. 95]

Peut-on interpréter le doigt pointé de Kitchener comme une version sécularisée et raccourcie du geste horizontal de Jésus dans le tableau de Caravage ? Après tout, dans un cas comme dans l'autre, nous avons à faire à un appel – un appel aux armes, un appel religieux. Mais les deux images sont si différentes dans leur arrangement formel qu'on doit considérer qu'il pourrait bien manquer quelques relais (plusieurs sans doute) entre ces deux images. Je n'ai pas été capable de les trouver. Ma conclusion provisoire pourrait être la suivante : il se pourrait que l'affiche de Kitchener soit née de la convergence de deux traditions picturales bien attestées et entrelacées, mettant en scène d'une part des figures frontales couvrant tout de leur regard et d'autre part des figures montrant en perspective des doigts pointés.

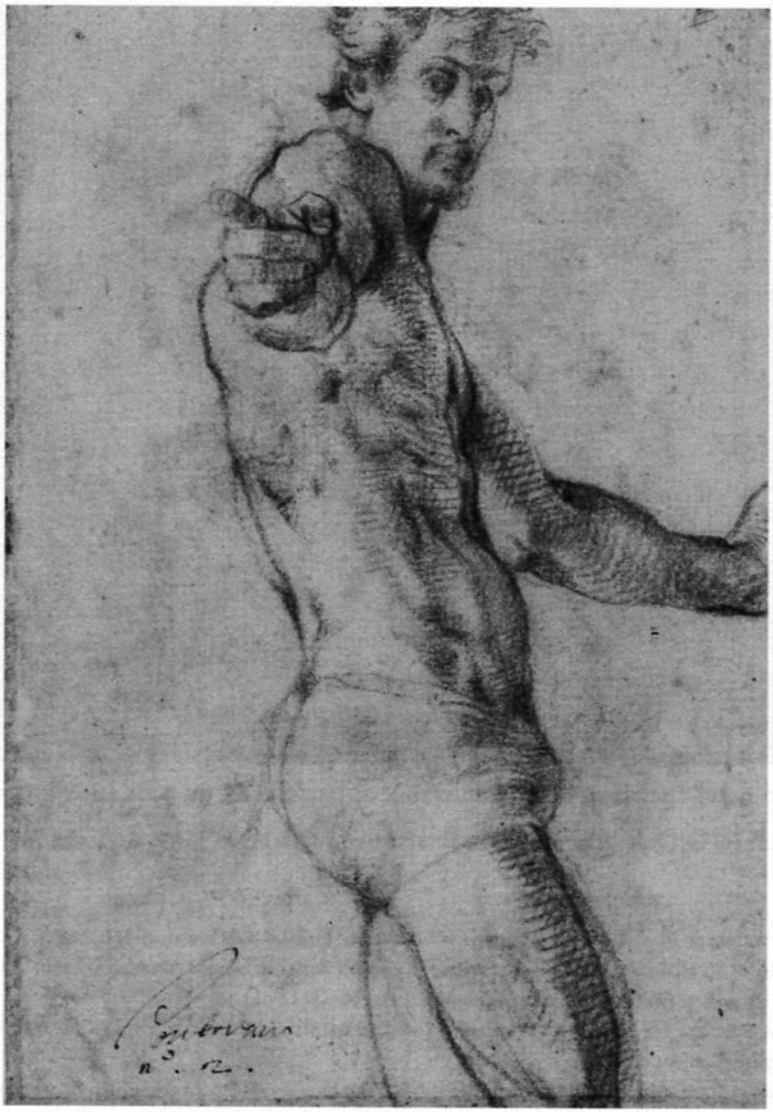
Mais à eux seuls, ces procédés picturaux n'eussent pas suffi à faire naître le poster de Lord Kitchener. Son lieu de naissance appartenait à un tout autre environnement visuel : le langage populaire de la publicité[46]. [fig. 14, p. 97]

43. Sur le sonnet de Michel-Ange à propos de son travail sur le plafond de la chapelle Sixtine, *cf.* I. Lavin, « Bernini and the Art of Social Satire », in *Drawings by Gian Lorenzo Bernini*, catalogue édité par I. Lavin , Princeton, 1981, p. 26-64, surtout, p. 34 (mais ma conclusion diffère de celle de Lavin).

44. J. Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*, New York, 1964, vol. I, p. 247, vol. II, ill. 241 (1525 environ, proche stylistiquement du *Souper d'Emmaüs*).

45. I. Lavin, « Caravaggio's Calling of Saint Matthew : the Identity of the Protagonist », in *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1993, p. 84-99, surtout p. 95.

46. J. J. Tikkanen, *Studien über den Ausdruck in der Kunst*, vol. I, *op. cit.*, p. 44, indiquait déjà la présence du doigt indicateur dans la publicité (sans explications supplémentaires). A. Chastel (« L'art du geste à la Renaissance »,



12. Jacopo da Pontormo, *Étude de nu*, c. 1525

7. L'affiche pour les cigarettes Godfrey, Phillips and Sons se trouve reproduite avec un commentaire très positif dans un petit livre de H. Bridgewater, le responsable de la publicité du *Financial Times* intitulé *Advertising or the Art of Making Known. A Simple Exposition of the Principles of Advertising*, publié en 1910[47].

> J'ai été amené à considérer la guerre commerciale, écrit Bridgewater, simplement comme une nouvelle version de la guerre des anciens temps. Pour l'emporter dans la guerre moderne – le Commerce – il faut posséder les mêmes attributs que ceux qui ont permis aux hommes de vaincre dans les guerres de jadis, à savoir courage, persévérance, capacité de faire face et enfin, imagination[48].

Les procédés techniques n'étaient pas moins importants. Parmi ces derniers, Bridgewater insistait sur la « valeur de la perspective » :

> Une juste appréciation et l'utilisation de la perspective permettent à un artiste de peindre un paysage qui couvre une très large portion de pays (et même des milliers de mètres carrés) en quelques centimètres carrés[49].

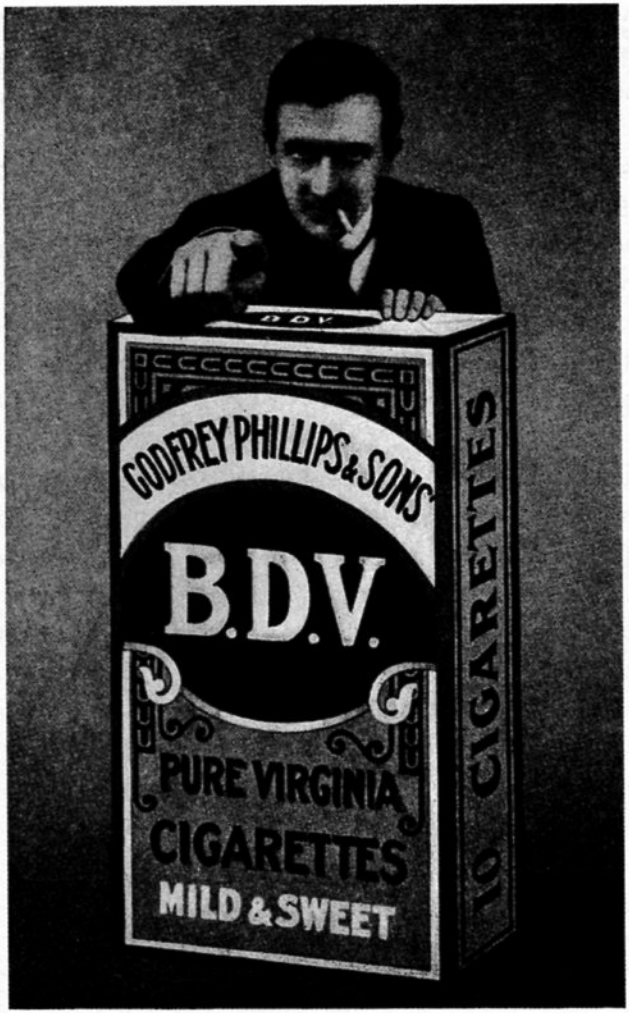
Un doigt rendu énorme pourrait aussi bien démontrer la valeur de la perspective. Un VOUS tout aussi agressif pourrait renforcer le message. « Le tutoiement (*you style*) des publicités a réussi récemment à attirer l'attention », pouvait écrire S. R. Hall dans son *Writing for Advertisement* (Boston, 1915) :

republié désormais sous le titre *Le Geste dans l'art*, Paris, 2001, p. 39) compare des tableaux de la première moitié du XVIe siècle, où des figures se retournent pour regarder le spectateur et indiquent la scène du doigt, avec ces affiches modernes, qui dévisagent directement le spectateur. Mais la différence entre les deux postures ne doit pas être négligée.

47. H. Bridgewater, *Advertising or the Art of Making Known. A Simple Exposition of the Principles of Advertising*, Londres, 1910, p. 15.

48. H. Bridgewater, *Advertising or the Art of Making Known*, *op. cit.*, p. 1-2.

49. H. Bridgewater, *Advertising or the Art of Making Known*, *op. cit.*, p. 30.



A poster issued by Messrs. Godfrey Phillips & Sons. This is an admirable illustration of the arresting power of a forceful illustration

14. Publicité pour les cigarettes Phillips, 1910

Certains auteurs avaient la capacité d'attirer l'attention et d'obtenir de bons résultats par un style de texte puissant adressé au lecteur comme une lettre eût pu l'être, et où le pronom « vous » était librement utilisé. C'était « Vous, Lecteur », « Vous avez besoin de ça », etc[50].

Sur la couverture du *London Opinion* du 5 septembre 1914, le portrait de Lord Kitchener par Alfred Leete était encadré par deux messages : « Grâce à ce papier vous voilà assurés pour 1000 £ » et « 50 photographies de VOUS pour un shilling ». Les mêmes techniques utilisées pour atteindre une cible (au sens commercial du terme) l'étaient pour vendre la guerre. On notera qu'en 1971, le *Committee to Unsell the War* (la guerre du Vietnam) – publia un seul poster, dont l'image et l'adresse inversaient le message de Lord Kitchener : I WANT OUT : DEGAGE-TOI[51]. [fig. 15, p. 99]

8. Les dessins hebdomadaires d'Alfred Leete pour le *London Opinion* comportaient toujours une dimension humoristique, même quand ils concernaient des affaires politiques[52]. L'humeur sérieuse du portrait de Kitchener était tout à fait exceptionnelle. Le 14 novembre, Leete cite son propre travail dans une veine plus satirique, en représentant Lord Kitchener en train de récupérer un jeune homme plongé dans la lecture de *Football Special*, alors qu'il aurait dû s'enrôler. Et le 26 décembre, Leete contribuait de nouveau à la campagne de recrutement, en jouant sur l'affiche de John Hassal « Skegness is so bracing » (1908) « avec un clin d'œil à l'affiche bien connue[53] ».

50. S. R. Hall, *Writing on Advertisement*, Boston, 1915, p. 114-115.

51. M. Timmers (dir.), *Power of the Poster*, *op. cit.*, p. 160 *sq.*

52. A. Leete, *Schmidt the Spy and His Messages to Berlin*, Londres, 1916 ; Leete, *The Work of a Pictorial Comedian*, Londres, 1936, (que je n'ai pas pu voir : l'exemplaire de la British Library a été détruit). *Cf.* de manière générale, *Alfred Leete, A Woodspring Museum Publication*, catalogue de l'exposition.

53. L'affiche de Hassal est reproduite dans M. Timmers (dir.) *The Power of Poster*, *op. cit.*, p. 181. *Cf.* aussi W. S. Rogers, « The Modern Poster : Its Essentials and Significance », in *London Journal of the Royal Society of Arts*, 23 janvier 1914, p. 186-192, à propos des affiches humoristiques : « L'affiche de Skegness par Hassal, avec le titre 'So bracing' est typique, et une fois qu'on l'a vue, on ne peut plus l'oublier » (republiée dans *L'Affiche anglaise : les années 90*, Paris, 1972).

15. Larry Dunst, *I Want Out*, 1971

Mais entre-temps, le *Comité parlementaire pour le recrutement* avait demandé à Alfred Leete de transformer sa couverture du *London Opinion* en l'affiche qui allait devenir célèbre[54]. Les raisons en faveur de ce choix ont été racontées un nombre infini de fois. On a pu affirmer récemment qu'Oncle Sam, l'équivalent américain de Lord Kitchener, était une « forte figure d'autorité avec laquelle le spectateur pouvait s'identifier[55] ». Mais était-il possible de s'identifier à une telle figure? Le regard dur, le doigt menaçant, la perspective en contre-plongée ont dû susciter le plus souvent un sentiment de frayeur, de distance hiérarchique, de soumission. Même un observateur sophistiqué comme Osbert Sitwell, qui avait commencé ses souvenirs sur Kitchener avec un ton légèrement ironique, finit par tomber dans une attitude presque religieuse – comme s'il répondait à l'image de l'ancien portrait:

> Avec son côté carré et solide, Kitchener était assis là comme un dieu, qui serait peut-être allé semer, mais qui attendrait confiant que son domaine terrestre fleurisse tout seul… un regard légèrement flou qui semblait presque, dans sa fixité posséder un pouvoir de divination… et on pouvait, par l'œil de l'esprit, voir son image se dresser comme la figure d'un dieu anglais qu'eussent construite des autochtones venus de différents points de cet Empire qu'il avait contribué à créer et à maintenir, exactement comme les Empereurs de Rome avaient autrefois fait l'objet d'adoration. D'ici quelques mois, tous les panneaux publicitaires allaient montrer des affiches de Lord Kitchener indiquant des perspectives dans l'espace, le regard fixe mais sans but certain, avec en dessous le mot d'ordre: « IL TE VEUT! » J'ai souvent pensé à cette figure carrée[56]…

La mystique impériale d'Osbert Sitwell était partagée par des observateurs moins snobs que lui. Le pouvoir de l'affiche ignorait les distinctions de classe – un infime détail dans la vaste défaite des travailleurs européens[57].

54. Dimension de l'affiche originale: 75 x 50 cm.

55. R. Walton, « Four in focus », in M. Timmers (dir.), *Power of the Poster*, *op. cit.*, p. 164.

56. Osbert Sitwell, *Great Morning* (1948), p. 264, (cité par Magnus, *Kitchener*, p. 276-277).

57. L'imagerie socialiste a renvoyé à l'affiche de Kitchener de manière plus ou moins explicite: *cf.* la vignette du *Herald's* datée du 20 février 1915 (« King and Country do not need you! Desist! » « Le Roi et le Pays n'ont pas

9. Mais le procédé visuel de Leete pouvait être développé dans une autre direction. Qu'on se rappelle les propos de Pline (XXXV, 92) relatifs à la peinture d'Alexandre le Grand par Apelle : « Les doigts et le foudre semblent sortir du tableau (*digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse*). » Jusqu'à maintenant, je me suis concentré principalement sur les doigts ; je n'ai pas été capable de trancher la question de savoir si l'archer de Nicolas de Cuse, qui dirige sa flèche vers le spectateur, constituait ou non une réponse à Pline. Apelle a peint Alexandre le Grand en Zeus : le foudre était un attribut du pouvoir. Au début du XXe siècle, le foudre est devenue une arme, un arc au goût du jour : un pistolet. [fig. 16 p. 102]

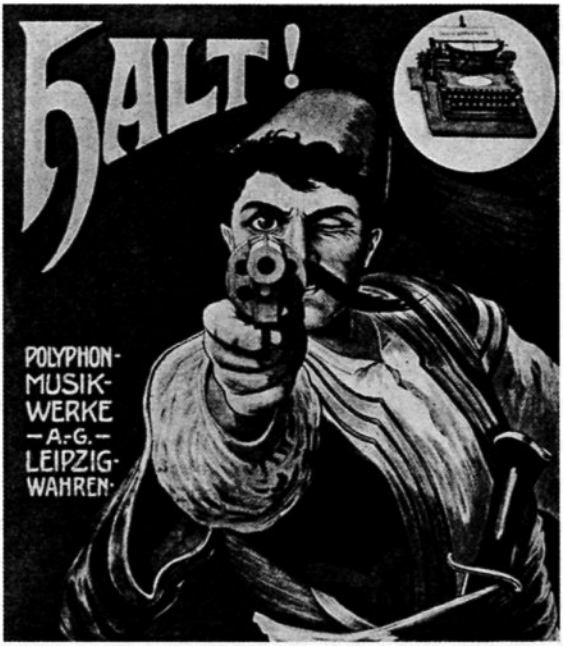
« Halte ! vous n'avez pas le droit d'aller plus loin sans avoir lu que la machine à écrire *Polygraph* est un produit allemand de première classe » : voilà les mots qu'un bandit du Montenegro hurlait dans une publicité de 1908 produite par une marque de Leipzig, *Polyphon Musikwerke*, pour une machine à écrire[58].

Le but de l'affiche était de retenir l'attention du spectateur et de l'amener à s'arrêter. Dans ce cas, aucun mécanisme d'identification n'était en jeu, bien sûr. Le bandit du Montenegro n'incarnait pas l'autorité, mais une menace (plaisante). L'affiche pour les cigarettes Philipps, louée par le responsable de la publicité du *Financial Times* comme une illustration admirable du pouvoir d'une image pleine de force, arrivait à ses fins en transmettant un message plus insidieux[59]. Mais ces deux affiches sont porteuses d'une capacité d'agression visuelle, qui n'est pas sans rapport avec les scènes urbaines peuplées intenses et frénétiques, dans laquelle elles devaient être

besoin de toi ! Déserte ! »), reproduite in J.M. Winter, *Socialism and the Challenge of War : Ideas and Politics in Britain, 1912-1918*, Londres, 1974, illustration 9 (entre la page 119 et la page 120). Un autre exemple (que m'a gentiment indiqué M. André Delord) est une affiche de Niver que les socialistes français ont utilisée pour les élections de 1936 : un travailleur tend un doigt menaçant et dit : « C'est bientôt qu'on va régler les comptes. »

58. « Halt ! Sie dürfen nicht eher vorüber als bis Sie gelesen haben, dass die Schreibmaschine Polygraph ein deutsches, erstklassiges Fabrikat ist »(reproduite ici à partir de L. Volkmann, *Das Bewegungsproblem, Esslingen*, 1908, Abb. 10). K. Rathe (*Die Ausdrucksfunktion*, p. 55, note 39) et F. Kämpfer (*Propaganda politische Bilder im 20. Jahrhundert*, Hambourg 1997, p. 78-80) considèrent l'affiche de la *Polyphon Musikwerke* comme un précédent pour l'affiche de Vinnytsa.

59. Bridgewater, *Advertising*, p. 15.



16. Publicité pour une machine à écrire Polyphon Musikwerke, 1908

vues. On peut se demander si un événement visuel du même type, projeté sur un plan presque métaphysique, n'est pas à l'origine de la note écrite par Warburg, le 27 août 1890 : « Considération que l'œuvre d'art est quelque chose d'hostile qui va vers le spectateur[60]. » Cinq ans plus tard, les frères Lumière plongeaient les spectateurs de cinéma dans la terreur en projetant leur « Arrivée du train en gare de La Ciotat ». Les figures qui courent vers l'objectif allaient devenir une structure récurrente des premiers films[61]. L'affiche de Kitchener reposait sur les mêmes procédés visuels et s'adressait à un public habitué au cinéma et à son appareil de trucages visuels sophistiqué, dont les gros plans de Griffith. Les procédés visuels inventés par les peintres hellénistiques s'adaptaient à merveille à la vie du XXe siècle et à ses interrogations. Mais, comme Warburg avait fini par le comprendre en analysant l'art de la Renaissance italienne, la signification d'anciennes formules s'est trouvée parfois renversée lors de sa transmission.

Une illustration glaçante de cette inversion symbolique est fournie par une affiche allemande réalisée en 1944, pendant l'occupation de l'Ukraine[62] [fig. 17, p. 104]. Ce sinistre specimen de la propagande nazie transforme la découverte d'un charnier, résultat de l'extermination stalinienne, en une invitation à égorger Juifs et bolchéviques. Au moyen d'un procédé visuel que nous avons fini par bien connaître, le spectateur, pris à parti et effrayé par le commissaire juif, se trouve invité à prendre une revanche littérale, en renouant avec une pratique trop familière – un pogrom. Les implications du renversement de ce tableau perdu d'Alexandre le Grand par Apelle, peut-être inspiré par l'affiche du *Polyphon Musikwerke*, sont claires. L'incarnation de l'autorité et du pouvoir légitime est devenue un objet de haine.

60. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 80 : « Annahme des Kunstwerkes als etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich Bewegtes. » Comme le fait remarquer Gombrich, Warburg réélabora une idée qu'il avait trouvée dans un livre qui compta beaucoup pour lui : T. Vignoli, *Mito e scienza*, Milan, 1879.

61. J. Auerbach, « Chasing Film Narrative : Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema », *Critical Inquiry*, n° 26, 2000, p. 798-820.

62. F. Kämpfer, *Propaganda politische Bilder* renvoie à I. Kamenetsky, *The Tragedy of Vinnytsa : Materials on Stalin's Policy of Extermination on Ukraine (1936-1938)*, Toronto, 1989, que je n'ai pas vu.

17. *Vinnytsa*, 1944

10. Ce crochet nous ramène une dernière fois à la réception de l'affiche du recrutement. « Tout le pays, raconte un des biographes de Kitchener, se trouva bientôt placardé d'affiches représentant Kitchener en Big Brother, avec sa casquette de Maréchal des armées, ses yeux obsédants, sa moustache hérissée, son doigt pointé et la légende : 'Your Country Needs YOU'[63]. »

« En Big Brother » : cette référence à Georges Orwell mérite une attention plus sérieuse. Au tout début de *1984* (1949), le lecteur se trouve face à la description d'

> [une] affiche en couleur, trop grande pour être exposée dans une maison… accrochée au mur. Elle représentait simplement un énorme visage, large de plus d'un mètre : le visage d'un homme qui devait avoir plus ou moins trente-cinq ans, avec une grosse moustache et des traits vigoureux et beaux… C'était une de ces images si puissantes que ses yeux semblent suivre le spectateur pendant qu'il se déplace. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, telle était la légende qu'on pouvait lire sous le visage[64].

Eric Blair, qui devait plus tard prendre le nom de plume de Georges Orwell, est né en Inde en 1903. Il est arrivé en Angleterre avec sa famille en 1907. Le passage que je viens de citer se fonde de toute évidence sur un souvenir d'enfance de l'affiche de Kitchener placardée dans toute l'Angleterre pendant l'automne 1914. Le 2 octobre 1914, le petit Eric Blair, alors âgé de 11 ans, publiait dans un journal local ses premières pages, un poème patriotique dont la fin porte l'écho de l'appel de Kitchener :

Awake! Young Men of England,
For if, when your Country is in need
You do not enlist by the thousand,
You truly are cowards indeed.

63. P. Magnus, *Kitchener : Portrait of an Imperialist*, p. 288.
64. G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth, 2000, p. 3 [notre traduction].

Debout ! Jeunes Hommes d'Angleterre
Car si, quand votre pays va toucher le fond
Vous n'accourez pas ventre à terre
Vous n'êtes qu'une bande de poltrons.

Deux ans plus tard, Blair publiait un nouveau poème intitulé « Kitchener », pour pleurer la mort du maréchal des armées[65].

Inutile de rappeler le rôle joué dans le roman par l'image de *Big Brother*, qu'elle apparaisse sous forme d'affiche ou qu'elle soit projetée sur un écran de télévision[66]. À la lumière de ce qui a été avancé jusqu'ici, il est impossible dans ce passage de rater un écho distant (mais distinct) de Pline à propos de l'image de cette Minerve qui, de « quelque côté qu'on la regardât, regardait le spectateur (*spectantem spectans, quacumque aspiceretur*) ». Cet écho est-il direct ou indirect ? On ne saurait répondre à cette question sans prendre en compte cet autre passage du roman :

> Une nouvelle affiche était soudain apparue dans toute la ville de Londres. Elle ne portait pas de légende et représentait simplement la figure monstrueuse d'un soldat eurasien, grand de trois ou quatre mètres, fixant devant lui avec son visage inexpressif de Mongol, des bottes énormes, une mitraillette sur sa hanche braquée face au spectateur. De quelque angle que l'on regardât l'affiche, la gueule de la mitraillette rendue gigantesque par le gros plan semblait pointer justement dans votre direction. La chose avait été placardée sur la moindre surface libre des murs, dépassant même les portraits de Big Brother[67].

65. G. Orwell, A *Kind of Compulsion, 1903-1936 : the Complete Works*, P. Davidson (éd.), vol. X, Londres, 1998, p. 20. J. Myers, *Orwell Wintry Conscience of a Generation*, New York, 2000, p. 23, relie ce premier poème à l'affiche de Kitchener (mais pas à *1984*).
66. En juin 1940, Orwell se plaignait « de l'absence de la moindre affiche de propagande ayant un rapport avec la lutte contre le fascisme etc. », comme celle qu'il avait pu voir en Espagne pendant la guerre civile (cité par M. Timmers (dir.), *The Power of the Poster*, *op. cit.*, p. 240).
67. Orwell, *1984*, p. 156.

Le soldat eurasien est, sans aucun doute, un nouvel anneau à rajouter dans la chaîne d'images provenant de ce tableau d'Apelle qui représentait « Alexandre le Grand tenant le foudre ». Il se peut qu'Orwell ait connu le passage de Pline. Mais il y a une autre possibilité, plus intrigante encore : celle qu'Orwell, en plaçant côte à côte Big Brother et le soldat eurasien, l'image de l'autorité qui voit tout et l'image agressive de la peur, ait en fait déplié les polarités impliquées dans cette image primitive si lourdement significative – la figure qui dévisage le spectateur. Mais les lecteurs de *1984* le savent bien, la guerre contre l'Eurasie est un événement monté de toutes pièces. Comme l'affiche de Kitchener qui a effacé le Général, la guerre télévisée est plus authentique que la vraie guerre. Il est probable que Big Brother n'existe pas : c'est une image, un visage, un slogan – comme une affiche faisant la réclame d'un produit. *1984* fut publié pour la première fois en 1949 : il fut alors lu comme un roman de la guerre froide. Ses références à la terreur stalinienne semblaient tout à fait évidentes. Un demi-siècle plus tard, la description d'une dictature fondée sur des moyens électroniques et un contrôle psychologique, peut facilement être adaptée à une tout autre réalité, qui n'est pas entièrement impossible.

11. L'affiche de Lord Kitchener [fig. 1, p. 68] nous a conduits aux souvenirs d'enfance d'Eric Blair. Il est inutile d'insister sur la valeur historique des souvenirs – Raphael Samuel s'est illustré avec l'autorité que l'on sait dans ce domaine de recherches. Les souvenirs sont la matière de l'histoire, et surtout pour une publication comme *History Workshop* dont la vocation a été de rapprocher les frontières des historiens professionnels de la vie des gens. Je me sens très proche de cette vocation. Mais l'histoire – l'histoire entendue comme écriture de l'histoire – est-elle coextensive avec la mémoire ? Je me sens plus proche encore de ceux qui, à l'instar de Maurice Halbwachs, insistent sur la différence entre mémoire et histoire[68]. L'étude de cas, qui vient d'être soumise à l'examen, pourrait bien jeter quelque lumière sur

68. Samuel, *Theaters of Memory*, p. IX-X ; M. Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, 1927 (nouvelle édition 1952).

cette différence. Si nous voulons déchiffrer les messages subliminaux de l'affiche de Lord Kitchener, nous avons besoin d'un regard éloigné, d'une perspective reculée dans le temps, d'une distance critique. De telles attitudes trouvent sans aucun doute leur nourriture dans la mémoire, mais elles ne dépendent pas d'elle.

* Ce texte est une version remaniée de la Raphael Samuel Memorial Lecture que j'ai prononcée à Londres au mois d'octobre 2000. Je tiens à remercier Samuel Gilbert pour ses conseils linguistiques.

Pour une interprétation différente de mon dossier *cf.* S. Cerutti, « Microhistory : Social Relations versus Cultural Models ? », in A. M. Castrén, M. Lonkila et M. Peltonen (dir.), *Between Sociology and History. Essays on Microhistory, Collective Action, and Nation-Building*, SKS, Helsinki, 2004, p. 17-40.
Dans « L'uomo col dito puntato. Una fonte iconografica », S. Luzzatto (dir.), *Prima lezione di metodo storico*, Bari, 2010, p. 123-141), A. Gibelli affirme (p. 140) qu'il doit à mon essai « quelques suggestions herméneutiques et… deux [5 pour être exact] images » plus quelques citations. Le lecteur qui serait intéressé par les habitudes (les mauvaises habitudes) académiques italiennes pourra vérifier par lui-même l'étendue de la dette.

Texte tiré de « 'Your Country Needs You'. A Case Study in Political Iconography », in *History Workshop Journal*, n° 52, 2001, p. 1-22.